



УНИВЕРСИТЕТ
ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

ПОНИМАНИЕ ИСКУССТВА



ПРОЕКТ АГА ХАНА “ЧЕЛОВЕКОВЕДЕНИЕ”



УНИВЕРСИТЕТ
ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

ПОНИМАНИЕ ИСКУССТВА

ПРОЕКТ АГА ХАНА “ЧЕЛОВЕКОВЕДЕНИЕ”

БИШКЕК, ДУШАНБЕ, АЛМАТЫ

2011

РАЗРАБОТЧИКИ УЧЕБНЫХ МАТЕРИАЛОВ

Кешавджи Рафик	Антропология (США)	Мухаматкулов Акрам	Политические науки (Узбекистан)
Алибай Шираз	Архитектура (США)	Наботов Зайниддин	Теология (Таджикистан)
Абдуллаев Камол	История (Таджикистан)	Назариёв Рамазан	История философии (Таджикистан)
Авербуш Брайн	Ближне-восточные языки и цивилизации (США)	О'Коннел Джон	Музыкалогия (Великобритания)
Алимардонов Амрияздон	Востоковедение (Таджикистан)	Олимов Кароматулло	Философские традиции Востока (Таджикистан)
Алимбаев Абдурахман	Литература (Кыргызстан)	Паринова Ольга	Филология (Таджикистан)
Ахтамова Мунира	Филология (Таджикистан)	Пауел Шарон	Международное образование (США)
Аюпов Нурмагамбет	Философия (Казахстан)	Пулатова Лола	Искусство – музыка (Таджикистан)
Бекер Норма Джо	Социальные и политические науки (США)	Рахимов Мухсин	Философия и психология (Таджикистан)
Бекзода Комил	Философия (Таджикистан)	Рахимов Садулло	Киноведение (Таджикистан)
Бияллова Гульмира	Философия, религия (Казахстан)	Рузадоров Мухаббатшо	Социология (Таджикистан)
Биман Виллиам	Антропология (США)	Саъдуллоев Мадисо	Философия (Таджикистан)
Ватаншоев Олимшо	Международное образование и развитие (Таджикистан)	Содатсайров Эрадж	Политические науки (Таджикистан)
Гиёев Курбон	Социальные науки (Таджикистан)	Спектор Александра	Филология (Таджикистан)
Джонбобоев Сунатулло	Философия (Таджикистан)	Степанянц Мариэтта	Консультант, Философские традиции Востока (Россия)
Джураев Абдурахим	Культурология (Таджикистан)	Сулайманов Жоомарт	Философия и экология (Кыргызстан)
Диноршоев Мусо	Консультант, философия (Таджикистан)	Таджиматов Санджарбек	Этнология и этнография (Кыргызстан)
Доолбекова Жылдыз	Политология (Кыргызстан)	Томсон Чад	Социальные и политические науки (Канада)
Зиёев Хуршед	История философии (Таджикистан)	Турсун-заде Фируза	Эстетика (Таджикистан)
Иваненко Виктория	Преподаватель английского языка (Таджикистан)	Файзуллаева Мохира	Политические науки (Таджикистан)
Идиев Хайриддин	Социальные науки (Таджикистан)	Халилов Мердан	Экономика и бизнес (Туркменистан)
Имомов Шарофиддин	История и международные отношения (Таджикистан)	Хамон Макс	История (Канада)
Кармали Сакина	Этика (Великобритания)	Хафизова Наталья	Политические науки (Таджикистан)
Киш Аннамария	Социальная антропология (Венгрия)	Холл Майкл	Исламоведение (США)
Курбонхонов Обидхон	Социология (Таджикистан)	Шамолов Абдувахид	Философия (Таджикистан)
Лоди Ясмин	Политическая философия (Индия)	Шарипов Мехмоншо	Исламоведение (Таджикистан)
Мамадамбарова Шарофат	Литература и ассесмент (Таджикистан)	Шозимов Пулат	Социальные науки (Таджикистан)
Махкамова Светлана	Литература (Таджикистан)	Шоисматуллаев Шоназар	Социология (Таджикистан)
Махмаджанова Фируза	Философия (Таджикистан)	Эльбоев Хамза	Культурология (Таджикистан)
Махмадхаджаев Ахмаджан	Философия (Таджикистан)	Рахимова Самира	Права человека (Таджикистан)
Межуев Вадим	Консультант, Философия культуры (Россия)	Душанбиева Мавджигул	Антропология и культура (Таджикистан)
Миршакар Акмал	Искусство – живопись (Таджикистан)	Алифбекова Марифат	Образование (Таджикистан)
Музаффар Мухаммад Али	Антропология и психология (Таджикистан)	Калонов Аджамшо	Политические науки (Таджикистан)
		Ибодов Махмадулло	Философия (Таджикистан)

Иллюстрация на обложке: 'Echo and Narcissus' 1903, John William Waterhouse

Дизайнеры: Михаил Романюк, Мансур Ходжибобоев, Амир Исаев

С благодарностью принимается помощь Траста (Фонда) Ага Хана по культуре.

