

К основам философии живописи

В статье обсуждается вопрос: как возможна живопись? Его постановка обусловлена тем, что в бытовой культуре, включая ремесла и досуг, за пределы раскрашенного рисунка выйти невозможно. Ответ на этот вопрос предполагает поиски в культуре специфического события, инициирующего именно живопись. В качестве такого события обсуждается феномен «бытия-под-взглядом», обусловленный, с одной стороны, роскошью придворного общества, с другой – христианской акцентуацией на «совести». Феномен «бытия-под-взглядом» с необходимостью продуцировал определенный тип перспективы и внимание к цветным теням и рефлексам.

Ключевые слова: взгляд; видение; роскошь; личность; живопись; философия; приключение; психотехника

Victor Kostetsky

To the Basics of Philosophy of Painting

The article discusses the question “how is painting possible?”. The statement of the problem is due to the fact that in everyday culture, including crafts and leisure, it is impossible to go beyond the painted picture. The answer to this question involves the search for a specific event in culture that initiates painting. As such an event, the phenomenon of “being-under-view” is discussed, due, on the one hand, to the luxury of court society, on the other hand, to the Christian emphasis on “conscience”. The phenomenon of “being-under-view” necessarily produced a specific type of perspective and attention to colored shadows and reflexes.

Keyword: look; vision; luxury; personality; painting; philosophy; adventure; psychotechnics

...В мировом спектакле
мы являем собой зрелище.

*Ж. Лакан, «Четыре основные
понятия психоанализа»*

По существующей традиции в философии искусства не всем его видам уделяется одинаковое внимание: обычно музыке максимальное, литературе и театру соразмерное, а живописи явно недостаточное, если не сказать минимальное. В античной философии музыка привлекала пристальное внимание уже Пифагора, а Платон и Аристотель вникали и в технические, и в психологические, и в политические ее аспекты. В музыке европейская философия силилась постигнуть не только искусство, но и мистические основы бытия, придавая музыкальному искусству исключительное значение (А. Шопенгауэр, Р. Штайнер). Подобная судьба в философии искусства была и у поэзии, особенно по части вдохновенности и пророчества. Само слово «поэсис», собственно, и означало творчество в противоположность «технэ», деятельности по канону. Что же касается античной живописи, которая долгие века сводилась к технэ, то в философии Античности трудно найти что-то более существенное, чем обсуждение сценографии (иллюзий в театральной живописи) или замечания Аристотеля о том, что учить детей рисованию полезно. Тем более никому не приходило в голову искать в живописи мистические основы бытия. Даже Г. Гегель в своих многолетних чтениях по философии искусства не придавал живописи большего значения, чем признание за ней романтизма «субъективной проникновенности».

В эпоху Просвещения, в «галантный век» (XVIII в.) Д. Дидро уже не может обойти философским вниманием этот вид искусства. Так появляется трактат «Опыт о живописи», дополненный еще рядом его сочинений. Правда, Дидро не задается вопросом: «как возможна живопись?», его интересы группируются вокруг техники живописи и профессионального художественного образования. «Что такое фон? – спрашивает Дидро. – Это безграничное пространство, в глубине которого сливаются воедино цвета всех

предметов...» [6, с. 512]. «Тени, друг мой, тоже имеют свои цвета», – поучает французский мыслитель и, предвидя реакцию живописцев, добавляет: «Любой художник скажет вам, что знает все это лучше меня. Ответьте же ему от моего имени, что все его фигуры обличают его во лжи» [6, с. 331]. Рассматривая вопрос о колорите, Дидро отмечает: «Тот, кто овладел чувством тела, уже преуспел во многом, все прочее ничто в сравнении с этим. Тысяча живописцев умерли, так и не приобретя чувства плоти, и тысячи умрут, не приобретя его» [6, с. 323]. В отношении «чувства плоти», очевидно, тоже надо знать меру: «Я видел столько грудей и ягодиц, – пишет французский любитель живописи, – что, кажется, с меня хватит» [6, с. 493]. Чувство меры должно быть и в изучении художниками анатомии: «Глубокое изучение анатомии скорее испортило художников, нежели усовершенствовало. В живописи, как и в морали, опасно заглядывать внутрь явлений» [6, с. 517]. Довольно в резкой форме Дидро требует от живописцев того, что позднее О. Шпенглер назовет «физиогномическим методом», противоположным «систематике»: «Актер, не понимающий живописи, – жалкий актер; живописец, не являющийся физиономистом, – жалкий живописец» [6, с. 336]. «Если вы, – продолжает Дидро, – не ощущаете различия между... человеком, находящимся в одиночестве, и человеком, на которого устремлены взоры, – бросьте в огонь ваши кисти» [6, с. 341].

Подытоживая позицию Д. Дидро, процитирую: «Нет почти ни единого искусства, которое могло бы достичь хоть некоторого совершенства без практики и общественных школ рисования. Нужна не одна школа, их нужно сотни. Нация, которую бы учили рисовать, как учат писать, вскоре перегнала бы остальных во всех художествах» [6, с. 488].

