

Дискусия

Наталья Мазур

Искусствоведение, визуальные исследования, культурная история: возможности диалога

Настоящая публикация представляет собой расшифровку¹ дискуссии на круглом столе, прошедшем в Европейском университете в Санкт-Петербурге 26 января 2019 года.

Участниками дискуссии были: Юлия Арутюнян — искусствовед (СПбГИК), Аркадий Блюмбаум — интеллектуальный историк (ЕУСПб), Карло Гинзбург — историк и антрополог (UCLA, SNS di Pisa), Роман Григорьев — искусствовед, хранитель (ЕУСПб, ГЭ), Дмитрий Гутов — художник, Алексей Ларионов — искусствовед, хранитель (ЕУСПб, ГЭ), Наталья Мазур — исследователь визуальной культуры (ЕУСПб), Екатерина Михайлова-Смольнякова — искусствовед (ЕУСПб), Мария Неклюдова — культурный историк (Шанинка, ШАГИ РАНХиГС), Наталья Потапова — культурный историк (ЕУСПб), Андрей Фоменко — искусствовед (Смольный колледж СПбГУ).

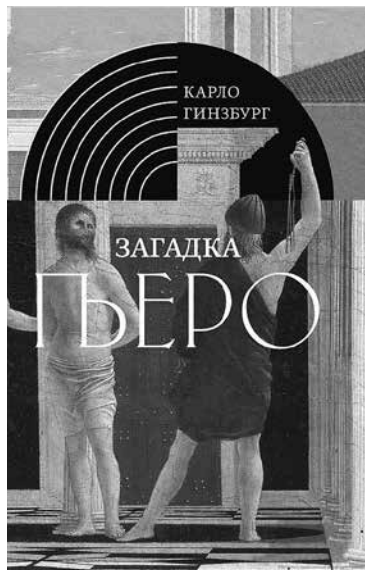
Ключевые слова:

история искусства,
визуальные исследования, культурная история,
музей, зритель, художник,
границы, качество,
шедевр, казус.

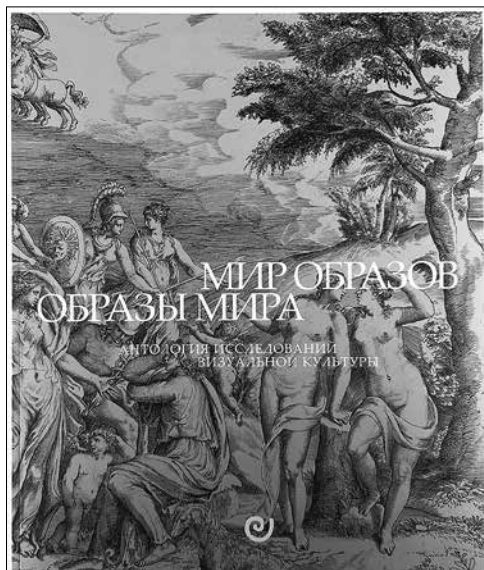
Наталья Мазур: Дорогие коллеги и друзья Европейского университета, спасибо, что вы пришли к нам сегодня. Нам удалось соединить два события: приезд в Петербург замечательного ученого, нашего давнего друга и почетного доктора Европейского Университета, Карло Гинзбурга (вчера в Главном штабе Эрмитажа он представлял русский перевод своей книги «Загадка Пьеро»²) и выход долго готовившейся книги «Мир образов. Образы мира: антология исследований визуальной культуры»³, название которой, кстати сказать, придумано Карло Гинзбургом. (Ил. 1–2.) Работа над антологией много лет шла на факультете истории искусств Европейского университета: не счесть тех советов, которые давали мне мои коллеги по факультету, и критических замечаний моих студентов и, конечно, особенного упоминания заслуживает вклад в нее участников моего семинара по академическому переводу, которые храбро взялись за перевод очень непростых текстов.

Но мне бы хотелось, чтобы антология оказалась не предметом нашего круглого стола, а поводом — поводом поговорить о том, каким образом мы можем преодолеть те дисциплинарные границы, о необходимости преодоления которых вчера говорил Карло Гинзбург, отвечая на вопросы в дискуссии. Впрочем, сказать, что границ между дисциплинами не существует вовсе, как он предлагал вчера, я не решусь. Границы существуют, и чем лучше мы осознаем те правила, на основании которых они выстраивались, тем плодотворнее может быть диалог поверх границ. Когда мне предложили стать именным профессором Европейского

- 1 Расшифровка записи — Ольга Макарова (ЕУСПб), перевод с английского и литературная обработка текста — Наталья Мазур.
- 2 Гинзбург К. Загадка Пьеро: Пьеро делла Франческа/Пер. с итал., предисл. М. Велижева. М.: Новое литературное обозрение, 2019 (Серия «Интеллектуальная история»). Текст выступления К. Гинзбурга на презентации книги в Эрмитаже см. ниже — с. 40–51.
- 3 Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры/Ред.-сост. Н. Мазур. СПб. — М.: Новое издательство, 2018. См. также: Мазур Н. Исследования визуальной культуры: история и предыстория // Искусствоведение. 2018. № 1. С. 10–51.



1. Обложка книги Карло Гинзбурга *Загадка Пьеро* М.: Новое литературное обозрение, 2019



2. Обложка книги *Мир образов. Образы мира* СПб.–М.: Новое издательство, 2018

университета, главным условием было составление антологии по *visual studies* — визуальным исследованиям. И когда я с головой погрузилась в мир ортодоксальных визуальных исследований, оказалось, что в них невозможно выделить единой программы, общих установок, даже единства относительно названия этого нового направления не существует. Его называют: *visual studies*, *visual culture*, *visual culture studies*; значительное число представителей различных групп отрицают существование всех остальных групп и настаивают на том, что только их взгляд на визуальные исследования является единственно правильным. Передо мной возник очевидный выбор: антология могла стать разноголосым хором спорящих друг с другом ученых или, напротив, отдать голос одной из партий. Но разноголосый хор слишком уж смахивал на базарную перебранку, а антологий, представляющих позицию одной партии, на Западе вышло уже достаточно много. И тогда я попыталась понять, откуда взялась та энергия разрыва, которой рождены визуальные ис-

следования. Оказалось, что она во многом определялась социальным контекстом 1970–1980-х годов и стремлением молодых искусствоведов отвоевать для себя новое пространство внутри старой дисциплины истории искусства, по возможности отменив или поглотив ее.

Надо сказать, что в значительной степени эта энергия разрыва и отрицания была порождена эффектом событий, которые сопровождали утверждение искусствоведения как дисциплины в конце XIX — начале XX века. Тогда искусствоведение, как сказал бы русский человек, беспощадно рубило хвосты, обрезая связи с эстетикой и философией, с историей религии, с историей литературы и многими другими историческими дисциплинами для того, чтобы настоять на своей самостоятельности и независимости внутри гуманитарных дисциплин и университетской системы. В этом процессе не было ничего противозаконного: чтобы дисциплина могла сформировать четкое представление о самой себе, ей в какой-то момент необходимо поставить эти жесткие границы. Но понесенные в итоге потери были достаточно сильны: утратив контакт со смежными областями знания, искусствоведение обескровило само себя. На этой скудной почве продолжали цвести два подхода — с одной стороны, знаточество, а с другой — кантианство без Канта, эссеистическое описание своих впечатлений от чистой красоты. В отсутствие серьезной конкуренции быстро плодились новые методы — тут я напому метафору Карло Гинзбурга, писавшего об *iconologia selvaggia* — «дикорастущей иконологии»; однако не только выродившаяся в руках неумелых подражателей Панофского иконология, но и другие более или менее умозрительные теории легко укоренялись в почве, где не было естественного процесса обмена. В этом отношении возникновение визуальных исследований, на мой взгляд, сыграло и положительную роль: они задали хорошую встряску традиционному искусствоведению, подтолкнув его к тому, чтобы вернуться к диалогу со смежными историческими дисциплинами: политической историей, историей религии и массовых верований, историей литературы и кинематографа, историей массовой культуры — оказалось, что существует обширное поле визуальной культуры, важнейшей частью которой является высокое искусство. На мой взгляд, именно работы, написанные на стыке собственно истории, истории культуры и истории искусства, как книга о Пьеро делла Франческа, о которой мы говорили вчера, привлекли так много новых читателей книг об истории искусства и новых посетителей в художественные музеи. Благодаря таким исследованиям

конец истории искусства превратился в новое многообещающее начало. Если бы визуальных исследований не было, их следовало бы выдумать, чтобы побудить историю искусства обратиться за помощью к другим историческим дисциплинам.

