



Нина Александровна Дмитриева
В поисках гармонии.
Искусствоведческие работы разных лет

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2672225

В поисках гармонии. Искусствоведческие работы разных лет: Прогресс-Традиция; Москва; 2009
ISBN 5-89826-290-3

Аннотация

В сборник работ Нины Александровны Дмитриевой (1917–2003), выдающегося отечественного искусствоведа, лауреата Государственной премии РФ, включены статьи, мемуарные и публицистические тексты, которые наиболее ярко характеризуют исследовательский и литературный талант автора. Ключевые проблемы теории и истории художественной культуры раскрываются в них через призму творческих поисков крупнейших мастеров зарубежного и русского искусства. Свободные от методологических догм и шаблонов, ее интерпретации художественных произведений найдут живой отклик у широкого круга читателей.

Содержание

От составителей	4
Нина Александровна Дмитриева	5
Многозначность художественного образа	12
К проблеме интерпретации[15]	12
I	12
Эстетическое восприятие как соучастие	13
Обратная связь	16
Неизменная форма и текучее содержание	19
II	24
Полисемия	25
Эффект реального бытия	31
Надличное	34
Ссылки	37
Диалектическая структура образа[16]	39
Ссылки	50
Мировое наследие	51
Чистилище[17]	51
Библейские эскизы Александра Иванова[18]	61
Передвижники и импрессионисты[20]	92
Конец ознакомительного фрагмента.	95

Нина Александровна Дмитриева В поисках гармонии. Искусствоведческие работы разных лет

От составителей

Имя Нины Александровны Дмитриевой – одно из самых ярких и крупных имен в отечественном искусствознании XX – начала XXI века. Написанные ею более двух десятков книг и множество статей стали чрезвычайно заметным и оригинальным вкладом в науку об искусстве. Создававшиеся на протяжении полувека труды Н.А. Дмитриевой существенно продвинули понимание целого ряда принципиальных явлений теории и истории искусства, глубоко раскрыли логику творческих поисков мастеров, определявших судьбы мирового искусства, – Ван Гога, Врубеля, Чехова, Т. Манна, Пикассо.

Перед составителями стояла непростая задача – собрать в одной книге статьи, наиболее ярко раскрывающие многогранный исследовательский и литературный талант Н.А. Дмитриевой.

Сборник открывается двумя теоретическими статьями: в первой исследуются проблемы интерпретации произведения искусства, во второй анализируется структура художественного образа. Концептуальная убедительность и сила теоретических построений Н.А. Дмитриевой проистекали не только из особого склада ее ума, умеющего отыскивать причинно-следственные связи и закономерности в запутанном историко-художественном процессе, но и из способности автора глубоко постигать своеобразие отдельного явления искусства. Теоретические обобщения у Дмитриевой всегда основывались на пристальном и вдумчивом изучении живого материала – на анализе отдельного произведения, на изучении творческой эволюции мастера, на исследовании художественной школы, эпохи, направления.

Закономерно, что этюды по истории искусства составляют большую часть сборника. От Данте до Пикассо – таков хронологический диапазон включенных в него работ. Географический охват – от России до Испании на Западе и до Китая на Востоке. Жанровый – от эссе или отклика на выставку до фундаментального трактата, где исследователь выступает одновременно в роли искусствоведа, литературоведа, эстетика, философа. Н.А. Дмитриева равно свободно обращается как к пластическим искусствам, так и к словесному творчеству, что, впрочем, неудивительно, если вспомнить ее блестящую книгу «Изображение и слово» (1962) и серию статей о Чехове, изданную в виде отдельной книги (2007).

Третья часть сборника показывает, что к искусству XX века Дмитриева подходит не только как историк и теоретик, но и как критик. В этом амплуа она откликается на заметные выставки и книги, размышляет о методологии художественной критики, а в годы оттепели пишет о современном стиле в живописи, пылко отстаивая необходимость расширения эстетических горизонтов советского искусства конца 1950-х – начала 1960-х годов.

Завершает книгу раздел мемуарно-публицистических статей, где Нина Александровна вспоминает о судьбах своего поколения, создает творческие портреты известных ученых, с которыми ей довелось общаться, предлагает свое осмысление некоторых злободневных тенденций современной общественной жизни.

С.Ф. Членова, М.А. Бусев

Нина Александровна Дмитриева

Нина Александровна Дмитриева... Вряд ли найдется среди людей, интересующихся искусством, тем более среди ученых-гуманитариев, человек, который не знает и не помнит это имя. Что касается нас, историков изобразительного искусства, особенно тех, кто занимается XX веком, то все мы, подобно русским писателям, вышедшим из гоголевской «Шинели», вышли из таких книг НА. Дмитриевой, как «Изображение и слово» (1962), «Пикассо» (1971), «Винсент Ван Гог» (1980). Я считаю себя ученицей Нины Александровны, хотя формально ею не была. Думаю, что то же самое могли бы сказать многие искусствоведы и моего поколения, и поколений, следующих за нами.

С печатными трудами и устными выступлениями Дмитриевой я познакомилась задолго до нашей встречи. Случилось это в начале 1950-х годов. Я была тогда аспиранткой сектора эстетики Института истории искусств, напичканной всякого рода суррогатами мысли (времена-то были какие!). Не секрет, что в юности нередко кажутся привлекательными внешние приметы академической учености – зашифрованный «птичий» язык для посвященных и прочие благоглупости. Работы Нины Александровны меня поразили: оказалось, серьезная наука может быть живым словом всегда и во всем, она может, сохраняя глубину мысли, обладать обаянием художественной прозы, когда в каждом суждении чувствуется присутствие личности автора.

Пройдет время, и мне предстоит еще не раз убедиться в том, что, оставаясь блестящим аналитиком, Дмитриева, как никто другой, умела *художественно* анализировать *художественные* произведения. Как известно, она считала своим учителем Михаила Владимировича Алпатова. Думаю, не надо объяснять, что имело место прямое сродство этих двух творческих людей.

Как-то однажды, в день рождения Нины Александровны (24 апреля), я сказала ей: «А вы появились на свет не в обычный день – ведь по древнегреческому календарю это день рождения Афродиты». Мы посмеялись. Хотя чем черт не шутит – не потому ли и в самом деле Нина Александровна обладала безошибочным чувством красоты, гармонии, меры, что сказалось в ее внешности, манере общения, в содержании и стилистике ее работ?

Просто Нине Александровне посчастливилось родиться одаренным, даже всесторонне одаренным человеком. Она писала стихи и сказки, переводила зарубежных поэтов, сочинила продолжение неоконченной повести Диккенса «Тайна Эдвина Друда». Помню, как в один из осенних дней – дело было в Усове, где мы вместе снимали дачу, – я подбила ее отправиться «на этюды», и Нина Александровна написала, впервые сменив акварель на масло, красивый осенний пейзаж в манере Ван Гога.

Обаяние личности Нины Александровны было огромным. В устремленном на собеседника пристальном взгляде ее серо-голубых глаз светился живой, пронизательный ум человека, наделенного редким даром всепонимания.

Она была внутренне независима, умела охранять свое «я» от предписанных догм, от модных тенденций и господствующих идей, вообще от любого насилия над волей. Внешне мягкая, она становилась непреклонной, когда речь шла о праве оставаться собой. В очень интересной статье о рисунке Пушкина Нина Александровна употребила по отношению к пушкинской Татьяне слово «самостояние», которое как нельзя лучше определяет ее собственную позицию¹. Именно такое «самостояние» и придает в итоге ее работам удивительную естественность, свободное «дыхание», которые исчезают, стоит лишь «наступить на горло собственной песне».

¹ Дмитриева Н.А. Об одном рисунке Пушкина // Мир искусств: Альманах. М., 1997.

Как-то однажды я спросила у Нины Александровны: «В чем смысл жизни?» – по молодости чего не спросишь. И она ответила: «Смысл жизни в том, чтобы прожить ее достойно». Она сама прожила свою жизнь очень достойно, сохраняя высокую нравственную позицию и внутреннюю независимость (что иногда казалось совершенно невозможным).

Нина Александровна была глубоко верующим человеком, и вместе с тем не слепым в своей вере. Смеею предположить, что для нее самым важным и дорогим была идея самосовершенствования, духовного роста человека. Недаром она очень дружила с Александром Менем, интеллектуалом, священником-просветителем, который, мне кажется, не мог бы удовлетвориться тезисом «верую, ибо абсурдно».

Каждый, кто с ней общался, ощущал особую внутреннюю духовную силу ее характера – внешне мягкого, лишённого давящего, по-мужски волевого начала, что, впрочем, лишь преумножало, но не умаляло эту его силу.

За абсолютной простотой и естественностью облика, манер и поведения Нины Александровны (она никогда не «лепила» свой имидж), скрывалась сложная, глубокая и даже загадочная натура. Столь же обманчива и простота ее работ, в которых прозрачная ясность мысли и изложения достигает, кажется, возможного предела, и в то же время под этой поразительной простотой и ясностью нередко таится глубокий и не вдруг различимый смысл.

Думаю, было бы неправильно, говоря о книгах и статьях Нины Александровны, составляющих золотой фонд нашей искусствоведческой науки, ограничиться общими, пусть даже самыми хвалебными словами. Работы эти заслуживают серьезного анализа. Попробую, в меру своих сил и возможностей, решиться на такой анализ, заранее зная, что Нина Александровна наверняка посмеялась бы над этой затеей.

Первым заметным трудом Н.А. Дмитриевой была книга «Московское училище живописи, ваяния и зодчества» (1951). Это ее кандидатская диссертация, написанная взамен первоначального исследования о Врубеле, которое в свое время отвергли – не тот герой! Спустя много лет Нина Александровна опубликует превосходную монографию об этом своем любимом живописце.

Время нашей совместной работы в секторе эстетики – а это период так называемой «хрущевской оттепели» – осталось в памяти как очень счастливое. Время надежд, бурных дискуссий и молодого нахальства. Мы читали и перечитывали Гегеля, Канта, молодого Маркса, подвергая многое сомнению, соглашаясь и споря с великими мыслителями и друг с другом. Нина Александровна описала эти годы в очерке о М.А. Лифшице², у которого она училась еще в ИФЛИ до войны и которого называла своим учителем.

Рассказ Дмитриевой проникнут драматизмом: перед читателем с неотвратимостью разворачивается картина триумфа и трагедии человека выдающегося ума и больших знаний (триумфа в довоенное время, когда – как пишет Нина Александровна – его ходила слушать вся Москва, и трагедии в послевоенные годы, когда он не смог (или не захотел?) отрешиться от идеологических догм, от мыслительных стереотипов и растерял свое дарование). В упомянутом очерке невольно получилось, что главное содержание секторной жизни в то время – спор Лифшица с «младомарксистами» (так Нина Александровна называет противников Лифшица, среди которых самыми активными и идейно вооруженными были Ю.Н. Давыдов, Л.Н. Пажитнов и Б.И. Шрагин). Мне же главное видится в другом. В те годы предметом наших споров стали кардинальные вопросы эстетики и философии (знай наших!) – что такое искусство? что такое прекрасное? что такое эстетическое чувство? каково отношение художественного творчества к труду и свободе? Мы дерзали эти вопросы ставить и решать, как нам казалось, по-новому. Это окрыляло. Не работа, расписанная в планкартах и рассчитан-

² Дмитриева Н.А. Мир искусств: Альманах. М., 1997.

ная в печатных листах, а творчество, можно сказать, коллективное творчество приносило нам настоящую радость.

Нина Александровна пишет, что в спорах не принимала ничьей стороны. Пожалуй, так оно и было. Просто она не очень любила перепалки (мы ведь нередко спорили до ночи) и ей, человеку безупречного вкуса, гармоничного душевного склада, внутреннего изящества, вероятно, претили наши перегибы и перехлесты, а бывало – и глупости. Но в стороне она ни в коем случае не стояла. Случалось так, что наиболее радикальные «младомарксисты» иногда были не прочь подчинить искусство собственно социальной задаче, после исполнения которой его существование становилось проблематичным. Нину Александровну никогда не соблазняли подобные теории, ее представление об искусстве как о величайшей (и вечной!) ценности культуры всегда оставалось незыблемым. При этом никак нельзя сказать, что и социальные (их можно назвать социально-утопическими) идеи тогдашней эстетической науки оставили ее совершенно равнодушной. Еще в 1956 году вышла в свет книга Дмитриевой «Вопросы эстетического воспитания», в которой речь идет о великой роли искусства и шире – творчества по законам красоты в жизни человека и человечества. Вот как она пишет о цели творческой работы (имеется в виду отнюдь не только работа художника, писателя, музыканта): «Заставить природу зазвучать как музыка, в которой всякое звучание является необходимым элементом общей мелодии; добиться, чтобы не было провалов и дисгармонии, не было немых, недействующих клавиш. А так как клавиатура природы безгранична, то и самому этому стремлению нет границ: каждая вновь достигнутая ступень открывает новые, ранее недоступные горизонты»³.

В книге «О прекрасном» (1960), которая сразу же стала раритетом, Нина Александровна продолжала рассматривать искусство и красоту как детей гармонии, законы которой открываются человеку-творцу, чьи деяния способны приблизить время преобразования по эстетическим законам самой жизни. Но главным ответом на тревоживший всех нас вопрос о природе искусства стала ее книга «Изображение и слово» (1962). Я хорошо помню Нину Александровну в те годы – моложавую (ей около сорока пяти), улыбчивую, подвижную, находящуюся в расцвете творческих сил.

В «Изображении и слове» уже в полной мере проявились все главные достоинства ее работ: зоркость глаза, верность чувства, точность выражения и завидное изящество мысли и слога. Пожалуй, основной смысл затеянного Ниной Александровной сравнительного анализа литературы и изобразительных искусств заключался в исследовании и утверждении многозначности художественного образа, будь то словесный или пластический образ. Позднее эта идея особой многозначности художественного языка будет развита в ее книге об интерпретации искусства, книге замечательно интересной, но, к сожалению, так и не вышедшей в свет. Уже в «Изображении и слове» проявилась особая любовь Нины Александровны к литературе и глубокое понимание ею природы словесного искусства. Эта сторона ее дарования в полной мере раскрывается в книге «Послание Чехова»⁴, в которой собраны замечательно интересные прочтения целого ряда прозаических произведений писателя, всю жизнь бывшего для нее образцом художника и человека.

Мне кажется, такие люди, как Дмитриева, являются своего рода последними могилками из плеяды старой русской интеллигенции, для которой именно литература нередко была средоточием и философской мудрости, и этической нормы, и эстетического закона. Кстати говоря, Нина Александровна не любила, когда ее причисляли к сонму ученых (она говорила: «Я не ученый, я – литератор»), В этом ощущалась и скромная сдержанность само-

³ Дмитриева Н.А. Вопросы эстетического воспитания. М., 1956. С. 30.

⁴ Дмитриева Н.А. Послание Чехова. М., 2007.

оценки, и особое отношение к литературе, и, вероятно, утверждение своего авторского права на своеобразии научного подхода.

В конце 1960-х годов, после унижительного следствия по делу так называемых «подписантов», поставивших свои подписи под письмами в защиту прав и свобод человека, наш сектор эстетики потерял лучших своих сотрудников и перестал существовать в прежнем составе и прежнем качестве. Мы с Ниной Александровной перешли в сектор современного западного искусства. Мне, помнится, было очень нелегко перестроиться, а Нина Александровна будто и не испытывала никаких трудностей и уже к 1971 году закончила книгу о Пабло Пикассо – первую в нашей стране обстоятельную монографию о великом художнике, который тогда еще многим представлялся если не злокозненным, то малопонятным «модернистом». Хочется повторить, что все мы, кто тогда и позднее занимался искусством XX века, шли по стопам Дмитриевой.

Книга «Пикассо» показала, как можно и как нужно писать о современном художнике. И первый из уроков заключался в том, что прежде всего следует постараться его понять, не измеряя непривычность образного языка ни готовой идеей, ни предвзятым мнением, ни преднамеренной оценкой. Позднее она напишет очень интересную статью «Некоторые мифы о Пикассо»⁵, в которой будет опровергать односторонние и пристрастные суждения о его творчестве как о конце искусства, как о бессмысленной игре формами, как о следствии шизоидного тяготения к мраку и смерти. Нина Александровна всегда сохраняла огромное уважение и доверие к художнику, творцу искусства, никогда не становясь в позу ментора, стараясь постичь внутреннюю необходимость именно такого, а не иного образного решения.

Вспоминаю, как Нина Александровна работала над книгой о Пикассо. Мы жили вместе на даче, и каждый день я наблюдала одну и ту же картину: сидя за столом или полеживая на кровати, обложенная со всех сторон книгами и альбомами, она подолгу вглядывалась в репродукции произведений художника, неспешно раздумывая над каждой деталью, вживаясь в сложный образный язык его произведений. Надо сказать, что постоянное вдумчивое общение с искусством – в музеях или, если нет возможности увидеть произведение воочию, то по репродукции – было и оставалось до конца жизни насущной потребностью для Нины Александровны. Незадолго до смерти, почти лишившись зрения, она показывала мне кое-что из своих альбомов, и я снова поражалась ее способности буквально «высмотреть» в картине нечто, чего еще никто до нее не увидел.

Второй бесценный урок, который нельзя было не извлечь из книги «Пикассо», – продемонстрированное Дмитриевой умение видеть, как она сама писала, «незримое содержание в зримых формах». Без такого умения искусство авангарда осталось бы для нас закрытым.

Но в чем и где искать это «незримое содержание»? «Искусство XX века, – пишет Нина Александровна, – оказалось перед сложной дилеммой, заблудившись в коварной диалектике “субъект – объект”. Видимо, органичный для него путь состоял в том, чтобы именно диалектику, именно противоречивую связь, *отношение* этих начал сделать непосредственным предметом изображения»⁶. Мысль, дающая ключ к методу исследования современного искусства, которого придерживалась и сама Дмитриева. Это, пожалуй, третий урок, невольно (именно невольно) преподанный нам, искусствоведам, да и вообще любому любознательному читателю.

Интересно, что Пикассо – художник драматичный, непредсказуемый, постоянно совершающий, по словам Нины Александровны, «прыжки в неизвестность», – все-таки предстает в ее книге почти гармоничным в своих «безумствах». Как же так? Со временем, мне кажется, удалось разгадать эту загадку. Просто исследователь, вживаясь в мир образов Пикассо (или

⁵ Дмитриева Н.А. Западное искусство. XX век. М., 1978.

⁶ Дмитриева Н.А. Пикассо. М., 1971. С. 50.

другого современного художника), раскрывала необходимость именно такого образного языка со всеми его деформациями и неправильностями. Необходимость для художника и для тех, кто захочет и рискнет его понять. Тогда становятся лишними разговоры о произвольности, безумии, демонизме, хулиганстве (какие только грехи не приписывали тому же Пикассо!), и его творчество обретает смысл, логику и, как ни странно, гармонию.

Надо сказать, что исторический метод исследования (принципиальный для марксистской науки, он в те времена нередко искажался вульгаризмами и схематизмом) применен в книге Дмитриевой блестяще. Творчество художника рассмотрено в широкой исторической перспективе, и реалии времени – а Пикассо жил и работал долго – буквально «прорастают» в ткань его художественных образов. Они таковы, ибо такова жизнь и таково ощущение жизни человеком XX столетия. «Чем сложнее современная действительность, – пишет Нина Александровна о Пикассо, – тем сложнее и его искусство»⁷. Ненавязчиво, как бы исподволь, в книге высказывается мысль о самопознании человека в искусстве и через искусство. Позднее эту мысль она разовьет в статье «Опыты самопознания»⁸.

В сущности, именно многообразным художественным опытам самопознания посвящена и написанная Дмитриевой замечательная книга об интерпретации искусства (не только современного). К величайшему сожалению, по ряду бюрократических причин она так и не вышла отдельным изданием, но знакома читателям по циклу блестящих статей.

В своих размышлениях о природе и смысле современного искусства Нина Александровна идет еще дальше, ставя перед собой вопрос: а где же цель, в чем же высший смысл мучительных деформаций, уродливых дисгармоний, сопровождающих опыты художественного самопознания в XX веке? Достаточно ли просто констатировать, что они – отражение дисгармонии реального мира? Снова хочется обратиться к цитате из книги Дмитриевой: «... Пикассо обнажил незавершенность нынешнего мира. Мира с нарушенными пропорциями, нестабильного, расплавленного, текучего, находящегося в становлении, мира, в сущности еще младенческого, еще “предысторического”»⁹. Мысль о пересоздании, нет, скорее – о преобразении мира, названного еще классиками марксизма «предысторическим», о неминуемом движении от дисгармонии к гармонии опять-таки очень ненавязчиво высказывается Ниной Александровной (разумеется, ни о каких социальных переворотах и революционных утопиях речи нет), нигде не приобретая доктринерского характера, а лишь просвечивая в тончайших анализах искусства.

Дмитриева пишет о «живом единстве» (другое имя гармонии) как о возможном идеальном состоянии мира, которое предвосхищает и готовит все создаваемое человеком-творцом. В этих чаяниях слышен отзвук соловьевских мыслей о «всеединстве» (Нина Александровна еще в молодые годы увлеклась философией Владимира Соловьева). В них отозвались и те извечные вопросы, которые сама Дмитриева называла типично русскими: зачем? что делать? куда идти? – вопросы, составлявшие идейный стержень любимой ею русской литературной классики.

Что касается художников, близких сердцу Нины Александровны, то мне, признаюсь, казалось странным увлечение ее, человека редкой душевной гармонии, драматическими творческими натурами, такими, как Врубель, Ван Гог, Пикассо. Сейчас я понимаю, что именно такие художники, не избегающие трагических истин жизни, в высшей степени способные на те самые «прыжки в неизвестность», о которых она писала в книге о Пикассо, – именно они в муках самопознания сражались за искомую гармонию.

⁷ Там же. С. 122.

⁸ Дмитриева НА Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М., 1984.

⁹ Дмитриева НА Пикассо. С. 121.

Еще об одном моем со временем изжитом недоумении. Много лет назад Нина Александровна как-то сказала на заседании сектора, что собирается писать о юморе в современном искусстве. Я удивилась, ведь она не принадлежала к людям ироничным, любителям поострословить, пошутить, рассказать свежий анекдот. Теперь же мне это решение Дмитриевой представляется вполне логичным. Давно известную истину – которая сводится к тому, что, когда человеку открывается несовершенство мира и своей собственной природы, возникает потребность в очистительном смехе, необходимом для того, чтобы выжить, – она рассмотрела на примере (вернее, примерах) современного искусства. Получилась увлекательная книга, которая, к сожалению, тоже так и не увидела свет. В главе этой книги, опубликованной в виде статьи, Нина Александровна пишет о «карнавальном чистилище», через которое проходит современный человек¹⁰. Речь идет о вещах, о потребительском вещизме, о дизайне и моде – во всем этом автор находит смеховой «карнавальный» аспект, скорее обнаруживающий, чем скрывающий дисгармонию мира. (Она и о Пикассо писала: «Силой своего всеохватывающего “космического” юмора Пикассо обнажил незавершенность нынешнего мира»¹¹.) И в данном случае в характере современного смеха Нине Александровне удалось найти оригинальный способ обнаружения скрытых, глубинных особенностей искусства XX века.

Хочу подчеркнуть, что Дмитриева – серьезный ученый-аналитик (ее работы, безусловно, принадлежат к смысловому искусствознанию) – была в то же время талантливейшим просветителем. Она никогда не забывала о своем долге перед людьми, которым не посчастливилось приобщиться к высотам культуры, что тоже безусловно является продолжением давней демократической традиции русской интеллигенции. «Великие книги, даже самые мудрые, создаются не только для посвященных», – пишет Нина Александровна в статье «Эпизоды из истории “Божественной комедии” Данте»¹². Насколько мне известно, Нина Александровна не любила преподавать (хотя, разумеется, ей не раз приходилось читать лекции и даже курсы). Но это и неважно. Все равно она всегда была и оставалась Учителем с большой буквы. Ведь даже самым глубоким, самым теоретическим ее работам свойственна особая открытость, когда, казалось бы, немислимо сложные проблемы под ее пером – легким и точным – оказываются близки и понятны каждому.

А потому не удивительно, что именно Дмитриевой написана лучшая, можно сказать, образцовая, популярная книга об искусстве. Я имею в виду «Краткую историю искусств», которая много раз переиздавалась и всегда очень быстро исчезала с прилавков магазинов. Легко заметить, что часто Нина Александровна не просто отстраненно излагает свои мысли, а как бы ведет разговор с читателем (речь идет не только о «Краткой истории искусств»). Не потому ли в ее текстах постоянно встречаются вопросы, обращенные и к себе, и к своему потенциальному собеседнику, который приглашается поразмышлять над какой-либо проблемой? Иногда вопросы сыплются как из рога изобилия. Вот, к примеру, отрывок из «Карнавала вещей»: «Но какова современная личность “постиндустриального” капиталистического общества XX века и что ей требуется? Где ее действительные потребности, где мнимые? Где преходящие, где устойчивые? Как отделить потребности, рожденные духовным богатством, от снобистской избыточности?»¹³

Впрочем, великая сила такого автора, как Нина Александровна, проявлялась не только в умении побуждать читателя к активному размышлению, не только в замечательной способности излагать самые сложные вопросы кристально ясным языком, но еще и в удиви-

¹⁰ Дмитриева НА Карнавал вещей // Современное западное искусство. XX век. Проблемы и тенденции. М., 1982. С. 240.

¹¹ Дмитриева НА Пикассо. С. 121.

¹² – Дмитриева НА Мир искусств: Альманах. М., 1991.

¹³ Дмитриева НА Карнавал вещей. С. 224

тельной образности и поэтичности самой мысли об искусстве. В доказательство хочется привести цитату из «Краткой истории искусств» (я ее не выбирала, книга случайно открылась на этом месте): «Крылатая Ника Самофракийская – воплощение радостного пафоса, утро эллинистического мира, она была создана в конце IV столетия до н. э. Когда-то она стояла, трубя в рог, на утесе на берегу моря, открытая ветру и брызгам морской пены. Сейчас она встречает посетителей Лувра на площадке широкой лестницы. Обезглавленная, без рук, с поломанными крыльями, она и здесь царит над окружающим пространством и, кажется, наполняет его шумом прибоя и ветра, сверканием солнца, синевой неба»¹⁴.

Вот такое живое чувство поэтической прелести произведения, наверное, является лучшим способом научить всех и каждого видеть, понимать и любить искусство.

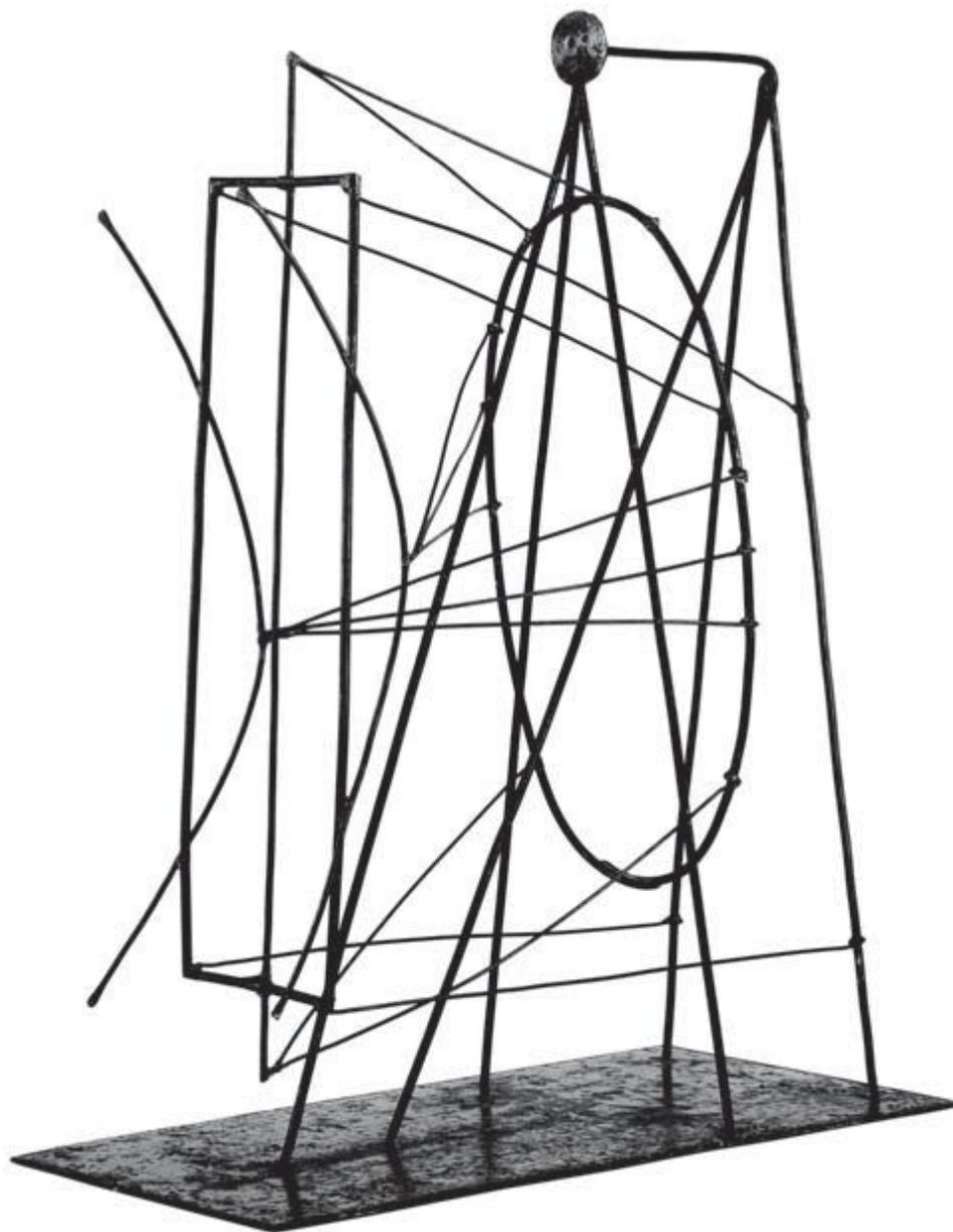
С.П. Батракова

¹⁴ Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. М.: АСТ-ПРЕСС, Галарт, 2000. С. 64–5.

Многозначность художественного образа

К проблеме интерпретации¹⁵

I



Пабло Пикассо. Фигура. 1928

Действительно ли существуют вечные, непреходящие ценности искусства, сохраняющие свою силу во все времена? В этом трудно сомневаться – имена «классиков» тому

¹⁵ Печатается по тексту статьи в кн.: Мир искусств: Альманах. М.: РИК «Культура», 1995-С. 7-41.

порукой. Однако сомнения высказывались не только в приступах погромных революционных страстей, не только бунтарями-футуристами или представителями «контркультуры». Задолго до них утонченные писатели XIX века братья Гонкуры, вовсе не расположенные ничего уничтожать и крушить, позволили себе усомниться: возможно ли что-то неизменное в этом изменчивом и превратном мире? В дневнике Гонкуров от 10 ноября 1862 года читаем:

«После долгих размышлений я прихожу к убеждению, что в литературе не существует вечно прекрасного, иначе говоря – абсолютных шедевров <...>. Профессора и академики уверяют, будто существуют произведения и авторы, над которыми не властно ни время, ни изменения вкуса, ни обновление духа, чувств, интеллекта, происходящее в разные времена у разных народов. Они говорят так, ибо нужно же им хоть на что-нибудь опереться, спасти хоть какой-нибудь Капитолий! <...> Если все в мире изменилось, если человечество пережило столь невероятные превращения, переменяло религию, переделало заново свою мораль, – неужели же представления, вымыслы, сочетания слов, пленявшие мир в далекие времена его детства, должны пленять нас так же сильно, так же глубоко, как пленяли какое-нибудь пастушеское племя, поклонявшееся многим богам...»¹

Мысль, характерная для позитивистских тенденций XIX века. Тут отголоски бунта против всяческих абсолютов, вотум недоверия «профессорам и академикам», отходная и классицизму с его культом Античности, и романтизму с его средневековыми грезами; тут слышится и голос Курбе, восклицающий: для искусства существует только настоящее! А – и голос нашего В.В. Стасова, восклицавшего нечто в этом же роде.

Прошло больше ста лет, человечество пережило дальнейшие превращения, куда более невероятные, но не потеряло восприимчивости к «абсолютным шедеврам» многовековой давности. Мысль Гонкуров не подтверждается ходом вещей. Она, впрочем, была бы логически неуязвима, если бы верна была ее исходная посылка, а именно: что однажды созданные произведения искусства остаются теми же и такими же, как в момент их создания. В самом деле, общество переживает ломку воззрений, социальные перевороты, коренные перемены образа жизни, перед ним встают неведомые прежде проблемы, а «шедевры» каменеют в своей изначальной данности, и человечество зачем-то перетаскивает этих идолов из одного столетия в другое.

Но предпосылка неверна: произведения искусства сами видоизменяются, получая приток новой жизни от восприятия их новыми поколениями. Исторический опыт бросает на них обратный свет.

В общей форме это относится не только к произведениям художественного творчества. Значение любого исторического события неоднократно переосмысливается, карта истории подправляется; переоцениваются и пересматриваются в свете нового опыта идеи, концепции, научные теории. Однако есть нечто очень специфическое в «бессмертии» художественных шедевров: они становятся резервуаром ценностей, не пустеющим по мере того, как из него черпают, – чем больше черпают, тем больше он наполняется. Этого не происходит при переоценке научных построений: там раньше или позже обнажается дно.

Загадочное свойство искусства – не убывать, заново возрождаться, иногда внезапно молодеть. Очевидно, черпающие из его источника одновременно и пополняют его, присоединяя свой духовный опыт к духовному опыту художника. Для чего, разумеется, нужно, чтобы произведение художника обладало силой притяжения, магнетизмом. Тогда оно становится накопителем духовной энергии поколений.

Эстетическое восприятие как соучастие

В том же 1862 году, к какому относится приведенная запись в дневнике Гонкуров, молодой украинский филолог А.А. Потебня в работе «Мысль и язык» поставил проблему

апперцепции как эстетическую проблему. Он писал: «Искусство есть язык художника, и как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении искусства; поэтому содержание этого последнего (когда оно окончено) развивается уже не в художнике, а в понимающих <...>. Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном его содержании. Это содержание, проецируемое нами, то есть влагаемое в самое произведение, действительно условлено его внутренней формой, но могло вовсе не входить в расчеты художника...»²

Потебня дает ключ к решению проблемы, которая Гонкурам представлялась тупиковой: произведения искусства, созданные в прошлом, продолжают действовать в настоящем, так как пробуждают в воспринимающих их собственные, принадлежащие настоящему, переживания и мысли. Если выразить идею Потебни в современных терминах, то речь у него идет о бесконечной потенциальной информации («неисчерпаемом содержании»), заложенной в художественном произведении, и об обратной связи между произведением и воспринимающими.

Мысль, что произведение искусства не есть что-то раз навсегда созданное, а «нечто постоянно создающееся», подразумевает всеобщий процесс сотворчества, соучастия. Не будь этого процесса, произведение искусства, даже и при первом его создании, оставалось бы исключительным достоянием автора. Ведь плоды искусства не могут «внедряться в практику» в том же смысле, как плоды науки и техники. Последними можно пользоваться и без приобщения к творческой мысли ученых и конструкторов. Чтобы вскипятить воду в электрическом чайнике, не обязательно иметь представление об устройстве чайника и вообще об электричестве – вода все равно закипит. Пользование искусством подобных осязаемых результатов не дает. Предполагается, что его результат – эстетическое переживание, а главная цель – «последствие» – духовное обогащение воспринимающего. Но и первое, не говоря уже о втором, не бывает простым автоматическим следствием встречи с произведением искусства, наподобие того, как нагревание воды является следствием включения вилки в розетку. Можно иметь в поле зрения живописное полотно, ровно ничего при этом не переживая и не воспринимая его как эстетический предмет. Причем это еще не значит, что картина плоха или что данный зритель не способен понимать живопись, а только то, что между ними не состоялся контакт. Для контакта нужен зов и отклик. Допустим, и картина хороша, и зритель знаток живописи – но все-таки этого недостаточно. Как раз у знатоков вырабатывается своего рода иммунитет к эстетическому воздействию, как у врачей – к человеческому страданию. Зритель-знаток может бегло взглянуть на картину, определить, что она относится к такой-то школе, и равнодушно пройти мимо.

Возможность эстетической реакции возникает, если зритель улавливает исходящий от картины зов, как бы обращенный лично к нему. Тут от него требуются и самостоятельные дальнейшие усилия: готовность пойти навстречу произведению, его зовущему, исключительная сосредоточенность на нем. Тогда приходят в деятельное состояние резервы собственного духовного опыта зрителя, и он соотносит их с тем, что открыла ему картина, чувствует себя ей сопричастным. Это и есть феномен сотворчества, составляющий суть эстетической реакции. Он практически довольно редок, но лишь посредством его картина, музыка, стихи способны возвысить кого-либо кроме самого живописца, композитора, поэта.

Современный человек «потребляет» искусство в довольно большом количестве – кинофильмы, телефильмы, спектакли, книги, концерты, выставки. Но только небольшая доля увиденного, прочитанного, услышанного вызывает у него эстетическое переживание. Не нужно отождествлять с ним реакции другого рода, например заинтересованность в развитии действия (узнать, «что будет дальше», «чем кончится», «кто убийца»), приобретение тех или

иных сведений или моральных наставлений, простое чувственное удовольствие, захваченность музыкальным ритмом и пр. Все это тоже имеет свой смысл, в известной мере оправдываемая избыточность поглощаемого искусства (или его суррогатов). Но лишь акт своеобразного соучастия, протекает ли он скрыто или выражается в активной интерпретации воспринятого, делает встречу с произведением искусства событием в духовной жизни.

Понятно, что для возникновения подлинного эстетического контакта с произведением искусства у воспринимающего должно быть некое предварительное потенциальное с ним сродство. Если нет сродства – не будет услышан зов. Отсюда та пристрастная избирательность в оценках искусства, которая иногда кажется странной. Как мог Толстой, спрашиваем мы себя, не оценить до достоинству Шекспира? Почему Бунин не признавал поэзию Блока? Отчего Цветаева не любила Чехова, а любила Ростана? Не странно ли, что Сезанн пренебрежительно отзывался о живописи Ван Гога? Неужели они «не понимали»?

Нет оснований думать, что Толстой осуждал Шекспира только из вне-эстетических, прежде всего религиозно-нравственных, соображений. Такие соображения у Толстого были, однако он выделял их в особый ряд, не смешивая с оценкой художественных качеств. По всей вероятности, произведения Шекспира действительно не вызывали у Толстого эстетического отклика. Последний зависит не столько от какого-то абстрактного «понимания» искусства вообще, сколько от избирательного сродства именно с этим художником, этим произведением. (По-другому это можно назвать психологической совместимостью.)

Но и когда имеется такое сродство, образ произведения, данный в эстетическом восприятии, не будет вполне тождествен авторскому, а будет от него чем-то отличаться. Потемкин сравнивал процесс восприятия с зажиганием одной свечи от другой: «Пламя свечи, от которого зажигаются другие свечи, не дробится; в каждой свече воспламеняются свои газы». Он цитировал В. Гумбольдта: «Всякое согласие в мыслях – разногласие», «В душе нет ничего, кроме созданного ее самодеятельностью»³.