Дидро, безусловно, проводит четкое различие между «учить рисовать всех» и «учить рисовать художников». Если первое развивает вкус, то второе способно даже портить его. «Как полагаете вы, с пользой ли для дела проходят семь лет, проведенных в Академии за рисованием моделей? Хотите знать мое мнение об этом? Я полагаю, что именно там, в течение этих семи тяжких и суровых

лет, приобретает манерность в рисунке... правда природы забывается; воображение заполняется фальшивыми, напряженными, смехотворными и холодными движениями, позами, фигурами. <...> И если ныне редко встретишь композицию из нескольких фигур, свободную от этих академических воздействий, которые до смерти претят человеку со вкусом и производят впечатление лишь на тех, кому чужда истина, – то вините в этом вечные упражнения на школьных моделях» [6, с. 317–318].

Недостатки художественного образования, отмеченные Дидро в конце XVIII в., в начале девятнадцатого стали приносить свой печальный урожай, о котором Г. Гегель, подытоживая свои лекции по философии живописи, высказался категорично: «В настоящее время слишком часто сталкиваешься с портретами и историческими картинами, по которым, несмотря на все сходство с людьми и реальными индивидами, с первого взгляда видно, что художник не знает ни что такое человек, ни каков колорит человека, ни каковы те формы, в которых человек выражает то, что он человек» [4, с. 275]. В сущности, с этих слов Гегеля во весь рост встает проблема художественности в философии живописи.

Парадокс живописи состоит в том, что начиная с какого-то момента стремление к правдоподобию изображения оборачивается художественной фальшью, утратой самой художественности. Художник оказывается в положении того классического дурака, который рубит сук, на котором сидит. И этот парадокс совершенно неразрешим на пути анализа выразительных средств живописи: фона, колорита, рисунка, композиции – собственно, на том пути, по которому двигался Дидро и от которого не так далеко отошел Гегель. Парадокс живописи весь на поверхности, он очевиден для любого, как выражается Дидро, «человека со вкусом». В истории русского искусства наибольший интерес в фиксации этого парадокса представляет работа композитора Б. В. Асафьева «Русская живопись. Мысли и думы» [1]. Парадокс живописи Асафьев выражает через термин «артистизм». Для него, автора многих балетов, термин интуитивно определенный, несмотря на то, что такой категории в эстетике никогда не было. «Артистизм, – пи-

шет Асафьев, – качества, редкие среди идейно-подвижнического, этического в существеннейших своих направлениях строя русского искусства... Поэт Батюшков, композитор Глинка, художник Брюллов – три русских язычника, вкусившие запрещенный плод, каждый по своему жестоко поплатились за последствия вкушения – за свой культ артистизма... В живописи только Константин Маковский вдруг поднял утерянную Ариаднину нить и поднял ее в годы очень безвкусные и трудные для прорастания артистизма...» [1, с. 126–127]. «Что же касается Куинджи, – добавляет Асафьев, – ...то все, чем он обязан своей молниеносной известности, артистизмом, не убеждает. Куинджи – темпераментный, страстный виртуоз...» [1, с. 129].

Столкнувшись с «парадоксом живописи», Асафьев в целях его анализа вводит категориальное различие *виртуозности* и *артистизма*: первое отвечает за технику рисунка и живописи, второе – за художественность искусства. В качестве примеров максимальной виртуозности при минимальной художественности Асафьев приводит творчество И. И. Шишкина и И. К. Айвазовского. «В этом роде особенно выделяется пейзажист И. И. Шишкин... В своих громадных полотнах он однообразен и композиционно-примитивен, выдавая за „настоящий лес“ ловко расставленные для улады глаза „точные породы деревьев“ и сразу бросающиеся в глаза эффекты освещения. Знание леса налицо, но деловое, количественное, хозяйское. Недаром Шишкин был знаменит в эпоху колоссальной распродажи лесов на вырубку» [1, с. 124–125]. Рассматривая вслед за лесом морские пейзажи, Асафьев пишет: «В гостиной, в салоне, в кабинете должны находиться картины, ничем не тревожащие сознания, но „дразнить“ (не волновать, а дразнить) чувство они могут» [1, с. 125].

В музыке, как известно, умением «не волновать, а дразнить чувство» прославился Р. Вагнер, чем и вызвал критику со стороны Ф. Ницше. Умение «дразнить чувство» остается, конечно, явлением культуры, но характерным более не для «изящных искусств», а для ярмарочных балаганов, для искусства цирка, для искусства разного рода аттракционов с опорой на зрелищность. Если изящные искусства

прибегают к методу «дразнения чувства», то речь об искусстве тем самым меняет русло, переходя в область коммерции и шоу-бизнеса, а не художественности. В русской литературе, например, самым большим мастером по части «дразнить чувство» был Ф. М. Достоевский, религиозно-философские пассажи которого имели к философии и богословию весьма околное отношение, но положительно сказывались на тираже и гонорах. По этому поводу замечательно высказался Н. А. Бердяев: «Достоевский – не художник-реалист, а экспериментатор... Он не только ниже Толстого как художник, но он и не может быть назван в строгом смысле этого слова художником... И все делается пресным после того, как побываешь в царстве Достоевского, он убивает вкус к чтению других писателей. Художество Достоевского совсем другого рода» [2, с. 216–217]. «Другого рода художество», отмеченное Бердяевым, как раз и есть не художественность искусства, а лишь типичный аттракцион в оболочке искусства, явление шоу-бизнеса.