Однако начало это, как я постепенно понимала, двигаясь от одного отобранного для антологии текста к другому, было, на самом деле, поздним открытием традиции, уже развивавшейся по меньшей мере век на периферии магистрального искусствоведения. Многие искусствоведы выходили за рамки высокого искусства и работали с неожиданным материалом, настаивали на возможности создания культурной истории образов, интересовались видением и визуальностью. Я обнаружила, что ядро этой традиции составляли немецкие и австрийские иммигранты, которые бежали от нацизма в разные страны, в основном в Англию и Америку, но несмотря на рассеяние по разным странам они сохранили интеллектуальное и методологическое родство. Вслед за одним из них — Хорстом Янсоном — я называю их «гамбургской школой», поскольку основным магнитом, притягивавшим к себе этих исследователей, был Институт и Библиотека Аби Варбурга. Сам Варбург не накладывал ограничений на развитие этой школы, и она дала самые интересные результаты в разных направлениях исследования, именно благодаря этой гибкости и открытости и самого Варбурга, и его библиотеки. Осознав богатство результатов и огромный потенциал методов этой школы, я попыталась в антологии проследить историю «альтернативного» искусствознания на протяжении последнего века, не забывая о том, что многие из этих ученых в то же время были частью магистральной науки, которая, правда, мало интересовалась именно теми работами, которые сегодня кажутся нам наиболее современными.

Я пыталась показать, что вполне возможно и даже очень полезно, оставаясь искусствоведом, работать с инструментами, предлагаемыми другими дисциплинами. Но, развивая междисциплинарные контакты, очень важно не забывать о специфике медиума. Если историк культуры, кино или литературы начинает заниматься историей искусства или, наоборот, если историк искусства берется за исследование литературы или кино, он не имеет права, апеллируя к тому, что все это — единое пространство культуры, пренебрегать правилами, по которым устроен исследуемый объект. *Medium matters*. Специфику медиума и правила жанра необходимо знать всякому, кто начинает заниматься исследованием визуальной культуры. Иными словами, пересекая границы,

я бы не злоупотребляла нансеновским паспортом, на котором написано «культурная история» или «исследования визуальной культуры», а учитывала специфику таможенных требований каждой дисциплины. Я вспоминаю метафору Варбурга, который сказал в докладе о фресках в палаццо Скифанойя в 1912 году, что наука не признает «пограничной полиции», и все же мне кажется, что определенное уважение к требованиям пограничной полиции значительно облегчает движение между дисциплинами. И на этом я постараюсь перейти к роли честного модератора, не имеющего права на развернутые реплики, и представлю вам собравшихся за этим столом представителей разных дисциплин.

Карло Гинзбург: Попытаюсь ответить на некоторые из поставленных Натальей Мазур вопросов. К сожалению, я не читаю по-русски, поэтому антологию прочесть не смогу — за одним важным исключением: Наталья прислала мне итальянский перевод введения. Я хотел бы начать с предварительного утверждения: мне не особенно интересны ярлыки. Все эти культуральные исследования (*cultural studies*), культурная история (*cultural history*), визуальные исследования — все это ярлыки. Под этими ярлыками могут производиться работы разного качества. Возможно, к одному из этих ярлыков, а именно — к визуальным исследованиям стоит присмотреться повнимательнее. Насколько я понимаю, ключевым элементом этого подхода является отказ фокусироваться на шедеврах в отрыве от контекста. Вроде бы это очевидно, но не вполне понятно, с кем они при этом спорят. Очевидно, что вырванные из контекста шедевры становятся слишком темными — их невозможно увидеть по-настоящему. Конечно, можно преклоняться перед шедеврами, но это не называется критической оценкой. Так мы возвращаемся к ключевому вопросу о соотношении текста, в том числе визуального текста, если воспользоваться этой популярной метафорой, и контекстов. В каких отношениях они находятся между собой? Пытаться сделать из этого какие-то общие выводы было бы смешно. Мы должны работать с казусами, с конкретными случаями. Но рассматривать значимое произведение визуального искусства, игнорируя контекст, разумеется, можно.

Аби Варбург поставил визуальную повседневность в центр своих ранних работ, так что в этом подходе нет ничего нового, и лично мне он очень близок. С другой стороны, мы не можем игнорировать то, что в американской академической культуре часто называют «ключевым словом» — качество. Мы не можем игнорировать качество. Делались

попытки оценить качество, сравнивая прототип и его воспроизведения. Я имею в виду традицию, центральную для книги Джорджа Кублера *The Shape of Time*, в которой он ссылался на книгу Анри Фосийона *La vie des forms*: значит, даже для морфологического подхода важно различие прототипа и его воспроизведений.

Когда я думаю о визуальных исследованиях как ярлыке, меня так и подмывает процитировать ответ Россини молодому композитору, который принес ему свою симфонию. Спустя несколько дней, встретившись с ним, Россини сказал: «Что в вашей симфонии хорошо, то не ново, а что ново, то не хорошо». Но, может быть, это чересчур решительный отказ от подхода, который, на мой взгляд, заслуживает более серьезного отношения. Мы должны отличать вопросы и ответы, даже если ответы, данные в каждом случае в рамках визуальных исследований, будут не очень интересными. Не хочу сказать, что они всегда неинтересны, но даже если это так, вопросы от того никуда не денутся. Вопросы эти, я бы сказал, не новы, но они есть. Проблемы повседневной образности и прототипов находятся в самом центре нашего опыта. Достаточно подумать о миллионах изображений, которые ежесекундно создаются по всему миру при помощи мобильных телефонов, фотоаппаратов и тому подобного. Что нам делать с этими миллионами изображений, которые нас окружают? Каковы отношения между взглядом того, кто делает фотографию, и его объектами, которые составляют часть его визуальной культуры? Эта задача может показаться непосильной, но мне кажется, что без решения ее нам не обойтись.