Эстетическая реакция на произведение искусства как бы творит его новый вариант из собственного «горючего материала». Не так же ли поступает и художник по отношению к явлениям действительности, пробуждающим его творческую волю? Он их не воспроизводит, но преобразует. Волевое начало заложено и во вторичном творческом акте, то есть в восприятии художественного произведения: возникает потребность в каком-то действии, направленном на предмет восприятия. Чисто пассивное созерцание оставляет осадок неудовлетворенности, не насыщает, так же как живописца не насыщает созерцание на полюбившийся предмет: он должен взять кисть. А что может сделать зритель, смотрящий на его картину? «Что делать нам с бессмертными стихами?»

Чем эстетическое переживание интенсивнее, тем настоятельнее ищется выход к действию, тем сильнее тревога от бездействия, порою мучительная. Она описана Толстым в «Крейцеровой сонате»: «Ведь тот, кто писал хоть бы Крейцерову сонату, – Бетховен, ведь он знал, почему он находился в таком состоянии, – это состояние привело его к известным поступкам, и потому для него это состояние имело смысл, для меня же никакого. И потому музыка только раздражает, не кончает. Ну, марш воинственный сыграют, солдаты пройдут под марш, и музыка дошла; сыграли плясовую, я проплясал, музыка дошла; ну, пропели мессу, я причастился, тоже музыка дошла, а то только раздражение, а того, что надо делать в этом раздражении, – нет».

Позднышев, герой повести Толстого, испытывает муки эстетической безысходности, слушая музыку «в гостиной среди декольтированных дам». Другие гости их не испытывают, они не реагируют на музыку эстетически, а разве что получают от нее чувственное удовольствие, им достаточно «похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне». По другой причине не испытывает их скрипач Трухачевский, в той же гостиной среди тех же дам исполняющий Крейцерову сонату. Он-то делает как раз то, «что надо делать в этом раз-

дражении», давая ему выход, – он исполняет произведение Бетховена, становясь его прямым соучастником. Поэтому Позднышев завидует ему – сальерианской завистью. Тема музыки и тема ревности объединены не внешне: в безумной ревности Позднышева именно к этому человеку, музыканту, сублимируется зависть бессильного к сильному, Сальери Моцарту. Сальери не меньше Моцарта «чувствует силу гармонии», но воплотить не может, и в том его мука. Мука того, кто слышит «зов», но не в силах ответить. В случаях Сальери и Позднышева стремление уничтожить – уничтожить произведение или его творца – извращенная форма эстетической реакции, не находящей выхода в сотворчестве.

Музыкант – исполнитель, интерпретатор создания композитора, сам, в своем исполнительстве, творец. Не все искусства рассчитаны на исполнение, но к действенному отклику зовут все. Вопреки мнению о полном бескорыстии эстетического переживания, элемент «корысти» в нем есть: эстетический предмет возбуждает желание его присвоить (не в прямом смысле, хотя часто и в прямом тоже), сделать своим достоянием, довести ощущение причастности до соавторства. Детское восприятие, вероятно, могло бы дать интересный материал для изучения ранних эстетических реакций. У восприимчивых детей жажда присвоения полюбившегося произведения проявляется открыто. Ребенок пересказывает известную сказку и утверждает, что сам ее сочинил. Он не лжет: сказка ему понравилась, и он признал ее за свою. Марина Цветаева вспоминала, как она в одиннадцатилетнем возрасте по нескольку раз переписывала из хрестоматии в тетрадку стихотворение Пушкина «К морю». Зачем бы переписывать, если всегда под рукой книжка? «Чтобы мое было, чтобы я сама написала».

Есть разные возможности. Стихи можно продекламировать. Картину срисовать. Прочитанное пересказать «своими словами» (именно своими!). Можно сделать иллюстрацию к прочитанному. В каждом подобном акте проявляется воля к присвоению чужого творчества и одновременно к присоединению, принесению себя, своего понимания и чувства. Здесь лежат истоки всевозможных интерпретаций художественных произведений, начиная с исполнительства и кончая написанием книг о работе художников, писателей, композиторов, режиссеров, актеров.

Благодаря вновь и вновь возобновляющимся интерпретациям художественное произведение вновь и вновь возрождается. «Произведение искусства есть существо движущееся, а не покоящийся труп» (А. Блок). Как отдельные люди, так и целые поколения слышат (или не слышат) исходящий от него зов.

Обратная связь

Совокупность индивидуальных и коллективных интерпретаций не проходит без обратного влияния на интерпретируемое произведение: они образуют ауру, в которой оно отныне живет. Они повышают или понижают его общественное значение, сообщают ему дополнительные обертона, делают его сосудом новых истин. Оно не только отражается в наших сознаниях, но само отражает наши сознания в их смене. И они не только мимолетно отражаются в нем и потом исчезают, но вживаются в ткань художественного произведения, иные так прочно, что становятся от него неотъемлемы. Можно ли сейчас представить себе Дон Кихота Ламанчского, созданного в XVII веке испанцем Сервантесом, не соотнося его с образами, созданными в XIX веке французами Домье и Доре? Эти два художника довоплотили сервантесовского рыцаря, хотя не были причастны к испанской художественной традиции, и возможно, Сервантес представлял своего героя иначе.

Кто первый сказал, что «Мона Лиза» Леонардо да Винчи загадочна? Во всяком случае, не сам художник и не его современники. Вазари подробно описывал эту картину, но о загадочности – ни слова: говорится только об ее удивительном жизнеподобии. Но когда слово

было произнесено, оно стало характеристикой Джоконды, ее взора, ее улыбки. Мы смотрим и видим: да, она загадочна. И наше восприятие направляется по этому руслу.

С другой стороны, бывают трактовки «конъюнктурные» или просто произвольные, анекдотические. Они со временем «спадают ветхой чешуей», становясь, однако, на какой-то период фактом биографии произведения. Его жизнь во времени – не равномерное восхождение, а путешествие по пересеченной местности с риском провалиться в болото китча или сорваться в яму забвения, откуда его извлекут не скоро. Не исключено, что эти неприятные приключения оставят на его теле шрамы. Даже в обстановке всенародного культа Пушкина кто-то может вспомнить: а вот Писарев говорил о Пушкине другое. Еще тяжелее отзываются на судьбе классиков штампы школьных программ: «Онегин – тип лишнего человека», «Грибоедовская Москва», «Лев Толстой – зеркало русской революции» и пр.

Мы подчас не отдаем себе отчета, как сильно влияют на наше восприятие все предварительные знания о произведении и его прежних оценках, начиная со знания имени художника, знаменитого или не очень (по-иному смотрелось бы полотно, подписанное Тицианом, если бы под ним была подпись: «Неизвестный мастер венецианской школы»). Все наслоения, образовавшиеся исторически, сказываются на нашей апперцепции. Быть может, этим объясняется нередкое охлаждение, падение интереса к «вчерашнему», то есть к близкому прошлому. Успех «сегодняшнего», только что появившегося, может вызываться его актуальностью, новизной. Когда же сегодняшнее становится вчерашним, актуальность исчезает, новизна блекнет, а «наслоения» еще не успели образоваться. По мере того как они появляются (если появляются, это момент очень важный!), общественный интерес возгорается снова и произведение искусства как бы растет, отдаляясь во времени – своего рода «обратная перспектива».

Так или иначе, художественное произведение живет, «развиваясь в понимающих», на что и обратил внимание Потебня. Научный авторитет Потебни как лингвиста впоследствии заслонила его краткие экскурсы в область эстетики. Все же они были подхвачены в первые десятилетия XX века литературоведами, занимавшимися вопросами психологии творчества. Нужно вспомнить А. Горнфельда, автора большой статьи «О толковании художественного произведения».

«Художественное произведение, – писал Горнфельд, – есть, так сказать, сгусток душевной жизни, настроений, запросов, мысли. Чьей мысли? Разве только автора? Разве только предшествовавших ему и его подготовивших поколений? Конечно нет; конечно, когда художественное произведение дошло до нас, оно уже вобрало в себя и душевную жизнь всех поколений, отделяющих нас от его появления»⁴.

Утверждая и аргументируя идею динамической жизни художественного произведения, Горнфельд, однако, выступал против неограниченного произвола интерпретаций. Он полагал, что интерпретаторы, вольно сочиняющие нечто свое по канве чужого произведения, разрушают его как целостный мир, как систему, а с ним следует соотносываться именно как с целостной системой. Особенно плохо, считал Горнфельд, когда интерпретатор выдает свое личное толкование за общеобязательное или приписывает его самому художнику.

И сама тема статьи этого незаслуженно забытого исследователя, и высказанные в ней здравые мысли не менее актуальны в наши дни. Бурное развитие кино, а затем телевидения с его сериалами, с тенденцией экранизировать все на свете литературные произведения окончательно вывело проблему истолкования из области теоретических умозрений в повседневную практику. И при всех неумолкающих спорах вокруг этой проблемы «вольные» интерпретации множатся.

Но наряду с большой свободой экранных, сценических, критических и графических интерпретаций прогрессировали методы академических исследований, цель которых – понять и изучить явление в строго историческом контексте. Здесь домыслы в принципе

отвергаются, если их и не удастся избежать вовсе. Здесь любое суждение должно быть обосновано документальными свидетельствами, проверенными фактами, научным (а не вкусовым) анализом. Научный аппарат исследователей поражает своей основательностью: иные труды состоят больше чем наполовину из ссылок на источники и примечаний.

Правда, обнаруживается, что и при всей возможной фактологической точности из той же самой совокупности фактов можно сделать различные, даже противоположные выводы. Факты оказываются эластичной материей. Предварительная установка, приверженность определенной научной традиции и эмоциональные предпочтения властвуют над голыми фактами, да в сущности факты никогда не бывают голыми, их сразу же одевают в тот или иной костюм. Можно сослаться хотя бы на проблему происхождения искусства: все, кто ею занимаются, имеют дело примерно с тем же кругом предметов – наскальные росписи, сосуды, орнаменты, «палеолитические вены». Но как различны гипотезы относительно их первоначального смысла: магическая, религиозная, трудовая, познавательная, игровая, коммуникативная. И каждая находит, на что опереться. Проблема интерпретации, таким образом, не снимается и при самых объективных методах исследования.

Тем не менее стремление к научной объективности, конечно, ценное завоевание новейшего времени. Там, где сохранились не только безмолвные предметы или их скудные фрагменты, но и достаточное количество письменных источников, есть возможность реконструировать, более или менее приближенно, историческую быль и постараться представить самоощущение исчезнувшей эпохи. Этим занимается герменевтика – учение об адекватном понимании древних текстов.

Меж тем «современное прочтение» памятников прошлого идет своим чередом. У сценических интерпретаций Шекспира заведомо другие задачи, чем у научного шекспироведения. Разумеется, исторический Шекспир не имел отношения ни к фашизму, ни к антифашизму, шекспировский Гамлет не был похож на «рассерженного молодого человека» XX столетия, не носил джинсы и т. п. Все это прекрасно известно постановщикам шекспировской драматургии. Однако они сознательно ставят не того Шекспира, который когда-то был, а того, каким он стал для современных людей. Потому что прошлое, прорастая в будущее, ветвится и дает начало иным побегам.

Сохранение произведений искусства в их первоначальном, неприкосновенном виде стало аксиоматическим требованием только в XIX, а еще больше в XX веке, то есть тогда, когда воцарилась свобода субъективных интерпретаций. Интерпретации совершаются вокруг памятника. Можно как угодно трактовать классика на сцене или в кино, как угодно его иллюстрировать, но сам оригинал, не измененный ни на одну букву, ни на один штрих, со всеми черновиками и предварительными эскизами, если они, по счастью, уцелели, блюдет свято в специальных хранилищах, как эталон в Палате мер и весов. Даже перестройка архитектурных сооружений с целью приспособить их к современным потребностям – чем беззаботно занимались наши предки – теперь в принципе осуждается. Архитектурный памятник бережно реставрируют, возвращая ему первоначальный вид. С икон, картин и фресок опытные реставраторы удаляют позднейшие записи, а покушение на дописывание утраченных частей оценивается как вопиющее бескультурье.

Бережное сохранение оригинала «во плоти» и свободная интерпретация его «духа» – вот два лика современного отношения к искусству прошлого. Некой общей для них подразумеваемой формулой, по-видимому, является -

Неизменная форма и текучее содержание

Вещественная сторона поэзии остается неизменной, идеальная, наоборот, осуждена на вечное изменение и в пространстве и во времени,

Ин. Анненский

Что сберегает архивариус, реставратор, музейный работник – подлинники хранители культуры? Они сберегают «вещественную сторону» памятников искусства, то есть сами памятники в их форме, созданной раз и навсегда, остающейся и поныне такой же, какой вышла из рук художника (не считая, конечно, повреждений, нанесенных временем). Но она, эта неизменная форма, становится возбудителем новых переживаний, новых мыслей, носителем нового содержания. Неподвижная, кристаллизовавшаяся форма художественного произведения, коль скоро ее кто-то воспринимает, излучает подвижные смысловые волны. Содержание не заперто в форме, как в глухой клетке, оно развивается, оно-то и является динамическим началом, «вечно создающимся», вечно обновляющимся, хотя вызываемым к жизни все той же формой.

На это возразят: но ведь при активной интерпретации (постановке на сцене, иллюстрировании и пр.) изменяется и форма, вернее, создается уже другая форма. Это так. Но импульс к созданию другой формы исходит не от чего иного, как от формы первоначальной, – ведь только она реально дана восприятию, только ею создание художника «говорит» и посылает сигналы новым поколениям.

Потебня говорил о «силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание». Что он разумел под внутренней формой и чем она отличается от внешней? Эти термины ученый вводил по аналогии с языком. В слове он различал «внешнюю форму, то есть членораздельный звук, *содержание*, объективируемое посредством звука, и *внутреннюю форму*, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание»⁵. Усматривая «те же стихии» и в произведении искусства, он приводил такой простейший пример: «Это – *мраморная* статуя (внешняя форма) женщины с мечом и весами (внутренняя форма), представляющая правосудие (содержание)»⁶.

Разберемся в этой модели. Идея правосудия была в замысле художника, и в соответствии с ней он строил внутреннюю форму. Но для зрителя реально существует не Правосудие, а фигура женщины с весами. Допустим, зрителю неизвестно, что меч и весы – атрибуты правосудия. Тогда, глядя на статую, он будет вкладывать в нее, по собственному разумению, какой-то иной смысл. Или пусть даже он знает, что перед ним аллегория правосудия, но это для него несущественно, его интересуют другие смысловые аспекты, читаемые им в позе статуи, ее лице и пр. Меч и весы – здесь то же, что забытая или пренебрегаемая этимология слова, первоначально выражаемое ими содержание для зрителя утратилось, но они же, вместе с женской фигурой, вызывают у него иные ассоциации и, следовательно, продуцируют иное содержание.

Полной аналогии со словом здесь нет. Этимологическое значение слова забывается и со временем совсем перестает осознаваться. В искусстве же «внутренняя форма» всегда налицо, независимо оттого, насколько актуально или стерто первоначально связанное с ней содержание. В искусстве «внутренняя форма» означает попросту все то, что открыто непосредственному восприятию, – все, кроме смысла или содержания (интеллектуального, эмоционального, эстетического, нравственного). Последнее выводится из всей совокупности воспринятого, но само по себе не обладает самоочевидностью. Оно не закреплено жестко во внутренней форме, а прочитывается в ней, как незримый подтекст.

Применительно к искусству под «внутренней формой» можно понимать художественно организованную форму, включая сюда и «внешнюю форму», то есть материал (мрамор, краски, звуки), которая связана с внутренней, а через нее с содержанием гораздо теснее, чем фонетика слова с его этимологией и значением. Приведенный Потебней пример аллегорической статуи вообще слишком упрощает дело, так как значение, зависящее от атрибутов (меч и весы), не тождественно содержанию. Обратимся к другому примеру широко известная статуя Родена «Бронзовый век». Она представляет обнаженную мужскую фигуру в состоянии колеблющегося равновесия: одна рука приподнята, другая закинута за голову, повернутую к плечу, колени слегка подгибаются. Название подсказывает: это образ первобытного человечества, медленно восстающего от полусна к деятельной жизни. Но сначала название было другое – «Побежденный». Раненый человек опирался левой приподнятой рукой на копьё. Роден удалил копьё, больше ничего не изменив. То есть он удалил подсказывающий атрибут и тем открыл путь к разному пониманию созданной им формы, продемонстрировал ее гибкость, способность внушать различные и даже противоположные представления: ведь побежденный должен вот-вот упасть, тогда как человек бронзового века, напротив, преодолевает инертность и распрямляется. Движение фигуры может быть истолковано как по восходящей, так и по нисходящей траектории, что отчасти предопределяет «оптимизм» или «пессимизм» идеального содержания статуи, но не исчерпывает возможных ассоциаций. Если бы Роден не дал своей статуе никакого названия, диапазон ее допустимых истолкований был бы еще шире. В ней могли видеть, например, воскресающего Лазаря или человека, приговоренного к смерти. Можно усмотреть в ней символ зарождения мысли: один из героев Моза вспоминает эту скульптуру при чтении Спинозы. Какое толкование избрать или предпочесть – зависит от душевного опыта и склонностей воспринимающего, да и просто от запаса познаний. Ассоциация с сочинениями Спинозы могла возникнуть только у того, кто читал их; с воскрешением Лазаря – только у того, кто знает евангельский текст; с бронзовым веком – у того, кто знаком с периодизацией истории человечества, и т. д. Так или иначе, все эти толкования оправдываются данной пластической формой; она их, во всяком случае, допускает.

Но она допускает не любые толкования. Если бы кто-нибудь сказал, что статуя Родена изображает, положим, проповедника, – против такого понимания форма решительно восстает (ср. с другой статуей Родена, «Иоанн Креститель», действительно изображающей проповедника). В «Бронзовом веке» виден мотив перехода от одного состояния к другому, конфликт неустойчивого положения ног и выпрямленного торса. При всех возможных разночтениях правомерны, очевидно, лишь те толкования, которые исходят из этой конфликтности позы, ибо она открыта восприятию, и тут можно только сказать: имеющий глаза да увидит.

Форма оставляет достаточно широкое, но не беспредельное поле для интерпретаций. Она задает им направление. По нему можно двигаться далеко, но именно по этому направлению: тогда трансформации содержания будут подобны естественному прорастанию зерна. И они будут бесплодны, если идут мимо изначально данной формы, не считаясь с нею. Объективное (по возможности объективное) рассмотрение формы художественного произведения до некоторой степени уясняет диапазон его «законных» интерпретаций и позволяет отсеять те, которые основаны на слепоте, непонимании, предубеждении.

Примерно такую задачу ставил выдающийся психолог Выготский в труде «Психология искусства». Он применил метод, названный им объективно-аналитическим, – раскрытие «анатомии» художественного произведения, – при котором можно индуцировать эстетическую реакцию «в ее чистом виде, не смешивая ее со всеми случайными процессами, которыми она обрастает в индивидуальной психике. <...> Анализируя структуру раздражителей, мы воссоздаем структуру реакции...»⁷.

Однако на этом пути встают большие трудности. Их не удалось преодолеть и Выготскому; как ни блестящи его анализы, они все же в конечном счете не достигают желанной объективности. «Разночтения» все равно неизбежны – и не только в индивидуальной психике, но и в коллективной, исторически изменяющейся. В какой мере вообще возможен объективный анализ формы? Речь ведь идет не просто о форме, которой обладает любой предмет, а о форме художественной, эстетически организованной; эстетические же свойства – будь то гармония, целостность, экспрессия – не обладают такой же чувственной самоочевидностью, как «прямоугольное», «круглое», «красное»; представления о них, в свою очередь, относительны.

Во многих случаях совсем не просто определить: вот эта интерпретация художественного произведения правомерна, а та произвольна. Способность художественного произведения впитывать меняющиеся идеи, чувства, вкусы превращает его в довольно причудливую амальгаму смыслов. Маленькая новелла-притча на этот счет есть у В. Вересаева, приведу ее целиком:

«Передо мною большими шагами расхаживал известный художественный критик, высокий человек со студенчески длинными волосами, рукою откидывал волосы с красивого лба и говорил:

– Вот перед окнами вашего кабинета – церковка. Зашел к вам художник, увидел ее. “Какая замечательная церковь! Подлинно русская церковь! Как чувствуется в ней глубокое смирение русского народа, его просветленно-христианская примиренность с горькою своею судьбою!

Край родной долготерпенья,
Край ты русского народа!..
Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде царь небесный
Исходил, благословляя...

Это нужно зарисовать”. Вы смотрите на его картину: верно! Как на ладони вся христианская душа долготерпеливого русского народа. Зашел потом другой художник. “Какая характерная церковь! Как тут отражено глубочайшее, в сущности, равнодушие русского народа ко всем небесным делам! В готике, – какой там могучий порыв к небу, все устремление – высоко вверх, к Богу! А посмотрите на эти купола: широкие, как репа, основания и то-оненькие хвостики к небу. Там, дескать, нам делать нечего. Тут нужно устраивать жизнь, на земле!.. Это нужно зарисовать!” Зарисовал, и вы видите: действительно, жизнь следует устраивать на земле.

Третий художник пришел. “Какое великолепие! Посмотрите на эти фиолетовые тона, как они играют на золоте куполов!.. Нет, это нужно зарисовать!”

Вам тогда приходит мысль: по-видимому, правда, церковка моя замечательная. Нужно сфотографировать. Сфотографировали. И – ничего! Ни христианского долготерпения, ни пренебрежения к небу, ни красивой игры фиолетовых тонов. Все это от себя внесли художники, каждый из них заставил нас взглянуть на явление его глазами»⁸.

В этом шутовском рассказе, затрагивающем нешуточную проблему, три художника выступают как активные интерпретаторы одного и того же произведения архитектуры. Каждый, рассуждая о нем, а потом рисуя, внес что-то от себя. «Что-то», но не «всё», как говорит Вересаев. Нельзя утверждать, что кто-то из них решительно неправ, слеп по отношению к предмету. Их суждения (видения), если применять термины логики, являются не контражными (то есть такими, которые не могут быть истинными оба), а лишь разделитель-

ными. В сущности, «долготерпение и смирение» не исключают озабоченности земными делами, которая не исключает христианскую веру и уж подавно не исключает ни того, ни другого «игра фиолетовых тонов». Никто из художников не идет мимо предмета, мимо данной формы, они только по-разному расставляют акценты, различаются их апперцепции; у христианина, атеиста и эстета они и не могут быть одинаковыми.

Но как же проверить, чья интерпретация наиболее адекватна самому предмету? Очевидно, объективным, чуждым предвзятости созерцанием предмета. В рассказе эту функцию выполняет беспристрастный фотоглаз. И вот оказывается, «ничего нет» – ничего, что виделось художникам. Осталась форма пустотелая, неодушевленная. Примерно так видит ее боковым зрением равнодушный прохожий, проходящий мимо этой церкви по своим делам.

Отсюда, однако, следует не тот вывод, который делает Вересаев, – что в объекте как-то действительно «ничего нет», а художники «все внесли от себя». Если бы в объекте «ничего не было», он бы их и не привлек. Вывод нужно сделать другой: значит, объективное созерцание, которое, как мы предположили, одно может дать точку опоры, еще не означает созерцания пассивного, незаинтересованного. Незаинтересованный прохожий не может быть объективным судьей в споре художников, ибо только в силу их заинтересованности произведение зодчества с ними говорит. Кто у него ничего не спрашивает, тому оно ничего не ответит, оставаясь, в эстетическом отношении, «вещью в себе».

Таким образом, ситуация парадоксальная. С одной стороны – мы хотим иметь критерий для большей или меньшей оправданности толкований. Для этого нужен объективный подход. С другой стороны – чтобы судить, надо быть эстетически заинтересованным самому, а где заинтересованность, там и пристрастность, там нет и не может быть полной объективности. Видимо, это противоречие неустранимо, поскольку им и живет во времени произведение искусства. Никакие точные измерения, никакие математические методы здесь несостоятельны; природа искусства диалогична, она подразумевает множественность и неодинаковость откликов.

И все же: продуктивный диалог возможен только с тем собеседником, который слышит обращенную к нему речь, а не с тем, кто, не умея или не желая вслушиваться, твердит свое. Если невозможна полная объективность в истолковании художественного произведения, то тем менее уместен релятивизм.

Когда-то, во времена «вульгарной социологии», на наших экранах шел фильм, поставленный по «Капитанской дочке». Своеобразие этой интерпретации пушкинской повести состояло в том, что положительным персонажем кроме Пугачева был Швабрин. Логика постановщика, основанная на догмате «классовой борьбы», понятна: четкая расстановка сил – на одном полюсе вождь крестьянского восстания и его сторонники, на другом – классовые враги. Швабрин решил порвать со своим классом и перейти на сторону народа: это делает ему честь и возвышает над жалким дворянским недорослем Гриневым. Взятую извне социологическую схему создатели фильма наложили на произведение Пушкина, вовсе не считаясь с его «внутренней формой», не смущаясь тем, что у Пушкина нельзя найти ни одного штриха, ни одной фразы в пользу такой трактовки.

Подобные волюнтаристские интерпретации (вернее, компрометации) классиков – а их было много, особенно пострадали от них пьесы Чехова – не лишены исторического интереса. Они позволяют судить о субъекте, то есть о том состоянии общественной мысли, которое сделало такие интерпретации возможными. Фильм с «положительным» Швабриным – своего рода лакмусовая бумажка для метода вульгарной социологии или классового подхода к искусству. Становится ясно, насколько метод беспомощен, если вынуждает интерпретатора стать слепым и глухим к художественной форме. Но этот метод имел место и имел распространение, из истории общественной мысли его вычеркнуть нельзя.

Вот другой пример интерпретации «Капитанской дочери» – у Марины Цветаевой. Уже при первом чтении, в отрочестве, ее заворожил Пугачев – таинственный чернородый «вожатый», и пугающий и влекущий, который, откуда ни возмись, появляется из метельной мглы. И его странное отношение к Петруше Гриневу. Ни сам Гринев, ни его Маша, ни все связанное с семейством капитана Миронова Цветаеву – она в том признается – не занимало, да и Пугачев пленял ее не как исторический деятель, а как некий романтический дух вьюги и мятежа. Цветаева не думает скрывать своей пристрастности: она называет собрание своих эссе «Мой (выделено мной. – Н.Д.) Пушкин». В ее трактовке «Капитанской дочери» столько же Цветаевой, сколько Пушкина, и даже больше Цветаевой, чем Пушкина, это ее собственное, личное. И при всем том ее субъективный подход ценнее иных «объективных» анализов: он и в Пушкине раскрывает новые глубины. Подходя к тексту «Капитанской дочери» избирательно, Марина Цветаева в близких, облюбованных ею мотивах замечает такие нюансы, которые там действительно заложены и ждут родственного отклика. Пушкин умел смотреть на предмет с разных точек зрения. Цветаева выбрала одну – но также пушкинскую: «Всё, всё, что гибелью грозит, / Для сердца смертного таит / Неизъяснимы наслажденья...» Она любила песнь Вальсингама, но не песню Мери; Пугачева, но не Гринева. Запас собственного «горючего материала» у нее был велик, постоянно готов воспламениться, потому и отношение ее к многогранному образному универсуму Пушкина не могло не быть избирательным, как и вообще к искусству. Что-то для нее как бы не существовало совсем, а что-то становилось органической частью ее страстной и пристрастной природы, срасталось с нею.

Можно представить себе столь же избирательную, но противоположно ориентированную трактовку повести Пушкина (и вполне оправданную текстом), где на первый план выступит трагическая и трогательная участь семьи капитана Миронова и наибольшим обаянием будет обладать юный Гринев с его естественной человечностью. Можно, кажется, ожидать именно таких интерпретаций классиков при том умонастроении, какое охватывает все более широкие круги наших современников при повороте к общечеловеческим ценностям и забытым религиозным заповедям. Предаваемый анафеме на протяжении семидесяти лет «абстрактный гуманизм» способен многое заново высветить в искусстве прошлого и заменить окостеневшее, формально-почтительное отношение к русской классике на живое. Дать ей новую жизнь.

Разумеется, и тут не исключены «волевые» интерпретации, подобные вульгарно-социологическим, только с другим знаком – скажем, вульгарно-патриотические или вульгарно-благочестивые. «Волевым» интерпретациям всегда сопутствуют нечувствительность, невосприимчивость к художественной форме интерпретируемого произведения. Только она, во всем богатстве ее оттенков и деталей, предугадывает плодотворную эволюцию содержания. Даже такую, которая «могла вовсе не входить в расчеты художника».

Художник – человек своего времени: он не может предвидеть, в каком историческом контексте предстоит жить его произведению. Но он закладывает в его структуру органы, способные к саморазвитию, к излучению новых смыслов. Невозможно, чтобы «Божественная комедия» Данте воспринималась и понималась одинаково людьми XIV, XVI, XIX и XX веков. Однако все исходило из ее образной структуры и в ней черпали близкое себе. Последнее же слово о великой поэме, к счастью, никем не сказано – оно стало бы для нее надгробным словом. Толковать художественное произведение не значит истолковать до конца, до дна; оно этому противится. В процессе своей исторической жизни оно то «отводит» от себя, когда начинает казаться, что все в нем уже понято, то вновь к себе возвращает, когда оказывается, что там «все иначе» и нужно заново вчитываться, вслушиваться, вглядываться, углубляясь в его поэтическую ткань.

II

Далеко не всем произведениям искусства выпадает счастливая доля – жить в веках и изменяться, как свойственно живому организму. Хотя эта потенция заложена в природе искусства, полностью она реализуется в сравнительно немногих его созданиях. Другие не обязательно обречены на забвение: они тоже сохраняются в исторической памяти, но остаются прочно прикрепленными к своему времени, и интерес к ним последующих поколений – преимущественно ретроспективный, не побуждающий к обновленному пониманию и соучастию. Они более интересны для познания их эпохи, чем сами по себе. Тогда как для «классических» произведений – наоборот: изучают эпоху, чтобы лучше понять их.

И вот возникает неизбежный «детский» вопрос (а на детские вопросы труднее всего ответить): чем же вызвана долговечность именно этих, а не других созданий? В чем тайна их магнетизма? Что, какие качества, имманентно присущие произведению, делают его «открытой системой» – открытой навстречу многообразным толкованиям? Чем обусловлена неисчерпаемость содержания таких произведений?

Может быть, условием «открытости» является масштабность и общечеловечность коллизий и типов? В самом понятии «общечеловечность» разве не содержится указание на способность будить отклик у всех, вживаться в иные времена, иные нравы? При этом мы уже по определению должны допустить, что «вечные», «всеобщие» типы и коллизии не слишком крепко привязаны к определенному месту и времени, не детерминированы локальной средой, национальной спецификой, конкретными условиями. Таковы на самом деле образы Шекспира. Его герои действуют в более или менее приблизительной исторической обстановке. Властолюбие короля Лира, любовь Ромео и Джульетты, нравственное падение Макбета, сомнения Гамлета – извечные матрицы человеческого существа, они воспроизводятся на всех уровнях бытия.

Но как быть хотя бы с маленьким чиновником николаевской эпохи, чьи горести, связанные с украденной шинелью, могут быть понятны только в соотнесении со службой в департаменте, с иерархией чинов в России, с петербургским колоритом и пр.? Или как быть с Чеховым, чьи рассказы и пьесы погружены в очень конкретный локальный быт? А ведь произведения Чехова интерпретируются с нарастающей энергией, в том числе в странах, не имеющих и не имевших никакой связи с русским бытом, например в Японии. Значит, и такие произведения могут обладать громадным запасом прочности и являть собой «открытую систему». С другой стороны, установка на эпическую масштабность и все-человечность еще вовсе не обеспечивает произведению долгую жизнь: было множество «эпических поэм», мистерий, загробных странствий, подобных дантовскому, не переживших своих авторов.

Проще всего, конечно, сказать: неисчерпаемое содержание несут великие произведения искусства. Но это будет объяснение одного неизвестного через другое неизвестное: критерий «величия» столь же загадочен. Получается замкнутый круг: произведение искусства долговечно, потому что оно – художественный шедевр, а шедевром оно является потому, что оно долговечно.

Вопрос об «открытой системе» остается, таким образом, открытым. Вероятно, разумнее всего было бы так его и оставить – как неразрешимый, а потому праздный. Но велик соблазн задаваться детскими вопросами; вреда от этого, во всяком случае, нет. Так полагал и А.П. Чехов. В одном из писем к Суворину, упоминая о критической статье Мережковского, Чехов писал: «Для тех, кого томит научный метод, кому Бог дал редкий талант научно мыслить, по моему мнению, есть единственный выход – философия творчества. Можно собрать в кучу все лучшее, созданное художниками во все века, и, пользуясь научным методом, уловить то общее, что делает их похожими друг на друга и что обуславливает их ценность.

Это общее и будет законом. У произведений, которые зовутся бессмертными, общего очень много; если из каждого из них выкинуть это *общее*, то произведение утратит свою цену и прелесть. Значит, это *общее* необходимо составляет *conditio sine qua non* всякого произведения, претендующего на бессмертие»⁹.

Чехов, сам не склонный к теоретизированию, обронил это искусительное замечание походя и больше к нему не возвращался. Однако он ничего не говорил попусту. Он действительно считал, что у бессмертных произведений «общего очень много». Но что же может быть общего между бессмертными творениями разных эпох, разных народов и разных видов искусства?

Жизненный материал, тематику, стилистику, мировоззрение, «технику», политические и прочие убеждения авторов приходится сразу же исключить. По этим параметрам обнаруживается много общего у великих художников с их менее великими и вовсе не великими современниками и соотечественниками (на чем, собственно, основываются и социологические, и формальные периодизации истории искусства). Но сходство с другими великими – через бездны времени и пространства – не зависит от материала, мирозерцания и стиля: оно где-то вне и поверх этих категорий.

Полисемия

Если мы признаем, что величие художественного произведения и его неиссякаемая жизненность (бессмертие) взаимообусловлены, если согласимся, что жизненность предполагает развитие и изменение, то наиболее очевидным ее условием будет потенциальная многосмысленность, заложенная в форме. Ведь развития не могло бы быть, если бы образы искусства обладали недвусмысленностью таблицы умножения и не содержали в себе неких антиномий, создающих предпосылки для множественности эстетических реакций. Назовем это полисемией или полифонией образной структуры. Можно обнаружить ее на разных уровнях: характеров, ситуаций, эмоций, пластики.

Мы не можем, следуя совету Чехова, «собрать в кучу все лучшее, созданное художниками во все века», но для проверки гипотезы вспомним некоторые общепризнанные шедевры.

Многозвучность, многоголосие отличает «Божественную комедию» – О. Манделштам недаром сравнивал ее с органом, построенным задолго до Баха. Те различные источники света, которые в течение последующих веков направлялись на великую поэму Данте, высвечивая в ней то одни, то другие стороны, уже заготовлены, как потенция, в ее структуре. Герои отражаются во многих зеркалах. Обитатели трех царств рассказывают сами о себе, а также друг о друге, кроме того, о них говорит автор, который, в свою очередь, раздваивается на собственно автора и героя-путешественника. Первый, распределяя персонажей по трем царствам и двадцати семи кругам, выражает тем оценку их грехов и заслуг. Второй выражает непосредственные реакции свидетеля, обнаруживает симпатии и антипатии, далеко не всегда совпадающие с приговором первого. Есть еще Вергилий, комментирующий увиденное и часто поправляющий Данте, но и Вергилий не может быть носителем окончательной истины, так как доступ в божественные сферы ему закрыт. Он открыт для Беатриче, олицетворяющей высшую мудрость и справедливость, однако она же – земная возлюбленная поэта, и сквозь небесную ее сущность просвечивает земная женщина, осыпающая ревнивыми упреками неверного друга.

Различного рода интеллектуальные и аффективные противоречия переполняют поэму Данте. Из исповедей казнимых и кающихся душ видно, что их загробная участь не вытекает однолинейно из их прижизненных деяний и неоднозначно ими переживается. Неукротимость духа гордецов и еретиков создает нечто вроде иммунитета к боли; Франческа и Паоло

не отрекаются от своей любви; Брунетто Латини и в Аду сохраняет достоинство; Улисс и Диомед величаво плавают в своем «двурогом огне», горящем «прямым и ровным светом», – он для них больше факел славы, чем орудие пытки. Сам Ад, как гласит надпись на его вратах, создан не только высшим могуществом и знанием, но и высшей любовью.

Будь Данте поэтом меньшего масштаба, он бы, наверно, постарался устранить или по меньшей мере сгладить противоречия. Он бы сделал так, что все казнимые в Аду вызывали бы только законное отвращение и ничего больше; он не стал бы обрекать адским мукам тех, кого чтит, он принял бы чью-то сторону и последовательно ее держался, и т. д. Так и поступали авторы других «видений» – жанра, распространенного в Средние века. Но только полифоническая «Комедия» стала произведением для всех времен.

Что общего между средневековым визионером Данте и трезвым «бытописателем» новейшего времени Чеховым? Ничего на первый взгляд и много при взгляде внимательном. И прежде всего многомерность образных построений: «двойное освещение», антиномичность коллизий, диалектика характеров, запрограммированная возможность различных оценок. Как и Данте, Чехов не говорит только от себя или только с позиции «положительного» героя: он дает сполна высказаться антагонистам. Диалоги и монологи действующих лиц подобны исповедям душ у Данте. Осуждены они или оправданы – автор показывает их изнутри, ставит себя на место каждого, «говорит, думает и чувствует в их духе». Характеры и ситуации многоплановы – «открытая система». Эмоциональная оценка не навязывается читателю принудительно, она колеблется между сочувствием и осуждением, иронией и лиризмом, нежностью и насмешкой. Чеховская Душечка достойна и смеха, и любви, как и героиня «Вишневого сада»; герой «Дуэли» Лаевский и жалок, и способен к высоким душевным движениям. Противоречивые и разнообразные черты выступают как грани единого образа, который остается разомкнутым, допуская различные догадки, призывая к различным толкованиям.

Под этим углом зрения обнаруживаются и некоторые параллели судеб дантовских и чеховских персонажей. У Данте мудрый и праведный Вергилий обречен скорби, ибо не знал истинного Бога. У Чехова в «Скучной истории» конец жизни умного и достойного профессора омрачен отсутствием высшей «общей идеи», «Бога живого человека». В обоих случаях – вина без вины: ведь оба героя, по условиям своего существования, и не могли обрести того, чего им так мучительно недостает. Но оба несут возмездие и оба лишь до известного предела могут быть спутниками другой души, нуждающейся в руководительстве. Вот извечная загадка, извечная антиномия.

Рассказ Чехова «Гусев» уже самой своей структурой вызывает ассоциации с «Божественной комедией». Здесь дано сопоставление низа и верха. Низ, подобный аду, – душный пароходный лазарет и сам пароход, «носатое чудовище», которое, «если бы у океана были свои люди... давило бы их, не разбирая святых и грешных». Еще ниже – глубь океана, где шныряют рыбы-лоцманы и акулы, куда поочередно бросают тела и солдата-картежника, и скучного правдолюбца Павла Ивановича, и Гусева. Верх – бесконечное небо над океаном. В то время как тело Гусева рвут хищные рыбы, в вышине разворачивается необычайная, прекрасная симфония цвета и океан «сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные...». От красоты неба участь больных солдат в трюме не становится лучше, также как обитателям Дантова Ада не легче оттого, что существует Рай. Но есть между ними какая-то рассудку неподвластная таинственная связь. Зрелище дивной космической выси, торжественная кода рассказа, создает особый музыкальный настрой, катарсис, родственной первой песни «Чистилища», – когда Вергилий и Данте выходят из подземного дупла, проделанного Люцифером, на вольный воздух и видят над собой небо, полное звезд, «отрадный свет восточного сапфира».

