

Ars longa/



Джон Рескин/

Лекции
об искусстве



Б.С.ПРЕСС

John Ruskin/

Lectures
on Art

Джон Рескин/

Лекции
об искусстве



Б.С.Г.-ПРЕСС
МОСКВА 2011

УДК 7
ББК 84(2Вел)-44
Р43

Перевод с английского П. Когана
Научный редактор Е. Кононенко
Художественное оформление и макет серии
Андрея Рыбакова

Рескин Джон

Р43 Лекции об искусстве / Пер. с англ. П. Когана под ред. Е. Кононенко. — М.: Б.С.Г.-Пресс, 2011. — 319 с., илл. — (Ars longa.)

ISBN 978-5-93381-294-4

Величайший историк искусства Джон Рескин (1819–1900) — страстный проповедник художественного творчества «во имя пользы, добра и справедливости» и одновременно тонкий эстет, знаток античности и Возрождения, первооткрыватель Тернера и теоретик прерафаэлитов.

В лекциях, прочитанных студентам Оксфорда, автор предлагает собственную классификацию художественных школ и анализирует современное ему состояние искусства.

Книга «Лекций об искусстве», абсолютно необходимая искусствоведам и студентам-гуманитариям, не издавалась на русском языке уже более ста лет.

УДК 7
ББК 84(2Вел)-44

ISBN 978-5-93381-294-4 © Е. Кононенко, статья, комментарии, 2006
© А. Рыбаков, оформление, 2006
© Б.С.Г.–ПРЕСС, 2011

Содержание/

Евгений Кононенко/
Лектор и его «Лекции» 7

Предисловие к изданию 1887 года 29

Лекция I/
Введение 33

Лекция II/
Отношение искусства к религии 78

Лекция III/
Отношение искусства к нравственности 116

Лекция IV/
Отношение искусства к пользе 167

Лекция V/
Линия 207

Лекция VI/
Свет 242

Лекция VII/
Цвет 285

Комментарии 307

Лектор и его лекции

Имя «последнего романтика» Джона Рёскина наверняка известно каждому читателю, соприкасавшемуся с литературой по истории искусства и художественной критики. В любом энциклопедическом словаре приводятся его многословные и разнообразные характеристики — «английский историк искусства и художественный критик», «идеолог романтизма», «первооткрыватель Тёрнера, теоретик прерафаэлитов», «литератор, поэт, художник», «автор работ по естествознанию и социальный реформатор», перечисляются его наиболее значительные работы («Современные художники», «Камни Венеции» и почти обязательно — «Лекции об искусстве»). Столь же непременно и замечание о и «значительном влиянии» его на мировую культуру. Но обычно даже в специальной литературе Рёскина только упоминают, реже

8/Лектор и его лекции

цитируют, хотя фраза: «Девушка может петь о потерянной любви, скряга не может петь о потерянных деньгах» (кстати, именно из предлагаемых «Лекций»), — стала почти крылатой, но именно поэтому, наверное, часто теряет авторство.

Почти две трети века Рескин владел умами британской публики (его иногда называют «главным выразителем эстетики викторианской эпохи»). На его книгах было воспитано не одно поколение интеллектуалов «старой доброй Англии», да и не только ее одной. Сборники его стихов и эссе брали в поездки по Италии. На его графике и составленных им художественных пособиях учились европейские художники конца XIX века. Его литературное наследие составляют пятьдесят книг (некоторые им же иллюстрированы), около семисот статей, лекции...

«Лекции Рескина имели столь мало общего с традиционными университетскими курсами, что надолго задержали распространение художественного образования в университетах», — так автор «Истории истории искусства» Жермен Базен* оценил педагогический опыт первого оксфордского профессора искусства. С традиционными курсами — да; сам Рескин открыто противопоставлял программу своих лекций академической

* Б а з е н Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней. — М.: Прогресс, 1995. С. 391.

системе преподавания. И если в конце позапрошлого века нарекания вызывала программа, то сейчас можно поспорить по поводу и самого содержания «Лекций». Но чтобы спорить и критиковать, их надо знать, а для этого текст «Лекций» должен перестать быть лишь фактом историографии и библиографическим раритетом — ведь «Лекции об искусстве» были переведены на русский язык и изданы уже более ста лет назад. А чтобы оценить все своеобразие и возможные противоречия этой работы, необходимо понять ее место в творчестве Рескина, который считал «Лекции» «самым значительным» из своих литературных трудов: слишком тесно связано содержание этих оксфордских лекций и с биографией, и с другими работами, и с «экстравагантными» взглядами их автора.

* * *

Джон Рескин родился 8 февраля 1819 года в семье богатого шотландского торговца хересом Д. Дж. Рескина, женатого на своей кузине Маргарет Кок. В семье царила атмосфера религиозного благочестия, оказавшая значительное влияние на последующие взгляды писателя. Семья вполне могла позволить себе столь любимые англичанами путешествия «на материк», и еще в детстве Джон имел возможность посетить Францию, Бельгию,

Германию, Швейцарию, к чему впоследствии призывал и своих студентов. В пятнадцатилетнем возрасте юный путешественник написал для «Журнала по истории естествознания» очерк об изменениях цвета воды в Рейне, содержащий довольно точные научные наблюдениями и выразительные описания; затем последовало исследование геологических слоев Монблана. Здесь следует отметить, что дневники путешествий Рескина обязательно включали заметки о геологических образованиях в ландшафте посещаемых стран.

В 1836 году Рескин поступил в оксфордский Крайст-Чёрч-колледж, где имел возможность слушать лекции по геологии у блестящего специалиста У. Бакленда. Сам став лектором, он будет настаивать на необходимости изучения геологии и биологии будущими пейзажистами, а также на введении практики научного рисования: «В погожие дни я посвящаю немного времени кропотливому, трудному исследованию природы; при непогоде я за основу беру лист или растение и рисую их. Это неминуемо ведет меня к выяснению их ботанических названий и к микроскопической ботанике». Таково происхождение и отстаиваемого Рескином тезиса о природных аналогиях художественных форм.

В пору студенчества будущий теоретик искусства и публицист проявил себя как незаурядный ли-

тератор — в 1838 году в «Архитектурном журнале» выходит его статья «Поэзия архитектуры» (*The Poetry of Architecture*), а годом позже его конкурсная работа удостоивается оксфордской литературной Ньюдигейтской премии за лучшую поэму на английском языке.

Но в 1840-м Оксфорд пришлось оставить — у Рескина начались кровотечения, и врачи заподозрили туберкулез. Отец выделил ему достаточно щедрое содержание, и молодой человек получил возможность сосредоточиться на том, что в первую очередь и принесло ему славу, — на художественной критике. К чести его необходимо отметить, что он не был сухим кабинетным теоретиком — в детстве отец, сам любитель изобразительного искусства, развил в сыне интерес к художественному творчеству; в юности Джон брал уроки рисунка и акварели и зарекомендовал себя как весьма искусный рисовальщик (это позволит ему впоследствии предлагать студентам собственные работы в качестве учебных пособий). Пойдя по стопам отца, Рескин стал коллекционером, причем сумел и Рескина-старшего увлечь своим интересом к современному английскому искусству. Именно Рескины стали «открывателями» Джона Тернера (1775—1851) — блестящего английского пейзажиста, чья оригинальность не была оценена воспитанными на академической живописи

зрителями и критиками. Еще в семнадцать лет Рескин написал небольшое сочинение, в котором защищал новое современное искусство, провозвестником которого, по его мнению, и был Тернер; занятия историей искусства, коллекционирование, внимательное изучение художественной жизни привели к расширению и дополнению этого юношеского сочинения, и в 1843 году публике был представлен первый том будущего пятитомного труда «Современные художники» (*Modern Painters*). Именно здесь был сформулирован тот эстетический принцип, который в «Лекциях» подается уже как аксиома: искусство есть в первую очередь показатель зрелости общества, индикатор политического и социального развития нации, отражение этических устоев. Именно здесь закладывается и основа эстетики Рескина — синтез античной гражданственности (отсюда отсылки к Платону в «Лекциях»), идей просветительства и романтического, доходящего до пантеизма восхищения природой. Он заявляет, что прототип и критерии красоты возможно отыскать только в дикой природе, поскольку «только она является ничем не обезображенной и не оскверненной». Таким образом, Джон Рескин — основоположник западной культурной традиции охраны природы, первый «зеленый». И хотя Рескина иногда представляют запоздалым теоретиком романтизма, он

будет требовать от художников документальной точности, «портретности» и в пейзаже горного массива, и в изображении отдельного растения. Это сочетание романтического обобщения и реалистичности детали он находил в романах Вальтера Скотта и позднее найдет в картинах прерафаэлитов.

В 1845 году Рескин отправляется в Италию — в Лукку, Пизу, Флоренцию и Венецию. Во время путешествия он знакомится с итальянской религиозной живописью (образцы такого рода искусства были не столь распространены в протестантской Англии), которая произвела на него огромное впечатление, отраженное во втором томе «Современных художников» (1846). Кроме того, он обращает внимание на итальянскую архитектуру, сопоставляет ее с европейской и родной английской, сосредотачиваясь на месте архитектуры в пейзаже, — этому аспекту он уделял особое внимание при анализе работ Тернера. Пейзаж для него — «грандиозный инструмент духовной культуры». В результате появилась серия статей «Поэзия архитектуры, или Архитектура европейских наций, рассматриваемая в ассоциации с природными ландшафтами и национальным характером», в которых Рескин объясняет различие между европейскими регулярными и английскими романтическими пейзажными парками, закладывая осно-

вы ландшафтной архитектуры. Он считал — и укреплялся в этом убеждении, — что романтическая живописность — лишь попытка компенсировать уничтожение природы, а архитектура должна «рассказать нам о природе, захватить нас ее покоем, быть такой же торжественной, полной, богатой в использовании ее форм».

Соединение поэтики романтизма и интереса к архитектуре привело к увлечению Рескина готикой, отразившемуся в книге «Семь светочей архитектуры» (*The Seven Lamps of Architecture*, 1849). Выделенные здесь строгие критерии, призывы к «архитектурной честности» и функциональности в сочетании с идеей о природных формах декора оказались как нельзя кстати на волне «возрождения готики», тем более что автор последовательно развивал заложенные в «Современных художниках» и близкие викторианской публике тезисы об «универсальном языке» и отражении в искусстве нравственного состояния нации — то, что позже он назовет «политэкономией искусства». Постепенно Рескин становится признанным теоретиком искусства, авторитетнейшим искусствоведам, и эта репутация подкрепляется изданием им посмертного каталога работ Тернера (1851); одновременно упрочивается и литературная слава Рескина-поэта (сборник «Венецианские стихотворения», 1851).

Идеи «Семи светочей» уже на итальянском материале были развиты в следующей крупной работе — трехтомнике «Камни Венеции» (*The Stones of Venice*, 1853), где автор пытался установить связь между венецианской архитектурой и историей и самим образом жизни этого города. Материал для книги Рескин собирал на протяжении двух лет во время итальянских поездок с женой (в 1848 году он женился на Эфимии Чалмерс Грэй). В книге содержалась апология «простоты в искусстве» и соответственно «простоты в жизни», приводящей к созданию ясных, совершенных и вечно восхищающих произведений — тезис «польза и красота», вдохновлявший и сторонников «средневекового социализма» в лице Уильяма Морриса*, и прерафаэлитов. Романтические идеи основателей «Братства прерафаэлитов» — Россетти, Миллеса, Ханта, Берн-Джонса — о пагубном влиянии пострафаэлевского академизма, о необходимости внимательного изучения природы и строгом следовании «правде детали» полностью отвечали чаяниям Рескина и его оценке Возрождения как «грязного потока». К моменту появления «Кам-

* М о р р и с Уильям (1834—1896) — английский писатель, художник, художественный критик, книгоиздатель, общественный деятель социалистического толка. Основатель художественно-эстетического направления «Искусства и ремесла», ориентировавшего на отказ от массового производства и создание уникальных вещей.

ней Венеции» его имя в общественном сознании уже прочно связывалось с прерафаэлитами — еще в 1851-м году в ответ на академическую критику выставки этой группы в «Таймс» появилась статья Рескина «Прерафаэлизм» (*Pre-Raphaelitism*), в которой он привлек внимание английской публики к новому художественному явлению, как раньше он сделал это по отношению к Тернеру.

После расторжения брака (кстати, в 1854 году Эфимия вышла замуж за прерафаэлита Д. Миллеса) Рескин увлекается проектами социальных преобразований в духе «средневекового социализма». Оказавшись под влиянием идей Карлейля* о решающей роли личности в развитии общества, он видит свою задачу в просвещении английской молодежи, в воспитании вкусов, в подготовке поколения, которому предстоит реформировать Англию. Опыт недолгого преподавания в лондонском Рабочем колледже он обобщает в книге «Элементы рисунка» (1856), а прочитанный в 1857 году в Манчестере курс «Политическая экономия искусства» послужил основой книги «Радость навеки»; не прекращалась работа и над очередными томами «Современных художников».

В 1860 году, когда увидел свет последний пятый том, Рескин предлагает вниманию публики и сво-

* См. коммент. к с. 187.

его рода «дань прерафаэлизму» — «Джотто и его творения», работа над которым была начата еще в 1853 году. Но в сфере его интересов уже наметились изменения — социальная публицистика занимает его теперь куда больше, чем история искусства, — в том же 1860-м он выпустил книгу «К продолжению» (часто переводят как «Последнему что и первому» — «*Unto This Last*»), практически целиком посвященную изложению политических и социальных взглядов автора. Здесь «проповедник», как Рескина уже начинает именовать публика, развивает начатую в «Камнях Венеции» тему гибели нравственности и искусства в буржуазном обществе, убеждает в необходимости реформ в образовании и организации ремесленного производства (его предложения частично будут реализованы на предприятии У. Морриса), поднимает вопросы безработицы и общественной помощи старикам и инвалидам. «Письма к рабочим Англии», начало которым было положено в 1858 году (с 1871-го выходят периодически), знаменуют обращение Рескина к активной социальной деятельности; в этих эссе, имеющих мало общего с художественной критикой, автор говорит о губительном воздействии машинной цивилизации на общество (прежде всего — на нравственность), об уничтожении единства природы, красоты и морали, и предлагает по возможности вернуться к руч-

ному труду и коллективным формам творчества (эта мысль повторяется и в «Лекциях»). К 1860-м годам относится ряд публичных лекций и памфлетов о путях развития общества, о социальных, гендерных, общекультурных проблемах («Мунера Пулверис (Эссе по политэкономии)», «Сезам и Лилии», «Крона дикой маслины», «Королева эфира»). Анализируя современное искусство, критик обвинял его в отражении безобразных промышленных образцов и в следовании испорченным вкусам необразованной толпы.

Когда в 1869 году в Оксфорде была открыта кафедра искусства, Рескин возвращается в альма матер — уже в качестве первого профессора новой кафедры. Университетскую трибуну он стремится использовать прежде всего с просветительскими целями — программа курса носила ознакомительный характер и была ориентирована на студентов-литературоведов. Рескин ставил перед собой задачу воспитать не специалистов-теоретиков, а рисовальщиков, зрителей и меценатов, способных направлять вкусы английского общества и поддерживать развитие английского искусства. Но, по мнению профессора, университет не в состоянии справиться с этой задачей в одиночку — ее нужно решать на всех ступенях системы образования, внедрять изобразительное искусство и в школах, и в училищах; для этого он собирает кол-

лекцию наглядных пособий, состоящую из репродукций «образцовых произведений», изучение и копирование которых должно воспитывать вкусы и нравы будущих реформаторов. На работу с этим комплектом пособий и был ориентирован прочитанный в Оксфорде первый курс лекций, рассчитанный на несколько лет. И уже в 1870-м году появилось отдельное издание «Лекций об искусстве» (*Lectures on Art*) — одно из самых знаменитых произведений Рескина, еще при жизни автора выдержавшее несколько переизданий и вскоре после выхода переведенное на основные европейские языки.

«Лекции» Рескина — это не краткая история искусства; это скорее попытка кратко изложить историю видения и способности отражения этого видения в изобразительном искусстве (через сорок пять лет к решению этой же задачи призовет Г. Вёльфлин*). Эволюция искусства втиснута в упрощенную и очень грубую «шестиугольную» (на деле же — линейную) схему на основе критериев «линия—пятно—масса», а все многообразие художественных поисков сводится к двум противополо-

* В ё л ь ф л и н Генрих (1864—1945) — швейцарский историк искусства, основоположник метода анализа художественных произведений на основе формальных категорий, применяемых для исследования «истории видения» («Основные понятия истории искусства», 1915).

ложным способам видения — «школам света и цвета». «Школы света» (начало их автор видит в древнегреческом искусстве и прослеживает их развитие до Леонардо и «кьяроскуристов»*) оперируют линией, светом и тенью, то есть «графичны», и стремятся к передаче подлинной конструкции и формы изображаемых объектов; «школы цвета» (якобы характерные для средневекового — «готического» — искусства) более верны «суждению глаза» и с помощью цветowych пятен передают кажущиеся формы — так, как их видит зритель; лучшими здесь названы венецианские колористы. В эту бинарную схему Рескин вносит романтическую эмоциональную окраску: «Готическая школа, или школа цвета, всегда полна веселости, греческая же постоянно подавлена мраком смерти». Естественно, и в университетских лекциях, и в опубликованном их варианте, неминуемо обреченном на внимание самой широкой аудитории, английский критик напоминает свои ранние рассуждения о «политэкономии искусства», об отношении творчества к морали и общественному благу: «Искусство каждой страны есть показатель ее социальной и политической силы»; «Прочность искусств и самого светлого счастья зиждется на добродетели, и только на ней одной».

* См. коммент. к с. 249.

Во многом содержание «Лекций» определяется всем исследовательским и литературным опытом Рескина — и постоянное обращение к произведениям Тернера (они составили значительную часть «образцовой коллекции»), и настоятельные рекомендации изучать ботанику и геологию, следовать природным формам и отказаться от слепого продолжения академической традиции, и акцентирование функциональности произведений, призывы к «честности» (определению собственных склонностей и самооценке возможностей обучаемого), и утопические социальные рекомендации (отказ от машинного производства и возврат к ремесленному труду, ограничение промышленного использования энергии пара, реорганизация городской планировки). Даже в самом литературном стиле лектора можно проследить проповеднические традиции (цитирование псалмов, евангельские обороты). При великолепном — оксфордском — знании античной литературы Рескина справедливо можно упрекнуть в чересчур вольном толковании греческих мифов и более чем сомнительных выводах из их сопоставления; таково его «исследование» выделенных им же образов «божеств света» и их атрибутов (например, изображения лани) в мифологии и искусстве.

Сам будучи прекрасным рисовальщиком, автор «Лекций» настаивает на том, что для изучения искусства необходимо стать практиком, и предлага-

ет краткую программу обучения — правда, весьма идеалистическую при скромности практических целей и противоречивую по задачам: копировать, но не подражать; перенимать находки, но не присваивать достижения; выбрать себе школу сообразно своим склонностям, но признать ограниченность ее возможностей; изучать живопись, но отдать предпочтение рисунку; тренироваться в точности и ловкости владения инструментом, но не увлекаться техническими эффектами; научиться наслаждаться цветом, но отказаться от его имитации в живописи, и так далее. Цель же искусства и, следовательно, университетского курса по его изучению сводиться, в интерпретации Рескина, к воспитанию высоких нравственных качеств — развитию «инстинктов Гармонии и Добра», без которых невозможно ни заниматься, ни наслаждаться искусством: «Люди должны рисовать и строить не из честолюбия, не ради денег, а из любви — к своему искусству, к своему ближнему и любой другой, еще лучшей любви, основанной на них, если такая есть». Но тут же от разговора о духовных ценностях Рескин переходит к утверждению социальной функции искусства («Сделать свою страну чистой, свой народ прекрасным — с этого должно начать искусство!») и говорит о его познавательных и утилитарных задачах («У искусства две функции: во-первых, оно дает форму зна-

нию и красоту тому, что полезно <...>; во-вторых, придает прелесть и ценность предметам повседневного потребления: одежде, мебели, жилищу»).

Рескин настолько увлекся своими теориями социального преобразования, что решил воплотить их на практике и по примеру Уильяма Морриса в 1871 году организовал близ Брэнтвуда общину св. Георга — своего рода коммуну с ремесленными мастерскими, где применялся исключительно ручной труд и вся работа была организована по средневековым цеховым принципам. В пределах отдельно взятой коммуны делалась попытка преодолеть пагубные последствия промышленной революции и вернуть рабочих «к земле». Но смерть матери, последовавшая в том же 1871 году, «погасила всякий интерес» к созданной им общине; усилилось нервное расстройство, от которого Рескин страдал уже лет десять. Через некоторое время его душевное состояние стало сказываться на преподавательской работе. В 1875 году Рескин обратился к оксфордской университетской администрации с просьбой об отпуске, которая была охотно и незамедлительно удовлетворена, тем более что и его деятельность в Брэнтвуде, и содержание лекций многих не устраивали.

К преподаванию в Оксфорде Рескин так и не вернулся, тем более что в 1878 году болезнь резко обострилась. Продолжения «Камней Венеции» пуб-

лика так и не дождалась, хотя академический от-пуск был взят под предлогом работы над этим сочинением. Результатом поездки в Италию стали «Флорентийские рассветы» (1875—1877). В 1883 году увидело свет во многом повторявшее и обобщавшее ранние вещи Рескина «Искусство Англии», продолжали выходить «Письма к рабочим». В середине 1880-х годов Рескин приступил к мемуарам — начал писать книгу «Прошлое» (*Praeterita*), которую иногда оценивают как самое интересное его произведение, отмечая стремление автора к доступности языка, отказ от характерной для ранних работ стилистической усложненности и изысканности. «Прошлое» осталось незавершенным...

Оценки XX века сильно поколебали те лидирующие позиции, которые эстетике Рескина удавалось удерживать на протяжении всей второй половины предшествовавшего столетия. Джон Рескин безусловно сохранил репутацию реформатора искусствознания, тонкого художественного критика, талантливого литератора. Его идеи — в основном, положения о воспитании посредством искусства, критика промышленной цивилизации и буржуазного общества, призывы к реформам, планы социального переустройства — нашли живой отклик у социально активной части интеллектуалов (особенно вне Англии); не удивительно, что труды Рескина — в первую очередь поздние

статьи — высоко оценивались Львом Толстым и Ганди. Но несмотря на популярность его идей, сразу после смерти Рескина прозвучала критика его непоследовательности, противоречивости, упреки в экстравагантности (отказ пользоваться железнодорожным транспортом как плодом индустриализации, неприятие фотографии и реставрации памятников), социальном утопизме, смешении эстетики и этики. Конечно, и душевное расстройство не забыли...

Особенно досталось памяти британского искусствоведа от поборников «чистой эстетики». Уже в 1914 году Хосе Ортега-и-Гассет* весьма категорично оценил эстетику Рескина — «одного из самых зловещих гонителей Красоты»: «Рескин сумел дать искусству толкование, которое ограничивает искусство только тем, что можно превратить в повседневное занятие. Его Евангелие — это искусство как польза и удобство <...> Рескин старался усадить Красоту к суровому и уютному английскому очагу, а для этого надо сначала ее приручить, обескровить. Вот тогда, сделав ее призраком, сделав ее «прилагательным», можно ее ввести в почтенные жилища британских граждан».

* О р т е г а - и - Г а с с е т Хосе (1883—1955) — испанский философ, представитель концепции «массового искусства» и теории элиты; теоретик модернизма.

Испанский философ писал с большой буквы слово «Красота», а английский публицист — «Гармония» и «Добро»...

* * *

Данное издание «Лекций об искусстве» подготовлено по русскому переводу, выполненному П.С. Коганом в 1900 году. Этот перевод, которым почти столетие пользовались отечественные читатели, при всех литературных достоинствах и старании передать образность литературного стиля Рескина, явно грешит свойственным переводам рубежа XIX—XX веков буквализмом и потому подвергся тщательному редактированию. В книге свыше двух десятков иллюстраций; это лишь малую часть подобранной автором коллекции «образцовых произведений», которая состоит из многих сотен репродукций.

/Евгений Кононенко

Джон Рескин/

Лекции
об искусстве

Предисловие к изданию 1887 года

Предлагаемые лекции являются самым значительным из моих литературных трудов. Я писал их с неослабной энергией, под влиянием самых лучших побуждений и при самом счастливом стечении обстоятельств. Я писал и читал их, когда еще была жива моя мать, принимавшая самое горячее участие во всех моих начинаниях, когда друзья мои еще непоколебимо верили в меня, а занятия, которым я предавался, казалось, влекли меня к задачам более благородным и ответственным, чем цели праздного туриста или случайного преподавателя.

Сегодняшнее поколение может улыбаться, читая пылкие заявления, которые содержатся в первых четырех лекциях. Но не я один виноват в том, что эти заявления не осуществились. Я не

отказываюсь ни от одной из высказанных надежд, не беру назад ни одного слова из того, что обещал студентам в случае, если они усердно предадутся занятиям. Для успеха дела мне следовало жить неотлучно в Оксфорде и не расточать своей энергии на другие дела. Но я предпочел уделять половину своего времени Кони-стону¹ и половину сил тратить на создание новой социальной организации — общины св. Георга, — которая преисполнила всех моих оксфордских коллег недоверия, а многих моих слушателей — даже презрения ко мне. Смерть матери, последовавшая в 1871 году, и смерть моего друга в 1875 году погасили всякую заинтересованность, с которой я писал или создавал свои планы. И в 1876 году, не чувствуя в себе сил выполнять обязанности в Оксфорде, я взял годичный отпуск и, следуя любезному и мудрому совету принца Леопольда², отправился в Венецию, чтобы еще раз рассмотреть и обсудить ту форму, в которую я отлил ее историю в «Камнях Венеции»».

Подлинное и тщательное изучение этой истории, начатое с места упокоения св. Марка, и новые архитектурные чертежи увлекли меня вперед, в новые области мысли, несовместимые с ежедневными посещениями оксфордских классов. С одной стороны, недовольство тем

состоянием, в котором я покинул их, а с другой — невозможность вернуться к дальнейшему руководству ими, для чего пришлось бы отказаться от всех планов по изучению венецианской и итальянской истории, — все это послужило началом целого ряда мучительных волнений и завершилось в 1878 году болезнью, едва не приведшей к смертельному исходу.

Таким образом, мои занятия в Оксфорде на самом деле продолжались только с 1870 до 1875 года. Едва ли можно удивляться или упрекать меня за то, что за это время я не смог завоевать всеобщего доверия к системе преподавания, которая, хотя и основывалась на системах да Винчи и Рейнолдса³, но расходилась с практикой всех новых европейских академических школ, и при недостаточных средствах нашей кафедры не успел создать школ скульптуры, архитектуры, металлических работ и орнаментики рукописей, план которых был с такой уверенностью намечен в первых четырех лекциях.

Пересматривая эту книгу, я — подобно тому как сделал это в последнем издании «Семи светочей архитектуры», — отметил те места, которые могут быть применимы и полезны для студентов в целом, кроме тех, которые непосредственно касаются специальных предметов. Важность этих суждений, имеющих более ши-

рокое значение, я всегда обозначаю полужирными буквами или курсивом. Если читатель захочет составить указатель тех суждений, которые найдет полезными для собственной работы, то на оставленных в конце книги пустых страницах он, без сомнения, поместит более подходящие для себя, чем те, которые мог бы сгруппировать сам автор, следуя своему представлению об их значении.

/Сэндгэйт, 10 января 1888 года

Лекция I/ Введение

1. На меня возложена обязанность ввести в круг элементов образования, существующих в этом великом университете, такой, который не только сам является новым, но может в результате произвести известный переворот во всех остальных. Эта обязанность, как вы отлично понимаете, настолько трудна, что, приняв ее на себя, всякий рискует подвергнуться упреку в дерзости, и каждому, кто честно возьмется за нее, должно опасаться, что его руки опустятся от страха перед этой задачей, от чувства неуверенности в самом себе.

Да и мне еще недавно так мало были знакомы самоуверенность и надежда, что я едва могу обрести необходимый запас первой для возбуждения в себе энергии, а второй — для веры

Ars longa/

в будущее. Мне придает силу только мысль о том, что благородные люди и великодушные друзья, которые тем строже судят, чем сильнее любят, пожелали, чтобы [именно]* мне было доверено это дело. И я убежден, что доброе дерево, которое мы сегодня с Божьей помощью сажаем в землю, не зачахнет, хотя оно посажено при не слишком благоприятных предзнаменованиях и первые побеги его ослаблены недостаточным уходом.

2. Благодаря щедрости того благородного англичанина, которому мы обязаны основанием этой кафедры одновременно в трех великих университетах⁴, осуществлена первая из целой серии реформ, которые ныне проводятся в нашей системе народного образования. Как вам известно, эти реформы знаменуют собой существенный поворот национальной мысли применительно к двум принципам, лежащим в основе этого образования, и относительно тех слоев общества, на которые оно распространяется.

* Здесь и далее в квадратных скобках даны примечания редактора, поясняющие текст. Греческие, латинские и французские цитаты, никак не прокомментированные в переводе П.С. Когана и любезно переведенные для настоящего издания А. Любжиным и Ю. Шералиевой, для удобства читателя оставлены в тексте и также заключены в квадратные скобки.

Прежде полагали, что дисциплина, необходимая для формирования личности, более всего воспитывается абстрактным изучением литературы и философии; теперь же думают, что для достижения той же или даже более совершенной дисциплины служат два пути: обучение человека с раннего детства тем предметам, усвоение которых может потом принести ему значительную практическую пользу, и предоставление свободы в выборе той отрасли занятий, которая наиболее соответствует личной склонности. Я всегда употреблял весь свой небольшой авторитет для содействия этой реформе, и никто больше меня не может радоваться ее практическим результатам. Но за дело завершения (я не решаюсь сказать — исправления) системы, установленной величайшей мудростью наших славных предков, надо браться с почтительной осторожностью. Англичане в реформах часто проявляют бурную энергию, пропорциональную тому отвращению, с которым решаются допустить их необходимость. Поэтому в данную минуту больше чем когда-либо следует помнить, что целью обучения является не приобретение знаний, а дисциплина ума. Вас посылали в наши университеты — до сих пор, по крайней мере — не для обучения ремеслу, не для усовершенствования в какой-нибудь про-

фессии, но для того, чтобы сделаться истинными джентльменами и образованными людьми.

3. Сделаться тем и другим — если существует материал для того и другого. Чернь цивилизованных стран еще недавно была проникнута болезненной мыслью, будто всем возможно стать тем и другим. Они были уверены, что, раз сделавшись благородными и учеными при помощи механических процессов образования, они овладеют впоследствии высшим благом, богатством.

Стать богатыми в меру имеющихся и пригодных средств без сомнения могут *все*. Здесь пред нами действительно открыта Хавилла⁵; и верным оказывается чудесное изречение, сказанное о ней: «Злато *этой* страны хорошее». Но необходимо понять, что образование в его глубочайшем смысле служит прежде всего средством не уравнивать, а различать людей*. Мудрость не

* Точный смысл этого суждения, а также того, которым заканчивается настоящий параграф, может быть понят только из моих сочинений «Современные художники» и «Время не ждет» (*Time and Tide*), в которых я более подробно развиваю свои взгляды на образование. Следующие четыре параграфа представляют собой сжатый свод моих политических и социальных принципов. — *Прим. автора.* (Здесь и далее постраничные сноски принадлежат автору или переводчику.)

служит орудием накопления богатств; напротив, ее первое правило есть презрение к ним, а первое правило благородства — равномерное их распределение. Вот почему, насколько я могу судить, всем невозможно стать благородными и учеными. Даже при самой тщательной тренировке одни останутся слишком эгоистичными, чтобы отказаться от богатства, другие слишком тупыми, чтобы желать досуга для занятий. Впрочем, иные могли бы стать более благородными и учеными, чем сейчас. Мало того, может быть, все англичане станут со временем такими, если Англия действительно пожелает, чтобы ее превосходство над другими нациями состояло в благородстве и учености. Достижению этой доброй цели должно содействовать введение преподавания искусств и ремесел в нашу схему университетского образования. Но в чем в первую очередь ощущается насущная необходимость — это в распространении духа университетского образования на практическое применение искусства.

4. Прежде всего необходимо освободить их от нынешнего униженного положения и оказать им *поддержку*. Слишком долго хвалились, словно это для Англии предмет гордости, тем, что из массы людей, положение которых считается тягостным, отдельным лицам энергичными

усилиями при счастливых условиях удастся выбиться на свет и с презрительным самодовольством оглянуться на прошлое, на занятие своих родителей, на свое детство. Не должны ли мы скорее стремиться к такому идеалу национальной жизни, при котором занятия англичан хотя и будут различны, но ни одна профессия не будет ни мучительной, ни низкой, когда механические работы*, признаваемые по своему характеру унижительными, будут предоставлены расам менее счастливым и более корыстолюбивым, когда возможного для всех перехода из одного ранга в другой лучшие люди будут скорее избегать, чем добиваться, и цель каждого гражданина будет заключаться не в том, чтобы выбиться из положения, которое признается унижительным, а в том, чтобы исполнять долг по праву рождения.

5. Воспитание разных классов должно осуществляться не в университетах по единой программе, а в различных школах, где будут преподаваться предметы, наиболее полезные для каждого класса. Знания, требуемые для специальных занятий, будут преподаваться в совершенстве, а разнородные высшие науки и развитие способностей для восприятия и доставле-

* Τέχνησι ἐπίρρητοι (греч.). — Прим. автора.

ния наслаждений будут соединены с теми трудами, которые связаны с этими специальными занятиями. Я не теряю надежды увидеть земледельческое училище с вполне обеспеченными кафедрами зоологии, ботаники и химии, или школу торгового мореходства с кабинетами астрономии, метеорологии и естественной истории моря, или — назову один пример более изящного, не сказать высшего, искусства — мы в скором времени, я надеюсь, будем иметь превосходную школу работ по металлу, которую возглавят не кузнецы, а золотых дел мастера. Я убежден, что знатоки, научившиеся умело обращаться с самым драгоценным металлом, сумеют надлежащим образом справиться и с остальными.

Но я не должен отвлекаться от своей непосредственной задачи, обсуждая то, чем она станет в руках других. Насколько позволят силы, я представлю вам краткий очерк современного состояния искусства в Англии, а также определю то влияние, которое, по моему мнению, будут постоянно оказывать на него наши университеты благодаря вновь основанным кафедрам.

6. Прежде всего предстоит рассмотреть, какое влияние имело на наши искусства развитие торговли и расширение наших связей с чужестранными народами, благодаря чему мы позна-

комились с их произведениями как прошлого, так и настоящего времени. К сожалению, непосредственными результатами этих благоприятных условий явилась скорее зависть к чужому творчеству, чем сознание ограниченности своего, и стремление скорее обогатиться продажей произведений искусства, чем получить наслаждение от их приобретения.

В настоящее время все наши усилия, вызванные искренним желанием производить и приобретать действительно прекрасные произведения, заключают в себе по крайней мере один существенный элемент успеха. Но те усилия, корень которых лежит в надежде обогатиться продажей произведений, *безусловно* обречены на позорное крушение — не потому, что высокообразованная нация не имеет права извлекать выгоду из своих творческих сил, но потому, что эти силы не могут развиваться, когда *конечной целью* ставится выгода. Истинное проявление национальной силы в искусстве всегда зависит от того, **направлена ли она к цели, которую указывает вековой опыт.** Для надлежащего направления своего гения самопознание столь же трудно и столь же необходимо народу, как и индивидууму. Это самопознание никогда не достигается ни порывистостью неопытной самонадеянности, ни опасением нужды, которая

явилась результатом непредусмотрительности. Ни один народ не имеет и не будет иметь силы вдруг, под давлением нужды, развить в себе те способности, которыми он пренебрегал, когда не нуждался, или в бедности научиться творить то, чем не умел восхищаться в богатстве.

7. Связанные худшими сторонами нашего социального устройства, но способные к лучшим стремлениям, чем коммерческий расчет, мы замечаем, что в последнее время стимул к созданию драгоценных произведений искусства дают те причины, которые содействовали накоплению богатств в частных руках. Благодаря этому недавно появилось широкое покровительство, или меценатство, которое в своем нынешнем виде вредит нашим школам, но тем не менее отличается серьезностью и добросовестностью и далеко от того, чтобы руководствоваться исключительно мотивами тщеславия. Большинство людей с достатком охотно покровительствуют истинным интересам искусства в нашем отечестве, и даже те, кто покупают ради тщеславия, кладут в основу своего тщеславия приобретение того, что считают самым лучшим.

