

Александр Марков

КАК НАЧАТЬ РАЗБИРАТЬСЯ В ИСКУССТВЕ

Язык художника



Издательство АСТ
Москва

УДК 087.5:73/76
ББК 85.1
М27

В настоящем издании в качестве иллюстрированных цитат к тексту используются фоторепродукции произведений искусства, находящиеся в общественном достоянии.

Дизайн серии Андрея Фереза

Марков, Александр Викторович.

М27 Как начать разбираться в искусстве: Язык художника / Александр Марков. – Москва : Издательство АСТ, 2019. – 304 с. : ил. – (История и наука Рунета. Лекции).

ISBN 978-5-17-116790-5.

Александр Марков – философ, историк культуры, профессор РГГУ и ВлГУ, ведущий научный сотрудник Института мировой культуры МГУ им. М.В. Ломоносова, приглашенный лектор ряда европейских и американских университетов.

В своей книге автор рассказывает, как научиться видеть и понимать сообщения сложных живописных композиций, уметь разгадывать скрытые философские и мировоззренческие смыслы. Он рассматривает, как в искусстве реализуются темы иконологии, христианского мира, мифологических героев и исторических персонажей. Для этого выбраны известные картины Сандро Боттичелли, Рембрандта, Тициана, Леонардо да Винчи, Альфонса Мухи и многих других. Параллельно автор показывает, что живопись тесно связана с поэзией, и зачастую мысль художника очень точно может раскрыть в своем стихе поэт.

УДК 087.5:73/76
ББК 85.1

ISBN 978-5-17-116790-5.

© А.В. Марков, 2019
© ООО «Издательство АСТ», 2019

От автора

Внаши дни искусство привлекает всеобщее внимание, вызывает даже ажиотаж, как «очередь на Серова» или «полет в Вену к Брейгелю». Также искусство окружает нас в превращенных видах: в рекламных или сериальных образах, в виде безделушек и сувениров, принтов на майках и мемов в Сети, мотиваторов и демотиваторов, плакатов и жестов. Сразу же встает вопрос: неужели перед нами просто злоупотребление высоким искусством, шутка и розыгрыш? Или, во что склонен верить я, это говорит о силе образов, об их внутреннем смысле, который воспроизводится и срабатывает, в какие употребления они бы ни входили?

Задача книги состоит в том, чтобы объяснить значение таких образов, их устойчивость, научив читать живопись как текст, как сложное и захватывающее произведение. Живопись не должна оставаться просто впечатлением или поводом для гордости, она также может менять нас, как фильм или умный сериал, как встреча с любимым человеком, как чтение романов или вузовское образование. Картина в этой книге понимается не как слепок с действительности, а как постановка, событие, театр сложных, но тем более увлекательных смыслов.

Такой замысел более всего отвечает и судьбам самих художников, познававших и страдание, и славу, преследуемых и торжествующих, после крушения или вынужденного бегства начинавших с нуля и находивших друзей. Художнику было бы обидно считаться просто создателем усредненной «красоты», он сам оказался застигнут великими событиями и не смог о них не сказать. Конечно, художник всегда работает со смыслами, понятными современникам, заказчикам и зрителям, но именно в творчестве смысл становится событием, смысл через самого художника «выстреливает», поражая современников и определяя эпоху.

Чтобы понять сложные смыслы, я обращался к поэзии. Если произведение живописца мы видим в готовом виде в музее, то в поэзии, привлекая контексты, например, другие стихи этого же поэта или осо-

бенности мировосприятия его времени, мы понимаем, как и для чего создавалось это стихотворение. Поэтому поэты часто объясняют нам смысл тех деталей, мимо которых мы можем пройти на полотне, и, научившись понимать стихи, посвященные живописи или преображающие окружающий мир по законам живописи, мы научимся анализировать саму живопись. Открывается книга необычным эпизодом, античным философским сочинением «Картина», в котором описывается, как добродетели могут быть запечатлены в живописи. Заканчивается книга тоже непривычно: как русская мысль XX века осмысливала зрительный, живописный опыт, как она училась читать образы, как современные философы помогают нам быть умными посетителями галерей и музеев. Между этим началом и концом – подробные очерки мифологических и библейских символов, с задачей ответить на вопрос не только «что это значит», но и «как это работает», какую реальность культуры производит, как меняет представления о дружбе и любви, «воспитывает глаз», учит людей становиться другими.