Парадокс живописи, столь волнительный для художников и искусствоведов, в философии может быть осмыслен, но при условии достаточно широкого «герменевтического горизонта» – от культурологического анализа до онтологии взгляда. При культурологическом анализе следует обратить внимание на один факт: живопись конкурирует по разным аспектам со многими искусствами, обязательно проигрывая им. Так, например, театр обладает большей зрелищностью, чем живопись. Литература по степени описательности многократно превосходит возможности живописи (такова тайна слова). Поэзия превосходит живопись по степени одухотворенности. Музыка превосходит живопись по степени эмоциональности, причем настолько, что сравнение оказывается просто неуместным. Компьютерная графика и даже фотография превосходят живопись как по степени точности, так и по спецэффектам. И природа в створе окна вполне может быть живописнее живописи. Архитектура и скульптура, вписанные в ландшафт, сами по себе создают эффект картины. Что касается, наконец, искусства танца, то живописи никогда не сравниться с хореографией по части артистичности и грации. Тогда возникает вопрос: в чем сила живописи?

При обращении к опыту повседневности, к навыкам быта, живопись, в отличие от многих других искусств, теряет свою основность: в быту чертят схемы, карты, рисуют и раскрашивают, выполняют малярные работы, красят ткани, но ни о какой светотени или рефлексах нет и речи. Не так обстоят дела в других видах искусств. Например, в быту лепят кренделя, рогалики, формуют тесто, обжигают в печах, режут по дереву и камню, работают с глиной, – то есть навыки скульптуры явно заложены обычным трудом. Театр имеет свой опыт вживания в роль: таковы все социальные роли (мужа, жены, старосты, воина, соседа и пр.). Литература, в свою очередь, исторически привязана к бытовой переписке, а поэзия – к заговорам и молениям. Для музыки бытовой подосновой служит голос и интонация речи, а также предметы с шумовым эффектом вроде гудков, свистков, звона металлической посуды. Хореография в любом случае остается привязанной к языку тела, жестам и мимике, костюму. Правда, переход от быта к искусству ни в одном виде искусства не происходит естественным путем: наподобие эволюции: всегда требуется специфическое условие. Например, вне гарема ранних цивилизаций Древнего Востока никогда бы язык тела не сложился в танец, а шум звуковых эффектов – в музыку; не возникли бы сказки и игры; вне пиров царской военной дружины не появился бы эпос, а вне приключенческих походов дружины не сформировался бы культурный тип рыцарства. Возникновение всех видов искусства обязано не столько быту, сколько какому-либо исключительному, феноменальному событию культуры. Очевидно, что и живопись не может быть исключением. Так где и когда возникли исключительные условия для такого зрительно-условного события, каким оказалась живопись?

На этот вопрос ответ может быть вполне определенным. Свет на него проливает история европейской музыки. В античные времена музыки в нашем понимании не было: были физиологические реакции в ответ на тембр и звукоряд с разными интервалами. Эффект «музыки» сводился к аффекту узнавания, по типу нашей реакции на гимн, марш, плясовую или непривычный для европейцев лад пентатоники. Понятий мелодии и аккорда вообще не существовало, как

не существовало и соответствующей практики. В качестве единицы счета звуковых интервалов принималась величина не в полтона, как ныне, а в четверть тона – именно по этой причине звучание античной музыки остается неизвестным. Революция в европейской музыке во многом была связана с христианством: с монашеским «ангелогласным» псалмопением, с монастырской техникой нотной записи, с выделением из среды музыкантов фигуры композитора.

Гегель в своей «Эстетике» совершенно верно связывает появление европейского искусства живописи с особенностями в развитии христианства. Встреча Античности и христианства явилась как раз тем исключительным событием, под влиянием которого живопись стала возможной. До этого события вместо живописи существовал феномен раскрашенных рисунков – так было в Древней Индии, в Древнем Китае, в Древнем Египте, да, собственно, и античная живопись за эти пределы практически не вышла¹. В канун Возрождения для появления живописи наличествовали лишь некоторые из необходимых условий, а именно теории пропорций (от Античности) и теории перспективы (главным образом усилиями архитекторов), но этих условий еще недостаточно для возникновения искусства живописи. Чем же это искусство обязано христианству?

Христианство с самого начала своего появления противопоставило себя язычеству в плане категоричной оппозиции *жизни* и *переживания*. Жизнь требует поступка, переживание – способа ухода-в-себя, благодаря которому появляются два хорошо известных нам понятия: «личность» и «внутренний мир человека». Лозунг Блаженного Августина «Не выходи никуда, уйди в самого себя; во внутреннем человеке обитает истина» с веками только набирал силу [7, с. 153]. Появление «внутреннего мира личности» явилось основой всего христианского проекта, смысл которого был в том, чтобы через личность в человеке изменить общество и самого человека в его этических и эстетических измерениях. С этой целью изначальные водители христианства заимствуют у стоика Сенеки понятие «кон-сциенция», что на русский язык переводится словом «со-весть»². Так называемые угрызения совести появляются в мире

переживаний в качестве наложения эмоций, в качестве рефлекса одной эмоции на другую. Соответственно, возникают понятия типа «светлой печали» или «радостной грусти».