Мария Неклюдова: Я всегда своим студентам задаю один вопрос: вот вы бесконечно фотографируете в музеях произведения искусства, а что вы потом с этим делаете? Потому что для меня это самое интересное. Ладно, что «Мону Лизу» все фотографируют, это как бы *checking-in*: я был там, я ее видел реально. А что потом происходит с этим изображением? Ответа на этот вопрос пока я не могу найти, и мне кажется, что если у культурной истории есть некоторые шансы на долгую и счастливую жизнь, она в принципе должна заниматься такими вопросами — смежными между историей собственно изобразительных искусств, историей рецепции и многих других историй. Но я хотела бы сказать короткую реплику немного о другом. Поскольку меня представили как культурного историка, а мы, русскоговорящие люди, знаем, что культурная история у нас до сих пор вызывает некоторое, как бы ска-

зать, замешательство, потому что русский язык подразумевает, что если есть культурный историк, то есть и некультурный историк. Книжка Питера Бёрка, которая вышла уже более 15 лет назад, недавно была переведена коллегами из Высшей школы экономики и напечатана под названием «Культуральная история». И вы, наверное, знаете, что до сих пор существует гигантская полемика о том, можно ли использовать слово «культуральная». Оно уже живет, с ним уже ничего сделать нельзя, но тем не менее все эти попытки найти название — культуральная история, культурная история, некультурная история — и само мерцание названия показывает, что поле еще не остановилось, и в самой попытке найти самоназвание чрезвычайно много смысла. Как себя назвать? Если говорить о содержании книги Питера Бёрка, то на самом деле, когда вы ее читаете, вы понимаете, что вообще не понимаете, что такое культурная история, потому что там есть все. То есть культурная история — это *extension*, это какое-то расширяющее понятие, которое позволяет вобрать в себя все вокруг: немножко историю, немножко филологию, немножко искусствознание, немножко *visual studies*, немножко *gender studies* и т. д. И таким образом у нас образуется новое поле, которое не имеет границ, и вот поэтому, мне кажется, что проблема границ, о которой говорила Наталья Мазур, чрезвычайно важна. Что мы начинаем делать внутри этого поля как сообщество? Для чего оно существует? И я не собираюсь сейчас давать развернутые ответы, я хотела бы добавить эти вопросы к тем, которые уже были высказаны моими коллегами в этом кругу.

Наталья Потапова. Я тоже культуральный историк и, чтобы создать напряжение, попытаюсь возразить коллеге. Я хочу сделать акцент не на слове «культуральный», которое не кажется мне проблематичным, поскольку мы все понимаем, что речь идет о *cultural studies*; я хочу сделать акцент на слове «историк», и согласиться с тем историографическим наблюдением, которое сделала Наталья Мазур. 1970–1980-е годы действительно были временем, когда мы все носили джинсы с лейблами, когда этикетки и вопрос о границах, о маркировке школы был крайне важен. Сейчас время *casual*, и мне кажется, что *visual studies* это своего рода лингвистика, размышление о языке, о дискурсах, о том, как их исследовать, и оно дает нам метод, учит нас читать, различать элементы в тексте, в визуальном тексте, значимые и важные для понимания смыслов. А мы все заняты поиском этих смыслов, и наша дисциплина подсказывает нам вопросы. Обращаясь к визуальному языку,

каждый из представителей разных дисциплин задает свои вопросы. Кто-то занимается субъективностями, кто-то занимается политическими артикуляциями в визуальных и вербальных текстах, кто-то занимается рефлексией о религиозном обновлении, о социальном устройстве общества, которое сделало появление такого рода текстов возможными и т. д. Размышление о методе приводит к тому, что метод совершенствуется. Со времен Аби Варбурга нет вопросов о том, насколько значимо внимание к социальному контексту и как условия социального производства меняют понимание смыслов.

Карло Гинзбург вчера вспоминал, как для него Роберто Лонги открыл творчество Пьеро делла Франческа. А я вспомнила, как в свое время Пазолини открыл мне Пьеро, показав, как его картины оживают как часть реальной повседневности, и акцентировав внимание на том, как Пьеро учил своего зрителя, позволял ему видеть библейские коллизии в современном мире, а потом все это возвращалось на понимание, на интерпретации Библии, на библейские исследования. Пазолини тоже говорил, что Роберто Лонги — его учитель, главный оппонент, великий оппонент великой книги Карло. Все это, безусловно, важно — так же, как важны и социально-экономические условия производства живописи. Почему такой голубой? Почему такое золото? Почему такие пастельные тона? Откуда такие краски? Сколько они стоили? А не только — кто их поставлял?

Все это, безусловно, важно так же, как важно внимание к одежде, к тому, в какие костюмы одеты персонажи на картинах. Интересны не только шедевры, но живопись эпохи вообще, тексты разных жанров, умение различать дискурсы. Одежда, вещи, архитектура, ландшафт — все это помогает нам социально и пространственно локализовать те высказывания, те артикуляции, которые мы встречаем на картинах, и они меняются от местности к местности. Много написано о том, что Мадонны великого Пьеро выглядят иначе, чем его императрицы в Ареццо. Но не только семантика одежды, но и иконография, и смелость, на которую решается художник в выборе композиции, в выборе сцены, в прочтении текста. Все это, безусловно, значимо так же, как значимо то, о чем только что говорила Мария Неклюдова: те практики, в которые включено зрительское восприятие, то, как пользовались изображением, это все разные аспекты жизни текста, которые значимы для каждого современного исследователя, с какими бы вопросами он ни обращался к визуальным произведениям. Другое дело, что наша дисциплина

подсказывает нам эти вопросы: если мы занимаемся политической историей, то это будут политические артикуляции, если мы занимаемся социальной историей, это будет социальное устройство общества, если мы занимаемся субъективностями, то это будет точка зрения на мир, то позиционирование субъектов, та дисциплина глаза, к которой располагала картина. Я думаю, что все-таки сейчас время располагает нас к тому, чтобы воспринимать историографию как мультикультуральное пространство с размытыми границами, как время *casual*, а не борьбы за установление дисциплинарных рамок.

Дмитрий Гутов: Теперь голос объекта. Понимаете, у искусствознания, если сюда включить все — *visual studies* и вульгарную социологию, вообще все, и те потрясающие исследования, которые собраны в этом томе, который Наталья Мазур подготовила, а там все потрясающе, это захват, Конан-Дойл отдыхает, просто сидишь и не можешь оторваться... Насколько я помню, у Карло есть статья, которая начинается цитатой из письма Якобсону Шкловского — «Мы знаем теперь, как сделана жизнь, как сделан “Дон Кихот” и как сделан автомобиль». Мне это напоминает современные исследования в нейропсихологии: мозг расковыряли до атома, мы прослеживаем все электрические импульсы, всю химию. Где сознание? Мы расковыряли все, мы увидели, где сознание? Нет, ковыряй не ковыряй, оказывается, оно в другом месте лежит. Может, его вообще нет. По отношению к этим исследованиям нельзя ли поставить другой вопрос: помогают они нам понять природу той радости, которую испытывает зритель, сталкиваясь с великим произведением искусства? В чем природа этой радости? Мы проследили морфологию всех образов, начиная от Альтамиры и до Хёрста. Все проследили, а в чем радость? Или можно поставить вопрос так, как поставил его Карло, немножко архаически, вопрос, за который сегодня вам голову оторвут: как отличить хорошую работу от плохой? Это запрещенный вопрос. Один философ мне сказал: «Никогда не задавай этот вопрос, тебя примут сначала за дурака, а потом, если решат, что ты всерьез, а не прикалываешься, за проповедника тоталитарной эстетики». Потому что это ужас, что есть некая норма, что есть идеальные образы и где-то там за нашей спиной она нас очень сильно определяет. Поэтому мы можем продолжать, забыв понятие сознания, продолжать исследования того, что происходит в черепной коробке, как сделано произведение искусства и как оно связано с контекстом и со всем остальным.

Андрей Фоменко: У меня две относительно не связанные между собой реплики, два соображения: с одной стороны я хотел бы предостеречь от какого-то пиетета перед произведениями искусства и в этом смысле я разделяю повестку *visual studies*. Дмитрий Гутов говорил о радости, которую он испытывает перед произведениями искусства. Положа руку на сердце, многие из нас впадали в экстаз в музее, стоя перед картиной или другим произведением искусства? Правда, это случается редко. Сколько мы вообще в состоянии провести времени перед картиной?

Дмитрий Гутов: Нормальное восприятие произведения искусства: вот вы пришли на выставку Пьеро делла Франческа и, если вы действительно отключили все, что вы об этом знаете, несколько часов перед «Благовещением» — это нормальное времяпрепровождение.