В образной полифонии сходятся антиподы – Толстой и Шекспир. Толстой считал недостатком «Гамлета» непоследовательность поведения героя и заключал отсюда, что у него попросту нет никакого характера. Между тем сам Толстой сказал однажды: «Как бы хорошо написать художественное произведение, в котором ясно высказать текучесть человека, то, что он, один и тот же, то злодей, то ангел, то мудрец, то идиот, то силач, то бессильнейшее существо»¹⁰. Разве не происходят неожиданные метаморфозы с героями «Войны и мира» – князем Андреем, Пьером, Наташей? Пьер Безухов, каким мы видим его в начале и в конце романа, также не равен самому себе, как Гамлет. Средствами своей поэтики, иной, чем у Шекспира, Толстой создавал впечатление естественности этих метаморфоз. Реалистическое повествование Толстого показывает постепенное разворачивание событий и характеров; в трагедии Шекспира действие уплотнено, спрессовано – неизвестно, продолжалось ли оно день, месяц, год (во времена Шекспира действие шло без антрактов). Постепенное сводится к мгновенному, уже это исключает обстоятельную мотивировку поведения героя: почему он то намерен мстить за отца, то колеблется, то любит Офелию, то дразнит ее и пр. К тому же стихотворная речь, декламация, «сцена на сцене», вторжение шутовской, бурлескной стихии, перебивка действия посторонними эпизодами, сцены безумия Гамлета, то ли настоящего, то ли притворного, нагромождение трупов в конце – эта барочная стилистика раздражала Толстого: она противоположна его собственной. Но при всем несходстве стилистики и «Гамлет», и «Война и мир» оставляют ощущение, «что мы пережили тысячи человеческих жизней» (по выражению Л. Выготского). Не потому, что описаны многие лица и многие события, но потому, что жизнь предстает в своих превращениях, в своей текучести и многосмысленности, в полном наборе противоречий и противочувствований. Как у Шекспира, так и у Толстого.

Полисемия не предполагает непременно сложности построения. «Божественная комедия» – произведение сложное, местами темное; сочинения Чехова внешне прозрачны, просты. «Страшный суд» Микеланджело в грандиозной композиции воплощает сложную и необычную концепцию мироздания; «Джоконда» Леонардо да Винчи – всего лишь портрет женщины, спокойно сидящей, не выражающей каких-либо страстей и не особенно красивой. Однако ни один портрет в мире не создавал вокруг себя такую ауру, как таинственная луврская дама. Своей «внутренней формой» Джоконда источает бесконечные смысловые флюиды. В этой женщине есть и мужское начало, как бы некая андрогинность. Она молода, но обладает умудренностью не только зрелого, но какого-то древнего существа, поэтому она вне возраста или совмещает разные возрастные состояния. Она улыбается, но улыбка, едва трогающая уголки губ, при несмеющихся глазах, не выражает определенно ни приветливости, ни насмешливости, ни ласки: как тени облаков на ее спокойном лице проплывают тени многих затаенных чувств. Благодаря тончайшей светотени выражение кажется меняющимся на глазах зрителя, и эти изменения впечатлительный зритель относит на свой счет: ему начинает казаться, что Джоконда наблюдает за ним. Она сидит в кресле, безмятежно сложив холеные руки, одета и причесана как положено даме, с вдовьей траурной вуалью на волосах, но за ее спиной вместо дамского будуара расстилается пустынный ландшафт со скалами и ручьями, лишенный признаков человеческого обитания. И с этой безлюдной планеты Джоконда вот уже около пяти веков созерцает протекающую перед ее взором историю людей.

Наше восприятие портрета незаметно переходит в фантазирование. Леонардо, по всей вероятности, не думал изображать безлюдную планету, равно как не собирался сделать портретируемую даму свидетельницей веков – все это домыслы. Но и всякая интерпретация есть домысел – до-мысливание. Пейзажный фон «Джоконды» тем легче вызовет у современного зрителя ассоциации с опустевшим миром, что сам современный зритель живет в атмосфере тревог за участь мира, грозящей тотальной гибели жизни. Джоконда может вообразиться чем-то вроде «мировой души», оставшейся одинокой и вобравшей в себя «все жизни» – как

в пьесе Константина Треплева. Да, это домысел, как и все медитации, связанные с «Джокондой»: они и не претендуют на то, чтобы уяснить изначальный замысел художника. Каким он был, мы не знаем, не знаем даже, с кого был написан портрет. Но что в нем несомненно есть, дано в его художественной форме – это антиномии, о которых сказано выше. Они и создают открытость образа навстречу его досозданию.

Едва ли меньше «домыслов» вызывали полотна Рембрандта. Самая большая и самая притягательная тайна этого великого мастера – в стирании границ между низменным и возвышенным, тривиальным и прекрасным, натуральным и волшебным, в конечном счете между человеческим и божественным. Он пишет своих персонажей так, что обе стороны антитезы выступают наглядно: перед нами бедняки из амстердамского гетто – и они же герои библейского эпоса, апостолы Христа или полубоги античной мифологии. Это не значит, что Рембрандт просто переодевает своих сограждан в экзотические одеяния (как делали многие художники) или, напротив, низводит мадонну до нидерландской крестьянки. По верному определению болгарского искусствоведа Богомила Райнова, «все они в буквальном смысле не герои легенды и не люди будней, ни то и ни другое, а в то же время и то и другое...»¹¹. Винсент Ван Гог находил в персонажах Рембрандта «сверхчеловеческую бесконечность, кажущуюся тем не менее такой естественной»¹².

Рембрандт написал десятки автопортретов; на каждом он узнаваем и на каждом другой. Он показал многоликость одного и того же человеческого существа. То он предстает беспечным кутилой, то солидным бюргером, то одержимым гамлетовской рефлексией. Он бывает и простоватым и мудрым, и непричесанным и элегантным, и любящим и холодным. Самый поразительный автопортрет – поздний, тот, что хранится в музее Кёльна. Здесь художник написал себя очень старым, морщинистым, сгорбленным, с запавшими, но все еще зоркими глазами, с кистью в руках – и смеющимся. Что значит этот смех старца, «беззубый смех старого льва Рембрандта» (по выражению Ван Гога), не менее таинственный, чем улыбка Моны Лизы? Об этом гадали и продолжают гадать, разгадке же окончательной он не поддается. Знаменитая рембрандтовская светотень играет важнейшую смыслообразующую роль в его картине. Ее хорошо описал Эжен Фромантен (настолько, насколько такие вещи могут быть описаны словами): «Все обволакивать, все затопить тенью, даже погрузить в нее самый свет с тем, чтобы, извлеченный оттуда, он казался более далеким, более лучистым; окружать волнами тьмы освещенные места картины, нюансировать их, углублять и сгущать, но так, чтобы мрак казался призрачным, а полумрак – воздушным; наконец, придавать самым темным цветам своего рода “проницаемость”, которая мешала бы им стать черными». Особый смысл пучка золотого света, неизвестно откуда исходящего, в том, что он позволяет, как дальше говорит Фромантен, «осветить реальную сцену нереальным светом, то есть придать факту возвышенный характер видения»¹³ (речь идет о картине «Ночной дозор»).

Так же богаты потенциальным содержанием, непредсказуемым и многозначным, «формальные» особенности произведений великих художников: тающее «сфумато» Леонардо да Винчи, контрапосты фигур Микеланджело, интенсивные цветовые контрасты Ван Гога, шокирующие деформации Пикассо. Только у подражателей они становятся внутренне опустошенными приемами, не выражающими ничего, кроме примет той или иной «школы». (Вот почему нужно с большой осторожностью давать качественные оценки школам, направлениям, течениям. Внутри каждого течения много званых и мало избранных.)

Можно ли сомневаться в бессмертии творений Пушкина и надо ли доказывать полисемию их образных построений? Многомерность, альтернативность, диалектические антитезы присутствуют в его лирике («Мне грустно и легко – печаль моя светла», «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать»), в «Евгении Онегине», где характеры героев многогранны, а судьбы загаданы, в «Капитанской дочке», в маленьких трагедиях. Классический пример –

«Медный всадник». Роковой разлад между потребностями личности и велениями истории нигде не показан с такой художественной мощью, как в этой «петербургской поэме». И Пушкин не произносит в ней окончательного суждения, не берет на себя самонадеянного решения того, что не решено жизнью. Поэма, сама словно вылитая из бронзы, в которой нет ни одного лишнего слова и каждое необходимо, является «открытой системой». Одни видели в ней «апофеозу Петра» (Белинский), другие – протест против самодержавия (Мицкевич). Она может дать основания и для того и для другого суждения, но если бы Пушкин унизил одного из антагонистов, померкла бы и историческая истина, и художественное величие поэмы. Она трактована Пушкиным, по точному выражению писателя Андрея Платонова, в «духе равноценного, хотя и разного по внешним признакам, отношения к Медному всаднику и Евгению»¹⁴. Выход (катарсис) – «в существе его поэзии, объединившей в этой своей “петербургской повести” обе ветви, оба главных направления для великой исторической работы, обе нужды человеческой души. Разъедините их: получатся одни “конфликты”, получится, что Евгений – либо убожество, либо “демократия”, противостоящая самодержавию, а Петр – либо гений чудотворный, либо истукан. Но ведь в поэме написано все иначе»¹⁵.

Далее Платонов заключает: «За его сочинениями – как будто ясными по форме и предельно глубокими, исчерпывающими по смыслу – остается нечто еще большее, что пока еще не сказано. Мы видим море, но за ним предчувствуем океан. Произведение кончается, и новые, еще большие темы рождаются из него сначала. Это семя, рождающее леса»¹⁶.

«Семя, рождающее леса» – это относится к «Медному всаднику» и к поэзии Пушкина в целом, и, по-видимому, вообще к произведениям, «которые зовутся бессмертными», в том числе к лучшим произведениям Андрея Платонова. За великими созданиями всегда «остается нечто еще большее, что пока еще не сказано».

Односторонность, дидактика, претензия на безусловное и окончательное решение «конфликта» ставят заслон вечно ищущему сознанию, закрывают бесконечную смысловую перспективу – жизнь таких произведений недолга.

Та смысловая многоплановость, которую мы находим в великих художественных произведениях, означает и многоплановость эмоциональную – не одно какое-нибудь чувство, а сложный их спектр, включающий и чувства контрастные; их совмещение, наложение способно потрясти душу сильнее и плодотворнее, чем однородная эмоциональная окраска. Л. Выготский в упоминавшемся выше исследовании уделил особое внимание закону эмоциональных антитез. Он считал неверным мнение, что сущность действия искусства – в заражении определенным чувством. «Как безотрадно было бы дело искусства в жизни, – писал Выготский, – если бы оно не имело другой задачи, кроме как заражать чувством одного – многих людей. Его значение и роль были бы при этом чрезвычайно незначительны, потому что в конце концов никакого выхода за пределы единичного чувства, кроме его количественного расширения, мы не имели бы в искусстве <...>. Если бы стихотворение о грусти не имело другой задачи, как заразить нас авторской грустью, это было бы очень грустно для искусства»¹⁷.

Автор приходил к другому выводу: истинное художественное произведение, выдержавшее проверку временем, «заключает в себе непременно аффективное противоречие, вызывает взаимно противоположные ряды чувств и приводит их к короткому замыканию и уничтожению. Это и можно назвать истинным эффектом художественного произведения, и мы при этом подходим совершенно вплотную к тому понятию катарсиса, которое Аристотель положил в основу объяснения трагедии и упоминал неоднократно по поводу других искусств»¹⁸. Наилучшим образом иллюстрируется этот вывод анализом новеллы Бунина «Легкое дыхание». Житейская муть печально кончившейся беспутной жизни гимназистки

Оли Мещерской контрастирует с ощущением легкого дыхания, весеннего ветра, каким пронизан рассказ об этой жизни.

Выготский справедливо усматривает причинную связь между эмоциональной многоплановостью художественного произведения и его способностью вызывать плодотворную эстетическую реакцию. «Автор считает твердо установленным, что художественное наслаждение не есть чистая рецепция, но требует высочайшей деятельности психики. Переживания искусства не воспринимаются душой, как куча зерен – мешком, скорее они требуют такого прорастания, какого требует семя на плодородной почве...»¹⁹

Замечательный труд Выготского имеет, однако, и уязвимые стороны. Трудно, если не невозможно, согласиться со следующим его положением: наличие антитез и противочувствий в художественном произведении никак не связано со свойствами жизненного материала и принадлежит исключительно форме, которая призвана преодолеть этот жизненный материал. Л.С. Выготский называет материалом искусства (не разделяя понятий «материал» и «содержание») «все то, что поэт взял как готовое – житейские отношения, истории, случаи, бытовую обстановку, характеры, все то, что существовало до рассказа и может существовать вне и независимо от этого рассказа, если это толково и связно пересказать своими словами. Расположение этого материала по законам художественного построения следует называть в точном смысле этого слова формой этого произведения»²⁰. Анализируя рассказ Бунина, очень тонко показывая, как переплетается в повествовании ощущение ужасного с доминантой «легкого дыхания», исследователь заключает, что первое («житейская муть») идет от материала, который сам по себе беспросветно тягостен, а второе («легкое дыхание») – от формы, и форма, таким образом, преодолевает сопротивляющийся ей материал. Искусственность вывода довольно очевидна. Даже если допустить, что Бунин взял историю гимназистки прямо из жизни, «как готовую» (чего на самом деле не было), то и тогда мы вправе усомниться: неужели в ней не содержалось ничего, кроме сплошной «житейской мути»? Речь идет о юной девушке: почему бы и не быть в ее жизни «весеннему ветру» вместе со всем пошлым и страшным, чем ее жизнь запятнана.

Выготский как бы предполагает, что «натуральный смысл» действительности – событий, поступков, характеров и пр. – определен и однозначен, двойственность и сложность привносятся искусством. Но ведь если бы это было так, то «преодоление» материала художественной формой было бы всего лишь психологической иллюзией. В лучшем случае – возвышающим обманом: почувствовать «прозрачность жизни» там, где в действительности одна муть. Тогда просветляющее действие искусства, о котором говорит и на котором настаивает Выготский в заключительной главе своей книги, так же иллюзорно и обманчиво и сводится лишь к психологической разрядке в момент общения с искусством. И это также было бы грустно для искусства.

Но если столкновение противоположных чувств вытекает из существа жизненных реалий, тогда эффект искусства оказывается не столь эфемерным: он побуждает просматривать жизненные явления в глубину, в их действительной сложности. Не довольствуясь возвышающим обманом – искать истину. Отсюда и потребность соучастия в художественном произведении, его обновленного понимания в свете обновленного опыта.

Строго говоря, никакой художник ничего не берет «как готовое» (за исключением документальных жанров, которые, кстати, совсем не вмещаются в концепцию Выготского). «Материал» расплывается в бесконечности; материал – вся жизнь. А жизнь сложнее искусства, но и гораздо аморфнее. Искусство неизбежно спрямляет ее извилистые ходы, избирательно выделяет некоторые из ее многочисленных потенций, ограничивает визуальную картину мира избранной системой видения – живописной, графической, монохромной и пр. Неупорядоченную стихию жизни оно кристаллизует. Если бы история Оли Мещерской произошла в действительности, она обладала бы смыслом не менее противоречивым, чем в рас-

сказе Бунина, но более сумбурным и запутанным, зависящим от множества привходящих обстоятельств, а также взглядов, оценок, отношений со стороны ее участников и наблюдателей. Противоположные ряды чувств, возбуждаемых новеллой Бунина, есть образ самопротиворечивости самой жизни, но образ емкий и сжатый; неуловимое «броуновское движение» жизненных процессов сконцентрировано в некой кристальной двуединой формуле. Великое искусство формирует жизненный материал с наибольшей энергией сжатия и одновременно с наименьшим его упрощением.

Поэтому оно подчас воспринимается «более живым, чем сама жизнь». Как бы далеко оно ни отстояло от эмпирического жизнеподобия, ему свойственно то, что можно определить как

Эффект реального бытия

Многозначность художественного образа наличествует в истинных долгоживущих произведениях искусства, но не только ею определяется их ценность. Разве мало встречается посредственных произведений, в которых противоречия прямо-таки громоздятся, концы с концами не сходятся, где поступки персонажей немотивированны, высказывания несбалансированны, свойства характера между собою не согласованы, лица не воспринимаются как личности, и их трудно отличить друг от друга. Такого рода «дурная сложность» вызывает лишь реакцию недоверия: знаменитое «не верю!» Станиславского. Чаще всего она является признаком художественной несостоятельности автора. Бывают также произведения, где противоречивость и парадоксальность создаются автором умышленно, не без таланта и остроумия, но и в этих случаях «встреча зонтика и швейной машинки на операционном столе» – любимый символ сюрреалистов – никак не может быть патентом на бессмертие. Больше шансов остаться в области курьезов. Полисемия не граничит с бессмысленностью; хаотическое и аморфное не способно долго жить.

Великие произведения живут долго, потому что на долгую жизнь запрограммировано их эстетическое строение. Эстетически совершенная форма родственна структурам и ритмам природы, ее коренным формообразующим принципам, действующим и в большом, и в малом – от строения атома до строения Солнечной системы, от циркуляции соков в растениях до циркуляции крови в человеческом организме. Чехов в цитированном выше письме говорил: «Кто владеет научным методом, тот чувствует душой, что у музыкальной пьесы и у дерева есть нечто общее, что та и другое создаются по одинаково правильным простым законам». Но, добавлял он, «порядок этого сочетания скрыт от нас»²¹. Скрыт он и от художников, интуитивно постигающих потаенные законы эстетической формы. Их чувствовал Данте, выковывая цепь непрерывно льющихся терцин, угадывая «музыку сфер». Их чувствовал Андрей Рублев в плавных дуговых ритмах «Троицы». Прекрасная художественная форма обладает в себе законченной гармонической структурой, представляя аналог той тенденции, которая присуща самоутверждающейся жизни и противодействует тенденции к распаду, к возвращению в лоно хаоса. Такая форма работает на жизнь независимо от того, изображает ли ее светлые или темные стороны; она внушает безграничное доверие и является залогом того, что запечатленные в ней антитезы и противоречия действительно входят в состав жизни. Само произведение обладает бытийственной убедительностью, выглядит безусловно сущим или, по выражению Тургенева, «несомненным».

В хвалах, воздаваемых художественным шедеврам, неизменно звучал мотив: «Это сама жизнь!» или «Это более правдиво, чем сама жизнь!». Так говорили об античных мраморах, о картинах Рафаэля, о Данте и Шекспире, о Веласкесе и Рембрандте, о Толстом и Достоевском.

Один из исследователей Данте писал о нем: «Он не поет песни ужасов о далеком грядущем Аде, не возносит хвалебного гимна Раю, но в великую пятницу 1300 года, когда ему

самому было ровно 35 лет, он очутился у врат, ведущих к умершим, и в течение всей Страстной недели странствовал по царствам мертвых, и что он там видел и переиспытал, он сам передает нам с неподражаемой пластикой и в необычайном возбуждении. Мы можем проверить каждый его шаг и события каждого часа, с его слов были составлены отчетливые планы адских и райских областей; каждое место описывается при помощи самых точных сравнений; вся поэма поражает прямо устрашающей реальностью»²².

Устрашающая реальность. Мощь подлинности. Данте не был ни в Аду ни в Раю, но описано воистину пережитое странствие. Критически анализировать текст, доискиваться до источников – это все уже потом, но первая эстетическая реакция, если она состоялась, совпадает с наивным возгласом веронской женщины: «Он был там!»

Не простодушная горожанка XIV столетия, но утонченный поэт Нового времени Теофиль Готье, подойдя к «Менинам» Веласкеса, воскликнул: «А где же картина?» Суриков, покидая Рим, прощался с веласкесовским портретом Иннокентия X, как с живым человеком. Скажут: ведь это Веласкес – для него законом было «следовать во всем натуре». А как с теми великими мастерами, кто не признавал этого закона? Например, Пикассо?

Как ни странно, подобное же чувство («А где же картина?») овладевает зрителем перед «Герникой». Мистерия гибели, развернутая на грандиозном полотне, производит впечатление доподлинной яви: слышим рыдающее ржанье лошади и вопль матери с мертвым младенцем на руках, ощущаем страшную тесноту подполья, где мечутся и погибают живые существа, видим мелькание зловещих вспышек света... Нет, это не придуманное, это настоящее. Эффект реальности «Герники» со временем еще усиливается – ее смотрят современники атомных катастроф (когда художник писал «Гернику», о них никто не мог догадываться) и видят в ней материализованный образ зла, разлитого в сгустившейся атмосфере XX столетия – зла анонимного, где вина раскладывается на всех. И тут уже ощущению подлинности происходящего не мешают, а интенсифицируют его искаженные квазичеловеческие фигуры с вывернутыми конечностями, безлобыми лицами, разбросанными глазами: может ли быть «нормальным» шоковое видение в момент глобальной катастрофы? Такова «ужасная реальность» великого произведения Пикассо.

При этом его форма чеканна и, как ни малоуместным кажется здесь это слово, гармонична. Сильно вытянутая в длину, картина построена наподобие триптиха. В центральной части ясно выделен классический треугольник, основание которого – вся нижняя часть картины, а вершина – светильник. Как в классических барельефах, формы, расположенные по обе стороны от центра, между собою рифмуются. Смятение гибели взрывает классическую архитектуру, она не заявляет о себе прямо, но подспудно действует, возводя «Гернику» в сферу монументального, вечного. В «Гернике» слышится не просто вопль отчаяния, но трубный глас трагической музыки. И вот исчезает стена, окружающее отходит, «рукотворность» картины перестает замечаться: остается, как нечто само по себе сущее и пребывающее, наяву увиденный Апокалипсис.

Феномен «исчезновения картины» (в литературе – исчезновения строчек, в театре – исчезновения сценических подмостков) – знак высочайшего качества искусства. Юрий Олеша, читатель тонкий и чуткий, рассказывал, как однажды ему попался в руки какой-то роман Шеллера-Михайлова. «Бойко написано, но ни следа очарования, магии. Свадьбы, векселя, интриги, вдовьи слезы, прожигающие жизнь сынки... И вдруг, перейдя к одной из очередных страниц, я почувствовал, как строчки тают перед моими глазами, как исчезает страница, исчезает комната, и я вижу только то, что изображает автор. Я почти сам сижу на скамейке, под дождем и падающими листьями, как сидит тот, о ком говорит автор, и сам вижу, как идет ко мне грустная-грустная женщина, как видит ее тот, сидящий у автора на скамейке... Книжка Шеллера-Михайлова была по ошибке сброшюрована с несколькими стра-

ницами того же “нивско-го” издания сочинений Достоевского. Страницы были из “Идиота”. <...> Колоссальна разница между рядовым и великим писателем!»²³

Хотя Шеллер-Михайлов, вероятно, не хуже Достоевского знал среду, которую описывал; хотя речь идет не о концепциях и идеях романа Достоевского, а всего о нескольких случайных страницах – «таяние строчек» уже определяет разницу между рядовым и великим.

Силой неотразимой достоверности обладают произведения Чехова. Как бы ни относиться к герою «Скучной истории», как бы ни оценивать его жизнь, поступки, взгляды – одно несомненно: этот человек, писателем вымышленный, подлинно существует, стоит перед нами как живой, мы его видим, слышим и ни с кем не спутаем. Как бы ни судить о Душечке – умиляться, смеяться или возмущаться ею, – она именно такая, как описана в рассказе; кажется, что мы ее встречали, были знакомы с ней. И то же удивительное чувство «узнавания» испытываешь, читая у Чехова, как в холодное весеннее утро узкой багровой полосой занимается заря, как стучат по мостовой копыта верховых лошадей, как пахнет белой акацией и сиренью, как играет музыка в городском саду. Все с такой же отчетливостью сна наяву, как Ярцев (в повести «Три года») видит набег половцев, леса, розовые от пожара, и старика с обожженным лицом, привязывающего к седлу молодую пленницу. Чехов не только «был там» – он «был ими», ими всеми. Даже собакой Каштанкой, даже голодной волчихой, за которой увязался белолобый щенок.

Глубок по философскому смыслу, исполнен аффективных противоречий, великолепно оркестрован роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» – и все же: он не имел бы такой покоряющей магнетической силы, не брал читателя в плен так властно, если бы не создавал иллюзию подлинного бытия невероятных событий и лиц, в нем описанных. Читатель действительно воочию видит, как на Патриарших прудах подсаживается к Ивану Бездомному и Берлиозу странный незнакомец и ведет с ними странную беседу; а потом сразу, почти без перехода, видит, как «в белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой» идет прокуратор древней Иудеи Понтий Пилат. Галлюцинирующая яркость картин захватывает с первых же страниц, не отпускает до последней страницы: мы не просто читаем – мы присутствуем. Иначе бы не поверили. А не поверив, не стали бы вникать, «расшифровывать», интерпретировать.

Кто интересуется психологией творчества, пытается постичь логику творческого процесса (что редко удается), те знают, что самих художников, по их собственным признаниям, посещают «сны наяву». Образ предстает перед ними в какой-то момент в своей целостности, зримо и слышимо, опережая сочинение, то есть разработку. Это «магический кристалл» Пушкина, это знаменитая «волшебная коробочка» Булгакова. Не говоря уже о Данте, который в «Новой жизни» упоминает о «дивном видении» – источнике «Божественной комедии».

Блок не мог объяснить, почему Христос идет впереди отряда красногвардейцев: по его словам, он увидел его в столбах метели. «Когда я кончил, я сам удивился: почему Христос? Но чем больше я вглядывался, тем яснее я видел Христа»²⁴. Чехов косвенно приоткрыл тайну своих внутренних созерцаний, описав «сны». Суриков рассказывал, как ему явился образ стрелецких казней при виде Красной площади – сразу целиком, включая композицию и цвет. Ворона, сидящая на снегу с отставленным в сторону крылом, вызвала в его воображении «Боярыню Морозову».

Вероятно, все большие художники были в той или иной степени визионерами. Рембрандт не оставил никаких высказываний о своей работе, но Ван Гог, как никто глубоко чувствовавший его «метафизическую магию», говорил: «Рембрандт действительно ничего не выдумывал – он просто знал и чувствовал рядом с собой и этого ангела, и этого странного Христа»²⁵.

Рассказы о видениях, озарениях, наитиях, посещающих художников, имели широчайшее хождение в Средние века; появляются они и в новейшие времена, особенно в лоне романтической эстетики. Вакенродер, вольно истолковав одно из писем Рафаэля, создал легенду о явлении Рафаэлю мадонны: художник будто бы увидел ее образ ночью на стене своей комнаты и написал картину, известную под именем Сикстинской мадонны²⁶. Через сто лет молва создала сходную легенду о Врубеле: Демон являлся Врубелю ночью и требовал написать его портрет.

Те, кто не верил в возможность чего-либо подобного, тем не менее признавали, что в произведениях, порождающих легенды, есть особенная убедительность «естества». К. Зольгер писал по поводу Сикстинской мадонны: «... Мне всегда кажется, что не просто степенью, но и самой сутью своей эта живопись отличается от всей остальной <...>. Мне кажется, что другие художники пытались возвысить до божественности человеческие лица, а Рафаэль – черпал из самого источника, и свел на землю божество, чтобы воплотить его в образе человека»²⁷.

Называть ли такие вещи плодом вдохновения или обостренной интуиции – они обладают известной долей независимости от суждений и расчетов автора. Они не сочинены, а явлены. Для зрителя (читателя, слушателя) эстетически восприимчивого они представляются сами по себе сущими, как бы имеющими самостоятельное бытие. В этом качестве они и становятся возбудителями активной психологической деятельности воспринимающих.

Надличное

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!

Вечно носились они над землею, незримые оку.

А.К. Толстой

Испокон веков великие произведения воспринимались как нечто такое, что художник не измыслил с начала до конца сам, черпая из ресурсов своей личности, но чему он был передатчиком, что ему дано было увидеть и услышать. «Гений» означал субстанцию, отдельную от человека: она им управляет, внушает ему; человек не сам гений, но одержим гением. Стершееся этимологическое значение слов «дар», «одаренность», «талант» (серебряная монета, которую, по евангельской притче, хозяин дает рабу, чтобы он ее приумножил) начинает просвечивать всякий раз, когда люди выражают наивысшее восхищение произведением искусства. Подразумевается: художник не сам его сотворил, он только записывал открывшееся ему, передавал дарованное ему; собственная заслуга художника не в изобретении, а в сверхвосприимчивости, сверхчуткости.

В древности способность художника «видеть и слышать» понималась как богоявленность и боговдохновенность. То был дар божества и явление божества. Античные авторы, желая воздать хвалу статуе Афродиты, говорили, что это и есть сама Афродита, представшая перед ваятелем, ее точнейший двойник. Благоволение Аполлона и муз, то есть опять-таки вне художника находящиеся силы, дарует ему возможность внимать голосу богов, созерцать их воочию. Обращение к Аполлону и прекрасным парнасским сестрам с просьбой о покровительстве долго оставалось поэтической традицией.

В средневеково-христианском представлении об искусстве как хранителе священных подлинников почти совсем элиминируется личность художника, она смиренно растворяется в функции сохранения первообразов, реальность которых не подвергается сомнению. Поэтому иконографические схемы блюдутся на протяжении веков; нарушать их – святотатство.

Возрождение практически отвергало идею божественных «подлинников»: пришел культ мастера как личности. Но и при этих изменившихся воззрениях шедевры искусства почитаются как что-то надличное. Они «сама природа», «сама жизнь», «похищены у жизни». Мадригалы картинам, скульптурам, эпитафии знаменитым художникам сплошь построены на этих настойчиво повторяющихся формулах. Из них можно сделать парадоксальный вывод: творец произведения тем более велик, чем меньше он творит сам и чем больше «похищает у жизни». Только теперь это не прямое откровение божества, а откровение природы, которая сама божественна (Леонардо называет живопись «внучкой природы и родственницей Бога»).

«Сама действительность», «истина самой действительности» – эти понятия в Новейшее время вытеснили «богоявленность». Но и они выражают представление о великом произведении искусства как явлении более объективном и провидческом, чем может создать индивидум, оставшийся в пределах личного опыта и личного разумения.

Реалистическая русская эстетика XIX века мало интересовалась озарениями и видениями, однако не только не отрицала, а настаивала на том, что художник велик не из себя, не через себя, а через действительность, которую передает. То есть в другой терминологии снова утверждалась посредническая роль художника по отношению к некоему целому, которое неизмеримо больше его, художника, как отдельной личности. На таком постулате основывалась теория «реальной критики», развитая Добролюбовым. Добролюбов рассуждал так: чем выше талант художника, тем полнее схвачена в его произведениях жизнь в ее объективности. Отсюда для критика-социолога открывается возможность, минуя разбор «поэтических красот», судить о художественном произведении как о подлинном явлении жизни. Теоретических же выводов из своих правдивых картин художник не обязан делать: это уже дело критики. «Для нас именно те произведения и важны, в которых жизнь сказала сама собою, а не по заранее придуманной автором программе»²⁸. Так подходил Добролюбов к произведениям Островского, Гончарова, Тургенева.

Русскую демократическую критику много корили за недостаточное внимание к собственно художественной ценности словесного искусства, корили не зря – после Белинского она, собственно, и не ставила перед собой такой задачи. Но надо отдать справедливость – важное значение придавали эти критики искусству, раз почитали его создания за модель живого мира, за носителей его «натурального смысла». Не меньше ли уважения к искусству проявляется, когда его рассматривают исключительно как самовыражение личности художника?

Взгляд на искусство как на самовыражение в наше время достаточно распространен. Афористически выразил его Станислав Лем, сопоставляя по этому признаку науку и искусство. «Можно сказать, что человек в тем большей степени является ученым, чем лучше умеет подавлять в себе человеческие порывы, как бы заставляя говорить своими устами саму природу. Художник же тем более является художником, чем сильнее навязывает нам самого себя, все величие и ничтожность своего неповторимого существования»²⁹.

Более чем спорный тезис. Во-первых, он оттесняет за пределы искусства всю огромную область словесного и изобразительного народного творчества и творчества средневекового, где безымянные авторы никогда не «навязывают себя». Во-вторых, он неверен и в отношении индивидуального творчества: оно тем более велико и значительно, чем больше художник способен подняться над своей эмпирической личностью, всячески ограниченной и условиями существования, и краткостью жизни, и несовершенством своей природы.

Можно ли сомневаться в самовыражении лирического поэта? Конечно нет; однако та личность, которая предстает в поэзии Фета, несводима к личности Афанасия Афанасьевича Шеншина. Лирический герой не тождествен своему создателю. Эмпирическая личность художника, как и всякая человеческая личность, «самовыражается» помимо творчества во

всем своим жизненным поведением и во многих отношениях может быть не выше, а то и ниже других. «И меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней он». Парадокс художника, который обыкновенен как личность, но велик, когда его требует к священной жертве Аполлон, был предметом глубочайших медитаций Пушкина. Он заострил его до предела в «Египетских ночах», показав личную ничтожность гениального бродячего импровизатора. Когда итальянец начинает импровизировать, он и не думает навязывать слушателям «самого себя» – он отрешается от себя, «чувствуя приближение Бога».

Естественен интерес к биографиям замечательных художников. Но их «неповторимое существование», как бы детально оно ни было изучено, еще не дает ключа к их творчеству. Последнее всегда шире, полифоничнее; оно возвышается над «любимыми идеями» автора, нередко противоречит им, превышает и опыт автора. О жизни и личности Шекспира известно очень мало, о жизни и личности Пушкина – много, но ни скудность биографических сведений, ни их изобилие не отражается на самостоятельной жизни творений этих художников. И обратное: на основании их творчества трудно судить об их «житейской» личности. Если бы мы ничего не знали о Пушкине, кроме его сочинений, то, несмотря на множество лирических высказываний от первого лица, нам бы это едва ли удалось: скорее, представилось бы какое-то несметное множество лиц. Личный мир Пушкина, известный по письмам, документам и воспоминаниям, со всеми его событиями, с отношениями к друзьям, к женщинам, к царю, к текущей политике, с дуэлями, ссорами, увлечениями и т. д., лишь частично соотносим с грандиозным, чуть ли не вселенским миром его поэзии. В искусстве великий художник живет тысячами жизней, реальная жизнь у него, как у всех, только одна. В этой одной жизни художник, как и все, может быть революционером или консерватором, бродягой или домоседом, гулякой или отшельником; характер и образ жизни у каждого свой, и тут найти между ними что-то общее, установить, так сказать, жизненный «тип» большого художника, видимо, невозможно. Общая у них лишь способность «видеть и слышать», таинственная интуиция, позволяющая в искусстве выходить за пределы своего «я». Быть не своим собственным глашатаем, но глаголом «универсума» (в романтической терминологии) или «самой действительности» (в терминах реалистической эстетики).

Те произведения, где эта способность достигает кульминации, отделяются от создателя. Эстетическое чувство откликается на них, как на некую безусловную реальность, «несомненную», как явление природы, возникшую спонтанно, а не сконструированную в угоду личной мысли художника. Она несет в себе не одну, а множество мыслей (иные только в потенции), не одно чувство, а целый спектр чувств. Эта множественность находит синтез в целостном образе, чередование чувств обретает свой исход в эмоциональном аккорде, в котором противоречивые переживания гармонизируются. Гармонией снимается односторонность аффекта, и возникает то «очищение» (катарсис), о котором говорил Аристотель.

Очищение возможно, видимо, тогда, когда художник творит не под гнетом какого-то владеющего им чувства, но высвобождаясь, поднимаясь над ним. Тогда и собственные переживания художника для него объективизируются, он претворяет свою личную субъективность в объект. Это дано не всем. Пушкин изобразил поэта субъективного («самовыражающегося») в Ленском: «Он пел любовь, любви послушный...» О себе же Пушкин говорит иначе: «Но я, любя, был глуп и нем. / Прошла любовь, явилась муза, / И прояснился темный ум. / Свободен, вновь ищу союза / Волшебных звуков, чувств и дум».

Ленский изливает в стихах свой «пыл души». Пушкин предполагает одну из альтернатив его будущей судьбы: пройдет юность, пыл души охладет и Ленский расстанется с музами. Великому поэту такая участь не грозит: как художник, он не подвластен своим страстям, они для него такой же предмет творческого созерцания, как мир чувств Онегина, Татьяны, скупого рыцаря, Сальери.

Конечно, велика разница между фольклором – до-личным искусством и авторским творчеством, возвысившимся до надличности. В последнем печать индивидуальности неизгладима, но сама эта индивидуальность (не житейская, а творческая) в высокой степени универсальна. В моменты вдохновения ей дано расширяться далеко за пределы своей эмпирики. Значение творческой личности при этом возрастает, и художник сознает свою избранность («Не на простых крылах, на мощных я взлечу...»). Но его гордость умеряется смирением слагателя священных текстов или иконописца, который не мнит себя ни чем иным, как лишь орудием высшей воли («не нам, не нам, но имени Твоему!»).

Вот то общее, что, кажется, можно почувствовать в бессмертных произведениях всех времен. Сверхличностные, они многозвучны – их создатели, отрешаясь от личных пристрастий и предубеждений, вслушиваются в звучания «мирового оркестра», о чем так часто говорил Александр Блок.

Гениальные создания редки. Их свойства не могут быть мерилем ценности всякого вообще искусства. Природа искусства плюралистична, границы его размыты, оно сопряжено со всевозможными видами жизнедеятельности, вплетено в быт и воздействует на души по разнообразным каналам. Это воздействие может быть и кратковременным, и частным, однако люди в нем нуждаются; было бы смешным ригоризмом предъявлять непомерные требования ко всему, что в повседневной жизни именуется искусством. Тем более что и великое не возникает без опоры на малое, являющееся для него питательной почвой. И все же. Когда неисчислимое множество различных «систем видения» самонадеянно предлагает себя ошеломленному зрителю, когда отовсюду, от телевизионного экрана до спичечного коробка, они взывают: и я тоже искусство, и я тоже очень похоже на искусство – наступает некая девальвация художественных ценностей. И в этих условиях, для искусства небезопасных, как противовес им возникает стремление снова и снова обращаться к ценностям настоящим, пытаюсь понять тайну их долговечности.

Ссылки

¹ Гонкур Э. и Гонкур Ж. Дневник. Записки о литературной жизни. Избранные страницы. В 2 т. Т. 1. М., 1964. С. 390–391.

² Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 181.

³ Там же. С. 307.

⁴ Горнфельда Пути творчества. Пг., 1923. С. 116.

⁵ Потебня АЛ Указ. соч. С. 175.

⁶ Там же. С. 175.

⁷ Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1965. С. 34-

⁸ Вересаев В.В. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1961.

⁹ Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем.: В 20 т. Т. XIV. М., 1949. С. 217.

¹⁰ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 53– М.; Л., 1953– С. 187.

¹¹ Райнов Б. Волшебный фонарь. М., 1986. С. 102.

¹² Ван Гог В. Письма. Л.; М., 1966. С. 478.