Если художники и страдают от этого неумелого, но проникнутого добрыми намерениями меценатства, то вина за это в значительной мере падает на них самих. Если они стараются при-

влечь покровителей эксцентричностью, обольстить поверхностными достоинствами или воспользоваться поддержкой через бессодержательные и легкомысленные произведения, то тем самым неизбежно унижают и себя, и само меценатство. Они не имеют права жаловаться, что покровители не признают более основательных претензий. Если бы каждый истинно талантливый художник создавал только то, что считает достойным себя самого, не гонялся бы за недостойным и случайным успехом, то, как бы ни возражали, общество сохраняет достаточно верного чутья для того, чтобы пойти за таким надежным вождем. Мой тридцатилетний опыт позволяет без оговорок установить один факт: действительно хорошая картина всегда найдет одобрение покупателя, если не отталкивает недостатками, от которых художник по своей гордости не захотел избавиться или был бессилён исправить.

8. Дальнейшее развитие всего здорового и полезного в этих двух рассмотренных влияниях зависит от направления интереса к искусству, возбужденного истинно великим гением некоторых наших и ныне здравствующих, и недавно умерших художников, скульпторов и архитекторов. Вас, может быть, поразит — но я уверен, что вы с удовольствием услышите из моих уст

или (если здесь, в Оксфорде, мне простят самонадеянность, что для кого-то достаточно моего имени) из уст автора «Современных художников», — что главная ошибка прошлого заключалась не в переоценке, а, напротив, в недостаточном признании заслуг современников. Великий художник, дарование которого я оказался способен оценить при его жизни⁶, первым упрекнул меня в невнимании к талантам своих сотоварищей, и в этом введении к изучению искусства всех времен — изучению, которое только при надлежащей скромности может привести к мудрому восторгу, — уместно вспомнить его слова. Эти слова были справедливы по отношению ко мне, и они всегда будут более или менее справедливы по отношению ко всякому человеку, еще не успевшему закалиться в этой тяжелой работе. Вот они: «Вы не знаете, как она трудна!»

Вы не ждете, конечно, что в объеме этого курса я представлю какой бы то ни было анализ многочисленных родов искусства ([объединяемых в] три крупных вида), которые возникли ради наслаждения или пользы из сложных требований современной жизни и еще более сложных и разнородных инстинктов современного гения. Моя задача, как и моих коллег в других университетах, состоит в том, чтобы

дать вам возможность правильно оценивать эти роды искусства. Надеюсь, что члены Королевской академии⁷ и члены Института британских архитекторов окажут поддержку и содействие усилиям университетов, организовав такую систему художественного образования для своих собственных студентов, при которой они не будут впоследствии тратить свой талант на ложные стремления. Эти учреждения должны устранить всякие разногласия относительно свойств материала и его употребления, а также добиться того, чтобы каждая картина или чертеж, которые удостоятся их санкции, были согласованы с некоторыми первоначальными законами. Конечно, невозможно втиснуть в рамки определенной школы таланты столь разнообразные, как дарования английских художников; но каждая академическая корпорация обязана следить за тем, чтобы убереечь своих младших членов от ошибок, которые наверняка есть в каждой школе, чтобы они практиковались в лучших из известных методов работы, пока их природное дарование не будет достаточно воспитано для создания новых.

9. Если бы не стремление к полноте обзора, то едва ли следовало бы упоминать об особом спросе на искусство, порожденном невежеством и служащем только дурным целям, — о

спросе слоев общества, ищущих исключительно наслаждения, на те произведения и формы искусства, которые тешат праздность и возбуждают страсть. Нет надобности обсуждать эти требования и их влияния, хотя они производят губительное действие на современную скульптуру и ювелирные работы. Их нельзя остановить порицанием, ими нельзя руководить при помощи образования; они — неизбежный результат всевозможных недостатков, которые свойственны нравам и принципам изнеженного роскошью общества. Только реформами в сфере нравственности, а не художественной критикой можно ослабить их действие.

10. Наконец, существует еще один вид постоянно растущего спроса на искусство, именно на искусство для масс; оно распространяется печатным станком, иллюстрирует события дня, популярную литературу и естественные науки. Замечательные специалисты, многие лучшие современные таланты заняты удовлетворением этого спроса. Нет пределов тому добру, которое можно было бы принести, если бы мы надлежащим образом воспользовались имеющимися талантами для того, чтобы сделать прекрасное искусство доступным для беднейших классов. Многое уже достигнуто, но сделано и немало зла: во-первых, теми формами искусства, кото-

рые приноравливаются к испорченному вкусу, а во-вторых, косвенным путем, а именно гравюрами, которые в целом выполняют свою роль, но недостаточно хороши, чтобы сохранить свое влияние на умы масс; эти гравюры надоедают своим непомерно большим количеством, однообразием и посредственными качествами, тем самым ослабляя или атрофируя интерес к произведениям высшего рода.

Особенно следует сожалеть об их влиянии на школы гравирования, которые в Англии достигли подлинного совершенства исполнения, но в последнее время утратили многие из своих безукоризненных и узаконенных методов. Несмотря на это, я видел сделанные еще совсем недавно гравюры, и они в некоторых отношениях превосходили все, что когда-либо создавалось резцом. Я нисколько не боюсь, что фотография или какой-нибудь другой опасный соперник ослабит их — напротив, думаю, что они возвысят и возбудят великую старую силу дерева и стали.

II. Таковы в кратких чертах условия, в которых находится современное искусство и с которыми нам придется иметь дело. Полагаю, что задача нашей кафедры — создать как критическую, так и практическую школу изящных искусств для настоящих благородных англичан:

практическую для того, чтобы они правильно рисовали все, за что ни примутся, и критическую — чтобы обратить их внимание на те из существующих произведений искусства, которые впоследствии наиболее [полно] вознаградят их старания. Если их направить таким образом, то покровительство, которое они будут оказывать художникам, доставит удовлетворение им самим, так как они будут сознавать его целесообразность; кроме того, оно явится в высшей степени благотворным для страны, ибо будет оказано достойным его, и притом в ранний период их жизни, когда те более нуждаются в покровительстве и когда с его помощью можно оказать на них самое полезное влияние.

12. Мне кажется, что справедливость моей мысли об этих функциях меценатства обнаружится особенно ясно, если попытаться определить вероятный характер и сферу действия искусства в Англии. Постараюсь сразу организовать соответствующую систему занятий с вами; она будет ориентирована прежде всего на знакомство с теми отраслями, в которых английские школы или обнаружили, или должны обнаружить особое превосходство.

Итак, обращаюсь к вам с просьбой одобрить направление, которое я намерен придать своим лекциям, их общий план, а также границы, в

которые я намерен их ввести. Выскажу руководящие мною соображения: с одной стороны, мне придется утрудить ваше внимание выяснением тех направлений, в которых все стремления английских художников ожидает неудача, а с другой, — тех, в которых, как показал опыт, они могут быть уверены в успехе.

13. Я упомянул о тех стараниях, которые мы прилагаем для улучшения рисунков на изделиях мануфактуры. Думаю, это улучшение может быть достигнуто в известных пределах: мы перестанем угождать минутной моде, создавая случайные, уродливые пародии вместо настоящих рисунков, станем производить красивые ткани гармоничных цветов, глиняную и стеклянную посуду удобной формы и хорошего качества, но мы никогда не достигнем выдающихся успехов в декоративных рисунках. Такие рисунки обыкновенно создают народы, от природы обладающие великими умственными силами, но не обремененные массой разнообразных проблем и забот, народы, живущие среди естественных красот природы или в таких условиях повседневной жизни, которые возбуждают приятные эмоции. Мы не можем придумывать таких рисунков, так как нам приходится слишком много думать, и притом думать слишком беспокойно. Давно замечено, как мало дейст-

вительных тревог существует в умах полудиких рас, которые славятся декоративным искусством, и не следует думать, что в средние века человеческий дух был смущен тревогами, хотя каждый день приносил опасности и перемены. Полная приключений жизнь делала человека беззаботным, как в наше время бывает с солдатами или моряками. Когда существует способность к мышлению и нет предметов, на которые ее можно направить, вся свободная энергия и фантазия устремляются на ручные изделия, и тот интеллектуальный запас, которого хватило бы для управления огромным торговым делом в течение целого дня, сразу и совершенно бессознательно тратится на изобретение одной замысловатой спирали.

Способности к декоративным ремеслам развиваются постоянной тренировкой столько же рук, сколько фантазии, тренировкой столь же мучительной и требующей столь же напряженного внимания, как та, которой подвергает себя фокусник, преодолевая главные трудности своей профессии. Работа самого искусного художника всегда есть не что иное как блестящий *tour de force* [то, что достигается усилием, ловкостью (*фр.*)], и многое, что в картине с первого взгляда приписывают материалу, на самом деле есть только увлекательный и совершенно

неподражаемый фокус. И вот, когда способность воображения, развитая верностью и ловкостью руки, непрерывно передается от поколения к поколению, в конце концов являются не столько вышколенные художники, сколько буквально новая порода живых существ, с наследственными способностями которых невозможно состязаться. Все наши подражания работам других народов в этом отношении будут бесплодны. Мы должны прежде всего заботиться о добросовестности в производстве английских товаров, а декорировать их лишь настолько, насколько позволят грации.

14. Во-вторых, — и это недостаток более серьезный, имеющий, впрочем, и хорошую сторону, — мы никогда не достигнем успеха в высших областях отвлеченного или теологического искусства.

Со времен завоевания⁸, если не с более ранних пор, существует странная, но совершенно неотделимая от нас черта — любовь к карикатурным формам с грязноватым оттенком. Пожалуй, самым совершенным образцом английского ума, его наилучшим выражением является Чосер⁹; но хотя его мысли почти всегда прекрасны, чисты и ясны, как апрельское утро, даже среди них иногда встречаются такие, где он унижается до заигрывания с дурными ин-

стинктами. Эта способность слушать и наслаждаться самыми грубыми остротами — каковы бы ни были чувства, допускающие это, — впоследствии вырождается в такие формы юмора, из-за которых многие величайшие, мудрейшие и самые нравственные писатели Англии становятся почти непригодными для нашей молодежи. Если же английский писатель лишен подобного инстинкта, то его талант оказывается сравнительно слабым и ограниченным.

15. Итак, чтобы создать в области отвлеченного искусства великие произведения, прежде всего необходимо смотреть на все грязное с отвращением, как на презренного, хотя и страшного врага. Вы легко поймете мою мысль, если сравните чувство, с которым смотрит на всякую сальность и на всякие низменные шутки Данте, с отношением к ним Шекспира. Этот странный грубый инстинкт, соединенный, как это бывает у наших лучших соотечественников, с великой простотой и здравым смыслом, делает их тонкими и превосходными наблюдателями и выразителями видимой природы как в низших, так и высших ее формах, но отсекает от того особого искусства, которое в узком смысле называют возвышенным. Если бы мы попытались создать что-нибудь на манер Микеланджело или Данте, то потерпели бы крушение даже в

литературе, как Мильтон в битве ангелов, этом искажении Гесиода¹⁰. В искусстве каждая попытка такого рода служила признаком самоуверенного эгоизма тех, кто в действительности никогда не учились тому, чтобы быть работниками, или же была связана с трагическими формами созерцания смерти; но в общем она всегда бывала до известной степени безумной и никогда не имела успеха.

Впрочем, нечего огорчаться из-за ограниченности наших способностей. Мы способны дать то, что не могут дать другие, и гораздо более того, что когда-либо удавалось совершить. Первый наш великий талант — способность к портретной живописи, способность, с такой силой проявившаяся в Рейнолдсе и в Гейнсборо, что будущим мастерам остается только терпеливо добиваться технического совершенства и соединить его с энергией названных художников, с их умением постигнуть предмет. На основании данных о влиянии искусства на нравы общества в прошлом невозможно даже приблизительно представить, какие результаты могли бы в будущем принести школы портретной живописи, если бы достойные лица пожелали быть оцененными, а остальные не побоялись бы оценить их по достоинству. В следующей лекции я постараюсь показать, насколько полезнее

мог бы быть труд великих мастеров (хотя он и был бы тогда скромнее), если бы они удовольствовались составлением отчета о тех, кто жил на земле вместе с ними, вместо того чтобы стараться создать обманчивую славу тем, что грезились им в небесах.

16. Во-вторых, мы обладаем великой изобретательностью и экспрессией в изображении семейных драм (главные побуждения, руководящие королем Лиром и Гамлетом, — несомненно, побуждения прежде всего семейного характера). В настоящее время существует тенденция к развитию нашего искусства в этом направлении. Эта тенденция ослабляется некоторыми неблагоприятными условиями, которые можно свести к одному — к недостатку благородного гражданского и патриотического огня в сердцах англичан. Этот недостаток делает их семейные привязанности эгоистичными, узкими, и потому лишает их глубины.

17. В-третьих, из-за нашей простоты и благодушия, а отчасти именно из-за этого пристрастия к карикатурному, которое принижает наш идеал, в нас есть такая черта, как симпатия к животным, отличающаяся особой прочностью. Это чувство, хотя оно и получило довольно тонкое выражение в творениях Бьюика и Ландсира¹¹, все же еще совершенно не развито. Эта

симпатия с помощью нашей авторитетной современной филологической науки и из-за британского пристрастия к приключениям делает нас способными оставить будущим обитателям земного шара полную летопись нынешних форм жизни, некоторые из которых находятся на грани исчезновения.

Наконец, в качестве не последней по своему значению способности укажу на нашу способность к изображению пейзажа. О ней мы скоро поговорим более подробно.

18. Вот в этих направлениях мы можем отличаться по характеру своих дарований. Вы увидите, как, учитывая эти направления, должны измениться те приемы, которые рекомендуются сейчас для изучения искусства. В самом деле, если бы существовала вероятность, что наши профессиональные художники создадут произведения возвышенно-идеального характера, то было бы желательно воспитывать вкус студентов прежде всего на чистейших образцах греческого и величайших — римского искусства. Но вы едва ли найдете в Англии хоть одну школу, которая, стремясь исключительно к изучению этих высших разделов, оказывает сильное или хотя бы просто определенное влияние на своих учеников. Поэтому я, хотя и постараюсь указать вам те черты, которые следует искать у ве-

ликих мастеров и которым следует подражать, тем не менее не буду прилагать особых усилий, чтобы побудить вас слепо копировать их. Прежде всего я испытаю вас и буду противодействовать притворству, в которое легко впасть даже при скромности; оно может выразиться двояко: или мы во что бы то ни стало восхищаемся тем, к чему в душе не чувствуем симпатии, или скрываем удовольствие, которое испытываем от обыденных вещей, — скрываем, поскольку видим признак особой утонченности в стремлении к более высокому и редкому.

19. Далее, если бы явилась вероятность, что наши ремесленники достигнут выдающейся ловкости в декоративном искусстве, я должен был бы тщательно познакомить свой класс с правилами гончарного дела и металлообработки и приучить своих учеников с любовью заниматься условными сочетаниями красок и форм. И я действительно рассчитываю сделать это, чтобы дать своему классу возможность различать истинные достоинства некоторых стилей, которые в настоящее время находятся в небрежении, и прежде всего постичь дух полуварварских народов, [отразившийся] в том единственном языке, способном выразить их чувства. Те ученики, которые в силу своих склонностей найдут удовольствие в истолковании мифиче-

ских символов, вероятно, не бросят эти глубокие сферы исследования, которые откроет им тщательное изучение раннего искусства, чьей исключительной принадлежностью эти мифические символы и являются, потому что главный его закон следующий: при одинаковых интеллектуальных данных художника он говорит своим искусством тем менее, чем большего совершенства достигает в подражании; чем грубее символ, тем глубже его значение. Несмотря на все сказанное, когда я в достаточной мере выясню характер и значение этих произведений и сумею отстоять их от того презрения, с которым к ним слишком часто относятся, я представлю студентам самим наслаждаться дальнейшими исследованиями и даже, насколько позволят силы, ослаблю их восхищение, основанное на причудливости стиля; я буду искоренять и другие чувства, способные привести к кропотливому собиранию редкостей вместо разумной оценки произведений, которые, согласуясь с вечными законами искусства, не могут быть исключительными и выделяются только тем, к чему в искусстве всегда следует стремиться.

20. В этом и подобных направлениях я постараюсь сделать доступными для моих слушателей все средства, обеспечивающие успех. Я употреб-

лю всю свою энергию, чтобы показать им истинно прекрасное среди произведений тех, кто уже прошел период символов, период зарождения, кто сумел правдивостью изображения удовлетворить одновременно самым суровым, строгим требованиям и точной науки, и дисциплинированной страсти. Таким образом, основную часть нашего времени я посвящу тем произведениям живописи и скульптуры, которые являются бесспорно наилучшими. Уверен, что даже к неразвитому искусству раннего периода вы отнесетесь с большим интересом и с большим уважением, когда узнаете всю трудность попыток, которые оно делало, и полный объем того, что оно предвещало.

21. Исходя из этого, я постараюсь заодно осуществить свою многолетнюю заветную мечту. Ее можно привести в исполнение здесь, в Оксфорде, пользуясь советом и помощью кураторов университетских галерей; именно здесь ее воплощение принесет наибольшую пользу: я думаю собрать коллекции превосходных образцов искусства, моделей, к которым вы можете обращаться при каждом сомнении. При их изучении вы приобретете инстинктивное чувство правильности, которое впоследствии предохранит вас от серьезных ошибок. Эти коллекции можно составить гораздо лучше и гораздо лег-

че, чем обычно полагают. Действительная польза, которую они могут принести, будет зависеть от строгости отбора — от устранения всего второстепенного, чрезмерного, а также экземпляров, привлекающих своей пестротой. Внимание студентов должно быть сосредоточено на немногих действительно превосходных образцах. Способность к правильной и быстрой оценке разовьется скорее внимательным изучением одного произведения, чем беглым обзором многих. Каждая отличительная черта запечатлевается особенно ярко, когда оттеняется резким контрастом и не повторяется.

Большинство образцов, которые я отобрал, — гравюры и фотоснимки. Они будут расположены в таком порядке, чтобы быть легко доступными. Кроме того, в каталоге будет указана цель, к которой я стремился при отборе каждого образца. Надеюсь, что со временем английское общество поможет мне составить коллекции столь же великолепные, сколько полезные, и собрать по тем же принципам коллекции поменьше для учеников средних школ.

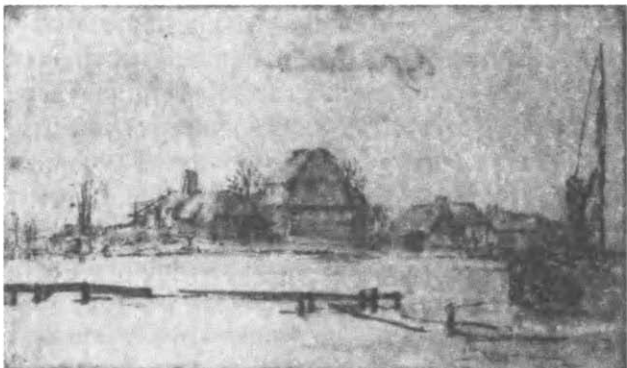
22. Во-вторых, я постараюсь убедить тех студентов, которые пожелают посещать лекции по искусству, чтобы они уделили известное количество времени практическим занятиям и постигли характер и трудности самой техники. За-

траченное на это время не пропадет напрасно и для других университетских наук, потому что я намерен вести эти практические занятия в двух направлениях: иллюстрировать, во-первых, исторические, а во-вторых, естественные науки. Станете ли рисовать какой-нибудь элемент греческого оружия, или ястребиный клюв, или львиную лапу, — вы сразу увидите, что необходимость работы рукой привлекает внимание к деталям, которые иначе ускользнули бы, запечатлевают их в памяти без особых усилий. Но допустим даже, что это не так, что практические упражнения сами по себе потребуют от вас значительной затраты времени. Даже в этом случае я не боюсь того, что ощутимые результаты не оправдают принесенной жертвы. И общественное мнение, кажется, склоняется к той мысли, что в совершенное воспитание входит не только умение выражаться посредством языка, но и умение владеть музыкальными звуками при помощи голоса и правильной формой посредством руки.

23. Пока я буду занимать эту кафедру, я посвящу практические занятия естественной истории и пейзажу: во-первых, в этих областях я, вероятно, сумею открыть вам истины, которыми могут пренебречь мои преемники, а, во-вторых, наглядное и приятное изучение естествен-

ной истории является самым главным элементом, который необходимо ввести не только в университеты, но и вообще в схему народного образования, начиная с высшего и заканчивая начальным. Я даже рискну навлечь на себя ваши насмешки, признавшись, что моей заветной мечтой было привить некоторой части английской молодежи желание охотнее созерцать птицу, чем стрелять в нее, и стремление делать дикие творения ручными, вместо того чтобы ручные превращать в дикие. Что касается изучения пейзажа, то оно, я думаю, в настоящее время способно принести пользу еще в более глубоком или, лучше сказать, в более важном отношении, чем изучение естественной истории, а именно по следующим соображениям.

24. Во-первых, заметьте, что расы, живущие в диких странах, вдали от городов, вовсе не наслаждаются пейзажем; они еще могут находить наслаждение в красоте животных, да и то с трудом. Настоящий крестьянин не может видеть красоты стада: он видит только те свойства, которые делают его полезным. Не стану сегодня заниматься этим вопросом; позвольте пока просто высказать это суждение, даю слово привести доказательства впоследствии. Пейзажем могут наслаждаться только культурные люди; и эта культура дается только музыкой, литерату-



Рембрандт. Зимний пейзаж (ок. 1648)

рой и живописью. Способности, которые приобретаются таким образом, наследственны. Ребенок, принадлежащий к культурной расе, обладает природным инстинктом прекрасного. Этот инстинкт — результат художественной практики, которая существовала столетиями до его рождения.

Во-вторых, обратите внимание на одну из самых привлекательных черт человеческой природы: дети благородных рас, воспитанных на окружающих творениях искусства и на великих деяниях, обладают особым восторженным чувством по отношению к родному ландшафту, который является для них неким *напоминанием*. Это чувство не привито извне; его нельзя было бы привить другим; оно врожденное. Это — печать и награда, скрепляющая упорную работу великой национальной жизни, столетние смирение и мир, которые славу чтимых праотцов постепенно распространяли на всю праотеческую землю, пока мать-земля, таинственная Деметра, из лона которой мы вышли и в лоно которой вернемся, не наполнила благоговением каждое место, не привила нам особый восторг перед каждой равниной, каждым источником, не сделала священной всякую межу, которой никто не может передвинуть, всякую волну, которую никто не может осквернить, пока воспоминание о

гордых днях и дорогих людях не превратило каждую скалу в величавый монумент с полной значения надписью, не наполнило каждую тропинку обаятельной прелестью многозначительного запустения.

25. Несмотря на непостоянство нашего характера, которое препятствует этой инстинктивной любви к пейзажу, она пустила в нас глубокие корни. Я прошу вас уберечь эти корни от всего, что может погубить или подавить их, и со всей энергией молодости постараться понять, что нация только тогда достойна унаследованных ею почвы и видов, когда она своими деяниями и искусством делает их еще более привлекательными для потомства.

Вы, несомненно, поймете, что я не следовал исключительно своей фантазии, выбрав в качестве трех первых образцов для нашей образовательной коллекции виды местностей: двух в Англии и одной во Франции — сочетание, сделанное не без умысла, а в качестве четвертого — фантазию Альбрехта Дюрера «Дух труда». Я должен сделать некоторые пояснения к этим образцам. Первый представляет собой только гравюру; оригинал, принадлежащий кисти Тернера, погиб в пламени лет двадцать тому назад. Я хочу, чтобы вы пожалели об этой потере и, глядя на первый пример, помнили следующее: то, что остается



Дж. М. У. Тернер. Эйвон близ Уоллис-Уолл (1791)

ся у нас от произведений искусства, относится к тому, чем мы могли бы обладать, если бы были бережливы, [так же,] как эта гравюра относится к погибшему оригиналу. Вы увидите, что эта гравюра будет иметь для вас немаловажное значение. Второй образец — подлинное произведение Тернера, принадлежащее к одной серии с первым и изображающее местность, соседнюю с той, которая изображена на первом. Оба вида находятся друг от друга на расстоянии не более четверти мили. Второй пример может пояснить утраченное. Со временем он объяснит вам еще больше. Но прежде всего — что главным образом и побудило меня выбрать его — он будет служить вам наглядным изображением того, чем некогда был английский пейзаж и чем он должен стать впоследствии, если мы сохраним свое национальное существование.

Далее я считаю своим долгом сказать вам, — потому что иначе вы можете не обратить достаточного внимания на эту с виду столь простую работу, — что это произведение, которое благодаря приятному случаю мне пришлось по разным соображениям отдать вам, является не то чтобы самым лучшим (у меня, правда, нет лучших, но есть не менее хорошие), но таким, с которым я расположен расстаться менее, чем с любыми другими из имевшихся.

Третья, также картина Тернера — вид Луары, — никогда не воспроизводилась в технике гравюры. В смысле пригодности для нашей цели она может вполне поспорить со своими товарищами. Она мала, но ценность ее весьма велика из-за отсутствия каких бы то ни было промахов, и она являет собой недостижимый образец акварельной живописи.

Помните, что главная цель этих трех образцов заключается в том, чтобы содействовать развитию в вас правильного понимания как европейского, так и (что является основным) нашего, родного пейзажа, а также в том, чтобы в попытках самостоятельного его изображения дать вам для выработки верности руки стимул более вдохновляющий, чем одно стремление к успеху.

26. Что касается самих практических методов, я не рискну сам указывать их. Мы выберем главным своим руководством трактат Леонардо о живописи. Думаю, что не собью вас с истинного пути, если попрошу только или исполнять его требования, или подготовиться к их правильному выполнению. Впрочем, вам нет необходимости читать всю книгу от первой до последней страницы. Я сам переведу те места, на которые буду ссылаться, и, разбирая отрывки этого трактата, укажу недостаточно понятые черты кажущейся простоты, а также тонкости,

общие для всех величайших художников того времени. Затем мы соберем наставления других, бесспорно авторитетных мастеров, пока не составим кодекс правил, основанных на точном соответствии памятникам прошлого.

Ограничивая ваши практические методы, я постараюсь сделать курс моих университетских лекций по объему столь обширным, сколь позволят мои знания. Правда, в этих пределах он будет довольно сжатым; но думаю, что моя обязанность состоит в том, чтобы познакомить вас не с полной историей, а только с основами искусства, а из истории — только с теми моментами, которые были особенно значительны и блестящи, или с теми, когда особенно выдающиеся достоинства требуют исследования породивших их причин.

27. Но чтобы наша работа или наши исследования привели к успешным результатам, их необходимо связать с другими сферами, более сурового характера. Если все эти подробности лишили меня вашего внимания или утомили его, то прошу вас снова вернуть его мне, так как я намерен теперь перейти к главной своей мысли. *Искусство каждой страны есть показатель ее социальной и политической силы.* Истинность этого я подробно покажу во втором курсе лекций. Пока же примите это как одно из положений.

ний, и притом самое важное, которые я высказываю категорически. Искусство как главная продуктивная и образующая сила страны есть точный показатель ее нравственной жизни. Благородное искусство могут создать только благородные люди, объединенные общими законами, соответствующими их времени и окружению. Если бы какой-нибудь преподаватель искусства затратил на вас все свои силы, ему не удалось бы достигнуть даже того, чтобы вы правильно рисовали червельские водяные лилии (а если бы даже и удалось, то сами лилии не стоили бы затраченного труда), разве только в том случае, если бы вы искали, — как, надеюсь, будем искать мы, — в законах, управляющих только художественным производством, ключ к законам, управляющим *всей* промышленностью. Нам отныне придется повиноваться им не только потому, что они согласуются с нашим собственным чувством справедливости, но потому, что к этому буквально принуждает необходимость. В самом деле, те средства, которыми англичане считали высшим благом поддерживать свое существование, теперь не могут не возбуждать сомнений: безработные бедняки с каждым днем становятся преступнее, а степень нужды средних классов, происходящая, *с одной стороны, от их суетного желания жить своими*

доходами, а с другой — от их фантастического и безумного взгляда, будто можно существовать в праздности, отдавая деньги в рост, заставит, наконец, сыновей и дочерей английских семейств познакомиться с основными требованиями благоразумной экономии и понять следующие истины: пищу можно добыть только из земли, а достаток обеспечить только бережливостью; если всем и невозможно заниматься высокими искусствами или кому бы то ни было нельзя безнаказанно проводить дни в наслаждениях, то зато людям безусловно доступна высшая культура, основанная на полезном направлении их сил, и прочность лучших искусств и самого светлого счастья зиждется на добродетели, и только на ней одной.

28. Это — повторяю, господа, — скоро станет очевидным для всех, кто обладает честным сердцем; впрочем, такие есть и сейчас. Судьба Англии зависит от жизненной позиции, которую они займут, и от мужества, которое они проявят для ее сохранения.

Наше предназначение — высшее из всего, что когда-либо представлялось какому-нибудь народу на выбор. Мы — не выродившаяся раса. В нас немало лучшей северной крови. Наши нравы не распущены. Мы еще достаточно сильны, чтобы управлять, и достаточно смягчены куль-

турой, чтобы повиноваться. Мы восприняли религию чистого милосердия. Теперь мы должны или изменить ей, или научиться защищать и оправдывать ее на практике. Мы богаты унаследованной честью, которая завещана нам тысячелетней славной историей. Это наследие мы должны жадно и ежедневно увеличивать, и если грех алкать чести, то да будут англичане самыми грешными людьми на земле! В последние годы наука с ослепительной быстротой раскрыла естественные законы; нам даны такие средства передвижения и сообщения, которые весь обитаемый мир превратили в единое государство. Одно государство!.. Но кто должен стать его монархом? Или, думаете вы, не должно в нем быть монарха, и каждому человеку надлежит поступать сообразно со своими собственными взглядами? Или в нем должны править царитмы, должно настать отвратительное владычество Маммона и Ваала? Или же наоборот вы, молодое поколение Англии, снова сделаете свою родину царственным тронм монархов, державным островом, источником света для всего земного шара, верным хранителем великих преданий среди эфемерных призраков и дерзкого забвения традиций, верным слугой испытанных веками основ среди соблазна безумных попыток и непристойных вожделений; и

среди жестокой, крикливой взаимной зависти народов — предметом поклонения ее дивной, благодетельной для людей силе.

29. «Vexilla regis prodeunt»[«Выступают вперед знамена Царя»¹² (лат.)]. Да, но какого царя? Есть две орифламы¹³. Какую водрузим мы на отдаленных островах: ту ли, что развевается в огненных небесах, или ту, которая тяжеломерно спускается к земле грязной тканью, сотканной из земного золота? Нам действительно открыт путь благодетельный и славный, какой никогда еще не открывался пред кучкой жалких смертных. Но он должен существовать — и ныне *существует* для нас: «Царствовать или умереть». И если когда-нибудь про нашу родину скажут: «Fese, per viltate, il gran rifiuto»*, то этот отказ от венца будет самым позорным и несвоевременным из всех, какие только знает история.

Вот что должна сделать наша страна, или же ей суждено погибнуть. Она должна основать колонии, как можно быстрее и дальше, образовав

* Известный стих из Дантова «Ада» (Ад. III): «Совершил великое отречение из трусости». Комментаторы, как известно, относят его к разным историческим лицам, начиная с Исава, уступившего брату право первородства за похлебку, и кончая Целестином V, отрекшимся от папского престола. — *Прим. пер.*

их из людей энергичных и достойных. Захватывая каждый клочок незанятой плодородной земли, она должна внушить колонистам, что их первая добродетель состоит в том, чтобы быть верными родине, а главная цель — в том, чтобы двинуть вперед могущество Англии на море и на суше. Живя на отдаленных клочках земли, они не должны считать себя отчужденными от родины, как не делают этого моряки, мчась по далеким волнам. Эти колонии должны быть подобны кораблям, пришвартованным к одному месту, и каждый их житель должен находиться под властью капитанов и офицеров, которые, как на кораблях командуют на полях и улицах. И Англия ждет, что на этих неподвижных судах (или в недвижимых *церквах* в точном и самом великом смысле этого слова, в церквах, управляемых лоцманами всемирного Галилейского озера) всякий будет исполнять свой долг, признав, что исполнение долга столь же возможно во время мира, сколько во время войны, и если мы за ничтожную плату находим людей, становящихся против пушечного жерла из любви к родине, то найдем и тех, кто ради нее будет пахать и сеять, будет честно работать для ее пользы, кто воспитает своих детей в любви к ней и будет восхищаться блеском ее славы сильнее, чем ярким светом тропического неба.

Но чтобы они могли осуществить это, родина должна хранить свое величие незапятнанным, должна внушить им такие представления о себе, которыми они могли бы гордиться. Англия, владычица половины мира, не может остаться грудой пепла, которую попирают враждующие толпы жалких людишек. Она должна снова стать той Англией, какой была когда-то, а во многих отношениях — даже лучшей. Она должна быть столь счастливой, столь исключительной, столь чистой, чтобы на своем небе, не омраченном ни одним пятнышком, могла ясно различать каждую появляющуюся звезду, а на своих полях, прекрасно устроенных, просторных и чистых, — каждую травку, питающуюся росой.

И под зелеными сводами своего заколдованного сада священная Цирцея¹⁴, истинная дочь солнца, она должна управлять искусствами и собирать дивные знания дальних народов, возвращая их из полудикого состояния в человеческое, спасая их от безнадежности и водворяя общественный порядок.

30. Вы считаете это недостижимым идеалом. Пусть так. Не принимайте его. Но составьте вместо него свой собственный. Все, чего я требую от вас, — это определенной цели для вашей родины и для вас самих. Пусть эта цель бу-

дет ограничена, лишь бы она была точно определена и не основывалась на эгоизме. Я знаю, сердца ваши тверды, они окажутся на высоте положения, если вы будете знать, что нужно. Но в том-то и заключается роковая ошибка английской молодежи, что она таит в себе отвагу, пока эта отвага не заглохнет без солнечных лучей. Английская молодежь действует бесцельно, пока не становится слишком поздно и всякая цель оказывается бесполезной. Это происходит не от сознательного эгоизма, а от легкомыслия; причина тому — не компромисс со злом, а нерадивое следование по пути добра, из-за чего над нами с каждым днем возрастает тяжесть национального зла. Пробейте же себе путь через эту пародию на существование. Определите, чем вам быть и чего домогаться. Вы не ошибетесь, если твердо решитесь избрать окончательный путь. Если бы даже вам предстоял выбор между несправедливым наслаждением и праведным страданием, то, не сомневаюсь, и тогда вы сделали бы достойный выбор. Но предстоящее испытание вовсе не так сурово. Вам предстоит или носиться среди беспорядочных обломков разбитого бурей судна вместе с другими отверженными судьбой, осудившей на верную гибель тех, кто не сумел ей ни противостоять, ни подчиниться, или разделить общий

героизм, получить свою долю в победе, которая существует скорее для слабого, чем для сильного, связать себя тем законом, о котором думаешь и в долгую ночь, и в трудовые будни, и который уподобляет человеческую жизнь дереву, посаженному на берегу и вовремя приносящему плоды.

Et folium ejus non defluet,

Et omnia, quaecunqne faciet, prosperabuntur¹⁶.