Для регулирования эмоций в их бесчисленных рефлексах, особенно при «угрызениях совести», христианство трансформировало античную музыку и традиционную иконопись. Фрески Джотто не случайно появляются на стенах сакрального помещения и с ведома Ватикана. Святой престол нуждался в реформировании иконописи, причем в строго определенном направлении. За век до Джотто в монашеской среде была преобразована музыкальная культура: изобретены нотный стан, нотная запись, придан особый статус фигуре композитора (в Античности представление о композиторе как об особенном музыканте в принципе невозможно). Итогом стало изобретение мелодии в паре с гармонией в музыке, а в области изобразительного искусства возникло искусство тени и рефлекса в паре с перспективой и пропорциями. С появлением понятия «рефлекс» искусство цветных теней и полутеней стало неизбежным, как и использование новых связующих материалов, гарантирующих возможность изображения рефлексов. В противоположность раскрашенному рисунку, живопись возникает как организация света при предметном взгляде. Живопись работает не с предметами, а со взглядом на них, и тому есть ряд важных причин.

Эпоха Возрождения, если бы не появился запрос христианства на реформирование иконописи, вполне бы ограничилась скульптурой и литературой. Пассионарность Ренессанса была инициирована тем простым фактом, что при загородном строительстве нуворишей Средневековья, изначальных бюргеров, или буржуа (в разной транскрипции), находили обнаженную скульптуру. Эффект «потрясения от наготы» оказался столь значительным, что философия Платона стала откровенно вытесняться эпикуреизмом, а история медицины обогатилось новым названием болезней в честь прекрасной богини. Искусствоведы вряд ли знакомы с тем медицинским фактом, что эпоха Возрождения прославилась не только своим искусством, но и эпидемиями сифилиса и пандемиями всех венерических болезней.

Вызов христианству был брошен. Но новое христианское искусство в лице знакомой нам европейской музыки и живописи Ренессанса получило возможность проникать во внутренний мир личности, будить совесть и стыд, уверенно работать над рефлексам эмоций. Безусловно, по своему происхождению музыка и живопись Европы явились искусствами психотехники и лишь во вторую очередь «изящными искусствами».

В становлении светского характера живописи большую роль сыграла рама. Изначально ее роль отнюдь не сводилась к окантовке произведения – у нее также есть психотехническое значение. Как известно, в сакральных строениях живопись была настенной, без рам. Значение рамы аналогично значениям сцены, занавеса, кафедры, эстрады, трибуны, ринга, цирка, стадиона, трона – то есть это значение непрофанного пространства, предполагающего возможность как его символической организации, так и действия по типу «приключения». Надо заметить, что «приключение» представляет собой мощный архетип культуры, меняющий состояние сознания, вводящий сознание в состояние не труда или войны, но игры. И без подобного состояния сознания невозможно восприятие ни европейского балета, ни европейской музыки, ни европейской живописи. Наличие рамы, вырезающей из видимого пространства отдельный фрагмент, явилось непрямым условием появления феномена светской живописи. Для того чтобы оценить непроизвольное для зрителей изменение состояния сознания при виде рамы, достаточно обратиться к феномену осанки важного чиновника или вельможи: к ним трудно подойти, а войдя в их психологическую зону, трудно не потерять дар речи. Осанка отнюдь не сводится к выправке, но обладает способностью создавать вокруг личности «поле влияния», что в Античности выражалось термином «энергия» (от эн-эргон, то есть ‘задействованность’). Рама непроизвольно «задействует» зрителей подобно действию генеральского мундира на солдата или женщину. Неслучайно технология изготовления рам включает золочение: рама и выглядит как парадный генеральский мундир.

Рама – изумительное изобретение культуры, подобное появлению окна в истории архитектуры. Содержанием пространства внутри

рамы является свет. И этот свет идет из рамы на зрителя, а не мимо его. Целеустремленность света-из-рамы на зрителя достигается использованием прямой перспективы. В результате зритель оказывается в ситуации бытия-под-взглядом. Это именно тот эффект, которого добивалось христианство: Бог всегда видит человека во всех его делах и помыслах. Эффект «недремлющего ока» оказался в основе чудодейственного морального воздействия, о котором Владимир Мономах в поучениях своему сыну заявил так: «Страх Божий превыше всего». Представление о бытии-под-взглядом христианство не изобрело, оно заимствовало его, как и понятие совести, у Сенеки, который писал: «Самое благотворное – жить словно под взглядом. . . человека добра»³. По мнению М. Хайдеггера, эффект бытия-под-взглядом хорошо известен со времен Эллады: «Быть под взглядом сущего захваченным и поглощенным его открытостью и тем зависеть от него, быть в вихре его противоречий и носить печать его раскола – вот существо человека в великое греческое время» [14, с. 50].

Человек-под-взглядом обязательно корректирует свое поведение, причем в зависимости от характера взгляда. По замечанию О. Шпенглера, человек-под-взглядом начинает говорить всем своим телом; язык, по Шпенглеру, и возникает под взглядом: «Всякому известна разница в собственных движениях, возникающая в зависимости от того, знаешь ли, что за тобой наблюдают, или же нет. Мы вдруг начинаем сознательно „говорить“ всем, что делаем» [16, с. 116]. Когда на стене висит картина, человек оказывается под взглядом и, соответственно, становится говорящим, немым говорящим. Человек, конечно, смотрит на картину, но и сам оказывается под взглядом, с которым он вступает в общение всем своим телом; соответственно, идет корректировка эмоций и переживаний. В светской культуре имеется возможность выбора того, под каким взглядом жить и как себя корректировать – так возникает художественный рынок. Психотехника живописи, включая терапию ею, нигде не исчезает, просто появляется возможность выбора, в том числе и выбора зла.