¹³ Фромантен Э. Старые мастера. М., 1966. С. 221, 225.

¹⁴ Платонов А Размышления читателя. М., 1980. С. 12.

¹⁵ Там же С. 14.

¹⁶ Там же. С. 19.

- ¹⁷ *Выготский Л.С.* Указ. соч. С. 317–318.
- ¹³ Там же. С. 278.
- ¹⁹ Там же. С. 265.
- ²⁰ Там же. С. 191.
- ²¹ *Чехов А.П.* Указ. соч. С. 216.
- ²² *Федерн К.* Данте и его время. М., 1911. С. 164–165.
- ²³ *Олеша Ю.* Ни дня без строчки. М., 1965. С. 213.
- ²⁴ *Ечок А* Собр. соч. Т. 3– М.; Л., 1960. С. 628.
- ²⁵ *Ван Гог В.* Указ. соч. С. 549.
- ²⁶ См... *Михайлов АВ.* Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля // Советское искусствознание 79– Вып. 2. М., 1980. С. 212.
- ²⁷ Цит. по: *Михайлов АВ.* Указ. соч. С. 219–220.
- ²⁸ *Добролюбов НЛ* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1952. С. 207.
- ²⁹ *Лем С.* Сумма технологии. М., 1968. С. 70–71.

Диалектическая структура образа¹⁶

Внутренняя логика произведений искусства изобилует неожиданностями. Неожиданности пронизывают всю художественную ткань, обнаруживаются в развитии характеров.

Когда убийца Раскольников в мучительном трансе бродит возле места своего преступления, всего несколько дней как совершенного, и случайно наталкивается на уличное происшествие – лошадь раздавила пьяного чиновника, почти вовсе не знакомого Раскольникову, – он вдруг принимает в нем горячее, деятельное участие, хлопочет, уговаривает полицейских, посылает за доктором. Как это вытекает из предшествующего состояния Раскольникова и из его характера, угрюмого и мизантропического? Ведь только что перед тем «сердце его было пусто и глухо», проникнуто отвращением ко всему и не ведало иного желания, кроме как «все кончить».

Поворот, казалось бы, парадоксальный. Из всех возможных вариантов поведения Раскольникова (пройти мимо «происшествия», не заметив; заметить и остаться равнодушным; заметить и почувствовать брезгливое отвращение) он наименее вероятен, но наиболее истинен. Истинность его неотразима, и нам уже кажется, что именно этого мы и ждали как единственно возможного: тут не просто неожиданность, но тайно ожидаемая неожиданность.

Художник добирается до истины, подвергая сомнению «самоочевидное», вопреки тому, что лежит на поверхности и более всего поддается однолинейному суждению. Художественное исследование по существу своему диалектично, оно движимо глубокой диалектикой противоположностей, противочувствий.

Мы, например, привыкли, исходя из «однолинейного» понимания вещей, считать смех, смешное инструментом отрицания: осмеивается плохое. Но М. Бахтин в своей книге о Рабле показал «возрождающую» сущность «смеховых», «карнавальных» форм народной культуры Средних веков и Возрождения. А Достоевский в одном из писем высказывает совсем уж поразительную по своей кажущейся парадоксальности мысль о том, что изобразить «положительно прекрасного человека» можно, лишь представив его... смешным. Он упоминает о Дон Кихоте: «Он прекрасен единственно потому, что в то же время и смешон. Пиквик Дикенса (бесконечно слабейшая мысль, чем Дон Кихот, но все-та-ки огромная) тоже смешон и тем только и берет. Является сострадание к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному – а стало быть, является симпатия и в читателе»¹. У самого Достоевского смешны и князь Мышкин, и Аркадий Долгорукий – его любимые герои.

Может быть, пример Достоевского для данного случая тенденциозен? Но вот Пушкин – светлый, классический Пушкин, «Пир во время чумы». Этот краткий драматический этюд – настоящий апофеоз противоречий, венчаемый грозно-веселым гимном в честь чумы: «Всё, всё, что гибелью грозит, / Для сердца смертного таит / Неизъяснимы наслажденья...»² Его поет Вальсингам – самый бестрепетный, дерзостный, кощунственный из пирующих. Но он же оказывается и самым ранимым и потрясенным отчаянием. Две женщины присутствуют на пире. Одна – хрупкая, слабая, кротко жалующаяся. Но не она теряет сознание при виде страшной телеги с трупами, а другая – резкая, насмешливая. «...В ней, я думал, / По языку судя, мужское сердце. / Но так-то – нежного слабей жестокой, / И страх живет в душе, страстями томимой!»³

«Нежного слабей жестокой!» – разве это не удивительно и разве это не правда? Правда искусства – всегда удивительная правда. Искусство просвечивает насквозь покровы, «системы фраз», ищет трудного, ищет скрытого, отвергает ходячее – отсюда его «великолеп-

¹⁶ Публикуется по тексту статьи в журнале «Вопросы литературы» (1966. № 6. С. 72–87).

ные нелепости», его ожидаемые неожиданности, страсть к антиномиям и его собственная волшеббно-антиномическая структура.

Все это до такой степени характерно для всякого большого искусства (не только «психологического»), что иной раз кажется непонятным, почему исследователи искусства так мало уделяли внимания столь замечательным его свойствам. Не потому ли, что мы склонны слишком уж распрямлять смысл художественных образов, переводя их на язык логически-понятийный? И неизбежно ли такое упрощающее распрямление – особенно теперь, когда само научное мышление оперирует дифференцированными и утонченными диалектическими категориями?

Проблема антиномичности художественных структур поставлена и предельно заострена в недавно изданном труде Л.С. Выготского «Психология искусства»⁴. Написанное в 1920-х годах, это исследование читается сейчас так, будто оно предпринято не сорок лет тому назад, а сегодня.

Когда писалась эта книга, что главным образом находилось в центре внимания, вернее сказать, лежало на поверхности художественной жизни и эстетической теории? Войнственные «левые» течения искусства и их споры с «консерваторами», отстаивавшими права классического наследия. Идеи искусства как жизнестроительства. В теории – вульгарная социология.

Может показаться, что Л. Выготский стоит как бы в стороне от этих кипучих процессов, если не как психолог, то, во всяком случае, как эстетик. Он занимается тем, что едва ли было тогда модно, – изучением постоянных основ эстетического переживания, не подразделяя искусство на «левое» и на «правое», на «наследие» и «новое». Жгучий тогда вопрос об отношении к классикам (сбрасывать или не сбрасывать их с корабля современности?) такой постановкой просто снимается, оказывается пустым. Однако на основе своих анализов механизма эстетического восприятия Л. Выготский приходит к идее искусства как жизнестроительства – в самом настоящем, не поверхностном понимании, вполне свободном от вульгарностей, которыми эта идея обрастала у многих «левых» теоретиков.

То же в отношении социального анализа. Л. Выготский всем своим ходом мысли утверждает социальную действенность и социальную активность искусства, но его подход бесконечно далек от примитивного разыскания «социальных эквивалентов».

Короче говоря, Л. Выготский занимался теми самыми проблемами, которые выдвинула и поставила эстетическая мысль 1920-х годов, но он никак не участвовал в их вульгаризации, происходившей тогда же, – в конъюнктурной ли суете, или в полемическом запале, или в приступах мнимо «революционного» максимализма. Л. Выготский, идя путем независимого и спокойного исследования, всего этого избежал.

Богатую содержанием, блистательно написанную книгу Л. Выготского нельзя, конечно, пересказать – ее надо прочесть, страницу за страницей, ничего не пропуская. Но резюмировать ее в кратких словах можно, потому что она очень цельна и пронизана с начала до конца единой доминирующей мыслью. Эта мысль-доминанта представляется необычайно плодотворной⁵ – с оговорками, о которых скажу дальше.

Л. Выготский – психолог и предметом своего исследования считает психологические законы воздействия искусства на человека. Он исходит из того, что методы такого исследования должны быть объективными, то есть направляться оно должно не столько на акт создания или восприятия художественного произведения, сколько на само произведение, на его структуру. «...Анализируя структуру раздражителей, – говорит Л. Выготский, – мы воссоздаем структуру реакции <...> природу эстетической реакции в ее чистом виде, не смешивая ее со всеми случайными процессами, которыми она обрастает в индивидуальной психике»⁶.

Центральную свою идею Л. Выготский уже во введении формулирует как «признание преодоления материала художественной формой...»⁷. Анализируя структуру басни, новеллы и трагедии, он показывает, что во всех них заключено некоторое аффективное противоречие: взаимно противоположные ряды чувств, которые, нарастая, приходят в конце к «короткому замыканию» и самосгоранию. Этот итог и есть, собственно, решающий эстетический эффект произведения, и Л. Выготский определяет его аристотелевским понятием «катарсис».

Противоречие, разрешающееся в катарсисе, есть, по Л. Выготскому, противоречие между характером, смыслом материала, взятого в произведении, и формой произведения. Нужно особо заметить, что *именно* автор понимает под материалом и формой, – это очень важно. «Все то, что художник находит готовым, будь то слова, звуки, ходячие фабулы, обычные образы и т. п., – все это составляет материал художественного произведения вплоть до тех мыслей, которые заключены в произведении. Способ расположения и построения этого материала обозначается как форма этого произведения...»⁸

Л. Выготский пользуется здесь категориями, выработанными формальной школой литературоведения: он считает их ценными, но расходится с формалистами в оценке эстетической значимости материала. Формальная школа считала материал эстетически нейтральным и единственно форме («приему») приписывала действительную художественную силу. Л. Выготский же, критикуя теорию «искусства – приема», замечал, что «форма в ее конкретном значении не существует вне того материала, который она оформляет»⁹, и указывал на самостоятельную эстетическую значимость материала.

Однако самое определение материала, принимаемое Л. Выготским, кажется неверным; но об этом несколько позже, а пока будем временно употреблять этот термин в том же значении.

Свою мысль о преодолении «материала» «формой» Л. Выготский наиболее блестящим и убедительным образом развивает на примере новеллы Бунина «Легкое дыхание». Он сопоставляет фабулу и сюжет рассказа (понимая под фабулой материал, а под сюжетом – организацию фабулы, то есть форму) и показывает, что они противоположны по звучанию, по настроению. Характер фабулы можно определить словами «житейская муть»: это «история путаной жизни провинциальной гимназистки»¹⁰ – и писатель ее нисколько не прикрашивает, не затушевывает. Но характер сюжета и всей формы рассказа выражается словами «легкое дыхание». «Его основная черта – это то чувство освобождения, легкости, отрешенности и совершенной прозрачности жизни, которое никак нельзя вывести из самих событий, лежащих в его основе»¹¹.

«Мы приходим как будто к тому, – заключает Л. Выготский, – что в художественном произведении всегда заложено некоторое противоречие, некоторое внутреннее несоответствие между материалом и формой, что автор подбирает как бы нарочно трудный, сопротивляющийся материал, такой, который оказывает сопротивление своими свойствами всем стараниям автора сказать то, что он сказать хочет. И чем непреодолимее, упорнее и враждебнее самый материал, тем как будто оказывается он для автора более пригодным»¹².

Из этих предпосылок Л. Выготский делает широкие и далеко идущие выводы о роли искусства в жизни. Не могу не привести место, где он, критикуя теорию «заражения чувствами», выдвигает собственное понимание эмоционального действия искусства как действия катартического, разрешающего.

«Как безотрадно было бы дело искусства в жизни, если бы оно не имело другой задачи, кроме как заражать чувствами одного – многих людей. Его значение и роль были бы при этом чрезвычайно незначительны, потому что в конце концов никакого выхода за пределы единичного чувства, кроме его количественного расширения, мы не имели бы в искусстве.

Чудо искусства тогда напоминало бы безотрадное евангельское чудо, когда пятью-шестью хлебами и двенадцатью рыбами была накормлена тысяча человек, и все ели и были сыты, и оставшихся костей набрано двенадцать коробов. Здесь чудо только в количестве – тысяча евших и насытившихся, но каждый ел только рыбу и хлеб, хлеб и рыбу. И не то ли же самое ел каждый из них каждый день в своем доме без всякого чуда?

Если бы стихотворение о грусти не имело никакой другой задачи, кроме как заразить нас авторской грустью, это было бы очень грустно для искусства. Чудо искусства, скорее, напоминает другое евангельское чудо – претворение воды в вино, и настоящая природа искусства всегда несет в себе нечто претворяющее, преодолевающее обыкновенное чувство, и тот же самый страх, и та же самая боль, и то же волнение, когда они вызываются искусством, заключают в себе еще нечто сверх того, что в них содержится. И это нечто преодолевает эти чувства, просветляет их, претворяет воду в вино, и таким образом осуществляется самое важное назначение искусства. Искусство относится к жизни, как вино к винограду, – сказал один из мыслителей, и он был совершенно прав, указывая этим на то, что искусство берет свой материал из жизни, но дает сверх этого материала нечто такое, что в свойствах самого материала еще не содержится»¹³.

Искусство, считает Л. Выготский, возникает не просто из живого и яркого чувства: оно есть творческий акт преодоления чувства, его разрешения, победы над ним. В этом социальная роль искусства. «Искусство есть <, > организация нашего поведения на будущее, установка вперед, требование, которое, может быть, никогда и не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться поверх нашей жизни к тому, что лежит за ней»¹⁴.

В этом, и только в этом смысле Л. Выготский принимает формулу «левых»: «искусство как метод строения жизни».

Теперь попробуем отвлечься от того, кого Л. Выготский цитирует и с кем полемизирует, и посмотреть на основные положения книги совершенно непредвзято, без груза историко-теоретических ассоциаций.

Мы, с одной стороны, чувствуем какую-то вешую истину в законе эмоциональной антитезы и разрешающего преодоления чувства, «превращения воды в вино», а с другой стороны, кажется, что Л. Выготский чересчур настойчиво изыскивает антитезу в любом художественном явлении. Иногда как будто и с натяжками. Рассказ «Легкое дыхание» на первый взгляд идеально ложится в концепцию автора. Но ведь это один рассказ, а так ли обстоит с другими рассказами того же Бунина, например с «Господином из Сан-Франциско», где материал и форма, по-видимому, звучат в унисон? Кое-где ощутимы натяжки и в трактовке басен.

Но вот что мы замечаем: натяжка, нарочитость ощущается, лишь если полагать противоречие существующим именно между «материалом и формой» в том значении этих терминов, которое принимает Л. Выготский. Если же от него отвлечься, то оказывается, что аффективное противоречие, «антитеза», действительно обнаруживается везде в искусстве, но противоречие лежит, скорее, *внутри самого материала*, форму же оно вскрывается.

В «Господине из Сан-Франциско» противочувствие, рождаемое самим материалом, вполне очевидно. Господин из Сан-Франциско, под старость разбогатевший, предпринимает комфортабельное увеселительное путешествие «единственно ради развлечения». Он плывет в люкс-каюте на громадном пароходе с ночным баром и восточными банями, он посещает люкс-места – Неаполь с его прославленным заливом, Капри с его лазурным гротом, он ест обильные изысканные обеды и носит нарядный смокинг. Но в Неаполе и на Капри – дождливо, грязно и холодно, но обеды отягощают желудок, но тугой воротничок смокинга мучительно режет шею и качание парохода вызывает тошноту – увеселительная поездка, в сущности, сплошная мука; и жалкая смерть настигает разбогатевшего сноба в самом разгаре его вымученных удовольствий. На том же комфортабельном пароходе, только уже в гробу, запрятанном в трюм, господин совершает обратный путь. В это время наверху, в бальном

зале, сверкание ламп, оркестр, танцы, лучше всех танцует изящная «пара влюбленных», нанятых хозяином за деньги. «И никто не знал ни того, что уже давно наскучило этой паре притворно мучиться своей блаженной мукой под бесстыдно-грустную музыку, ни того, что стоит глубоко, глубоко под ними, на дне темного трюма, в соседстве с мрачными и знойными недрами корабля, тяжело одолевающего мрак, океан, вьюгу...»¹⁵ Так кончается рассказ.

Он весь, как видим, построен на иронической антитезе; грозная ирония нарастает, доходит до кульминации и завершается мрачным заключительным аккордом. Но вот вопрос: разве форма этого рассказа создает что-либо такое, «что в самом материале не содержится»? Ведь очень близоруко и наивно было бы считать путешествие господина из Сан-Франциско «объективно» веселым и приятным и лишь на долю художественной обработки относить тот ужас и холод тления, которым от него веет.

Если посмотреть под этим углом зрения на рассказ «Легкое дыхание», то и там мы вправе усомниться: правда ли, что «жизненная история о беспутной гимназистке» сама по себе, в своей действительной сущности, не содержит ничего, кроме гнетущей мути? Речь ведь идет о юной, переполненной жизнью девушке, почти ребенке. В преддверии жизни, от которой она ждет чудес и счастья, ее встречает душный мирок гимназии, старые развратники и казачьи офицеры.

Нет, чувство «легкого дыхания», «весеннего ветра» идет от характера Оли Мешерской, то есть от глубинной сути «жизненного материала», взятого писателем. Волшебная же форма рассказа обнаруживает двойственную, противоречивую сущность его, которая проходит незамеченной для эстетически непросветленного взгляда.

Л. Выготский прав: «эмоциональная антитеза» и ее катартическое разрешение составляют суть эстетической реакции. Но он не прав, когда приписывает ее конфликту материала и формы, всегда будто бы противоположных по своему смыслу и настроению. Противоречие коренится внутри материала: скрытая сложность жизни – вот нерв искусства.

Однако необходимо наконец оговориться: «внутри материала» – это очень неточно; нужно было бы сказать – *внутри содержания*. Неточность идет от неопределенности, расплывчатости понятия «материал», как оно употребляется самим Л. Выготским.

В самом деле, что это такое: материал искусства? Выше мы видели, что автор заимствует этот термин у формальной школы и понимает под ним «все то, что художник находит готовым». В том числе слова, звуки и даже мысли. В применении к жанру рассказа он уточняет это таким образом: «...Все то, что поэт взял как готовое – житейские отношения, истории, случаи, бытовую обстановку, характеры, все то, что существовало до рассказа и может существовать вне и независимо от этого рассказа, если это толково и связно пересказать своими словами. Расположение этого материала по законам художественного построения следует называть в точном смысле этого слова формой этого произведения»¹⁶.

Все это, конечно, совсем не точно, и думается, что здесь-то и кроется уязвимое место замечательного исследования.

Строго говоря, никакой художник ничего не может взять «как готовое». «Натуральный смысл» явления (если воспользоваться термином Добролюбова) постигается художником через свое к нему отношение, через свое понимание, переживание – как же иначе? Если предмет воспринят и пережит художником и стал предметом его творчества, то это уже не просто нейтральный по отношению к художнику материал – он стал *содержанием* его произведения. Л. Выготский напрасно отождествляет понятия содержания и материала: это не одно и то же. И как видно, не так уж схоластичны и пусты «споры о словах» (как что называть), если из разного употребления слов могут вытекать существенно разные выводы.

Если содержание и материал – синонимы и между ними нет разницы, тогда выводы Л. Выготского радикально расходятся с известными «аксиомами» эстетики о соответствии формы содержанию, и сам автор не без удивления констатирует свой разрыв с традиционной

эстетикой. Он пишет: «...Всея традиционной эстетикой мы подготовлены к прямо противоположному пониманию искусства: в течение столетий эстетики твердят о гармонии формы и содержания, о том, что форма иллюстрирует, дополняет, аккомпанирует содержание, и вдруг мы обнаруживаем, что это есть величайшее заблуждение, что форма воюет с содержанием, борется с ним, преодолевает его и что в этом диалектическом противоречии содержания и формы как будто заключается истинный психологический смысл нашей эстетической реакции»¹⁷.

Заметим, что здесь автор подставляет слово «содержание» вместо слова «материал», значит, эти понятия для него совершенно равнозначны.

Но они не равнозначны, и положения эстетики о гармонии формы и содержания остаются в силе: открытие Л. Выготского их не опровергает, а только углубляет. Эстетики никогда не утверждали, что форма адекватна материалу, – они говорили об адекватности формы содержанию, то есть материалу, уже переработанному творческим сознанием художника, а это другое дело. Форма действительно гармонирует с содержанием художественного произведения, то есть она его выражает, переводит его из идеального плана в реальный. Она выражает, делает явными и те самые антитезы, которые заложены в содержании и представляют собой не что иное, как внутреннюю самопротиворечивость явления, *ставшего фактом искусства*, достоянием художника.

Ну а что же представляет тогда собою собственно «материал», существующий до искусства и вне искусства? Есть же у него «натуральный смысл», независимый от толкования художника? И правда ли, что художник его непременно преодолевает своим толкованием?

Здесь надо условиться прежде всего о том, что речь идет не о каких-либо естественных свойствах предмета, вроде химических или физических его свойств, а о его смысле, то есть о духовном осознании предмета, которое, понятно, не существует помимо человеческого сознания. Его «натуральный смысл» может быть лишь равнодействующей множества взглядов, оценок, отношений, основывающихся на множестве факторов. Нужно было бы «запрограммировать» необозримое, астрономическое количество больших и малых, общих и частных факторов, чтобы получить в итоге эту равнодействующую, то есть подлинный смысл явления, – хотя бы такого, как история Оли Мещерской, если допустить, что она была в действительности.

Представим на минуту, что эта история действительно была и события в жизни развертывались в точности, как описано Буниным, что Бунин взял фабулу и действующих лиц «в готовом виде». Но разве и в этом случае можно сказать, что «натуральный смысл» событий тоже взят в готовом виде?.. Нет, потому что он не задан, не определен и, во всяком случае, не прояснен. Эта же самая история должна была иметь разную духовную окраску в глазах разных ее участников и наблюдателей. В сознании начальницы гимназии, в сознании классной дамы, приходившей на Олину могилу, в сознании офицера, который убил Олю, в сознании Олиных родителей, Олиной подруги она должна была рисоваться по-разному, причем каждый имел реальные основания воспринимать ее так, а не по-другому. Теперь вообразим себе совершенно постороннего, незаинтересованного наблюдателя, – может быть, ему и принадлежит право объективного суждения? Но оно опять-таки зависит от того, кто этот наблюдатель, каков его жизненный опыт, его взгляды, отношение к людям, характер, а также от того, что он знает о случившемся и что осталось от него скрытым (ведь никто же не мог знать досконально, что происходило в душе злополучной гимназистки). Так что и суждения наблюдателей оказались бы далеко не одинаковыми.

Вероятно, большинство наблюдателей, воспринимая канву событий, сошлось бы на впечатлении мутного и ужасного. Это какая-то часть истины, наиболее наглядная, но ведь не вся же истина. Уже одно обращение не только к внешнему рисунку событий, но и к харак-

терам, главное к характеру самой героини, привнесло бы и другие эмоциональные оттенки. Может быть, ужас, смешанный с состраданием, может быть, тоску по «легкому дыханию», появившемуся в мир для того только, чтобы тотчас рассеяться «в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре».

Вот мы уже невольно заговорили цитатами из Бунина – словами писателя, написавшего об этой истории. Потому что он уже predetermined направление наших эмоций по отношению к факту. Но сам-то факт, очевидно, заключал в себе и возможности многих иных отношений.

Писатель, художник и есть тот глубокий и дерзостно-вдохновенный наблюдатель, который из бесчисленного множества сошедшихся в жизненном факте переплетенных и перепутанных нитей вычленяет некое доминирующее противоречие – движущий эмоциональный нерв – и его именно делает содержанием произведения искусства, основанного на этом материале. Он берет факт не однозначно, а в его реальной многослойности; видит и тот слой, что лежит снаружи, и те, что просвечивают в глубине. В качестве содержания он принимает эмоциональную антитезу внешнего и просвечивающего. По всей вероятности, в материале было как возможность заложено что-то еще, и еще, и еще – совсем иные аспекты. Художник, однако, выбирает только то, что ему нужно, что совпадает с его собственной творческой волей.

Таким образом, художник поднимается над материалом, отходит от него, «преодолеывает» его – не формой, а уже содержанием, извлекаемым из материала, как образ статуи из глыбы камня. Причем «преодолеывает» в данном случае совсем не значит, что он поступает вопреки тенденциям материала, а только то, что он относится к этим тенденциям избирательно и творчески активно. Материал предстает перед ним, как сфинкс, который загадывает загадки, допускающие различные ответы, как кусок мрамора, в котором таятся возможности многих статуй, а не одной-единственной. Материал почти ничего «готового» не дает художнику.

В приведенном выше отрывке Л. Выготский уподобляет «чудо искусства» превращению воды в вино и тут же вспоминает слова Грильпарцера о том, что искусство относится к жизни, как вино к винограду. Но нетрудно заметить, что оба эти уподобления выражают мысли, не вполне совпадающие. Превратить воду в вино – не то же самое, что превратить виноград в вино. Первое – действительно чудо, и чудо необъяснимое, так как в воде не содержится ничего, предвещающего вино. Но виноград уже заключает в себе возможность вина, и такое сравнение, несомненно, лучше выражает суть дела.

Мы условно допустили, что фабула и действующие лица рассказа «Легкое дыхание» взяты Буниным в готовом виде, из жизни. На самом деле так случается редко и, по всей вероятности, история эта вымышлена писателем. Не знаю, как было, но, может быть, толчком послужило какое-нибудь газетное сообщение об убийстве, где реальные персонажи вовсе не походили на персонажей рассказа Бунина. Тогда материал и содержание рассказа расходятся еще дальше, разница между ними еще очевиднее. Тогда уже вообще нельзя сказать, что описанная история представляет материал рассказа, – что же это за материал, которого не было? Она вся целиком представляет содержание произведения Бунина, а материал... Материалом, очевидно, являются разрозненные фрагменты, обрывки, отпечатки жизненного опыта писателя. Собственно, вся жизнь – материал. Материал расплывается в бесконечности. Он гораздо сложнее, но и гораздо аморфнее искусства, посредством которого он организуется, кристаллизуется, чеканится, и из него создается новая – художественная – «чувствующая вселенная».

Однако эта новая вселенная создается не из чего другого, как из жизненного материала, и фиксируемые в ней диалектические противоречия извлекаются в конечном счете из него.

Тем самым искусство есть и познание мира – познание через пересоздание, через творческое обращение с материалом.

Одним словом, претензии наши к концепции Л. Выготского сводятся к тому, чтобы переакцентировать ее в свете теории отражения. Тогда многое становится на свои настоящие места: оказывается, что форма не воюет с содержанием, но обнаруживает те противоборствующие и противоречивые начала, которые даны в содержании искусства и как возможность заложены в материале жизни. А далее весь ход рассуждений Л. Выготского сохраняет свою убедительность. Действительно, эта реализованная формой противоречивость содержания приводит к катарсису, приводит к разрешению, позволяет подняться над поверхностным слоем чувства и его преодолеть.

Ведь если бы дело обстояло так, что известное жизненное явление обладает собственным ясным и однозначным смыслом, а художественная форма этот смысл отрицает, преодолевая сопротивление материала, и на место его ставит прямо противоположный, тогда такое «преодоление» было бы психологической иллюзией, рожденной формой. И едва ли оно могло бы иметь то просветляющее и возвышающее действие, о котором так хорошо говорит наш автор. В лучшем случае это был бы возвышающий обман: почувствовать «прозрачность жизни» там, где в действительности одна только житейская муть и ничего больше. Зачем же? Чтобы, столкнувшись с подлинной житейской мутью, убедиться, что искусство нас попросту обманывало, манило призраками?

Но если столкновение противоположных чувств вытекает из существа самих жизненных реалий, претворенных в искусстве, – тогда другое дело. Тогда при встрече с явлениями жизни мы, умудренные опытом искусства, будем просматривать явление в глубину, в его действительных сложностях и движущих противоречиях, не поддаваясь поверхностному впечатлению. И добывать уже не возвышающий обман, но возвышающую истину.

Истины жизни так же не поверхностны, не однозначны, как истины искусства. Смешной Дон Кихот, оставаясь смешным, обладает нравственным величием, и его безумие, оставаясь безумием, прозорливее плоского рассудка. Беспутный и буйный Дмитрий Карамазов хранит в душе чистоту и наивность «шиллеровских» идеалов, а чистейший Алексей Карамазов смутно чувствует в себе шевеление карамазовского «злого насекомого». Романтическая Наташа Ростова превращается в прозаическую мать семейства. «Бесчеловечный» Адриан Леверкюн ничего так не жаждет, как братства и единения людей.

Припомним любое значительное произведение литературы из тех, что выдерживают испытание временем и остаются в истории самосознания человечества некими вехами, – мы в каждом из них – без преувеличения в каждом! – найдем эту многослойность образа, эти противочувствия и внутренние контрасты. В искусстве они сгущеннее, чем в «жизненном материале». Пути художественного познания дерзостны: оно берет мир одновременно в различных плоскостях и разных срезах, сближая далекое, объединяя разъединенное, сопоставляя разнородное, перекидывая между ними ассоциативные мосты, улавливая потаенные связи между макро– и микроявлениями человеческой жизни. Диалектическая сложность жизни при этом выступает как нечто осязаемое.

Выражением ее является диалектическая структура самого художественного образа – этой модели «мира в соотношении с человеком» (по выражению Гёте). В том, что Л. Выготский на нее указал, – исключительная ценность его исследования.

В одной из глав книги Л. Выготский делает попытку беглой «проверки формулы» на других видах искусства, помимо литературы. Это сделано им действительно очень бегло, на примерах полуслучайных, особенно в отношении изобразительных искусств. Но намеченное им в самом деле могло бы «составить предмет целого ряда дальнейших исследований, специальных для каждой области искусства»¹⁸.

В пластических искусствах, может быть, яснее всего видно, что искусство творит свою «вселенную», подобную, но не тождественную реальной, через выявление и преодоление многообразных конфликтов. Некоторые на первый взгляд кажутся чисто «техническими»: например, конфликт между глубиной и плоскостью, монохромностью и много-цветностью, между ограниченностью цветовой гаммы на палитре художника и огромным количеством цветовых переходов в природе, между движением и неподвижностью и так далее. Но и такого рода «столкновения» между натурой и произведением искусства имеют философский смысл и восходят к каким-то глубинным противоречиям реальности.

Вот простой и очевидный конфликт – между материей изображаемого и материей изображенного. Камень, из которого делается статуя, не только не тождествен материи живого тела, но противоположен ей всеми своими свойствами: тут конфликт твердости и мягкости, тяжести и легкости, статики и динамики. Природа живого тела вступает в борьбу с природой камня, и возникает нечто третье – статуя как исход борьбы и синтез. Возьмем любую статую Микеланджело: она не есть камень и не есть тело, она – каменное тело. Ее анатомия такова, какая возможна лишь у каменного человека: шея утолщена, конечности приближены к торсу, все формы утяжелены, глыбисты и компактны. Изображенный человек движется – камень неподвижен, а статуя? Она и движется и нет, причем ее движению сообщен характер устойчивости, а в ее фактической неподвижности ощущается динамический заряд, потенция движения. В конечном счете тут противоречие живого и мертвого, быстролетного и долговечного. Разве преходящее, бренность живого, мимолетность прекрасного не составляют извечную тоску человечества, а потребность как-то воспротивиться этой бренности – его извечную мечту? В самой скульптурной идее (не какой-нибудь отдельной статуи, а скульптуры вообще) это противоречие реализовано как гипотеза «нетленной жизни».

Когда изобразительное искусство «отходит» от природы (а оно всегда так или иначе от нее отходит), то у подлинного художника это происходит не из желания отрицать природу, а из стремления утвердить ее человеческий аспект, что-то за нее договорить, восполнить и продолжить творчество природы творчеством сознания. Китайский живописец Ци Байши любил писать лепестки пионов черной тушью, сохраняя зеленый цвет листы. Его черный тон обладал несравненной воздушностью, и Ци Байши казалось, что именно черный цвет способен лучше всего выразить нежную и хрупкую природу цветка. Настоящие пионы черными не бывают, они красные или белые. Но, изображая их черными, художник не игнорировал их подлинную природу, он только слил ее со своим обостренным переживанием той же природы и создал новое явление, новый пион, принадлежащий миру искусства.

В этом мире цветут черные пионы, камень оживает, а живая плоть получает свойства камня; здесь мгновение останавливается на века, а целая жизнь порой уплотняется в сгусток, измеряемый минутами; здесь сквозь житейскую муть слышен звон весеннего ветра, а «тучные радости» дышат смертью и тлением. И этот парадоксальный мир не противостоит реальному – он выражает его.

Диалектический состав художественного образа включает в себя и противоречие между формой и содержанием, но думается, что оно не там, где его видит Л. Выготский: тут не взаимная противоположность их смысла, а, скорее, противоречие конкретной определенности формы и динамической неисчерпаемости содержания, благодаря чему искусство в состоянии, по выражению Гумбольдта, «посредством всестороннего ограничения своего материала произвести неограниченное и бесконечное действие»¹⁹.

Форма сама по себе есть ограничение. Содержание произведения искусства выступает как форма, как ограничение по отношению к материалу действительности, но оно, в свою очередь, подвергается ограничительному формированию в линиях, звуках, красках. Форма произведения, пластическая ли, словесная или звуковая – это законченный в себе кристалл, она именно вот такая, а не другая; кажется, что от нее нельзя ничего отнять и ничего к ней

прибавить, – чем сильнее это впечатление, тем форма совершеннее. Между тем содержание, ею выражаемое, как удачно сказал как-то Репин, «дифференцируется до неуловимости», оно эластично и подвижно, подобно струящемуся потоку, и для него твердая однолинейность является признаком художественной скудости. Это, кстати сказать, хорошо показывает Л. Выготский на примере басенного жанра: соль басни не в поучении, а в самом сюжете, и чем определеннее, неоспоримее дидактический вывод, на который она наталкивает, тем менее поэтичен сюжет; сюжет поэтический (художественно организованный) допускает множественность толкований.

Вместе с тем Л. Выготский явно преувеличивает (в угоду своему тезису о преодолении материала формой), когда утверждает, что, например, басня «Ворона и лисица» создает у читателя «впечатление совершенно обратное тому, которое подготовила мораль»²⁰. То есть: мораль гласит, что «лесть гнусна, вредна», а читатель восхищен остроумием лисицы, по заслугам наказавшей глупую ворону. Но это ведь не противоположно высказанной морали, а лишь расширительнее, богаче смысловыми оттенками.

Нельзя сказать, что содержание противоположно впечатлению, производимому формой, или что оно вообще неуловимо по своим тенденциям, – нет, оно направляет восприятие по определенному руслу, только русло это широкое и разомкнутое. В отличие от формы к содержанию можно до бесконечности что-то «добавлять», и это, собственно, делает каждый воспринимающий произведение искусства. В этом смысле

А. Потебня говорит о художественном произведении, что оно есть не что-то раз навсегда созданное, а «нечто постоянно создающееся»²¹.

Оно не содержит однозначной, твердо обозначенной истины, зато является резервуаром истин. Оно состоит из многих просвечивающих покровов: один приподнимается, за ним обнаруживается другой, третий. Каждый воспринимающий находит в содержании художественного произведения что-то интимно свое; в одну эпоху его понимают так, в другую – несколько иначе, прибавляя к пониманию то, что привнесено временем, а вместе с тем как бы уже таилось изначально в произведении, как растение в зерне. Произведение искусства, то есть содержание его, живет и развивается во времени, развивается в миллионах сознаний. Всхожесть, плодоносность зерна – критерий его истинности.

Между тем форма произведения остается все время неизменной, созданной раз и навсегда, и в своей неизменности она излучает самодвижущееся, вечно обновляющееся содержание. Ее неизменность ревниво оберегается. Считается кошунственным всякое нарушение формы: перестроить прекрасное старинное здание – хотя бы и в интересах удобства, видоизменить фреску по произволу реставратора, переиначить стихи Пушкина – хотя бы заменить «менее удачное» слово «более удачным», – в этом видится нам оскорбление искусства. Однако никто не находит ничего плохого в трансформации содержания этих же памятников. Сколько «добавили» XIX и XX столетия к «Гамлету» и «Дон Кихоту»! Поставить на сцене «Горе от ума», дописав от себя новый текст, которого не было у Грибоедова, – это вызывает справедливый протест и возмущение. Поставить же «Горе от ума» с точным сохранением текста, но с новым «прочтением» бессмертной комедии – не только право, а творческий долг режиссера. Тут воочию видно, как прорастает, ветвится и плодоносит изначально художественная мысль.

Кстати сказать, Л. Выготский, критикуя положение Потебни об апперцепции, о «силе внутренней формы возбуждать самое разнообразное содержание», возражает на это: «... Субъективность понимания, привносимый нами от себя смысл ни в какой мере не являются специфической особенностью поэзии – он есть признак всякого вообще понимания»²². Здесь Л. Выготский, видимо, не прав. Сообщение, заключенное в деловой информации, в научной формуле, рассчитано на однозначное восприятие: оно не требует и даже не терпит субъек-

активного понимания со стороны воспринимающего. Между тем содержание искусства по самой природе своей как раз требует динамического к себе отношения; то есть обогащения индивидуального высказывания художника новыми и тоже индивидуальными аспектами. Именно их включение (незримое и постепенное) в первоначальную художественную идею сообщает последней особое качество прочности и долговечной действенности.

Итак, форма – кристалл, содержание – поток, нечто текучее или растущее, или волны, испускаемые кристаллом. Произведение искусства, в единстве его содержания и формы, предстает как противоречивое целое – потому и живое, что противоречивое. Парадокс здесь в том, что насколько содержание тяготеет к безграничности, настолько форма – к ограничениям, это выражено в известном афоризме: «Чтобы словам было тесно, а мыслям просторно». Казалось бы, дай и словам простор, если хочешь простора мыслям, но по такому пути следует лишь незрелое художественное сознание.

Художник, достигший творческой зрелости, обычно хорошо сознает пользу ограничительных условий для своего труда, знает, что поиски совершенной формы нуждаются не столько в бесконтрольной свободе, сколько в чувстве границ, в добровольном подчинении «законам», будь это законы стиля, «ремесла», функции. Как важна для Данте безупречная архитектурная композиция «Божественной комедии» и строгая обусловленность формы в терцинах; какой притягательностью для поэтов обладает форма сонета, казалось бы «сковывающая» вольное течение поэтической мысли (как, впрочем, и «онегинская» строфа). Нет, это не сковывает, напротив. Архитектор Райт говорит: «Что касается меня, я считаю абсурдным или даже совершенно недопустимым воспользоваться возможностями так называемой “свободы действия” <...>. Если передо мной не выдвигают четко определенные ограничения или требования (и чем более специфические, тем лучше), я не вижу проблемы, не знаю, над чем работать и что вырабатывать...»²³ Может быть, это только в архитектуре? Но вот свидетельство графика Фаворского: «... Меня увлекает искусство, ограниченное в средствах, обусловленное местом, как то: стенная живопись, книжная графика, театральная постановка, а также труднообрабатываемый материал»²⁴.