Лекция II/ Отношение искусства к религии

31. Во вступительной лекции — надеюсь, с вашего одобрения, — я установил, что занятия, к которым мы приступаем, можно вести правильно, только видя в них поддержку для достижения жизненно важных целей, тех задач, осуществление которых ориентировано на весь план вашего воспитания. Но вам нелегко будет сразу понять истинный смысл моих слов. Конечно, вы до сих пор не можете отрешиться от существующего взгляда, будто так называемые изящные искусства являются прежде всего одним из видов приятного развлечения и одним из средств коротать досуг. Прошу вас в меру вашего доверия ко мне немедленно изменить свои взгляды. Все великие искусства имеют целью или поддержку, или возвышение жизни —

обыкновенно и то и другое. Их величие и само существование зависят от того, будут ли они «*μετὰ λόγον ἀληθός*» [«по истинному слову» (греч.)], то есть правильно ли постигнута природа материала, которым они оперируют, тех предметов, которых они касаются и воспроизводят, и тех способностей, к которым обращаются. Они образуют одну цельную систему, из которой нельзя устранить ни одну часть без ущерба для всего остального. В начале они основываются на завоевании земли и моря силой *руки*, то есть на земледелии и мореплавании; их творческая сила начинается с появления глины в руках гончара, искусство которого — самый грубый, но в то же время самый верный символ формирования человеческого тела и духа, а также с появлением плотницкого искусства, которое, вероятно, было занятием Основателя нашей религии в ранние годы его жизни. И пока люди в совершенстве не изучили законов искусства, обращающегося с глиной и деревом, они не могли знать других. Если понять смысл истории любого из великих народов, то многое, на первый взгляд кажущееся случайностью, приобретает особое значение: например, статуя Афины Паллады была из оливкового дерева, а греческие храмы и готические своды были лишь более прочным, более долговечным вос-

произведением утилитарных деревянных сооружений. За этими двумя изначальными видами искусства следуют каменные строения, скульптура, металлообработка и живопись. В узком смысле «изящным» является каждое искусство, которое требует применения всех способностей сердца и ума. В самом деле, хотя подражание и воспроизведение не есть необходимое условие изящных искусств, так как по существу, *περί ἡγεσίου* [по происхождению (*греч.*)], их назначение — *производить* прекрасные формы и цвета, однако высшим из них предназначено раскрывать всю доступную нам истину о видимых предметах и нравственных чувствах. Это неодолимое стремление к *миру действительности* есть *элемент* силы, которой обладает искусство. Только в этом стремлении оно может достигнуть предела своего развития. Я забегаю вперед, приводя положение, которое вам в настоящее время покажется слишком смелым. Но считайте его таким; тем лучше вы его запомните. **Высшее, что может сделать искусство, — это представить истинный образ благородного человеческого существа. Оно никогда не делало больше этого; оно не должно делать меньше этого.**

32. Таким образом, великие искусства образуют законченный отдел человеческого духа. В этом отделе все подразделения достойны одинаково-



А. Дюрер. Адам и Ева (1504)

го уважения, хотя одни из них более утонченны, чем другие. Эти искусства имели и могут иметь три главные цели: во-первых, усиление религиозного чувства, во-вторых, подъем нравственности, и в-третьих, практическую пользу.

33. Для вас, несомненно, являются неожиданностью мои слова о том, что вторая функция искусства заключается в нравственном совершенствовании людей: принято думать, что искусство часто губительно действует на нравственность. Но изящные искусства нельзя направить к безнравственным целям, разве только им придают черты, несовместимые с их изяществом, или если ими пользуются лица, неспособные постигнуть их изящества. Кто понимает их, того они возвышают. С другой стороны, обычно думают, что искусство — самое действенное средство для укрепления религиозных учений и чувств. Однако я постараюсь показать, что есть серьезное основание задуматься над тем, не принесло ли искусство в этой области больше зла, чем добра.

34. В этой и двух следующих лекциях я постараюсь показать вам, какая важная связь существует между жизнью человека и искусством в этих трех областях. Я могу, как вы и сами понимаете, сделать это только в грубом виде, потому что для надлежащего рассмотрения этих

предметов потребовались бы не часы, а годы. Но знайте, я уже затратил годы, и немалое их число, для изучения этих предметов. То, что я постараюсь сказать *вам* [здесь], есть только минимум, безусловно необходимый, чтобы заложить прочный фундамент для наших работ. Возможно, вы и не чувствуете надобности в таком фундаменте и думаете, что я должен сразу дать вам в руки карандаш и бумагу. Я просто скажу: «Доверьтесь мне на время», и напомним, что независимо от вопроса о первом и последнем моя обязанность отнюдь не совпадает с обязанностью преподавателей живописи, скульптуры и гончарного дела: я должен показать вам, что делает искусство *изящным* и что противоположным *изящному*, то есть в сущности *хорошим и недостойным*. Вам нечего бояться, что я окажусь недостаточно практичным. Все усердие, которое вы отдадите мне, я приму. Но лучшее, чего вы можете достигнуть этим усердием, будет потеряно, если я предварительно не объясню назначение каждой формы художественного производства и не укажу, почему одни из них называются правильными, а другие ошибочными.

35. Вам полезно было бы познакомиться с концом второй и с отдельными местами третьей книги платоновского «Государства». Обрати-

те внимание на два главных предмета, о которых я буду говорить в ближайшей лекции: во-первых, [на] силу, которую так смело и совершенно справедливо Платон приписывает искусству в искажении наших представлений о Божестве. Вследствие рокового заблуждения он предполагает, что эту силу можно до известной степени мудро направить к добру и что искажение только тогда безусловно вредно, когда оно касается зла, *εἰὼν τισμηὶ χαλῶς φευδῆται* [«если кто не совет красиво» (*греч.*)]. Затем вы можете проследить начало перехода от греческого отвлеченного искусства к прекрасному изображению реального; вместо того, чем оно было во времена Пиндара¹⁶, — воспроизведение того, что соответствует действительности. Во-вторых, в книгах «Государства» с гораздо большей точностью и выразительностью, чем допускает английский язык, выяснена сущность отношения искусства к морали. Отношение это выражено в прекрасной сентенции, которую я, имея в виду очаровательное общество*, украшающее нашу аудиторию своим присутствием, позволю себе перевести. *«Должны ли мы только от одних поэтов требовать, чтобы они или создавали об-*

* На лекциях присутствовало много девушек, иногда больше, чем студентов-[мужчин]. — *Прим. автора.*

разы благородные и нравственные, или совсем не творили среди нас? Не должны ли мы также наблюдать за всеми другими, кто трудится для народа, и запрещать им делать все, что имеет безнравственный, разнузданный и грубый характер, — в чем нет порядка и формы, причем безразлично, идет ли речь об изображении одушевленных предметов, или о постройках, или о чем-нибудь другом? Не должны ли мы скорее искать таких работников, которые могут постигнуть внутреннюю сущность всего, что поддается воплощению в гармонические образы? Тогда наши молодые люди жили бы словно в здоровой местности. Им могло бы сослужить службу все, что, будучи облечено в прекрасную форму, способно трогать при помощи слуха или зрения, — словно дыхание ветерка приносило бы им здоровье из страны с благодатным климатом».

36. Теперь, прежде чем перейти к нашей задаче, еще одно замечание о том, как вы должны относиться к моим словам.

Прошу вас никогда не думать, что я хочу сказать больше того, что говорю. Обычно я всегда подразумеваю только то, что говорю, не больше. Но если что-нибудь и останется невысказанным, то оно скорее всего не совпадает с вашими домыслами. Милости просим, можете узнать все, что я думаю; только предварительно я

представлю основания, заставляющие меня думать так или иначе. Но пока я буду это делать, вы сумеете составить свое собственное мнение, и мое окажется излишним.

37. Я употребляю и буду употреблять слово «религия» для обозначения чувств любви, благоговения или страха, под впечатлением которых находится человеческий разум в представлениях о духовном бытии. Вы знаете, что для правильного направления нашей жизни и для понимания жизни других необходимо ясно отличать наши религиозные идеи в упомянутом смысле от моральных идей как законов правильности человеческих действий. В самом деле, существует много религий, но только одна истинная — христианская, и возвещаемая этой религией только одна нравственность, которая была, есть и всегда будет врожденным побуждением в сердцах всех цивилизованных людей, столь же верным и неизменным, как их внешняя видимая форма, и которая получает от религии надежду и блаженство.

38. Известные до сих пор чистые формы, или состояния искусства — это те, в которых здравомыслящие люди, находя в себе различные слабости и пороки, представляют или невольно чувствуют существование высшего духовного существа, не подверженного этим грехам и по-

рокам; и, обращаясь к воле и благоволению чистых духов, в своих усилиях они находят поддержку, а в своих страданиях — утешение. Исторический анализ не может определить различие между тем впечатлением, которое является результатом собственного воображения молящегося, и тем, которое порождает особое духовное существо, действительно присутствующее во времени и пространстве. Вам нет никакой необходимости решать этот и подобные вопросы, но вы должны быть настолько смелы, чтобы прямо поставить такой вопрос, и настолько скромны, чтобы, сделав это, знать, что он выше ваших сил.

39. Теперь, приступая к занятиям, я должен предостеречь вас от двух форм субъективизма, которые могут вкрасься в ваши суждения о произведениях искусства или в практические занятия им. С одной стороны, выражение ваших собственных горячих религиозных чувств в какой-нибудь форме искусства не должно изменять вашего суждения об абсолютном достоинстве этой формы; вы также не должны допускать, чтобы само искусство стало незаконным средством укрепления ваших убеждений, облекая в реальные образы то, что вы смутно угадываете умом; бóльшая ясность образа не должна быть более убедительным доказательством его

истинности. С другой стороны, [воспитанная] наукой привычка — верить только в то, что можно удостоверить, — не должна мешать вам ценить работу самой высокой способности человеческого духа — воображения, когда оно трудится над такими предметами, к которым неприменимы никакие другие способности.

40. Это два существенных условия вашего успеха. С одной стороны, берегитесь произвольно пользоваться искусством, его силой все представлять в реальных образах для того, чтобы убеждать себя в тех исторических и теологических выводах, которые вы не можете доказать другими путями и которые вам хочется доказать. С другой стороны, не ограничивайте воображения и совести, овладевая теми истинами, которые доступны только им, не ограничивайте их ради излишнего подчинения научному интересу, который располагает иными методами исследования.

Например, легко объяснить те свойства воды и электричества, в результате которых появляются видимые очертания скал, будто излучающих серебристый свет, а также, громовой тучи, [рождающей] серо-голубую тень, и которые отделяют эти явления от спокойствия золотистого летнего утра. Подобным образом легко указать природные механизмы, которые вырезают

жало змеи, [словно] сдавливают ее продолговатую голову и делают ее морду отличной от лица молодой девушки. Но задача правильно воспитанного воображения — познать как в этом, так и в других подобных явлениях единство направляющей силы, которая и в наши чувства, и в нашу совесть прочно вкладывает различие между добром и злом; признать закон, господствующий и над небесными облаками, и над земными творениями, закон того самого Духа, который вселяет в наши сердца и ужас смерти, и могущество любви.

41. Итак, подходя к нашему предмету с этой точки зрения, заставляющей соблюдать равновесие, мешающей стремлению видеть с одной стороны только то, чего мы желаем, а с другой — только то, что можно объяснить, мы найдем, что наше исследование об отношении искусства к религии распадается на три вопроса: во-первых, насколько искусство буквально движимо религиозными силами; во-вторых, насколько оно если не внушалось, то возвышалось ими, и, наконец, насколько своим воздействием оно продвинуло те религии, которые распространялись с его помощью?

42. Первое. Какие основания есть для того, чтобы думать, что искусство когда-либо вдохновлялось откровением? Какие доказательства

в творениях великих художников свидетельствуют в пользу того, что эти творения находились под властным руководством сверхъестественных сил?

Правда, ответа на такие мистические вопросы нельзя дать на основании только внутренней очевидности. Но на основании ее одной можно сделать кое-какие заключения, и вам было бы полезно их узнать. Чем беспристрастнее вы будете исследовать феномены воображения, тем скорее придете к заключению, что могущество этой духовной силы возрастает и уменьшается в нас в зависимости от нашего собственного поведения; в различных случаях она вызывается нашей волей, приводится в удрученное состояние нашим горем или грехом; она всегда *одинаково* *человечна* и *одинаково* *божественна*. Мы люди, а не животные, и потому в нас всегда присутствует особое проявление [этой силы]. Мы более благородны и более низки в зависимости от того, больше или меньше ее в нас. Но она никогда не доходит до такой степени, которая могла бы нас сделать более чем людьми.

43. Заметьте, это объяснение я даю не в качестве несомненного, а только в качестве такого, к которому, по моему мнению, на основании существующих данных склонится каждый беспристрастно рассуждающий человек. Но во

время наших занятий я сумею доказать, что все произведения искусства, обычно рассматриваемые как результат особого наития, созданы только продолжительным, мудро направленным трудом и под влиянием чувств, общих для всего человечества.

Вы должны заметить, что эти чувства и способности, в различной степени свойственные всему человечеству, распадаются на три главные группы: во-первых, инстинкт сооружения и мелодии, который мы разделяем с низшими животными, — он врожденный, как у пчел и соловьев; во-вторых, способность к видениям или грезам, во сне ли, в сознательных ли мечтах или в добровольном напряжении воображения; и, наконец, способность делать разумные умозаключения, выбирать законы и формы красоты.

44. Способность к видениям, тесно связанную с нашей сокровенной духовной природой, многие рассудительные люди считают особым проводником божественной воли; и действительно, большая часть чисто дидактического искусства является отражением полной веры — при помощи либо языка, либо созерцания настоящего видения, хотя оно и явилось умственному оку, испытанному жизнью. Но верно также и то, что люди придают видениям излишнее

значение, выбирая то, что считают пригодным, называя это «вдохновением свыше», и пренебрегая тем, что находят непригодным, хотя это последнее послано созерцающему той же силой.

45. Поэтому весьма вероятно, что ни одно произведение не являлось дидактическим в большей степени, чем гравюра Альбрехта Дюрера «Рыцарь и Смерть». Но это только одно из целой серии произведений, изображающих яркие грезы, из которых одни ничем не интересны, разве только манерой исполнения, как «Св. Губерт», а другие непонятны, а некоторые страшны и совершенно бесполезны; таким образом, можно заключить, что способность этого великого художника к видениям производила болезненное действие, которое скорее унижало, чем укрепляло его дар, и заставило [его] истратить большую часть своих сил на пустые сюжеты; в течение своей долгой жизни он создал только два произведения, которые имеют высокое дидактическое значение, да и то оба они способны внушить только отчаянную храбрость*. Каково бы ни было значение этих двух

* Значение картины «Рыцарь и Смерть» даже в этом отношении оспаривалось на основании серьезных соображений. — *Прим. автора.*

творений, оно имеет характер скорее сокровища, добытого ценой великих страданий, чем дара, ниспосланного прямо с небес.

46. С другой стороны, не только самые высокие, но и самые прочные результаты в искусстве были достигнуты людьми, у которых способность к видениям хотя и была сильно развита, но подчинялась способности к обдуманному плану и умерялась равным, постоянным не болезненным, а любовным наблюдением не призрачных, а действительных фактов окружающего мира.

И, насколько возможно проследить связь способностей с нравственными сторонами жизни, мы увидим, что лучшие творения искусства принадлежат обычным людям, которые могут не сознавать внушения свыше и часто до такой степени не понимают своего превосходства, что один из величайших художников, Рейнолдс, скромно утверждал, что все возможно при помощи верно направленного труда.

47. Второй вопрос — насколько искусство если не внушалось, то облагораживалось религией — я не могу обсуждать сегодня: во-первых, потому что он требует технического анализа, а, во-вторых, он слишком далеко отвлечет нас от главного вопроса: насколько искусство оказало помощь религии?



А. Дюрер. Рыцарь, смерть и дьявол (1513)

Вы увидите, что воздействие изобразительно-го искусства (я не говорю о музыке) на религиозные верования сводится главным образом к двум функциям: зрительное воплощение воображаемых духовных существ и ограничение их воображаемого присутствия определенным местом. Мы последовательно рассмотрим обе эти функции искусства.

48. Итак, сначала посмотрим, какова роль искусства в зрительном воплощении наших представлений о духовных существах.

По-моему, люди вполне честные, верующие и смиренные должны стремиться чувствовать Божественное присутствие только в той мере, в какой это определено высшими силами, и ни в коем случае не думать, что они чувствуют или знают что-либо сверх того, что им доступно.

Но ум, заблуждающийся в вере, не отличающийся смирением в горе и в своем упрямстве жаждущий более точного и убедительного ощущения Божества, постарается дополнить или, вернее, сузить свое понимание формой конкретной фигуры, облеченной в известную одежду и т. п.

Предположите далее, что, составив подобное представление, у нас есть возможность воплотить и сохранить его. Тогда кто-то может неправильно понять значение образа. Этот кто-то

решит, что изображенное присутствует возле нас, хотя на самом деле его не будет. Затем он может счесть, что присутствие этого изображения избавляет его от обязанностей по отношению к ближним. Иногда, если он пожелает не думать о религии, присутствие изображения будет направлять его мысли и тогда, когда он занялся бы какими-нибудь другими делами; так изображение приучит более или менее машинально соединять появление представляемого высшего существа с обычным или же неправильным состоянием нашего ума.

49. Таким образом, действие искусства на разум может оказаться вредным в двух случаях: во-первых, оно заставляет верить в то, во что без него не поверили бы, и, во-вторых, заставляет думать о вещах, о которых иначе не думали бы, некстати и бесцеремонно вводя эти вещи в круг повседневных мыслей. Мы не можем утверждать, полезно или вредно такое благочестие, потому что его действие на разные характеры различно, но несомненно, что искусство, заставляющее верить в то, во что иначе не верили бы, находит плохое, а во многих случаях даже опасное применение. Наш долг — верить в существование Божества или других божественных существ, но не потому, что у нас есть изображающие их картины.

50. Заметьте, что здесь необходимо делать строгое различие, до того тонкое, что в применении к фактам его невозможно точно отметить. Но оно до того важно, что не только правильное понимание силы искусства, но и работа вашего ума в делах первостепенной важности зависит от усилий, которые вы прилагаете с целью строго установить это различие. Искусство, которое претворяет плоды воображения в реальные образы, только зловредно, когда это претворение подразумевает или действительно создает веру в реальное существование воображаемого существа, причем факт такого существования противоречит другим свидетельствам об этом существе или не оправдывается ими. Но если средствами искусства воспроизводится известное существо, и при этом есть понимание, что это образ воображаемый, тогда стремление к воплощению здраво и благотельно.

Например, греческое изображение Аполлона, переходящего через море в Дельфы, является самым интересным в серии Ленормана. И пока оно в антропоморфной форме правильно выражает символические представления о солярном могуществе, оно законно и величественно. Но если оно внушает греку идею существования реального Аполлона, оно зловредно, независимо от того, существует ли реальный Аполлон

или нет. Если он не существует, то искусство вредно, потому что вводит в заблуждение; если существует, то оно еще более вредно, так как не только низводит образ истинного бога до декоративного украшения в нишах или символа для резного перстня, но и мешает появлению настоящих свидетельств его существования. В самом деле, если бы греки, вместо того чтобы в самых разнообразных формах воспроизводить фигуру бога, какой она рисуется их воображению, — если бы вместо этого они оставили нам точное изображение героев сражений при Марафоне и Саламине¹⁷, рассказали бы простыми безыскусным греческим языком об очевидных проявлениях Аполлона или в его оракулах, или в помощи, или в наказаниях, или, наконец, в непосредственных видениях, то более содействовали бы сохранению своей религии в неприкосновенности, чем [посредством] всех рисунков на некогда погребенных вазах, всех изящных статуй, которые когда-либо были предметом обожания.

51. В этом примере и во многих других образцах греческого изящного искусства смешаны два состояния мышления: символическое и реальное; искусство, как я постараюсь доказать, благотворно в первой функции и настолько губительно во второй, что, по моему мнению, пред-



А. Дюрер. Меланхолия (1514)

ставление о духовном существе никогда не было низведено на столь низкую ступень, как в рисунках на греческих вазах эпохи упадка, около двух с половиной веков до Р. Х.

Но если в греческом искусстве почти всегда трудно отличить, что — символическое, а что — реальное, то в христианском искусстве это различие всегда ясно. В греческом — обширная группа произведений имеет цель символизировать добродетели, пороки, силы природы или страсти, а также изобразить те существа, которые реальны по имени, но символичны по сути. В большей части творений христианского искусства отсутствует сознательная идея о существовании изображаемого. «Меланхолия» Дюрера и «Справедливость» Джотто являются самыми характерными образцами. Все подобные произведения вполне хороши и полезны, если созданы хорошими людьми.

52. Существует и другая группа христианских произведений, в которых воображаемые лица, хотя и реальны по имени, но трактуются как действующие лица поэмы; все их так и представляют — в качестве плодов воображения. Эти поэтические творения также хороши, когда созданы соответствующими людьми.

53. Остается рассмотреть в качестве чисто религиозных произведений те, которые отчетливо

выражают идею существования реального лица. Едва ли найдется хотя бы несколько великих произведений, которые бы целиком принадлежали к этой группе; я могу указать на седжольскую «Мадонну» Рафаэля как на чистый образец этого рода. Но дрезденская «Мадонна» Гольбейна¹⁸, «Сикстинская Мадонна» и Мадонна тициановского «Успения»¹⁹, хотя и принадлежат к этой группе, однако до известной степени все-таки удаляются (как почти все, повторяю, великие произведения) в область поэтического искусства.

Впрочем, существует еще выдающаяся испанская школа скульптуры, преследующая те же цели, но сейчас не требующая отдельного рассмотрения. И, наконец, есть еще значительная и в высшей степени интересная реалистическая школа у нас самих, которая стала известна публике в последнее время, главным образом благодаря картине Холмана Ханта²⁰ «Свет мира». Но я убежден, что начало свое эта школа ведет от гения того художника, которому вы все также обязаны возрождением интереса — сначала здесь, в Оксфорде, а потом и везде, — к циклу ранних английских легенд, а именно от Данте Россетти²¹.

54. Воздействие этого реалистического искусства на религиозный дух Европы более разно-



Джотто. Справедливость (ок. 1306)

образно, чем действие всякого другого вида искусства; в своих высших формах оно воздействует на самые искренние религиозные умы, включая и самые серьезные, которыми не могут овладеть просто поэтические произведения; в низших — оно обращается не только к народной жажде религиозного возбуждения, но и к жажде ощущений ужаса, характерной для необразованных классов полумодернизированных стран, и в его сферу входит не только эта жажда ужасного, но и какая-то своеобразная любовь к смерти, вроде той, которая в католических странах иногда проявляется в стремлении помещать в склепах изображения, создающие иллюзию трупов. Этот же нездоровый инстинкт поселил в умах многих даровитых художников с богатым воображением какой-то болезненный мрак, из-за чего их лучшие произведения испорчены.

Но посмотрите, как искусство следовало за вкусами толпы. У нас есть бесчисленное количество картин, изображающих низких царедворцев, презренных и жестоких королей, но мало, очень мало творений (и, заметьте, принадлежащих по большей части великим художникам), изображающих простых людей и их деяния. Подумайте сами — у меня нет времени, чтобы войти в эту область, и недостаточно воображения,

чтобы унести в ее пределы, — подумайте, чем могла бы быть в настоящее время наша история, мало того, подумайте, как отличалась бы от ныне существующей история всей Европы, если бы народы стремились отличать, а их искусство — чтить и увековечивать великие дела достойнейших людей; если бы вместо того, чтобы жить, как до сих пор, в адском мраке наслаждений и злобы, люди научились награждать и наказывать (прежде всего — награждать) по заслугам и, наконец, сохранять свидетельства тех деяний человеческих, которые заслуживают или Божьего гнева, или Божьего благословения.

55. Таково — хотя отсюда проистекает и кое-что хорошее, так как всякое зло при ином рассмотрении приносит некоторое добро, — таково, по моему мнению, главное губительное действие искусства независимо от того, простирается ли это действие на языческие или христианские страны и достигается ли посредством красоты слова, красок или форм. Это — служение всем сердцем и умом какой-то дорогой нам печальной фантазии, которую мы сами себе создали, не повинувшись настоящему призыву Учителя, который не умер и не слабеет под Своим крестом, но требует, чтобы мы несли свой.

56. Я перехожу ко второй функции религиозного искусства, а именно — к ограничению



У. Х. Хант. Свет мира (1854)

представления о присутствии Божества в определенном месте. В объеме моего курса, конечно, невозможно коснуться проявления этой функции искусства в храмах разных религий. Мы остановимся на этом позже. Сегодня мне хотелось бы лишь наметить главное, и лучше всего я сделаю это, говоря о подобном локализирующем влиянии на примере нашей веры.

Заметьте, что эта локализация почти целиком зависит от искусства.

Я в полном объеме признаю нравственную силу декорума, которая почти всегда есть сила совершенной чистоты и мира, осознания сверхъестественной любви и покровительства, та сила, которая наполняет и низкие капеллы, и грубо сделанную паперть. Но вопрос, который мне бы хотелось всесторонне обсудить с вами, заключается в следующем: неужели вся земля не должна быть чистой и мирной, неужели не должно считать Божественную благодать столь же повсеместной, сколь справедлив сам факт ее существования? То обстоятельство, что Бог таинственным путем снисходит туда, где ищут Его присутствия, и отвращается от тех мест, где о Нем забывают, — это обстоятельство следует признать неопровержимой аксиомой. Но вопрос, подлежащий нашему решению, состоит в том, нужно ли постоянно искать

присутствие Бога только в одном месте и забывать о Нем во всех других?

Могут возразить, что невозможно освятить весь земной шар, а потому лучше сделать это на ограниченной территории, чем совсем не иметь святыни. Да, это несомненно, но мы должны прилагать старания к тому, чтобы распространить эту «привилегированность» земли и даже ждать того времени, когда в английских деревнях «освященной землей» будут называть не только места упокоения мертвых, но и места, населенные живыми; того времени, когда мы будем с отвращением и страхом смотреть на тот кусок земли, который остается мирским, неосвященным.

57. Думаю, не может быть сомнений в том, что Ему приятны подобные наши действия и чувства: ведь Он Сам каждое утро и каждый вечер раскрывает пред нами окна, с божественным искусством раскрашенные и в золотой, и в голубой, и в ярко-красный цвет, — окна, озаренные блеском тех небес, которые можно считать местом Его пребывания с большим правом, чем какой-нибудь освященный клочок земли. На каждом горном склоне, на каждом обрывистом берегу бурного моря Он нагромоздил друг на друга камни, более грандиозные и более величественные, чем камни Шартрского

собора, и украсил их орнаментами, вырезанными из цветов, которые, конечно, не менее священные из-за того, что они — живые.

58. Не от того ли, что мы любим свои творения больше, чем Его, мы ценим светлые стекла, а не светлые облака, расширяем причудливыми узорами платья, покрываем яркой позолотой красиво устроенные своды, при этом не обращаем никакого внимания на небеса — творение Его рук, не видим звезд на этом необыкновенном своде, который сооружен Им? И, выделявая купели и воздвигая колонны в честь Того, Кто пролагает путь рукам через скалы и при гневном Которого смущаются столпы земли, мы воображаем, что нам простится постыдное пренебрежение к холмам и к потокам, которыми Он наделил наше обиталище — землю; простится тот яд, которым мы отравляем ее душистый воздух, то пламя, которым мы сжигаем ее нежные травы и цветы, простится этот позор смешения роскоши и нищеты на нашей родной земле, словно мы трудимся, по крайней мере здесь, в Англии, исключительно для одной цели, как бы наперекор той песне, которую поют херувимы с высоты, а люди внизу в церквях: «Свят, свят Господь Бог наш. Небо и Земля исполнены славы Твоей».

59. И так много, много еще мне хотелось бы, страстно хотелось сказать вам, и сколько, веро-

Ars longa/

ятно, вы хотели бы возразить мне, о сколь многом спросить. Но я не могу больше говорить. Мы, надеюсь, еще не кончили нашей беседы и обмена мыслями. Но если бы даже это случилось, если бы мне не удалось больше никогда побеседовать с вами, я все-таки был бы счастлив, что мне предоставили [возможность] сказать то, что вы слышали здесь. И вот итог всего сказанного: мы *можем* обладать блестящим искусством, можем при его помощи славить и чтить Творца, можем правдиво прославлять красоту и святость всего, что создано Им; но только тогда, когда мы от всего сердца постарались сперва освятить храм тела и духа каждого ребенка Англии, у которого нет кровли, чтобы укрыться от стужи, нет стены, за которой он мог бы уберечь от порчи свою душу.

Еще одно слово.

К тому, что я говорил вам здесь об отношении искусства к религии, вы должны относиться просто как к рассуждениям, хотя должны были заметить, что по некоторым пунктам обсуждаемого вопроса я имею прочные убеждения. В заключение я должен сказать то, что я *знаю безусловно*, то, что узнаете когда-нибудь и вы, если будете добросовестно работать и чему некоторые из вас, я убежден, поверят теперь же.

Думаю, что, пока вы слушали меня, те из вас, кто по складу своего ума привык благоговейно чтить устоявшиеся формы и верования, в некоторых местах моей лекции боялись, что я вот-вот скажу — а может быть, к моему сожалению, и сказал, — нечто показавшееся им ошибочным или непочтительным, задевавшим принципиально важные предметы.

Напротив, именно потому, что я должен был воспитывать в вас чувство благоговения, я так настойчиво удерживал вас от возбуждения в себе этого чувства при помощи пошлых и ложных иллюзий. Вот *то*, что я знаю безусловно, что узнаете и вы, если будете добросовестно работать: главная радость и сила жизни — в благоговении; в благоговении перед всем чистым и светлым в вашей собственной юности, перед всем верным и испытанным в зрелости другими, пред всем, что есть прекрасного среди живущих, великого среди умерших и чудесного среди бессмертных Сил.

Лекция III/ Отношение искусства к нравственности

60. В начале предыдущей лекции, как вы, вероятно, помните, я указал, что искусство выполняло и должно выполнять только три функции: укрепление религиозного чувства, подъем нравственного состояния и оказание практической пользы. Сегодня мы займемся анализом второй функции, то есть способствованию подъема нравственности.

Заметьте: подъему, а не формированию.

Созданию произведений искусства должен предшествовать надлежащий нравственный уровень людей; без него не может быть искусства. Но раз оно уже приобретено, уже существует, — его действие возвышает базовый уровень нравственности, из которой оно само произошло, и, главное, сообщает восторг другим

умам, которые в нравственном отношении уже способны подчиниться его действию.

61. Возьмите, например, искусство пения и самого простого и совершенного обладателя этого искусства в природе — жаворонка. У него вы можете научиться тому, что значит петь от счастья. Но сперва нужно достичь такого нравственного состояния, при котором возможно это чистое счастье, а затем дать ему законченное выражение; последнее само по себе является совершенным и может передаваться всем существам, которые способны к этому чистому счастью. Но оно не доступно тем, кто не подготовлен к его восприятию.

Всякая истинная песнь является законченным выражением радости или горя благородной личности, вызванных серьезными причинами; и возможность искусства точно соответствует серьезности причин и чистоте чувства. Девушка может петь о потерянной любви, скупец не может петь о потерянных деньгах. По отношению ко всем искусствам, от самого высшего до самого низшего, полностью справедлива мысль, что *красота искусства является показателем нравственной чистоты и величия того чувства, которое им [искусством] выражается*. Вы в любой момент можете в этом убедиться. Если какое-либо чувство овладело вашим умом,

задайте себе вопрос: «Может ли его воспеть истинный художник, и притом воспеть благородно, с истинной гармонией и артистизмом?» Если да — значит, и чувство ваше истинное. Но если его нельзя воспеть совсем или можно лишь в качестве забавы, тогда это чувство относится к низким. То же во всех искусствах. С математической точностью, не знающей ни отклонений, ни исключений, искусство нации всегда является показателем ее нравственного уровня.

62. Заметьте: показателем и возвышающим стимулом, но не корнем или причиной. Вы не можете живописью или пением достигнуть того, чтобы стать хорошими людьми. Вы должны быть такими прежде, чем приобретете способность рисовать или петь, и только в этом случае цвета и голос завершат все то, что есть в вас хорошего.

Вот на это-то я и предлагал обратить внимание, когда на первой лекции сказал: «Выслушайте меня», — на то, что изучение искусства может оказаться не только не полезным, но даже вредным, если в него не будет внесено нечто более глубокое, чем любое искусство. В самом деле, не только в том искусстве, указать законы которого — моя задача, но еще более в искусстве, которым владеет каждый и изучать

которое вы и явились сюда, то есть в искусстве речи, главный недостаток воспитания вытекает из великого заблуждения — из предположения, что благородный язык есть предмет легко доступной сноровки, грамматики или акцента, а не тщательное выражение правильных мыслей. Все достоинства языка в основе своей нравственны: он точен, если говорящий стремится быть правдивым; ясен, если вы говорите с сочувствием к предмету речи и желаете быть понятыми; силен, если говорите с увлечением; изящен, если оратор обладает чувством ритма и правильности. Других достоинств языка, которых можно было бы добиться искусственно, не существует; но позвольте мне чуть углубиться в смысл одного из них. Речь ясна лишь тогда, когда проникнута сочувствием говорящего. В самом деле, вы можете понять слова человека только при понимании всего склада его души, и ваши собственные слова будут для него чуждыми, пока он не поймет вас. И если какое-либо искусство вообще должно быть выделено, то это обстоятельство делает искусство речи наиболее пригодным орудием воспитания. В совершенстве понять значение слова значит понять природу того духа, из которого оно вылилось; секрет речи есть секрет сочувствия, и полное очарование ее доступно только благородному.

Таким образом, правила прекрасной речи сводятся к искренности и доброте. По принципам, которые вырабатываются искренностью, можно потом составить фальшивую речь, имеющую вид прекрасной, но подобная подделка как в ораторском искусстве, так и в поэзии не только не приживется, но даже явится пагубной для тех принципов, на которые посягнула. Пока каждое слово произносится с искренним убеждением, до тех пор искусство речи постоянно возвышается; но в тот момент, когда речь начинают составлять и отделявать, руководствуясь лишь внешним эффектом, оно мельчает и гибнет. Эту истину осознали бы уже давно, если бы в развитии академических знаний не существовало тенденции отрицать непосредственную искренность первых мастеров речи. Раз мы учимся изящно писать по образцу древнего автора, то склонны думать, что и он писал по образцу еще более раннего. На самом же деле никогда возвышенный и правильный стиль не имел другой основы, кроме искреннего сердца.

Если писатель не разделяет того, что говорит, вам не стоит читать его для выработки вашего собственного стиля; великий стиль создается только искренними людьми. Возьмите любого родоначальника великого литературного стиля, и вы найдете человека, который раскрыл нам

какие-то истины или чистые страсти; и все ваше чтение оживет, так как, будучи уверены в том, что автор верит в то, что говорит, вы гораздо старательнее будете разбирать его мысли.

63. Еще важнее постигнуть, что всякая степень красоты, достигнутая языком, есть показатель внутренних законов ее бытия. Строго и стойко храните характер народа. Сделайте, чтобы его речи были серьезны, свидетельствовали о благовоспитанности и посвящались достойным предметам; займите его надлежащим делом, и тогда его язык по необходимости должен стать великим. С другой стороны, неизбежно и обратное действие: язык не может быть благороден, если слова не являются призывами к делу. Все великие языки неизменно выражали великие дела и направляли их; им можно подражать только при полном повиновении. Их дыхание есть внушение, потому что оно не только голосовое, но и жизненное. И вы можете научиться говорить так, как говорили те люди, лишь став тем, чем были они.

64. В подтверждение сказанного я желал бы обратить ваше внимание на отношение языка к характеру у двух великих мастеров, в совершенстве владевших искусством речи, — у Вергилия и Попа²². Вы можете быть несколько удивлены последним именем. Действительно, у нас в Ан-

глии есть примеры гораздо большей силы и гармонии языка, исходящего из более пламенных умов, но среди них не найти ничего столь же совершенного. Я выбрал этих двоих потому, что они — два совершеннейших художника из всех, известных мне в литературе. Кроме того, я убежден, что вы с интересом будете изучать, как необыкновенное изящество речи одного, суровость речи другого и точность обоих целиком вытекают из нравственных элементов их духа: из глубокой нежности Вергилия, которая сделала его способным написать историю Ниса и Эвриала²³, из чистой и праведной доброты, которая помогла Попу на два века опередить свое время и позволила обобщить законы добродетельной жизни в двух строках; эти строки, насколько мне известно, в английском языке являются самым полным, самым сжатым и величественным выражением нравственности:

Never elated, while one man's oppress'd;
 Never dejected, while another's bless'd*.

Я хочу, чтобы вы также помнили эти две строки Попа и разделили его этическую систему,

* [Никогда не кичился, если ближний угнетен;
 Никогда не удручался, если он счастлив (англ.).]



Леонардо да Винчи. Подготовительный рисунок к неосуществленной фреске «Битва при Ангиари» (1503—1504)

потому что кроме Шекспира, который скорее принадлежит миру, чем нам, в лице Попа мы имеем самого совершенного представителя истинно английского духа со времен Чосера; думаю, что «Дунсиада» является наиболее совершенным, отчеканенным и самым грандиозным творением, которое создано в нашей стране. Изучая Попа, вы увидите, что самым точным языком и в самой сжатой форме он выразил все законы искусства, критики, экономики, политики, наконец, доброты — кроткой, разумной и смиренной, которая довольствуется отведенной ей долей и вверяет свое спасение Тому, в чьих руках находится спасение вселенной.