В эпоху Возрождения живопись серьезно относится к бытию-под-взглядом в плане отношения к добру и злу, причем этот вопрос

жестко контролируется церковью. Пристальное внимание к характеру бытия-под-взглядом приводит к пониманию его воздействия также и на технологию живописи. Когда М. Дворжак, анализируя возможность появления фресок Джотто, обращает внимание не на правдоподобие изображения, а на композиционный принцип [5, с. 15], то этот принцип как раз целиком подчинен цели бытия-под-взглядом. Дворжак пытается эмпирически описать обнаруженный им композиционный принцип новой живописи. Он прежде всего обращает внимание на целостность композиции и на взаимосогласованность как персонажей, так и, например, складок одежды движениям фигуры. Но «целостность» в искусстве имеет значение не только структурного соотношения типа часть/целое, но и значение «схватываемости одним взглядом» («объемлемости», по терминологии Аристотеля). Как отмечает В. Татаркевич комментируя Аристотеля, «прекрасным может быть только то, что объемлемо», что «легко охватить одним взором» [13, с. 152–153]. Соответственно, композиции своих фресок Джотто выстраивал исходя не из «системно-структурного подхода», а из особенностей «взгляда», из антично-аристотелевской «объемлемости»⁴.

Для дальнейшего описания композиционного принципа М. Дворжак вынужден обратиться к особенностям христианства той эпохи, поскольку связь между персонажами фресок Джотто имеет характер не поведенческого, а духовного общения: они как бы видят друг друга, даже спиной. Внимание исследователя привлекает значение для христианства роли святого Франциска, поскольку тот «проповедует не абстрактные поучения и заповеди – у него все приобретает характер подлинного переживания». «Не подлежит сомнению то, – продолжает венский профессор, – что деятельность святого Франциска и его учеников оказала неслыханное влияние на всю Италию, а содержание их учения – то есть интенсивное переживание эпического субстрата христианской религии – сделалось в течение XIII столетия общим духовным достоянием всех итальянцев» [5, с. 33]. Не случайно «предпринимались попытки непосредственно связать святого Франциска с творчеством Джотто и представить положение дел так, будто

именно святой был подлинным основателем нового искусства», правда, Дворжак, упомянув об этом мнении, считает его прямолинейным. Во всяком случае, не без влияния святого Франциска в композиционном принципе Джотто появилась ментальная составляющая: вещи как бы видят друг друга, сопереживают, и тем самым достигается целостность общего бытия, еще более фокусируясь на бытии-под-взглядом. Позднее для Леонардо да Винчи тезис о том, что вещи как бы видят друга, станет личной «рабочей гипотезой». Для живописцев эпохи Леонардо видение вещами друг друга выражалось в форме линий, представляющих взоры вещей и их образы-подобия. По этому поводу знаменитый флорентинец писал: «Каждое тело наполняет окружающий воздух своими подобиями, – подобиями, которые все во всем и все в каждой части. Воздух полон бесчисленных прямых и светящихся линий, которые пересекают друг друга; они представляют каждому предмету истинную форму...» [7, с. 169]. Как отмечает в этой связи В. П. Зубов, «именно это положение в его геометрической форме Леонардо объявил „исходным началом науки о живописи“» [7, с. 169].

Феномен живописи возникает в тренде христианской религии и позиции церкви, так что к народной культуре живопись не относится ни по происхождению, ни по своему распространению. Светская живопись развивается в тренде роскоши, сохраняя при этом источник своего появления на свет (связанный с такими понятиями, как «личность», «совесть», «внутренний мир человека»). Вне роскоши, при взгляде «из народа» живопись остается раскрашенным рисунком, как это было характерно для цивилизаций древности, причем рисунок имеет явное предметное значение. Роскошь меняет точку зрения, и смена точки зрения начинается с рамы в ее роскоши и позолоте. Пространство внутри рамы – всегда пространство внутреннего мира личности, что бы там ни изображалось. Портрет, пейзаж, натюрморт, жанровая сцена – все это уже внутри личности, уже увиденное и пережитое, это не сырые продукты, а кулинария. Изысканность живописного полотна для зрителя-в-роскоши всегда комплиментарна, то

есть принимается за *свое* восприятие, тем самым зритель непроизвольно подстраивает рефлексy своих эмоций под рефлексy картины. Перефразируя Аристотеля, можно сказать, что живопись – воспитатель взрослых, и в мире роскоши без подобного рода воспитания ее мир рушится. Аристократическое воспитание и умение обходиться с людьми держится не на эмоциях, а на оттенках эмоций. Как пишет Н. Элиас, «конкуренция в придворной жизни вынуждает, таким образом, к обузданию аффектов в пользу тщательно рассчитанной и детально выверенной в оттенках позиции в обхождении с людьми» [17, с. 139].

Парадокс живописи как раз и начинается с того, что пространство в раме представляет собой не только иллюзию трехмерного пространства на плоскости, но это иллюзорное пространство полностью ангажировано внутренним миром личности. Во внутреннем мире личности – тоже в определенной степени иллюзорном – видение осуществляется не глазами, а так, как, например, в сновидении. Видеть и смотреть не есть одно и тоже. Именно по этой причине живопись переводит зрителя в мир видений, легко сопрягаемый с миром сновидений.