Вместе с тем Фаворский ценит «ограниченность в средствах», например ограниченность черным и белым, именно за возможность «изобразить черным и белым все цвета, все разнообразие оттенков. Изображать не снег, потому что он белый, и голые деревья и ворон, потому что они черные, а все многообразие природы, все богатство цветное выразить черным и белым»²⁵. С этой точки зрения увлекательную область исследования составляет прикладное искусство, включая современное художественное конструирование. «Конфликты» здесь обнажены. Как властный фактор ограничения выступает функция создаваемого предмета, и форма сосуда, стула, автомобиля, не считающаяся с функцией, оказывается художественно бессильной из-за своей случайности и произвольности, как бы ее ни украшали. Форма выражает функцию, но вместе с тем она выражает и нечто большее, чем функция, которая сама по себе элементарна и однозначна. Поэтому форма не только выражает функцию, но и противится ей и в известном смысле преодолевает ее. «Голый функционализм» в прикладном искусстве в конечном счете также, как уход от функциональности, оборачивается художественным бессилием. Он подобен тому, как если бы в черно-белой графике изображались лишь те предметы, которые в натуре являются черными или белыми: белый снег, черные вороны. Между тем изображение белого снега и черных ворон представляет более увлекательную и художественно благодарную задачу как раз для живописца, располагающего цветовой палитрой, а для графика интереснее выразить в черно-белом многоцветность.

Также и для создания художественных утилитарных предметов важно выразить не просто функцию, а через нее – «многоцветность», потенциальное богатство связей человека с

вещами, наконец, его мироощущение. И вот «стиль» вещей, их линии, их декор, начинает спорить с функциональным назначением вещи, но успех, видимо, зависит не от победы или поражения той или другой стороны, а от разрешающего синтеза.

Так или иначе, к какой бы области искусства мы ни прикоснулись, мы действительно встречаемся со сложной диалектикой самой структуры художественного образа и творческого процесса, призванного, по крылатому слову Пришвина, «заклечь ягоду жизни в сосуд вечности».

Ссылки

- 1 Достоевский Ф.М. Письма. Т. II (1867–1871). М.; Л., 1930. С. 71.
- 2 Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М., 1956–1958. Т. 5. С. 419.
- 3 Там же. С. 416, 417.
- 4 Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1965.
- 5 Ею и подсказана тема настоящей статьи (рассмотрение других аспектов концепции Л. Выготского не входит в мою задачу, тем более что его книга уже рецензировалась в «Вопросах литературы» – 1966. № 3).
- 6 Выготский Л.С. Указ. соч. С. 34.
- 7 Там же. С. 7.
- 8 Там же. С. 70.
- 9 Там же. С. 80.
- 10 Там же. С. 202.
- 11 Там же.
- 12 Там же. С. 211.
- 13 Там же. С. 317–318.
- 14 Там же. С. 331–332.
- 15 Бунин И.А. Собр. соч. Т. 4. Произведения 1914–1931. М., 1988. С. 71.
- 16 Там же. С. 191.
- 17 Там же. С. 210.
- 18 Там же. С. 282.
- 19 Цит. по: Потебня А. Мысль и язык. Харьков, 1913. С. 158.
- 20 *Выготский Л.С.* Указ. соч. С. 157.
- 21 *Потебня А.* Указ. соч. С. 155.
- 22 *Выготский Л.С.* Указ. соч. С. 58.
- 23 *Райт Франк Ллойд.* Будущее архитектуры. М., 1960. С. 82.
- 24 *Фаворский В.А.* Рассказы художника-гравера. М., 1965. С. 28.
- 25 Там же. С. 27.

Мировое наследие

Чистилище¹⁷ (О «Божественной комедии» Данте)



Огюст Роден. Идущий человек. 1900

Идея Чистилища близка человеческой душе. Чистилище понятнее, чем Ад и Рай. Хотя Ад легко вообразим чувственно из-за многих ему подобий в жизни. Кто-то даже высказывал мысль, что наше земное существование – это и есть стадия Ада, которую проходит душа.

У Данте не было недостатка в моделях Ада, и первая кантика «Божественной комедии» получилась у него самой пластичной. Но нравственное чувство противится Аду, отказывается признать его проявлением Божественной справедливости. Отсюда двойственное настроение Данте, путешествующего по отверженным селеньям, его постоянные колебания между осуждением грешников и жалостью к ним, а то и нескрытым восторгом – например перед Фаринатой или Улиссом. Без этой двойственности дантовский Ад немногого стоил бы. Ад абсолютный, вечный, исключаяющий сострадание, нравственно непредставим.

С другой стороны, абсолютное и вечное блаженство – Рай – слишком противоречит всему нашему опыту, чтобы воображение могло с ним справиться. О нем можно догады-

¹⁷ Публикуется по тексту рукописи.

ваться по моментам видений, снов, мистических озарений (всегда – мгновения, и никогда – что-то длительное). Бытие вне времени даже в визионерском опыте не дано: и там есть «сначала» и «потом». «Но мчится время сна, и здесь пристало поставить точку» – говорится в предпоследней песни «Рая». Если и в Раю оно мчится, то какие перемены приносит? Если же никаких, то не подстерегает ли и праведников «божественная скука»? Вечно под кущами райских садов, вечно воспевать хвалу и осанну... Кажется, только Черный монах в рассказе Чехова сказал нечто иное. На вопрос Коврина, какова цель вечной жизни, монах ответил: «Истинное наслаждение в познании, а вечная жизнь представит бесчисленные и неисчерпаемые источники для познания, и в этом смысле сказано: в доме Отца Моего обители многи суть».

Это загадочное и прекрасное обещание многих обителей «в доме Отца» заставляет думать, что вечное блаженство не есть неподвижность, а лишь «новая земля и новое небо». В него нужно поверить, но как представить себе?... Оба полюса – Ад и Рай – труднодоступны: первый – человеческому сердцу, второй – человеческому разумению.

Но Чистилище соразмерно человеку. Оно утоляет его жажду справедливости, искупления и движения. Ведь мы всегда в дороге, всегда ждем. В молодости нам кажется, что мы знаем, чего ждем. Но и в старости продолжаем ждать, уже не ведая чего, а в сущности, ждем и жаждем Чистилища. Что желаннее возможности взглянуть с новой высоты на прожитое, понять, где была ошибка, добровольно искупить ее, расплатиться за дурное в твердой надежде лучшего? Пускай даже просто ждать и терпеть, как в Предчистилище, только бы знать, что дотерпишься и дождешься.

Не так уж и плохо ждать у подножия той горы, которая привиделась в вещем сне Данте Алигьери. Громадный усеченный конус высится среди океана в Южном полушарии Земли, где во времена Данте еще не бывал никто из европейцев. Посейчас ученые теряются в догадках, откуда узнал поэт о сверкающем созвездии Южного Креста, пленившем его взор, как только он вслед за Вергилием выбрался из земных недр и увидел ночное небо – *«отрадный цвет восточного сапфира, накопленный в воздушной вышине»*.

Вся первая песнь «Чистилища» – как бы глубокий, блаженный вздох облегчения. После блужданий по кругам адской воронки под рев и вопли казнимых, после того как путники ползком, ощупью пробирались сквозь толщу земную, цепляясь за косматую шерсть Люцифера со вмерзшими в нее корками льда, – наконец-то просвет! Наконец они выходят из подземного дупла на морской берег. Берег пустынен, но такой отрадный, трепещущий живыми огнями простор над ними и вокруг них! В эту минуту Данте ни о чем не спрашивает, кажется, ему ничего не надо – только стоять, дышать, смотреть на незнакомые светила.

Но вот к ним приближается старец с исчерна-седой бородой – Катон Утический, непрклонный римский республиканец, покончивший с собой, когда республика пала. Хотя он был язычником, да еще и самоубийцей, так что по всем правилам место его в Аду, он *«изведен силою чудесной»* за свою преданность свободе и сделан стражем Предчистилища, как Минос – стражем Ада. Стражу подобает суровость. Катон сурово спрашивает прибывших, откуда и почему они здесь. Вергилий отвечает поспешно, даже подобострастно, заставляет Данте преклонить колени – прямо рукой пригибает его. Чувствуется, что Вергилий опасается, как бы Катон не воспретил им посещение «семи царств». Катон всего только сторож – но кто же не знает, как много иной раз зависит от простого сторожа!

Чтобы умиловить его и смягчить, Вергилий упоминает о Марции – любимой жене Катона, которая находится вместе с ним, Вергилием, в Лимбе, и передает от нее привет Катону. Но это не производит впечатления на Катона: он сухо говорит, что к Марции теперь безучастен, однако если Вергилий действительно послан женой небесной (то есть Беатриче), значит нечего и толковать и тратить время на неуместные льстивые речи. Пусть только Вергилий опояшет Данте тростником смирения и как следует вымоет ему лицо, а когда взойдет

солнце, они сами увидят дорогу. С этими словами старец удаляется; можно догадаться, что он не очень-то доволен женскими прихотями Беатриче, хотя и повинуется им.

Вергилий и Данте обрадованно спешат сделать, что им сказано, рвут гибкий тростник, свивают пояс. Тем временем наступает рассвет. Все яснее различимы зыблящаяся поверхность моря и тропа, ведущая по косогору. Зоркие глаза Данте замечают на море летучий белый блеск. Это ангел, *«Господней птицей»* взвевая огромные белые крыла, как ветрила, ведет к берегу ладью со вновь прибывшими душами, хором поющими псалом. Высадив их на берег, небесный кормчий тотчас же уплывает, а души растеряны: не знают, куда идти. Кто-то спрашивает у Вергилия, где же путь в гору и как им подняться на почти отвесный обрыв. Вергилий отвечает, что они и сами только что прибыли и им тоже все внове.

Души с любопытством рассматривают Данте, заметив у него *«дыханье на устах»*, дивясь, что он, живой, затесался среди теней. Одна из них выступает из толпы и направляется к Данте с улыбкой и раскрытыми объятиями. Данте узнает своего друга, музыканта и певца Каселлу. Он хочет обнять его, но руки охватывают пустоту: Каселла бесплотен. Это не мешает им дружески, радостно разговаривать. Данте говорит, что он надеется вернуться сюда снова (то есть после смерти), а Каселла рассказывает, что ему пришлось долго дожидаться отъезда к горе Чистилища, но теперь ангел-кормчий свободно берет всех, кроме осужденных на вечные муки (в 1300 году отмечался юбилей католической церкви: отпущение грехов живым и облегчение участи умершим). Речь идет о юбилейном годе – короткое объяснение.

Каселла не сетует и не считает обидой, что его долго не брали: он знает, что ангел действует согласно велениям высшей правды. А все же – почему ему пришлось столько ждать, и даже не в Предчистилище, а где-то *«в устье Тибра»*? В поэме причина не объясняется. По древним поверьям, душа какое-то время остается вблизи того места, где пребывала физически, и тем дольше, чем более она привязана к земному. Каселла, наделенный даром песнопения и умерший молодым, наверное, был крепко предан земным радостям.

Данте просит его спеть одну из тех нежных песен, которые на земле успокаивали тревогу и снимали усталость. И Каселла, не заставляя себя долго просить, поет *«Любовь, в душе беседа со мной...»* – канцону Данте из «Пира». Данте, Вергилий и вся толпа теней слушают с наслаждением, впивая каждый звук. В самом деле, как это прекрасно – восход солнца над морем, встреча старых друзей, музыка...

Но суровый Катон недоволен. И так уж порядок нарушен незаконным появлением Вергилия и Данте, а тут еще и песни. Он прерывает пение сварливым окриком, упрекает нерадивые души за то, что они мешкают, вместо того чтобы идти, куда им положено. Тени бросаются врассыпную, подобно тому как голуби, клюющие зерно, разлетаются, когда их что-то испугает.

«Была и наша поступь тороплива...» Вергилий почти бежит, Данте еле поспевает за ним. Он видит, что учитель смущен, недоволен собой, упрекает себя за то, что заслушался, поддался сладостному соблазну. Быть может, это лишний раз напомнило поэту о его языческой природе, из-за которой он обречен на туманный Лимб и никогда не удостоится лицезрения Божества. Данте же этого горького чувства не ведает и, как видно, не находит греха в том, что слушал пение Каселлы. Он бежит не потому, что гоним угрызениями совести, но просто стараясь не потерять из виду Вергилия, боясь остаться без вожатого.

Вергилий умерил шаг, и они идут рядом. И вдруг Данте начинает казаться, что он все-таки один. Потому что он видит у себя под ногами только одну тень – свою, а Вергилий тени не отбрасывает. И Данте, живому человеку, становится страшно; он словно впервые уразумел, что идущий рядом с ним его вождь и любимый учитель – мертв: его нет, он не существует.

В аду Данте об этом забывал – там стоял вечный мрак и падающих теней не было. А теперь, при солнечном свете, на твердой земле... Данте ничего не говорит, но Вергилий, заметив взгляд, полный ужаса, угадывает его мысли. Да, говорит он, отвечая на невысказанное, мой прах давно почит там, где сейчас вечер, в Неаполе. Но я-то здесь, с тобой. Удивляться нечего, что я *«не затмеваю день»*: ведь и через небесные круги луч проходит беспрепятственно. Удивительно другое: что мы, бестелесные, все же подвержены стуже, зною и телесным скорбям. Это одна из великих тайн, непостижимых уму. Уму не все доступно, он не должен прорываться за поставленные ему пределы: пусть люди ограничатся познанием того, что *есть*, не допытываясь – *почему*. Платон и Аристотель жаждали все постичь разумом – и жажда оказалась тщетной, неутолимой, обернулась вечной печалью, на которую они обречены в Лимбе. Вспомнив о Платоне и Аристотеле, Вергилий с горечью умолкает, потупив взор. Данте не возражает ему – он никогда не спорит с учителем, но, судя по его постоянным пытливым расспросам, он и сам не чужд аристотелевской жажды всепонимания, всеобъяснения и втайне надеется, что разум с Откровением примирим.

И в аду, и в чистилище Вергилий отвечает на вопросы Данте как может – а может он в пределах разума. Но как только вопрос упирается в эти пределы, Вергилий говорит: это тебе лучше объяснит Беатриче. Чем ближе к вершине чистилища, тем чаще он отсылает не в меру любознательного ученика к Беатриче – носительнице Божественного Откровения.

Так они идут дальше, разыскивая дорогу вверх, но везде наталкиваясь на крутой обрыв. Снова им встречается толпа теней – эти уже не новички, они тут давно, и Вергилий спрашивает у них, как пройти. Эту толпу Данте сравнивает с овечьим стадом: *«как выступают овцы из загона...»* Все гурьбой идут за теми, кто впереди, а стоит передним остановиться – и все останавливаются, стоит первым отпрянуть назад – отступают все. Робкие и кроткие, как овцы, они совсем не так вели себя на земле: там они были строптивы, но успели принести покаяние перед смертью, хотя были от Церкви отлучены. Они должны теперь пребывать в Предчистилище, у подножия горы, в течение срока, в тридцать раз превышающего время их отлучения.

Среди них красавец Манфред – сын Фридриха II Гогенштауфена, непримиримый противник папства. Манфред рассказывает свою историю и просит Данте, чтобы, вернувшись на землю, он передал его дочери Констанце, что ее отец – не в Аду; и пусть она молится за него, так как молитвами праведных срок ожидания в Предчистилище может быть сокращен. Опять новый повод к любопытству Данте – он вспоминает, что в одном стихе «Энеиды» сказано: *«Властную волю богов преклонить не надейся мольбами»*, – и спрашивает: так не тщетны ли надежды ожидающих душ? Вергилий отвечает: нет, не тщетны, ибо молитвы христиан действительны, в отличие от молитв язычников. Впрочем, Беатриче объяснит тебе лучше.

Вергилий и Данте проходят через расщелины, с трудом перебираются с уступа на уступ, но все еще остаются в пределах Предчистилища. Вергилий ободряет Данте, говоря: гора так устроена, что поначалу подъем труден, а чем выше, тем будет легче. То и дело им встречаются толпы и группы теней, обреченных на разные сроки ожидания: тут и погибшие без покаяния насильственной смертью, и просто «нерадивые», беспечные, которые вообще мало помышляли о покаянии, хотя и не слишком грешили. Среди последних Данте с веселым удивлением видит своего приятеля, флорентинца Белакву, искусного мастера музыкальных инструментов, отъявленного лентяя. Белаква и тут сидит в позе ленивой истомы, опустив голову в колени, и никуда не торопится: все равно предстоит ждать долго – срок земной жизни, – прежде чем ангел допустит его к мытарствам. Он из тех, кого ожидание не тяготит.

Другие же, узнав в Данте живого, окружают его, забрасывают просьбами, дают поручения к родным. Он чувствует себя как удачливый игрок в кости, которого после выигрыша теснит толпа просителей – *«кто спереди зайдет, кто сзади тронет, кто сбоку за себя слово ввернет»*, – а он отделяется от них подачками (этим сравнением начинается шестая

песнь). В конце концов Данте настолько входит в роль, что Вергилий вынужден строго одернуть его: *«Следуй своим путем, и пусть люди говорят что хотят»*.

Они встречаются в Предчистилице еще многих, знакомых и незнакомых, выслушивают истории их жизни и смерти, присутствуют при ночной мистерии в долине *«земных властителей»*: там те, кто враждовал при жизни, согласно поют гимны, а зеленокрылые ангелы с пылающими клинками охраняют их от древнего змия вражды и распри, подстерегающего и здесь былых королей. Потом Данте погружается в глубокий сон.

Во время сна Лючия, одна из его небесных покровительниц, переносит его к заветному входу в Чистилице, где он поднимается по трем ступеням: белой, черной и алой – и страж порога с лучезарным ликом отпирает перед ним врата, начертав мелом семь «Р» на лбу Данте. «Р» означает *«peccatum»* – грех. В дальнейшем восхождении после каждого круга очередной ангел стирает крылом одно «Р»: к вершине горы – к земному раю – путник приходит очистившимся от грехов. В сопровождении верного Вергилия и на правах как бы небесного туриста Данте проходит все семь кругов в кратчайший срок, но очищающиеся души искупают свои грехи долго, столетиями. Правда, по сравнению с вечностью что значат века? И что значат страдания, когда впереди свет?

Искупительные страдания в Чистилице совсем не шуточные: гордецы бредут, согбенные под тяжестью каменных плит; у завистников веки зашиты железной нитью, *«как для прирученья их зашивают диким ястребам»*; гневные блуждают в густом горьком дыму; скупцы (равно как и расточители) повержены лицом к земле (*«Прилита к праху душа. моя»* – поют они); чревоугодники искупают грех муками голода и жажды.

Вергилий говорит Данте, что *«вся тварь... полна любви, природной иль духовной»*. *«Природная не может погрешать»* – то есть она стремится к тому, что для нее благотворно: к свету, к пище. Но вторая – духовная – может ошибаться в цели, поэтому любовь – источник и блага, и зла. Гордецы, завистники и гневные любят *«чужое зло»*, то есть видят в нем условие собственного счастья: им нужно *«попрать соседа»* или отомстить ему, чтобы утвердиться самим. Другой вид *«дурной любви»* – любовь к обманным, пустым наслаждениям: ей предаются чревоугодники, скупцы и расточители, сладострастники. Посередине между теми и другими находятся *«унылые»*, чья любовь к благу была недостаточной, вялой: они *«хладно и лениво медлили в свершенье добрых дел»*, а здесь, в Чистилице, не знают покоя, без усталости мчатся.

Наказание сладострастников здесь едва ли не тяжелее, чем в Аду: они идут стеной бушующего огня, сквозь которую Данте долго не решается пройти, даже во имя встречи с Беатриче.

Однако мытарства Чистилица переживаются совсем иначе, чем мучения Ада, – и не только потому, что облегчены надеждой. Муки Чистилица символизируют раскаяние; кающиеся добровольно отдаются тому, чему сопротивлялись при жизни: гордые – самоунижению, обжоры – голоду. А в Аду казнимые делают, в сущности, то же, что при жизни: алчут, дерутся, кусаются, обманывают, обмениваются естественным со змеями. Им свойственна нераскаянность, поэтому они в Аду. Как видно, различие между обитателями Ада и Чистилица не столько в степени греховности, сколько в том, что одни испытывали позыв к раскаянию, греша, другие – нет. Иначе непонятно, почему почтенный образованный Брунетто Латини, учитель Данте, оказался в Аду за содомитский грех, тогда как другие, повинные в том же, искупают его в седьмом круге

Чистилица. Надо полагать, Брунетто Латини не находил ничего плохого в своем *«насилии над естеством»*, не стыдился его – поэтому в Чистилице не допущен. Но он и в Аду держит себя с достоинством.

Данте как бы предполагает, что именно нераскаянность – непокоренность – может служить грешникам поддержкой в муках, иной раз делает даже нечувствительными к ним. В первой кантике поэт намечает целую иерархию нераскаянных, начиная с нижайшей ступени: вор и убийца Ванни Фуччи показывает обеими руками кукиши небу, его шутовской вызов – от непроходимой черноты души, однако Ванни Фуччи находит в нем какое-то средство обезболивания. Уже выше стоит гордый богохульник Капаней, восклицающий: «*Каким я жил, таким и в смерти буду!*» И полон высшего благородства надменный вождь гибеллинов Фарината, который презирает Ад и больше страдает от мысли об изгнании из Флоренции его приверженцев, чем от пожирающего огня. А Улисс и Диомед – те и вовсе не кажутся страдающими: величаво и победно плавают они в своем двурогом огне, горящем «*прямым и ровным светом*», не думая о злополучных хитростях с троянским конем, за которые несут наказание, помня только о славных странствиях.

Наконец, Паоло и Франческа. Они получают награду – единственную, кажется, награду в Аду: их не разлучают, и они продолжают быть вместе, любить друг друга. Незримая справедливость как бы говорит им: если ваша любовь была чем-то высшим, чем вождение, то вот, она вам оставлена. Понятно, почему эта пара не в Чистилище. Ведь там бы они раскаивались в том, что произошло между ними, а этого они не могут. Во втором круге Ада они страдают, но не променяли бы это страдание на блаженство в разлуке.

В случаях с Фаринатой, Улиссом, Франческой, Латини нераскаянность импонирует Данте. Сам он предвидит, что ему предстоит после смерти пройти через два круга Чистилища – гордецов и сладострастников: он знает за собой эти грехи. Поэтому они вызывают у него сочувствие: он сопереживает гордым и страстным. Но все-таки осознает то и другое как порок – и, значит, достоин искупления.

Добровольность приятия страданий, более того – неотвратимое к ним стремление отличают очищающихся. Данте никогда не забывает о великом постулате свободы воли. Душа сама жаждет расплаты за собственное зло, сама себя приговаривает к испытаниям и сама устанавливает срок. Об этом прямо говорит путникам Стаций, покидающий Чистилище для Рая.

Встреча со Стацием описана необычайно эффектно. Где-то на переходе из пятого круга в шестой гора, которую в этот момент путешественники огибают узкой тропинкой, внезапно сотрясается, налетает студёный ветер, и по всем уступам Чистилища раскатывается мощный возглас: «*Gloria in excelsis!*» Данте не понимает, что значит это землетрясение, не понимает и Вергилий. Однако все стихло, и они идут дальше, пока их не нагоняет, приветствуя, некая тень. Как всегда, тень удивляется присутствию телесного Данте. Вергилий, которому, как видно, уже наскучило каждый раз давать объяснения по этому поводу, отвечает кратко, не входя в подробности, и тут же спрашивает нового спутника, не знает ли он, почему сотряслась гора. Тот отвечает – а Данте, насторожась, жадно слушает, – что так происходит всякий раз, когда одна из душ «*познает себя чистой*» и ею овладевает воля «*переменить обитель*». Это и случилось сейчас с ним, Стацием, после многих столетий, проведенных в Чистилище. «*Душа и раньше хочет; но строптив/Внушенный Божьей правдой, против воли./Позыв страдать, как был грешить позыв*». Тонкая диалектика: душа и хотела бы скорее подняться в райские обители, но вместе с тем и не хочет, пока не утолит до конца свою потребность в искупительном страдании. Когда настает этот момент, ей никто не говорит: довольно, ступай, – она сама чувствует «*свободное желанье лучшей доли*», поднимается и идет – и тогда вздрагивает гора Чистилища, и духи воспевают славу.

Стаций – римский поэт I века н. э., автор «Фиваиды». Охотно рассказывая о себе, но не зная еще, кто его собеседники, он говорит, что Божественную искру заронили в нем творения Вергилия – и как жалеет он, что не жил в одно время с ним. Вергилий и Данте лукаво переглядываются; Вергилий делает знак Данте, чтобы он молчал, но Данте не может сдер-

жать улыбки, а Стаций спрашивает, чему он улыбается, и тогда Данте с позволения учителя (которому это явно приятно) раскрывает его инкогнито. Пораженный Стаций падает к ногам Вергилия и хочет их обнять, забыв на радостях, что и сам он, и его любимый поэт не имеют тела. *«Оставь! Ты тень и видишь тень, мой брат»*, – напоминает Вергилий, отстраняя пылкого поклонника.

Вергилий, как выясняется, тоже слышал много хорошего о Стации – от его современника Ювенала, когда тот спустился в Лимб. Теперь он просит Стация по-дружески разрешить его недоумение: как это он, Стаций, совмещал мудрость с корыстолюбием? Вергилий думает, что Стаций повинен в корыстолюбии, так как они встретили его в пятом круге. Стаций с улыбкой говорит, что наказывался за противоположную вину – расточительство. Ошибка Вергилия понятна – скупцы и расточители здесь, как и в Аду, находятся вместе: их грех имеет общую природу, несмотря на внешнюю противоположность; и у тех и у других он связан с любовью к «праху» – к деньгам ли или к тому, что можно получить за деньги, расточая их. Все же Данте, как видно, считал грех мотовства не то что более простительным, но более благородным, более совместимым с мудростью, нежели скупость.

Стаций искупал в Чистилище еще и другую вину, кроме расточительства. Оказывается, он принял при жизни христианство, но, убоявшись гонений Домициана, хранил это в тайне, прикрываясь *«показным язычеством»*. Вот за это малодушие он четыре с лишним века пребывал в четвертом круге Чистилища (среди *«унылых»*), прежде чем перейти в пятый.

Он говорит, что к христианству его обратила четвертая эклога Вергилия, которая в христианской традиции считалась пророчеством о пришествии Христа и, согласно преданию, способствовала принятию христианства императором Константином. В свое время ее перевел на русский язык Владимир Соловьев. Написанная в конце I века до н. э. как послание к консулу Поллиону, четвертая эклога, упоминая о близком появлении некоего младенца, содержала предвещание обновления мира:

Новых великих веков череда зарождается ныне.
Вот уж и Дева грядет, грядет и Сатурново царство.
Новое племя уже с небес посылается горних.

И дальше:

Оного века краса при тебе, Поллион, зародится.
Консульство узрит твое начатки времен величайших,
И хоть еще при тебе следы греха рокового
Будут у нас, но вотще: мы вечного страха избудем.
Жизнь богов восприняв, он вместе с богами увидит
Всех героев земли и сам будет зрим между ними.
Мир примилив, воцарит он отчую силу над миром.

В. Соловьев в примечании к своему переводу писал: «Общий смысл стихотворения ясен. Объединение тогдашнего исторического мира в Империю Августа вызывало в поэте ожидания еще более великого переворота – наступления золотого века или Сатурнова царства с возвращением на землю девы Астреи, богини правды и мира. Знакомство Вергилия с мессианскими пророчествами евреев не представляет ничего невозможного. Загадочным остается только отношение всех этих грандиозных предсказаний к тому действительно римскому младенцу (был ли это сын консула Поллиона или кого-либо другого), с которым связано это стихотворение».

Пророчества четвертой эклоги – достаточная причина, чтобы именно Вергилию поручить сопровождать Данте до Земного Рая. Но тем не менее Вергилий, предвидевший и предсказавший христианство, должен пребывать в Лимбе, то есть все-таки в Аду, а обращенный им Стаций направляется в Рай. (Правда, зато Вергилию не пришлось выносить искупительных мук, которые Стаций терпел как-никак в продолжение двенадцати столетий.) Здесь автор «Комедии» находит сильный образ – один из тех великих образов-афоризмов, какие, рассыпанные в тексте поэмы, отделяются от нее и живут в веках уже как бы самостоятельно: *«Ты был как тот (говорит Стаций Вергилию. – Н.Д), кто за собой лампаду /Несет в ночи и не себе дает,/Но вслед идущим помощь и отраду».*

В «Докторе Фаустусе» Томаса Манна его герой, композитор Леверкюн, дает музыкальную интерпретацию этого места – притчи «о человеке, несущем на спине светильник, который не светит ему в ночи, зато освещает дорогу идущим сзади». Горестно-героическая доля пророков.

Итак, спутники, теперь втроем, следуют своей тропой, непринужденно беседуя. Стаций спрашивает Вергилия о судьбе других прославленных римлян. Извечно сочувственно-любопытствующее: ну, как там все наши? *«Где старый наш Теренций, где Цецилий,/Где Варий Плавт? Что знаешь ты про них:/Где обитают и осуждены ли?»* Вергилий удовлетворяет сполна интерес Стация, не забывает упомянуть, что и многие из воспетых Стацием, в том числе Антигона, Йемена, также находятся вместе с ним в Лимбе. А потом оба римских поэта переходят на специальные, профессиональные разговоры о поэзии, содержания которых Данте не излагает и из скромности не вмешивается в них, но прислушивается и мотает себе на ус.

Зато подробно, хотя и не очень ясно, передает он объяснения Стация – каким образом бестелесные души могут страдать от голода, жажды, испытывать боль и прочее. Ход рассуждений приблизительно такой: зиждительная сила (душа) формирует тело еще в утробе матери, предсоздает будущий плод со всеми его свойствами и сама с ним сливается; окончательное слияние происходит, когда у зародыша *«мозговая ткань вполне развита».* Подобно тому как в виноградной лозе жар солнца превращается в вино, душа становится телом. Когда же *«у Лахезис весь лен ссучится»*, то есть приходит конец телу душа спешит из него прочь, *«но в ней и брэнное и вечное таится».* И так же, как она наделяла свойствами плотский покров, так теперь она наделяет ими окружающий ее воздух – возникает новый облик, подобный прежнему телесному, но «теневой». *«У нас владеют речью и смеются,/Нам свойственны и плач, и вздох, и стон,/Как здесь они, ты слышал, раздаются. /И все, чем дух взволнован и смущен,/ Сквозит в обличье тени; оттого-то /И был ты нашим видом удивлен».*

В этих поучительных беседах Вергилий, Стаций и Данте приближаются к вершине горы. Последний перед нею круг – стена полыхающего огня, где, подобно рыбам в водоеме, всплывают и ныряют души сладострастных, на ходу обмениваясь лобзаннями и объятиями. Здесь много поэтов. Данте встречает Гвидо Гвиницелли, основателя «нового сладостного стиля», спешит выразить ему свой восторг, но Гвидо указывает на провансальского поэта Арнальда как лучшего певца любви; последний отвечает на приветствие Данте стихами на провансальском языке.

Доступ в Земной Рай Данте получает, только сам пройдя очистительный *«укус огня»:* после этого с его чела стирают последнее «Р», настает тихая благодатная ночь, он засыпает и видит во сне ветхозаветных сестер Лио и Рахиль – аллегории жизни деятельной и жизни созерцательной, предваряющие встречу наяву с Мательдой и Беатриче. После пробуждения Вергилий венчает Данте символическими митрой и венцом в знак того, что теперь он сам себе хозяин, произносит короткое напутствие, а о себе говорит: *«Отныне уст я больше не открою».* Но до сознания Данте как будто еще не доходит, что его наставник с ним прощается навсегда. Вергилий не сразу покидает его: проходит с ним по лугам и рощам Земного

Рая, но идет позади и молча – постепенно истаивающая тень. Очарованный красотой ландшафта, встречей с Мательдой, Данте не замечает минуты его исчезновения. Только когда появляется Беатриче на своей царственной колеснице, глубоко взволнованный Данте оборачивается к Вергилию – но того уже нет, и слезы Данте льются, *«как черный дождь»*.

Земной Рай с расстилающимися коврами трав и цветов, пением птиц, чистейшими прозрачными реками – место, доступное восприятию смертных; оно отличается от подобных же прелестных уголков земной природы только тем, что не подвержено увяданию: царство вечной весны. Это тот самый Эдем, в котором жили до изгнания первые люди, и Данте, гуляя по его рощам, про себя досаждает на Еву: не вкуси она запретный плод, радость *«несказанных сеней»* была бы доступна всем и всегда. Другое дело – Небесный Рай: там иные блаженства, неведомые на земле, там нет ни земного притяжения, ни плотности тел и постоянства форм; там непроницаемое вещество претворено в свето-цветомузыку, а души праведников – в хороводы живых огней, причем они могут одновременно находиться в разных пространственных сферах.

Но пока Данте все еще на земле. И здесь, на грани земли и неба, предстает перед ним та, которую он так любил еще восьмилетней девочкой, а потом молодой женщиной, – Биче Портинари, Беатриче, Благословенная. В зеленом плаще и огненно-красном одеянии, окутанная белым покрывалом, она стоит на колеснице, влекомой грифом; колесницу окружают танцующие девы и увенчанные лилиями и розами старцы; звучат песнопения, сияют светильники, облаком ниспадают цветы.

Кажется, что до сих пор обещанная Вергилием встреча с Беатриче все же представлялась Данте чем-то отвлеченным; по правде говоря, он не очень много помышлял о ней во время путешествия по Аду и Чистилищу. Ведь *«умчались времена, когда его ввергала в содроганье одним своим присутствием она»*. Даже теперь, восхищенно следя за приближением ослепительной процессии со всеми ее световыми эффектами, замечая каждую подробность, Данте не сразу понимает, кто эта величавая женщина на колеснице, с лицом, закрытым покрывалом. И вдруг – внезапное потрясение: он ее узнает!..

Конечно, процессия состоит из библейских персонажей и имеет аллегорический смысл, точно выясненный комментаторами «Божественной комедии», да и сама Беатриче – символ небесного Откровения, явленного людям. Но Данте в ту минуту не до символов. Он силится разглядеть сквозь покрывало дорогие черты, не виденные уже десять лет (десять лет, как Беатриче умерла), чувствует прилив былой любви, трепет былого огня. Это узнавание, блаженная боль, мгновенно воскресшая любовь, смешанная с угрызениями совести (он не был верен ее памяти!), – вот что для него сейчас главное. Возлюбленная Данте является ему сохранившей земное обаяние в небесном величии: он поистине говорит о ней *«то, что никогда еще не говорилось ни об одной»*. Ни до него, ни потом.

«С той мольбой во взоре,/ С какой ребенок ищет мать свою /И к ней бежит в испуге или в горе» Данте ищет взглядом Вергилия, чтобы поделиться с ним своим потрясением, – но Вергилия нет. Вот только что он еще был здесь, когда близилась колесница, еще ответил тогда взглядом на вопрошающий взор Данте... Теперь он исчез. И начинает говорить сама Беатриче. Ее речь замечательна тою же слиянностью небесного и земного, как и чувства Данте, ее увидевшего, – как вся кантика, посвященная Чистилищу.

Смысл Чистилища – раскаяние; раскаяния требует от Данте и Беатриче. Но в повелительное обращение небесной посланницы к земному грешнику странно и трогательно вплетаются интонации женщины, упрекающей неверного возлюбленного. О, она осталась той же моной Биче, благородной донной, которая некогда на улице Флоренции не ответила на робкое приветствие своего поклонника, потому что узнала о сопернице, «даме-ширме», а потом посмеялась над ним вместе со своими подругами, видя его крайнюю убитость ее немилостью. Она и сейчас негодует, язвит, подсмеивается.

Сначала она, *«сдерживая гнев»*, строго вопрошает Данте: как он осмелился взойти сюда, *«где обитают счастье и величье»*? Вопрос, по-видимому, излишний, ведь сама же Беатриче спускалась в Лимб к Вергилию и со слезами просила вывести заблудшего Данте к свету. Но как истинная женщина, она спрашивает: *«Зачет ты пришел?»* – хотя пришел он по ее зову.

Далее она упрекает Данте за то, что после ее смерти *«его душа к любимой охладела,/Он устремил шаги дурной стезей,/К обманным благам, ложным изначала»*. Беатриче подразумевает не только суетные устремления к политической карьере, но и романы Данте с другими женщинами. Слушая Беатриче, Данте изнемогает от стыда и раскаяния; ангелы из ее свиты умоляют простить его, но она настаивает, чтобы он вслух признал свою вину: *«Скажи, скажи, права ли я!»*

Но уже ясно, что она давно готова простить и непременно простит. По ее знаку Мательда погружает Данте поочередно в воды Леты и Эвной, он становится *«чист и достоин посетить светила»*. Ему предстоит посетить их вместе с Беатриче.

И когда пройдет все мимо,
Чем тревожила земля,
Та, кого любил ты много,
Поведет рукой любимой
В елисейские поля.

Библейские эскизы Александра Иванова¹⁸

Понимание искусства как жизнестроительной миссии наложило своеобразный отпечаток на русскую культуру XIX столетия. Не только для Гоголя, Достоевского, Льва Толстого, но и для передвижников художественный труд имел важность постольку, поскольку служил духовному совершенствованию людей. В этическом максимализме русских художников, возможно, сказывалась преемственность с многовековой культурой Древней Руси, где эстетическое сознание не отчленялось от религиозного. Преемственность, конечно, неосознаваемая: в XIX веке образ мыслей круто переменялся, старинную иконопись позабыли, новый художественный язык, ориентированный на европейское Возрождение, не имел с ней ничего общего. Но где-то в потаенных генах прошлое продолжало жить. Древние благочестивые иконописцы не мыслили свое искусство вне служения Богу; их вольнодумные потомки, даже и не верящие в Бога, видели в искусстве служение чему-то высшему, чем оно само. Если не Богу, то нравственному обновлению человечества, не меньше.

Живописец Александр Иванов представляет такой тип художника в самом чистом выражении. Идея художественного мессианизма владела им повелительно, превратила его жизнь в подвижническое житие. Это произошло с ним не благодаря полученному воспитанию, скорее вопреки. Он был воспитанником императорской Академии художеств, обучавшей своих питомцев в духе эпигонского неоклассицизма и прививавшей им довольно формальное отношение к делу искусства. Учеников набирали только из низших сословий, приученных к послушанию; обучение начиналось с детского возраста и длилось двенадцать лет. Вырваться из-под пресса жесткой академической системы удавалось немногим.

Поначалу биография Александра Иванова складывалась традиционно: поступил в академию еще ребенком, занимался по классу исторической живописи (самому высшему в академической иерархии жанров) под руководством своего отца Андрея Иванова, профессора академии, и профессора Егорова, сльвишего русским Рафаэлем. По окончании курса

Общество поощрения художников отправило Александра пенсионером в Италию. В отличие от своего старшего товарища Карла Брюллова Иванов в годы учения особенно не блистал, хотя работал прилежно, выполнял задания, получал медали. Писал «Приама перед Ахиллом», «Иосифа, толкующего сны», «Беллерофонта, отправляющегося в поход против Химеры» – картины, не слишком отличающиеся от принятых академических стандартов. Он был медлителен, тих, серьезен, был тяжелодум; какая-то сосредоточенная душевная работа шла в нем подспудно. Может быть, он и уступал Брюллову в яркости, искрометности дарования, но тот как будто родился готовым Брюлловым и со временем мало изменялся, а Иванов, двигаясь неуклонно и непрерывно, не только вырос впоследствии из академических пелен, но перерос лучшие живописные достижения своих современников, выработал новое художественное зрение и новый взгляд на искусство.