Ответственность за идеи, изложенные в данном учебнике, лежит исключительно на его авторах, а их публикация не подразумевает ответственность Университета Центральной Азии.

Репродукция и передача любых опубликованных материалов по системе автоматического поиска информации или с помощью иных средств без разрешения владельца издательского права запрещена.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В настоящее время Центральная Азия претерпевает глубокие культурные изменения. Появляются новые основы для развития самобытности, поскольку получившие в недавнем прошлом независимость государства сталкиваются с более глобальными экономическими и политическими трудностями. Народы Центральной Азии черпают вдохновение из своего прошлого и ищут поддержки в построении новой системы ценностей, которая была бы основана на богатых традициях данных обществ. Ученые, преподаватели ощущают острую необходимость проявления инициатив в развитии более глубокого понимания этических вопросов и вопроса нравственного выбора, который встает перед обществом. Отвечая этим нуждам Траст (Фонд) Ага Хана по Культуре учредил в 1997 году Проект Ага Хана «Человековедение» (ПАХЧ). В 2007 году ПАХЧ вошел в состав Университета Центральной Азии (УЦА). Сам УЦА был учрежден в 2000 году в качестве международной организации по образованию. Учредителями УЦА явились республики Казахстан, Кыргызстан и Таджикистан, а также Его Величество Ага Хан IV.

Проект Ага Хана «Человековедение» продвигает плюрализм в идеях, культурах и народах, иницируя и поддерживая разработку и внедрение ориентированного на студентов междисциплинарного материала по гуманитарным наукам, развитие навыков педагогического и профессионального мастерства преподавателей центральноазиатских университетов и общественных социально-ориентированных проектов. ПАХЧ создает мосты между общинами и обществами в центральноазиатском регионе и помогает гражданам Центральной Азии обмениваться своими традициями и устанавливать связи и взаимоотношения с внешним миром.

Признание достоинств и понимание всей широты своего культурного наследия даст возможность народам Центральной Азии определить те аспекты, которые позволят им приспособиться к быстрым изменениям. Центральная Азия подвергалась влиянию множества культур, включая буддийскую, китайскую, греческую, индийскую, древнеиранскую, исламскую, еврейскую, монгольскую, русскую, турецкую и зороастрийскую. Нельзя недооценивать влияние недавнего советского опыта на формирование ценностей и самосознания. В любом случае студенты могут развить навыки критического мышления, которые помогут им понять всё многообразие внутри каждой отдельной культуры и сходства между различными культурами.

Преподаватели университетов-партнеров Казахстана, Кыргызстана и Таджикистана прошли специальное обучение методам проведения курсов проекта, оценки учебных материалов, координирования студенческих проектов и проведения последующих преподавательских тренингов. Студенты знакомятся с различными источниками и жанрами посредством различных методов работы на занятиях, разработанных для осуществления активного обучения, помогающих студентам прийти к собственному критическому и глубокому пониманию основных вопросов.

Учебный материал ПАХЧ разрабатывался, апробировался и корректировался в течение десяти лет. Апробация учебных материалов проходила в аудиториях университетов-партнеров с использованием метода обучения, при котором в центре находится студент. В итоге материал был рассмотрен двумя группами международных ученых и завершен в 2008 году с учетом их предложений.

Окончательная версия восьми курсов, составляющих учебный материал ПАХЧ, будет широко распространяться среди университетов. Курсы достаточно гибкие, их можно преподавать при разных обстоятельствах. Они могут быть использованы в тех среднеобразовательных школах, где пилотный проект уже начат, и участниками данных курсов могут являться учащиеся старших классов. Каждое учебное заведение имеет свои запросы и ожидания, поэтому мы предлагаем преподавателям адаптировать материал курсов в соответствии с особенностями аудиторий и требованиями студентов. Подобная творческая адаптация создает базу для образования, основанного на развитии критического мышления, являясь важным шагом в привлечении центральноазиатских студентов к решению проблем их регионов.