Книгу посвящаю коллегам-друзьям, давшим мне возможность читать лекции по теории и истории искусства в мировых университетах и центрах современного искусства:

Владимиру Алексеевичу Колотаеву,
Светлане Алексеевне Мартьяновой,
Анне Альбертовне Арустамовой,
Ольге Анатольевне Джумайло,
Ирине Максимовне Савельевой,
Наталье Вадимовне Ковтун,
Татьяне Валерьевне Литвин,
Галине Александровне Янковской,
Анне Марковне Гор,
Николаю Сергеевичу Плотникову,
Тамаре Джерманович,
Анастасии Игоревне Форкно де ля Фортель,
Василию Сергеевичу Львову,
Наталье Яковлевне Шарымовой.

ГЛАВА 1

Что такое Иконология

От редакции

В этой главе речь пойдет об «иконологии» — способности образов нести самостоятельный смысл, независимо от замысла художника. Термин придумал итальянец Чезаре Рипа (1555–1622), который представлял собой удивительный симбиоз трех профессий: ученого, писателя и повара. Думал, писал, исследовал он также искусно, как и готовил свои блюда. Иначе не был бы личным поваром семьи кардинала Сальвиати. Так, между бифштексами и яичницей, в свободное время Рипа создал иконографическую энциклопедию, ставшую в эпоху барокко незаменимым источником сведений в области мифологии, литературы, искусства.

Она имела большой успех у всех творческих людей, поскольку в ней точно описывались и иллюстрировались все черты характера человека — добродетели, грехи, страсти, что позволяло создавать их яркие аллегории. Энциклопедия помогала использовать эти символы так, чтобы они были понятны зрителям и читателям.

Примерно за сто лет до появления этой книги очень доходчиво изобразил «Четыре аллегории» Джованни Беллини. «Сладострастие», искушающее добродетельного человека, показано богом виноделия Вакхом, который предлагает воину блюдо с фруктами. Капризная «Фортуна» изображена в виде женщины с земной сферой в руках, сидящей в шаткой лодке. «Благоразумие» представлено обнажённой женщиной, указывающей на зеркало и как бы говорящей: «Следи за своими поступками без искажений». А «Ложь» олицетворяется человеком, который прячется в собственном обмане, как в раковине, думая, что он неуязвим.

Еще больше аллегорий можно найти в знаменитом диалоге философа Кебета «Табличка», представляющем собой фантастическое описание некоей несуществующей картины, где во всех деталях изображен сложный путь к вершинам добродетели. Диалог происходит между толкователем (Экзегет) и наивным зрителем (Простец). Из их беседы мы узнаем, что ухабистая, каменистая дорога к совершенству

начинается от малой двери, в которую не всякий желает войти, боясь трудностей. Далее путники по бездорожью идут среди скалистых гор. На пути они встречают сестер – Строгость и Стойкость, Крепость и Дерзость, Культуру со своими дочерьми Истиной и Убедительностью. Все они ведут праведников «к матери своей» – Удаче. Читатели узнают этих героев именно по подробному описанию присущих им качеств, свойств и атрибутов, описанных в энциклопедии Рипа. Конечно, позже экфрасис был реконструирован и стал основой картин Квентина Варена и Якоба Матама, где все символы уже воочию обрели свое обличье.

Вообще, появление книжной иллюстрации в XVI веке можно считать революционным шагом в культурном развитии Европы. Хотя требование наглядности долгое время ставило в тупик авторов европейских сочинений по поэтике. Не было до конца ясно, что лучше – «рисовать» картины с помощью образов и символов, или маслом по холсту, или в технике гравировки? Автор приводит споры и аргументы о роли наглядности в искусстве Аристотеля, Платона, Патрици и Кампанеллы. Но в итоге технический прогресс победил, и иллюстрации были разрешены.

В 1920-е – 1930-е годы претерпела изменения и иконология. Она была поставлена на научную основу немецким историком искусства Аби Варбургом. Он первым для искусствоведческого анализа произведений применил иконологический метод. Для примера тщательно исследованию подверглись два шедевра Боттичелли – «Рождение Венеры» и «Примавера». Эта работа легла в основу его докторской диссертации. А апофеозом научной иконологии мог бы стать его «Атлас Мнемозины», отражающий историю визуальных образов в европейской культуре. Атлас был представлен на больших таблицах: «Макро- и микрокосмос», «Преследование и превращение», «Похищение женщин». Они представляли собой около восьмидесяти подвижных панелей, каждая из которых являлась аналитическим материалом. На одном пространстве сопоставлялись тематически сгруппированные образы мастеров Возрождения и современные визуальные образы – графика, реклама, фотографии, газетные вырезки. Масштабная работа осталась незавершенной из-за смерти Варбурга.