Заметный сдвиг и в мыслях и в творчестве наступил уже в первые годы жизни в Риме, куда Иванов прибыл в 1830 году. В Петербурге среда художников, вербовавшихся из семей мещан и мастеровых, была обособлена от той напряженной умственной жизни, которой жила тогда дворянская интеллигенция. К ней были так или иначе причастны лишь немногие живописцы, в том числе «видописец и перспективист» (то есть пейзажист) Карл Рабус современники отзывались о нем как о самом просвещенном художнике. Иванов дружил с Рабусом, снабжавшим его списками книг для чтения; других тесных знакомств вне академического круга у него, по-видимому, не было. В Риме же молодые русские художники, пенсионеры академии, имели возможность общаться и с иностранцами, и со своими земляками –

¹⁸ Публикуется по тексту статьи в газете «Искусство» (изд. дом «Первое сентября» – 2001. № 12. С. 1–24, спецвыпуск).

писателями, артистами, музыкантами, наезжавшими в Вечный город. Здесь Александр Иванов стал бывать в салоне Зинаиды Волконской, у нее свел знакомство с молодым философом Николаем Рожалиным, участником кружка Любомудров. Как много значили для Иванова их беседы, можно судить по письму к Рожалину, где он пишет: «Отцу моему я обязан жизнью и искусством, которое внушено мне как ремесло. Вам я обязан понятием о жизни и об отношении искусства моего к источнику его – душе».

Рожалин, умерший от туберкулеза совсем молодым, был одним из ранних русских романтиков, вкусивших плоды германской философии. Незадолго до приезда в Рим он слушал в Мюнхене лекции Шеллинга по философии искусства. Очевидно, они занимали не последнее место в разговорах с Ивановым, еще в Петербурге читавшим некоторые сочинения Ваккенродера, Новалиса, Августа Шлегеля. Возможно, идеи шеллингианства были не совсем по плечу выученику российской Академии художеств, дававшей более чем скудное общее образование (о чем Иванов всегда сокрушался), но то главное, что отвечало складу его творческой личности, он принял всей душой: мысль о великой миссии искусства в приближении духовного возрождения общества. Искусство, согласно Шеллинговой философии тождества, воссоединяет в себе начала, которые в теоретическом мышлении разобщены – всеобщее и единичное, природу и дух, идеальное и реальное, – являясь в этом смысле подобием творчества Бога, создавшего Вселенную. Сознание высокого предназначения искусства, его единства с религией и философией укоренилось в мирозерцании Александра Иванова. Его окрыляла мысль, что и пластические искусства не сводятся к ремеслу, а «есть такая же умственная отрасль в человечестве, как поэзия и музыка».

Под впечатлением бесед с Рожалиным Иванов написал картину «Аполлон, Кипарис и Гиацинт» – лучшее произведение своей молодости. Он написал его во славу искусства. Предводитель муз обучает пению и игре на свирели двух прелестных мальчиков-пастухов (они же олицетворяют природные начала: Кипарис – дерево, Гиацинт – цветок). Художник неспроста выбрал этот малоизвестный сюжет греческой мифологии. Музыка в представлении романтиков была парадигмой всех искусств, сосудом мировой гармонии.

Картину эту Иванов не отсылал в Петербург – оставил у себя и никогда с ней не расставался: она была его заветным, интимным творением, а для отчета перед Обществом поощрения художников надо было найти другой сюжет. Художник намечал несколько возможных и наконец остановился на эпизоде из истории библейского Иосифа – «Братья Иосифа находят чашу в мешке Вениамина».

Эта многофигурная композиция должна была показать петербургским меценатам умение их подопечного компоновать, группировать, драпировать, справляться со сложными ракурсами и с достаточной отчетливостью (это слово любили в академии) представить драматическую суть происходящего – удивление и растерянность братьев. Иванов послал в Петербург два эскиза, получил в ответ одобрение одного из них и несколько замечаний, касающихся частных деталей. Оставалось приняться за картину. Но художник не спешил, по-видимому, замысел мало удовлетворял его самого. С присущей ему добросовестностью он сделал еще двадцать вариантов композиции, показывал их другим художникам, ожидая советов. Слушал многих, но послушался одного.

Им оказался не ученик Давида Камуччини и не прославленный ваятель Торвальдсен (оба жили тогда в Риме), а немецкий живописец Фридрих Овербек, глава «назарейцев». Назарейцы отрицательно относились к методам европейских академий. Они ориентировались на «дорафаэлевскую» эпоху XV века, когда искусство, по их мнению, было искренним и непосредственным выражением религиозных чувств. Иванов питал большое уважение к Овербеку: он импонировал ему не столько своей живописью, довольно сухой и постной, чего Иванов не мог не замечать, сколько взглядами, суждениями, образованностью. Образ мыс-

лей Овербека формировался под влиянием немецкой романтической философии, к которой Иванов приобщался через Рожалина. Именно от

Овербека Иванов услышал решающее слово, подсказавшее ему выбор пути. Рассматривая эскиз «Братьев Иосифа», Овербек заметил (цитирую письмо Иванова от 1833 года в Общество поощрения художников): «...предмет мой есть эпизод истории Иосифа: всякий эпизод не достоин быть большой картиной, ибо есть привходящая часть истории, и потому лучше выбирать сюжеты для больших произведений, составляющие целый объем чего-либо (поэму). С этой мыслью занялся я снова отысканием для себя сюжета, прислушивался к истории каждого народа <...> и нашел, что выше евреев ни одного народа не существовало, ибо им вверено было свыше разродить Мессию, откровением коего начался день человечества! Таким образом, идя вслед за алканием пророков, я остановился на Евангелии – на Евангелии Иоанна! Тут на первых страницах увидел я сущность всего Евангелия – увидел, что Иоанну Крестителю поручено было Богом подготовить народ к принятию учения Мессии, а наконец и лично Его представить народу. Сей-то последний момент выбираю я предметом картины моей, то есть когда Иоанн, увидев Христа, идущего к нему, говорит народу: “Се агнец Божий, вземляй грехи мира!..”»

Так Иванов определил дело своей жизни: создать произведение общечеловеческой значимости, которое проложило бы русскому искусству дорогу в будущее. Вера в возможности русского искусства наполняла его чувством ответственности. Сравнивая своих соотечественников с современными итальянскими художниками, он находил, что последние уступают русским: они выдохлись, отцвели, не достойны своих великих ренессансных предшественников; русские же, по мнению Иванова, только начинают, они еще «новорожденные», но силы у них большие и им суждено стать наследниками мировой классики и пойти еще дальше. А для этого требовалась, помимо школы, масштабность целей. Замечание Овербека упало на подготовленную почву.

Скромный в жизни, в искусстве Иванов строил великие планы. Художественный максимализм был свойством его природы, подогреваемым идеями романтиков. Исследователь немецкого романтизма Н.Я. Берковский пишет: «Ранний романтизм стремился к большим поэтическим формам, к роману со всесветным содержанием, если не к эпосе, к развернутым театральным зрелищам, к многоэпизодным драмам, к феериям и мистериям». В дальнейшем, говорит Берковский, романтикам пришлось разочароваться в идее преобразования мира через искусство, и большие формы вытесняются лирическими жанрами. Но Иванову лирическая стихия осталась чуждой. Он утвердился на стадии романтически-эпической, на «всесветном содержании», на универсуме. В этом отношении философия романтизма была для него не просто преходящим увлечением молодости – она прочно укоренилась в сознании, оплодотворив не только подвижнический труд над «Явлением Мессии», но, как увидим дальше, и работу над библейскими эскизами.

Отсюда, впрочем, не следует, что Иванов был умозрительным художником, философствовавшим с кистью в руках. Нет, он был не слишком-то силен в отвлеченных умозрениях, хотя перед «ученостью» благоговел. Философия подсказывала ему общее направление, а в живописи он вырабатывал свои методы и совершал свои открытия благодаря исключительному дару, великому труду и художественной интуиции.

Итак, на третьем году жизни в Италии Иванов твердо решил писать «Явление Мессии» – «сущность всего Евангелия». Этот замысел не вызвал сочувствия в Петербурге, показался неподходящим для живописного оформления. «Смысл всего Евангелия – предмет довольно важный, но как ты оный изобразишь?» – недоумевал Андрей Иванов, отец Александра. Григорович, конференц-секретарь Общества поощрения художников, прямо запретил работать над таким сюжетом. Тогда Александр Иванов, не думая расставаться с замыслом «Мессии»,

довольно быстро написал картину «Явление Христа Марии Магдалине» и отправил ее в Петербург в качестве отчета. Картина эта несла отблеск его главного замысла. В выражении лица Магдалины, увидевшей живым того, кого она считала мертвым, в ее улыбке сквозь слезы проступала тема радостного потрясения, блеснувшей надежды, доминирующая в психологическом решении задуманной большой картины. Но фигура Христа, поставленная в позу Аполлона Бельведерского, трактована слишком академически, да и лицо незначительно. Сам художник говорил, что здесь «только начаток понятия о чем-то порядочном». Однако «Явление Христа Магдалине» всем очень понравилось и произвело фурор в Петербурге. Художнику присудили звание академика. Он мог теперь вернуться на родину и занять в академии достойное место. Его отец, к тому времени отстраненный от преподавания по необъяснимой прихоти Николая I, очень рассчитывал на скорое возвращение сына. Вместо этого от сына пришло письмо, где говорилось: «Вы полагаете, что иметь жалование в 6–8 тысяч руб. по смерти, получить красивый угол в Академии с отопкой и освещением есть уже высокое блаженство для художника, а я думаю, что это есть совершенное его несчастье. Русский исторический живописец должен быть бездомен, совершенно свободен <...> никогда ничему не подчинен, независимость его должна быть беспредельна. Вечно в наблюдениях природы, вечно в недрах тихой умственной жизни, он должен набирать и извлекать новое из всего собранного, из всего виденного <...>. Купеческие расчеты никогда не подвинут вперед художества, а в шитом высоко стоящем воротнике тоже нельзя ничего сделать, кроме стоять вытянувшись».

Александр Иванов стал «невозвращенцем». Правда, пенсия ему выплачивали еще три года сверх положенного. Он много ездил по Италии, открывал для себя новые художественные миры – не только венецианских колористов Тициана, Веронезе и Тинторетто (а также Беллини и Чима да Конельяно), которых в российской академии не очень жаловали, но и много такого, о чем там не имели понятия или считали недостойным внимания: Джотто, мастеров Кватроченто, средневековые мозаики и фрески. Рафаэля и Леонардо да Винчи Иванов по-прежнему ставил превыше всего, но это не мешало ему впитывать и совершенно иные впечатления. Главное же для него – быть «вечно в наблюдениях природы». Он не считал себя пейзажистом, но в «Явлении Мессии» нужно было изобразить берег реки, дерево, пустыню, дальние горы – и он писал горы в Неаполе, «реку чистейшей и быстро текущей воды» в Субиако, старую Аппиеву дорогу в Риме, Понтийские болота. Писал этюды почвы, камней, веток. Никогда не сбивался на банальную сладость в изображении итальянской природы: его пейзажи, несмотря на небольшие размеры, эпически величавы и могут напомнить о классических ландшафтах Пуссена, с той разницей, что у Иванова все прослежено и проверено на природе. Камни в горном ручье, ветка дерева на фоне лилового далей учили его тайнам цвета, определяющего форму и пространственные планы, меняющего оттенки в зависимости от освещения. Он замечал самые тонкие эффекты: как «скачущая пена, соединяясь с росой, кроет лиловато-седоватым цветом и зелень, и скалы, и все, возле находящееся». Постоянно работая на пленэре, стал писать синие тени, цветные рефлексы в тенях, предвосхищая видение импрессионистов, но предметы у него не подвергались «развеществлению», сохраняли осязаемую материальность, цвет оставался звучным и насыщенным, композиция – строго построенной. В искусствоведческой литературе Иванова иногда не без основания сопоставляют с Сезанном. Но то, что для Сезанна было целью, для Иванова было средством. Он утверждал, что отдельно от большой картины его этюды, особенно ценимые художниками, «мало значат».

Он не считал себя и портретистом, даже презирал портретный жанр как самостоятельный, но в поисках нужного для картины типажа писал множество разнообразных лиц. При этом действовал методом «сравнения и сличения», стремясь «согласить творчество старых мастеров с натурой». Это не значит, что он «поправлял» свои натурные этюды по античным

или ренессансным образам (такой метод он решительно отвергал), он искал в жизни лица, подобные тем, что могли вдохновить старых мастеров. Вглядываясь, например, в античную голову фавна, словно задавался вопросом: какова была натура, претворившаяся в этом образе? И сквозь ужимки мраморного козлоногого божества ему виделось сморщенное лицо раба с жалкой улыбкой. Наблюдения над живыми людьми вносили новые обертоны: среди этюдов головы раба есть головы нищих с изуродованными лицами, клейменных каторжников, есть лица забитые и мятежные, приниженные и вызывающие, есть даже женские и детские, смеющиеся. Так он работал почти над каждым персонажем «Явления Мессии», проводя его через ряд перевоплощений.

Он мечтал посетить Палестину – место действия своей картины – и еще в 1834 году, а потом снова в 1837-м обращался в Общество с просьбой командировать его туда, но ему решительно отказали, а собственных средств на поездку не было. Художнику пришлось довольствоваться поисками нужного типажа и ландшафта в Италии. Как Рембрандт для своих библейских сюжетов писал обитателей еврейского гетто в Амстердаме, так и Иванов искал прообразы для картины в синагогах. Он сообщал сестре: «Я им (евреям. – *Н.Д.*) очень, очень нравлюсь моею начитанностью Библии, и они мне очень, очень нравятся в своих синагогах, где я вижу гораздо более набожности, чем в нынешних церквях христианских».

Шли годы; художник трудился с неостывающим жаром: вся его жизнь сосредоточилась на работе над грандиозным полотном, а конца все не было видно. Он обрек себя на крайнюю бедность, так как больше не получал денежной помощи, а брать ради заработка посторонние заказы не хотел – это отвлекло бы его от главного дела. Так он и отвечал на увещания друзей и родных. В 1840 году писал брату: «Ты говоришь: оканчивай скорей картину, чтобы начать другую. Сыщи мне сюжет выше. Что ты скажешь? Ну, подобный! – трудно; нет, я думаю, и невозможно. Так чем же ты меня заманишь к следующей картине?» Что было делать с упрямым? Он не обзавелся семьей, видя в привязанности к женщине «страшное препятствие для занятий», хотя к женщинам его влекло. О возвращении в Петербург, в ненавистную академию не хотел и слышать, но, неисправимый утопист, измышлял проекты устройства быта русских художников, один другого фантастичнее.

Об Иванове с его никак не кончавшейся картиной в России ходили всевозможные толки: его считали не то чудачком, не то святым или тем и другим вместе. Художники в Риме, знавшие Иванова, иногда над ним подшучивали, но в общем любили римского затворника, возвышенного и простодушного, хотя, кажется, никто не решался ставить его как художника наравне с пожиавшим лавры Брюлловым.

Любил Иванова и Гоголь, с которым он близко сошелся в Риме. В 1846 году Гоголь написал в форме письма к М.Ю. Виельгорскому статью «Исторический живописец Иванов» – она вошла в «Выбранные места из переписки с друзьями». Практической целью статьи было привлечь внимание русского общества к бедственному положению художника и дать ему средства для окончания картины – «ему, как мастеру, сидящему над таким колоссальным делом, какого не затевал доселе никто». Гоголь говорил, что вся материальная часть картины Ивановым уже исполнена, и исполнена в совершенстве, но, чтобы «изобразить на лицах... ход обращения человека ко Христу», мало неустанной работы, натуры, воображения, нужно, сверх всего этого, истинное всецелое обращение ко Христу самого художника. «И это было предметом сильных страданий его душевных и виною того, что картина так долго затянулась».

Возможно, Гоголь был прав: Иванова посещали сомнения. Как видно из его записей, он все время пытался осмыслить в свете разума евангельские откровения. Ведь он с самого начала осознавал себя историческим живописцем, а картину свою – исторической картиной, не только в смысле «точностей антикварских», но, главное, в том, что изображаемое эпохальное событие является звеном человеческой истории, связано и с ее прошлым, и с буду-

щим. Значит, большой путь исканий истины этому событию предшествовал и еще больший простирается впереди, теперь уже на путях разума, науки, «посредством математики», как выразился Иванов на своем тяжеловесном языке. Ищущей мысли художника постепенно становилось тесно в границах одного «Явления Мессии»: ведь и этот сюжет был только частью, только моментом истории.

Уже с конца 1830-х годов он стал позволять себе некоторые отходы в сторону от работы над картиной. До 1848-го (года «перелома») таких отходов у него было немного, но каждый так или иначе подводил его к будущим библейским эскизам.

В 1839–1842 годах он написал несколько акварелей (впервые воспользовавшись этой техникой) на бытовые темы: «Жених, выбирающий кольцо для невесты», «Пение Ave Maria на городской площади», «Октябрьские праздники в Риме», – то есть произведения бытового жанра, к которому всегда относился осуждающе. В данном случае он проявил непоследовательность, но, как известно, жесткая последовательность не всегда хороша и, во всяком случае, не является добродетелью художественных натур. В неожиданном обращении Иванова к жанру могла сказаться и просто потребность дать себе некоторую разрядку, и его любовь к римской уличной жизни, к экспансивной, веселой итальянской толпе; могло здесь быть и влияние Гоголя. Наконец, работая над этими вещами, художник тренировал свою наблюдательность, что отозвалось потом в библейских эскизах, где и житейские мотивы находили место. Но когда Общество поощрения художников предложило Иванову сделать еще несколько жанровых композиций, он решительно отказался, мотивируя опять-таки невозможностью отвлекаться от главной работы.

Еще раз он отвлекался в 1845 году, также на дело для него необычное – создание запрестольного образа «Воскресение» для храма Христа Спасителя, возводимого в Москве по проекту К. Тона.

В XIX веке многие светские живописцы писали образа для церквей, отец Александра Иванова после увольнения из академии зарабатывал этим на жизнь. Писали образа в академической манере, не имеющей ничего общего с древнерусской традицией. Александр Иванов к академической «иконостасной» живописи относился резко отрицательно, а старинной иконописи, как и все его современники, почти не знал, кроме поздних икон XVIII века. Но убранство храма Христа Спасителя предполагалось «в византийском вкусе», и это настолько заинтересовало художника (он видел в Италии византийские памятники), что он по собственному почину, не дожидаясь официального заказа, начал работать над эскизами «Воскресения», со свойственной ему основательностью добираясь до исторических корней – до «прадедной символики церковной». Он просил отца и своих друзей из числа славянофилов присылать ему иконные прориси и книги об иконописании. Славянофилы так же мало знали о русской иконе, как и западники, а отец не одобрил намерения Александра, считая, что придерживаться старого иконного стиля – значит потакать необразованности народного вкуса.

Однако Иванову удалось получить некоторые материалы через посредство младшего брата, архитектора. Прежде всего он изучил иконографию. В византийской и древнерусской живописи воскресение Христа изображалось не прямо, а косвенно: или жены-мироносицы у опустевшей гробницы, где их встречает ангел, или нисхождение воскресшего Христа в ад, откуда он выводит ветхозаветных праведников и прародителей человечества Адама и Еву. Иванов остановился на «Сошествии во ад», различно варьируя композицию. В окончательном эскизе он достиг, сколь возможно, органического объединения иконописного «аптеозического» стиля с элементами современного видения. Как и в древних иконах, изображение ориентировано на плоскость, перспективное построение отсутствует. Но есть ощущение фактурности, вещественности, которого в иконописи обычно нет. В верхней части – облака и звезды, подобие космического пейзажа, внизу – тяжелые разломанные адские ворота, кого-

то придавившие под обломками, выглядят как след мощного землетрясения. В разверзшейся мрачной бездне ангелы связывают и изгоняют бесов.

Иванову не пришлось предъявлять свой эскиз – заказ на запрестольный образ получил Брюллов, а Иванову предложили написать четырех евангелистов. Он отказался: теперь он не мог писать ничего заданного, а только то, что облюбовал сам. Единственная попытка работать для церкви не состоялась, но Иванов не слишком об этом жалел: зато работа над «Воскресением» дала ему новую идею – идею необычного храма, где иконостас был бы исполнен в традиционном «апотеозическом» стиле, а в стенной росписи, посвященной евангельской и ветхозаветной истории, стиль постепенно переходил бы в современный исторический; ограда храма должна была быть украшена «мозаическими изображениями всех важнейших происшествий нашей истории до сего времени», наружная ее часть – «всемирными эпохическими предметами». Этот громоздкий утопический проект предвосхищал более поздний замысел «храма человечества» (уже не церкви), для которого предназначались библейские эскизы.

В альбомах Иванова все чаще появляются наброски композиций на сюжеты из Библии, не связанные с «Явлением Мессии», среди них иллюстрации к Книге Бытия. Сделанные в 1846–1847 годах, они предвещают позднейший библейский цикл и могут рассматриваться как его начало (так называемые протобиблейские эскизы). Рисунки, посвященные грехопадению Адама и Евы, сравнительно малооригинальны: в них Иванов сбивается на привычные академические методы композиционных решений. Но исключительно интересны монохромные акварели «Дни творения». Здесь художник дает волю фантазии, не следуя никаким образцам. Он отдается во власть изначальным космогоническим представлениям о Творце как мудром мастере, который любовно лепит и оживляет мир, вызванный им из небытия. Сама манера рисунка – скупые линии, компактные очертания, без растушевки и проработки объемов – призвана выразить величавую простоту древнего предания. В наброске «Дух Божий носился над водами» возникает образ довременного хаоса, Мирового океана; Дух, носящийся над бурными беспорядочными волнами, не имеет определенной формы: то ли руки, то ли крылья, распростертые над бездной. Но вот хаос усмирен, сотворена земная полусфера, бескрылые ангелы бережно поддерживают руки Саваофа – большие чуткие руки скульптора: он вкладывает в новосозданный мир солнце и месяц, потом маленьких людей и животных. Истинно монументален небольшой по размерам лист – оживление Адама. Длинные тянущимися горизонталями, горизонтальной грядой облаков создается впечатление бескрайней пустынной равнины: земля без человека. Посередине лежит Адам – еще безжизненная кукла. Саваоф припадает к его лицу, чтобы вдохнуть душу.

В те же годы Иванов усердно читал Библию и делал записи в особой тетради. Его «Мысли при чтении Библии» фрагментарны, в них не сразу можно обнаружить систему. На своем трудном духовном пути он возводил и рушил многие воздушные замки. Часто он возвращается к мысли о провиденциальном назначении России и русских художников в обновлении человечества и наступлении золотого века. Большие надежды возлагает на царя – при условии, что тот будет прислушиваться к пророческому голосу художников, призванных смягчить нрав государя и расположить его к милосердию, как Давид смягчал своей музыкой Саула, а сами художники будут избавлены от «подлейшего чиновничества, нас на каждом шагу угнетающего». Нужно заметить, что в 1845 году Николай I приезжал в Рим и посетил мастерскую Иванова; Николай умел при желании обворожить собеседника – так было и с Пушкиным, а с доверчивым Ивановым и вовсе не составляло труда. Иванов потом писал Языкову, что приход царя дал ему «чувство собственной значимости». Больше прежнего он чувствует себя призванным проложить новый путь в искусстве. Как ему мыслился этот путь? Теперь он полагал нужным разграничить сферы живописи иконной и исторической. Иконники пусть следуют традиции, «вчитываясь в греческих пастырей», то есть в сочине-

ния Отцов Церкви. «А образованным художникам нашим предстоит поприще чисто исторической живописи, в которой они должны соединить развитие искусства итальянского в 15-м столетии с глубокими сведениями древности, взвешиваемыми беспрестанно чистейшим критическим разумом русским». Задуманный им «храм» будет представлять «результат всех верований, отданных на разбор последней нации на планете Земле».

Такова общая программа, которую Иванов считал желательной для современного искусства. А философический подтекст библейских эскизов, к которым он вскорости приступил, выражен в следующей записи: «Человек чувствует божество бесконечное, самовластное и бестелесное. Но он не в силах его изобразить иначе, как приписав ему свои человеческие качества, составляя таким образом себе идеалы. Отсюда художник начинает свои действия...»

Мысль эта близка идеям немецкого философа Людвиг Фейербаха. Но есть и существенная разница. Фейербах, считавший, что «религия есть сон человеческого духа», видел в ней возвышение и обожествление собственно земных, человеческих качеств. Иванов же думал, что человек приписывает Божеству эти качества, так как иначе не в силах выразить невыразимое и только так может облечь в форму свой внутренний религиозный опыт.

Революционные события 1848 года нарушили тихое затворничество Александра Иванова. Общественные потрясения, кипение политических страстей, от которых «римский отшельник» всегда был далек, подступили к порогу его кельи. Сначала он лишь беспокоился, как бы все это не помешало его работе над картиной. А.И. Герцен позже вспоминал: «Я познакомился с ним в Риме в 1847 году. При первом свидании мы чуть не поссорились. Разговор зашел о “Переписке” Гоголя. Иванов страстно любил автора, я считал эту книгу преступлением. Влияние этого разговора не изгладилось, многое поддерживало его. Настал громовой 1848 год; я жил на площади, Иванов плотнее запирался в своей студии, сердился на шум истории, не понимал его; я сердился на него за это. К тому же он был тогда под влиянием восторженного мистицизма и своего рода эстетического христианства. Тем не менее иногда вечером Иванов приходил ко мне из своей студии и всякий раз, наивно улыбаясь, заводил речь именно о тех предметах, в которых мы совершенно расходились».

В Париже была провозглашена республика, престол папы покачнулся, вся Европа приподымалась, – я забыл Иванова и поскакал в Париж».

Однако Иванов не был таким уж смиренным монахом от искусства, как обрисовал его Гоголь в своей статье. Может быть, не сразу, но события его расшевелили. Он сочувствовал воле итальянского народа к освобождению от австрийского господства, сочувствовал романтическому основателю «Молодой Италии» Мадзини, возглавившему кратковременную Римскую республику. Знакомство и беседы с Герценом также оставили след в мировоззрении художника: мощный ум Герцена не мог не привлекать его, оттесняя влияние Гоголя. Помогало и присутствие младшего брата Сергея, настроенного достаточно радикально. Десятилетие спустя, уже после смерти художника, Сергей Иванов писал В.В. Стасову, отвечая на вопрос, не Гоголь ли содействовал замыслу библейских эскизов: «Могу вас уверить, что ошибаетесь сильно: этот переворот не Гоголь произвел, а 1848 год. Не забудьте, что мы с братом были в Риме личными свидетелями всего тогда происшедшего. Мы с ним читали в то время все печатавшееся, как в Риме, так и во французских газетах. В этом году все книгопродавцы римские доставляли очень дельные, до того строго запрещенные книги с необычайной скоростью и легкостью; мы же со своей стороны не спали. Гоголь же от 1848 года несколько не переменялся <...>. Вспомните только то, что Гоголь все более и более впадал

в биготство¹⁹, а брат, напротив, все более и более освобождался и от того немногого, что нам прививает воспитание».

Дальше С. Иванов сообщал о самом главном: «У брата была мысль сделать в композициях всю жизнь и деяния Христа. Проектировалось исполнение всего живописью на стенах особо на то посвященного здания, разумеется не в церкви. Сюжеты располагались следующим образом. Главное и большое поле каждой стены должна была занимать картина или картины замечательнейшего происшествия из жизни Христа; сверху же ее или их (так сказать, по бордюру, хотя это слово не совсем тут верно) должны были быть представлены, но в гораздо меньшем размере, относящиеся к этому происшествию или выросшие на него впоследствии предания или сказания, или же сюжеты на те места Ветхого Завета, в которых говорится о Мессии, или происшествия подобные, случившиеся в Ветхом Завете, и т. д. Эти композиции, наполняющие все альбомы и большую часть отдельных рисунков, рождались, набрасывались углем и потом отделялись – все одновременно, хотя все это происходило в продолжение восьми лет, то есть с 1849 года до начала 1858 года, года его поездки в Петербург и кончины».

Значит, по достоверному свидетельству самого близкого человека, Александр Иванов начал работу над «храмом человечества» в 1849 году (а задумал еще раньше, как видно из «Мыслей при чтении Библии») и мыслил ее как историю жизни и деяний Христа с привлечением «выросших» преданий и параллелей из Ветхого Завета. Претерпел ли этот замысел существенные перемены после знакомства с книгой Давида Штрауса «Жизнь Иисуса», которую Иванов прочитал не ранее конца 1851 года во французском переводе? По-видимому, нет: проект в своей основе остался тем же. Все эскизы, числом более двухсот (включая и законченные в цвете листы, и наброски), исполнены на сюжеты Ветхого и Нового Заветов, причем преобладают евангельские эпизоды – история Христа. Нельзя сомневаться, что все та же идея – «сделать в композициях всю жизнь и деяния Христа» – владела художником и в последний год его жизни, когда он привез наконец в Петербург свою большую картину. Стасов свидетельствовал: «Придя ко мне, в 1858 году, незадолго до смерти своей, в Публичную библиотеку, он меня просил показать ему все, какие мне только известны, достовернейшие и древнейшие изображения Христа на мозаиках, фресках и других монументах, – причем, скажу мимоходом, оказалось, что он уже давным-давно все существующее в этом роде знает лучше меня».

Что же дала или подсказала Иванову книга Штрауса, которую он очень стремился пополнить, а получив, тщательно изучал?

Сначала несколько слов об этой книге. Ее автор – представитель так называемой либеральной теологии, ставившей задачу освободить Евангелие от легендарных наслоений, от метафизики, выявив реальное историческое зерно. Главным камнем преткновения здесь были сверхъестественные явления и чудеса, о которых повествуют евангелисты. Штраус в «Жизни Иисуса» полемизирует со своими предшественниками, пытавшимися найти естественное объяснение чудесам. Так, чудо хождения по водам они объясняли тем, что ученикам только показалось, будто Иисус идет по воде, а на самом деле он шел по кромке берега; преображение истолковывали как оптическое явление; воскрешение Лазаря – как пробуждение от летаргии, и так далее. Подход Штрауса был более радикальный – он прямо утверждал вымышленность евангельских чудес. Много места в его книге занимают доказательства их невозможности. По его мнению, рассказы о сверхъестественных событиях жизни Иисуса возникли из мессианистских чаяний еврейской общины. Поэтому все они имеют прообразы в Ветхом Завете, а также перекликаются с другими религиозными и мифологическими системами. В книге эти аналогии рассматриваются. Штраус впервые применил к

¹⁹ От французского *bigot* – ханжеский.

христианской истории понятие миф, хотя в отличие от позднейшей мифологической школы не сомневался в реальном существовании Иисуса Христа.

Иванова не могло не заинтересовать уже само название книги, «Жизнь Иисуса», совпадавшее с его собственной темой. О книге этой, вышедшей первым изданием в 1835 году, много говорили, в папском Риме она была запрещена; художник надеялся почерпнуть в ней дополнительные знания о предмете. И действительно, приводимые Штраусом параллели с Ветхим Заветом ему очень пригодились: ведь он и сам задумывал показать их в эскизах росписей, чтобы представить христианство как «результат всех верований», но чувствовал себя недостаточно эрудированным. Тут он часто прямо следовал Штраусу, как доказано В. Зуммером на основании таблиц, где художник схематически намечал расположение композиций на стене. Например, в центре – «Искушение Христа», а «по бордюру» – «Иегова искушает Давида», «Змей искушает Еву», «Ариман искушает первых людей». Или вокруг «Благовещения» – «Три ангела у Авраама», «Бог является родившемуся Моисею» и другие.

Экскурсы Штрауса в область языческих религий и митраизма также привлекли внимание Иванова: судя по таблицам, он намеревался ввести в росписи «Вознесение Геркулеса», «Леду и лебедя», некоторые другие античные мифы. Однако ни один из них не получил даже предварительной разработки. Все листы посвящены только библейским событиям: более всего – евангельским, меньше – ветхозаветным.

Преувеличивать влияние книги Штрауса на работу Александра Иванова не следует, и тем более трудно согласиться с выводом Зуммера, будто цикл Иванова ее иллюстрирует. Не говоря уже о том, что цикл был задуман и начат задолго до знакомства с книгой, а также о том, что пластические образы художника вообще несопоставимы с отвлеченными рассуждениями ученого, они иные и по смыслу. Иванов направляет усиленное внимание как раз на то, что Штрауса занимает только в отрицательном аспекте, – на атмосферу чудесного и таинственного, окутывающую евангельские повествования.

Если бы Иванов действительно следовал ходу мыслей Штрауса, подчинился логике его доказательств, он изобразил бы демифологизированную историю Христа примерно так как через несколько десятилетий сделал В.Д. Поленов в серии полотен о жизни Иисуса – очень поэтических, но лишенных элемента сверхъестественного. По такому пути шел французский историк и писатель Эрнест Ренан в широко известной книге «Жизнь Иисуса» (она вышла через несколько лет после смерти Александра Иванова). «Освободил» от чудес историю Христа и Лев Толстой, по-своему переложивший Евангелие, – «евангелие от Льва», как его в шутку называли. Но Иванов подходит совсем иначе, собственно, вразрез с позитивистскими течениями. Он представляет события в полном согласии с евангельскими текстами, где чудесное вплетено в ткань реального.

Сакраментальный вопрос: могли ли чудеса быть на самом деле? – для Штрауса был первостепенным, а для Иванова как художника словно бы не существовал, он мыслил в иных категориях. Практически книга Штрауса послужила ему лишь путеводной нитью для отбора сюжетов, окружавших евангельскую основу. Однако чтение ее, а также и других книг, ранее запретных (может быть, среди них были и сочинения Фейербаха), несомненно, влияло на него, истребляя последние остатки догматического мышления. Так широко раздвинулись мыслительные горизонты, что померк замысел большой картины «Явление Мессии», в которую он прежде думал вместить «смысл всего Евангелия», – идеи духовного возрождения человечества. Ведь и сюжет «Сошествия во ад» внутренне аналогичен «Явлению Мессии» (не потому ли он его и выбрал?) – и там и здесь является Христос-искупитель, неся грешному человеческому роду милосердие и надежду. Но где же путь, пройденный человечеством? Где история?..

В письме 1855 года неизвестному адресату Иванов писал: «Мои труды: большая картина более и более понижается в глазах моих. Далеко ушли мы, живущие в 1855 г., в мыслях

наших тем, что перед последними решениями учености литературной основная мысль моей картины совсем почти теряется... Вы, может быть, спросите: что ж я извлек из последних положений литературной учености? Тут я едва могу назваться слабым учеником, хоть и сделал несколько проб, как ее приспособить к нашему живописному делу».

Под пробами художник разумел библейские эскизы, над которыми работал уже несколько лет с таким же полным страстным погружением, как раньше над большой картиной. Но никому, кроме брата, эскизы не показывал и мало кому о них говорил, а если говорил, то обиняками.

В 1857 году он поехал в Лондон, чтобы свидеться с Герценом и у него «зачерпнуть разъяснение мыслей моих». Беседуя с Герценом и Огаревым, Иванов, по-видимому, больше слушал, чем говорил; об эскизах из жизни Христа упоминал только как о давнем намерении, умалчивая о том, что они уже наполовину сделаны. Из разговора с художником Герцен и Огарев вынесли одно: он разочарован в прежних идеалах искусства (религиозных?), ищет новых (каких?), но сомневается в своей способности их воплотить. Герцен в некрологе Иванову так передавал (по памяти) слова художника. «Я утратил ту религиозную веру, которая мне облегчала работу, жизнь, когда вы были в Риме... Я мучусь о том, что не могу формулировать искусством, не могу воплотить мое новое воззрение, а до старого касаться я считаю преступным, – прибавил он с жаром. – Писать без веры религиозные картины – это безнравственно, это грешно; я не надивлюсь на французов и итальянцев: разбирая по камню католическую церковь, они наперехват пишут картины для ее стен. Этого я не могу, нет, никогда, никогда!»

Нет оснований не доверять свидетельству Герцена. И все же, не странно ли: Иванов с жаром утверждает, что утратил веру, что писать религиозные картины без веры преступно, – а в то же самое время самозабвенно работает над огромным циклом религиозных картин и продолжает эту работу, вернувшись из Лондона в Рим. Даже при том, что его собеседники о ней просто не знали, они должны были почувствовать противоречие в словах Иванова. Если Герцен в это противоречие не углублялся, приветствуя художника уже за его поиски новых идеалов, то Огарев не преминул указать на него в статье «Памяти художника». Отказ Иванова от старой религиозной живописи, разочарование в собственной картине, но в то же время нежелание расстаться с библейскими сюжетами Огарев воспринял как вопиющую непоследовательность художника, которой он не намерен был уступать. «Да! это была лазейка глубокого отчаяния, – писал критик, – но не выход».

Между тем Иванов занимался библейскими эскизами вовсе не с отчаяния, а вдохновенно и увлеченно. Что он к ним несколько не остыл и в самый последний год жизни, ясно показывают строки из его письма

В.П. Боткину, написанного из Петербурга всего за несколько недель до смерти: «... При первом случае тотчас же завернусь опять в ту улочку, в которой так спокойно зрели в продолжение 8-ми лет мои новые думы и к олицетворению которых еще нужно по крайней мере года четыре римской жизни».

В этих словах нет и следа смятенности и неуверенности, высказанных ранее в беседе с Герценом. Напротив: художник говорит о многолетнем спокойном созревании своих «новых дум» и намерен вернуться к их осуществлению как можно скорее. В петербургской художественной жизни конца 1850-х годов он не нашел ничего, что могло бы их обесценить или предложить взамен новые идеалы. А то, что предлагалось, – обращение к жанровой живописи – было ему чуждо. В том же письме он писал: «Tableaux de genre в России есть совершенное разрушение наших лучших сил, и яснее: размен всех сил на мелочи и вздоры».

Особое мнение о «вопиющей непоследовательности» Иванова сложилось у Стасова, который встречался с ним в том же 1858 году, а вскоре после его смерти имел возможность познакомиться с библейскими эскизами (они привели его в восторг), переписывался с Сер-

геем Ивановым, вообще знал о последних трудах художника больше, чем другие собеседники и критики. Как известно, Стасов был горячим пропагандистом искусства, отражающего современную жизнь, и ему хотелось найти у позднего Иванова хоть какие-нибудь шаги в этом направлении, хоть какой-нибудь отход от религиозной темы. Не найдя ничего подобного, Стасов честно сделал вывод, что Иванов вовсе не терял религиозную веру. Он, по словам Стасова, «оставался религиозным и благочестивым даже в последние годы своей жизни, когда вдруг вообразил про себя, что перестал “верить” и “быть религиозным”. Он говорил и думал одно, а, судя по всем его делам, предприятиям, планам и намерениям, выходило совсем другое. Даже в последние дни жизни он только об одном и мечтал: поехать в Палестину и писать жизнь Христа». В свойственной Стасову энергичной манере он заключал: «В чем же, спрашивается, состоял бы тот переворот в искусстве, который проповедовал Иванов? Он явно сводился к нулю».

У Иванова и Стасова были разные понятия о «перевороте» и «новом пути» в искусстве. Иванов видел его не в отказе от религиозной темы, но в ее новом осмыслении и наполнении – масштабном, философическом и одновременно строго историческом, связанном с «живым воскрешением древности». Он полагал, что это несовместимо с живописью культовой, церковной, и потому задуманные им циклы картин должны были помещаться отнюдь не в церкви. По той же причине он негодовал на итальянских художников, которые, «разбирая по камню католическую церковь», получают у нее заказы на роспись церковных стен.