СОДЕРЖАНИЕ

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ИСКУССТВО КАК СВЯЩЕННОЕ 5

Тексты:

Клайв Белл. Искусство и жизнь	7
Нитин Кумар. Мандала: священная геометрия и искусство.....	27
Тазим Р. Кассам. Этика и эстетика в искусствах ислама.....	33
Мавлюда Юсупова. Эволюция архитектуры суфийских обитателей Бухары	37
В.Г.Арчер. Любовные истории Кришны в индийской живописи и поэзии	47
Линда Комарофф. Искусство эпохи Фатимидов: коллекция исламского искусства в окружном музее искусств Лос-Анджелеса	55

ГЛАВА ВТОРАЯ

ИСКУССТВО КАК КРАСОТА 63

Тексты

Эдмунд Берк. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного.....	65
Какузо Окакура. Книга чая.....	71
Монро С. Бердсли. Теории красоты середины 19 столетия	83
Этель Д. Паффер. Красота визуальных форм.....	99
Эндрю Баттерфильд. Высоты удовольствия	121

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ИСКУССТВО КАК ИНТУИЦИЯ 131

Тексты

Бенедетто Кроче. Интуиция и искусство	133
Натаниэль Хоторн. Пророческие портреты	143
Оскар Уайльд. Портрет Дориана Грея (отрывок)	157
Рашель Гурштейн. Загадочная улыбка	173

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ИСКУССТВО КАК ПОЛИТИКА..... 181

Тексты

Массуми Фархад. Впечатление художника: рисунок Муина Мусавира «Тигр, нападающий на юношу»	183
Майкл Киммельман. Холодная война за искусство	195
Кваме Энтони Аппиа. Чья это культура?.....	205
Роналд Дворкин. Даже фанатики и те, кто отрицают холокост, должны высказаться.....	219
Орхан Памук. Меня зовут Красный (отрывок из романа)	223

ГЛАВА ПЯТАЯ

ИСКУССТВО С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ГЕНДЕРА 233

Тексты:

Фатима Мернисси. Смелая Ширин в поисках любви	235
Джоан Алтейб. Старые мастера: проигнорированные женщины-художницы	249
Ингрид Роланд. Титан из титанов.....	255
Мирей Астор. Искусство, автобиография и отторжение матери	265

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ИСКУССТВО КАК ОПЫТ 281

Тексты

Джулия де Вольф Эддисон. Прикладное искусство в средневековье.....	283
Джордж Калверт. Польза искусства	289
Хосе Ортега-и-Гассет. Художественное искусство.....	295
Гарсиа Нестор Канклин. Процветающие народные культуры	303

ИСТОЧНИКИ ФОТОГРАФИЙ И ИЛЛЮСТРАЦИЙ.....	315
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА И ВЕБ-САЙТЫ.....	323
РЕКОМЕНДУЕМЫЙ МАТЕРИАЛ ДЛЯ ПРОСМОТРА И ПРОСЛУШИВАНИЯ	327

ВВЕДЕНИЕ

Понимание искусства так естественно для человека, что кажется странным изучать его как предмет. Тем не менее, понимание искусства требует от нас рассмотрения различных комментариев и сочинений по этому вопросу. Кое-кто может возразить, что существует столько же взглядов на произведения искусства, сколько и зрителей. И это так. Но, так как мы живем в обществе, мы разделяем значения, традиции, тенденции и критику во всем, включая искусство.

4

Самый первый вопрос, который нам необходимо задать - почему мы ценим искусство? Конечно, оно доставляет нам много удовольствия, но это можно сказать и о других видах человеческой деятельности. Многие из текстов, которые представлены в этой книге, предлагают различные объяснения этому. Мы можем принять одни, не согласиться с другими или вообще предложить собственное объяснение понимания искусства. Все это возможно. Представленные тексты предлагают не только такую возможность, но и любую другую.

Глубже рассматривая первый вопрос, мы можем спросить себя, а что же такое понимание? Почему, когда и как мы начинаем понимать что-то? Ответ может быть простым: понимание – это один из способов связи с другими. А что же тогда можно сказать о критике? Это еще один способ связаться с другими. Являются ли эти два способа связи различными? Или они каким-то образом связаны между собой? Что ещё мы подразумеваем под пониманием, особенно, если мы говорим об искусстве?