Картина Кебета

Вантичности был написан, возможно, философом Кебетом, диалог **«Картина»**, или «Табличка», представляющий собой экфрасис (фантастическое описание) некоей несуществующей картины, изображающей со всей наглядностью путь к вершинам добродетели. Греческое слово πίναξ («пинакс», откуда наша «пинакотека», собрание живописи, буквально «полка с табличками») означает доску, простой прямоугольный предмет с изображением. Диалог выводит наивного зрителя картины и экзегета (толкователя), умеющего объяснять моральные добродетели так, чтобы внимание посетителя не рассеялось, но он бы увидел само устройство собственной мысли и нравственности.

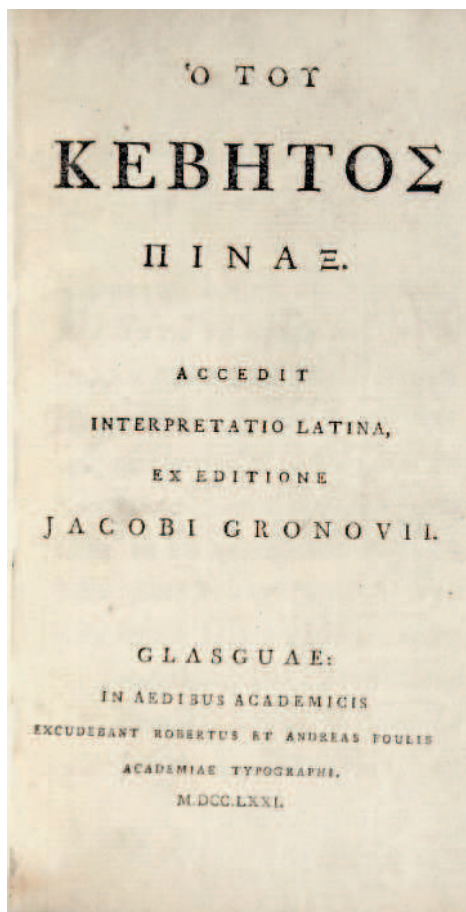
Бывали эпохи, когда ходившее под именем Кебета литературное произведение было очень востребовано как расхожая мораль, легко подчиняющая себе порядок наблюдений. Но иногда о Кебете забывали; например, если в XVIII веке книгу Кебета в России переводили не раз, то сейчас его не включают ни в философские, ни в литературные антологии. Сотни гравюр и десятки полотен с реконструкцией картины Кебета не склоняют нынешних читателей к самому произведению: идея морально нормативного экфрасиса, описания картины, которое представляет ее как живую, претит нам, жаждущим видеть красоту, а не мораль. Притязание начертить мораль как эффект воображения любого простеца кажется нам проти-

Титульный лист издания Кебета с параллельным переводом на латинский язык. 1771 г.

воречащим самой сути морали как общеобязательной для любого разумного существа нормы, якобы не требующей специального участия воображения.

Сразу нужно понять, что такая «картина» для античности могла быть только храмовой святыней, свидетельством о чуде, вроде мексиканских ретаблос, но требующем из-за отсутствия надписей, в отличие от современных ретаблос, объяснений жреца-экзегета, какое именно спасение велело посвятить эту картину в храм. И в эпоху Возрождения, когда эту картину попытались написать красками и начертить карандашом, живопись тоже оставалась лишь

одной из святынь, а не искусством по преимуществу: гениальная живопись являлась часто только подарком на свадьбу, тогда как настоящее дорогостоящее и впечатляющее искусство — это были гобелены или уличные шествия. То, что мы сегодня смотрим в музеях картины, можно сравнить с тем, как мы бы смотрели голливудское кино в телефоне или только трейлеры фильмов, полагая такое отношение единственным способом просмотра зрелищных фильмов. Конечно, трейлер тоже может стать произведением искусства, и Северное Возрождение и его наследники добились того, что их картины стали самостоятельным предметом рынка и восхищения; но мы пока говорим об условиях,



в которых картина Кебета выглядела лишь моралью, и этого было довольно для ее славы.