Андрей Фоменко: Ну вы, Дмитрий, просто наследник традиции XVIII века, когда критики простаивали перед картинами часами, мысленно анимировали эти картины, представляли, что там происходило до этого и после этого и т. д., но это отдельная тема, которую я затрагивать не буду. Я, например, испытываю гораздо больше восхищения перед фактами природы, нежели фактами культуры, в том числе искусства. Все это очень субъективно. Но, с другой стороны, я точно так же хотел бы предостеречь от размывания границ искусства и растворения искусства в некоей неопределенной визуальной культуре, которая включает в себя факты рекламы, кинематографа, нашей массовой популярной низкой визуальной продукции и т. д. Я не так давно прочитал не самую глупую мысль: карьера, которую сделало понятие визуальной культуры в определенный момент в 1980-е годы, в первую очередь связана с перепроизводством студентов-филологов в американских вузах, которые стали прилагать свои знания и те методы, которыми они владели, к самым разным областям — той же самой рекламе или голливудскому кинематографу, т. е. это имеет, возможно, какое-то социологическое объяснение. И если говорить о Пьеро делла Франческа, тут говорилось о важности контекстов и реконструкций для понимания того, что такое Пьеро, а может быть, важнее для понимания Пьеро та странная инверсия в отношении между фигурами и фоном, которая там происходит? Может быть, в этом какая-то специфика, странность этой живописи более существенна, чем те контексты, которые за этим стоят? Это я для себя окончательно не решил, это не какое-то окончательное мнение, мне

вообще трудно рассуждать о каких-то общих вещах и вопросах, гораздо проще о конкретном.

Юлия Арутюнян: Присоединяюсь к мнению коллег о том, что антология настолько увлекательна, что может заставить забыть обо всем, что угодно, и провести с ней время было действительно очень интересно и познавательно. Но в этой дискуссии я буду выступать в роли злого следователя. Я уверена в том, что искусствознание никогда не рубило хвостов, точнее нет, были разные специалисты, которые пытались, обрубив хвосты одного типа, оставить нетронутыми хвосты другого типа. И, по моему глубокому убеждению, с самого своего начала, с того самого конца XIX столетия, у искусствознания были связи с историей, археологией, с историей искусства как таковой (в отличие от искусствознания как более теоретической дисциплины), с филологией (первые искусствоведческие отделения были именно на факультетах филологии), возможно, и с юриспруденцией, со знаниями в области права, это бесспорно; с вопросами социологического толка точно были связи. И разные исследователи, обрубив одни связи, всегда оставляли другие. И *visual studies* в данном случае лишь продолжают ту самую традицию, которая не была прервана целиком и с рубежа XIX и XX столетий сохранялась в некоторых областях. Да, разрыв был, он носил, скорее, социальное качество и, бесспорно, попытка противопоставить академическую традицию традиции как бы (ключевое слово здесь — «как бы») внеакадемической имела место. Бесспорно, была огромная активная попытка обновления и введения новых аспектов и нового круга произведений, которые не считались произведениями искусства в классическом искусствознании, но были признаны в качестве таковых в *visual studies* и при расширении дисциплины вдруг, например, заметили до этого не увиденные примитивы. И еще: когда я начинала свою преподавательскую деятельность, то так уж получилось, что первый курс, который я читала, назывался «культурология». Когда я открыла учебник по культурологии (а по образованию я историк искусства), первая же фраза меня обидела страшно: там было написано, что искусствоведение — это шедевроведение. И этот оборот — «шедевроведение» как определение искусствоведения, его метода и предмета, — как мне кажется, и создавал главную проблему.

Аркадий Блюмбаум: Если мы посмотрим на немецкие философские книжки столетней давности, которые пытались как-то обосновать

научную сферу, т. е. прежде всего на книги неокантианские, то найдем очень важное слово, которое мы обнаружим в книгах Генриха Риккерта, это слово *Grenzen* — «границы». Речь идет о необходимости все время отграничивать, проводить демаркационные линии. Неокантианцы были захвачены проведением границ, специфицированием. И недаром неокантианцы говорили про полицейскую роль философии Канта. И XX век, несмотря на то, что Варбурга он открывал медленно, был веком спецификаций, и, соответственно, постановка проблем была спецификаторская. Задавались общие теоретические термины для описания той или иной специфической области и т. д. Вёльфлин исходил из больших конструктов, которые описывали собственно историю искусства. С Варбургом все совсем по-другому — он прежде всего исходил из понимания конкретных произведений. И его попытка дойти до больших проблем, до теорий была связана с интерпретациями конкретных произведений.

Особенно заметно это различие в постановке проблем, если сопоставлять Варбурга с Максом Вебером, на книгу которого «Протестантская этика и дух капитализма» Варбург, кстати, откликнулся энтузиастически. Это два разных способа подойти к проблеме. К концу XX века стало понятно, что спецификаторские импульсы кончились. Они почему-то оказались неинтересны. Мы перестали исходить из общих проблем, мы, скорее, стали исходить из конкретных произведений — именно так, как это делал Варбург. Очень трудно стало ставить общие проблемы; общие постановки проблемы оказались быстро устаревающими. Именно попытки прочесть, проинтерпретировать конкретное произведение открыли перед нами все границы; все *Grenzen* были стерты и уничтожены абсолютно. К чему это привело? С одной стороны, это привело к ощущению удивительной свободы и к пониманию многослойности, многогранности того или иного произведения. С другой стороны, понять теперь, чем занимаются те или иные науки, оказалось просто невозможно. В чем предмет науки антропологии, скажет ли мне кто-нибудь в зале? Кто мне объяснит, чем занимается антропология, непротиворечиво покажет мне, что у антропологии есть свой специфический предмет, что антропология, например, не является общей теорией всего? Я могу это сказать и про другие дисциплины. С одной стороны, можно констатировать, что границы исчезли, с другой стороны, без границ, совершенно без границ, оказывается, работать интересно, но в общем невозможно.

Карло Гинзбург: А как насчет истории? Можно ли ответить на этот вопрос применительно к истории? Соглашусь с тем, что вы говорили о фокусировке на отдельных произведениях. Но в качестве провокации скажу, что вопрос визуальных качеств нельзя обойти стороной. Я не говорю об истории шедевров, но от качества нам никуда не деться. Но сегодня мы говорим о Варбурге, а не об истории и антропологии. Вместе с тем Варбург тоже мог быть разным. С одной стороны, у нас есть его работа о фресках в палаццо Скифанойя, а с другой стороны, есть одна из его поздних работ об астрологии во времена Лютера, где он разбирает визуальные артефакты, у которых не было выдающихся визуальных качеств. Они могли быть разного уровня, но все же это были не фрески палаццо Скифанойя. Был ли его метод в этих работах одним и тем же? Я бы ответил утвердительно, но я уже сказал, что было несколько Варбургов: его последний проект «Мнемозина» — это нечто совсем другое. Это проект про морфологию, а не про историю, но, как я доказывал вчера, морфология и история могут работать вместе, между ними возможно значимое взаимодействие. Как? Тут мы возвращается к конкретным случаям.