Эта книга состоит из 6 глав, которые как раз и пытаются ответить на этот вопрос. Каждая из глав рассматривает искусство с разных точек зрения: искусство как священное, искусство как красота, как интуиция, как политика, как гендер и как опыт. К примеру, если мы посмотрим на искусство как на красоту, то мы оцениваем человеческое влечение к красоте, где понимание есть средство изображения красоты как цели, что является искусством. Если рассматривать искусство как опыт, то здесь мы прославляем выражение человека через его индивидуальность. Отмечая разнообразие искусства, мы объединяемся с той целью, чтобы принять нашу человеческую природу. Искусство становится и средством, и пониманием цели. Мы подталкиваем читателя к размышлению о других способах понимания искусства. Возможно, вам будет интересно посмотреть на искусство как на эстетический процесс, как на представление, фантазию, способность проникновения в суть и т.д.

По мере того как вы будете знакомиться с материалами, у вас может возникнуть желание рассмотреть вопрос важности понимания искусства в нашей повседневной жизни. Мы выражаем наше понимание искусства в сотнях тысяч форм. Мы благодарим кого-то за доброе деяние, несмотря на то, большое оно или нет, поэтому благодарность – это одна из форм понимания. Мы слышим, как наши друзья обмениваются остротами, и улыбаемся. Таким образом, удовольствие – это другая форма понимания. Мы видим, как пешеход выхватил ребенка из-под колес несущегося автомобиля. Уважение – еще одна форма понимания. Коллега объясняет нам решение задачи. Умение увидеть проницательность другого тоже может быть формой понимания. Мы наслаждаемся комплиментами друга. Радость – это такая же форма понимания, как и восхищение. Мы можем бесконечно вспоминать о разных видах понимания, с которыми мы сталкиваемся, которые выражаем сами и наблюдаем каждый день.

И наоборот, отсутствие понимания или его выражения может угнетать нас. Понимание не только приносит нам радость, но и приумножает ее. Это бодрит, дает надежду, привлекает наше внимание и связывает нас с миром. Так можем ли мы считать искусство визуальной, тональной, вербальной или осязательной формой понимания?

Легко ли дать определение искусству? Или оно обладает эфемерными качествами, которые не поддаются нашим попыткам уловить их? Возможно, именно это и привлекает нас? Многое в искусстве нам нравится, кое-что – отталкивает, что-то – ставит в тупик, а что-то – делает непонятное понятным. Искусство часто позволяет нам преодолеть естественные страхи, неприязнь, а испытываемое раздражение и притяжение приближает нас к объектам/субъектам, от которых мы отделились. Возьмем, к примеру, картину Пикассо «Герника». Мы стараемся убежать от войны, она нас не привлекает. Но изображение войны Пикассо на картине «Герника» привлекает нас и заставляет понять суть войны. Мы оцениваем картину даже тогда, когда мы порицаем содержание этой картины. Мы понимаем ее содержание и не стараемся убежать от него.

Таким образом, искусство не только связывает нас с миром, но и помогает понять его. Только представьте себе мир без искусства или артистизма. Что представляла бы собой жизнь в таком мире? Была бы она лучше или хуже? Понимали бы мы наш мир лучше или хуже? Был бы наш опыт лучше или хуже? Пока мы задумываемся об этих вопросах, мы подтверждаем различные пути обретения жизненного опыта, связи с миром и понимания обстоятельств. Оценивая, обдумывая и пытаясь проникнуть в суть вопроса, мы выражаем и нашу человечность. Читатели могут поразмышлять над влиянием искусства на наше наследие и человеческую природу.

ГЛАВА ПЕРВАЯ ИСКУССТВО КАК СВЯЩЕННОЕ

5

ВВЕДЕНИЕ

В первой главе мы приглашаем читателя к поиску связи между искусством и религией. «Все художники религиозны, и даже те, кто не верит в Бога», - утверждает Клайв Белл. Он считает, что у искусства нет материальной цели, а есть только духовное побуждение, выражающееся целенаправленно, которое ставит его превыше истории и географии. Другими словами, Белл предлагает универсальное определение. Но верно ли это? Если занятие искусством определяется как духовный опыт, то тогда всех художников можно назвать религиозными. Можем ли мы найти искусство, которое является лишенным духовного содержания?

Существуют люди, которые думают наоборот, они убеждены, что в религии нет места искусству. Однако во всех религиозных выражениях присутствует некоторая эстетическая ценность. В этой главе читатель познакомится с эстетикой, выражающей христианство, буддизм и ислам, как в целом, так и в частности. После прочтения текстов у читателя могут возникнуть вопросы: «Как бы выглядела религия без эстетического наполнения? Насколько бы она была привлекательна? Чем бы она привлекала людей? Была бы подобная привлекательность лучше эстетической? Почему?»