Особенность экфрасиса Кебета состоит в том, что Экзегет и Простец – главные герои, изображенные на картине добродетели – герои второго порядка. Всё это напоминает матрешку или телескоп, но именно благодаря такой конструкции мы усваиваем условные изображения как сами собой разумеющиеся, принимаем «вымысел вымысла» как очевидность для вымысла, что для него есть что-то очевидное и в его оптике правдивое, и значит, как некую художественную правду.

Некоторые оптические эффекты и провалы, сопровождающие экфрасис, например, резкая смена сцен, входят в самую оптику освоения невольных моральных состояний. Такие состояния обязаны уже не моральной стратегии экзегета или самого автора диалога, но резким переломам настроения при наблюдениях за жизнью природы, заставляющих принять готовую мораль.

В описании Кебета к истинной культуре ведет путь через малую дверь: хотя подход к двери ничем не затруднен, немногие решаются подойти к ней, догадываясь о «бездорожьи, неровности и каменистости» предстоящего пути. Получается, что дверь – некоторый предельно условный знак, нечто совсем малое, за которым видимое тревожно, а невидимое осмысленно. Мы еще не знаем, что именно кроется за дверью, но начинаем мерить всё прозрачностью будущего жизненного пути, символизированного ею.

Далее уже крутизна пути, отвесная скала, становится видна при взгляде на саму картину: читатель диалога Кебета должен больше его героя удивиться такой непостижимости добродетели. Именно здесь экзегет, указывающий на картину и толкующий ее части, становится наставником, принуждающим принять моральную, а не просто бытовую очевидность.

Наверху скалы стоят две женщины, «умасленные и цветущие телом», протягивающие руки принять проходящих. Это сестры Строгость и Стойкость, они выставляют вперед ладони, дабы показать, что решительное терпение ускоряет восхождение души: чем скорее мы решимся быть терпеливыми, тем легче нам далее восходить. Само цветущее тело при нашем восхождении показывает, что мы на пра-

вильном пути, мы вышли уже на поляну радости после быстрого испытания, оставив грусть далеко внизу и всю переживая радость как переполняющую все пространство вокруг.

Как только отдыхающие путники, паломники красоты, расположились на поляне, их берут за руки Крепость и Дерзость, — не иначе, чтобы объяснить смысл происходящего. «Ты видишь напротив леса некое место, которое и мнится добрым, луговидным и светом премногим осиянным? <...> Ты видишь посреди этого луга ограду другую и дверь иную?» Это благополучное место и оказывается «жилищем блаженных, где живут все добродетели, и сама Удача». Говоря по-другому, не нужно увлекаться отдыхом, когда отдых потребен лишь затем, чтобы мы за его время правильно поняли смысл происходящего.

Удача желанна, но смотреть в ее сторону пока рано, потому что предварительно нужно воспитать свое зрение. Посему Экзегет велит Простецу оказаться на поляне мысленно и сразу воспитать зрение: «Не видишь ли ты подле ворот, что некая жена стоит, прекрасная и уверенная (солидная) лицом, судя по всему, средних лет, в простой одежде и с простыми украшениями; и стоит она не на покатом камне, но на четвероугольном, надежно установленном. А за ней ее две вроде бы дочери».

Когда собеседник экзегета соглашается, что девушки похожи на мать и, вероятно, ее дочери, экзегет уверенно может сказать, что центральная женщина — Культура, а ее дочери — Истина и Убедительность. Иначе говоря, внешность не оказалась обманчива, хотя в жизни она бывает обманчива; но не в мире толкования, живущем напряженным ожиданием смысла.

Дочери прельщают своей молодостью, тогда как их мать, женщина средних лет, уже просто требует твердости взгляда и морали. Толкование не отстает от морали: «Почему она стоит на четырехугольнике? — Потому что это знаменует, что надежен и несомненен путь к ней для приходящих и надежна передача даруемого принимающим. Дары эти — дерзновение и бесстрашие, которые тождественны знанию о том, как можно ничего дурного не претерпеть в жизни».