Алексей Ларионов: Я в Эрмитаже работаю, такой классический историк искусства, и здесь я чувствую себя немножко лазутчиком из враждебного лагеря, и тем не менее я здесь услышал близкие мне голоса, в частности, то, что говорил Дмитрий Гутов. Что касается главной темы дискуссии — разных подходов и границ между дисциплинами, изучающими с разных сторон культурные явления, то мне кажется, что это очень важная, наверное, дискуссия, хотя меня она интересует меньше, чем объект, который мы изучаем, и это здесь уже прозвучало. Мне кажется, что границы между дисциплинами, они вымышленные или не вымышленные, но они могут быть предметом обсуждения. Но есть абсолютно объективная граница, она безусловно существует и вместе с тем ее невозможно сформулировать, это граница между искусством и не искусством. Варбург и его современник Фридендер стояли на абсолютно разных позициях, но и тот и другой в основе своей прекрасно знали, что то, что они изучают, прилагая к этому разные подходы, это высокое искусство. Но я боюсь, что это — дискуссия тысячелетняя и никому еще не удалось показать, где границы между искусством и не искусством. Возвращаясь к вопросу о том, сколько можно стоять перед картиной, испытываем ли мы перед ней экстаз и прочее,

скажу, что я для себя, не претендуя на то, что это универсальные формулировки, выработал признак искусства и пользуюсь им в своей жизни. Когда я сталкиваюсь с произведениями современного искусства, с чем-то новым, что я не могу классифицировать и понять, я пользуюсь этим взглядом. Мне кажется, что искусство в самом общем виде — это то, что не стирается при повторении, то, к чему можно бесконечно возвращаться. Ты эту музыку слушал двести раз, но, когда она начинает звучать, тебя это снова захватывает. Ты стихи читал-перечитывал, уже давно выучил наизусть, но вдруг тебя зацепит и опять это сцепление слов производит на тебя магическое впечатление. Ты эту картину на стене в Эрмитаже знаешь и ходишь мимо нее 30 лет, и вдруг ты идешь в библиотеку по своим делам, и она тебя потрясает, и ты останавливаешься и зависаешь перед ней, и это не стирается. Это я просто хочу поделиться признаком, который я для себя сформулировал.

А вот вопрос качества, который тут звучал, он действительно сложный: как его измерить? С одной стороны, измерить его нельзя, с другой стороны, оно существует. Вкус историчен, качество искусства абсолютно не исторично. Что было шедевром для древних египтян, остается шедевром для нас, что для древних египтян было посредственностью, остается посредственным искусством для нас. Вне зависимости от цивилизаций, эпох и культурного бэкграунда люди отличают высокое искусство от невысокого или сомнительного. Я боюсь, что это предмет, который можно обсуждать бесконечно, лучше всего за бокалом вина, так как какого-то положительного вывода здесь не достичь.

А что касается темы сегодняшней дискуссии, то я хотел сказать, почему я с легким подозрением отношусь к визуальным исследованиям: там все перепутано, и это не только к визуальным исследованиям относится, но и ко всем тем, кто говорит, что любой текст — это текст. Ну как так? Текст Льва Толстого — это не любой текст; в том-то и дело, что ты пять раз в жизни читал «Войну и мир» от корки до корки, но и шестой раз откроешь на любой странице — и тебя захватывает. Это видимо какой-то другой текст. То же самое и с визуальными произведениями.

Роман Григорьев: У меня короткая реплика относительно качества искусства. А что, метод экспертной оценки нам не подходит? Если мы уважаем 15 экспертов... Сколько нас в этом зале? Семеро здесь сидит. Если мы считаем этих экспертов достойными выносить оценки, то хорошим искусством будет то, что они скажут. Чем нам это не нравится?

Дмитрий Гутов: Не работает этот принцип, никогда и ни при каких обстоятельствах. В 1930-е годы в Германии была издана книга «100 немецких физиков против Эйнштейна», на что Эйнштейн сказал: «Если бы кто-то из них был прав, было бы достаточно и одного».

Роман Григорьев: По-моему, всегда работает, потому что Леонардо да Винчи у нас хороший художник, да? Нормальный? Почему же не работает — нам это и уважаемые люди говорят. Так что Эйнштейн, конечно, молодец, но, по-моему, только это и работает.

Дмитрий Гутов: Тут сидят историки искусства, которые вам расскажут, что на протяжении нескольких столетий экспертное сообщество не считало Караваджо художником. Почитайте, что писалось о Караваджо в XVII, XVIII и XIX веках. Здесь вспоминали об экстазе перед произведением искусства, это комплекс Стендаля, так вот, когда Стендаль, разбиравшийся в искусстве, написал свой «Путеводитель по Риму» вот такой толщины, среди всех художников, которых надо увидеть в Риме, Караваджо не был упомянут. Вот вам что такое экспертная оценка в течение нескольких столетий.

Андрей Фоменко: У меня есть добавление к тому, что сказал Дмитрий Гутов. Можно апеллировать не только к отдаленному прошлому, можно апеллировать не только к Стендалю и к истории искусства XIX века, которую мы сегодня открываем и видим там имена, которых мы не знаем, и не находим там тех имен, которых мы знаем. Это и сейчас продолжается. На моей памяти происходила переоценка каких-то ценностей искусства 1980–1990-х годов. Откройте любой журнал по искусству начала 1990-х, кого вы там найдете из современных художников? Вы там найдете ситуационистов, вы там найдете Джеффа Кунса, вы там найдете огромное количество трансавангардистов, неоэкспрессионистов. Сейчас, думаю, немногие из присутствующих знают их имена, знают эти слова, которые я произношу. А эксперты в то время считали это действительно самым топом, это было лучшее, самое актуальное, самое интересное искусство 1980-х — начала 1990-х годов.

Роман Григорьев: Человек, которого многие считают великим искусствоведом, Кеннет Кларк, совсем недавно писал, что Рембрандт — ужасный художник, просто ужасный. Но это издержки нашей

профессии. Так что если Караваджо когда-то не воспринимался в качестве художника, которого нужно смотреть, ну, бывает.

Реплика из зала: Тут важно не путать: есть мода на что-то, в том числе и на художника, а есть творец, и если какой-то художник, как я понимаю, повлиял на какого-то другого художника в процессе его дальнейшего развития, это можно понять только через экспертную оценку. Следующий художник не является экспертом, но он выбирает лучшее из предыдущего.

Андрей Фоменко: Этот критерий тоже не работает. Могу привести пример, не из искусства, из кинематографа, из раннего периода в истории кино. Одна из самых интересных национальных школ — шведское кино конца 1910-х — начала 1920-х годов. Оно было самым интересным в мире, на мой взгляд. Но за пределами Швеции его видели очень немногие, влияния на современный кинематограф в то время оно не оказало, впоследствии история пошла иначе, произошел переход на звук, и о нем на некоторое время забыли, так что особого влияния на историю кино в свое время оно не оказало. Но это не мешает нам оценивать его сегодня совершенно иначе. Произошла переоценка ценностей.

Алексей Ларионов: Как раз такие оценки, когда в какую-то эпоху не ценятся Рембрандт или Караваджо, подтверждают, что вкус историчен, в искусстве исторически в разные эпохи господствуют разные вкусы. Но когда Мариетт в XVIII веке поносил Гольциуса за дурновкусие, он знал, что Гольциус — великий гравёр, он написал, что при таком таланте, при таком мастерстве как же он не понял, какое искусство надо делать, и тем не менее он понимал, что Гольциус — это что-то неординарное. Но в этом споре очень трудно апеллировать к недавним явлениям последнего столетия, поскольку это очень постепенно определяется. Чем ближе к нам искусство, тем больше на нас влияют вот эти перемены вкуса, моды. А на какой-то дистанции все устоится. По моим наблюдениям, дистанция в отношении живописи устанавливается где-то через век. В XIX веке они про XVIII век еще все время спорили, кому-то нравилось рококо, кому-то казалось рококо полным упадком, но наступил XX век, и весь XVIII век это хорошо, и Грёз хорошо, и Шарден хорошо. С XIX веком это произошло на наших глазах: я еще застал эпоху, когда искусство XIX века рассматривалось так: есть столбовая дорога, которая идет

от романтизма к реализму, к импрессионизму и дальше, а есть какие-то странные заблуждения, есть какие-то прерафаэлиты, какая-то дюссельдорфская школа. Вот наступил XXI век, все улеглось: теперь все хорошие, все интересные. Боюсь, что мы не доживем до устоявшейся оценки искусства XX века.