Видение – феномен, достойный особого внимания в философии живописи⁵. Произвольное видение называется воображением. Непроизвольное – галлюцинацией. Еще есть термин «фантазия», востребованный для анализа творчества. Но в Античности для видения был еще один термин, исковерканный последующими веками, – «теория», который можно буквально перевести как ‘наплыв духа’ – столь же естественный, как рассвет, заря. Теория – озарение, в смысле естественности и объективности восприятия, без разделения на чувственное и рациональное. Логика европейской живописи изначально имела теоретический характер, то есть изображение внутри рамы есть одновременно и некое видение, неразложимое на чувство и разум. Для зрителя-в-роскоши содержание картины четко разделяется на изображение и видение; изображение рассматривается, видение созерцается.

При созерцании, в отличие от разглядывания, предметность выводится за «логику классов», за классификацию посредством

именования. В созерцании, как писал Гегель, «вещь не есть то, что она есть» [3, с. 172]. И дело не в том, что вещь можно использовать не по назначению, а в том, что вещь способна проявлять свою субъектность, или, по терминологии Аристотеля, «энтелехию». В латинском термине «субъект» подразумевается способность видеть, «подхватывать взглядом», равно как «объект» подразумевает способность оказаться подброшенным взглядом. Субъект – тот, кто видит, объект – то, на что направлено внимание субъекта, что «выставлено напоказ». Феномен живописи существует благодаря тому, что любая предметность живописного полотна, включая пространство между предметами и фон, являет собой субъектов, которые видят друг друга и в силу этого способны приходить «в соответствие», отвечать друг другу на взаимные «вызовы». Собственно говоря, художник до тех пор будет творчески страдать над полотном, пока все субъекты сами не найдут друг друга. Можно сказать и так: художник в процессе творческой работы лишь помогает субъектам картины найти друг друга. Причем не надо эту помощь преувеличивать, учитывая, например, «эффект старения», «очарования руин» (по выражению Г. Зиммеля). В процессе старения цвета сами находят друг друга, отчего и возникает впечатление очарования древностями.

Для того чтобы видеть, не обязательно иметь глаза; видеть – это феномен и атрибут субъектности. Глазное видение есть лишь частный случай видения как такового, имеющий только для живописи исключительное значение. Об этом догадывался еще Цицерон, который писал: «А ведь мы воспринимаем видимое не глазами... видит и слышит именно душа, а не части тела, которые служат ей как бы окошками, но которыми ничего нельзя чувствовать без присутствия и участия ума» [15, с. 223]. Взгляды Цицерона опирались на традицию, восходящую к пифагорейской «музыке небесных сфер», которую гении слышат не ушами. Можно сказать, что эта «музыка» является одновременно и живописью-видением, и математикой-ритмом, которые объединяются словом «логос» в смысле суверенной реальности относительно любой «физики». Способность видеть реализуется

суверенно относительно любой материальной организации, точно так же, как математические формулы существуют суверенно относительно физических процессов, описываемых ими. Конечно, при привычном антропоцентризме способность видения связывается с глазами, зрением, причем в оптическом диапазоне. Но способность видеть по своему понятию намного шире и связана со способностью ведать; видеть-ведать можно и через звуки, и через запахи, и через разного рода «поля», и даже абстрактно. Именно в суверенной способности видеть относительно любой «физики» проявляется возможность математики и языка, которые порой сливаются друг с другом.

Видеть – процесс вроде бы естественный, между тем естественным образом объяснения не имеющий, что стремился показать еще И. Фихте в «Фактах сознания». Понятие «идеального» укоренено именно в видении, оно лишь рефлексировало над видением. Если бы вещи не видели друг друга, ни о какой эволюции в природе, ни о каком гомеостазисе живых организмов не могло быть и речи. Солнце видит, что творится в его «системе», Земля видит, что происходит в ее планетарном хозяйстве. Человек цивилизации присвоил себе право быть субъектом, отказав в этом праве объектам. Но объекты тоже субъектны, точно так же, как объектен человек в социуме и в ландшафте.

Европейская живопись вовлекает зрителя-в-роскоши в иной тип мировосприятия, при котором человек погружается в иную среду общения, где вещи видят друг друга и ведут разговор. В результате такой вовлеченности формируются особого рода способности, зафиксированные в обществе как «проницательность», без которой европейское понимание природы, то есть науки, было бы просто невозможным. Вряд ли случайным является тот факт, что один из основоположников европейской науки Г. Галилей начал свой профессиональный путь как студент-медик и художник, продолжал в качестве профессора математики, а значение для науки приобрел в роли физика. Проницательность взгляда живописцев позволила создать медицинские атласы, способствовала появлению таких наук, как ботаника и геология, заложила основы

того научного метода, который называется наблюдением. В науке понятие «опыт» привнесено именно художниками, причем изначально под опытом понималась работа над натурой с поисками пропорций.

После возникновения живописных медицинских атласов понятие «опыт» было подхвачено медиками, сформулировавшими лозунг «Опыт – лучший учитель» (тезис Парацельса) и одновременно проклявшими философов в лице Стагирита. Как торжественно заявлял Парацельс, «все написанное Аристотелем ложно». Вместе с Аристотелем медики выбросили из своих исследований любое теоретическое знание, создав прецедент эмпиризма. Физики поступили иначе: заимствуя у художников методологию в форме опыта натуральных наблюдений с поиском пропорций, они сохранили опору на опыт и развили теории пропорций до статуса математики. В итоге математика не только получила импульс к своему развитию, но и стала «языком науки».