Такие храбрые дары «оказывают помощь приходящим, подпитывая очистительную силу», поэтому их изображение выходит за пре-



Неизвестный художник. «Табличка» Кебета, или Путешествие человеческой жизни». 1573 г. Рейксмузеум, Амстердам

дела ограды: ведь они помогают очиститься, что надлежит сделать еще прежде того, как войти к Добродетелям. Названные дары не просто отдельные вещи или качества, а настоящие врачи «для поддержки (принятия) и здоровья. А если человек не послушается предписаний врача, то, разумеется, он будет выгнан и истреблен смертью». Как мы сейчас видим, экфрасис, описание воображаемой картины, не просто превращает отдельные отвлеченные понятия в олицетворенные фигуры специальными усилиями. Олицетворенным может стать все что угодно прямо по ходу повествования, с легкостью, хотя в начале повествования оно таким не было.

Добродетели за узкой дверью, за которую пустят только чистых, водят «хоровод». Они «благовидны и благочинны», требуя благоприличного ритма движений и поступков без всякого напряжения. Добродетели предстают «в одежде простой, без мягкости»: они суровы к се-



К. Варен. «Табличка» Кебета». Ок. 1600 г. Музей изящных искусств, Руан

бе, «непритворны они, и совершенно не имеют украшений, в отличие от всех других женщин». Можно сказать, они олицетворяют саму идею стройности правильных дел, где не нужно отвлекающих излишеств, как не положено мастеру отвлекаться во время серьезной работы.

Добродетели ведут праведника «к матери своей», той самой Удаче, с которой мы уже встречались. Она стоит на вершине над всеми оградами, столь возвышающейся над кручами, что к ней может вести только один путь. «Ты видишь этот путь, ведущий к самой вершине, которая и есть кремль (акрополь) над всеми этими оградами? – Вижу. – И у торжественного входа поставлена (художником) жена благовидная, сидящая на престоле высоком, украшенная свободно (т.е. в духе свободных людей, по моде) и изысканно, увенчанная венком из красивых цветов, прекрасным со всех сторон». Хотя Женщина изысканна как никакая другая, она не приковывает к себе праздного



Я. Матаам. «Табличка» Кебета». Гравюра. 1592 г. Музей искусств округа Лос-Анджелес

любопытства, но радуется, как простой свет, потому что все в ней — блеск и драгоценность, все «питает и услаждает зрение», а не раздражает и не возбуждает его.

Когда ренессансные живописцы и графики попытались изобразить этот кремль-акрополь, они столкнулись с одной трудностью: какая форма будет господствовать, если это и открытое, и закрытое сооружение? Заметим, что сближение живописи и графики в эпоху Ренессанса не было очевидно для предшествующих эпох, когда живописец именно пишет живо, а график — не живо, а схематично. Только ренессансное представление о том, что и живописец, и график созерцают идею, позволило сблизить два ремесла.

В многочисленных живописных и графических реконструкциях «Картины» он мог напоминать ворота, беседку или крытое здание с торжественным входом – ведь что в этом здании находится, было неясно. Только одно объединяло все эти изображения – здания были с куполом. Иначе как передать не место акрополя, а саму идею акрополя – что это нечто самое высокое, самое небесное, а купол похож на небо? Потом в европейской живописи круглые купольные храмы стали, прежде всего, нагорными храмами, например, храмом Аполлона и Муз на Парнасе, и в таком качестве вошли в культуру – вспомним Храм Дружбы в Павловске. Когда ты поднимаешься высоко в горы, не так важно, можешь ли ты осмотреть весь храм, важно, что ты близко к вершине, что купол уже виден, как маяк виден кораблю.

Русскому читателю сразу вспомнятся строки Ахматовой:

Небывалая осень построила купол высокий,
 Был приказ облакам этот купол собой не темнить.
 И дивилися люди: проходят сентябрьские сроки,
 А куда провалились студеные, влажные дни?..

Изумрудною стала вода замутненных каналов,
 И крапива запахла, как розы, но только сильнеей,
 Было душно от зорь, нестерпимых, бесовских и алых,
 Их запомнили все мы до конца наших дней.

Было солнце таким, как вошедший в столицу мятежник,
 И весенняя осень так жадно ласкалась к нему,
 Что казалось – сейчас забелеет прозрачный подснежник...
 Вот когда подошел ты, спокойный, к крыльцу моему.

Действительно, русская осень, «короткая, но дивная пора» прозрачного и пьянящего света, соблазнительного, чуть теплого луча, больше всего напоминает атмосферу «Картины» Кебета, где добродетели слишком кротки, чтобы призывать, но добро опьяняет и со-