65. Теперь я перехожу к искусствам, которые собственно и являются моим предметом и по отношению к которым, — хотя явления здесь совершенно те же, — мне труднее доказать свою мысль, так как немногие сознают достоинство живописи так же, как языка. Откуда происходит это достоинство, я смогу объяснить вам только тогда, когда объясню, в чем оно заключается. Сейчас, впрочем, скажу, что искусство руки — столь же точный показатель уровня нравственности, как и другие способы выражения; во-первых, безусловно точный показатель нравственности самого художника, а, во-вторых, точный, хотя и искаженный разны-

ми вредными влияниями показатель нравственного развития той нации, к которой художник принадлежит.

Прежде всего, искусство — совершенный показатель духа творца; но помните, что если дух велик и сложен, оно становится книгой, нелегкой для чтения, потому что мы сами должны обладать теми духовными свойствами, проявление которых нам приходится постигать. Ни один человек, сам не отличающийся трудолюбием, не может понять результата труда, потому что ему непонятно, чего стоит работа. Точно так же он не поймет проявления истинной страсти, если сам лишен пламени, и благородства, если сам неблагороден. О самых тонких признаках недостатка или слабости характера можно судить только тогда, когда самому приходилось бороться с подобным недостатком. Например, лично я понимаю нетерпение и утомление от работы лучше большинства критиков, потому что я сам нетерпелив и часто утомляюсь; но соприкосновение с могучим художником, свидетельствующее о терпении и неутомимости, для меня более чудесно, чем для других. Впрочем, не менее чудесным представится оно вам, если я докажу (вскоре мы приступим к практическим занятиям, и когда вы научитесь правильно вести линию, я сумею



Леонардо да Винчи. Этюды голов в профиль (1480 — 1490)

это вам доказать), что целый день труда таких мастеров, как Мантенья или Паоло Веронезе²⁴, тратился на то, чтобы производить ряд неуклонных и непрерывных движений руки, более точных, чем движение лучшего фехтовальщика; карандаш, оставляя одну точку и переходя к другой, не только с непогрешимой точностью достигал конца линии, но столь же непогрешимо совершал самые разнообразные движения на протяжении более фута, так что оба они (Веронезе часто и делал это) могли нарисовать законченный профиль или иной ракурс лица одной линией, не нуждавшейся в правке. Постарайтесь представить верность мускулов и интеллектуальное напряжение, которых требует подобное действие! Движения фехтовальщика достигают совершенства постоянной тренировкой, но движение руки великого художника каждый миг управляется новым намерением. Представьте, что твердость и отточенность действий мускулов и способность мозга ежеминутно выбирать и распределять используются на протяжении целого дня, и при этом не только не появляется утомление, но в этом напряжении даже заметно наслаждение, подобное тому, какое испытывает орел при взмахе крыльев, — и так в течение всей жизни, долгой жизни, не только без ослабления сил, но при

Ars longa/

постоянном возрастании их, пока позволяют возраст и здоровье. Подумайте, — насколько вы знакомы с физиологией, — какая сила духа и тела сказывается в этом! Нравственная сила сквозь целые прошедшие столетия! Какая внутренняя чистота должна привести к этому, какое утонченное равновесие и гармония жизненных сил! Наконец, скажите, совместимо ли такое мужество с порочностью души, с мелочными тревогами, с пожирающей похотью, с муками злобы и раскаяния, с сознательным возмущением против законов Божьих и человеческих или с хотя бы и бессознательным нарушением таких законов, повиновение которым необходимо для честной жизни и для угождения ее Подателю?

66. Несомненно, иные великие художники имели крупные недостатки, но эти недостатки постоянно проявлялись в их произведениях. Несомненно, иные не могли совладать со своими страстями. В этом случае они или умирали молодыми, или в старости рисовали плохо. Но главная причина нашего непонимания происходит оттого, что мы недостаточно хорошо знаем действительно хороших художников и наслаждаемся творениями мелких дарований, вскормленных копотью северных таверн, вместо тех, кто вдыхал небесный воздух, вместо сы-



А. Дюрер. Автопортрет

нов утра, воспитанных в Ассизских лесах или на Кадорских хребтах.

67. Впрочем, справедливо и то, что все крупные художники, как уже было сказано, могут быть разделены на две большие группы: одни ведут простую и естественную жизнь, другие посвятили себя аскетическому поклонению искусству; принадлежность автора к каждой из этих двух групп вы можете с первого взгляда определить по его произведениям. Как правило, первые выше вторых; но среди «аскетов» есть двое [столь замечательных], что если удастся в ходе моего трехлетнего курса сделать их творения понятными для вас, то мне нечего больше и желать. Одного я не могу теперь же назвать вам, а другого — не желаю. Первого я не могу назвать потому, что никто не знает его имени, кроме того, которое было дано ему при крещении — Бернард, или «милый (маленький) Бернард» — Бернардино, а также по месту его рождения (Луино близ Лаго Маджоре) — Бернард Луинский²⁵. Второй — венецианец, о котором многие из вас, вероятно, никогда не слышали; о нем, Впрочем, вам и не следует слышать от меня, пока мне не удастся выписать сюда, в Англию, некоторые из его творений.

68. Обратите внимание, что этот аскетизм в поклонении красоте хотя и имеет слабые сто-

роны, все-таки достоин уважения и является полной противоположностью ложному пуританству, презирающему красоту или страшася ее. Чтобы разобраться в предмете, я должен от технических навыков перейти к выбору сюжета и показать вам, что нравственный склад автора так же полно раскрывается в поиске воплощаемых прекрасных образов и идей, как и в силе руки. Но незачем подробно останавливаться на доказательствах, потому что вы наверняка разбираетесь в этом вопросе, да и я в своих сочинениях достаточно писал об этом. Но я совсем мало говорил о том, что техническое совершенство работы является доказательством наличия других способностей. Действительно, прошло немало времени, прежде чем я понял ту гордость, которую ощущают величайшие люди при надлежащем выполнении работы; эта гордость служит нам вечным уроком в тех рассказах, которые — истинны ли они или вымышлены, — безусловно верно определяют общее настроение великих художников: именно в рассказах о состязаниях Апеллеса и Протогена²⁶ в проведении одной-единственной линии (смысл его вы скоро поймете), в истории о круге Джотто²⁷, и, наконец — на что вы, может быть, не обратили внимания — в надписи, которую Дюрер сделал на присланных ему



Г. Гольбейн Мл. Автопортрет (ок. 1543)

Рафаэлем произведениях: «Рафаэль создал и прислал эти образы Альбрехту Дюреру в Нюрнберг, чтобы показать ему...» — что именно? Не силу своей фантазии, не красоту изображения, но чтобы «*seine Hand zu weisen*» — «показать ему свою руку». При дальнейшем изучении вы увидите, что посредственные художники всегда старались уклониться от необходимого полноценного труда: они или предаются наслаждению сюжетом, или кичатся благородными побуждениями, увлекавшими их к таким попыткам, которых они не могут осуществить (и заметьте, кстати: то, что большей частью по недоразумению принято считать добросовестным побуждением, в действительности является самым губительным по своей неуловимости элементом тщеславия). Великие люди всегда понимали, что первый нравственный долг художника, как и всякого другого, — знать свое дело. Они так строго относились к этому, что если вы будете судить о них по их творениям, то можете подумать, что их жизнь прошла в сильных волнениях; в действительности же они хотя и переживали самые сильные страсти, сумели смирить себя и отдаться покою, сходному с покоем озера, глубоко скрытого в горах: оно отражает каждое движение облаков, всякое изменение теней, но само неподвижно.

69. Наконец, вы должны помнить, что истина здесь окутана мраком из-за недостатка цельности и простоты в современной жизни; все распустилось, все спуталось и в наших нравах, и в мыслях; кроме того, все фальшиво, подражательно до такой степени, что вы не можете сказать не только что за человек перед вами, но даже — *существует* ли он, имеете ли вы дело действительно с одушевленным существом или только с эхом. Между произведениями достойного художника и его личностью теперь существует то же несоответствие, какое постоянно обманывает ожидания при знакомстве с жизнью современных [обладателей] литературных талантов. Одни и те же социальные условия исказили и ошибочно направили лучшие качества воображения как в нашей литературе, так и в искусстве. И вот — мы не сомневаемся в личных достоинствах Данте и Джотто, Шекспира и Гольбейна, но робеем перед попыткой разобрать нравственные основы таланта новейших поэтов, беллетристов и художников.

70. Позвольте уверить раз и навсегда — становясь старше, вы на основании всего правильного в вашей жизни постепенно научитесь различать правильное в жизни других; вы увидите, что начало всего хорошего лежит в хорошем, а не в дурном, что всякий факт литерату-



Г. Гольбейн Мл. Портрет Томаса Мора (1527)

ры или живописи, если он действительно прекрасен, всегда свидетельствует о том, что происходит из благородного источника, как бы ни была ошибочна его цель и каковы бы ни были отдельные погрешности. И если в творении есть истинная ценность, то эта ценность происходит из истинного достоинства того, кто его создал, хотя бы душа этого творца была испорчена и запятнана грехами; эти греховные наклонности иной раз кажутся более страшными и непонятными, чем те, которые каждый может открыть в собственном сердце, потому что они составляют часть личности несравненно более великой, чем наши; мы не можем осуждать темные стороны этой личности, как не можем перенять светлых. Это — предостережение от опасных последствий убеждения, которое могло бы зародиться в ваших умах, — что вы имеете право поддаться искушающим вас слабостям на том основании, что эти слабости, по вашему представлению, были присущи гениям. Повторяю: от этих пошлых и безрассудных взглядов вы легко можете уберечь себя, если поймете — это не трудно сделать, — что из всех форм существования, вероятно, самой страдальческой является жизнь людей, обладающих этим искаженным и испорченным благородством.

71. Я перехожу ко второму, в практическом отношении наиболее важному для нас вопросу: «Каково влияние высокого искусства на людей? Что сделало оно для нравственности нации в прошлом и какое влияние на нас может оказать знание искусства или обладание им в настоящем?» Здесь мы сразу сталкиваемся с явлением столь же печальным, сколь бесспорным: в то время как многие крестьяне, в среде которых нет даже малейшего намека на искусство, живут сравнительно невинно, честно и счастливо, самый ужасающий цинизм и жестокосердие диких племен часто соединяются с тонкой изобретательностью в декоративном рисунке. Каждый народ достигает высшей степени художественных способностей в период цивилизации, который нередко омрачается жестокостями и даже чудовищными злодеяниями; наконец, период высшего развития художественных способностей народа всегда был верным признаком начала его падения.

72. Применительно к этим феноменам заметьте, во-первых, что хотя хорошее никогда не происходит из дурного, но высшего развития достигает в борьбе с дурным. В захолустных уголках христианского мира существуют группы крестьян, которые в своей невинности почти равняются с ягнятами, но нравственность,

которая дает силу искусству, есть нравственность человека, а не скота.

Во-вторых, добродетели обитателей некоторых стран — только видимые, а не реальные: их жизнь безыскусна, но не невинна. Только благодаря однообразию условий и отсутствию искушения, которые мешают проявлению дурных страстей, последние не видны. Но они не менее реальны от того, что дремлют, и не менее дурны от того, что обнаруживаются лишь в мелких проступках и в пассивном зле.

73. Далее вы убедитесь, что *полное* отсутствие искусства для людей, хоть сколько-нибудь здоровых в нравственном отношении, невозможно; они всегда имеют искусство, которым живут, — земледелие или мореплавание; в этих занятиях кроются законы их нравственной выправки. В среде здравомыслящих крестьян, например, Швеции, Дании, Баварии или Швейцарии, необходимые [для жизни] занятия всегда сопровождаются вполне сформированной художественной школой, [проявляющейся] и в платье, и в пении, и в архитектуре.

74. Незачем повторять то, что я пытался объяснить в первой лекции своей книги «Два пути» (*The Two Paths*) об искусстве диких рас; но могу вкратце отметить, что такое искусство — результат интеллектуальной деятельности, ко-

торая не находит себе простора, которую тирания природы или людей осудила на болезненное существование, задерживая ее рост. И куда не проникло ни христианство, ни другая религия, приносящая нравственную помощь, там животная энергия по необходимости разгорается в ужасное зло, и уродливые, страшные формы, в которые облакает их искусство, являются точным показателем искажения нравственной природы.

75. Но действительно великие нации почти всегда ведут свое происхождение от рас, владеющих способностью к воображению. В течение некоторого времени их движение вперед совершается очень медленно, и их состояние есть не невинность, а лихорадочная и ложно направленная животная энергия. Мало-помалу она умеряется и поднимается до светлой человеческой жизни; художественный инстинкт очищается вместе с природой человека, пока не достигается почти полное совершенство общества. Тут уже наступает период, когда совесть и разум развиваются до столь высокой степени, что новая форма заблуждения проявляется в неспособности осуществить требования первой и ответить на сомнения второго. Тогда цельность человека утрачена; начинают развиваться все формы лицемерия и всякие противоречия



*А. Дюрер. Саломея приносит голову
Иоанна Крестителя (1511)*

знания; вера людей, с одной стороны, отравлена сомнением, а с другой — с ней вступают в компромисс; в то же время богатство разрастается до губительных размеров; появляется роскошь, и гибель нации неизбежна; искусство же, как я сказал, служит лишь показателем каждой фазы нравственного состояния и управляет политическим развитием не более, чем свет светляка направляет его движение. Правда, самые блестящие результаты искусства проявляются при наибольшем влиянии той силы, которая влечет к пропасти; но сваливать ответственность за катастрофу на озаряющее ее искусство — то же, что видеть причину водопада в его радужных оттенках. Несомненно, что колоссальные пороки, зримые в эпохи богатства нации (потому что богатство, как вы увидите, является истинным корнем всякого зла), могут обратить к дурным целям любое дарование и природные способности человека. Если в такое время для дурных целей создаются прекрасные картины, то насколько более это характерно по отношению к прекрасной действительности? И если Миранда кажется Калибану безнравственной, то разве это вина Миранды?²⁸

76. Я легко мог бы проследить, какие черты нашего собственного характера проявляются в творениях современного искусства, а также, к

несчастью, в произведениях того, что нельзя назвать «искусством», а лишь греческим словом *ἀτεχνία* [неискусность]. Но гораздо более важный вопрос заключается в том, что *проявится в будущем* в этом искусстве. Какие качества, свидетельствующие о нашей теперешней силе и достоинстве, можно выразить и укрепить при помощи искусства?

Разве нет необходимости в том, чтобы четко понять это? Даже не думая о будущем, разве прежде всего не следует узнать, из какого материала мы сделаны, хорошего или негодного — насколько мы *ἀγαθοί* или *χαχοί* [хороши или дурны]? Узнать это мы можем довольно легко, если только пожелаем, чтобы этот вопрос глубоко затронул нас.

77. Предположите, что какой-нибудь врач, которому вы вполне доверяете, объявит, что вам остается жить только семь дней. Предположите также, что благодаря существующей системе воспитания с вами случилось то, что бывает со многими, а именно — что вы никогда не слыхали о будущей жизни или не верите тому, что вам случалось слышать о ней; и вот вы поставлены перед фактом приближения смерти. Вы не боитесь наказания ни за те грехи, которые совершили в прошлом, ни за те, которые можете совершить за оставшиеся дни, а также

не ожидаете награды за добрые дела, как прошлые, так и еще возможные, не надеетесь даже на то, что по прошествии семи дней у вас сохранится какое-нибудь представление о последствиях, которые ваши действия будут иметь для любимых вами людей, или о чувствах к вам тех, кто переживет вас. Ваши деяния в эти семь дней и будут точным мерилom вашей нравственности.

78. Я знаю, что некоторые из вас, — думаю, даже подавляющее большинство, — провели бы эти подаренные дни так, как должно: не в подсчете ошибок, не в сожалении об удовольствиях прошлого, не в жадном стремлении к постыдным наслаждениям в настоящем, не в бесплодной скорби перед мраком будущего, но в неустанном и серьезном исполнении того, что [еще] можно исполнить, в устроении своих дел и в заботе об удобствах и утешении (насколько это достижимо распоряжениями и воспоминаниями о себе самих) дорогих вам людей, среди которых желаете сохранить память о себе — не для своего, а для их блага. Удастся ли это при человеческой слабости, при стыде за прошлое, при отчаянии из-за того, что так мало можно успеть сделать, при невыносимых страданиях из-за разбитых чувств, — это будет зависеть от того, в какой степени ваша природа подавлена

или укреплена всем образом прошедшей жизни. Но думаю, что большинство из вас провели бы эти дни лучше, чем все предшествовавшие.

79. Если вы внимательно прочтете жизнеописания людей, принесших человечеству наибольшую пользу, то увидите, что все лучшее делалось именно таким образом, что для самых светлых умов и самых возвышенных душ — для истинных детей Господа, для Которого тысячелетия являются днем, — что для таких людей их несчастные семь десятков лет уподобляются семи дням. То обстоятельство, что призрак смерти находится на неизвестном, но всегда близком расстоянии, никогда не уничтожает в них ощущения ее близости. Увеличение или сокращение жизни на несколько часов не может уничтожить в них сознания недоступности беспредельного, познание которого выше их знания и дело которого выше того, что они делают: бесполезность минутного служения приводит их в величественное отчаяние, и даже честь свою они завещают для счастья других, когда отправляются в место упокоения, не заботясь о людских речах о себе.

80. Лучшие дела, повторяю, делались именно в таких условиях, в обстановке скорби. Но большая часть добрых дел совершалась или в чистом, безмятежном, инстинктивном созна-



Рафаэль. Рисунок (1510—1511)..

нии долга, или, что еще лучше, в уверенности, что в конце концов Господь по заслугам воздаст за добросовестное исполнение любого дела. А достойно ли оно делается, полностью зависит от ценности деяния, которую каждый может измерить в себе указанным выше мериллом. Это мерилло, заметьте, точно укажет степень вашего мужества и вашей энергии при верном их распределении в добрых деяниях по отношению к людям. Вы отделите все эгоистичные и низкие побуждения от двух истинных чувств, и в вас не останется ничего, кроме Гармонии и Любви.

81. И вот там, где заложены эти два корня, все остальные силы и стремления находят себе надлежащую пищу, достигают высшего развития и доставляют пользу другим и удовольствие нам самим. Но если эти две главные пружины отсутствуют, то и другие силы портятся или гибнут. Даже любовь к истине, отдалившись от них, застывает в виде грубой и холодной скупости в накоплении знаний, которые, оставаясь без употребления, становятся еще более бесплодными, чем лежащее без употребления золото.

82. Таковы два основных инстинкта человечности: чувство Гармонии и чувство Добра. Благодаря чувству Гармонии, нашей нравственной энер-

гии приходится иметь дело с землей, возделывать и обрабатывать ее, а также соприкасаться со всеми разрушительными и разнузданными силами как в низших творениях, так и в нас самих. Благодаря любви к Добру, нам приходится откликаться на все окружающие проявления жизни. Опираясь на эти два инстинкта, мы можем развивать все другие страсти, и каждая из них будет обладать полной самостоятельностью и в то же время безусловно находиться под контролем.

83. Каждый должен быть крепок, искусен и послушен, как боевой конь. Вот почему среди прекраснейших мистических произведений, трактующих вечную истину, бег колесницы, которым Платон пользуется как образом нравственной власти и который действительно является ее самым совершенным символом в наглядно проявляющемся умении человека, — вот почему бег колесницы сделался у греков постоянным сюжетом лучших поэтических и художественных произведений. И тем не менее сравнение Платона не вполне верно: в колеснице души не бывает черного, плохого коня. Одна из главных ошибок возницы заключается в том, что он морит коней голодом, другая — в том, что он их вовремя не дрессирует, но любой конь от природы хорош. Возьмите для примера что-нибудь такое, что принято считать безус-



Тициан. Эскиз к картине

ловно дурным, например гнев, побуждающий к мести. Я причисляю к крупнейшим порокам нашего века то, что мы заставили застыть и атрофироваться свою способность к негодованию и не желаем и не дерзаем наказывать преступления по справедливости. Мы увлеклись милосердной (не правда ли?) идеей, будто дело правосудия — предупреждать, а не мстить, и воображаем, что должны наказывать не в гневе, а в состоянии уравниновности, что не имеем права причинить провинившемуся заслуженное им страдание, но должны страхом удержать остальных от того же проступка. Прекрасная теория этого немнящего правосудия приводит к тому, что, признав человека виновным в преступлении, заслуживающем смерти, мы полностью прощаем преступника, возвращаем ему нашу любовь и уважение, а затем вешаем его уже не как злодея, а как пугало. Такова теория. Практика же заключается в том, что мы на месяц сажаем в тюрьму ребенка, укравшего горсть орехов, опасаясь, что другие дети придут воровать еще больше орехов, и в то же время не наказываем мошенника за разорение тысяч семейств, полагая, что плутовство есть благодетельное средство оживления торговли.

84. Всякое истинное правосудие должно карать порок и вознаграждать добродетель, толь-

ко — и этим оно отличается от личной мести — оно карает совершенное зло вообще, а не зло, причиненное *нам*. Оно — национальное выражение продуманного гнева и продуманной благодарности. Оно существует не для примера и не для исправления, но прежде всего — для оплаты. Оно — безусловно искусство соразмерного воздаяния, умение оказывать почет тому, кто заслужил почет, покрывать позором того, кто заслужил позор, доставлять радость тому, кто ее заслужил, и причинять боль тому, кто заслужил боль. Оно не воспитывает, потому что люди должны воспитываться здоровыми нравами, а не наградами и карами; оно не предупреждает, потому что отправляется без всякой мысли о последствиях. Справедливая нация творит суд и расправу только в целях справедливости. Но в этом, как и во всех других случаях, правильное направление второстепенной страсти зависит от того, привиты ли они к двум первоначальным инстинктам: к чувству гармонии и добра; само негодование возникает как протест против оскорбления этого чувства. Неужели вы думаете, что *μη̃νις Αχιλλῆος* произошел от жестокосердия Ахилла или фраза «*Pallas te hoc vulnere, Pallas*» [«Паллада тебя этой раной, Паллада...»] — от жестокосердия сына Анхиса²⁹?

85. Подойдите с этим ключом к лабиринту, который представляют собой искусства великих наций, и вспомните ход их развития; вы заметите, что началом всякого искусства, имевшего успех и истинно прекрасного, всегда была — да иначе и быть не могло — любовь к гармонии в мире материальном, соединенная с истинной *δικαιοσύνη* [справедливостью, законностью], а также стремление к красоте в этом мире в связи с истинным чувством любви — *charitas* — и с бесконечно разнообразными формами благородства, которые определяются различными значениями слов *χάρις* [красота; удовольствие; благодарность] и *gratia* [прелесть; благосклонность; доверие]. Вы увидите, что эта любовь к красоте является существенной частью всякой здоровой человеческой натуры, и хотя она может очень долго существовать рядом с чертами, недостойными в других отношениях, но сама по себе она безусловно хороша. Она — враг зависти, скупости, пошлых мирских забот и особенно жестокосердия. Она окончательно погибает, когда человек поддается этим дурным инстинктам. И люди, в которых она особенно сильна, всегда сострадательны. Они любят справедливость; они раньше всех отличают и объясняют то, что ведет к счастью всего рода человеческого.

86. Почти все наиболее важные истины, касающиеся естественного соотношения между любовью к красоте и человеческой жизнью, нашли выражение в греческих мифах, а именно в разнообразных преданиях о происхождении и функциях Граций³⁰. Но одного, самого важного обстоятельства они не могли постигнуть во всей полноте, а именно — что интенсивность всех других ощущений красоты находится в точном соответствии с чистотой воображения и со степенью искренности в любовной страсти. Они не вполне сознавали — и поэтому не могли дать этому ни философского, ни мифического выражения — ту тесную зависимость, которая существовала между их мощью в постижении красоты и честностью в семейных привязанностях: нарушение семейных устоев являлось темой самых потрясающих трагедий. Вот почему похищение Елены послужило главным сюжетом их эпической поэзии, а самое яркое воплощение торжества этих законов выразилось в истории Альцесты*. К несчастью, положение женщин, даже самых достойных, было подчиненное, а чувства к ним все-таки были

* *А л ь ц е с т а* (Алкеста) — согласно греческой мифологии, супруга Адмета, царя фессалийского, пожертвовавшая жизнью ради своего мужа. — *Прим. пер.*

испорчены отдельными проявлениями той низкой страсти, анализ которой столь же труден, сколь неприятен. Это задерживало как нравственные, так и художественные успехи греческого духа. Прошло почти два тысячелетия заблуждений и мук, прежде чем удалось достичь [постижения] высшей и святой человеческой любви. Это было, с одной стороны, истинной наградой за ту борьбу, которую христианство с честью выдержало в течение веков испытания, с другой, — это было явное и высшее развитие веры в то, что чистота девы есть свойство, связующее женщину с Богом. В песнях Данте и в картинах Бернардо Луини постигнуто и навеки воплощено все чистое, все прекрасное, все, что слывет хорошим, чтобы люди, — если только существует какая-нибудь добродетель, если только есть что-нибудь достойное хвалы, — всегда могли об этом размышлять.

87. Вы, вероятно, обратили внимание на выражение, которое я употребил несколько минут назад: «чистота *воображения* в любовной страсти». Я еще не говорил, да сегодня у меня и нет возможности говорить о нравственной силе воображения; но вы сами прекрасно можете уяснить для себя ее природу. Для этого просто сравните отношения полов, начиная с самых низших форм, моли и моллюска, и через творе-

Ars longa/

ния высших классов, у которых существует подобие семьи и ее законов, дойдя до любви чистых женщин и мужчин, наконец, до идеальной любви, вдохновлявшей рыцарство. Параллельно этой огромной восходящей лестнице идет возрастание способности воображения, которая возвышает и расширяет власть страсти, пока, наконец, у вершины не превращается в оплот терпения, в хранителя чести и в достойное совершеннейшее свойство.

88. Далее вы увидите, что как в любви, так и в других страстях надлежащее управление ими и их подъем берут начало в воображении, которое является их властелином. *Побеждать* страсти, что часто считают суммой всех обязанностей по отношению к ним, может и спесивое тупоумие; но правильно *возбуждать* их и усиливать для добра — дело воображения, лишённого эгоизма. Говорят, человек по природе бессердечен. Не верьте! Его природа добра и благородна, но ограничена и слепа и с трудом постигает то, чего не видит и непосредственно не ощущает. Люди всегда заботились бы о других так же, как о себе, если бы *представляли* их так же, как себя. Представьте, что на глазах самого грубого человека упал в воду ребенок — он сделает все, чтобы спасти его, даже рискуя собственной жизнью, и весь город будет радо-

стно приветствовать спасение одной маленькой жизни. Представьте, что этому же человеку скажут, что сотни детей умирают от заразных болезней, что причиной служит недостаточность санитарных мероприятий; представьте, что добиться этих мероприятий для него будет стоить некоторого беспокойства, — и он не ударит пальцем о палец, и, вероятно, весь город оказал бы ему противодействие, если бы он сделал это. И вот жизнь многих достойных женщин проходит в мелких заботах о себе, в минутных интересах и в пошлых удовольствиях их круга, потому что они ни разу не потрудились заглянуть за его пределы, не потрудились что-нибудь узнать о великом мире, в котором их жизнь увядает, подобно стеблю горькой травы в бесплодных полях.

89. Я намеревался подробнее остановиться на этом и еще более на том царстве, которым в своей познавательной способности владеет каждый человек; это царство или населено прекрасными, побуждающими к активной деятельности мыслями, или пусто и открывает путь темным желаниям и мечтам, к которым можно применить изречение: «Всякая мечта, возникающая из движений человеческого сердца, дурна». Справедлива, тысячу раз справедлива мысль, что более велик человек, управляющий

своими страстями, чем тот, кто овладевает городом. Но, во-первых, вы можете понять это без посторонней помощи, а, во-вторых, мы должны оставить это для дальнейшего исследования. Я тороплюсь в заключение сказать следующее: будете ли вы во всем поступать как следует и сделаетесь ли достойными людьми — зависит от того, сумеете ли вы управлять двумя упомянутыми инстинктами — гармонии и добра — посредством великой способности воображения, которая дает вам наследие прошлого, возможность овладеть настоящим, власть над будущим. Нарисуйте мысленно возможные для вашей жизни при ее помощи горизонты; измерьте возможный район ее действия! На стенах и башнях вашего прекрасного города нет ни одного украшения, зародыш которого не таился бы в мыслях людей, умерших две тысячи лет назад. Кого *вы* желаете направлять вашими мыслями через две тысячи лет? Подумайте об этом, и вы убедитесь, что искусство не только не безнравственно, но мало есть нравственного вне искусства, что жизнь без труда — преступление, а труд без искусства — труд скота, и слова «добрые» и «дурные» можно заменить словами «созидатели» и «разрушители». Огромная доля видимых успехов человечества, насколько простирается наше современное знание, бес-

плодна; она совершенно бесполезна для чего-либо доброго, но неизбежно влечет разрушение и горе. Сила этих успехов есть сила блуждающей бури, их блеск — румянец чумы, и то, что называют историей человеческого рода, очень часто есть только памятник губительного вихря и карта распространения проказы. Но под всем этим или в узком пространстве, скрывшемся среди этого ужасного царства, работа каждого человека, *qui non asserit in vanitatem animam suam* [«кто не клялся душою своею напрасно»³¹ (*лат.*)], растет и преуспевает. Незаметный зеленый росток этой работы в конце концов покрывает зло. И ослабленные болезнью, поверженные в развалины, истинные работники все-таки шаг за шагом превращают дикую пустыню в цветущий сад. Усилиями их соединенных рук прочно поддерживается и распространяется гармония всех вещей и, хотя со странными на глаз наблюдателя колебаниями, неизменно приходит утро, приходит и ночь, и каждый час человеческой жизни приближает к дню совершенства.

90. И он настанет, этот день, настанет тогда, когда все люди поймут, что святая красота в труде должна быть так же, как во всем. Нет, *более того!* Если она и может быть где-нибудь, то именно в труде; в нашей силе скорее, чем в на-

шей слабости; в выборе предмета нашей работы в течение шести дней, того предмета труда, который нам к концу жизни можно будет назвать полезным, а не в достижении того, чего мы просим для седьмого дня, то есть награды или отдыха. Вместе с толпой, соблюдающей праздники, мы можем иногда бесцельно являться в обитель Всевышнего и бесплодно просить Его о том, что нам представляется милосердием. Но тем немногим, кто трудится так, как повелевает Господь, незачем молить о милосердии и о благодати для своего очага. Благодать и милосердие будут *сопровождать* их во все дни их жизни, и они *всегда* будут пребывать в доме Господнем.

Лекция IV/ Отношение искусства к пользе

91. Предметом нашего обсуждения сегодня является вопрос о том, на чем основано изящное искусство и каким путем оно может содействовать удовлетворению практических потребностей человеческого существования.

Здесь у искусства две функции: во-первых, оно дает форму знанию и красоту тому, что полезно, то есть делает зримыми те предметы, которые без него не могла бы описать наша наука, не могла бы удержать наша память; во-вторых, оно придает прелесть и ценность предметам повседневного потребления: одежде, мебели, жилищу. В первом случае оно сообщает точность и очарование истине, во втором — точность и очарование практически полезному. В самом деле, создав что-нибудь полезное, мы

по закону природы испытываем удовольствие и удовлетворены как собой, так и сделанной вещью. Мы невольно желаем украсить или усовершенствовать ее как-нибудь поизящнее, обращаясь к помощи искусства, выражающего наше удовольствие.

Сегодня я хотел бы остановиться на этой тесной и здоровой связи между изящными искусствами и материальной пользой, но сначала должен кратко пояснить вам первую функцию искусства, то есть придание формы истине.

92. Многое из того, чему я до сих пор старался научить вас, было оспоримо из-за того, что я придавал слишком большое значение искусству как средству изображения естественных явлений и слишком малое — как источнику удовольствия. И в последней из четырех вступительных лекций я хочу особо подчеркнуть и, насколько возможно, убедить вас в том, что вся сущность искусства зависит от того, истинно ли оно и полезно ли; и как бы ни было оно приятно, чудесно и выразительно само по себе, оно все-таки останется искусством низшего разряда, если не преследует одну из двух главных целей: или *выразить что-либо истинное*, или *украсить что-либо практически полезное*. Оно никогда не может существовать одно, само по себе; его существование оправдано толь-

ко тогда, когда оно является орудием знания или украшением чего-нибудь полезного для жизни.

93. Далее, прошу вас заметить, — я говорил об этом часто и раньше, но недостаточно ясно, — что всякое хорошее произведение искусства, какой бы из этих двух целей оно ни достигало, включает в себя два элемента: во-первых, проявление человеческого умения, и, во-вторых, создание поистине прекрасного творения.

Умение и красота здесь всегда налицо. Но помимо них изобразительное искусство неизменно преследует ту или другую из двух целей, на которые я только что указывал — истину или практическую пользу; без этих целей бесплодны и умение и красота; только благодаря этим целям могут законно царить и та и другая. Все графические искусства начинаются с очертания тени того, кого мы любили, и заканчиваются тем, что придают ей подобие жизни; все архитектурные искусства начинаются с изображения чаши или блюда и заканчиваются великолепным сводом³².

Вы видите, что в графических искусствах присутствуют Уменьье, Красота и Сходство, в архитектурных — Уменьье, Красота и Польза. В каждой группе *необходимо* добиться равновесия и соразмерности трех элементов; все главные

ошибки искусства заключаются в недооценке или в преувеличении одного из них.

94. Например, почти вся система и все надежды современности основываются на идее, что [природную] способность можно заменить механикой, живопись — фотографией, скульптуру — отливкой в формах. Это — основа веры или безверия нашего столетия. Вы думаете, что толчением можно добыть все: и музыку, и литературу, и живопись. К сожалению, это не так. Одной молотью ничего не добудешь, кроме пыли. Даже для того, чтобы намолоть ячменную муку, необходим ячмень; а он получается произрастанием, а не молотью. Главное же — мы совершенно потеряли способность наслаждаться самим умением работать, тем его величием, которое я старался объяснить вам в прошлый раз. Мы потеряли способность к полноценному ощущению этого наслаждения, потому что сами прилагаем недостаточно труда к тому, чтобы добиться правильности в работе, и не имеем представления о том, какой ценой приобретается эта правильность; поэтому восторг и уважение, которые мы обязаны чувствовать при виде работы сильного человека, нас покинули. Впрочем, мы отчасти еще храним их при созерцании пчелиных сот или птичьих гнезд; мы понимаем, что они, благодаря божественному да-



А. Дюрер. Вольнщик

рованию, — не то, что [просто] комок воска или пучок палочек. Но [живописная] картина более чудесна, чем соты или гнездо, а разве не смотря на это мы не знаем людей, и людей умных, которые думают, что в шесть уроков можно изучить искусство ее создания?

95. Итак, у вас должно быть умение, должно быть понимание красоты, которая есть высший нравственный элемент, и, наконец, истины или полезности, которая является не нравственным, но жизненным элементом. Это стремление к истине или пользе есть одна из трех целей, которые всегда руководят великими школами и умами всех без исключения великих мастеров. Они могут допустить неумелость, уродство, но никогда — бесполезность или несоответствие истине.

96. По мере того как в их работе возрастают умение и красота, еще более растет их стремление к истине. Невозможно найти все три элемента в более стройном равновесии и гармонии, чем в нашем соотечественнике Рейнолдсе. Он радуется, демонстрируя свое умение, и те из вас, кому удастся постигнуть, чем же в действительности является произведение художника, со временем будут так же радоваться, даже смеяться — это высший смех, происходящий от чистого блаженства, — при созерцании велико-

го процесса: внутренняя мощь и пламень взмахом руки отпечатываются на холсте так же легко, как сила ветра на поверхности моря. Он, Рейнолдс, наслаждается отвлеченной красотой, симметрией и гармоничностью рисунка. Вы никогда не найдете у него краски, которая не была бы прекрасна, ни одной лишней тени, ни одной некрасивой линии. Но свой талант, свою изобретательность он подчиняет — и тем удачнее, что они полны благородства, — верной цели: он желает дать такое яркое изображение истинного англичанина и истинной англичанки, чтобы они вечно могли служить предметом созерцания.