В мире роскоши живопись в форме полотна в золоченой раме является, конечно, предметом украшения интерьера, но отнюдь не теряет при этом статуса «воспитателя взрослых». Правда, в XIX в. воспитание массированно вытеснялось образованием. Кризис живописи был неизбежным уже по одной этой причине. Вместе с аристократией исчезал мир роскоши, он сменялся опрошенным миром богатства и «демонстративного потребления». Как остроумно писал Ш. Монтескье, «демократии погибают от роскоши, а монархии – от ее недостатка». В мире богатства «внутренний мир личности» скорее становится чем-то архаичным, чем необходимым. Надо признать, что сам по себе этот странный феномен для культуры отнюдь не является необходимым – при условии, что человек имеет свободу во внешнем мире. В историческом плане возникновение внутреннего мира человека стало позитивным плодом деспотии, то есть отсутствия социальных свобод. Неслучайно А. Жид высказал мысль о том, что «искусство живет принуждением и умирает от свободы». К концу XIX в. пребывание человека в своем внутреннем мире, причем в мире вне роскоши общения и приключения, приводило к пустому существованию, по поводу

которого молодой Ф. Ницше иронизировал таким образом: «Индивид притаился в своем внутреннем мире: снаружи его совершенно не заметно» [9, с. 187]. Живопись импрессионизма отреагировала на утрачиваемый смысл «внутреннего мира человека» обращением к внешнему: к впечатлению и декоративности. Именно декоративность, которой избегали в мире роскоши из-за неприятия «манерности», стала разрывать связь живописи с ее культурологическими истоками.

Декоративность, изначально освоившись в «красной» речи Древнего Востока, в эллинской культуре рассматривалась, во-первых, как пережиток восточной цивилизации с ее деспотизмом и лестью, во-вторых – как происки софистов. В отличие от Эллады, в римской культуре греческие заимствования сопровождалась, как правило, профанацией, «декадансом». Именно таким образом афинский театр и стадион у римлян слились в цирк, дионисии превратились в оргии, философия заимствовалась и тяготела к эклектике. В рамках той же тенденции к профанации культуры декоративность в Древнем Риме, в отличие от Эллады, приобрела вдруг положительное эстетическое значение. Аналогичным образом в Европе конца XIX в. общий декаданс культуры вновь выводил на сцену истории искусств декоративность как принцип «новой» живописи.

Декоративная живопись есть своего рода оксюморон. Живопись возникает в оппозиции к раскрашенному рисунку. Раскрашенный рисунок тяготеет либо к орнаменту (впечатлению), либо к тексту (разглядыванию-прочтению), причем «в пределе», как говорят математики, орнамент и текст совпадают (подобно вязи в сурах Корана). В случае текста раскрашенный рисунок требует для своего пояснения развертывания в серии рисунков, превращаясь тем самым в рисованное письмо, выстраиваемое рядами наподобие клинописи. Храмовая иконопись шла именно этим путем, включая фрески Джотто. Рисунок всегда вербален, однозначно привязан к слову или рассказу (любое слово тоже является рассказом). Причем эта однозначность нарушается лишь неумением рисовать, что, в свою очередь, может использоваться в качестве художественного приема.

В современной живописи этот прием явно превосходит меру его использования, поскольку из отсутствия однозначности не следует ни многозначности, ни глубины. Призыв В. Кандинского к отказу от предметности адресован не живописи, а раскрашенному рисунку: в живописи предметность изначально не была на первом месте, выступая лишь поводом к нюансировке эмоций в мире роскоши. А без нюансировки эмоций в придворном обществе невозможно не только светское общение, но и карьера с вытекающими из этого экономическими последствиями. К концу XIX в. Европа окончательно выпала из культуры придворного общества, тем самым возврат от живописи к раскрашенному рисунку стал почти неизбежным. Но культура придворного общества не исчезла сама по себе, она превратилась в странный феномен «природного аристократизма» (Н. А. Бердяев). Многие народы мира своей культурой, вопреки их дикой государственности, тяготеют к «природному аристократизму» и, соответственно, к живописи, а не к раскрашенным рисункам. Последние, конечно, тоже могут быть искусством, но отдельным от живописи – точно так же, как эстрадный вокал не считается «современным развитием оперы».

Тенденция развития декоративной живописи представлена ее прошлым – раскрашенным рисунком. Когда раскрашенные рисунки исчерпают себя в коллажах и экспериментах, времена аттракционов в живописи закончатся и она неминуемо вернется к своим художественным истокам: это тень, цвет, свет, рефлекс, перспектива, рама. Человечество нуждается в бытии-под-взглядом «человека добра», как писал Сенека, просто потому, что это бытие «благотворно» и оттого в определенных условиях, например, «природного аристократизма», необходимо.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Говоря об античной живописи, В. Татаркевич отмечает: «В доклассические времена она не знала ни третьего измерения, ни светотени и очень редко выходила за пределы одноцветности. Картины Полигнота еще были контурными рисунками, раскрашенными в четыре локальных

цвета» [13, с. 63]. И далее: «Демокрит, как и Эмпедокл, считал элементарными четыре цвета: белый, черный, красный, желтый. Такой спектр соответствовал и палитре тогдашних художников» [13, с. 82]. Относительно наличия перспективы в Античности Э. Панофский предлагает различать два вопроса: имела ли Античность перспективу и имела ли Античность нашу перспективу [10, с. 51]. Ответ очевиден. Античность имела средства для изображения глубины пространства, но без каких-либо осмысленных, тем более математических представлений.