Однако, беседуя с Герценом и Огаревым, художник говорил не только о внецерковности своей работы, но и о том, что «утратил веру». Если так, значит, он действительно находился в жестоком разладе с самим собой. Можно ли было в таком состоянии духа создавать гармонический библейский цикл? Ведь Александр Иванов был не из тех, кто мог творить вопреки убеждениям.

Однажды А.П. Чехов высказал такую мысль: «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский человек знает какую-либо одну из этих двух крайностей, середина же между ними не интересует его; и потому обыкновенно он не знает ничего или очень мало». Русский человек Александр Иванов по условиям времени, среды, воспитания приучен был к четкой бинарной формуле: «верую» – «не верую», середины не дано. (Хотя в Евангелии есть знаменательные слова: «Верую, Господи, помоги неверию моему».) Но обладая ищущим умом, хотел знать много и, отдаляясь в умственных поисках от одной крайней точки, временами готов был считать себя оказавшимся в другой крайности, исключающей веру, что приводило его в смятение. Не противоречило ли вере отцов уже одно то, что он подходил к христианству аналитически? Он мог так думать, так «вообразить про себя», по выражению Стасова.

По-видимому, все обстояло сложнее: религиозное мирозерцание Иванова эволюционировало, но не разрушалось. Он расставался не с верой, а с той крайней конфессиональной традицией, которая не допускает отступлений от догмы, от буквы, нетерпима к инакомыслию, страшится ересей, отбрасывает легенды и мифы как почву для ересей. Словом, Иванов освобождался от того, что его брат называл бигоством. И это совершилось не внезапно, не вдруг. Он и в прежние годы, работая над «Явлением Мессии», предавался рефлексии, которая уже по определению несовместима с верой нерассуждающей, слепой. «Разъяснения своих мыслей» он постоянно искал у тех, кого считал мудрее себя, – у Рожалина и Овербека, у Гоголя, у Штрауса и Мадзини, у Герцена и Чернышевского. В конечном счете надежнейшим проводником оставалась его художественная интуиция: в работе он ей доверялся и обретал спокойную цельность, которой недоставало его умозрениям.

Располагая библейские композиции на стенах воображаемого здания в соответствии с книгой Штрауса, Иванов как бы подтверждал тезис о мифологическом элементе в христианстве (что также могло представляться ему отходом от веры). Но, по существу, в своем

понимании мифологии оставался ближе Шеллингу, чем Штраусу. Для рационалиста Штрауса миф – то, чего не могло быть, небылица. Для Шеллинга первичный принцип – тождество идеального и реального, изначально заложенное в мироздании и представляющее в смыслообразях мифологии как подлинная вселенная. Мифология, по Шеллингу, есть первоначальное и необходимое условие всякого искусства. Вырастая из мифологии, искусство творит духовную реальность, равноправную с материальной.

Исключительно рационалистический взгляд на мир несовместим с религией – религия метафизична. Он плохо уживается и с искусством: последовательно проведенный рационализм логически вынуждает признать создания творческого воображения чистой фикцией, в лучшем случае – аллегорией. Философия тождества Шеллинга для рационалистически настроенного ума представляется весьма туманной, но художественной деятельности она родственна, так как снимает жесткую преграду между сущим и идеальным. «Она всюду видит единую творимую жизнь». И напротив, рационалистическая концепция Штрауса такова, что «формулировать искусством» ее положения нельзя без ущерба для искусства, в чем и признавался Иванов Герцену.

Вплоть до настоящего времени миф, мифотворчество, мифология понимаются далеко не однозначно. В зависимости от общей мировоззренческой установки существуют различные точки зрения на соотношение мифологии и религии, мифологии и истории, мифологии и фантастики. Проблема осложняется разнохарактерностью явлений, относимых к категории мифов – от космогонических сказаний первобытных народов до мифов-обманов, творимых, так сказать, на глазах в современном обществе. Отношение мифа к истине также варьируется в широком диапазоне: от шеллингианского понимания мифа как высшей истины до позитивистского – как искажения истины, проистекающего из наивности донаучного мышления. Последнего мнения теперь придерживается мало кто из серьезных ученых. Символический язык мифа присущ, по-видимому, человеческому мышлению постольку, поскольку оно способно подниматься над чистой эмпирикой.

Александр Мень пишет: «Миф в философском смысле слова есть неизбежная форма для выражения сверхрассудочных истин. Каждое мировоззрение подразумевает некие аксиомы или постулаты, которые являются мифическими, и, следовательно, по-настоящему демифологизировать человеческое сознание невозможно».

Очевидно, нельзя полностью демифологизировать и историю. В дымке мифа предстает каждое большое событие прошлого; чем дальше в глубь времен, тем более размыты границы между мифом и историческим фактом, причем, как говорит русский писатель Борис Зайцев, «миф лучше чувствует душу события, чем чиновник исторической науки».

Особенность подхода Александра Иванова к библейской истории в том, что он, стремясь к исторической достоверности, к «живому воскрешению древнего мира» со всеми «точностями антикварскими», доступными современной науке, не отбрасывал мистический и мифологический элемент как недостоверный, но трактовал его как духовную реальность бытия.

Художник рассчитывал еще по крайней мере на четыре года, чтобы завершить весь цикл, где, напомним, предполагалось около 500 композиций. Этих четырех лет судьба ему не отпустила. В Петербурге он заразился холерой и умер.

В том, что он успел сделать, – наряду с большими отделанными акварельными листами, – множество предварительных проб, схематических набросков беглых набросков в альбомах. Весь этот богатейший материал еще ждет своего исследователя. Есть своеобразное очарование в нон-финито великого мастера: даже просто проглядывая черновики, зритель в какой-то мере приобщается к процессу творчества. Даже относительно законченные композиции не всегда являются окончательными: в большинстве случаев художник разраба-

тывает несколько вариантов одного сюжета – это позволяет угадывать внутреннюю логику его поисков.

Александра Иванова было принято считать художником одной картины, а между тем он был создателем сотен картин. В долгой работе над «Явлением Мессии» целый мир образов созревал в сознании, откладывался в памяти – образовался избыток художественных идей, требовавших выхода. И вот рождаются одна за другой композиции, не повторяющие одна другую. Предварительные наброски к ним – это творческие, а не технические штудии. (Исключение составляют только вычерченные в альбомах детали архитектуры, скопированные из увражей по искусству Древнего Востока.) Как мастер Иванов чувствовал себя как никогда уверенно, уже не нуждаясь в том, чтобы тщательно штудировать анатомию, ракурсы, драпировки. Его рука приобрела ту чудесную верность, когда технические трудности перестают существовать, и художник без напряжения переносит на бумагу образы, встающие перед мысленным взором, – недаром в библейских эскизах находили нечто визионерское: словно бы мгновенно запечатленные видения.

По сравнению с «Явлением Мессии» Иванов как живописец становится в библейских эскизах иным. Остережемся сказать «выше», «лучше» – его огромный холст со всеми этюдами остается бесспорным шедевром, принижать значение шедевра бессмысленно. Но в библейском цикле дар художника раскрывается новой гранью: великий пластик, извлекший из классицистической школы все, что она могла дать, теперь совершает прорыв к новым живописным ценностям. Он пожинает плоды многолетнего опыта работы на природе, проникновения в тайны цвета, света, воздуха, пространства. Это сказалось в поздних этюдах маслом обнаженных мальчиков, но еще более – в акварелях. С трудом верится, что Иванов впервые начал работать в этой технике только в 1840-х годах и за сравнительно короткое время достиг в ней такого артистизма. Его акварели воздушны, светоносны, дышат какой-то особенной свежестью. Во времена Иванова работали многие превосходные акварелисты, в том числе Карл и Александр Брюлловы. В уровень с ними стоят ранние акварели Иванова – его «жанры», но в библейских эскизах он пошел дальше: в вариативности, смелости, легкости акварельного приема у него нет равных. Тонкая прорисованность соединяется с живописной обобщенностью. Стадии рисунка и расцветки не разделены: как правило, Иванов не делал предварительного рисунка карандашом, а рисовал цветные контуры тонкой кисточкой и погружал фигуры в среду мягкими тающими пятнами краски. Лишь изредка встречаются рецидивы академической манеры – в условном повороте фигуры или в жесткости красочных сочетаний. За очень немногими исключениями в акварелях Иванова отсутствует плотная густая окраска: цвет зыблется, фосфоресцирует, свет пронизывает человеческие фигуры, становящиеся полупрозрачными, как бы слегка размытыми, не утрачивая при этом рафаэлевской благородной ясности очертаний.

Вероятно, не стоит жалеть о том, что эскизы не были претворены в большие картины маслом, как художник замышлял, а остались в акварельных листах. Перевод в масло их отяжелил бы и огрубил. Прозрачность, трепетность акварели, легкая эскизная недоговоренность тут уместнее – это как бы дымка времени, сквозь которую видятся образы легендарного прошлого.

Не слишком много теряем мы и оттого, что Иванов не успел до конца разработать общую композицию своего «храма человечества», то есть систему расположения картин на стенах. Это расположение сюжетов «по Штраусу» отдает рассудочностью, в общем-то чуждой Иванову. Органического художественного, ансамблевого единства, каким отличаются старинные храмовые росписи, здесь получить не могло, тем более что и сам Иванов, художник новейшего времени, все же был мастером станковой, а не монументальной живописи. По существу, каждая его композиция самоценна, замкнута в себе, а связь между ними, намечаемая в таблицах, довольно условна и необязательна. Вполне допустимо рассматри-

вать его листы по отдельности, как последовательные звенья библейской истории, отвлекаясь от штраусовских параллелей и аналогий. Весь цикл при этом естественно разделяется на ветхозаветную и новозаветную истории.

И та и другая иллюстрировалась на протяжении веков многократно, в том числе художниками XIX столетия. Но, кажется, никому не удавалось сделать то, что смог Александр Иванов: соединить реализм с духом Библии, представить историю и миф, реальное и чудесное как бы в изначальном синтезе.

Есть некоторые различия в интерпретации Ивановым Ветхого и Нового Заветов, прежде всего в изображении чудес. М.М. Алленов замечает: «Чудесные явления, как они даны в библейских эскизах, вовсе не стоят над бытом и повседневностью, не противостоят этому быту, а сосуществуют с самыми что ни на есть простыми и будничными делами и вещами... мир обычный и мир сверхъестественный принципиально не разграничены, чудо неотделимо от повседневной действительности и ожидается в любую минуту». Тонкое наблюдение, но оно справедливо только по отношению к ветхозаветным сценам, не к евангельским. В последних повседневное и трансцендентное разграничены больше: чудеса изображаются как нечто необыкновенное, вторгающееся в нормальную жизнь и нарушающее ее привычный ход. Они сопровождаются потоками нездешнего света, сдвигами пространства; люди, пораженные, не знают, видят ли они это наяву или во сне. Ведь это люди уже новой эры, их склад ума, их менталитет не столь далек от нашего. Другое дело во времена седой древности, когда, согласно библейским преданиям, участие небесных сил в жизни пастушеских племен проявлялось постоянно и непосредственно: ангелы сходили на землю и брали в жены дочерей человеческих, патриархи и пророки получали от Бога руководительные указания, Бог сам шел перед войском в виде огненного столпа или облака. В представлении той среды чудеса также реальны, как повседневные события. Иллюстрируя Ветхий Завет, Иванов действительно показывает чудеса вплетенными в быт. Величие и простодушие – вот основной тон его пластических повествований об Аврааме, Иакове, Моисее, Илии.

Иванов избегает трактовать ветхозаветные сюжеты в свете их позднейших толкований богословами, не ищет в них аллегорического значения. Его занимает другое: приникнуть к истокам, услышать «звук умолкнувшей речи» древних народов. Но он все время помнит, что в словах и деяниях ветхозаветных пророков предвозвещался приход Мессии, подготовлялось христианство с его проповедью любви. Он смягчает жесткие черты библейской истории: Бог карающий и грозный, Бог – мститель, «огонь испепеляющий», не находит отражения в библейских эскизах. (Надо заметить, что Иванов вообще не любил и избегал сюжетов, связанных с разрушительными катаклизмами, к которым тяготел Брюллов.) Пафос ивановского ветхозаветного цикла можно было бы передать словами Томаса Манна (из предисловия к роману «Иосиф и его братья») о «присущей Ветхому Завету идее союза между Богом и человеком, то есть мысли о том, что Богу не обойтись без человека, человеку – без Бога и что стремления того и другого к высшим целям переплетаются между собой». Это согласуется и с записями Иванова, где он говорит, что человек не может изобразить божество иначе, как через призму высоких человеческих качеств.

Ветхозаветный цикл Иванова начинается, не считая протобиблейских эскизов о сотворении мира, с легендарного прародителя Авраама. Знаменитую сцену явления Аврааму трех путников художник решает почти как идиллическую пастораль. В жаркий солнечный день Авраам гостеприимно принимает странников; один из них старик, два других молоды; они расположились за трапезой под сенью дуба в самых непринужденных позах. Из шатра выходит жена хозяина, Сарра, и старший гость, обращаясь к ней, говорит, что скоро у нее родится сын. Авраам удивлен – ведь он и Сарра бездетны и стары; но, может быть, гость просто хотел сказать приятное хозяйке? Нет никакого намека на позднейшее отождествление странников с Пресвятой Троицей христиан: Авраам ведь не мог ничего об этом знать. Кажется, он даже

еще не догадывается об ангельской природе своих гостей. (Сравним этот лист с «Ангел поражает Захарию немотой» евангельского цикла, близким по мотиву: там все необыкновенно и торжественно, а здесь – бесхитростно.)

Другая, тоже «бытовая» сцена: пожилая Сарра, и улыбаясь, и досадливо морщась, кормит грудью новорожденного Исаака. Согбенный Авраам задумчиво смотрит на сына, очевидно вспоминая визит троих незнакомцев и приходя к мысли, что то были не простые странники.

Но вот кульминация истории Авраама – «Призвание Авраама». Два величественных старца, почти одного роста, стоят на вершине на фоне расстилающегося внизу ландшафта. Они заключают завет – священный договор между Богом и человеком. Саваоф распростирает руки, как бы охватывая этим широким жестом пространства, предназначенные во владение потомкам Авраама. Авраам прикладывает руку к сердцу и склоняет голову, но в его жесте нет подобострастия, он исполнен достоинства. (В одном из предварительных рисунков художник изобразил Авраама «павшим на лицо свое» перед Саваофом, но в окончательном варианте от этого отказался.) В ответ на доверие к нему Бога Авраам отвечает безграничным доверием: это показано в рисунке «Жертвоприношение Авраама», где он без колебаний готов принести в жертву своего сына. Ангел указывает на овна: доверие человека Богу подверглось самому трудному испытанию и выдержало его; отныне и навсегда человеческие жертвы отменены.

В листе «Борьба Иакова с Богом» – снова равноправная встреча-поединок божественного и человеческого. Они не столько борются, сколько познают друг друга прикосновениями, как будто преодолевая невидимую преграду.

Вся группа рисунков, относящихся к Книге Бытия, выдержана в тоне спокойного эпического рассказа – еще не об истории, но о предыстории народов Израиля. Здесь даны только простые и древние пласты человеческого бытия: шатры кочевников, стада, рождение и смерть, юность и старость, мужчина и женщина. Все это художник показывает обобщенно и крупно, не индивидуализируя, не вдаваясь в детали. По-иному он подходит к иллюстрированию второй книги Пятикнижия – «Исход», связанной с деяниями Моисея, возглавившего исход евреев из Египта. Это событие историки относят к эпохе Рамзеса II, к XIII веку до н. э., его отделяет от легендарных времен Авраама не менее шести столетий. Теперь исторический колорит сгущается: Иванов вносит в свои композиции приметы конкретного времени, основываясь на данных археологии, на изучении египетских памятников. С большим художественным тактом он привносит элементы древнеегипетского стиля – чеканные ритмы, своеобразные развороты фигур. Детально проработанная акварель «Фараон просит Моисея вывести евреев из Египта» смотрится как настоящая историческая картина. Интерьер дворца фараона представлен со всеми «точностями антикварскими», стволы и капители колонн покрыты типичным египетским орнаментом. Фараон, спускаясь по ступеням, горестно закрывает лицо рукой, его подданные также охвачены отчаянием от постигших страну бедствий – одни заламывают руки, другие простирают руки к Моисею и Аарону, некоторые падают на колени и склоняются до земли. В их бурной, но ритмической, как бы ритуальной жестикуляции узнается экспрессия «плакальщиков» древнеегипетских рельефов.

Не то замечательно, что русский художник, воспитанник академии, смог оценить художественный язык памятников, столь далеких от академических традиций, а то, как органично он вводит элементы этого языка в контекст современного решения многофигурной композиции. В пространственном, перспективно построенном интерьере «плакальщики» не выглядят чужеродными. Как удавалось Иванову соединить в непротиворечивое художественное целое далекие стилевые принципы? Им двигало не стремление к стилизации: он хотел через призму стиля понять, каким был мир древних художников. Это его испытанный

метод, применявшийся еще в работе над этюдами к «Явлению Мессии»: «согласить творчество старых мастеров с натурой». Глядел ли он на античные мраморы, на полотна ренессансных художников или на египетские рельефы – он мысленным взором созерцал их жизненный первоисточник, их «натуру».

В листе «Поклонение золотому тельцу» группа пляшущих очень похожа на древнеегипетские изображения танцоров: плечи в фас, лица в профиль, такие же движения рук. В альбомах Иванова имеются заготовки – танцующие фигуры, срисованные с атласа по египетскому искусству. Интересно, что скопированы они не совсем точно, но заметно снижены: в позах придворных танцовщиц есть что-то напоминающее пляску подгулявших простолюдинов. Так это и вошло в композицию «Поклонение золотому тельцу»: беженцы в отсутствие Моисея воздвигли языческий золотой кумир и предаются разгулу. Пляшут, бьют в бубны, пьют; какой-то упившийся голый старик заснул, лежа на животе; есть тут и довольно недвусмысленная сцена пьяного соития.

Скитаниям израильтян в пустыне посвящены многие листы: сбор манны, ловля перепелов, поиски воды, медный змий – все в нескольких вариантах. Видимо, художника увлекала задача показать бедствия и неразумие толпы. Люди суетятся, мечутся, ползают по земле, жадно загребая пищу, согласия между ними не видно. Массовая психология людей, которые долго были рабами и теперь могут только взывать к вождю, роптать и чаять манны небесной (что и побудило Моисея водить их по пустыне до тех пор, пока не вырастет новое поколение – не знавшее рабства), – многозначительная тема, не устаревшая за века.

Особый лист – Моисей на горе Синайской перед Ягве, пишущим заповеди на скрижалях. Если Авраам стоял перед Богом лицом к лицу, почти как равный, то здесь несколько иное решение. Ягве, чей лик не дано видеть никому, является Моисею «в облаке», как некая призрачная статуя. Он восседает на пьедестале, охраняемом керубами (крылатыми грифонами с телом льва и головой человека). Моисей стоит с опущенной головой, внимая словам Бога, но не дерзая поднять на него глаза. Дистанция между ними подчеркнута манерой рисунка, бесплотнo-контурного в изображении Ягве и объемного в фигуре Моисея.

Обращаясь к иллюстрированию Книги Царств, Александр Иванов усиливает черты быта и психологии, индивидуализирует образы героев: мудрого судии Самуила, порывистого и необузданного царя Саула, юного пастуха и песнопевца Давида, призванного покинуть свои мирные стада и помазанного Самуилом на царство. С особенным чувством изображена в серии эпизодов история пророка Илии – этого нищенствующего анахорета, одинокого борца против языческого культа Ваала, введенного несправедным царем Ахавом. Хотя Илия в фольклорной традиции сближался с древним громовержцем Перуном, Иванов рисует его кротким и незлобивым – ведь именно Илии было впервые открыто, что Господь приходит не в грозе и буре, но в «вевании тихого ветра». Сюжет состязания Илии со жрецами Ваала у Иванова отсутствует, главное внимание уделено эпизодам встречи с бедной сарептской вдовой и воскрешения ее умершего мальчика. Казалось бы, для реализации общего замысла библейских эскизов не было нужды рассказывать эту историю так подробно, но художник выбирал те сюжеты, которые ему были особенно дороги и интересны, – совсем не только «по Штраусу». В Библии о сарептской вдове говорится коротко, однако Иванов посвящает ей целую серию рисунков, грациозных и нежных, – создает как бы самостоятельную лирическую новеллу о сочувствии и помощи друг другу бедных одиноких людей. Чудо воскрешения совершается без всяких громов и молний, выглядит актом милосердия и веры. Вот Илия молится над распростертым телом ребенка, призывая Всевышнего воззреть и жалиться: видно, что он вкладывает в мольбу все свои душевные силы. Потом припадает к лицу ребенка, стараясь вернуть ему дыхание. И в заключительном рисунке возвращает живого мальчика матери.

Прекрасны листы, изображающие Илию в пустыне. Вот он сидит, одинокий и смертельно усталый, среди голых скал, прося у Бога смерти: «...довольно уже, Господи: возьми душу мою, ибо я не лучше отцов моих» (3 кн. Царств 19) – На другом листе к нему является ангел, приносит ему пищу: «...встань, ешь и пей, ибо дальняя дорога перед тобою». Показано, как с трудом опоминается старец от тяжелого забытья: он не в силах поднять голову и неуверенными, нащупывающими движениями ищет, на что опереться, чтобы встать. Ангел же исполнен сострадания, он заботливо склоняется над стариком, указывая на котелок с едой. Кажется, что в таких сценах, максимально приближая их к естественным человеческим переживаниям, художник стремился выразить одну из своих заветных идей: укрепить падшего духом, дать надежду отчаявшемуся.

Однако «жанровости» он не допускает, строго выдерживает возвышенный эпический тон. Как аналог напевному библейскому ладу, он сообщает плавность и благородство движениям и жестам, уравновешенность композициям. В этом отношении Иванов остается верен заветам Высокого Возрождения, Рафаэля и Леонардо. Посмотрим на рисунок с изображением матери Самуила (во исполнение данного ею обета она посвящает Богу своего первенца). Простая композиция из нескольких фигур исполнена такого величавого этоса, какой является достоянием классических эпох искусства. При этом ни следа нарочитости и ходульности, свойственных ложноклассическим перепевам старинных образцов. Ничего напоминающего инсценировку. Иванов действительно дышит воздухом древнего эпоса, действительно переносится в мир Библии.

Эффект подлинности и соприсутствия нарастает в новозаветном цикле. Здесь картина мира изменяется, становясь взволнованной, динамичной; здесь широко раздвигается пространство, перспективные планы уводят вглубь, своды огромного Соломонова храма тонут в вышине, появляются многолюдные толпы – рыбаков, мытарей, фарисеев, бедняков, женщин, детей. И среди них – загадочный проповедник в тем-но-синем плаще, как магнитом притягивающий эти людские скопища. Порой кажется, что художник сам бродил под жгучим палестинским солнцем вслед за пестрой толпой, прислушиваясь к волнующим речам проповедника.

Для каждого события из жизни Христа Иванов делал по несколько вариантов, варьируя композицию, цвет, испытывая все средства своего богатого художественного арсенала – линию, пятно, светотень, перспективные ракурсы, эффекты освещения.

С особенным вдохновением он писал сцены чудес – эти прорывы в бесконечное, эти маяки светлой надежды на трудном пути людей. Он находит для них необыкновенный художественный язык. Один из лучших эскизов – «Ангел поражает Захарию немотой» (ангел возвещает священнику Захарии о грядущем рождении у него сына, будущего Иоанна Предтечи; старый Захария не может поверить, и ангел поражает его за неверие немотой). Штраус в своей книге не уделяет большого внимания этому эпизоду, ограничивается тем, что отмечает его эпигонский характер по отношению к Ветхому Завету. Но Иванов посвящает ему великолепный лист. Быть может, художника захватила тема сомнения и веры, внутренне ему близкая: сомнение сковывает уста, вера освобождает. Сомневающийся Захария умудрен опытом, стар, спина его сгорблена, божественный вестник могуч и молод, у него прямая величественная фигура, сильные раздвоенные крыла, как у ассирийских божеств. Его жест властен и непреложен. Эта замечательная акварель – настоящая поэма света, бледно-золотого, белого, голубоватого. В волнах сияния, исходящих от архангела, сливающихся со струящимся светом семисвечника, утопают своды, растворяются предметы храмовой утвари. Нет отчетливых очертаний, контуры слегка дwoятся – но это не от незаконченности (лист принадлежит к наиболее завершенным): под кистью художника непроницаемая материя вещества как бы изменила свою природу, став трепетной материей света.

В «световом» ключе Иванов пишет и «Благовещение». В мировом искусстве произведения на этот сюжет неисчислимы, некоторые из них Иванов зарисовывал (например, «Благовещение» Симона Мартини, утонченного сиенского мастера XIV века), но никого не повторил. Благовещение он представляет в двух различных композициях – по Евангелию от Луки (ангел возвещает Марии о рождении Спасителя) и по Евангелию от Матфея (ангел является Иосифу во сне и говорит ему: «Не отвергай Марию»). Мотив волшебного света присутствует везде: сияние исходит из лона Марии, образуя круг с расходящимися лучами. В вариациях сюжета по Луке фигуры ангела и Марии разномасштабны: рядом с благовестителем Мария миниатюрна – женщина-дитя, но архангел Гавриил (тот же, что являлся Захарии) не повелевает ей, но благословляет. Она же принимает весть Гавриила без тени сомнения или испуга, с непоколебимым доверием. Тихая и стойкая, скромная и твердая – такой ее рисует художник и в прелестной сцене встречи с Елизаветой, и в трагической «Голгофе».

Один из шедевров библейской серии – «Благовещение по Матфею». Композиция совершенно оригинальна, не имеет прообразов. Мария мирно спит на своем бедном ложе, идущие от нее лучи волшебного преображают убогую комнату; пронизанная ими, появляется перед полуспящим в углу Иосифом прозрачная и призрачная фигура бледно-голубого ангела. Он указывает на Марию. Ложе Марии – в глубине комнаты, но благодаря его яркому свечению оно как бы выступает вперед, приподнимается и парит в пространстве. Реальность ощущается чудом, чудо – реальностью. В другом варианте ангел подводит Марию за руку к Иосифу; здесь фигура ангела отбрасывает огромную тень на стену. Мотив больших падающих теней, создающих впечатление фантастическое, Иванов использовал не раз.

Мы найдем разнообразные и удивительные световые фантазмагии в таких сюжетах, как «Преображение», «Вознесение», «Ангел возвещает женам-мироносицам о воскресении Христа», «Явление воскресшего Христа ученикам». Мандорлы, нимбы, молнии, радуги образуют магическую световую стихию, особую космическую среду, где невозможное становится возможным. Но лишь изредка Иванов позволяет себе прямое нарушение законов перспективы, оптических законов. На эту смелость он отваживается в акварели «Ангел благовествует пастухам о рождении Христа». Белый силуэт ангела с распластанными крыльями, внезапно возникающий в воздухе над ошеломленными пастухами, никак не связан с пространственным, уходящим в глубину вечерним ландшафтом, с облаками, тенями и предметами земли: он, кажется, принадлежит какому-то иному измерению, фрагмент которого вдруг стал видим.

Рисуя чудесные явления, Александр Иванов создает атмосферу мистическую, не допускает будничных приземленных мотивов, избегает даже таких житейских подробностей, какие встречаются в иконах, например присутствие служанки в сцене Благовещения. Зато в композициях собственно исторических, посвященных земным деяниям Христа, он несколько не пренебрегает бытовыми реалиями: тут он становится реалистом в большей мере, чем когда писал «Явление Мессии». Это можно почувствовать, сравнивая ту большую картину с многочисленными библейскими эскизами на сходный сюжет – проповеди Иоанна Крестителя и Креститель, указывающий людям на Иисуса. Здесь художник перепробовал всевозможные способы расположения фигур, а в некоторых эскизах возвращался к общей композиционной схеме «Явления Мессии» (лишнее подтверждение тому, что он не отрекался от своей большой картины). Но и сам Креститель, и паломники приближены к исторической достоверности. Креститель теперь лишен классической красоты – это диковатого вида аскет в короткой препоясанной власянице, волосы у него косматы и всклокочены, жесты порывисты. И уж конечно, в руках у него нет креста, ставшего священным символом лишь после Голгофы. Среди внимающих «голосу вопиющего в пустыне» преобладают люди бедные и простые, больше всего здесь длиннородых старцев, которых томит груз прегрешений, скопившихся за долгую жизнь. Они сидят, опустив голову в колени, вид у них удру-

ченный – ведь неистовый пророк предсказывает «великий будущий гнев». Те, кто помоложе, не так утрашены словами проповедника, некоторые пользуются случаем, чтобы вымыть голову в чистой воде Иордана – занятная подробность, повторяющаяся в нескольких композициях. Когда Иоанн указывает на Иисуса, чей тонкий силуэт появляется вдаль, на вершине холма, люди возбуждены, заинтересованы, но еще ничто не говорит об их начавшемся обращении к вере в Христа. Им еще только предстоит слушать его притчи, внимать его слову, присутствовать при чудесных исцелениях, которые он совершит.

Этому посвящены десятки композиций. Христос проповедует в Соломоновом храме, на горе, на лодке, исцеляет больных и изгоняет торгующих из храма, произносит слова осуждения «Иерусалиму, избивающему пророков», садится за трапезу с бедняками, призывает к себе детей, обличает лицемерие фарисеев. За ним следуют его ученики, ему внимают народные толпы; фарисеи и священники задумывают расправу с диковинным проповедником, но исходящая от него неодолимая духовная сила парализует их попытки. Возбужденную, накаленную атмосферу этих сцен удачно характеризует М.М. Алленов: «Евангельские сцены Иванова овеяны духом дискуссий и словопрений. Люди здесь прислушиваются, вопрошают, удивляются, негодуют и жаждут немедленной справедливости». Алленов выделяет из всего множества листов акварель, названную «Проповедующего в притчах Христа хотят схватить первосвященники и фарисеи». Здесь Иисус спокойно стоит перед своими недругами, загромождающими ему вход в храм, а за его спиной, на площади до самого горизонта – несметные толпы: зримый символ народов мира, которые в будущем примут учение Христа.

Достойны удивления разнообразие и смелость композиционных решений. В зависимости от образной задачи художник избирает угол зрения снизу или с высоты, сопоставляет дальние и ближние планы, дает неожиданные диагональные срезы, располагает большие массы людей то кругами, то волнами, то радиально. Архитектурные мотивы – колоннады храма Соломона, его пристройки, портики, решетки, лестницы – не остаются лишь статичной обстановкой, а вовлекаются в действие, организуют его. Эксперименты с пространством в эскизах Иванова предвосхищают многое, что составляло предмет специальных поисков для более поздних художественных течений.

Национальная характерность – вот что еще является несомненным новаторством Иванова как исторического живописца. Кажется, никто до него не рисковал сообщать национальный колорит евангельским событиям: это должно было представляться чем-то кощунственным. По поводу «Явления Мессии» враждебные Иванову академические критики с возмущением говорили, что он представил на своей картине «семейство Ротшильдов». В библейских эскизах черты семитического типа еще более очевидны, характерные позы и жесты изучены художником в синагогах, которые он усердно посещал. Он находил в них несравненную выразительность, силу чувства: руки заломленные, простертые, поднятые над головой; «падение на лицо», лицо, опущенное в колени, – выражение мольбы, тоски, раздумья, раскаяния, надежды... Вне этой национально окрашенной пластической стихии Иванов не мыслил евангельский цикл. Посмотрим на лист «Немой Захария перед народом» – на жест Захарии и на головы слушателей внизу; на рисунок скорбящего Петра – склонение его головы и положение рук; наконец, на «Разряженных женщин», которые «ходят, обольщая взорами». Последний лист стоит в библейской серии особняком, выделяясь своей «жанровостью», остротой бытовых психологических характеристик, тонким юмором, с каким написаны красавицы-щеголихи и переглядывающиеся за их спиной молодые люди. При всем неодобрении бытового жанра как самостоятельного и тем более главного рода живописи Иванов мог быть при желании отличным жанристом – там, где находил это уместным. Но в умеренных дозах. Элементы жанровости не должны были мельчить высокий смысл событий, им надлежало оставаться побочными. Как ни уважал Иванов Овербека, ему очень не нравилось, когда тот изображал маленького Иисуса, работающего пилой. «В пору тому, что

“Христос метет стружки из-под Иосифова столярного станка”. Нельзя, нельзя так вольничать, да и зачем?»

Свой дар проникновения в психологию личности, индивидуальную психологию, Александр Иванов также несколько приглушает в библейских эскизах по сравнению с «Явлением Мессии» – приглушает, но не отказывается. М. Алленов в своем исследовании пишет, что в библейских эскизах «действует стихия, толпа, человеческий род, руководимый инстинктом вдохновения, коллективная психология преобладает над психологией индивидуальной. Чрезвычайно знаменательно в этом смысле, что при создании позднего библейского цикла работа велась исключительно над иконографией сюжетов и общими очерками композиций, понятными в целом как зрелище, из которого не выделялись лица». Это только отчасти верно. Конечно, в каждой из нескольких сотен библейских композиций не было и не могло быть такого же скрупулезного распределения психологических ролей и такого же разнообразия лиц, как в большой картине, которая мыслилась художником как единственная. Имело значение и то простое обстоятельство, что в эскизах маленького размера вообще невозможно прорисовывать отдельные лица. Но это еще не значит, что Иванов считал ненужной их индивидуализацию, – она должна была выявиться сильнее при переводе акварельных эскизов в монументальные картины, но и в эскизах намечена с достаточной определенностью, особенно в новозаветном цикле. И особенно по отношению к тем персонажам, которые не составляют «хор», но выступают протагонистами. Хрупкая и стойкая Мария, пылкий Иоанн Креститель, скептический Пилат, властный Павел – это личности, а не просто носители коллективной психологии. В альбоме Иванова есть зарисовки лиц (именно лиц!) апостолов, каждое со своим индивидуальным складом и выражением.

Как же трактует Александр Иванов центральный образ – Иисуса Христа? Трудная задача; вдвойне трудная для исторического живописца, желавшего показать в едином лице богочеловеческую сущность основателя христианства, не отделяя его от реальных условий земной жизни, но и не отвлекаясь от его сверхземной божественной природы.

Художник пристально изучал старинные изображения Христа на византийских мозаиках и фресках, стараясь, как всегда он делал, синтезировать эти впечатления с наблюдениями природы и работой воображения. Еще трудясь над «Явлением Мессии», он писал этюды головы Христа – несколько этюдов на одном полотне; здесь же головы античных статуй – Аполлона Бельведерского, Аполлино, старческой маски. В 1840-х годах был написан и портрет женщины с серьгами и ожерельем, в серо-лиловых тонах – суровое, замкнутое лицо, взгляд в сторону, который, по общему признанию, имеет нечто общее с ликом Христа: в нем есть тайна, неразгаданность. Христос таинственен на всех этюдах Иванова, что же касается внешности, черт лица – перед нами два типа: один эллинистический, классически правильный, с рыжеватыми волосами, другой – тип аскета, худощавое продолговатое лицо, высокий лоб, скулы, волосы темные. Христос в «Явлении Мессии» ближе к первому типу, Христос библейских эскизов – ко второму, только с белокурыми волосами. По словам Стасова, Иванов принял в качестве основного прототипа изображение на одной из мозаик Палермо.

Еще один образ, по-видимому, вспоминался ему – Христос «Тайной вечери» Леонардо да Винчи. Не лицо – Леонардо не дописал лицо Христа, а время его окончательно стерло, – но внутренний характер, как он выражен в жесте: брошенные на стол раскинутые руки, левая ладонью вверх. При этом глаза потуплены. Мистическую неясную глубину этого жеста, смысл которого словами непередадим, Иванов чувствовал. Сходное движение рук у его Иисуса в «Выходе с Тайной вечери», в ночной сцене беседы с Никодимом и некоторых других эскизах.

Условно говоря, образ Христа у Иванова предстает в нескольких ипостасях. Первая, где художник, кажется, чувствует себя наиболее уверенно, – Христос-проповедник, исполненный энергии и воли. Даже если он виден издали или со спины, взоры и движения окру-

жающих устремлены к нему, но никто не подступает вплотную, пространство вокруг него словно заряжено столь сильными токами, что переступить невидимую границу нельзя. Руки его чаще всего спокойно сложены или он разводит их жестом широким и решительным – как бы развертывая мощные крылья. Он человек, сын человеческий, но знающий цель, знающий истину, – и человек, и нечто большее. Примечательно, что в образе, созданном Ивановым, совсем нет той искусственной мягкости, доходящей до сентиментальности, какую нередко приписывали Иисусу художники XIX века и поздние иконописцы. Иисус Иванова милосерден, но не мягкотел, он мог сказать, что принес не мир, но меч.

В сценах сокровенных бесед и таинств образ отсвечивает иными гранями: сын человеческий предстает рефлектирующим, погруженным в раздумья, скорбным. Здесь особенно значительно изображение Тайной вечери – центрального евангельского рассказа о заключении Нового завета между Богом и людьми. О священном событии великого четверга, положившем начало христианской церкви, единодушно повествуют все четыре евангелиста; сомневаться в его исторической истинности Иванов не мог. Оно не сопровождалось какими-либо сверхъестественными знаменами, а вместе с тем полно неизъяснимой тайны, и это надо было выразить. Световые феерии, как в «Благовещении» или «Преображении», тут были бы неуместны, а простое, «реалистическое» изображение трапезы недостаточно. «Тайная вечеря» Леонардо не могла не повлиять на решение композиции, но у Леонардо вечеря происходит при полном дневном свете, что для Иванова неприемлемо. Он занялся поисками вечернего освещения. После ряда предварительных набросков он остановился на варианте с темным коричневатым фоном, передающим полумрак горницы. Высоко под потолком помещенный светильник освещает стол и бросает отсветы на фигуры апостолов, возлежащих вокруг стола на низких ложах. Эти отсветы художник обозначает не размытыми пятнами, а резкими линейными пробелами наподобие иконных «оживок» или «движков». Белильные выющиеся штрихи, выступающие из сумрачного фона, могут напоминать о фресках Феофана Грека (которого Иванов, конечно, не знал, но знал византийские росписи). Они-то и создают атмосферу тайны и внутреннего напряжения при внешней тишине. Таким же приемом написана отдельно сцена избличения Иуды (здесь фигуры Христа и Иуды вынесены на первый план) и с наибольшей впечатляющей силой – «Выход с Тайной вечери». Здесь появляется «леонардовский» Христос с его прекрасным и странным жестом самоотречения, покорности воле Отца.

Меньше удались художнику сцены в Гефсиманском саду, хотя они закончены в цвете и впечатление глубокой, томительно-синей ночи достигнуто. Но цвет отяжелен, а поза Христа, склоняющегося перед белоснежным ангелом, явно искусственна.

«Скорбящий смертельно» Христос Гефсиманского сада предшествует страдающему и униженному Христу следующего дня. Это тот этап земной жизни Спасителя, когда он предельно умален, низведен до последнего из смертных, так что и ученики его покидают. Рисуя сцены Страстей Господних, Иванов не боится быть грубым, почти brutальным (хуже то, что он становится прозаичным). В жалком замученном человеке, которого осыпают оскорблениями и насмешками, который сидит, некрасиво расставив ноги, неловко падает, придавленный тяжелым крестом, почти не остается сходства с прекрасным, повелительным проповедником. Он словно сам забыл, кто он. «Се человек», – говорит о нем Пилат, и это в интерпретации нашего художника звучит горькой насмешкой над человеческим родом. В сценах бичевания Иисус изображен совершенно обнаженным – последняя степень унижения.