97. Вы помните, надеюсь, — ведь я высказал это в такой форме, что, думаю, несколько поразил вас, — мое заявление о том, что искусство никогда не давало ничего более, кроме изображения благородного человеческого существа. И не только ничего помимо этого, но даже и это — очень редко. И лучшими произведениями великих школ всегда были портреты, или группы портретов, часто людей простых и ничем не примечательных. Вы можете найти в тематических картинах более яркие и поражающие достоинства. Вы встретите там фигуры, разбросанные подобно облакам или расположенные будто цветочные гирлянды; обнаружи-

те сочетание света и теней, которое бывает лишь в буре, найдете все цвета радуги. Но все эти изумляющие нас достоинства — лишь детская забава для великих мастеров. Их настоящая сила, насколько мне известно, никогда не раскрывалась так полно, как в изображении мужчины или женщины и обитающей внутри них души. И это не всегда самая возвышенная душа; часто это дух, который был способен к возвышенному, но сломлен преградами; мало того — дух преступный и жалкий; но орлиное око художника проникло в эту душу и, несмотря на ее жалкое состояние, открыло в ней все лучшее. Чтобы в нашей образцовой коллекции представить наилучшие памятники искусства, я даже из произведений крупнейших художников должен брать прежде всего портреты, а не картины на отвлеченные сюжеты. Мало того, даже в самих композициях все лучшее происходило из портретной живописи. Усердные занятия дадут вам возможность понять сущность вымысла и убедиться, что человеческий разум никогда не изобретал ничего более великого, чем образ человека, одухотворенный правдиво изображенной жизнью. Напротив, всякая попытка усовершенствовать или возвысить такую естественную человечность всегда ослабляет ее или доводит до карикатуры; иной раз она выража-

ется в таких несообразностях, как в стремлении из угождения нашей фантазии придать человеку крылья птицы или глаза антилопы. Все действительно великое в греческом и христианском искусстве не выходит за пределы человеческого. И даже радость освобожденных душ, вступающих «*celestamente ballando*» [«танцуя в небесах» (*итал.*)] в дверь рая у Фра Анжелико³³, первоначально была хотя и самой чистой, но все-таки земной радостью флорентийских девушек.

98. Я понимаю, что сейчас это мнение не может не показаться спорным тем из моих слушателей, которым известны фазы греческого искусства. Ведь они знают, что момент его падения всегда совпадал с поворотом от абстрактных форм к портретной живописи. Но причина этого проста. Развитие греческого искусства заключалось в замене чудовищных представлений естественными; это совершалось по общим законам; искусство достигло безусловной правильности в изображении человеческой формы, и если бы нравственная сила греческой нации сохранилась, то портретная живопись получила бы естественное развитие. Но в этот поворотный момент закончилась собственно национальная жизнь Греции, и назначением портретной живописи стало поношение рели-

гии и лезть тиранам. Искусство Греции погибло не потому, что она приобрела верность глаза, а потому, что низость проникла в ее сердце.

99. Теперь подумаем о нашей собственной работе и постараемся определить, каким образом при всей своей скромности она может привести к правильности изображения. Мы, конечно, не можем начать сразу с изображения королей и королев, но можем попытаться даже в наших первых работах, если они будут успешны, изобразить нечто такое, что даст возможность приобрести правильные сведения и нам самим, и другим. По моему мнению, наибольший успех ждет нас в попытке внести больше жизни и воспитательной силы в простейшие отрасли естествознания, потому что великие ученые настолько поглощены движением науки вперед, что им некогда заниматься популяризацией своих открытий. Если мы будем подбирать остающиеся после них крохи и создадим изображения описываемых наукой предметов, то увидим, что это — дело вполне достойное. Мало того, мы можем даже принести пользу самой науке: ей сильно повредило ее гордое отделение от искусства; не заботясь о представлении своих открытий непросвещенному взору, она сама утратила правильный критерий того, что же в ней ценно в первую очередь.

100. Возьмите, например, ботанику. Наши ученые сейчас заняты главным образом классификацией видов; между тем в будущем при усовершенствовании методов эти разделения окажутся недостаточными. Далее, ботаники придумывают названия, из которых при дальнейших успехах науки при увеличившихся требованиях в одних опять-таки не будет надобности, другие же придется отвергнуть. Предметом ботаники также является исследование различных элементов при помощи микроскопа; и это исследование, торжественно открыв, что ткань состоит из сосудов, а сосуды из ткани, до сих пор убедительно не объяснило ни происхождения, ни энергии, ни течения сока; это исследование столько же сделало для естественной истории растений, сколько анатомия или химия — для естественной истории человека. Наши художники так убеждены в справедливости дарвиновской теории, что не всегда считают нужным воспроизводить различие между листьями вяза и дуба; почти каждая страница книг, служащих обычно подарками на Рождество, украшена тщательно прорисованными гирляндами роз, трилистника, чертополоха и незабудок, но даже для этих редких цветов рисовальщик не считает обязательным передавать правильность [формы] лепестков, а публика этого не требует.

101. В настоящее время для воспитательных целей более необходимо знать не строение растений, а их «биографию» — как и где они растут и умирают, их характер, благотворное и вредное действие, их болезни и силу. Нам нужно изобразить их во всех стадиях — от юности до старости, от почки до плода. Мы должны видеть разные формы их уменьшенного, но более стойкого роста в холодном климате или на скудной почве, а также силу и дикую пышность при обилии питания и тепла. И все это мы должны изобразить так точно, чтобы легко можно было сравнить часть одного растения с этой же частью другого, изображенного при соблюдении тех же требований. Это ли не работа, которую мы можем начать здесь, в Оксфорде, с добрыми упованиями, с великой радостью? Эта работа, по моему мнению, до того важна, что первым упражнением, которое я назначу вам, будет [изобразить] контур лаврового листа. Во вступлении к трактату Леонардо, — отныне нашей настольной книге, — вы найдете мысль, что вначале следует рисовать не с натуры, а копируя произведение какого-нибудь великого художника, — *«per assuefarsi a buone membra»*, приучая себя к правильному воспроизведению естественных форм. Итак, для первого вашего упражнения я выбрал верхушку лаврового ски-

петра Аполлона, сделанного одним итальянским гравером, современником Леонардо, затем мы воспроизведем сам лавровый лист, и, думаю, мало-помалу сможем сами приобрести и дать другим бóльшие сведения, чем были до сих пор, и о диких оливках Греции, и о диких розах Англии.

102. Перехожу к геологии. Позволю себе смотреть на нее как на науку, совершенно обособленную от прежней зоологии, присвоившей себе недавно и ее название, и возбуждаемый ею интерес. Мы увидим, что многие выдающиеся и способные зоологи обсуждают такие вопросы, которые по имеющимся на сегодняшний день данным даже нельзя ясно сформулировать; они выдвигают теоретические положения, в пользу которых говорит только то, что в будущем они могут сохранить значение: а между тем простой житель Кумберленда не может толком рассечь скидоский сланец и не имеет ясных сведений о его происхождении. Хотя половина образованного лондонского общества отправляется путешествовать по великой швейцарской равнине, никто не знает и не желает знать, как образовалась эта равнина, почему к югу от нее лежат Альпы и существует ли какая-нибудь связь между песком первой и хребтами вторых. Украшением едва ли не каж-

дого дворца Европы служат изделия из разноцветного мрамора; едва ли не у каждой европейской дамы среди уборов найдутся украшения из яшмы и халцедона; а между тем я убежден, что ни один геолог не мог бы с уверенностью сказать, каким образом мрамор приобретает окраску или откуда берутся полосы на шотландском камне.

103. Как только вы достигнете умения точно изображать — не скажу гору, но хотя бы камень, любой подобный вопрос станет для вас понятным и интересным. Вы увидите, что в окраске, блеске и линиях самого незначительного обломка скалы обнаруживается действие сил разного рода и разной интенсивности, начиная с тех, которые потрясают землю вулканическим напором, и заканчивая теми, которые полируют столь красивый на вид кристалл в его убежище и заставляют вроде бы неподвижные металлы соединяться в жилы. Вы увидите, что только искусно развив собственную руку и верность руководящего ею глаза, вы окажетесь в состоянии постичь это непостижимое и неподражаемое искусство самой земли. Способности, необходимые для того, чтобы уметь на расстоянии хорошо рисовать горы, можно приобрести со сравнительно небольшими усилиями; наградой за эти усилия будет то, что вы получите

почти совершенно новое понятие о свойствах горной структуры.

104. Чтобы сразу придать нашей работе определенный характер в каком-либо направлении, позвольте мне обратиться с предложением к тем из вас, кто намерен провести каникулы в Швейцарии и кого занимают горы. Если вы пожелаете подготовиться к тому, чтобы правильно схватывать местоположение и подъем и верно чертить контур, то целую серию в высшей степени интересных в этом отношении задач представляет южный конец Швейцарской долины, а именно изучение соотношения между ее песчаными залежами и горными хребтами, которые своеобразно развернулись в цепи: Штокгорн, Бетенберг, Пилат, Митен над Швицем и Верхний Сент-Аппенцель; эти горы могут увлечь желающих на прогулки настолько приятные, насколько их считают опасными, и на любопытные открытия; эти же прогулки помогут приучить руку к рисованию скал.

105. Как бы рад я был, если бы можно было попросить вас вместо Альп изображать гребни Парнаса и Олимпа, Дельфийскую и Темпейскую долины! Я не любил искусства Греции в такой степени, как другие. Но я люблю его настолько, что для меня необъяснимым чудом

является следующий факт: в течение целых столетий главным предметом изучения являются язык и политический строй Греции, и каким образом все учащиеся мирятся с тем, что удерживают в памяти названия ее гор и рек, не имея о них ни малейшего представления? Кто из нас знает, каков вид спартанской долины или великой горной аркадской долины? Кто из нас знает что-либо, кроме разве имен, о «песчаных, украшенных лилиями берегах Ладона, о старом Лицее и седом Циллене?»* Знаю, что выскажете: «Мы не можем поехать в [ту самую] Грецию!» Более того — даже в [ту самую] Великую Грецию³⁷. Но, английские джентльмены, вам следовало бы подумать, почему вы этого не можете. [Собираясь изучать греческое искусство, вы не изучили ни ландшафт, ни природные условия страны, и это та причина, которая способна внушить вам стыд перед Европой.]

106. Не знаю, причислить ли к полезным для искусства или науки фактам систематическое воспроизведение небесных явлений при помощи живописи? Но знаю наверняка, что для вас

* Ладон — река в Аркадии, Лицей — гора в Аркадии, посвященная Юпитеру и Пану, Циллен — гора там же, посвященная Меркурию. — Прим. пер.

работа ни в одном направлении не может принести такой пользы, как в этом: вы должны дойти до того, чтобы постигать несравненную тонкость красок и образов, которые появляются на небосклоне прекрасным утром или вечером. Я даже признаюсь в другой своей заветной мысли, быть может, слишком пылкой: пройдет время, и, может быть, юные англичане и англичанки полюбят дыхание утреннего неба больше, чем дыхание полночи, и его свет больше, чем свет свечей.

107. Наконец, остановлюсь еще на зоологии. Греки много сделали для изображения лошади, Ландсир — для изображения собаки и оленя, для выражения самых характерных черт этих животных. Искусству остается сделать почти столько же по отношению ко всем другим животным высшей организации. Есть много птиц и зверей, которые, возможно, и не обладают такой сложной натурой, как лошадь и собака, но тем не менее представляют много интересного; в них можно отыскать и комичное, можно увидеть проявление и силы, и дикого, боязливого волнения, много своеобразного и таинственного. Ваша любовь к веселому, симпатия к несовершенным, но в высшей степени тонким, неуловимым чувствам, стремление постичь возвышенное в пределах, установленных высшими

силами, — все это может найти себе здесь пищу. Все это, соединившись в выдающихся породах животных, приобретает разнообразную, фантастическую красоту; эта красота далеко превосходит все, что до сих пор уловило изобразительное искусство. В нашей образовательной коллекции я поместил изображение крыла, принадлежащее кисти Альбрехта Дюрера; искусство никогда еще не достигало такой высоты в рисовании перьев. Что касается изображения простого движения перьев, то в этом отношении нельзя пойти дальше Тициана и Тинторетто. Но если вы присмотритесь к тому, как пеликан, выйдя из воды, оправляет взъерошенные перья, если тщательно нарисуете контуры ястребиного крыла или крыла обыкновенного стрижа, или красноперое крылышко фламинго, вы получите совершенно новое представление о значении формы и краски в мироздании.

108. Во всех этих направлениях вы можете действовать обдуманно, не торопясь. Непосредственной опасности вымирания какого-нибудь вида растений и животных не существует. И Альпы, и спартанская долина вполне могут подождать вашего досуга. Но феодальные и монастырские постройки Европы, улицы ее древних городов исчезают, как сновидения. Трудно

представить себе смешанное чувство зависти и презрения, с которым следующие поколения будут смотреть на нас: мы еще владели этими драгоценностями и не сделали ни одного усилия, чтобы сохранить их или увековечить на полотнах. Нынешние художники изображают их или слишком поверхностно, или слишком приукрашенно; они не стараются проникнуть в их сущность, они недостаточно терпеливы, чтобы воспроизвести их сдержанно и гармонично. Что касается мест, представляющих исторический интерес, я не знаю ни одного вполне верного их изображения, кроме пары видов Палестины и Египта, принадлежащих кисти восторженных молодых художников; вечная благодарность им, но следует позаботиться и о местах, лежащих ближе к родине.

109. Весьма вероятно, что некоторые из вас не пожелают затратить труда, необходимого для изображения цветов и животных, но найдут удовольствие в том, чтобы приобрести навык изображения архитектурных памятников и еще больше удовольствия — в полезном применении этого искусства. Предположите, например, что вам захотелось бы изобразить историческую обстановку к карлейлевскому «Фридриху»³⁵. Вполне справедливо осуждает этот историк творчество прошедших времен: берлинские

галереи, «подобно другим галереям, полны изображений козлоногого Пана, Ромуловой волчицы, быка, похитившего Европу, и [картинами] Корреджо, но не имеют ни одного портрета Фридриха Великого, ни одного или почти ни одного изображения того благородного, что было в реальной жизни человечества, того, что породил не праздный ум фантазирующих *dilletanti*, но мысль Всемогущего Бога, для того чтобы оставить нам хоть какое-то воспоминание о бедной земле, сохранить хоть какое-нибудь дело, достойное бессмертия». Так говорит Карлейль — и он прав! Мы уже не можем создать для него изображения Фридриха, но можем запечатлеть древние замки и города, которые были колыбелью немецкой жизни, — Гогенцоллерн, Габсбург, Марбург и другие; мы можем сохранить их приблизительно верное изображение для потомства. Предположите, что мы должны иллюстрировать первый том «Фридриха»; не придется ли нам прежде всего отыскать в Кведлинбурге могилу Генриха Птицелова, — Карлейль задается вопросом о ней, — и затем стремиться далее, спасая то, что можно? Такая работа принесла бы несомненную пользу.

110. Но я уже достаточно говорил о назначении искусства для изображения фактов. Поз-

вольте теперь как можно яснее указать на главную функцию искусства, а именно — на его служение действительным потребностям повседневной жизни.

Вас, может быть, удивляет, что именно это я называю главной функцией искусства. Но это безусловно так. Дать свет картине — значит много, но дать свет жизни — значит еще больше. Помните, даже если это лишь подражание, без действительности у вас не может быть картин. *Не было бы тернеровского пейзажа, если бы не было местности, которую он изображает; не было бы тициановского портрета, если бы не было человека, позировавшего для него.* Думаю, нет нужды доказывать это в нашем кратком курсе. Но мне никогда не удавалось убедить ни одного человека в следующей истине: задача искусства заключается в том, *чтобы сделать нашу страну чистой, а наш народ прекрасным.* Я уже десять лет стараюсь заставить если не уверовать в эту простую истину, то по крайней мере не считать ее чем-то чудовищным. Сделать свою страну чистой, свой народ прекрасным — повторяю, с этого должно начать искусство! И действительно, оно всегда существовало в странах, где народ и в грязи умел служить Богу, но его не было там, где народ оставался в грязи, служа дьяволу. Оно существовало в странах, где

народ не вполне был красив: губы его были толсты, кожа — черна, но над ним светило солнце. И никогда не было искусства в странах, где народ был бледен, изнурен трудом, погибал от отсутствия света, где уста юноши, вместо того чтобы быть яркими от обилия крови, сжимались от голода и морщились от отравы. Обратите внимание на самый главный пункт всех этих продолжительных рассуждений. Я сказал, что есть два великих нравственных инстинкта — Гармония и Добро. В основе всех искусств лежат возделывание земли и доброе чувство, побуждающее нас доставить народу пищу, одежду, жилище и украсить их. Греческое искусство начинается в садах Алкиноя, где царит образцовый порядок, цветут клумбы и бьют фонтаны. Христианское искусство, начавшееся с рыцарства, было возможно до тех пор, пока [идеи] рыцарства заставляли и королей, и рыцарей заботиться о благополучии народа; оно погибло, когда эти короли и рыцари стали *δημοβόροι* — истребителями народа. Оно возможно и в будущем, но только тогда, когда люди в буквальном смысле перекуют мечи на орала, когда английский св. Георг оправдывает свое имя³⁶, и мы познаем христианское искусство, как познали Творца в преломлении хлеба.

111. Попробуем рассмотреть этот общий принцип на частных примерах. Обратите внимание, как от самого высшего до самых низших проявлений настоящее искусство всегда зависит от своего отношения к практическим потребностям. Первая необходимость — это чаша и блюдо, в особенности чаша. Пищу вы можете положить и на столы гарпий* или на что-либо другое, но для того чтобы пить, необходима чаша. Чтобы удобно было ее держать, необходимо приделать к ней ручку. Чтобы наполнять ее, когда она пуста, нужен большой кубок. Чтобы носить этот кубок, полезно приделать к нему две ручки. Видоизменяйте формы этих предметов в соответствии с разнообразными требованиями, которые возникали из потребности пить много и с известным утонченным изяществом, из необходимости легко пить напиток, на целые годы сохранять его аромат, хранить в погребах, добывать из источ-

* В героическом эпосе римского поэта Вергилия (70—19 гг. до н.э.) «Энеида» одна из гарпий, Целено, предсказала Энею и его спутникам, что их скитания окончатся не прежде, чем голод принудит их съесть столы. Предсказание это сбылось в том смысле, что по прибытии в Лациум Эней однажды со спутниками ел плоды, положенные за неимением столов на ржаные лепешки, съеденные затем проголодавшимися троянцами. — *Прим. пер.*

ников, совершать жертвенные возлияния, сбегать панафинейское масло³⁷ или пепел погребальных костров, — совершите все соответствующие видоизменения, и в результате получите ряд прекрасных форм и украшений, начиная с грубо сделанных из красной глины амфор и заканчивая вазами работы Челлини³⁸ из драгоценного камня и хрусталя; в этом ряду, преимущественно в его простейших формах, были созданы прекраснейшие линии и превосходнейшие образцы строгой композиции, каких только достигало искусство.

112. Чтобы наполнить кубок водой, необходимо отправиться к колодцу или ручью; нужно оградить колодец; нужны трубы или желоба, чтобы удержать поток весной; для проведения воды на расстояние необходимо построить открытый или закрытый водопровод, и на душевной городской площади, куда выйдет поток, полезно для здоровья и приятно для взора заставить его биться фонтаном. Из этих серьезных потребностей создается школа скульптуры; в основе ее лежит украшение колодцев на равнинах и оформление оград источников в горах, но прежде всего — декор городских фонтанов, у которых сходятся хозяйки и торговки.

Существует и еще более важная причина, побуждающая применять искусство прежде

всего в этих случаях, — при помощи искусства мы можем выразить чувство благоговения и благодарности. У всякого здравомыслящего народа появляется глубокое осознание присутствия божественной силы при виде того, как небо дарует нам дождь; это чувство проникает в сердце, наполняя его восторгом, и усиливается при виде того, как дар неба становится благодетельной силой и ежегодно является снова во время весенних разливов. Плодотворная сила муз ни в коем случае не может проявиться в народе, который презирает свой Геликон³⁹. Еще менее, возможно, чтобы могла расти та христианская нация «*tanquam lignum quod plantatum est secus aquarum*» [подобно дереву, посаженному в безводной местности (*лат.*)], которая не может постичь поучительного смысла рассказов о тех местах, где являлись Ревекка и Рахиль, где явилась та, у кого возле горы Гаризим⁴⁰ попросил воды Странник, утомленный и не имевший, чем зачерпнуть ее.

113. И действительно, если наши источники скрываются вдали от городов, в долине, в скалистом ущелье или в зеленой аллее в летнюю засуху, то лучше не тревожить их счастливого покоя; но если они располагаются вблизи городов, если, став предметом общего пользования,

они могут подвергнуться осквернению, то для искусства нет лучшего применения, чем защита источника и начала русла драгоценным мрамором. Нельзя придумать для здорового воспитания лучшего средства, чем сохранить каждый ручей на возможно большем протяжении чистым, полным рыбы и легко доступным для детей. Лет тридцать назад существовала небольшая и неглубокая речка Вандель, струившаяся через проезжую дорогу под мостом для пешеходов у подошвы последнего мелового холма возле Кройдона. Увы, приходили, уходили люди — и речка *исчезла* навсегда. Местные власти давно уже выстлали кирпичами русло, по которому она протекала. А между тем этот поток с водившимися в нем пескарями имел для воспитательных целей больше значения, чем тысячи фунтов, которые ежегодно тратятся на приходские школы; этот поток принес бы бóльшую пользу даже в том случае, если бы каждый грош из этих тысяч вы употребили на то, чтобы заставить молодежь изучить свойства кислорода и водорода, вызубрить названия и скорость течения всех азиатских и американских рек.

114. Суть в следующем. Представьте, что мы сочли бы полезным [открыть] в Англии школу гончарного ремесла; мы, скромные художники, употребили бы все усилия, чтобы показать,

Ars longa/

сколь красивой может быть волнистая линия, какие прекрасные узоры можно вывести на белом фоне обыкновенной голубой краской, наконец, как красиво сочетание черного и каштанового цветов, встречающееся на [керамических] испанских собачках. Но могу предсказать, что все наши старания будут совершенно бесполезны, пока мы не научим крестьянина молиться перед принятием не только пищи, но и питья. Далее, снабдив его греческими чашами и блюдами, мы должны позаботиться о том, чтоб содержимое, которое мы вложим туда, было пригодно для еды.

115. Нет необходимости анализировать те проявления искусства, которые зиждятся на своей полезности для одежды и оружия. Но я должен заявить следующее: после того как мы добьемся для бедных здоровой пищи, следующий шаг, приближающий нас к созданию в Англии школ искусства, — добиться для бедных приличной и здоровой одежды. Она должна быть сделана из хорошего материала, приспособлена к повседневным занятиям, должна соответствовать их общественному положению, и носить ее следует опрятно и с достоинством. Этому порядку и достоинству бедных должны научить женщины высших и средних классов; От последних невозможно требовать правиль-

ности мысли, если они терпят грязь бедноты, а сами носят роскошные платья. Потребность в известном комфорте и естественное сознание своего достоинства, которые должны проглядывать в платье как богатых, так и бедных, — вот на чем должно основываться искусство в одежде. Мануфактурщики должны так же заботиться о совершенстве и красоте тканей, о материале и рисунках, как оружейники Милана и Дамаска некогда заботились о своей стали.

116. Добившись здоровой пищи и одежды, мы должны отвоевать и третье — жилище. Я уже сказал, что лучшие творения архитектуры есть не что иное как пышно возвеличенная кровля.

В самом деле, Ватиканский собор, нефы Реймского и Шартрского соборов, своды и арки их приделов, могильные склепы и шпицы колоколен, — все эти разнообразные формы вытекают из потребности надежно укрыть пространство от зноя и дождя. Мало того — как я уже пытался доказать в «Камнях Венеции», все эти прекрасные формы развивались в светских и частных постройках и только после этого были в грандиозных размерах применены в культовых сооружениях. Наши современные архитекторы, как вы могли заметить здесь, в Оксфорде, и в других местах, не знают, по-видимому, что им делать с крышами. Будь-

те уверены, что если перекрытия правильны, то все хорошо. Есть два способа делать правильные перекрытия. Во-первых, всегда делайте их деревянными или каменными, а не железными, а во-вторых, постарайтесь, чтобы в каждом городе сначала возводились маленькие кровли, а потом большие, и чтобы каждый нуждающийся в крове получил его. Мы должны добиться, чтобы каждый ощущал в нем потребность, то есть в не слишком преклонном возрасте люди должны желать родного крова, с которым им уже никогда не захочется расстаться; этот очаг должен соответствовать их житейским привычкам и по мере приближения смерти становиться все более и более удобным для них. Люди должны желать, чтобы их жилища были устроены как можно более прочно, чтобы они были изящно меблированы и убраны, располагались в приятном месте, где ярко сияет солнце, где чист воздух, наконец, чтоб каждый сам выбирал себе место, как это делают ласточки. Когда же дома в городах сгруппированы, жители должны обладать сознанием гражданской солидарности настолько, чтобы подчинить архитектуру зданий общим законам, а также из гражданской гордости стремиться к тому, чтобы совокупность всех зданий представляла собой одно прекрасное целое, а не что-то ужасное.

Несколько недель тому назад один английский священник*, магистр нашего университета, человек средних лет, обладающий здравым смыслом без излишней сентиментальности, упомянул — без всякого отношения к предмету нашей с ним беседы, — что не может проехать по Лондону, не закрыв глаза: он боится, что, взглянув на эти подобные глыбам дома с проходящей по окраинам железной дорогой, от ужаса лишится способности заниматься своими повседневными делами.

117. Невозможно — я только в более продуманной форме повторяю то, что писал двадцать два года назад в последней главе «Семи светочей архитектуры», — невозможно существование истинной нравственности, счастья и искусства в стране, где подобным образом строятся, или, вернее, собираются и разворачиваются дома. Безобразные районы портят всю страну, будто испещряют ее лицо угрями и язвами, и губят ее. У вас должны быть красивые города, как бы кристаллизовавшиеся в нужные рамки, а не грубо сваленные в них. Они должны быть небольшими и не должны изрыгать из себя в омут позора грязных подонков. Каждый из них следует опоясать полосой освященной неза-

* Осборн Гордон. — *Прим. автора.*

строенной земли, окружить гирляндами садов; они должны быть полны цветущих деревьев и нежно журчащих ручейков.

Это невозможно! — скажете вы. Может быть. Но мне нет дела до возможности или невозможности; я знаю только, что это необходимо. Как бы там ни было, это должно осуществиться прежде, чем вам можно будет думать о школах искусства. Для этого отыщите места вне Англии или даже те местности в самой Англии, которые ни для чего не пригодны, и там заведите фабрики, требующие силы огня, так называемые *τῆχνοι βαναυσικαὶ* [низкие, неблагородные ремесла] и *ἐπίρρητοι* [дурные, позорные (ремесла)]; они, как давно известно, обладают тем неизменным свойством, что «*ἀσχολίας μάλιστα εἶχουσι καφίλων καὶ πόλεως συνεπιμελετοῦσαι*»*; предельно ограничьте [работу] этих фабрик, постарайтесь не делать из железа ничего, что можно сделать из дерева или камня. Не следует применять энергию пара там, где можно обойтись естественной силой. И заметьте: для всех механических работ, вызванных потребностями городов и общественной жизни, сила воды более чем достаточна. Мельницы, установ-

* Что нет времени подумать о друзьях и о городе (греч). — *Прим. пер.*

ленные на больших реках и приводимые в движение водой из водохранилищ, наполняемых во время приливов, предоставят в ваше распоряжение столько энергии, сколько вам нужно.

Земледелие, требующее ручного труда, и безусловное отречение от ненужной силы огня — первые условия, необходимые для создания школ искусства в любой стране. Пока вы не сделаете этого, будет продолжать торжествовать тот порядок вещей, который водворился из-за слабости изящных искусств. Шум колес прядильных машин оглушает Англию — а ее народ лишен одежды. Страна почернела, добывая уголь, а народ дрожит от холода. Она душу свою продала за барыш, а он умирает от голода. Пребывайте же в торжестве, если вам угодно, но знайте: такого торжества изящные искусства никогда не разделят с вами.

118. Я выполнил свою миссию; знаю, много в ней было обидного, много на первый взгляд лишнего. Но насколько эта миссия кажется лишней, насколько она представляется обидной, настолько же она необходима и настолько же несомненно я должен был сказать это. Изучение изящных искусств не может быть связано с серьезными занятиями в английских университетах без надлежащего и четкого протеста против ложного направления национальных

сил, которое делает невозможными все добрые плоды от такой учебы. Я, как и любой другой порядочный рисовальщик, легко могу вас научить, как обращаться с карандашом и как накладывать краски; но от этого мало проку, пока нация будет тратить миллионы на истребление всего того, что приходится изображать вашему карандашу и вашим краскам, и на поощрение ложных форм искусства, которые обходятся очень дорого и являются одним из самых печальных видов безумия. И вот что я раз и навсегда должен заявить: изящные искусства следует изучать, не передвигаясь с огромной скоростью с места на место, а устраивая дома, где было бы приятно жить, и пребывая в них; изящным искусствам следует учиться не соревнуясь, а тихо идя своим путем и делая все лучшее, что только можно; изящным искусствам следует учиться не при помощи выставок, а делая все правильно и честно, независимо от того, будут ли выставлены ваши работы или нет. Итог всего: люди должны рисовать и строить не из честолюбия, не ради денег, а из любви — к своему искусству, к своему ближнему и любой другой, еще лучшей любви, основанной на них, если такая есть. Я знаю, что огорчил кого-то из вас, менее всего желая этого, когда говорил о возможных искажениях религиозного иску-

ва. Но в этом нет никакой опасности, пока мы будем помнить, что Бог пребывает в хижинах в той же мере, что и в церквах, и что в первую очередь все должно быть благоустроено для Его пребывания. Начните применение искусства с деревянных полов — паркетные сами собой привлекут ваше внимание; начните с соломенных крыш, и вы закончите возведением пышных сводов; начните с работы (над тем), чтобы из-за недостатка [света] простого ночника глаза стариков не отказывались видеть Библию, а молодых — иглу, и тогда вы сможете извлечь все действительно хорошее из цветных стекол и восковых свечей. И, найдя искусствам универсально полезное применение, вы найдете и то, что универсально, — и художественное вдохновение, и благодетельное действие искусства. Я говорил вам, что в том или другом применении искусства сказывается вовсе не проявление какого-нибудь особенного божества, что все искусства одинаково человечны и одинаково божественны. И, завершая эти вступительные лекции, в которых я старался очертить главные принципы, фундамент ваших будущих занятий, считаю своим долгом сказать в заключение несколько слов о Божестве всякого искусства, когда оно в самом деле прекрасно или когда действительно полезно.

119. Каждые семь дней, а то и чаще, большинство англичан, имеющих благочестивые намерения, с благодарностью принимают от своих проповедников благословение, заканчивающееся следующими словами: «Благодать Господа нашего Иисуса Христа и любовь Бога Отца и причастие Святаго Духа да будет со всеми вами!» Я не знаю в точности, какое представление соединяется в умах английской публики с этими словами. Но о чем я точно могу заявить, так это о том, что эти три составляющие действительно существуют, и вы можете узнать их, если постараетесь узнать, и можете получить их, если о том позаботитесь; кроме них существует еще четвертая составляющая, о которой мы знаем уже слишком много.

Первое. Повинуйтесь только заветам Основателя нашей религии, и за кроткую жизнь всяческая благодать, и милость, и красота, и благоволение будут даны вам и в духе и в теле, в труде и в отдыхе. Благодать Христова существует, и вы можете получить ее, если пожелаете. Второе. Все больше и больше знакомясь с окружающим миром, вы увидите, что настоящим желанием Творца было сделать всякую тварь счастливой, что Он создал каждую вещь прекрасной в свое время и на своем месте, и только благодаря ошибке людей, которым дана



А. Дюрер. Танцующие крестьяне (1514)

свобода нарушать Его законы, все живущее томится и изнывает в муках. Любовь Бога существует, вы можете созерцать ее и жить в ней, если хотите. Третье. Святой Дух действительно существует. Он указывает муравью его дорогу, птице — ее гнездо, а человеку чудесным образом прививает инстинктивное осознание тех путей, на которых возможны и прекрасное искусство, и благородные деяния. Без Него нельзя сделать ничего хорошего. Творя дурное, мы причиняем Ему боль. В общении с Ним — наше спокойствие и сила.

Но есть еще четвертое; о нем вы знаете слишком много. То — дух зла, господство которого проявляется в ослеплении и малодушии, как господство Духа мудрости — в прозорливости и мужестве.

Этот слепой и трусливый дух постоянно твердит вам, что зло прощается, что вы от него не умрете; добрые же дела невозможны, и вам незачем жить ради них. И этот дух — самый блестящий из всех, кого только славит саксонская речь. Настанет день, и — если вы поверили первой части его заверений, — вы к своему ущербу убедитесь, что он был неправ; но, поверив второй части, вы, может быть, к своей выгоде никогда не поймете, что он был и здесь неправ. Поэтому я прошу вас со всей серьезно-

стью убедиться и сердцем осознать, что для людей возможно все прекрасное и справедливое; для этого они должны только верить в его возможность и в то, что этому содействует их повседневная работа. Да будет для вас каждая утренняя заря началом жизни, а каждый закат солнца — ее концом! И пусть каждая из этих кратких жизней оставит о себе воспоминание каким-нибудь добрым делом, совершенным ради других, каким-нибудь приобретенным для себя добрым свойством или знанием. Так день за днем, усилие за усилием, и вы при помощи искусства, мысли, доброй воли действительно воздвигнете в Англии церковь, о которой не скажут: «Смотри, какие здесь камни», но скажут: «Смотри, какие люди!»

Лекция V/ Линия

120. Вы, несомненно, позволите мне начать наши практические занятия словами величайшего английского художника, выше которого не знает ни одна эпоха, ни одна нация, — словами нашего славного Рейнолдса.

Он говорит: «Руководители (академии) обязаны особенно тщательно следить за талантом ученика, когда он, постепенно развиваясь, достигает критического момента; от осторожного его пестования в этот период времени зависит, какой оборот примут в будущем его вкусы. В это время ученик по естественным причинам склонен увлекаться скорее блестящим, чем прочным, и предпочитать придающую внешний блеск небрежность тягостной и унижающей точности».

«Легкость в исполнении, бойкое, так называемое “мастерское” обращение с карандашом и кистью представляются молодым людям привлекательными и являются предметом тщеславного стремления. Они стремятся подражать этим внешне блестящим достоинствам, для достижения которых не требуется большого труда. Потратив значительное количество времени на эти легкомысленные искания, они сталкиваются с трудной задачей — с необходимостью отвыкнуть от вредной привычки. Но уже поздно: едва ли можно указать хоть один пример возвращения к добросовестному труду после того как ум развращен и сбит с пути этим фальшивым мастерством».

121. Я привел слова художника прежде всего для того, чтобы Рейнолдс, — основатель и первый президент академической школы живописи в Англии, — своими хорошо известными рассуждениями мог как бы сам открыть в этом университете преподавание искусства, на что он имеет полное право, и, во-вторых, чтобы в ваших умах ярко запечатлелось замечательное выражение «тягостная и унижающая точность». Оно замечательно потому, что определяет самое главное условие, которого требовал от своих учеников учитель, и притом такой учитель, который в легкости рисунка превосходит всех, за исключением разве Веласкеса. Правда, он



Дж. Рейнолдс. Портрет Джона Бургойна (1766)

требует этой «тягости», этого «унижения» только от тех, кто намерен полностью посвятить себя художественной карьере. Но и вы, если хотите усвоить хоть что-нибудь в практике искусства, не должны думать, будто вам можно быть менее точными, хотя ваши занятия не так систематичны, как занятия студентов академии. Чем меньше времени вам удастся уделить искусству, тем более вы должны стараться тратить его как можно производительнее. Я бы хотел, чтобы вы не потратили ни одного часа на практическое изучение рисунка, не извлекая из него все, чему можно научиться за этот час.

122. Я говорю о практической стороне только *рисования*, хотя попутно можно сообщать и элементарные сведения о лепке. Впрочем, не хочу ни смущать, ни радовать вас, полностью раскрыв те надежды, которые связываю с вашими будущими работами. Вы, конечно, не думаете, что я начал без плана, и не упрекнете меня за умолчание о тех его пунктах, которые пока нельзя выполнить, а впоследствии по каким-либо соображениям, может быть, придется изменить. Моя первая задача состоит в том, чтобы указать вам простые и правильные методы в искусстве рисовать и писать.