Мария Неклюдова: Если можно, я хотела бы немножко увести в сторону этот увлекательный разговор, потому что я подозреваю, что об экспертизе мы можем спорить до крови и так и не согласиться. Вернусь к проблеме границ, их специализаций и к тому, что сейчас гораздо более интересными становятся отдельные казусы, через которые мы начинаем раскрывать (в лучшем случае) нечто большее. Но параллельно с этим существует ведь и другая тенденция: мы сейчас говорим о том, как историю искусства мы начинаем раскрывать при помощи других дисциплин, заимствуя методы других дисциплин и обогащая ее. Но одновременно с этим происходит такое разграбление истории искусства другими дисциплинами, в частности, культурной историей: скажем, в таком проекте, как история тела, где история тела, помимо некоторых документов личного характера, которые описывают телесные практики, иллюстрируется и выстраивается за счет изобразительного канона, при этом не очень правильно понятого. Потому что картины с изображением тела начинают рассматриваться как исторический документ, фиксирующий реальность этого тела. И в этом мне видится опасность культурной истории. Не абсолютная — я сама ею занимаюсь, а значит, в первую очередь критикую саму себя. Когда мы уходим в казусы, это хорошо, но параллельно с этим и гораздо более популярно существует глобальная история, которая берет любой предмет за шкурку и начинает протаскивать его по всей хронологии, и мы получаем в итоге ладно если историю тела, история тела не самое плохое, ладно еще историю сексуальности, но мы точно так же получаем тотальную историю велосипеда или тотальную историю унитаза и т. д. и т. п., которые описываются с точки зрения культурного освоения. И поэтому, мне кажется, одна из проблем — это отсутствие середины: либо мы занимаемся очень конкретными вещами и, как правило, если мы специалисты, мы действительно занимаемся чем-то очень конкретным, либо у нас существует этот совершенно заоблачный слой описания культуры вообще, иллюстрируемый художественной культурой. У нас повисает то, что должно быть где-то посередине.

Роман Григорьев: А что должно быть посередине?

Мария Неклюдова: Если бы я знала, я бы, наверное, написала книгу про это.

Аркадий Блюмбаум: Два слова скажу о том, что сейчас сказала Мария. Фактически мы возвращаемся к книге Зигфрида Кракауэра, опубликованной посмертно, в 1966 году, той самой книге, о которой Карло пишет в одной из своих статей: речь идет об отсутствии связей между двумя уровнями, о которых вы говорили. Мы возвращаемся в 1966 год?

Голос из зала: Главное, что не в 1968-й.

Мария Неклюдова: Главное, что не так плохо тогда было.

Аркадий Блюмбаум: И еще я хотел бы ответить Алексею Ларионову. Дело в том, что Варбург, несмотря на то, что он много занимался шедеврами, конечно, с вами не согласился бы капитально, потому что «Мнемозина» — это как раз попытка историю шедевров перечеркнуть. Если вы посмотрите на его рабочие материалы, например, к докладу про итальянскую иконографию у Дюрера — про «Смерть Орфея», обратите внимание на то, какие бумаги находятся в этой папке. Там, например, находится вырезка из газетной статьи за 1905 год — это описание того, как погромщики убивают русскую учительницу, эпизод русской революции. Он сопоставляет гибель Орфея с погромщиками, убивающими человека, потому что его, конечно, интересует здесь не шедевр, а то психическое содержание, которое вкладываются в тот или иной тип иконографии. И в этом смысле он, конечно, едва ли задавался вопросом о том, что такое искусство, а что — не искусство. Это принципиальная позиция снятия такого рода границ.

Мария Неклюдова: Одну вещь добавлю, и это как раз касается антологии, которую составила Наталья Мазур: по ней очень видно, что мы довольно многое прочитали, но мы не все пережили, потому что та ситуация, о которой мы раньше читали и которая для нас была теоретической, начинает для нас становиться практической, и это совершенно другое дело.

Аркадий Блюмбаум: Да, конечно. Но я бы задал Карло тот вопрос, который поставила Мария и который был задан из зала: что должно находиться между самым высоким уровнем, макроуровнем описания и микроисторией? Что находится между — *in between*?

Карло Гинзбург: *In between...* Знаете, мне не очень интересно, что находится посередине. Шенберг как-то сказал, что все дороги ведут в Рим, кроме той, что посередине. И мне эта фраза очень нравится. В выдающихся интеллектуалах, в больших умах меня больше интересует их интерес к крайностям: будь то микроуровень или макроуровень, а связь между ними нельзя воспринимать как нечто само собой разумеющееся. На самом деле, о ней можно говорить, только опираясь на примеры. Выход — изучать казусы, которые по определению содержат в себе обобщения, ведь без них казус не был бы казусом. Проблема заключается в том, чтобы понять связь между отдельным казусом и общим смыслом, общими вопросами. Было бы интересно устроить дискуссию об отдельных казусах, чтобы посмотреть, как из них рождаются общие вопросы. Как я уже говорил во вчерашней дискуссии, даже Пьеро делла Франческа, *il monarca della pittura*, «короля живописи», можно рассматривать как казус, нисколько не умаляя его значения. Можно отталкиваться от Пьеро, от Леонардо или Толстого, чтобы посмотреть, как казус может привести к большим вопросам и как эти большие вопросы влияют на нашу интерпретацию казусов. Спасибо за этот провокативный вопрос о срединном пути.

Юлия Арутюнян: Для искусствоведа вопрос срединного пути мне не кажется особенно актуальным. Во-первых, есть разные подходы: вы прекрасно понимаете, чем текст, связанный с музейной практикой, с каталогизацией и с работой с конкретным предметом, будет отличаться от текста, написанного в стилистике всеобщей истории искусства, к примеру, Франца Куглера (я специально ссылаюсь на конец XIX — начало XX века). Во-вторых, в процессе развития науки разные памятники превращались в произведения искусства. И на протяжении XX столетия внимание к маргинальным школам часто становилось одним из ключевых вопросов. Эта планка срединки смещается, и рано или поздно определенный круг предметов превращается в те произведения, которые анализируют искусствоведы. И раз уж мы заговорили о Ренессансе, это касается тех самых школ, которые не были ни флорентийской,

ни римской и которые сначала не воспринимались всерьез, рассматривались как примитивы, а в XX столетии превратились в объекты для анализа, исследования, публикации, в предмет многочисленных выставочных проектов, которые проходили в середине — второй половине века. Про XXI век я даже не говорю, поскольку как мне кажется, эта планка будет смещаться еще дальше. Это касается отнюдь не только современного искусства, раз уж сказали о нем не упоминать, но и искусства всех периодов, всех регионов и именно с этой точки зрения искусство с легкостью расширяет границы и нарушает их.

Карло Гинзбург: Я бы попытался перейти от срединного пути к понятию «парадигма» Томаса Куна и посмотреть, не может ли понятие научной парадигмы быть полезным в истории искусства. Как вы знаете, Томас Кун переработал очень интересную книгу Людвика Флека «Генезис и развитие научного факта». Но не буду отклоняться в сторону. Давайте представим себе, что кто-то решил рассмотреть итальянское искусство XVI века при помощи понятия «парадигма». Будет ли оно ему полезно? По-моему, нет. А почему? Потому, что уже Вазари научил нас видеть в этом искусстве две конфликтующие парадигмы, а стало быть, пытаюсь свести все к одной парадигме, мы бы утратили ключевые различия. Или, к примеру, региональные школы: мы знаем, что это картина венецианской школы, это хорошо в качестве отправного пункта, но если мы должны определить, кто перед нами — Джорджоне или Тициан, или Тициан, который учится у Джорджоне, парадигма нам не поможет, нам нужно что-то более точное, более специфическое, и так мы возвращаемся к знаточеству. Но надо ли противопоставлять знаточество более общим вопросам? На мой взгляд, нет. Знаточество в определенном смысле представляет собой в высшей степени теоретическую практику, которая обычно остается непроговоренной, как говорил Панофский. Но проговорить ее было бы чрезвычайно полезно. И диалог между знатоками и искусствоведами более теоретического склада или, может быть, философами был бы в высшей степени продуктивным.