Особую группу образуют листы, изображающие искушения Христа сатаной. Их также нельзя отнести к лучшим. Они остаются на поисковой стадии: чувствуется, что их концепцию художник сам для себя не окончательно уяснил, колеблясь между «апотеозическим» и символическим истолкованием. Сатана-искуситель изображен традиционным бесом с копытами, рогами и крыльями нетопыря – примерно так же выглядели черти на иконе, которую

Иванов писал для храма. Это далеко не тот «страшный и умный дух, дух самоуничтожения и небытия», о котором говорит великий инквизитор у Достоевского. Соблазны мелкого беса, нарисованного Ивановым, не могут быть серьезными искушениями для Христа, и поэтому он как бы слегка подсмеивается, иронизирует над своим неудачливым антагонистом. Демоническое было чуждо художественной натуре Александра Иванова, в отличие от Врубеля, близкого ему по многим параметрам.

Но один лист из этой сюиты полон мистической значительности. Христос, один, сидит под сенью шатра, окруженный свитками ветхозаветных пророчеств. Поза, собранная и неподвижная, отдаленно напоминает ритуальные позы индийских будд, лик странен, непроницаем. Можно подумать, что художник хотел показать Иисуса, не постигнутого до конца людьми, с печатью вечной тайны – тайны его личности, его появления на земле, предсказанного древними пророками. Может быть, здесь нашли отражение собственные усилия художника, сопровождаемые мучительными сомнениями, постичь связь христианства с религиозными исканиями человечества.

Всю жизнь Иванов изучал Библию, всю жизнь бился над загадкой Богочеловека, терпя многие неудачи, – иначе не могло и быть. Но все его срывы на этом пути искупаются гениальным эскизом «Хождение по водам», написанным без предварительных вариантов и проб, быстро, огненно, в порыве вдохновения. В основе лежит рассказ евангелиста Матфея о том, как ученики, плывя ночью в лодке по волнуемому морю, увидели Христа, идущего к ним по воде. Христос позвал Петра и велел идти ему навстречу; Петр пошел, но, испугавшись, начал тонуть; тогда Христос поддержал его словами: «Маловерный! зачем ты усомнился?»

Эскиз выполнен на тонированной темно-желтой бумаге. Незакрашенные места, перемежаясь с зеленовато-голубым грозным цветом неба и моря, образуют силуэт лодки, взметнувшейся на гребне волны, летящие в небе тучи и провалы волн. Фигуры Петра, упавшего на одно колено, и Иисуса, подающего ему руку, очерчены прерывистым белым штрихом и прозрачны. Иисус не ступает по воде, а мчит над ней, развеивая его надутый ветром плащ – он в отблесках молний, в трепете сквозных отражений. Поразителен артистизм исполнения: в сущности, всего несколько пятен краски и несколько энергичных штрихов белилами, а между тем остается неотразимое впечатление ночной бури на море, смятения пловцов, спасения тонущего, присутствия великого Спасителя.

Штраус в книге «Жизнь Иисуса» упоминает о мысли Гёте по поводу этого евангельского сказания: «Эккерман передает, что Гёте считал этот рассказ самой красивой и для него по крайней мере самой ценной из легенд, поскольку в ней наглядно выступает наружу та высокая истина, что вера и бодрость духа ведут человека к победе и в самых трудных его предприятиях, между тем как возникновение малейшего сомнения влечет за собой неминуемую гибель». Иванов, внимательно читавший Штрауса, конечно, не прошел мимо этих строк, созвучных и его собственному состоянию духа. Но в его интерпретации хождения по водам есть и другой оттенок. Не столько идея гибельности сомнений вообще – ибо через горнило сомнений неизбежно проходит человеческая душа, – сколько спасительная опора, даруемая сомневающемуся Христом. Его протянутая рука. Доверие к его словам, обращенным к ученикам: «Я с вами остаюсь во все дни до скончания века». И вот здесь возможна параллель с Достоевским. Один из его героев, «философский деист» Версиков, рассказывает, как однажды привиделась ему картина «осиротевшего мира», мира без Бога. «Но замечательно, что я всегда кончал картинку моим видением, как у Гейне, “Христа на Балтийском море”. Я не мог обойтись без него, не мог не вообразить его, наконец, посреди осиротевших людей. Он приходил к ним, простирал к ним руки и говорил: “Как могли вы забыть его?”»

Иванов едва ли соглашался с Гёте (по крайней мере в приведенном изложении его мысли) в том, что «возникновение малейшего сомнения влечет за собой неминуемую гибель». Он сам был подвержен бесконечным сомнениям. Если он подсознательно отожд-

дествлялся с кем-либо из героев своего библейского цикла, то, скорее всего, с Петром. Петр и сомневался, и устрасался, и трижды отрекся от Христа в роковую ночь. Однако Христос, которому были открыты глубины человеческого сердца, завещал Петру паси овец моих.

Наряду с «Хождением по водам», «Ангел поражает Захарию немотой», «Благовещением» (заметим, что тема сомнения во всех этих вещах присутствует) к шедеврам новозаветного цикла принадлежит «Голгофа» (развернутое название: «Богоматерь, ученики и знавшие Иисуса смотрят на распятие»). Большой акварели предшествует ряд рисунков, представляющих Распятие крупным планом, как и было всегда принято в иконографии от византийских мозаик до произведений Новейшего времени на этот сюжет. Но в окончательном варианте композиция необычна: действие происходит по ту сторону каменной стены, огораживающей лобное место; три креста с распятыми виднеются лишь издали, через ворота, которые открывает один из учеников Христа, по-видимому Иоанн. Другой рукой он поддерживает под локоть Марию – она направляется к страшной двери, ей предстоит пройти обширное пространство, усеянное человеческими костями, чтобы приблизиться к сыну, умирающему на кресте. Ее уста замкнуты, лик неподвижен. Контрастом трагическому спокойствию Богоматери выглядит смятение молодой женщины, заломившей руки над головой; еще одна, одетая в белое, бросается к воротам. Мужчины же не хотят смотреть на ужасное зрелище; собравшись в тесную группу, они закрывают лица от горя и стыда, а один (Петр?) в приступе отчаяния пал на землю. Двое сохранивших самообладание взобрались повыше и смотрят через ограду хотя они видны со спины, заметно, что ими движет скорее любопытство, чем скорбь. Таким образом, показана вся гамма переживаний «знавших Иисуса». Для их выражения художник находит такие отточенные пластические «формулы», что драматические порывы, оставаясь человечески-естественными, как бы монументализируются, словно в античной трагедии. Эту акварель Иванов довел до полнейшей законченности в рисунке и цвете.

Почему он остановился на таком решении композиции, при котором главное событие отнесено на дальний план? Едва ли из желания дать оригинальную трактовку традиционному сюжету. Быть непохожим или похожим на других – это всегда мало заботило Иванова: его занимала суть дела. В данном случае он мог руководствоваться вот каким соображением. Согласно евангельским текстам Матфея и Марка, при казни Иисуса присутствовали только несколько преданных ему женщин (они «смотрели издали»), учеников же не было. Только в Евангелии от Иоанна говорится, что возле креста стояли мать Иисуса Мария и его «любимый ученик», то есть Иоанн, и что Иисус, умирая, поручил мать его заботам. Другие же ученики отсутствовали, и о них вообще не упоминается. Это «белое пятно» должно было беспокоить художника: он хотел представить реакцию учеников на позорную казнь их любимого учителя, он не мог допустить, что страх, малодушие и разочарование побудили их – даже Петра! – сразу от него отвернуться. И он выбрал компромиссную версию евангелиста Луки «Все же, знавшие Его, и женщины, следовавшие за Ним из Галилеи, стояли вдали и смотрели на это». Под «знавшими Его» можно было подразумевать и учеников. Хотя стояли они на территории лобного места, Иванов поместил их вне, за оградой. Он показал всех учеников, общим числом двенадцать, столпившихся у грозных врат и не решающихся войти, – растерянных и удрученных, простых людей, рыбаков, еще не апостолов, какими они сделались потом. И среди них выделил тех, кто готов идти на Голгофу, – Марию, Иоанна и женщин, которые действительно были там, согласно четвертому Евангелию. Так Иванов создал психологически убедительную версию поведения учеников Иисуса.

В композиции «Голгофы» есть и художественно-символический смысл. Еще в «Явлении Мессии» Иванов изобразил Христа вдали, в глубине, на большом расстоянии от указующего на него Крестителя и всей группы людей ближнего плана. Это не вытекает из евангельского текста: ни в Евангелии от Иоанна, ни у синоптиков не сказано, что Креститель

увидел Иисуса издалека. Его пространственная отдаленность, помещение главной фигуры на заднем плане – находка художника, сделанная не сразу: в самом раннем эскизе «Явления Мессии» Христос стоит рядом с Крестителем, окруженный взволнованной толпой, а пространство не имеет глубины; слабость этой первоначальной композиции по сравнению с окончательной очевидна. М.М. Алленов справедливо пишет: «Глубина и перспектива внесли в картину не только само по себе пространство, пейзаж, но и нечто вовсе отсутствовавшее в первоначальных эскизах – а именно время, длительность, – окончательно выдвинув в качестве доминирующего мотив преодоления стабильного бытия, идею открытого пути, стремления вдаль. Пространственная перспектива сообщила перспективу внутренним процессам мысли и чувств, представив их в ракурсе предчувствий и надежды».

В библейских эскизах прием многозначительной удаленности встречается часто. В сцене первого появления Христа перед народом (по Евангелию Иоанна) его фигура, так же как в большой картине, возникает вдали. Композиция «Рождества» (несколько предварительных вариантов): на первом плане пастухи или волхвы, а ясли виднеются в глубине. Во многих сценах проповедей в храме проповедник виден в далекой перспективе. Нагорная проповедь, самая важная в учении Христа, – снова аналогичное «Явлению Мессии» пространственное построение: Христос показан сидящим на отдаленном холме, народ располагается широким полукольцом внизу. Незаполненное пространство, отделяющее народ от проповедника и изолирующее его фигуру, – как бы промежуточная среда, через которую должны пройти слова проповеди, неясно слышимые и смутно понимаемые толпой. Когда Христос спускается с горы (лист «Возвращение с нагорной проповеди»), толпа в молчании расступается – композиция оказывается перевернутой: теперь фигура Христа на первом плане и движется на зрителя «наплывом», по сторонам от него немного позади идут ученики, а еще дальше, расходясь лучами от центральной фигуры, следуют остальные. Христос впереди всех, но один: остро чувствуется его отъединенность, обособленность, пронзительное одиночество среди заворуженно следующих за ним людей.

Пространственные построения – ближе, дальше, выше, ниже – у Иванова не бывают случайными и всегда несут в себе глубокий внутренний смысл. Так и в «Голгофе». Как при первом появлении перед людьми, так и в последний трагический момент своей земной жизни Христос виден издалека. Он – та точка схода, к которой устремляются линии человеческих судеб и надежд, но от нее отделяет труднопреодолимый путь. Здесь он символизируется мрачным пространством лобного места, где лежат непогребенные кости, куда ведут тяжелые врата – не те ли, о которых Христос говорит в Нагорной проповеди: «...тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их». Конец трудного пути – не гибель, а нетленная жизнь, и это также выражено в композиции «Голгофы». Обратим внимание на то, как нарисован далекий крест с распятым Христом: общим абрисом он напоминает фигуру белого ангела с распластанными крыльями, являвшегося пастухам с вестью о Рождестве Спасителя. Этот далекий образ видится образом полета, освобождения. Если бы художник изобразил Распятие вплотную, такого впечатления нельзя было бы достигнуть: тогда мы увидели бы страдающего, замученного человека на кресте, и только.

Сюжет «настоящего» полета в небо – Вознесения Христа – нашел в эскизах Иванова лишь предварительное и приблизительное воплощение: эти композиции далеко не завершены, так же как и сцены явления воскресшего Христа ученикам. Но понять замысел можно и по наброскам. В «Вознесении» художник точно следует тексту Евангелия от Луки благословив учеников, Христос «стал отдаляться от них и возноситься на небо». В «Деяниях апостолов», также написанных Лукой, добавлено, что «облако взяло Его из вида их», и когда они смотрели на небо, перед ними предстали «два мужа в белой одежде», сказавшие, что Иисус вернется на землю. Этим «двух мужей в белом», то есть ангелов, но без крыльев, Иванов написал бесплотными, как видения; Христос едва различим в белом сиянии облака, ученики,

стоя на коленях и защищая глаза от яркого света, всматриваются в тающий, растворяющийся в небе силуэт, напоминающий силуэт распятого в «Голгофе».

Александр Иванов намеревался продолжить свой новозаветный цикл деяниями апостолов. Несколько композиций посвящены Павлу, пламенному миссионеру, «апостолу язычников». Павел был беспощадным гонителем христиан до тех пор, пока на пути в Дамаск не услышал голос с неба: «Савл, Савл! почто ты гонишь меня?», – сопровождавшийся ослепительным светом. Иванов изобразил не самый этот момент, но последующий – спутники Павла ведут его за руки, потерявшего зрение и потрясенного, что ясно прочитывается в его фигуре, хотя она видна со спины. Другие эскизы изображают деяния обращенного Павла в Риме и в эллинистических городах, заслужившие ему славу «учителя вселенной». Образ его в трактовке Иванова вполне индивидуален и не похож ни на ветхозаветных пророков, ни на Иоанна Крестителя, ни на проповедующего Христа: «дерзновенный» проповедник, с осанкой «римского гражданина» (каким он действительно был), с фигурой массивной и мощной, напоминающей статуи Микеланджело. В одном эскизе у ног его лежит записывающий его слова евангелист Лука – спутник Павла в далеких путешествиях. Он посещал и Афины; возможно, что несколько «античных» сцен среди библейских эскизов имеют отношение к истории Павла.

В течение последних десяти лет жизни Иванов редко обращался к своей большой картине: «У меня едва достает духу, чтоб более совершенствовать ее исполнение». Он был человеком одной, всепоглощающей творческой идеи: если уж она овладевала им, то овладевала всецело. Работе над библейскими эскизами он отдавался целиком; все, что он в эти годы делал, было с ней так или иначе связано: пейзажные кроки, которые, по определению Алленова, «изображают как бы пустую сцену, на которой предстояло развернуться действию библейских легенд», зарисовки животных (лошади, быки, овцы – без них не мыслится быт библейских народов), зарисовки костюмов, утвари, архитектуры. Есть, однако, серия этюдов маслом, которая как будто бы от библейских эскизов независима: знаменитые «Обнаженные мальчики», написанные с высочайшим живописным мастерством и, как многие исследователи отмечали, без всякого «психологического привкуса» (по выражению Н.Г. Машковцева). Но действительно ли они не имеют отношения к библейской серии? Самый ранний этюд «Семь мальчиков в цветных одеждах», безусловно, имеет отношение к «Явлению Мессии»: это проверка композиции на натуре, в пленэре. Этюды более поздние соотносимы с композициями на библейские темы. Гибкие тела мальчиков, их телодвижения подсказывали художнику нужные пластические мотивы. Ему не требовалось ставить мальчиков, как натурщиков, в определенные позы – важнее было наблюдать те естественные позы, которые они принимали без напряжения, греясь на солнце, сидя, стоя, вставая, лежа на спине или на животе. Эти позы находили отголосок в сценах странствий израильтян в пустыне, слушания проповедей, крещения в Иордане. Не воспроизводились в точности, но варьировались. Впрочем, встречаются и прямые соответствия: например, поза голого мальчика, стоящего спиной к зрителю с приподнятыми руками (рисунок) совпадает с позой апостола в эскизе «Апостолы отвязывают ослицу». Таким образом, серия «мальчиков» была, скорее всего, серией этюдов для библейских композиций. При этом «психологизм» действительно исключался: ведь если бы художник дал какую-то сюжетно-психологическую мотивацию сценам с мальчиками, она бы пришла в противоречие с содержанием библейских сцен. Пластические мотивы «мальчиков» должны были служить чистыми сосудами для дальнейшего содержательного наполнения в системе библейских эскизов (также внепсихологичны и внесюжетны «Семь мальчиков» – вспомогательный этюд большой картины). Предполагать же, что «Обнаженные мальчики» создавались без всякой связи с последними или даже «в противовес» им (как думал М.В. Алпатов) трудно: Иванов ничего не делал иначе как в русле основного творческого замысла. Проблема человеческой фигуры внутри пейзажа, так блистательно решенная в этих этюдах,

также имела прямое отношение к библейским эскизам, где действие очень часто происходит на открытом воздухе при свете солнца.

Замысел Александра Иванова остался более чем наполовину незавершенным даже в эскизах, не говоря уже о претворении эскизов в монументальные картины для «храма человечества». Неизвестно, были ли у Иванова какие-либо предварительные соображения относительно архитектурного облика этого храма. Вероятно, его сооружение мыслилось лишь в идеале, в далекой перспективе времени. При всей своей склонности к грандиозным проектам Иванов создавал, что задуманное им – не для одной человеческой жизни. «Если б, например, мне даже не удалось пробить или намекнуть на высокий и новый путь, стремление к нему все-таки показало, что он существует впереди, и это уже много и даже все, что может дать в настоящую минуту живописец», – писал он брату из Петербурга в 1858 году, последнем году своей жизни. Хотя смерть художника была неожиданна и скоростижна, в незаконченности библейского цикла чудится провиденциальный смысл. Незаконченность воспринимается как напутствие будущим поколениям: начало положено, а продолжение вверяется им.

Есть недосказанность и в самом замысле. Стремясь к систематизации, Иванов пытался опереться на Штрауса, но идеи художника не укладываются в рамки ученой схемы, да и с научной точки зрения построения Штрауса были сомнительны. По-видимому, круг сюжетов для предполагаемых пятисот композиций не был четко определен – а ведь Иванов придавал выбору сюжетов большое значение. Надо было выбирать из необозримого множества коллизий, содержащихся в Книге книг – Библии. О предпочтениях художника, более интуитивных, чем логических, можно только догадываться на основании того, каким сюжетам он отдает наибольшее любовное внимание, а какие опускает.

Во многом его выбор определяется приверженностью историзму. Это особенно заметно в новозаветном цикле, который Иванов собирался сделать как можно более полным. Хотя Сергей Иванов упоминал о намерении брата включить в цикл деяний Христа «нарощие» впоследствии предания и легенды, это, по-видимому, так и осталось намерением: в имеющихся эскизах мы их не найдем. Нигде не изображены, например, детские годы Иисуса, а о них рассказывается в апокрифических легендах, явно сочиненных. Художник вообще не обращается к апокрифам, а следует лишь текстам Нового Завета, погружая их в атмосферу подлинной истории тех лет, включая сюда пейзаж Палестины, архитектуру, костюмы, обстановку жилищ, бытовые детали. Он решительно избегает сближения с иконописными канонами и не принимает во внимание догматы, установленные христианскими мыслителями через несколько веков после евангельских событий. В эскизах Иванова отсутствует даже такой укорененный в религиозной традиции образ, как Богородица с Младенцем. Очевидно, потому, что культ Пресвятой Девы был введен позднее, на вселенских церковных соборах, в Евангелиях же о нем речи нет. Иванов создает трогательный женственный образ Марии, но не изображает ни ее последних лет жизни, ни Успения, ни принятия в «небесную славу» – все это добавлено позже; он рисует только те эпизоды, о которых повествуют современники Марии, евангелисты: Благовещение, Рождение Христа, Сретение, встреча с Елизаветой, бегство в Египет, Голгофа.

Как исторический живописец, Иванов хочет оставаться на почве истории, и только истории, и, видимо, Новый Завет представляется ему единственным надежным источником: там ведут рассказ свидетели событий, происшедших в Палестине при римском наместнике Понтии Пилате. Художник стремится воссоздать события так, как их воспринимали люди той эпохи, чтобы и нынешние зрители увидели их словно бы собственными глазами. В таком «чисто историческом» подходе к Священному Писанию, исключавшем доктринерство и догматизм, было по тем временам вольномыслие, которое, как думал Иванов, могло навлечь

на него гонения. По словам Н.Г. Чернышевского, Иванов в беседе с ним (касавшейся книги Штрауса) говорил: «Искусство, развитию которого я буду служить, будет вредным для предрассудков и преданий».

Ну, а каким же образом входили в сферу исторического чудесные явления? Не относились ли они к области «предрассудков и преданий»? Однако Иванов писал их с особенным воодушевлением. Противоречия здесь нет. И уму Иванова, воспитанному на романтической философии, и его художественному чувству мифологический элемент представлялся неотделимым от истории народов, так же соединенным с ней, как соединены материальное и духовное в человеческой жизни. Историческая живопись объемлет то и другое в своих «смыслообразах» (по терминологии Шеллинга). Если рационалист Штраус находил возможным и нужным вылущить из религиозных сказаний историческое ядро, очистив его от мифологических и символических покровов (сильно обедняя этим и религию, и саму историю), то художнику, такому, как Иванов, это было противопоказано. Как ни хотел он идти в ногу с «современной ученостью», ему оставалась внутренне близка мысль Шеллинга: «Само историческое есть только некоторый вид символического».

В противном случае становилась неосуществимой миссия художника, как Иванов ее понимал: содействие нравственному, духовному возрождению людей – современников и тех, кто придет потом. Иванов не верил, что этой высокой задаче способно послужить простое зрелище того, как они сами или их предки пили, ели, работали, воевали, – оттого он так презирал жанровую живопись (по определению Стасова, «художество, берущее себе задачи из ежедневной будничной жизни»), называя ее «разменом сил на мелочи и вздоры». Дать опору духовным поискам и упованиям, открыть глаза на «Царство Божие внутри нас» – вот какие цели он, великий утопист, считал достойными искусства. В «храме человечества» должна предстать история людей, заключивших некогда союз с Богом, – как они шли многотрудным путем, поднимаясь и падая, но храня путеводную нить надежды, ведущую сквозь века до настоящих дней с их «падшей нравственностью». Мессианские чаяния и были такой путеводной нитью, поэтому Иванов сделал их сквозной темой своего цикла – вслед за Штраусом, но в ином смысловом ракурсе. Эта внутренняя тема определила наряду с историческим еще один принцип отбора сюжетов – тех, где герои Библии, внимая некоему зову, расстаются с инерцией привычного бытия и пускаются в неизведанный путь. Иванов любил такие сюжеты, их затаенную символику. Авраам покидает землю свою и дом отца своего, чтобы идти, по обетованию Господа, в неведомую землю Ханаанскую. Моисей, стряхнув инерцию рабской доли, выводит из Египта свой погрязший в рабстве народ. Старый Илия, преодолевая безмерную усталость и жажду покоя смерти, поднимается по призыву ангела: «Встань, ешь и пей, ибо дальняя дорога перед тобою».

Отрок Давид, пасущий овец, безмятежно отдыхает под сенью дерева, но перед ним появляется гонец пророка Самуила, и пастух оставляет свои стада и поля ради высокой и трудной доли. Иосиф, «обручник» Марии, найдя со своим семейством спасительное убежище в Египте, во сне слышит голос ангела: «Встань, возьми Младенца и Матерь Его, и иди в землю Израилеву».

Идея пути, возвещаемого небесным посланцем, – один из лейтмотивов библейской серии Иванова. В христологическом цикле она раскрывается как путь человека к самому себе – к своей истинной духовной сущности. Явление Мессии застаёт мир греховным и поработанным. «Если бы Иисус вооружил свой народ против Тиберия, – записывал Иванов на листе одного из альбомов, – то, конечно, пал бы безуспешен... Он нашел лучшим выйти в свет с проповедью о духовном человеке». В другой заметке говорится, что в личности Иисуса воплотилась вся «затерянная нравственность» людей. «Надобно полагать, что царствие небесное есть нравственное совершенство...» Из подобных заметок, разрозненных, разбросанных по листам альбомов, очевидно следует, что, по мысли художника, чае-

мое спасение людей состоит в пробуждении их собственных нравственных сил – через Христа. Но для того нужна вера в эти силы, заключенные в человеке, сотворенном по образу и подобию Божию, то есть вера в божественность Христа, иначе его смерть на кресте только доказала бы бессилие нравственных заповедей, которые он провозглашал. На пути к нравственному совершенству, к пробуждению в себе «духовного человека», нужно превозмочь неверие, малодушие, уныние, робость, а им подвержены даже избранные – Захария, Иосиф, Петр и те ученики Иисуса, которые сиротливо жмутся за оградой Голгофы, чувствуя себя обманутыми и брошенными.

В этом смысловом контексте понятно, почему Иванов с таким вдохновением изображал «чудеса». Не те, что связаны с многочисленными исцелениями больных, – они доступны и людям, но чудеса Преображения, Благой вести, Хождения по водам, Воскресения. Они в понимании художника есть не «сон человеческого духа», а скорее его прозрения: момент высшей истины, когда как бы разрывается завеса обыденности и возникает сияющий образ сбывшихся надежд, необманутых ожиданий. Не будь этих мистических озарений, апостолы вернулись бы к своим рыболовным снастям и не стали бы проповедовать нравственное учение Христа; вся евангельская история выглядела бы беспросветно печальной. Как говорил апостол Павел, «если Христос не воскрес, то и проповедь наша тщетна, тщетна и вера ваша».

Не забудем, однако, что Иванов, замыслив представить свой цикл суду современников – критически мыслящих людей XIX века, – хотел апеллировать к их разуму. Те истины, которые древними постигались через откровение, теперь, по мнению Иванова, могут и должны быть оправданы мыслью, изучением, анализом. Пусть современный образованный человек воспримет эти истины не слепо, как затверженную доктрину, а как итог многовековых духовных исканий, в которых соучаствовали и древние иудеи, и народы Востока, и греки с их пророческими мифами. Пусть перед глазами зрителя развернется величественная историческая панорама – не в условном «апотеозическом стиле», но «с глубокими сведениями древности», «увенчав все усилия ученых и антиквариев». Вот тот «высокий и новый путь» искусства, которому Иванов хотел положить начало своим трудом над библейскими эскизами. Путь возвышенного, неприземленного реализма.

Иванову близка была мысль Гоголя: «Мир в дороге, а не у пристани». Миру, находящемуся на перепутье, в тревожных поисках, он адресовал свое художественное воззвание. Приблизительно в те же годы поэт В.Г. Бенедиктов написал стихотворение «И ныне...» – оно было опубликовано в журнале «Современник»:

Над нами те ж, как древле, небеса,
И также льют нам благ своих потоки,
И в наши дни творятся чудеса,
И в наши дни рождаются пророки.
.....
Не истощил Господь своих даров,
Не оскудел верховной благодатью:
Он все творит – и библия миров
Не замкнута последнею печатью.
.....
Не унывай, о малодушный род!
Не падайте, о племена земные!
Бог не устал, Бог шествует вперед,
Мир борется с враждебной силой змия.

Библейские эскизы долгое время оставались под спудом. Когда художник после почти тридцатилетнего пребывания в Италии вернулся в Петербург, где его ждало начало славы и конец жизни, он привез с собой только большую картину «Явление Мессии». О трудах его последних лет почти никто не знал; в представлении современников Александр Иванов был автором единственной картины и многочисленных этюдов к ней, да еще вспоминали его раннее полотно «Явление Христа Магдалине» – некоторые даже ставили его выше «Явления Мессии». Большая картина вызывала отзывы разноречивые. Она пришлась как бы не ко времени. Общество было возбуждено и взбудоражено катастрофой Крымской войны, началом нового царствования, грядущими реформами. В искусстве назревали повороты, но не те, о которых помышлял Иванов. Уже известна была диссертация Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности», уже начала выходить на передовые рубежи жанровая живопись, так нелюбимая Ивановым. Как это часто бывает в переломные моменты истории, художественные круги размежевывались на прогрессистов и консерваторов, относительно же Иванова было неясно, к какому лагерю он принадлежит – это сбивало с толку, его и хвалили и порицали невпопад. После внезапной смерти художника, поразившей всех, продолжалась борьба за него между славянофилами и революционными демократами: и те и другие хотели считать его своим. Но, кажется, ни те ни другие его до конца не понимали.

Александр Иванов был из тех художников, чье творчество постигается не сразу и влияет исподволь. Понимание приходило постепенно. Среди тех, кому уже в 1858 году «Явление Мессии» запало в душу, был юный Крамской, был будущий «учитель русских художников» П. Чистяков. «Богоискательская» струя в передвижничестве, наметившаяся позднее, – произведения Ге, Крамского, Антокольского, Поленова, Нестерова – брала истоки в творчестве Иванова. Методы работы над картиной путем «сличения этюдов» плодотворно развивались Суриковым. Все эти импульсы шли от «Явления Мессии». Библейские эскизы, очень мало кому известные, как бы дожидались своего часа. Только через двадцать лет после смерти художника, в 1879 году было начато, а в 1887 году закончено их литографированное издание отдельными выпусками. Эти цветные литографии, превосходные по качеству, издавались в Берлине и были большой редкостью, но сыграли свою роль, многим открыв глаза на нового Иванова. Художники и критики «Мира искусства» по достоинству оценили библейские эскизы. Александр Бенуа считал их гениальными и без колебаний ставил выше «Явления Мессии».

Именно библейские эскизы оказали влияние на творчество Врубеля. Духовная и стилизованная преемственность чувствуется уже в академических рисунках Врубеля и становится вполне очевидной в его киевских работах, особенно в акварельных эскизах для Владимирского собора. Есть близость к Иванову в самих графических приемах Врубеля, основанных на «культе глубокой природы»: филигранность формы, расчленение планов, при котором свет и тени, красочные пятна обладают собственным силуэтом – без смазывания и «утушевания». Но и весь художественный строй врубелевских евангельских эскизов, их атмосфера, имеют нечто общее с библейскими эскизами Иванова. Их сближают поиски «большого стиля» на скрещении ренессансных традиций с Востоком и Византией. Сближают одухотворенность, возвышенность образов.

У Врубеля есть то, что в библейских эскизах Иванова не предчувствовалось, – сумрачное томление духа перед загадкой смерти, чувства мятежные, трагические. В этом они антиподы: один – носитель света, ясного разума, другого притягивает темная бездна. Но и тот и другой чувствовали себя призванными «будить душу от мелочей будничными величавыми образами» (слова Врубеля).

Дальше эта линия обрывается. Искусство XX столетия не пошло путем Иванова и храм человечества не воздвигло. Но и сейчас мы можем повторить сказанное в 20-х годах уже прошлого века М.В. Нестеровым: «Я верю, что рост значения и степень понимания Иванова

будет возрастать от ряда новых, выходящих из самой жизни причин... и как знать, может быть, наш народ еще познает истинную гениальность сурового художника, так долго ускользающую, так глубоко скрытую».

Передвижники и импрессионисты²⁰

Предмет этой статьи – прошлое, рассмотренное в его отношении к будущему. Такой аспект не избавляет от необходимости встать на точку зрения прошлого. Нужно перенестись в ту кажущуюся теперь такой далекой ситуацию искусства, когда оно не задавалось мудреными и запутанными задачами позднейшего времени и, казалось, их даже еще не предчувствовало; когда оно было проще духом и, вероятно, богаче душой; чтит природу «как она есть» и полагало ее своим вечным, неисчерпаемым источником; когда и помину не было об экспрессивных преображениях, кубистских разложениях, о создании картины как самоценного предмета, независимого от явлений природы, и так далее. Помину не было – а между тем все это уже стояло у порога, за ближайшим перевалом, и, значит, исподволь готовилось уже в искусстве 1870-1880-х годов.

Считается, что истоки нынешнего искусства восходят к постимпрессионистическим течениям рубежа столетий, но нельзя забывать, что все постимпрессионисты, сколь они ни были разными, начинали с импрессионизма. Импрессионизм был стартовой площадкой и для Сезанна, и для Гогена, и для Ван Гога. А у нас подобную же роль играла передвижническая концепция. Врубель считал себя «чистяковцем» и был немало обязан Васнецову и Ге; Серов учился у Репина, Нестеров – у Перова.

Таким образом, речь пойдет об «истоках истоков».

Искусство французских импрессионистов и русских передвижников по отдельности у нас изучено достаточно, но вот сопоставление их встречается не часто, а может быть, оно способно пролить какой-то новый свет на уже известное. Сопоставление оправдано явным параллелизмом этих течений.

Начать с того, что в их истории есть определенная синхронность. Они почти одновременно зарождались, кривая их развития одновременно достигла высшей точки и пошла на спад.

Сопоставим некоторые факты и даты. В 1871 году открылась первая выставка Товарищества передвижников. В 1874 году – первая выставка импрессионистов. Как те, так и другие, прежде чем создать самостоятельные выставочные объединения, прошли фазу интенсивного роста и постепенной консолидации в 1860-х годах. Импрессионисты тогда выставлялись, а чаще отвергались в официальном Салоне; в 1863 году их картины появились в Салоне отверженных. Предыстория передвижников была связана отчасти с академическими выставками, но главным образом – со Свободной артелью художников, образовавшейся, как и Салон отверженных, тоже в 1863 году. К первой самостоятельной выставке и французские, и русские «отверженные» пришли с уже сложившимся творческим кредо, продемонстрировали уже существующее новое направление, которое и там и тут сразу нажило себе врагов. Правда, была и разница.

Активно против передвижников были настроены только представители академического лагеря, в общем же Первая передвижная была встречена, скорее, сочувственно, чего нельзя сказать о первой выставке импрессионистов – ее сенсация была скандального свойства. Зато количество зрителей, критиков и вообще людей, так или иначе интересовавшихся живописью, было во Франции и в России несравнимо: в России выставки посещались немногими, во Франции они были в центре всеобщего внимания.

Далее, в 1870-х и затем в 1880-х годах происходило энергичное расширение сферы влияния импрессионистов во Франции и передвижников в России: они притягивали к себе

²⁰ Печатается с учетом авторской правки по тексту статьи в сб.: Из истории русского искусства второй половины XIX – начала XX века. Сборник исследований и публикаций. М.: Искусство, 1978. С. 18–39.

все живое и талантливое в отечественном искусстве. Где-то в середине 1880-х годов появились первые симптомы их кризиса, а в 1890-х годах он уже явственно обозначился. В обоих случаях внутренний кризис этих течений совпал с ростом их внешней популярности, их омассовления и началом официального признания. Французские Салоны запестрели цветными рефлексамии, световыми эффектами, светлыми красками. Русская Академия вполне примирилась с передвижниками, и ее выставки теперь мало чем отличались от передвижных. Тем временем наиболее сильные и самостоятельные из новой генерации художников искали уже иных путей.

То, что приходило на смену импрессионистам и передвижникам – постимпрессионизм во Франции, «Мир искусства» и другие течения в России, – было внутри себя довольно разнородно. Союзы возникали непрочные (исключение составляло дружное ядро «Мира искусства», но группировавшиеся вокруг него крупнейшие русские художники имели не так уж много общего с этим ядром и друг с другом). В общем, импрессионисты во Франции и передвижники в России представляли собой последние действительно сплоченные творческие коллективы.

Конечно, все это пока лишь внешние совпадения, которые сами по себе могут и ничего не значить. Важнее совпадения внутренние.

У импрессионистов и передвижников был общий враг, общий объект преодоления и, следовательно, общий импульс новаторства: академизм, неоакадемизм с их далекостью от современной жизни, с их условной предуказанной красотой, омертвевшими традициями, окостеневшей техникой и отсутствием подлинного национального характера.

Академическая система повсюду являла собой нечто однотипное. Все европейские академические школы восходили к общему источнику – Болонской академии XVII века и, через призму ее, к Высокому Возрождению и поздней Античности. Все отправляли своих питомцев на поклонение итальянским руинам, как правоверных мусульман в Мекку. Все канонизировали «божественного Рафаэля», официально восхищались «божественным Гвидо», все культивировали классический рисунок как всеобщую основу основ, цвет понимали как «иллюминирование» рисунка, высшим жанром почитали мифологизированный «исторический жанр».

К середине XIX века строгость академических правил и вкусов была повсеместно поколеблена, но тоже в однотипном направлении. Академические школы отчасти впитали и ассимилировали идеи романтизма, отчасти приспособились к заурядным вкусам буржуазной публики, которой больше всего нравились пикантная занимательность или сентиментальность сюжетов плюс тщательная иллюзорная «выделка». На выставках французского Салона в середине века преобладала «приятная» неоакадемическая живопись – симбиоз энгровской академической школы с вульгаризованными романтическими и облегченными жанровыми мотивами. Это была та господствующая художественная атмосфера, в активном неприятии которой сформировались Курбе, Милле, барбизонцы, Коро, Э. Мане, а вслед за ними – будущие импрессионисты.

Я напоминаю об этих общеизвестных вещах, чтобы подчеркнуть, что более или менее аналогичную картину являло в ту пору и русское официальное искусство. В более кустарном и менее культурном виде в России существовала и своя академическо-салонная живопись. Блистательно-желчный памфлет «Расшаркивающееся искусство», опубликованный в 1863 году журналом «Искра», дает о ней выразительное представление: «Ни в городе Богдан, ни в селе Селифан». Тут и пресловутые академические программы вроде «Римлянки, кормящей грудью престарелого отца», тут и сентиментальные жанры, заставляющие, как пишет автор памфлета, «чему-нибудь сочувствовать и проливать драгоценные, но в то же время гроша медного не стоящие слезы», тут и «картинки с игривым и несколько скромным содержа-

нием», например «Утро в деревне»: «За утренним чаем сидит помещик со своей женой и плутовски подмигивает стоящей в углу горничной, которая ему на это грозит пальчиком».

Подобный ассортимент академических выставок так же отталкивал будущих передвижников, как будущих импрессионистов отталкивали «Римляне эпохи упадка» Кутюра и «Венера» Кабанеля, бывшая в том же 1863 году гвоздем парижского Салона.

Те, кто положил начало Товариществу передвижных выставок, сами прошли академическую выучку у Бруни, Шамшина, Скотти, Мокрицко-го – и она вызвала у них решительное внутреннее сопротивление. Академическую выучку в Школе изящных искусств, в мастерских Кутюра, Жерома, Глейра прошли и те, кто основал содружество независимых во Франции. Известен рассказ Клода Моне о том, как Глейр выговаривал ему за слишком близкое следование характеру модели, рекомендуя «когда что-нибудь делаешь, всегда думать об Античности». Моне, тогда двадцатилетний юноша, отозвав в сторону своих товарищей по мастерской, Сислея, Базиля и Ренуара, сказал им: «Бежим отсюда. Это место вредно для здоровья: здесь недостает искренности». «Мы ушли после двух недель подобных уроков»¹.

Известен и рассказ Крамского о годах ученичества в Академии у Бруни, где он встретил «одни голые и сухие замечания: что вот это длинно или коротко, а вот это надо постараться посмотреть на антиках, Германике, Лаокооне». И тут дело тоже кончилось коллективным бегством – правда, не через две недели, а через шесть лет. Русские проявили больше способности к долготерпению. Но легко представить, как сходно было самочувствие молодого Крамского и молодого Моне: эти юноши, почти ровесники, встретиться они тогда, прекрасно поняли бы друг друга. Их равно отталкивало отсутствие искренности. Удручали непрерывные отсылки к Античности, равнение на каноны, отталкивал сам технический, технологический, заформализованный подход к делу искусства, неподвижные понятия о «высоком и прекрасном», противопоставляемом «низкому и низменному», то есть живому.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.