Я говорю о «письме» безотносительно к конкретной технике: законы хорошей живописи

одни и те же независимо от того, какая жидкость используется для растворения красящего вещества. Обращение с масляными красками, правда, труднее, чем с акварелью, но для книг и оттисков ими пользоваться небезопасно; они бесполезны для альбомных эскизов и набросков. Этого достаточно, чтобы не вводить масло в практические занятия, предназначенные прежде всего для студентов, изучающих литературу. Напротив, в подготовке художников масляные краски должны играть первостепенную роль. Распространение акварельной живописи и усиленная выработка в художнике необходимых для нее специальных навыков вредит искусству. Неразрывно связанные с акварельной живописью легкая небрежность и без труда достижимая быстрота отвлекают дарование живописца от истинных целей, а внимание публики — от потребностей высокого вкуса. Добросовестные ученики не должны относиться с пренебрежением или невниманием к тем методам творчества, которые делают его результаты настолько долговечными, насколько допускают законы природы. Суровым уроком здесь может послужить то, что лучшие картины Тернера, не пробыв на выставке и шести месяцев, оказались повреждены; многие из тех, которыми он гордился более всего, погибли даже прежде,



Веласкес. Голова мужчины (ок. 1631/32)

чем их успели показать публике. Я все же поделюсь одной из своих надежд: когда-нибудь вы (с помощью флорентийских мастеров) заинтересуетесь искусством лепки, а также живописью по фарфору, и некоторые из вас направят внимание на поощрение различных отраслей этого искусства; вы постараетесь отвлечь внимание итальянских ремесленников от вульгарных недолговечных изделий и непрочной мозаики и направить его на изысканную тонкость формы и краски, которая возможна в глине, удивительно податливой в работе и удивительно прочной после обжига. Одним из последних результатов такой работы может быть создание картин, равных по блеску расписному стеклу, по нежности — самой изящной акварели, по долговечности — пирамидам.

123. Приступаю к нашей работе. Для того чтобы научиться правильно чертить и рисовать, необходимо прежде всего знать, к чему стремиться в работе, какой вид воспроизведения природы является наилучшим.

Я приведу вам слова Леонардо: «Наибольшей похвалы достойна та картина, которая имеет наибольшее сходство с изображаемым предметом» — «*Quella pittura e piu laudabile, la quale ha piu conformita con la cosa mitata*». Иначе говоря: «Лучшая картина есть наиболее сходная с при-

родой». Из предшествующей главы «Come lo specchio e maestro de' pittori» [«О зеркале в качестве учителя художников» (*итал.*)] вы увидите, насколько буквально понимал Леонардо то, что говорил. Поставьте, говорил он, предмет перед зеркалом так, чтобы он отразился в нем, рядом с этим отражением поместите картину и сравните их. Лучшей картиной будет та, которая по общему признанию будет наиболее схожа с отраженной в зеркале действительностью. Настоящее первоклассное произведение до такой степени некрикливо, столь натурально, что о нем не может быть споров. Можете не особенно восхищаться им, но не найдете в нем ни одной ошибки. Посредственное произведение очень нравится одному и очень не нравится другому, но первоклассное творение хоть немного нравится всем, а тому, кто способен понять его не кричащие о себе достоинства, оно нравится в высшей степени.

124. Итак, первая наша задача — сделать свою работу насколько возможно сходной с изображаемым объектом.

Все предметы представляются глазу цветными пятнами определенной формы с переходами цветов между ними. Если только эти предметы не блестят сами по себе, как солнце или огонь, то эти пятна различных оттенков поддаются

воспроизведению, кроме тех, которые видимы при помощи камеры-обскуры⁴¹. Вы увидите, что Леонардо неоднократно превозносит значения камеры=обскуры.

Это не должно вас смущать; рисуйте только то, что можете видеть с одной точки зрения, и этого совершенно достаточно. Созерцаемые таким образом предметы представляются взору просто цветными массами различной насыщенности, различной фактуры и контуров. Контур предмета есть граница его массы, обособленной от другой массы. Положите шафран на зеленую материя. Вы увидите, что его желтизна выделится на зеленом фоне, как выделяется он в траве. Поднесите его к окну, и вы увидите, что он примет вид темной массы на белом или голубом фоне. И в том и в другом случае контур есть граница области светлого или темного цвета, посредством которого оно выделяется нашим зрением. Этот контур необыкновенно тонок; это даже не линия, а намек на линию, предельно слабый, образованный самим составом массы. В самых изящных произведениях он проводится удивительно тонко и нежно, но необходимо уметь рисовать его безупречно ясно и точно. Этого искусства можно достичь, рисуя настоящую линию, что и будет предметом нашего непосредственного изучения. Но сначала

я должен представить схематичное деление предмета наших занятий целиком.

125. Я сказал, что все предметы выделяются цветными массами. Обычно свет и тень отделяют от цвета, на самом же деле вся природа кажется мозаикой, составленной из кусков различных темных и светлых цветов с постепенными переходами. В свойствах этих цветов нет иного различия, кроме того, которое определяется фактурой масс. О свете и тени часто говорят так, как будто они различны по самой своей природе и будто их следует рисовать различными путями. Но каждый свет кажется тенью по отношению ко всякому более яркому свету, пока мы, наконец, не дойдем до света солнца; и каждая тень является светом по отношению к более густой тени, пока мы не дойдем до ночной тьмы.

Каждый цвет, используемый в живописи, за исключением чисто белого и абсолютно черного, в одно и то же время является и светом, и тенью. Он — свет в сравнении со всем тем, что темнее его; он — тень по отношению к тому, что светлее его.

126. Собственно форма предмета, то есть выпуклости и впадины его поверхности в пределах контура, представляются видимыми в зависимости от изменения силы и количества пада-

ющего на них света. Изучение изменения освещения вне зависимости от цвета — вторая часть правильно распределенных художественных занятий.

127. Наконец, свойства и отношения цветов, существующих в природе, средства их имитации и правила, в соответствии с которыми они становятся прекрасными по отдельности и гармоничными в сочетаниях, составляют предмет третьей и последней части занятий художника. В этой и в двух следующих лекциях я постараюсь сообщить вам самое необходимое по каждому из этих вопросов.

128. Итак, наша задача заключается в следующем: мы просто должны очерчивать области определенных форм и заполнять их теми цветами, которые соответствуют их цветам в природе — это очень просто на словах, но не столь легко для выполнения.

Впрочем, кое-что достигается и одним этим определением. Я хочу сказать, что его вполне достаточно для описания предмета, хотя я и не использовал термины «свет» или «тень». Художники, не имеющие цветового чутья, сильно запутали и извратили практику искусства теорией о том, будто тень есть отсутствие цвета. Напротив, в тени непременно присутствует цвет. В самом деле, каждый цвет есть уменьшенное коли-

чество или уменьшенная сила света. И в действительности из сказанного (что каждый свет в живописи является тенью по сравнению с более ярким светом и каждая тень — светом по сравнению с более густою тенью) следует, что каждый *цвет* в живописи также должен быть тенью по сравнению с более светлым цветом, и светом — по сравнению с более темным, оставаясь при этом несомненно самостоятельным цветом; этим объясняется блестящий успех венецианской школы: ее представители с самого начала осознали ту великую истину, что тень столько же, сколько и свет, является цветом, часто даже еще в большей степени. У Тициана при передаче самого красного цвета свет изображается бледно-розовой краской, переходящей в белую, а тень — теплым темным кармазином. У Веронезе при изображении блестящего оранжевого цвета свет является в виде бледного, а тень — в виде шафранового цвета, и так далее. В природе теневые стороны предмета, если они видимы в отраженном свете, почти всегда бывают более густого и теплого цвета, чем светлые. Болонская и римская школы, всегда изображающие тени темными и холодными, ошибаются в исходном положении; последователи этих школ и их подражатели не могут создать превосходных произведений.

129. Итак, каждая видимая часть пространства, темная ли или светлая, является пятном цвета, [хотя бы] черного или белого. Ваша задача состоит в том, чтобы правильно очертить контур и окрасить очерченное пятно в правильный цвет.

Как же очерчивать контур? Прежде чем рассмотреть поставленный вопрос, я остановлю ваше внимание на том, как обращались с линией различные школы.

Я говорил, что между цветными массами, из которых состоит вся видимая природа, нет другого различия, кроме того, которое проистекает из их фактуры. Она бывает трех видов:

1) блестящая, как, например, вода или стекло;

2) цветочная или бархатистая, как розовый лепесток или персик;

3) линейная, образуемая волокнами и нитями, как в перьях, мехах, волосах, в тканых или сетчатых материях.

Все эти зависящие от фактуры источники наслаждения глаза в лучших орнаментных работах соединяются вместе. Прекрасная картина Фра Анжелико или красиво разукрашенная страница требника заключают в себе значительные куски, покрытые позолотой, или горячей и блестящей, или матовой. Другие части украшены

теми фактурными элементами, которые мы называли линейными; с ними чередуются цветные вставки и инкрустации, которые по своему нежно-цветущему виду похожи на лепесток розы. Впрочем, большинство художественных школ придерживаются только одной фактуры: эффектность подавляющего количества произведений прикладного и изобразительных искусств всех времен обуславливается тем видом фактуры, которая образуется бесчисленными линиями. Возьмем гравюру на дереве, линейную графику в узком смысле, возьмем бесконечно разнообразные виды скульптуры, металлических изделий и ткацкого производства. Их эффект, тайная прелесть, нежность и ясность их красок и оттенков в огромной степени зависят от тех видоизменений, которые производятся на их поверхности линиями и нитями. Даже в выдающихся картинах маслом эффект в значительной степени зависит от ткани холста.

130. В гравировании при помощи царской водки и черным манером⁴² значительная доля эффекта зависит от того, насколько бархатиста и цветуща ткань. Лучшие произведения — фресковые работы великих колористов; об их красках обыкновенно говорят, что они мертвы, но это не так — они пылают блестящим цветом жизни. Высшим достижением в этом ряду

представляются фрески Корреджо, если только они не подверглись переделке.

131. Таким образом, во все периоды [развития] искусства различные фактуры использовались с разными целями и в разных стилях. Но вы увидите, что существует широкое историческое деление школ, которое поможет постичь их. Самое раннее искусство в большинстве стран — линейное; оно состоит из целой системы переплетающихся, винтообразных или соединенных в другие формы линий, вырезанных или прочерченных на камне, дереве, металле или глине. Это вообще отличительная черта дикого состояния и лихорадочной энергии воображения. Позднее мы будем изучать эти школы под общим заглавием «Schools of Line» [«школы линии» (*англ.*)].

Во-вторых, даже в самые ранние периоды у наиболее выдающихся народов эти декоративные украшения из линий уже заполняются различными тенями и начинают складываться в формы животных и цветов, причем контуры их заполняются плоской тенью или плоским цветом. Отсюда возникли две великие группы, различные как по своему характеру, так и по целям. Греки рассматривали всякий цвет прежде всего как свет. По сравнению с другими расами они совершенно нечувствительны к цветам, но удивительно чутки к световым явлениям. Их линейная шко-

ла, переходя в школу плоских пятен света и тени, передает последние по большей части четырьмя цветами — белым, черным и двумя красными: один — терракотовый, более или менее яркий, другой — темно-пурпурный. Это — два выражения их любимого цвета «*πορφύρεος*» на свету и в тени. С другой стороны, многие северные народы совершенно нечувствительны к свету и тени, но поразительно чутки к цвету, и их декоративные рисунки из линий уже на ранней стадии заполнялись бесконечно разнообразными цветами; но эти цвета не выражали света и тени. Каждая из этих двух школ достигла в своем роде, — правда, в известных пределах, — абсолютного совершенства; и такого успеха в этих узких рамках никто не сумеет добиться, если не будет строжайше придерживаться тех же пределов.

132. Таким образом, линия в самом раннем искусстве распадается на две школы:

- 1) греческую: линия в соединении со светом;
- 2) готическую: линия в соединении с цветом.

По мере того, как совершенствуется искусство, каждая из двух школ сохраняет свои отличия, но обе они перестают подчиняться линии и учатся изображать массы, одновременно приобретая большую тонкость в понимании и в исполнении.

Так возникают две крупные средневековые школы: одна — школа плоских и бесконечно раз-

нообразных красок, изысканно правильная в изображении форм, но не умеющая схватывать тени; другая — школа света и тени, тонко передающая плотные формы, но плохо улавливающая цвета, а иногда и сам дух предмета. Школа плоских красок более живуча; если она не добивается величия, то всегда более естественна и проста; если же она является великой, то уж поистине великой.

Школы света и тени связаны со школами графики. Академическая школа резко отделяет свет от тени; она утверждает, что светлые стороны всех предметов следует изображать белым цветом, а теневые — черным. Этот условный принцип дает школе возможность достичь замечательного в своем роде совершенства, хотя и в ограниченном смысле; образцами такой совершенной работы могут служить лучшие из существующих гравюр, а также картины, которые наиболее верно выражают живые формы.

Школы цвета уверенно продвигаются вперед, заимствуя из школ света и тени то, что согласуется с их собственными принципами, и вот вы получаете совершенные произведения искусства, лучшие из которых принадлежат великим венецианцам.

Но школы света и тени либо недосыгаемы в своих академических формулах, либо в ограниченности своих теорий слишком слабы, чтобы многому научиться от школ цвета. Они приходят

в упадок, выражающийся частично в самонадеянных попытках сообщить живописи свойства скульптуры, частично в стремлении к световым и теневым эффектам; высшей тонкости здесь достигла голландская школа. В своем падении школы света и тени увлекают за собой и школы цвета. Новейшая история искусства есть история неосознанных усилий вновь найти утерянные пути и возродить верность нарушенным правилам.

133. Вот схема великих школ, которую легко запомнить в виде прилагаемого шестиугольника.

1

Линия

Ранние школы

2

Линия и свет

Греческая глина

3

Линия и цвет

Готическое стекло

4

Масса и свет

(Представители:

Леонардо

и его школа)

5

Линия и цвет

(Представители:

Джорджоне

и его школа)

6

Масса, свет и цвет.

(Представители: Тициан и его школа)

Я хочу, чтобы, упражняя зрение и руку, вы следовали всем методам, которые представлены этими великими школами. Вы должны начать с того, чтобы овладеть линией, то есть научиться точно проводить линию, ограничивающую то пространство, которое вы намерены обвести. Затем вы должны овладеть искусством накладывать плоские тени, иными словами заполнять обведенную область тенью или цветом в зависимости от того, к какой школе вы присоединитесь; наконец, овладеть искусством придавать такое изящество переходам между масса-ми, чтобы передавать и округления этих масс, и их фактуру.

134. Те, кто хорошо знаком с методами существующих школ, увидят, что я почти переворачиваю вверх дном практикуемый порядок преподавания. Студенты обычно учатся сперва рисовать детали, а потом — цвета и массы. Вы же будете учиться изображать сначала большие массы и цвета, а потом детали в них. У меня имеются серьезные причины, понуждающие к подобной смелости, и справедливость требует, чтобы я указал главнейшие из них. Первая состоит в том, что этот метод, как я указывал, естественный. Все великие в художественном отношении народы действительно учились работать именно таким образом, и, поскольку до

сих пор он приносил успех, я считаю его правильным. Во-вторых, вы найдете его менее скучным и более определенным, чем противоположный метод. Когда начинающему сразу приходится прорабатывать детали и делать законченные этюды со светом и тенью, ни один специалист не в состоянии исправить его бесчисленные ошибки или освободить его от бесконечного количества затруднений. Но при естественном методе он сам, если пожелает, может исправить собственные ошибки. Вам предстоит рисовать точную линию. Эти линии — если не считать большей твердости руки, которая здесь требуется, — не труднее провести, чем линии географической карты. Они должны быть неуклонны и просты, вместо того чтобы зазубриваться в виде мысов и бухт. При наличии терпения их, конечно, можно провести правильно, а эту правильность — проверить с математической точностью. Вам следует только начертить намеченную линию на прозрачной бумаге и приложить эту копию к той линии, которая послужила оригиналом. Если они не совпадут, значит, вы ошиблись, и для того чтобы увидеть, в каком именно месте, вам не нужен учитель. Предположим, вы полностью залили границы краской или каким-нибудь тоном. Вы сами сможете увидеть, ровно ли

сделана заливка и правильны ли границы, в которых наложена краска, — для этого нужно только поместить ваш рисунок рядом с тем, что послужил для него образцом. Если они не схожи, значит, вы ошиблись. И опять-таки, если вы обладаете верным глазом в выборе цвета, вы не нуждаетесь в постороннем руководителе, чтобы понять свою ошибку. Недостатки зрения в восприятии цвета встречаются чаще, чем можно было бы ожидать. Я даже думаю, что эти недостатки зачастую сопутствуют высокому уровню чутья в других отношениях. Благодаря указанному методу, дефект этот обнаружился бы при первых же двух-трех упражнениях; при других условиях вы могли бы целыми годами совершенно попусту рисовать красками с натуры. Наконец, — и это очень важное дополнительное соображение, — такой метод дает мне возможность объяснить вам многое, что не относится к искусству рисования. Каждое из упражнений, которое я предлагаю, представляет собой [воспроизведение] части или какого-нибудь замечательного образца древнего искусства, или природного объекта. Если даже вы выполните задание грубо и неудачно (хотя, думаю, вы не обнаружите недостатка в прилежании и в успехе), вы все-таки научитесь тому, чему не научили бы никакие слова, — вы

приобретете важные сведения или о древнем искусстве, или о структуре природных форм. И я уверен, что если вы будете внимательны, не потеряете даром ни одной минуты, каждое ваше усилие будет вознаграждено вдвойне.

135. Есть еще одна причина, по которой желательно изменение существующих методов. У вас здесь, в Оксфорде, имеется одна из лучших в Европе коллекций перовых и карандашных рисунков Микеланджело и Рафаэля. Среди них вы не найдете ни одного слабого или ученического. Все они — произведения мастеров. Осмотрите все галереи Европы — настолько мне известно, насколько вообще возможно подобное обобщение — вы не найдете в них ни одного незрелого или слабого рисунка этих или других великих мастеров.

Что касается величайших художников — Тициана, Веласкеса, Веронезе, — вы вообще не найдете их подлинных рисунков. Дело в том, что современные художники всегда учились или старались выучиться писать красками после того, как овладевали рисунком; старые мастера поступали наоборот: они учились рисунку после того, как овладевали красками или резцом, что труднее. Кисть давалась им в руки чуть ли не с детства, и они старались действовать ею, а когда брались за перо или карандаш,



Микеланджело. Копия с фрески

то уже обращались с ними с легкостью кисти и с твердостью резца. Микеланджело пользовался пером так же, как резцом. Все другие, кажется, обращались к перу только тогда, когда достигали высшего развития своих сил, и для быстрого закрепления мысли на бумаге, и для этюдов, но никогда в качестве практического упражнения, помогающего писать красками.

Вероятно, наиболее трудные задачи они решали во время обучения у золотых дел мастеров, работая с деталями; мы мало знаем об этом обучении, но оно было в порядке вещей. Этой тщательности и тонкости отделки, которые развивались в работе с драгоценными металлами, можно приписать полное торжество итальянской скульптуры. Микеланджело, говорят, в юности копировал пером гравюры Шонгауэра⁴³ и других художников так верно, что мог выдать их за оригиналы. Но я бы лишь разочаровал вас и удержал от любых попыток в творчестве, если бы заставлял подражать превосходным рисункам этих «ювелирных» художников. К счастью, в наших галереях есть интереснейшая коллекция этих рисунков, и вы, если хотите, можете попробовать руку на них. Но я предпочел бы другое: вы должны браться только за то, что можете исполнить в совершенстве и в соответствии со своим наме-

рением, и тогда сами поймете и почувствуете совершенство своей работы.

Я же должен перейти к одной очень распространенной потребности. Вы пока слишком молоды, чтобы чувствовать ее, по крайней мере в той степени, в какой вообще интересуетесь живописью. Я говорю о потребности писать красками. Писать вы будете, но помните: я понимаю под этим нечто такое, что вам не покажется легким. Писать вы будете, но мазать и пачкать — нет. И потребуются гораздо больше старания, — хотя и более приятного свойства, — чтобы подражать линиям, сделанным кистью, чем проведенным карандашом. Но с самого начала (впрочем, одновременно можно практиковаться в рисовании карандашом) вы должны стараться с абсолютной верностью чертить линию не пером или карандашом, а кистью, как делал Апеллес и как сделаны все цветные линии на греческих вазах. Заметьте — линию абсолютно верную. Мне безразлично, насколько медленно вы это делаете, к каким изменениям, соединениям и поправкам вы будете прибегать. Я прошу лишь одного: пусть эта линия будет правильна, правильна при измерении до таких мелочей, какие вы отметили бы на официальной карте опасных мелей.

136. Вопрос об измерении, как вы, вероятно, знаете, — слишком избитый вопрос в художественных школах; но он отлично разрешается первыми же словами Леонардо: «Il giovane deve prima imparare prospettiva, per le misure d'ogni cosa» [«Прежде всего изучить перспективу и определить размер всякой вещи» (*итал.*)].

Без абсолютной точности измерения невозможно верно постичь перспективу и, как мне кажется, вообще чему бы то ни было научиться. Из своей преподавательской практики я знаю, что учеников труднее всего выучить точности. Легко внушить им прилежание, легко вызвать в них энтузиазм; но почти невозможно навязать способному студенту эту унижительную точность.

А между тем, приступая к обучению живописи в университете, необходимо в этом важном пункте исключить всякую возможность ошибки. Вы, надеюсь, поверите словам самого замечательного художника Италии и автора великой религиозной картины, которая, быть может, оказала величайшее влияние на европейскую мысль, — поверите ему, когда он говорит, что ваша первейшая обязанность — «изучить перспективу и измерить всякий предмет». Я приложу все старания, чтобы вам это далось по возможности легко. Если вы хотите овладеть мате-

матикой перспективы, то необходимый материал найдете в моем трактате, написанном в 1859 году; экземпляры его предоставлены в ваше распоряжение в кабинете. Но навык и ловкость в *измерении* вы должны приобрести сразу, и при этом достичь точности инженера. Надеюсь, что в развивающейся ныне системе воспитания элементарное архитектурное или военное черчение станет обязательным [предметом] во всех средних школах, так что при поступлении в университет не понадобится введение в перспективу, как вы, например, не проходите грамматики. Пока же я поместил в нашей коллекции простые, но строго отобранные образцы; их достаточно для необходимых практических занятий.

137. Учась соразмерять, чертить и накладывать краски при помощи кисти, вы одновременно должны добиться легкости во владении пером. Это не только великое орудие для набросков; на его правильном использовании зиждется искусство орнамента. Ничего нельзя положить в основание изящных искусств так верно, как их тесную зависимость от орнамента, который в свою очередь основан на каллиграфии. Совершенное декоративное искусство есть то же письмо, только украшенное. Перейдя в живопись, оно теряет свое достоинство и

назначение. В самом деле, картины, малые или великие, если только они прекрасны, не следует помещать на страницах книги, где они портятся от непрерывного перелистывания; если же картины не прекрасны, то, малы или велики они, их не следует воспроизводить нигде. Но добиться, чтобы письмо *само* было прекрасно, сделать прекрасным взмах пера, — вот настоящее искусство. Хочу особо подчеркнуть это, потому что часто молоденькие девушки, не способные уверенно начертить простой изгиб, а тем более какую-нибудь орнаментальную или природную форму, воображают, что то, что недопустимо в обыкновенном рисунке, возможно при оформлении текста. Они уничтожают саму возможность успеха, прикрывая свою неспособность щитом добрых побуждений. А между тем правильный путь состоит прежде всего в том, чтобы овладеть искусством красивого письма, а потом применять это искусство в соответствии с навыком владения им ко всему, что желаешь написать. И истинный долг девушек заключается скорее в приобретении умения обдуманно, четко и красиво писать пером, чем в том, чтобы разукрасить известное количество текстов. Тогда они могли бы приучить руку распоряжаться линиями любой длины и, наконец, придать красоту цвета и формы этим

превосходным волнистым линиям. Но они будут способны надлежащим образом украшать для взора благородную речь только после многолетней практики, так же, как [только] после многолетних упражнений голоса смогут добиться мелодичности речи.

138. В этой лекции я не буду говорить об использовании пера в качестве инструмента рисования. Это использование связано с правилами штриховки и гравирования, с которыми вы познакомитесь позже. Могу только сказать, что самое лучшее применение пера заключается в том, чтобы придать определенность формам в рисунке, оттушеванном нейтральным цветом. В этом отношении Гольбейн не имеет себе равных. Несколько образцов его работы я поместил в нашей коллекции. Пером пользовались Рафаэль и другие мастера эскизов для быстро рисуемых этюдов — оно служило им для набрасывания теней. Но перо — не лучшее орудие для изображения теней; когда стояла задача создать продуманный и законченный рисунок, великие мастера им не пользовались. Истинное значение пера заключается в способности решительно и необыкновенно быстро проводить предельно тонкую, ровную линию. Но с этим положительным качеством связано искушение: можно усвоить доходящие до полного произво-

ла легкость и проворство выводить случайные изгибы вместо того, чтобы точно и верно управлять ими.

В руках величайших художников при таком свободном употреблении перо, подобно пунктирной игле, приобретает особую утонченную прелесть, но пока вы лишь ученики, вы должны оставить всякую попытку подражать этим эскизам, лишенным определенности и заключающим в себе только намек. Можете воображать, что без труда создали что-нибудь похожее; но будьте уверены, что на самом деле это будет столь же мало походить на них, как бессмысленность на смысл. Если будете упорствовать в своем заблуждении, то не только уничтожите для себя возможность какого бы то ни было успеха в выполнении подобных работ, но так никогда и не постигнете, что значит хорошая картина. Если, взяв в руки перо, вы не сможете отвечать за каждую проведенную линию, не сможете сказать, почему сделали ее именно такой длины, почему провели ее в таком, а не в другом направлении, тогда ваша работа плоха.

Единственный человек, который умел быстро работать пером и при этом сохранял власть над каждой отдельной линией, был Дюрер. Он доказал это в иллюстрациях требника, хранящегося в Мюнхене, с которого сделано много удач-

ных факсимиле. Ряд образцов из него я поместил в вашей коллекции вместе с несколькими гравированными пейзажами Тернера и другими примерами хорошей работы пером: все они будут содействовать успеху ваших первых шагов. Объяснение, как ими пользоваться, вы найдете в каталоге.

139. Еще два слова. Не приписывайте мне дерзости выдать за безусловно наилучший метод то новое, что я внес в эту систему практических занятий. Впрочем, нет в Англии художников, которые бы остановились на том или другом методе обучения. Даже Рейнолдс высказывает убеждение в целесообразности учиться [сразу] рисовать кистью не без колебания. Но указанный мной метод во всех существенных пунктах основан на авторитете именно Рейнолдса и Леонардо, а также на опыте самых блестящих мастеров Греции и Италии, о котором свидетельствуют или наглядные доказательства, или рассказы. Можете быть уверены, что этот метод, хотя и медленно, приведет вас к тому, что вы приобретете огромную и верную ловкость. Степень этого умения, этой ловкости будет в значительной степени зависеть от вас самих, я же знаю одно: при таком методе каждый час доставит вам выигрыш и в знании искусства, и в развитии способности руки. Что же

касается видимой трудности этого метода, то в свою защиту я могу в конце этой первой лекции о практике искусства, как сделал это в ее начале, сослаться на слова Рейнолдса: «Молодежь по своей пылкости чувствует отвращение к медленному успеху правильной осады и из-за нетерпения стремится взять крепость штурмом. Потому молодежи необходимо постоянно усиленно подчеркивать, что прочная слава покупается ценой только труда и что какова бы ни была сила их гения, для того чтобы стать хорошим художником, нет легкого метода».

Лекция VI/ Свет

140. Схема разделения художественных школ, представленная в прошлой лекции, конечно, есть только зародыш классификации, которую мы можем положить в основание дальнейшего изложения. Но необходимо, чтобы каждая его часть ясно укладывалась в вашем уме.

Прежде всего я должен объяснить — и прошу вас хорошенько запомнить — тот смысл, в котором я употребляю слово «масса». Обычно этим словом художники обозначают области света, тени или цвета, из которых состоит картина, но эта привычка отчасти происходит оттого, что они говорят о картинах, в которых свет представляет плотные формы. Если бы они имели в виду плоские цвета, например, золотой или голубой на страницах требника, они

назвали бы их не «массаами», а «пятнами» определенного цвета. Для точности и удобства придется соблюдать это различие, называть цветными пятнами всякие плоские цвета, и только изображение объемных предметов называть «массой».

Во 2-м и 3-м пунктах приведенной в § 133 общей схемы я употребляю слово «линия» охотнее, чем слово «пространство», потому что плоский цвет можно ограничить только линией (даже воображаемой); между тем изменчивый цвет, служащий для изображения массы, может перейти в другой без точно проведенной границы; так и происходит в произведениях величайших художников.

141. Таким образом, в нашей шестиугольной схеме содержится универсальное выражение поступательного развития живописи. Сначала [только] линия; затем линия, ограничивающая плоские пятна, цветные или теневые; затем линия исчезает, и из пятен становятся видимы плотные формы. Таков общий закон прогрессивного хода: 1) линия; 2) плоское пятно; 3) масса, или плотное пространство. Но, как вы знаете, это развитие может идти и действительно шло двумя различными путями: посредством цвета с одной стороны и посредством света и тени с другой. Оба эти пути были открыты

людьми двух различных складов. Путь цвета избран людьми веселыми и вполне здоровыми как в физическом, так и в духовном отношении, которые во всем напоминают хорошо воспитанных детей: последние слишком счастливы, чтобы глубоко задумываться, и тем не менее обладают воображением, благодаря которому могут жить другой жизнью; эта жизнь — воображаемая, но они сознают, что она воображаемая, следовательно, вполне здоровы. Они совершенно удовлетворены; они не требуют больше света, чем есть вокруг, и ничто не представляется им темнотой, но зелеными и голубыми цветами на земле и на море.

142. Напротив, путь света и тени избран людьми высших умственных способностей, людьми с самым серьезным стремлением к истине; они жаждут света и познания всего, что может дать свет. Но, ища свет, они вместе с тем постигают тьму; ища истину и сущность, находят пустоту; ищут форму на земле, зарю в небесах, и находят на земле бесформенное, а в небесах — ночь.

Теперь припомните, во вступительных лекциях я указал вам корни вещей; они странны, темны и не имеют, как может иногда показаться, связи с ветвями. Пока вы можете считать эти метафизические рассуждения лишними, но

постепенно убедитесь, что, найдя на основании человеческих характеров ключ к методам работы, сможете безошибочно узнать, куда они ведут и в чем заключается их ценность или правильность. Когда определены главные принципы, все остальные разовьются сами в надлежащей последовательности, и все, что вначале казалось неясным, в конце станет совершенно понятным. Вы знаете, что по фундаменту дома сложно точно определить, как будут располагаться комнаты.

143. Итак, пред вами два крупных деления человеческого ума: один довольствуется цветом предметов независимо от того, темны ли они или светлы, другой ищет чистого света как такового и боится тьмы как таковой. Один довольствуется цветным образом, кажущейся формой предметов; другой ищет их настоящую форму и сущность. При этом, как я сказал, школа познания в поисках света обретает и темноту, которую приходится принимать и с которой нужно считаться; ища форму, она вынуждена иметь дело и с бесформенным или со смертью.

Школа цвета в Европе, если употребить в самом широком смысле слово «готический», в сущности готически-христианская; она преисполнена утешения и мира. Школа света в сущ-

ности школа греческая и полна скорби. Не могу сказать вам, какая из них права или какая менее ошибается. Скажу только то, что знаю, а именно — что существенное различие между ними заключается в следующем: готическая школа, или школа цвета, всегда полна веселости, греческая же постоянно подавлена мраком смерти, и чем крупнее ее мастера, тем сильнее давит их призраком смерти. Самый крупный художник этого рода, чьи произведения я могу указать вам, — это Гольбейн. За ним следует Леонардо, а затем — Дюрер. Но из всех трех Гольбейн — величайший, и с его помощью я легко представлю вам обе школы во всей полноте.

144. Вот фотография весьма характерного произведения великой школы цвета. Его автор — Чима да Конельяно⁴⁴, горец, подобно Луини, родившийся во Фриули у подножия Альп. Он был наречен в честь Иоанна Крестителя и здесь изобразил святого, имя которого носил; вся картина полна мира, страстной веры и надежды, глубокой радости пред светом неба, плодами, цветами и даже сорной травой. Она была написана для церкви Богоматери, находящейся в венецианских садах, *La Madonna dell'Orto* (собственно — «Мадонна огорода»); на ней есть цветы и дикая земляника родных гор автора, проглядывающая сквозь траву.



А. Дюрер. Геркулес

Кроме нее я представлю вам величайшее произведение школы света и тени — величайшее, так как Гольбейн тоже был колористом, но по существу принадлежит к школе *chiaroscuro*⁴⁵ (света и тени). Вы знаете, что, помимо портретов, его имя прежде всего связывается с картиной «Танец Смерти». Я не буду показывать ужасов этой картины, а представлю вам фотоснимок его известной картины «Мертвый Христос»: вы сразу увидите, до какой степени христианское искусство этой школы подавлено ее правдивостью и вынуждено видеть страшное даже в том, во что более всего верит.

Вы можете подумать, что я показываю эти контрасты, чтобы подогнать факты под мою теорию. Но возьмите «Рыцаря и Смерть» Дюрера, его лучшую гравюру. Если бы у меня здесь была «Медуза» Леонардо, написанная им в детском возрасте, вы увидели бы, что ее автор находился в тех же тисках. Вы не можете не удивиться, почему при столь печальном характере этой великой греческой, или натуралистической, школы я назвал ее «школой света» — потому, что только через страстную любовь к свету ей становится видимой тьма, и только через страстную любовь к истине и форме ее привлекает все таинственное. Когда, постигнув все это, она объединяется

со школой цвета, тогда является совершенное, хотя всегда задумчиво-грустное искусство Тициана и его последователей.

145. Но помните, что его первые шаги и его сила все же находятся в зависимости от греческой скорби, от греческой религии.

Школа света основывается на дорическом культе Аполлона и на ионическом культе Афины как божеств света и воздуха. При этом каждое из этих божеств связано с соответствующим противоположным божеством смерти: Аполлон — с Пифоном⁴⁶, Афина — с Горгоной; Аполлон как жизнь в свете противопоставлялся земному духу тления во тьме, Афина как жизнь в движении — Горгоне, духу смерти в неподвижности, духу, который замораживает и превращает в камень. Оба великих божества обрели славу благодаря злу, которое они победили. Оба они, когда разгневаны, принимают в глазах людей форму того зла, которое им противопоставляется: Аполлон умерщвляет отравленной стрелой и мором, Афина — холодом, черным щитом, находящимся у нее на груди⁴⁷.

Таковы определенные, точные выражения греческих представлений о смерти и жизни. Как бы в их поддержку и еще более в таинственном, страшном и все-таки прекрасном виде является представление греков о темном царст-

ве духов, о гневе рока, либо предопределенного заранее, либо мстящего, — о гневе Эриний⁴⁸ и Деметры; по сравнению с гневом первых гнев Аполлона или Афины представляется весьма умеренным и [даже] ничтожным. Аполлон и Афина поражают сразу, месть Деметры и Эвменид продолжается всю жизнь; таким образом, в сказаниях о Беллерофонте, Ипполите, Оресте и Эдипе⁴⁹ мы имеем нечто несравненно более мрачное, чем было возможно для мысли позднейших веков, когда утвердилась вера в Воскресение. Приняв это во внимание, вы поймете, что каждое имя и каждая легенда древности полны значения. Изображая мифологические сюжеты, греческая скульптура начинает с легенд о семействе Тантала⁵⁰. Главное произведение изображает плечо из слоновой кости, заменившее сыну Тантала его настоящее плечо, съеденное Деметрой. Затем мы имеем [образы] Бротей⁵¹, брата Пелопса, высекающего первую статую матери богов; его сестры, плачущей Ниобеи⁵², превратившейся в камень из-за гнева божеств света; самого темноликого Пелопса, давшего имя Пелопоннесу, который из-за этого именовали «островом темноты», но его главный город Спарта, «посеянный город», связан с [представлениями о] земле, подательнице жизни. [Со Спартой связаны образы] Елены, оли-

цветворения света в красоте, и братьев Елены* «*lucida sidera*»; а по другую сторону холмов — блеск Аргоса с присущим ему мраком, распространившимся над Атридами; этот мрак подчеркивается и тем, что Гелиос отвратил свой лик от пиршества Фиеста⁵³.