Вопрос из зала: Хотел бы продолжить дискуссию про качество и сделать такое замечание-вопрос: считаете ли вы, что попытка растражировать отдельное тело на разные эпохи, отдельный мотив, песню, является проверкой качества этого атомарного явления, то есть проверкой на возможность создать работоспособную модель?

Карло Гинзбург: Я упомянул слово «качество», но мне нужно его уточнить, потому что я не имел в виду норму — нормативная составляющая от меня очень далека. Попробую описать свой опыт посещения музея. В Эрмитаже я вчера видел картину Корреджо — портрет дамы с сосудом в руках, на котором написано греческое слово «непенте», и я подумал — это самая прекрасная картина в мире! Потом я перехожу в другой зал, вижу картину Рембрандта и говорю себе — вот самая прекрасная картина в мире! Вот это и имел в виду Теодор Адорно, когда говорил, что в музее картины воюют друг с другом. Каждая великая картина заставляет нас погрузиться в ее особый мир. И здесь возникает понятие качества. Но одно качество не отменяет другого качества; можно легко представить себе переход от одного к другому. Я много думал об этом и доказывал, что размышления о множественности стилей проложили дорогу толерантности и антропологическому подходу к разным цивилизациям. В любом случае это полное погружение в мир картины — оно не связано с нормой, оно связано с вопросом качества. Но мы возвращаемся к вашему вопросу о копиях. Копии — очень интересный феномен с точки зрения рецепции, а феномен рецепции до сих пор остается обширным и неисследованным континентом. Одним из немногих исследователей этого континента, самым отважным и оригинальным из них, был Майкл Баксандалл. Я до сих пор помню, как он говорил, что рецептивная эстетика Ханса Роберта Яусса и школы Констанца неинтересна и не полезна. Мне кажется, что он был совершенно прав. Почему? Потому, что у Яусса есть намеренное противопоставление рецепции текста и филологии текста, как если бы они исключали друг друга. Я думаю, что у этого противопоставления были биографические корни, но это другая история. Приведу противоположный пример — эссе Роберто Лонги «Сицилианский фрагмент», комментарий к выставке Антонелло да Мессина и сицилийской живописи кватроченто. Он провел эксперимент: он останавливался на каждой картине и говорил, давайте посмотрим на атрибуции этой картины. Однако каждую атрибуцию следовало датировать: то, что считалось работой Джотто в 1650 году, переставало приписываться Джотто в 1750-м и так далее. На атрибуции надо смотреть в исторической перспективе. Но для Лонги история рецепции была прелюдией к его собственной атрибуции; так история рецепции соединялась с филологическим подходом, они больше не исключали друг друга. В этом есть что-то глубоко поучительное. Месяц назад я был в Париже, где в музее Жакмар-Андре проходила выставка «Караваджо

в Риме: друзья и враги». Там было две версии «Экстаза Марии Магдалины». Были ли обе картины копиями? Существует и третья копия, которой, к сожалению, на выставке не было, но я видел ее раньше. Было бы интересно сравнить все три. Была ли одна из них оригиналом? Так мы возвращается к филологическому подходу как модели для истории рецепции и для размышлений о качестве.

Дмитрий Гутов: Хотел бы продолжить этот вопрос и чуть по другому его поставить профессору Гинзбургу, который сравнивает Корреджо с Рембрандтом. Легко сравнивать Джотто с Пьеро делла Франческа. А представьте, что вы идете по музею и вот висит «Венера» Джорджоне, а в следующем зале — Кабанель. Давайте сравнивать экстримы. А если там даже не Кабанель висит, а картинка, купленная на Невском, — кто-то голую девчонку нарисовал. Здесь как работают все предложенные механизмы различения?

Карло Гинзбург: Спасибо за провокационный вопрос. Для начала скажу, что Кабанель не игнорировал традиции, которая включала Тициана и Джорджоне. Чтобы контекстуализировать Кабанеля, нам нужно посмотреть на эту традицию, на нечто вроде вертикальной траектории. Но есть и горизонтальная траектория: Кабанель был художником своего времени, он обращался к специфической аудитории и смотрел на его картины, на мой взгляд, нужно по модели, предложенной Баксандаллом, — с точки зрения коллективного социального опыта. Наконец, есть история рецепции — я читал, что Наполеон III не хотел ее выставлять, утверждая, что это непристойное искусство. Не знаю, легенда это или нет. Картину Кабанеля я бы назвал посредственной, поскольку она написана для того, чтобы вызвать пошлое восхищение, но она много говорит нам об истории вкуса и технически она выполнена на очень высоком уровне; легко представить себе, что с нее могла быть выполнена копия более низкого технического уровня. Разумеется, я никогда бы не стал сравнивать качество «Венер» Кабанеля и Джорджоне, но они могут быть поставлены рядом в определенном контексте — к примеру, в книге об истории жанра «ню». (Ил. 3–4.)

Вопрос из зала: У меня вопрос про границы. Я только что вернулась из Флоренции и много думала про границы. В Уффици сейчас открылась выставка китайского современного художника, который



3. Джорджоне. *Спящая Венера*
Около 1510
Холст, масло. 108,5 × 175
Галерея старых мастеров, Дрезден



4. Александр Кабанель. *Рождение Венеры*. 1875
Холст, масло. 106 × 182,6
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

переосмыслял то, что мы называем искусством. Выставка заканчивалась видеорядом: Флоренция взрывается вихрями красок, и эти камни, какие-то остатки, пыль падают на старинные памятники. У меня было такое чувство, что искусство стремится эти границы нарушать, находит какие-то пути для того, чтобы эти границы постоянно подрывать удобными для себя способами, например через современное искусство. Старинная прекрасная Флоренция увешана выставками современного искусства, которое достаточно провокационно ставит вопросы телесности: художники поджигают себе руки, измазывают себя краской, все строится на таких контрастах. В последние годы все больше и больше появляется какой-то провокации, и ее масштаб все возрастает и возрастает, это видно в музеях, в том, как выставки формируются, какие современные художники туда приглашаются. Не кажется ли вам, что дискуссия о границах естественна, это нормальная ситуация для того, чтобы мы переосмыслили искусство, то высокое искусство, про которое мы тут говорим. Это необходимое условие для того, чтобы эта тенденция развивалась и в том числе и в науке.

Дмитрий Гутов: Кто же будет спорить с тем, что все дискуссии прекрасны, если они не ведутся оружием. Ответ на ваш вопрос совершенно очевиден. Современное искусство выглядит провокационно только с точки зрения человека, который зашел в Эрмитаж и увидел там какую-то современную работу. По сравнению с тем, что сделали отцы-основатели между 1907 и 1915 годами изнутри процесса, современное

искусство — это очень архаическая практика. Знаете, как на эти провокации смотрят современные художники? Как говорит один из моих друзей, это примерно то же самое, что софринские иконы. Нас этому научили, есть законы, по которым делается провокация. Вы просто следуете этому канону, которому уже учили в 1920-е годы во Вхутемасе. Вот как-то так это выглядит.