Что касается дальнейшего развития античной живописи вообще и цветовосприятия в частности, то оно, замечу, непосредственно зависит от отношения к роскоши. Для античной Греции роскошь ассоциировалась с Древним Востоком и по этой причине практически табуировалась почти во все времена и почти во всех полисах, за редким исключением. Роскошь была наглядным символом варварства. После греко-персидских войн влияние роскоши сказалось прежде всего на музыке, почти не затронув живописи (их «социальные статусы» были различны). Неслучайно Демокрит говорил: «Прекрасна простота в украшении». Явная живописность римских фресок, относящихся к эпохе эллинизма, напрямую связана с взрывообразными вспышками роскоши, например, в александрийский период или в период перехода от республики к империи, инициированный золотой молодежью того времени (например, Катилиной и Цезарем в политике, Катуллом и «новыми поэтами» в литературе). Как отмечает Ж.-Н. Робер, «роскошь покоренного Востока изменила традиционный римский менталитет» [11, с. 318]. В искусстве первыми отреагировали поэты. «Движение „новых поэтов“, — отмечает Робер, — явилось... с твердым намерением порвать со строгостью классицизма, безличной и холодной важностью его поэтов, с суровостью его морали. Они хотят забавляться, шутить, впустить в свои стихи фантазию, выражение своих чувств, своего негодования, радостей и страстей... Ради этого они не останавливаются перед превышением чувства меры» [11, с. 318].

² Переводчик и комментатор трактатов Сенеки С. А. Ошеров пишет: «Понятие совести как осознанной разумом и в то же время пережитой чувством нравственной нормы было введено в стоицизм Сенекой» [12, с. 409]. И далее в ссылке поясняет: «В латинском *con-scientia* (со-знание) связь с понятием „знание“ чувствуется сильнее, чем ощущаем ее мы в славянской кальке этого слова ‘со-весть’ (от ‘ведать’)» [12, с. 409].

³ В своих «Нравственных письмах» Сенека, касаясь темы стыда, обращается к совету Эпикура, который имел в виду своих учеников: «Делай все так, будто на тебя смотрит Эпикур». Комментируя этот со-

вет, Сенека пишет своему ученику: «Самое благотворное – жить словно под взглядом неразличного с тобою человека добра, но с меня довольно и того, если ты, что бы ты ни делал, будешь делать так, будто на тебя смотрят... А когда ты этого добьешься... я позволю тебе поступать по совету того же Эпикура: „Тогда и уходи в себя, когда тебе придется быть в толпе“» [12, с. 57].

⁴ Связь с Аристотелем как представителем Античности в творчестве Джотто может быть совсем не случайной. Дело в том, что живописец Джотто ди Бондоне работал над росписями капеллы по заказу местного мецената Энрико Скровеньи в Падуе, а Падуанский университет, существующий с 1222 г., был европейским центром аристотелизма.

⁵ Анализ того, что обозначается словом «видеть», в действительности за пределами возможностей современной науки. Сложность проблемы в том, что, как писал М. Мерло-Понти, «видение – это не один из модусов мышления или наличного бытия „для себя“: это данная мне способность быть вне самого себя... и мое „я“ завершается и замыкается на себе только посредством этого выхода во вне» [8, с. 51]. Данная техника, как известно, характерна для феномена шаманизма и измененных состояний сознания. Соответственно, «обыденная» способность «видеть» имеет к ним прямое отношение.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Асафьев Б. В.* Русская живопись. Мысли и думы. Л. ; М. : Искусство, 1966.
2. *Бердяев Н. А.* Откровение о человеке в творчестве Достоевского // О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов : сб. ст. М. : Книга, 1990. С. 215–233.
3. *Гегель Г.-В.-Ф.* Работы разных лет : в 2 т. Т. 1. М. : Мысль, 1972.
4. *Гегель Г.-В.-Ф.* Эстетика: в 4 т. Т. 3. М. : Искусство, 1971.
5. *Дворжак М.* История итальянского искусства в эпоху Возрождения : в 2 т. М. : Искусство, 1978.
6. *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М. : Художественная литература, 1980.
7. *Зубов В. П.* Леонардо да Винчи. 1452–1519. 2-е изд., доп. М. : Наука, 2008.
8. *Мерло-Понти М.* Око и дух. М. : Искусство, 1992.
9. *Ницше Ф.* Сочинения в двух томах. Т. 1. М. : Мысль, 1990.
10. *Пановский Э.* Перспектива как символическая форма. Готическая архитектура и схоластика. СПб. : Азбука-классика, 2004.

11. *Робер Ж.-Н.* Рождение роскоши. Древний Рим в погоне за модой. М. : Новое литературное обозрение, 2004.
12. *Сенека Л. А.* Нравственные письма к Луцилию. Кемерово : Кемеровское книжное изд-во, 1986.
13. *Татаркевич В.* Античная эстетика. М. : Искусство, 1977.
14. *Хайдеггер М.* Время и бытие : статьи и выступления. М. : Республика. 1993.
15. *Цицерон М.* Избранные сочинения. М. : Художественная литература, 1975.
16. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории : в 2 т. Т. 2 : Всемирно-исторические перспективы. М. : Мысль, 1998.
17. *Элиас Н.* Придворное общество. Исследования по социологии короля и придворной аристократии. М. : Языки славянской культуры, 2002.