146. Вспомните и северные легенды, связанные с воздухом. Будете ли вы считать Дора сыном Аполлона или сыном Елены, он все равно воплощает силу света, в то время как его брат Эол⁵⁴ в лице всех своих потомков, главным образом в лице Сизифа, соединяется с божеством ветров и воплощает силу воздуха. И когда это понимание проникает в искусство, возникают мифы о Дедале, о полете Икара*, о Фриксе и Гелле**, посто-

* Кастор и Поллукс; они назывались «ясные звезды» (*lucida sidera*). [Мифологические Диоскуры — Кастор и Полидевк (*греч.*), сыновья Зевса. Полидевк уделил смертному брату часть своего бессмертия, и они являются в виде утренней и вечерней звезды в созвездии Близнецов.]

**Д е д а л — знаменитый художник, современник Миноса и Тезея, построивший лабиринт на о. Крит. Вместе со своим сыном И к а р о м он улетел с Крита. Но Икар слишком близко подлетел к солнцу, отчего приделанные к нему восковые крылья растаяли, и он упал в море. — *Прим. пер.*

*** Ф р и к с и Г е л л а — дети Атаманта, царя беотийского. Их обоих преследовала мачеха Ино. Фрикс на золотом овне бежал в Колхиду, а Гелла, спасаясь от мачехи, утонула в проливе, который с тех пор назван Геллеспонтом. — *Прим. пер.*

янно напоминающие о воздухе и свете и приводящие к установлению власти Афины над Коринфом и Афинами.

Раз овладев ключом, вы можете вывести следствие лучше, чем мог бы сделать я, и увидите, что даже самые ранние, самые слабые, уродливые формы греческого искусства окажутся интересными. В самом деле, нет ничего удивительнее того глубокого смысла, который народы в первые дни появления сознания, подобно детям, могут вложить в грубые символы; и то, что нам представляется странным и безобразным, как детские куклы, им могло говорить много любопытного. Я принес еще несколько образцов древних изображений на греческих урнах; запомните, что высшей степени своего развития эти рисунки достигли в значительной мере на погребальных урнах. В произведениях раннего периода в фигурах особенно заметна энергия, свет же находится в небесах или над фигурами. Во второй период, хотя представление о божественной силе остается прежним, ее, однако, представляют бездействующей, свет же сосредотачивается в самом божестве, а не в небесах. В период упадка вера в божественную силу постепенно утрачивается, и вместе с ней исчезают всякие формы и свет; мне бы хотелось, чтобы вы не

имели дела с [памятниками] этого последнего периода. Хотя у вас нет ни одного образца указанного времени, их легко научиться узнавать по низкому качеству, по уродливости. Тех произведений, которые вошли в третью группу вашей образцовой серии, достаточно, чтобы составить впечатление обо всех элементах начального и позднего представления греков о божестве света.

147. Вот перед вами Аполлон, поднимающийся из моря; это — представление о физическом восходе солнца; вместо головы — только круг света; кони его колесницы кажутся укороченными и черными при утреннем рассвете; их ноги еще не поднялись над горизонтом. Ниже фрагмент росписи той же вазы, только другой ее стороны: Афина в виде утреннего ветерка и Гермес в виде утреннего облака, летящего по волнам перед восходом солнца. С того расстояния, на каком я держу от вас рисунки, едва ли можно даже различить, что на них вообще есть фигуры: до такой степени они похожи на отделившиеся обрывки движущегося облака. Посмотрев на них ближе, вы убедитесь, что нельзя увидеть лица Аполлона в этом круге света, а лица Гермеса — в оторвавшемся клочке облака. Но могу заверить, что идея лица здесь была: Гермес обернулся и смотрит на Афину; уродли-

вое подобие каких-то черт на передней части — очертание его волос.

Эти два рисунка необыкновенно грубы и относятся к архаическому периоду; божества в это время мыслились преимущественно как физические силы, находившиеся в бурном действии.

Ниже опять Афина и Гермес — образцы, относящиеся к эпохе Фидия; они, конечно, грубо исполнены на вазе и еще грубее — на этих гравюрах Ленормана и Де Витта. Да и невозможно (вы сами убедитесь в этом, если сделаете подобную попытку) передать [на плоскости] грацию фигур, изображенных на выпуклой поверхности; например, копье Афины в оригинале почти вдвое выше ее самой, на гравюре пришлось укоротить его. Тем не менее эта гравюра годится для моих целей; с ее помощью я прекрасно могу продемонстрировать вам бездействие богов, какими они представлялись в эпоху Фидия. Соотношение между обоими божествами то же, что и на верхнем рисунке, хотя к нему, вероятно, добавились и новые черты, более определенного характера. Но физический смысл пока сохранен — Афина без шлема воплощает тихий утренний ветерок, управляющий медленным полетом облака — Гермеса. Он в петазе⁵⁵: облака еще не распространились по небу.

148. Еще один пример: перед вами Афина, снова без шлема, увенчанная листьями; она выступает между двумя нимфами, которые также увенчаны листьями; все трое держат в руках цветы; у ног Афины идет лань.

Это все еще Афина, воплощающая утренний воздух, но уже на земле, а не в небесах, и с нимфами, символизирующими росу; стоит им дохнуть на цветы и листья, и те распускаются. Обратите внимание на мерцание белого света на груди лани и сравните со следующими образцами (один из них, внизу, изображает спор Афины и Посейдона, который не относится к предмету нашего разговора).

На следующем примере — Артемида, олицетворяющая предрассветную луну, тихо шествующая по горам и поющая под звуки своей лиры; возле нее лань с отблесками света восходящего солнца на ушах и груди. Те из вас, кто часто выходит из дому на рассвете, знают, что нет ничего столь же прекрасного, как этот блестящий полумесяц, поднимающийся перед восходом солнца.

Внизу [изображены] Артемида и Аполлон [с памятника] эпохи Фидия.

Следующий пример — идущий по земле Аполлон, бог утра, поющий под аккомпанемент лиры; возле него лань с отблесками света на

груди. Внизу — Аполлон, переходящий через море в Дельфы (эпоха Фидия).

149. Вы, конечно, не могли не удивиться сходству между действиями Афины, Аполлона и Артемиды, изображенных на этих трех образцах в качестве божества утра, а также присутствию во всех трех случаях лани. Говорят (я не стану прерывать свое изложение ссылками на авторитеты), что лань следует за Аполлоном и Артемидой потому, что это животное любит музыку (так ли это?). Но лань сопровождает и Афины, хотя у той и нет лиры. Я уверен, что в подобных случаях лань служит символом света и тени, мелькающих и дрожащих на листьях; от этого дрожания на земле появляются пятна, напоминающие пятнистую шкуру лани. Аналогично пятна на барсе Диониса, которые считали звездами, и прожилки на [лире из] панциря черепахи у Гермеса, — все это выражение небесного света, прерываемого тенями облаков.

150. Вы можете заметить, что на всех трех образцах у лани мерцает свет на ушах, морде и на груди. На самых ранних греческих изображениях животных белые полосы были единственным средством отделить фигуры от земли; обычно в нижней части тел диких зверей эти полосы отмечали шерсть более светлого цвета.

Расположение такой белой полосы и поворот лиц божеств света (лица и тела женщин всегда изображались белым) дают возможность определить при необходимости направление света. Таким образом, мы сразу можем понять идею, которая заложена в этом греческом изображении, символизирующем течение дня (на центральном рисунке из серии с Гермесом). Сверху — архаическое изображение Гермеса, похищающего Ио у Аргуса⁵⁹. Здесь Аргус — ночь. Его уродливые черты чудовищны, волосы застилают плечи. Гермес на цыпочках подкрадывается к нему и вытаскивает из его рук веревку, привязанную к рогу Ио; Аргус ничего не замечает. Внизу представлен ход всего дня. Слева — Аполлон, поднимающийся на свою колесницу; солнце еще не взошло. Перед ним Артемида, предрассветная луна, играющая на лире и оглядывающаяся на солнце. В центре, позади лошадей, — Гермес, символизирующий полуденное облако, высоко несущий свой конусообразный петаз и держащий цветок в правой руке; Гермес обозначает питание цветов идущим из тучи дождем. Справа сходящая вниз Латона, означающая вечер, освещенная с правой стороны заходящим солнцем. Ее повернутые ноги выражают сопротивление уходящего дня.

Наконец, внизу — современное Фидию изображение Гермеса, символизирующего несущееся облако, почти безобразного (как вы видите на этом расстоянии), с черепаховой лирой в руке, с черными полосами и с клубом похожего на руно белого облака⁵⁷, лежащим под его ногами не прямо, а наискось (сравните «διὰ τῶν κοίλων — πλάγια» [«по расщелинам горным, по склонам лесным прямым»] и рассказы об «αἰγίδος ἤνιός Ἀθήνα» [«градодержице, с грозной эгидой Афине»] с облаками — вестниками луны у Аристофана⁵⁸; вообще вы никогда не увидите Гермеса летящим, подобно победе; если он изображается движущимся, то всегда крадущимся, карабкающимся словно облако, которое собирается и сгущается; так же тянутся и ползут горгоны, наполовину согнув колени, двигаясь и скользя безобразной украдкой⁵⁹).

151. Теперь взгляните на последнюю иллюстрацию — совершенно особого рода. Это освещенный утренним светом вид скал Отлейской горы близ Лидса, работы Тернера; он написан давно, когда Аполлон, Артемида и Афина иногда еще были видимы и ощущались даже близ Лидса. Полный изящества оригинал хранится в богатейшей коллекции Фарнлея. В последнем томе «Современных художников» я сказал, как

хорошо Тернер понимал смысл греческих легенд. Впрочем, он не думал о нем, когда делал иллюстрации; он неумышленно создавал тот эффект утренней зари, о котором мы говорим: блеск солнечных лучей на росистой полутемной траве, и слабый отблеск их на голове и боках лани и оленя.

152. На этих нескольких примерах я вполне могу объяснить вам, как с помощью памятников раннего искусства греков понять их сложные представления о силе света. Более пространное обсуждение этого вопроса вы найдете в моем сочинении «Королева эфира», а если вы заглянете в начало седьмой книги платоновского «Государства» и внимательно прочтете страницы, относящиеся к солнцу и умственному зрению, то увидите, как тесно эта физическая любовь к свету была связана с греческой философией в ее поиске знания, поиске смутном и подавленном. Я не стану сегодня объяснять те более сложные, но менее глубокие формы, которые любовь к свету и соответствующая философия принимают в уме средневекового человека; запомните только: далее применительно к обрисовке контуров я для краткости буду просто говорить о греческой школе, подразумевая всю вереницу школ начиная со времен Гомера и кончая нашими днями, — школ;

которые изображают свет и его воздействие на видимые предметы; при этом [примерами] для ваших практических занятий послужат произведения всех времен, начиная с рисунков на этих греческих вазах и кончая «Заходом солнца в Темерере» Тернера. На протяжении всей истории она оставалась школой подавленности и скорби, но одновременно и большой силы. Ее технический метод воспроизведения тени и сущность ее характера лучше всего представлены двумя великими гравюрами Дюрера: «Меланхолия» и «Рыцарь и смерть». С другой стороны, если в разговоре о контурах я для краткости скажу «готическая школа», то буду подразумевать всю еще более обширную группу школ начиная с Центральной Азии и Египта древнейших времен и кончая современными Индией и Китаем, — тех школ, которые довольствовались прекрасными сочетаниями красок, не заботясь об изображении света. Многие из них так и остановились на тех несовершенных изображениях, которых смогли достичь. Эти школы в той же степени можно назвать детскими или ограниченными в интеллектуальном смысле, сколь детскими или ограниченными в их философии и верованиях, но они удовлетворены такой ограниченностью. Этот недостаток присутствует и в более даровитых расах,

в большей степени способных к развитию, чем греческие школы; полного совершенства европейское искусство достигает только при соединении обеих школ. Как достичь такого соединения, я покажу в следующей лекции; сегодня же остановлюсь только на тех пунктах, которые имеют непосредственное отношение к нашим занятиям.

153. Некоторые из вас в силу своих способностей и естественной склонности — и вообще по степени своего интереса к новому искусству, — должны подчиниться дисциплине той школы, которую мы называли греческой, или школой света и тени; она прежде всего стремится достичь искусства воспроизводить формы одним только контрастом света и тени. Я говорю: «дисциплина» греческой школы — по двум причинам: во-первых, правильно выполнять требования греческой школы — дело действительно нелегкое; во-вторых, подчиниться ей для лиц, склонных к цвету, часто бывает тяжелой жертвой, от которой молодые студенты с наслаждением бы избавились. Если твердо следовать законам обеих школ, то правила школы колористов являются более совершенными. Они видят и рисуют *все*, тогда как представители греческой школы должны оставлять многое неясным в полумраке и невидимым во мра-

ке. Кроме того, с греческой школой связаны некоторые грубые и вульгарные формы искусства, которых не знает колористическая школа. Но и та и другая школы, если правильно следовать им, требуют прежде всего безусловной точности в обрисовке контуров. От этого требования даже и не думайте уклониться. Покрываете ли вы пространства краской или тенью, эти пространства все равно должны иметь верные контуры и верные переходы. Тридцать лет твержу я это изучающим искусство, и все попусту. Хочу сказать это вам только один раз: мысль эта слишком важна, чтобы ослаблять ее повторением:

Без совершенной обрисовки контуров форм, без исполненного в совершенстве перехода пространства невозможны ни прекрасный цвет, ни прекрасный свет.

154. Может быть, эта мысль покажется вам более убедительной, если я помещу рядом два детально проработанных образца каждой школы. В качестве примера школы цвета я уже привел «Св. Иоанна» Чимы да Конельяно. Вот мой собственный этюд с дубовыми ветками на фоне неба, увеличенными до натурального размера. Я надеюсь написать лучший этюд в Венеции; но и этот снимок может показать вам, как тщательно колорист выводит контур

каждого листка на небесном фоне. Рядом помещен рисунок другой школы света и тени (вернее, фотоснимок с него), принадлежащий Дюреру; он сделан с натуры и изображает обыкновенную дикую капусту. Из всех известных мне произведений с использованием плоских цветовых пятен этот является наиболее совершенным по обрисовке контуров, по мастерству, с которым построена перспектива каждого листа, по той искусности, с которой передана фактура, — и все это благодаря тонко-нежному и твердому наложению цвета. Мне кажется, что эти два примера должны удовлетворить вас как в отношении точности контуров, так и по силе экспрессии, которой можно достичь наложением плоских цветов в пределах этих контуров.

155. А вот два образца переходящих теней, изображающие формы в пределах контура и принадлежащие двум мастерам школы света и тени. На первом виден метод работы Леонардо мелом и серебряным штифтом, второй — резцовая гравюра Тернера. Оба художника показали себя с лучшей стороны. Заметьте — сюжет тернеровской гравюры, над которой автор работал так долго, что она никогда не стала достоянием публики, относится к таким, эффект которых обусловлен в первую очередь их таин-

ственным, мистическим характером; здесь изображен порог на Рейссе около Чертова моста у Сен-Готарда⁶⁰ (это — *старый* мост; его можно еще видеть под нынешним, построенным уже после создания Тернером его произведения). Если только когда-нибудь и пренебрегали контуром, то именно здесь, в этой смеси облаков, пены и мрака. Но вот еще одна гравюра Тернера: из всех этюдов, сделанных его рукой и изображающих скалы, здесь видна наибольшая уверенность, он отличается предельным совершенством.

156. Возьмите эскизы Леонардо. Многие их части теряются во мраке или с умыслом сделаны неопределенными и таинственными даже при освещении. Можно подумать, что автор позволил себе некоторую свободу и уклонился от неумолимых законов обрисовки контуров. Но простейшая попытка скопировать эти эскизы убедит вас, что контурные линии неподражаемо тонки, безукоризненно правильны, а переходы теней сделаны до такой степени решительно, до того размерены, что добавление одной крупинки графита или мела, даже размером с жилку в крылышке моли, могло бы произвести в них заметную перемену. Вы думаете, что такое совершенство должно печалить и обезнадеживать вас. Нет, оно должно радовать

и преисполнить вас надеждой, — радовать потому, что приятно видеть, какие чудесные вещи могут создавать люди; поселить надежду, если ваша надежда справедлива, если вы более способны радоваться тому, что создали другие, чем тому, что можете создать вы, более радоваться той силе, что выше вас, чем той, которую способны достичь сами.

157. Впрочем и вы можете достичь многого, если будете работать с благоговением и терпением, и не ждите успеха, если плохо распределите усилия. Несомненно, в этом пункте занятий потребуется высшее напряжение вашего терпения. Упражнение в черчении линий и наложении плоских цветов скучно и утомительно; но это упражнение по крайней мере определено, и, если заниматься старательно, можно быть уверенным в успехе. Изображение же форм с помощью теней требует высшего терпения и чревато многочисленными и унижительными неудачами. Я уже не говорю о той жертве, которую приносят люди, расположенные к цвету, когда приходится рисовать только светом и тенью. Если бы вы действительно были намерены сделаться художниками или могли посвятить знакомству с живописью продолжительное время, тогда вы могли бы изучить венецианскую школу и достичь изображения форм при

помощи красок. Но без усердия и стараний это невозможно. Кроме того, овладев искусством точно обрисовывать контуры и накладывать плоские цвета, вам необходимо научиться изображать твердые формы с помощью тени и света. В этой работе то великое преимущество, что многие формы в передаче их красками до известной степени пропадают; мы можем их без потерь передать другим или быстро и легко сохранить для себя только с помощью тени. Достаточно одного примера: из всех цветов пунцовый гераниум более других производит на наш глаз впечатление плоского цвета; но попробуйте изобразить его, и увидите, что, во-первых, нет такой краски, которая могла бы передать красоту его пунцового цвета, а во-вторых, блеск этого цвета ослепляет и мешает рассмотреть структуру кистей гераниума. Я нарисовал (вот гравюра с моего рисунка) кисточку пунцового гераниума только светом и тенью, и уверен, что вы сразу почувствуете, что таким образом намного лучше можно передать ее куполообразную форму и плоские лепестки каждого цветочка из этого купола, чем сохранив пунцовый цвет.

158. Наши занятия должны показать вам, что световые эффекты целиком зависят от обрисовки контуров и от переходов тени, а не от

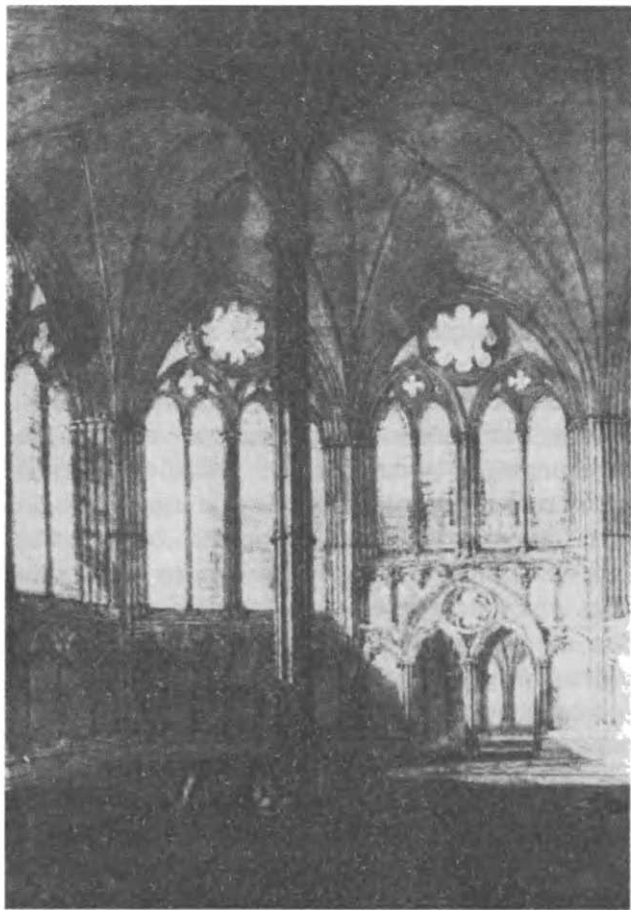
методов наложения теней. Это второе великое условие, о котором я хотел сегодня напомнить. Все эффекты света и тени зависят не от метода наложения теней, но от правильности их места, формы и густоты. Конечно, у великих мастеров к правильности *добавляется* качество исполнения, но вы этого не достигнете, пока сами не станете великими. Изображение тени еще более, чем линии, нуждается в продолжительном упражнении руки. Попытки подражать великими мастерам в передаче теней точками и штрихами так же смешны, как если бы мы целым рядом переделок и поправок пытались подражать их сделанным одним взмахом линиям. У Леонардо и Микеланджело тени трудолюбиво доведены до высшей степени красоты; но всмотритесь в них, и вы убедитесь, что эти художники постоянно трудились над передачей форм и стремились не к отделке фактуры, а к совершенной передаче сущности. Все эффекты прозрачности и отраженного света, к которым стремятся в обычных рисунках мелкими, безусловно фальшивы. Я ведь уже говорил, что каждый свет является тенью по сравнению с более ярким светом, и светом — только по сравнению с более тусклым; отсюда не может быть никакого различия в качествах света как такового. Но свет

непрозрачен, когда с его помощью изображается пространство; он прозрачен не в обычном смысле этого слова. Его имитации нельзя достичь параллельными или перекрещивающимися штрихами, но линиями столь нежными, что производят впечатление тумана. Тут-то и обнаружится, насколько полезно своим руководителем избрать Леонардо — в том, что касается исполнения работы, он стоит на недосягаемой высоте и говорит, что тени должны быть «*dolce e sfumose*», то есть нежны и напоминать пар или дыхание, поднимающиеся над бумагой. Посмотрите на какое-нибудь из законченных произведений Микеланджело или эскизы Корреджо, и увидите, что как в природе, так и в искусстве свет вскормлен облаком, туманной и нежной тенью, прекрасно воспроизведенной переходами.

159. Свет никак не зависит от материала или метода работы, но безусловно зависит от места и густоты. Перед вами примеры, подтверждающие это: монохромное произведение Дюрера, на фотографии сохранившее дымчато-коричневый цвет; работа Тернера пером и сепией; [рисунок] Леонардо карандашом и мелом; на экране перед вами — большой этюд углем. Материал каждого из этих рисунков непрозрачен, но тушь, мел, графит, уголь в ис-

кусной руке мастера при помощи одних только переходов превращаются в яркий свет. Вот свет луны; можно подумать, что луна сияет сквозь облако; между тем это просто мазки сепии. На следующих примерах белая бумага становится прозрачной или темной, повинуюсь желанию автора. Здесь — гранитные скалы Сен-Готарда, на белой бумаге кажущиеся темными; светлые места передают выступы скалы или клубы пены. На этюде, изображающем сумерки, та же белая бумага (и как груба эта старинная бумага!) кажется прозрачной, как кристалл, и передает далекий ясный свет вечернего неба Италии.

Из сказанного можно сделать следующий вывод: не задумывайтесь об [особых] средствах для изображения света и тени, но думайте о том, чтобы правильно использовать те средства, которые находятся в вашем распоряжении. Одна из величайших ошибок учебной системы наших художественных школ — то, что ученикам позволяют тратить целые недели понапрасну: тонкостью техники стремятся придать изображению света и тени внешнюю привлекательность, а между тем в их рисунках каждая форма неправильна, тон распределен неверно. Это самое печальное заблуждение; оно не только тормозит и часто вообще останавливает практи-



Дж. М. У. Тернер. Интерьер Чантер-Хауза в соборе Солсбери

ческие успехи [учеников], но даже мешает тому, к чему занятия должны привести: формированию вкуса через тщательное изучение моделей. Я должен немного забежать вперед и сказать о двух главных принципах настоящей скульптуры; во-первых, мастера прежде всего должны думать о правильном соотношении масс, а, во-вторых, — оживлять их изгибами поверхности, а не обилием деталей, потому что скульптура, как и живопись, оперирует светом и тенью, но только в камне.

160. Многие из моих советов было неверно истолковано и молодыми художниками, и особенно молодыми скульпторами. Я принуждал их подражать видимым предметам, и они вообразили, что, копируя с натуры и вырезая большое число цветов и листьев, они исполняли все, что нужно. Но трудность заключается не в том, чтобы вырезать побольше листьев, — это под силу любому. Трудность в том, чтобы никогда и нигде не было лишнего листа. С правой стороны над аркой вы видите толстую ветвь с семью листьями на коротких стеблях. Вы не смогли бы ни сдвинуть на волосок хотя бы один из этих листьев, ни изменить угла, под которым каждый из них пересекается с другим, не испортив целого, как не можете не испортить мелодии, пропустив хоть одну ноту. Вот что значит рас-

положение масс! На столь же искусном [изображении] с левой стороны листья представляют еще больший интерес своей красивой волнистой поверхностью; нет пары, на которой свет был бы одинаков. И так во всех без исключения хороших скульптурных произведениях. Начиная с элджинского мрамора⁶¹ и заканчивая капителями колонн XIV века, обвитыми тончайшими растениями, каждый кусок камня, к которому прикасалась рука художника, смягчался внутренней жизнью не только потому, что скульптор подражал природе, передавая ткани и волокна цветка или жилы тела, но и благодаря передаче плавных, нежных и невыразимо тонких изгибов видимых форм.

161. Возвращаясь к предмету наших практических занятий, я думаю, что все связанные с [поисками] метода затруднения исчезнут, если вы постараетесь усвоить привычку внимательно смотреть на изображаемое и правильно накладывать свет и тень независимо от их тонкости. Но существуют три разделения, или три степени истины, которыми следует овладеть при помощи трех методов занятий; я прошу вас запомнить различие между ними.

I. Когда предметы освещаются прямыми солнечными лучами или прямо падающим из окна светом, само собой разумеется, что одна их сто-

рона освещена, а другая находится в тени, и все формы выделяются в зависимости от угла падения на них лучей (наибольшая сила света приходится на ту часть, на которую лучи падают перпендикулярно). Заметьте, что каждому изгибу поверхности соответствует особый переход света. Например, переход света в параболическом изгибе отличается от перехода в эллиптической или сферической форме. Если ваша цель — воспроизведение и изучение структуры или характерных форм предмета, то лучший способ ее достичь — поместить предмет под прямой свет, то есть чтобы его поверхность пересекалась с направлением лучей под прямым углом. Это обычный академический способ изучения форм. Леонардо на практике редко применяет иные способы, хотя в своем трактате и указывает много других.

162. Важная роль анатомических знаний в глазах художников XVI столетия сделала этот способ среди них особенно популярным. Он почти всецело управлял школами графики и до сих пор остается наиболее популярной системой рисования в художественных школах (к сожалению, все другие способы при этом исключаются).

Когда вы изучите предметы этим способом, — к нему действительно нужно прибегать как можно чаще, хотя и не всегда, — перейдите к

следующему главному правилу. Четко отделите светлое от темного, чтобы не оставалось никакого сомнения, что — одно и что — другое. Разделите их так же ясно, как они разделены на луне или на земле на день и ночь. Затем со всей возможной для вас тонкостью выполните световые переходы; тени же оставьте в покое почти до самого конца работы; затем придайте теням выразительность, необходимую для передачи отраженного темной плоскостью света. Но вообще не стремитесь к передаче отраженного света. Почти все молодые студенты (и очень многие мастера) преувеличивают его [значение]. Достаточно, чтобы из фона выступала только светлая сторона изображения; тени же [пусть] теряются или исчезают в неясном пространстве. В грубых произведениях школы света и тени темные места до такой степени наполнены отраженным светом, будто кто-то ходил вокруг предмета с зажженной свечой и учащийся при ее свете вглядывался во все щели.

163. II. В действительности мы очень редко видим предмет в таком положении — освещенным прямо падающими лучами. Одни предметы полностью остаются в тени, другие целиком освещены; одни близки к нам и видятся резко и определенно, другие отделены значительным

воздушным пространством, тусклы и неясны. Изучение этих разнообразных эффектов и сил света, которые можно назвать «воздушным *chiagoscuro*», более сложно, чем изучение лучей, лишь резко освещающих телесные формы (их можно назвать «*chiagoscuro* форм»); причина в том, что градации света от яркого солнца до ночной тьмы недоступны буквальному воспроизведению. Чтобы [изображение] производило впечатление, тождественное впечатлению от самих предметов, можно прибегнуть к двум способам. Первый — от [наибольшего] света накладывать тень, постепенно делая ее все темнее, пока не дойдет до предела, и детали картины не затеряются в темноте. Второй — сразу положить самую темную тень и постепенно ослаблять ее, пока детали не растворятся в свете.

164. Например, Тернер в «Изиде», выполненной сепией, начинает с самого яркого света в небе и постепенно сгущает тени книзу, пока наконец и деревья и лужи не сливаются в почти черную массу. В другой картине, изображающей Грету, он начинает с темно-коричневой тени берега слева и постепенно усиливает свет вверх, пока ярко освещенные деревья, холмы, небо и облако не сливаются, так что едва можно отличить небо от облаков. При письме кра-

сками второй способ несравненно лучше, хотя великие художники на практике соединяют оба, — в зависимости от сюжета. Первым способом в живописи пользуются только плохие художники. И тем не менее для подготовки к работе красками весьма важно некоторое время упражняться в изображении света и тени [именно] первым способом. Это важно по многим причинам; чтобы объяснить их, потребовалось бы слишком много времени. Надеюсь, что вы просто поверите моему утверждению о необходимости этих упражнений, и попрошу вас правильно использовать образцы из «Liber Studioꝝ»⁶², которые я поместил в нашей образовательной коллекции.

165. III. И в *chiaroscuro* форм, и в воздушном учащийся может как делать естественные цвета предмета частью его тени, так и принять ярко освещенное место каждого цвета за белое. Например, при изображении леопарда кьяроскурист школы Леонардо не обратил бы внимания на его пятна, а передал бы только те тени, которые выражают анатомию [зверя]. Действительно, необходимо уметь изображать формы предметов так, будто они изваяны и не имеют цвета. Но в целом, а тем более если вы упражняетесь с целью выучиться писать красками, лучше рассматривать цвета предмета



А. Дюрер. Шельда у Антверпена (1520)

как часть тени или света, которую необходимо воспроизвести. Как я уже говорил, всю природу следует рассматривать как мозаику из различных цветов, которые необходимо воспроизводить один за другим. Но хорошие художники разнообразят свои методы в зависимости от сюжета и материала, которым располагают. Дюрер, например, вообще придает мало значения цветам предмета, но в гравюрах с изображением гербов (одну из них, с павлиньими перьями, я со временем добуду для вас) [передача] этих цветов доставляет ему большое наслаждение. Главная заслуга Бьюика состоит в легкости и искусности, с которыми он пользуется черным и белым цветом для изображения красок перьев. Каждый великий художник постигает и выражает те черты предмета, которые лучше всего можно передать находящимся в его руке орудием и взятым для работы материалом. Велите Веласкесу или Веронезе написать леопарда, и они обратят внимание прежде всего на пятна; велите Дюреру сделать гравюру, и он обратится прежде всего к шерсти и усам животного; велите греку изваять его, и тот будет думать только о челюстях зверя, о членах его тела. Каждый делает то, что наиболее соответствует имеющимся в его распоряжении средствам.

166. По мере того, как мы будем продвигаться в занятиях, я постараюсь подробно показать на образцах из нашей коллекции, как практиковаться в этих разнообразных методах. Пока же позвольте рекомендовать следующее: старайтесь внимательно и терпеливо передавать светом и тенью пейзажи по способу из «Liber Studioium». Это необходимо, так как вы легко можете предположить, что фотоснимки, которые так легко делать и которые на первый взгляд с абсолютной верностью и несравненной точностью передают светотеневые эффекты, делают излишними этюды и эскизы. Скажу раз и навсегда, что фотографические снимки не могут заменить ни достоинств, ни пользы изящных искусств. Фотография до того похожа на природу, что даже разделяет ее скупость и никогда не даст ничего ценного, в отличие от ваших трудов. Она не заменит изящного искусства, потому что последнее определяется как «ручная работа в соответствии с человеческим замыслом», а этот замысел или проявление деятельного интеллекта в выборе и распределении есть существенная часть работы. Если вы не поняли этого, значит, совсем не постигли искусства, а если поняли, то увидите, что механический снимок этого не заменит. В фотографии нет ничего из того, ра-

ди чего вы работаете. Фотографические снимки неоценимы при передаче некоторых явлений и при репродуцировании картин великих мастеров, но ни в запечатленных природных явлениях, ни в репродукции вы не увидите ничего истинно хорошего сверх того, что есть в самих оригиналах. Вы можете придать этим снимкам известную ценность своим собственным прилежанием и трудом, но если вы готовы платить эту дань, то вообще незачем думать о фотографиях. Они не верны, хотя и кажутся подлинными. Это — испорченная природа. Если не руководствоваться замыслом, то ничего хорошего не получится, и в любой скамейке у дороги окажется больше красоты, чем во всех фотографиях, которые можно собрать за целую жизнь.

Пойдите взгляните на реальный ландшафт и заинтересуйтесь им; не думайте, что при помощи фотографии можно извлечь из него все лучшее. А если вам интересны человеческие мысли и страсти, то научитесь следить за течением и изменением света, благодаря которому мы живем, и принимать участие в радости человеческих душ, происходящей от небесных даров — света и тени. Истинно говорю вам: спокойному сердцу, здравому уму и прилежной руке переливы солнечного света в

цветущей аллее принесут больше наслаждения и пользы, чем беспокойному, бессердечному и праздному человеку принесла бы фотографическая панорама всего земного шара по линии экватора.

Лекция VII/ Цвет

167. Сегодня я попробую дополнить наш краткий обзор художественных школ историей тех из них, которые отличались способностью к изображению цветов, и вывести из всей схемы желательные методы непосредственно для практической работы.

Вы помните, что для характеристики ранних школ цвета я выбрал произведения из стекла, а для характеристики ранних школ *chiaroscuro* — работы из глины.

Сделано это было по двум соображениям. Во-первых, наиболее характерные черты колористической школы максимально ясно обнаруживаются в работах колористов по стеклу и эмали. Во-вторых, сама природа все красивейшие краски рождает в твердом или жидком стекле или

кристалле. Радуга является нам в дожде, как в расплавленном стекле; краски опала рождаются в стекловидном кремне, смешанном с водой; зеленый, голубой, золотой и янтарно-коричневый цвета текущей воды отражаются на стеклянной поверхности и в движении «splendidior vitro» [«прозрачнее стекла»]. Самые красивые цвета, которые природа дарит человеческому взору, — цвета утренних и вечерних облаков до и после дождя, — являются в мелких частицах распыленной воды, а порой и льда. Мало того, если вы станете рассматривать в лупу роскошнейшие краски цветов, например горчанки и дианта [гвоздики], то убедитесь, что верхний слой их ткани состоит из прозрачной глазури, схожей с сахарной. В горицвете на Альпийских вершинах красный и белый цвета предстают в виде сахарного налета, столь же роскошного, сколь нежного. Его невозможно описать, но если вы мысленно смешаете рыхлый чистый снег с густыми сливками и добавите к этой смеси кармин, то получите о нем некоторое представление. Ни в перламутровой раковине, ни в перьях птиц, ни в насекомых нет красок, которые были бы так же чисты, как краски облаков, опала или цветов, но яркость пурпурного и голубого цвета некоторых бабочек, разнообразные пятна и светящийся блеск перьев птиц, на-

пример павлина, делают их более интересными. Есть птицы — тот же наш зимородок, — краски которых почти могут соперничать с роскошными красками цветов. Впрочем, их блеск скорее металлический, чем стеклянный, а стеклянный всегда дает наиболее чистые краски. По сравнению с ними цвета драгоценных камней обыденны и вульгарны; тем не менее их следует отметить как дополнение к прозрачному или стеклянному ряду. Лучший из них — зеленый цвет изумруда, но даже он груб, как малярная краска, в сравнении с зеленым оттенком птичьих перьев или чистой воды. Ни один бриллиант не имеет такой чистоты, как капля росы; рубин рядом с диантом напоминает розоватость плохо крашеного непромытого ситца. Единственное исключение — опал; в природном нетронutom виде он обладает самыми чудными красками в мире, за исключением облаков.