Екатерина Михайлова-Смольнякова: Не считаем ли мы текущую оценку шедевров и не шедевров, всего накопленного нами багажа, тем, что очевидно будет меняться в будущем? Я не говорю об искусстве 1960–1970-х годов, даже оценка искусства Пьеро может меняться. Я не согласна с тем, что шедевры египетского искусства оцениваются нами точно так же, как они оценивались в Древнем Египте. Когда мы начинаем рассуждение с утверждения, что мы однозначно говорим о шедевре или однозначно говорим не о шедевре, не оказываемся ли мы в тот же самый момент объектом, а не субъектом исследования? Насколько необходимо в рассуждениях искусствоведов или историков культуры это изначальное утверждение: я говорю о шедевре или я говорю не о шедевре, мы изучаем высокое искусство или мы изучаем искусство недостаточно качественное. Насколько этот элемент оценки действительно важен?

Мария Неклюдова: Наверное, это зависит от индивидуальной практики. В принципе для очень большого количества научных задач разница между шедевром и плохим искусством несущественна. Другое дело, что исследователь почти всегда, в общем, знает это, и очень интересно, как это внутреннее знание того, что это шедевр, а это не шедевр, влияет на конечный продукт его интеллектуальной деятельности. Этот вопрос заслуживает исследования сам по себе, потому что избежать его невозможно. В доме повешенного не говорят о веревке, но когда ты попадаешь в ситуацию преподавания, особенно не искусствоведам, он возникает сразу. Я читаю лекции менеджерам, и они тут же спрашивают: а почему это шедевр, а почему это не шедевр? И уйти от этого вопроса невозможно.

Юлия Арутюнян: Понятие шедевра безусловно контекстуально. Оно бесспорно связано с методологическими установками и установками самого исследователя. Есть ситуации, которые предполагают изучение памятника без обозначения эстетических приоритетов. Естественно,

у исследователей есть своя точка зрения, и выйти из нее он, скорее всего, не сможет по объективным обстоятельствам. Когда мы говорим о произведении искусства, то исторический контекст, бесспорно, принципиально важен и важен контекст не только памятника, но и исследователя, и, соответственно, он будет трансформироваться со временем. Это ситуации, которые влияют и на специфику, и на методологию, и на качество исследования. Мы прекрасно знаем, что существует мода на исследования — когда одна тема привлекает большое количество исследователей — иногда случайно, иногда это последовательность и сознательный диалог. Это вопрос не столько о том, нужно ли разграничивать шедевры и не шедевры, сколько о профессионализме, об отношении и, безусловно, о методе. С метода мы начали, методом и завершаем.

Андрей Фоменко: Я в этом, честно говоря, не вижу большой проблемы. Лично я для себя решаю это очень просто: если искусство мне кажется хорошим, я о нем рассуждаю и пишу, а если оно мне не кажется хорошим, я о нем не рассуждаю и игнорирую его. Я понимаю, что на каких-то других уровнях качество, конечно, может игнорироваться. Могу привести хороший пример: художник, который подвергся существенной переоценке в последние десятилетия, это Гюстав Кайботт, один из создателей импрессионизма, который затем был задвинут на задний план, а в конце XX века вдруг снова выдвинулся оттуда, особенно на волне социальной истории искусства. Один из авторов, который внес вклад в историю этого движения, — Майкл Фрид, написавший прекрасную статью о Кайботте. Там он прямо говорит, что Кайботт — интересный художник, он решает интересные проблемы, но он уступает по качеству именам первого ряда, Моне, Сезанну и другим. Но это не мешает Фриду рассуждать о Кайботте и выявлять какие-то интересные вещи, которые до него никто не заметил.

Дмитрий Гутов: Моя точка зрения будет прямо противоположной той, что вы только что слышали. Искусствознание, которое не способно оценить памятник или тратит свои усилия на то, чтобы заниматься проблемами, которые в этом не участвуют, — это бессмысленная трата бумаги и бессмысленная трата электричества в компьютере. Только способность выделить важное произведение из массы не-произведений делает эту науку или могло бы сделать ее осмысленной. С точки зрения объекта исследования, которым я здесь являюсь, я скажу, что, когда

художника приглашают сделать что-то или выставить что-то в музее, ты обрабатываешь это, ты стараешься сделать это лучше в каком-то смысле. Мондриан, работая над какой-то картиной, двигал полосочки, по-моему, тысячу раз, Серов тратил по пятьсот сеансов и так далее. Почему они это делали? Они же что-то хотели с этим холстом сделать? Или они могли бы тяп-ляп, а исследователи потом все это текстуализируют?

Карло Гинзбург: Я хотел бы вернуться к египетскому искусству, о котором заговорил Алексей Ларионов. Алексей, каждый раз, когда я прихожу к вам в Эрмитаж, я у вас так многому учусь, но здесь я с вами не вполне согласен. Пример египетского искусства не вполне удачен, потому что традиция была прервана и, если бы не Кирхер и не египто-мания XVII века, оно было бы забыто. Здесь нет преемственности.

Наталья Потапова: Я должна признаться, что я стою в этом споре на позициях конструктивистских, о которых напомнил Роман Григорьев в самом начале дискуссии. Понятие шедевра — это социальная практика, игра в шедевры — социальная практика, египто-мания — социальная практика, которую мы тоже изучаем. Для меня всегда была важна смелость и способность высказать новые идеи и принять новые практики. Нечто новое и маркирует для меня те интересные тексты, важные, значимые тексты, с которыми связаны дискурсивные сдвиги. Как я уже говорила в начале, для меня не существует дисциплинарных границ, я считаю, что есть какие-то общие методы, которые учат нас пониманию языка, учат нас читать. Существуют дискурсивные границы, которые связаны с разными дискуссиями. Мне абсолютно не интересно говорить про шедевры, хотя я понимаю, что это культурная практика, она существует, она вполне себе легитимна. Мне интересно про идеи, смыслы, про практики, про группы, и я в этом смысле принадлежу к другой группе. Но это подвижное поле, и я вполне допускаю, что может что-то случиться и мне это станет вполне интересно. Я помню, как я выбирала мелодии для будильника, а потом возненавидела всех композиторов, которых любила до этого, поэтому я не согласна с тем, что искусство — это вечное возобновление, ничего вечного, как оказалось, не существует.

Алексей Ларионов: Я хотел бы уточнить свою позицию. Я хочу сказать, что представления о качестве в каком-то смысле объективны.

Портрет Нефертити делал художник, который работал для фараона, то есть он сделал такую художественную карьеру к тому моменту в незнакомой нам жизни Древнего Египта, что он мог работать по самым высоким заказам. А художник, который работал для провинциального чиновника, не сделал такой карьеры, и мы сейчас все равно видим, что тот художник, который работал для фараона, был лучше, чем тот художник, который работал для провинциального чиновника. Значит, качество египетского искусства нами воспринимается так же, как оно воспринималось фараоном и провинциальным чиновником. А так, мы, конечно, очень многое не понимаем в этом искусстве, очень много туда привносим чего-то связанного с культурной традицией восприятия Египта, трудно судить, в каком соотношении с реальными внутренними смыслами египетского искусства находится наше понимание этих смыслов, но в том, что касается качества, я все равно остаюсь на своей позиции и считаю, что список шедевров не будет пересмотрен. Никогда не настанет такое время, что кто-то скажет: вы знаете, Моцарт вообще-то бездарность. Что Моцарт плохой композитор, никогда считать не будут. Всегда будут знать, что великий.

Наталья Мазур: Я думаю, что на реплике «Моцарт — великий композитор» мы достигли консенсуса в этой плодотворнейшей дискуссии. Замечательно, что она состоялась, и замечательно, что мы ни о чем не договорились, это свидетельствует о том, нам надо было собраться и поговорить.