Итак, в природе существует целый ряд достаточно красивых цветов, и то, что мы можем ясно различать их наиболее нежные оттенки и просто наслаждаться ими, как дети наслаждаются сладостями, — верный признак нормальности нашего физического состояния.

168. Вот краткая история основных колористических школ. Вначале, — возвращаясь к нашей шестиугольной схеме, — линия; затем *пят-*

на, заполненные чистым цветом; затем массы, переданные и оформленные чистым цветом. И в обеих этих стадиях художники-колористы находят прелесть в самых чистых красках и пытаются, насколько это возможно, соперничать с красками опалов и цветов. Говоря «самые чистые краски», я имею в виду не простейшие из них — красную, голубую и желтую, — а наиболее чистые цвета, полученные из их сочетаний.

169. Вспомните, я уже говорил, что колористы, изображая массы, или объемные формы, в своем постоянном стремлении к цвету прежде всего постигали и до конца придерживались следующей истины: хотя тени темнее, чем свет, по отношению к которому они *служат* тенями, они все же имеют не менее, а иногда даже более яркие цвета; например, многие наиболее прекрасные из встречающихся в природе голубые и пурпурные цвета — цвета гор, оттененных фоном неба; темное пятно в центре дикой розы — это, в сущности, яркий, как пламя, оранжевый цвет рядом с желтыми тычинками. Это прекрасно поняли венецианцы; поняли и все великие колористы; таким образом, они отличаются от неколористов, или школ *chiaroscuro*, не только по стилю, но и тем, что обладают правильным видением, тогда как те заблуждаются. Несомненно, что тень является

цветом столько же, сколько и свет; кто изображает ее только посредством плоско наложенного тусклого или померкнувшего света, тот изображает ее неверно. Заметьте — это не дело вкуса, а несомненный факт. Если вы серьезны, можете использовать спокойные краски там, где венецианцы взяли бы яркие; вот это — дело вкуса. Если вы считаете, что герою приличнее носить платье без узоров, чем расшитое, то это тоже дело вкуса. Но вообразив, что стороны героя, находящиеся в тени, должны быть представлены абсолютно черными, вы не можете, не нарушив истины, изобразить его таким по своему вкусу, раз уж вы вообще взялись за краски. Никогда ни при каких положениях ни одна сторона фигуры не может быть абсолютно черной.

170. В этом отношении венецианцы отличаются от других школ правильностью, которую сохранили до последних дней. Венецианская живопись здесь всегда на высоте. Но в ранний период колористы отличались от других школ тем, что довольствовались ровным, мягким светом, не чувствовали потребности в чем-либо омрачающем. Их свет не блещет, не ослепляет, он всегда нежен, приятен и привлекателен; это — свет жемчуга, а не извести. Поэтому у них не может быть солнечного света; их день — рай-

ский день; в их городах не нужны ни свет свечи, ни свет солнца; у них все ясно, словно смотришь сквозь кристалл, все равно — далеко или близко.

Так продолжается до XV столетия. Тут они замечают, что этот свет, как он ни прекрасен, — все-таки нечто выдуманное, что мы живем не в жемчужине, а в атмосфере, сквозь которую светит палящее солнце и над которой распространяется угрюмая ночь. И вот кьяроскуристы одерживают верх; они убеждают, что и в дне, и в ночи есть неясное; они объясняют, что видеть правильно — значит видеть в несколько тусклом свете. Они показывают яркий блеск и те градации, которые отделяют его от мрака; вместо сладостной жемчужной мягкости они прельщают яркостью пламени, вспышкой молнии и солнечными лучами, играющими на доспехах и остриях копий.

171. Первоклассные художники прекрасно усвоили это учение как для мрака, так и для света. Тициан воспринял его обдуманно и мощно, Тинторетто — бурно и страстно. Тициан в «Успении» и «Погребении» доводит краски до торжественного полумрака, Тинторетто окружает землю гирляндами грозových облаков и сквозь громоздящиеся друг над другом пылающие сферы показывает отдаленный свет рая. На пуч

ти к натурализму они оба соединяют правдивость гольбейновского портрета с яркостью и благородством, унаследованными от мастеров безмятежности. Другой художник, Веласкес, столь же сильный — в чистом счастье художественного дарования он даже их превосходит, — воспитан школой низшего порядка; в колористической и теневой живописи он творил такие чудеса, что Рейнолдс сказал: «То, что мы с трудом преодолеваем, он легко перешагивает». Корреджо, соединив воедино и чувственный элемент греческих школ с их мраком, и их свет с присущей им красотой, и все это — с ломбардским колоритом, занял первое место в живописи как таковой. Были и более блестящие и многосторонние дарования, но как живописец, как мастер накладывать самые красивые краски Корреджо не имеет соперников.

172. Я сказал, что первоклассные мастера прекрасно усвоили урок. Художники низшего разряда должны были, конечно, воспринять его дурно. Великие поднимаются от краски к солнечному свету; мелкие опускаются от краски к свету свечи. Сегодня «*non ragioniam di lor*» [«не будем о них рассуждать»], посмотрим лучше, в чем заключается и что выражает эта великая перемена, завершающая историю живописи. Хотя мы сегодня говорим лишь о вопросах тех-

ники, каждый из них — это никогда не лишне повторить — раскрывает и обнаруживает умственный склад; вы можете ясно представить складки покрывала только тогда, когда узнаете формы, которые оно покрывает.

173. Как видим, первоклассные художники внесли в живопись тусклость, таинственную неясность. Это значит, что окружавшие их решили больше не мечтать и не полагаться на веру; решили знать и видеть. И отныне это знание и созерцание становятся не такими яркими, как сквозь стекла готических витражей; они темны, поскольку приходят сквозь линзы телескопа. Витражи готических соборов скрыли настоящее небо и расцветили все вокруг иллюзиями; телескоп указывает путь к небу, но он затемнил его свет; он раскрывает облака одно за другим, все дальше и дальше — до бесконечности. Вот что обозначает этот новый элемент — таинственную неясность.

174. Какой смысл имеет греческое противопоставление черного и белого?

В нежный период расцвета колористического искусства художники и на стекле, и на полотне создавали сложные узоры для того, чтобы как можно красивее сочетать цвета друг с другом, и творили гармоническое целое. Но в великих натуралистических школах художники любят

создавать узоры в греческом духе, прибавляя тень к свету и заставляя свет постепенно выступать из тьмы. Это значит, что люди шаг за шагом вернулись к греческому мирозерцанию; они убедились, что вся природа, а особенно человеческая натура, не вполне гармонична и светла, а представляет собою нечто разнородное и смешанное, что святые имели слабости, а грешники — достоинства, что самая блестящая добродетель часто есть не что иное, как след ракеты, а самая мрачная с виду греховность — нередко лишь пятнышко. И отнюдь не смешивая черного с белым, можно прощать, можно даже находить прелесть в вещах, которые, подобно греческой *νεβρίς**, покрыты пятнами.

175. Итак, вы сталкиваетесь, во-первых, с таинственной неясностью, во-вторых, с контрастом черного и белого, и наконец, с правдивым изображением форм, какое только могут дать тень и свет.

Это одновременно и истина, и покорность ей, и спокойная решимость обойтись с ней как можно лучше. Отсюда возникают портреты реальных мужчин, женщин и детей, исчезают изображения святых, херувимов и демонов. В

* *νεβρίς* — шкура молодого оленя (служила одеждой Вакха [Диониса]). — *Прим. пер.*

нашу коллекцию образцовых произведений я поместил [портреты] маленькой девочки из семейства Строцци с собачкой работы Тициана, юной принцессы Савойского дома работы ван Дейка, Карла Пятого кисти Тициана, инфанты Веласкеса, английской девушки в парчовом наряде и английского же доктора в простом платье и парике, созданные Рейнолдсом. Если они вам не понравятся, то ничего лучшего я не смогу найти.

176. «Лучшего»? На этом слове я должен остановиться. Ничего более значительного, конечно же, ничего столь же значительного, столь же чудесного, несравненного, до такой степени поражающего наше зрение, если последнее свободно от предубежденности и ложных влияний.

Впрочем, может быть, еще лучше — то зрение, которое руководилось духовной волей, та сила, которая могла быть вложена в более слабые руки, та работа, которая была безошибочна, хотя и доступна подражанию, ясна благодаря тому, что исходила из сердца, преисполненного искренним счастьем, закончена благодаря дисциплинированному и увлекающему таланту. Когда вы познакомитесь с прочитанными мной в Королевском институте заметками о Вероне, вы увидите, что я позволил себе назвать тот пе-

риод живописи, который представлен Беллини, «эпохой мастеров». Действительно, они заслужили это звание: они оставили только прекрасное; они учили только правильному. Те более мощные, которые пришли им на смену, увенчали, но и завершили плеяду художников, и с тех пор искусство никогда уже не достигало такого расцвета.

177. То была не их вина; на то было много причин. Прежде всего, они были вестниками переворота в людских умах; религиозные и гражданские чувства сменились узко семейными. Любовь к своим богам и к своей стране сузилась до любви исключительно к домашнему кругу, а эта любовь немногим превосходила самообожание. Отражение этого переворота в живописи легко можно увидеть, сравнив два изображения Мадонны (одна — работы Беллини, другая — Рафаэля, известная как «Седжольская»). Сквозь любовь к младенцу Мадонны Беллини светится любовь ко всем творениям. Мадонна Рафаэля любит только собственное дитя.

Далее, окружавший мир из счастливого и смиренного превратился в унылый и гордый; семейное счастье омрачалось отсутствием религиозности, действиями народов руководила гордость. И символ любви в этом мире, Гиме-

ней, статую которого, по мысли Рейнолдса, должна украсить прекрасная английская девушка, — слеп и завладел короной.

Благодаря великолепной мощи, достигнутой величайшими из этих художников, открылась широкая возможность обольщать обманом, возбуждать чувственность. И голландская увлеченность низменными образами, и французские изображения предательской красоты вскоре привлекли взоры европейской черни, слишком неугомонной и низменной, чтобы заинтересоваться ягодами или плющом Мадонны в картине Чимы [да Конельяно], и слишком низкой, чтобы понять краски Тициана или тени Корреджо.

178. Здесь, в характере и силе этого высшего искусства крылось достаточно источников зла. Но самое роковое зло заключалось в практических методах. Великие художники принесли таинственность, уныние, семейственность, чувственность; из всего этого проистекало много добра и много зла. Но среди того, что они принесли, есть одно, из чего может произойти только зло, — вольность.

Благодаря пятивековой дисциплине они унаследовали и приобрели такие способности, что та правильность, которая прежними художниками приобреталась с усилиями, им давалась

легко; если предшествовавшие им художники могли рисовать верно только дисциплинируя себя, то они уже могли делать это с полной свободой. Мазок Тинторетто, Луини, Корреджо, Рейнолдса и Веласкеса был свободен как ветер, и в то же время он был верен. «Как красиво!» — говорили все. Бесспорно, очень красиво. А затем последовало: «Какое великое открытие! Это прекраснейшая работа, и она совершенно свободна! Будем и мы рисовать вольно, и какие чудные произведения создадим!» Мы знаем, к каким результатам это привело.

Помните, что этой достигнутой великими людьми свободой можно насладиться только через подчинение, а не в погоне за ней. Подчиняйтесь, и со временем вы тоже будете свободны. В малых вещах, как и в великих, только правильное служение есть полная свобода.

179. Такова в общих чертах история ранних и поздних колористических школ. Первую из них я впредь буду называть «школой стекла», вторую — «школой глины», сырьем гончара или Создателя, что, увы, одно и то же, поскольку речь идет о творении. Помните, что вы не можете принадлежать к обеим школам. Вы должны бесповоротно принять принципы одной из них. Я укажу вам, каким путем примкнуть и к той и к другой, а вы уже сами сделаете выбор

сообразно со своими склонностями. Я должен только предостеречь вас от ложной мысли, что их можно соединить. Если у вас есть хотя бы слабая потребность рисовать в духе греческой школы, школы Леонардо, Корреджо и Тернера, вы не сможете создавать ни витражи, ни образ небесного рая. Если, напротив, вы пожелаете погрузиться в райскую безмятежность, то не можете разделять мрачного торжества земли.

180. Кстати, заметьте — это имеет непосредственно важное практическое значение, — что цветные стекла не имеют ничего общего с *chiaroscuro*; главное свойство стекла заключается в его неизменной прозрачности. Если бы вы вздумали создать бриллиантовый дворец, то расцвеченные стекла были бы уместнее, чем все сокровища лампы Аладдина. Но если картины вам нравятся больше бриллиантов, вы должны писать их при полном дневном свете. Картина на стекле — одна из самых грубых нелепостей и может быть поставлена рядом с прозрачными газовыми материями и эффектными иллюминациями, которые с помощью химических реакций устраиваются на некоторых сценах.

Раз и навсегда выбросьте из головы мысль о трудности получения цветов. Стекло дает все

необходимые краски. Мы только не умеем их выбирать и сочетать, постоянно стараемся получить самые яркие, тогда как на самом деле они густы, мутноваты и тусклы. Вскоре мы вплотную займемся раскрашенными стеклами; пока же ограничусь этими двумя витражами из Шалона-на-Марне как лучшими образцами этого рода.

181. Лично я со своими скромными дарованиями и знаниями всецело принадлежу к школе *chiagoguigo*; поэтому я могу учить прежде всего тому, что сам знаю лучше, тем более что только учась в духе этой школы, вы можете заниматься и естественной историей, и пейзажем. Формы дикого животного или ярость горного потока оттолкнули бы (или остались бы незамеченными) безмятежное воображение художника «школы стекла». Он непременно изобразит льва спящим, как в этюде со св. Иеронимом, а возле него — ручную куропатку и обувь. Реку он нарисует спокойной; тут и там будут выступать голубые мысы; ее потоки будут скованы мраморными набережными. Но, с другой стороны, изучение мифологии и литературы лучше всего соединить именно с этими школами чистого и безмятежного воображения; их дисциплина будет полезна для вас и в том весьма важном отноше-

нии, что вы научитесь находить прелесть в незначительных вещах; в вас разовьется то радостное чувство, которое все люди должны испытывать по отношению к чистой гармонии не только в картинах, но и в действительности. В самом деле, лучшие произведения этих школ фантазии могут оказаться правдивыми, а кьяроскуристы, верные идеалу, могут оказаться несостоятельными в действительности. Мы не можем задержать солнечный закат и вырезать по своему произволу горы, но можем, если пожелаем, каждое английское жилище изобразить в духе Чимы или Беллини, и такая картина будет не подделкой, а истинным и полным изображением жизни.

182. Впрочем, в данную минуту и в ближайшем будущем вам незачем выбирать себе школу. Обе они, как мы видели, начинают с обрисовки контурных линий, а вторая задача обеих заключается в заполнении плоских пятен ровным цветом. В этом и будут заключаться ваши ближайшие занятия, причем в их основу должно лечь все вышесказанное.

Научившись измерять и чертить линию пером с известной твердостью (преследующие эту цель геометрические упражнения относятся собственно к школьной, а не к университетской программе), вы должны сделать ряд зарис-

совок с растений, которые в истории искусства имеют первостепенное значение, — сначала зарисовки с самих растений, а затем — с их условных и геральдических изображений. Затем мы примемся за образцы заполнения орнаментных форм плоскими цветами в египетском, греческом и готическом рисунке, затем — за формы животных, подходя к ним с той же серьезностью, далее — за узоры и цветные пятна телах и шкурах животных. И когда мы убедимся в твердости нашей руки и верности глаза, перейдем к свету и тени.

183. Надеюсь, что эти упражнения постепенно приведут к полному достижению цели. Но в этом году я ограничусь помещением в ваших классах немногих образцов для этих разнообразных занятий, объяснив в каталоге их место и роль, а также технические аспекты, которых бесполезно касаться в общем курсе. Потратив какое-то время на их копирование, вы уже сообразно со своими наклонностями определите дальнейшее направление ваших занятий. Только помните одно: к какой бы школе вы ни прикнули, необходимо изучать ее методы, а не подражать ее окончательным результатам, знакомиться с чужими находками, а не присваивать их. Будьте уверены, что из вашей работы может выйти толк лишь тогда, когда она выте-

кает из нашей настоящей природы и из запросов современной нам эпохи, хотя бы в последней были и дурные стороны. Мы живем в век низкого высокомерия и еще более низкого раболепия, в век, когда ум формируется главным образом в стяжании и занят осквернением всего святого, то перенимая, то разрушая творения тех благородных людей, усилиями которых только и стала возможной умственная и художественная жизнь этого века. В наш век нет веры в свои силы даже настолько, чтобы проявить оригинальную фантазию в отделке какого-нибудь пустяка, и в то же время столько наглости, что дай возможность — отменили бы всю солнечную систему. Среди всего этого вы должны быть одновременно и смиренны и мощны, должны признавать силы других и применять свои собственные. Я попытаюсь представить вам все существовавшие формы искусства; вы можете понять их, извлечь из них пользу, но не подражать им. Вы изобразите египетских фараонов в одеяниях, блещущих всеми цветами радуги, изобразите дорических богов, рунических чудищ, но у вас не выйдет так, как у египтян или скандинавов. Вы не можете навязать себе благоговение, вдохнуть страсти прошлого, но можете понять, что чувствовали другие, а свои сердца сможете рас-

крыть лишь тому, что могут сказать вам небеса и земля.

184. Заканчивая первый курс лекций, скажу еще два слова о возможных последствиях введения искусства в университетские занятия. Я не имею права судить о том, что может дать искусство науке, но о том, что наука может дать искусству, могу высказать свое скромное мнение. До сих пор великие художники, всегда будучи людьми исключительными, почти всегда оставались ремесленниками. В искусстве было меньше мысли, чем мы думаем. Оно многому учило, но и во многом заблуждалось. Многие из величайших картин — загадки, другие — прекрасная дань, иные — опасное и растлевающее волшебство. Среди прекраснейших встречаются слабые, среди величайших — преступные. Милостивые государи! Вот в чем может состоять то новое, которого я жду: английские ученые станут учить при помощи безмолвной силы искусства, и некоторые из вас овладеют и станут пользоваться ей так, что картины перестанут быть загадками; они [картины] будут учить тому, что без них невозможно объяснить; они перестанут быть болезненными и бессвязными видениями и озарятся светом, который присущ владеющему собой воображению; их больше не запятнают и не

ослабят дурные страсти, их возвеличит сила и чистота благородной любви; они не будут унижать и искажать творение Бога в небесах, но будут свидетельствовать о том, что Он возле людей и без гнева шествует с ними по цветущей земле.

Комментарии/

¹ Конистон (Coniston) — городок в Брэнтвуде, графство Ланкастер, где Рескином была основана община св. Георга и где он провел последние годы жизни.

² Принц Леопольд (1853—1883) — младший сын королевы Виктории, умерший от гемофилии.

³ *Рейнолдс* Джошуа (1723—1792) — выдающийся английский портретист, первый президент Королевской академии художеств (с 1768 г.). Автор «Лекций по искусству» (1769—1791), в которых отстаивал позиции классицизма в живописи.

⁴ Имеется в виду Феликс Слейд, завещавший в 1869 г. крупную сумму денег на организацию первых кафедр истории искусства в университетах Оксфорда, Кембриджа и Лондона по образцу Берлинского университета.

⁵ *Хавилла* — упоминаемая Плинием в «Естественной истории» страна к югу от Эфиопии на реке Самбатион. По иудейской традиции, именно туда ушли десять колен Израилевых.

⁶ Вероятно, речь идет о Джозефе Мэллорде Уильяме Тернере (1775—1851), английском пейзажисте, одном из наиболее оригинальных живописцев своего времени, чьи работы Рескин коллекционировал и самобытность которого защищал в «Современных художниках».

⁸ *Британская Королевская академия искусств* — создана в 1768 г. с целью поддержания живописи, скульптуры и архитектуры. Первым президентом был Джошуа Рейнолдс. Имеет школы для обучения художников.

⁹ Имеется в виду нормандское завоевание Англии — вторжение нормандцев во главе с герцогом Нормандии Вильгельмом (ок. 1027—1087); последний, разгромив в битве при Гастингсе (1066) войска англосаксонского короля Гарольда II, стал королем Англии Вильгельмом I (Завоевателем). Эпизоды нормандского завоевания в условной форме (дающей Рескину основание говорить о «карикатурности») с поясняющими надписями на латыни вышиты на так называемом «ковре из Байе» (ок. 1070).

¹⁰ *Чосер*, Джеффри (ок. 1340—1400) — английский писатель и поэт, основоположник общеанг-

лийского литературного языка. Автор куртуазных и сатирических поэм, в том числе на заимствованные сюжеты, и неоконченного сборника новелл «Кентерберийские рассказы» (ок. 1387).

¹¹ *Мильтон*, Джон (1608—1674) — английский поэт и политический деятель, автор поэм «Потерянный рай» (1667) и «Возвращенный рай» (1671), в которых библейские темы перекликаются с событиями Английской революции. В описание битвы ангелов Мильтон вводит Христа, что можно сопоставить с эпизодом из «Теогонии» греческого эпического поэта *Гесиода* (VIII—VII в. до н.э.), где в борьбе с титанами олимпийские боги призывают на подмогу великанов-гекатонхейров.

¹² *Бьюик*, Томас (1753—1828) — английский график, ксилограф, автор иллюстраций к «Общей истории четвероногих» и «Истории птиц Англии»; *Ландсир* Эдвин Генри (1802—1873) — английский художник-анималист, работавший в живописи, графике и скульптуре.

¹³ Строка из знаменитого католического гимна, приписываемого Венанцию Фортунату (VI в.).

¹⁴ *Орифламма* (от лат. «пламенеющее золото») — хоругвь; *уже* — запрестольная хоругвь аббатства Сен-Дени.

¹⁴ *Цирцея* (Кирка) — в греческой мифологии коварная и ревнивая волшебница, дочь Гелиоса, живущая на острове Эя и превращающая заплывших

в ее владения путешественников в животных. С помощью Гермеса Одиссей вернул своим превращенным в свиней спутникам человеческий облик, провел на острове Цирцеи год и получил от нее наставления.

¹⁵ Купированный стих из Псалма (Пс. 1:3): [«И лист которого не вянет; и во всем, что он ни делает, успеет» (лат)].

¹⁶ *Пиндар* (ок. 518—ок. 440 до н.э.) — древнегреческий поэт-лирик, сочинявший религиозные гимны, торжественные песнопения в честь победителей на спортивных состязаниях.

¹⁷ Речь идет о важнейших сражениях греко-персидских войн: в битве при Марафоне в 490 г. до н.э. войска Мильтиада разбили персидскую армию; в морском сражении около острова Саламин в Эгейском море в 480 г. до н.э. был практически уничтожен персидский флот.

¹⁸ Речь идет о хранившейся в Дрезденской галерее копии с находившейся в Дармштадте картины Ганса Гольбейна Младшего «Мадонна с семьей бюргермейстера Я. Мейера» (1519).

¹⁹ Имеется в виду «Ассунта», написанная Тицианом в 1516 г. для венецианской церкви Санта Мария Глориозо деи Фрари.

²⁰ Хант, Уильям Холман (1827—1910) — английский художник, один из основателей «Братства прерафаэлитов». В картинах на библейские сюже-

ты стремился к реалистичности деталей. Картина «Свет мира» (Оксфорд) написана в 1854 г.

²¹ *Россетти* Данте Габриэл (1828—1882) — английский поэт и художник, один из основателей «Братства прерафаэлитов», создававший идеализированные средневековые сцены. Друг Рескина.

²² *Поп* Александр (1688—1744) — английский поэт, один из крупнейших представителей классицизма. Автор стихотворных трактатов, философско-дидактических поэм, сатир («Дунсиада», 1728), пасторалей. Переводчик Гомера.

²³ *Ниси* Эвриал — персонажи «Энеиды» Вергилия, образ дружбы.

²⁴ *Мантенья*, Андреа (1431—1506) — североитальянский живописец Раннего Возрождения, занимавшийся также резцовой гравюрой; *Веронезе*, Паоло (Паоло Кальяри, 1528—1588) — венецианский живописец Позднего Возрождения. В монументальных росписях оба активно использовали иллюзионистические эффекты.

²⁵ *Бернардо*, Луини (ок.1480—1532) — ломбардский живописец, последователь Леонардо да Винчи. Работал в основном в Милане, а также в Саронно, Павии и Лугано. Своеобразная отроческая миловидность его моделей получила название *luinesco*.

²⁶ *Апеллес* (IV в. до н.э.) — по свидетельствам античных авторов — величайший античный живо-

писец; *Протоген* — греческий живописец, современник Апеллеса. По легенде, однажды Апеллес пришел к Протогену и, не застав его дома, провел кистью очень тонкую цветную линию. По этой линии Протоген безошибочно узнал, кто у него был, и провел рядом более тонкую линию другого цвета. Потом Апеллес провел еще одну линию, еще более тонкую, и Протоген признал себя побежденным. Выражение «линия Апеллеса» означает высочайшее художественное совершенство, достигнутое постоянными упражнениями.

²⁷ *Джотто ди Бондоне* (ок. 1267—1337) — величайший итальянский художник Проторенессанса. Рескин упоминает историю о том, как Джотто от руки провел геометрически совершенную окружность, что было признано достаточным подтверждением его мастерства для получения папского заказа.

²⁸ *Миранда*, дочь герцога Миланского, и горбун *Калибан* — персонажи романтической драмы Шекспира «Буря» (1611).

²⁹ Имеется в виду Эней, сын смертного Анхиса и Афродиты, герой обороны Трои. Приведенный стих: «Энеида» — 12. 948.

³⁰ *Грации* (греч. Хариты) — в античной мифологии юные богини, воплощающие доброе, радостное начало жизни, связанные с производящими силами природы и различными видами деятель-

ности людей, в том числе художественной. Их число (чаще три), происхождение и имена в разных вариантах мифов различны.

³¹ Несколько искаженный стих Псалма (Пс. 23:4).

³² Речь в данном случае идет о «плоскостных» и «пространственных» видах искусства.

³³ *Фра Беато Анжелико* (Джованни да Фьезоле, 1400—1455) — флорентийский живописец Раннего Возрождения, монах-доминиканец. Его фрески и алтарные образы характеризуются особой тонкостью рисунка и цвета, введением бытовых деталей.

³⁴ *Великая Греция* (Graecia Magna) — колонизированные древними греками области Центральной и Южной Италии и Сицилии.

³⁵ Имеется в виду работа «История Фридриха Великого» английского историка и философа Томаса Карлейля (1795—1881), создателя концепции «культы героев», оказывающих единоличное влияние на ход истории. Фридрих Великий рассматривался в качестве одной из таких фигур.

³⁶ Намек на созданную по инициативе Рескина и вдохновляемую его идеями общину св. Георга.

³⁷ Панафинейское масло — приз, вручавшийся победителям Панафинейских игр в Афинах и выражавшийся в определенном количестве оливкового масла.

³⁸ *Челлини*, Бенвенуто (1500—1571) — итальянский скульптор и ювелир, представитель маньеризма. Некоторое время работал при дворе французского короля Франциска I.

³⁹ *Геликон* — гора в Греции, где, по греческим мифам, обитали музы, покровительствовавшие искусствам, и где находился источник вдохновения Гиппокрена.

⁴⁰ *Гаризим* — неоднократно упоминаемая в Библии священная гора в Палестине, на которую указывала самарянка, напоившая Христа у колодца Иаковлева.

⁴¹ П. Коган перевел как «стереоскоп». Имеется в виду камера-обскура (лат. «темная коробка») — простейший оптический прибор, позволяющий проецировать перевернутое изображение предмета на плоскость и получать четкое изображение удаленных объектов. Широко применялось художниками Возрождения.

⁴² Речь идет об офорте и резцовой гравюре.

⁴³ *Шонгауэр*, Мартин (ок. 1440—1491) — немецкий живописец и график. Его гравюры на религиозные сюжеты подняли оттиски на уровень самостоятельных авторских произведений искусства.

⁴⁴ *Чима да Конельяно* Джованни Баттиста (ок. 1459—1517/18) — итальянский живописец венецианской школы. В картинах на религиозные сюже-

ты избирал поэтические, лирические аспекты темы, вводил элементы пейзажа.

⁴⁵ *Chiaroscuro* (итал.) — распределение света и тени в живописи. Термин возник в Италии в XVI в. как название вида гравюры на дереве, который в оттиске напоминает рисунок кистью. Кьяроскуро как особую манеру светотеневой моделировки применяли Леонардо да Винчи, Корреджо, венецианские мастера. Голландские живописцы (Рембрандт) использовали кьяроскуро для передачи атмосферных эффектов, создания иллюзии пространства и трехмерного объема.

⁴⁶ *Пифон* (Дельфиний) — в греческой мифологии змей, порождение Геи (Земли), стороживший древнее святилище Геи и Фемиды в Дельфах. Аполлон убил Пифона, основал в Дельфах храм и учредил Пифийские игры.

⁴⁷ Речь идет об *эгиде* — щите, переданном Зевсом Афине, на котором была изображена Горгона. Афина часто изображалась с головой Горгоны на груди.

⁴⁸ *Эринии* (эвмениды) — греческие богини мести, обитающие в царстве Аида и Персефоны, охранительницы материнского права; позднее воспринимались как покровительницы законности вообще.

⁴⁹ Беллерофонт — в греческой мифологии герой, пытавшийся на крылатом Пегасе достичь

Олимпа, за что был наказан безумием и хромой и слепой скитался до самой смерти. *Ипполит* — сын Тесея, презиравший любовь, за что Афродита внушила его мачехе Федре любовь к пасынку; отвергнутая Федра оклеветала Ипполита, Тесей проклял сына, призвав гнев Посейдона, и Ипполит был растоптан конями. *Орест* — сын Агамемнона и Клитемнестры, отомстивший матери за убийство отца и преследуемый за это Эринидами. *Эдип* — герой «фиванского цикла», по неведению убивший собственного отца и женившийся на матери; узнав истину, выколол себе глаза и скитался.

⁵⁰ *Тантал* — герой греческих мифов, сын Зевса. Совершил ряд преступлений против богов; в частности, поведал смертным тайны олимпийцев. Желая проверить всеведение богов, подал им угощение, приготовленное из тела своего сына Пелопа (Пелопса); боги вернули юношу к жизни, а его плечо, по рассеянности съеденное Деметрой, было заменено плечом из слоновой кости. За свои преступления Тантал был наказан вечными «танталовыми муками» в царстве Аида.

⁵¹ *Бротей* — в греческой мифологии сын Тантала, впавший в безумие и бросившийся в огонь.

⁵² *Ниобея* (Ниоба) — в греческой мифологии дочь Тантала, похвалявшаяся своим многочисленным потомством; Аполлон и Артемида стрелами

убили всех детей Ниобеи, которая окаменела от горя.

⁵³ Речь идет о мифологическом царе Микен, сыне Пелопса *Атрее*, враждовавшем со своим братом *Фиестом*. Оба брата совершили ряд преступлений. Преступность *Фиеста* была доказана *Гелиосом*, изменившим ход Солнца. Атрей созвал «пир *Фиеста*» и подал брату угощение, приготовленное из тел детей последнего; *Фиест* проклял Атрея и его потомков — *Атридов*.

⁵⁴ *Дори Эол* — в греческой мифологии сыновья Элина и нимфы Орсеиды, родоначальники греческих племен дорийцев и эолийцев. Рескин допускает ошибку: в другой мифе Дор назван сыном Аполлона и *Фтии*, но нигде — сыном Елены, а владыка ветров Эол никак не связан с Эолом — царем эолийцев и отцом Сизифа.

⁵⁵ *Петаз* — древнегреческая плоская войлочная шляпа с широкими круглыми полями. Гермес изображался в петазе с крыльями.

⁵⁶ *Ио* — в греческой мифологии смертная возлюбленная Зевса, из опасения гнева Геры превращенная им в белую телку. Гера потребовала телку-Ио себе и приставила к ней стражем многоглазого великана *Аргуса* (Аргоса). Посланный Зевсом *Гермес* усыпил Аргуса игрой на свирели и убил.

⁵⁷ Возможные атрибуты Гермеса — лира, сделанная им из панциря черепахи, и полученный от не-

го златорунный баран, на котором спаслись Фрикс и Гелла.

⁵⁸ *Аристофан* — «отец комедии», древнегреческий комедиограф (V—IV в. до н.э.). Обе приведенные цитаты — из комедии Аристофана «Облака», в которой высмеивались философские методы софистов (пер. А. Пиотровского).

⁵⁹ Речь идет о так называемой схеме «колелопреклоненного бега» — условной передаче движения, характерной для рельефов и вазописи греческой архаики.

⁶⁰ Речь идет о Чертовом мосте через реку Рейсс в швейцарском кантоне Ури близ альпийского перевала Сен-Готард.

⁶¹ Имеются в виду произведения греческой скульптуры с афинского Акрополя, вывезенные из Греции дипломатом лордом Элджином и ныне находящиеся в Британском музее.

⁶² «*Liber Studiorum*» («Книга этюдов») — известная серия гравюр Тернера (задумано 100 офортов и меццо-тинто, выполнено 70; 1807—1819), задуманная как энциклопедия пейзажа. «*Liber Studiorum*» стала пособием для английских графиков.

Рескин Джон

ЛЕКЦИИ ОБ ИСКУССТВЕ

Компьютерная верстка: У. Кузина

КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВ ОГИ И Б.С.Г.-ПРЕСС МОЖНО ПРИОБРЕСТИ:

В РОЗНИЦУ В МОСКВЕ

кафе «Нейтральная территория», м. «Китай-город»,
Новая площадь, д. 14.
Тел.: (495) 621-27-37.

Книжный клуб Спорткомплекса «Олимпийский», м. «Проспект Мира».
Тел.: (495) 688-57-36.

Книжный магазин «Москва», м. «Пушкинская», «Тверская», ул. Тверская, д. 8.
Тел.: (495) 629-64-83, 797-87-17.

ТД «Библио-Глобус», м. «Лубянка», ул. Мясницкая, д. 6/3, стр. 1.
Тел.: (495) 781-27-37.

Московский дом книги, м. «Арбатская», ул. Новый Арбат, д. 8.
Тел.: (495) 789-35-91.

Дом книги «Молодая Гвардия», м. «Полянка», ул. Большая Полянка, д. 28.
Тел.: (495) 238-50-01.

Книжный магазин «Фаланстер», м. «Пушкинская», «Тверская»,
Малый Гнездиковский пер., д. 12/27.
Тел.: (495) 629-88-21.

Книжный магазин «Гилея», м. «Пушкинская», «Тверская»,
Тверской бул., д. 9. Тел.: (495) 925-81-66.

ОПТОМ

КД «Б.С.Г.-ПРЕСС», Москва, ул. Гончарная, 38.
Тел./факс: (495) 915 67 24; тел. +7 (915) 110 36 50.

В ИНТЕРНЕТ-МАГАЗИНАХ

www.esterum.com и www.ozon.ru

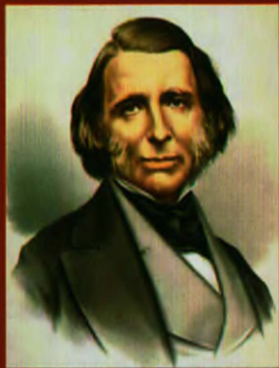
Подписано в печать 02.02.2011. Гарнитура Петербург.
Формат 70×100¹/₁₂. Объем 10 печ. л. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Тираж 1500 экз. Заказ № 703.

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ОАО «Дом печати—ВЯТКА».

610033, г. Киров, ул. Московская, 122.

Факс: (8332) 53-53-80, 62-10-36

<http://www.gipp.kirov.ru>, e-mail: pto@gipp.kirov.ru



John Ruskin/

Lectures on Art

Величайший теоретик искусства, художественный критик и публицист Джон Рескин (1819–1900) оказал огромное влияние на развитие искусствоведения и эстетики второй половины XIX–начала XX века. Его оценки современных художников были значимы для Оскара Уайльда и Марселя Пруста. Рескин – тонкий знаток античности и Возрождения, первооткрыватель Тернера, теоретик прерафаэлизма и одновременно страстный проповедник творчества «во имя Пользы, Добра и Справедливости», исследователь отношения искусства к морали, религии и социуму.

Книгу «Лекции об искусстве» (Рескин читал курс искусствоведения студентам Оксфорда в течение нескольких лет) автор считал главной своей работой; она не утратила значимости и по сей день.

Издание иллюстрировано «образцовыми произведениями» из коллекции, специально подобранной Рескином для цикла своих лекций.