Развивая дальше эту тему, Тазим Кассам выдвигает идею, что даже признательный взгляд на мир указывает на смирение и подчеркивает нашу обязанность по сохранению мира. Не поэтому ли все государства строят музеи, знаменитые художники и скульпторы участвуют в украшении городов картинами и скульптурами, а жители стремятся увидеть их? Порождает ли искусство чувство коллективной и личной ответственности за мир, в котором мы живем? Является ли такая реакция того, кто созерцает произведение искусства, подлинной или должной?

Читатель рассмотрит связь между священным, эстетическим и геометрией. Так, например, тексты Нитин Кумар и Линды Комарофф подталкивают нас к исследованию эзотерического значения повторяющихся узоров в искусстве. Как священная геометрия побуждает зрителя к проникновению в суть священного писания? Почему геометрия занимает центральное место в религиозной эстетике? И, наконец, что именно делает искусство священным?



Тёрнер Джозеф Мэллорд Уильям (английский живописец и график).
ПОСЛЕДНИЙ РЕЙС КОРАБЛЯ «ОТВАЖНЫЙ». 1838.
Лондонская Национальная галерея.

КЛАЙВ БЕЛЛ. ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ

Артур Клайв Говард Белл (1881-1964) - английский искусствовед и философ. Приведенный ниже отрывок взят из работы Белла «Искусство», написанной в 1914 году. Белл также написал такие работы, как: «Со времен Сезанна» (1922), «Цивилизация» (1928), «Пруст» (1929), «Оценка французской живописи» (1931), «Наслаждение картинами» (1934), «Старые друзья» (1956).

1. ИСКУССТВО И РЕЛИГИЯ

Если в первой главе я изо всех сил старался показать, что искусство ничем не обязано жизни, название второй главы будет располагать к обвинению в непоследовательности. Однако опасность не велика. И хотя искусство ничем не обязано жизни, жизнь кое-что должна искусству. Погода удивительно независима от человеческих надежд и опасений, тем не менее, немногие из нас так возвышенно отдалены, что безразличны к погоде. Искусство действительно воздействует на жизнь людей; оно приводит в **экстаз**, таким образом придавая цвет и значимость тому, что иначе могло бы быть довольно серым и обыденным делом. Также искусство испытывает воздействие жизни; для создания искусства должны быть люди с руками, чувством формы, цвета и трехмерного пространства, обладающие силой чувств и страстью к созиданию. Поэтому искусство имеет много общего с жизнью - с эмоциональной жизнью. С тем, что оно является средством для достижения восторженного состояния, соглашались единодушно, и то, что оно идет из духовных глубин природы человека, едва ли может оспариваться. Правильное понимание искусства, конечно же, это средство для достижения экстаза и создания, вероятно, выражения экстатического умонастроения. Искусство, фактически, есть необходимость и продукт духовной жизни.

Те, кто не расстанется со мной до последней стадии моего метафизического экскурса, согласятся, что эмоция, выраженная в произведении искусства, возникает из глубин духовной природы человека; и даже тот, кто не слышит ничего из выражения, согласится, что духовная сторона глубоко затрагивается произведениями искусства. Искусство, поэтому, имеет отношение к духовной жизни, которой оно дает и из которой, я уверен, оно берет. Косвенно искусство также имеет некоторое отношение и к реальной жизни, поскольку тот эмоциональный опыт, который не за-



КУВШИН АЛЬ-МУГХИРА

экстаз -

высшая степень
воодушевления, восторга,
иногда переходящая в
исступление

трагивает наши души, должно быть, очень слабый и ничтожный. Через его влияние на характер и точку зрения искусство может воздействовать на реальную жизнь. Но реальная жизнь и человеческие чувства могут воздействовать на искусство до тех пор, пока они воздействуют на условия, в которых художники работают. Таким образом, они могут в некоторой степени воздействовать на создание произведений искусства, но это я рассмотрю в другом месте.

Также огромное количество произведений изобразительного искусства связаны с жизнью, или, скорее, с физической вселенной, частью которой является жизнь, потому, что людей, создавших их, подтолкнул к творческому созиданию окружающий мир. Мы наблюдали, какими бы ни были эмоции, выражаемые художником, они приходят ко многим из них через созерцание знакомых объектов жизни. Объектом эмоции художника чаще всего является или некая специфическая сцена, или объект, или синтез всего его визуального опыта. Искусство может быть связано с физической вселенной, или с любой частью или частями ее, как средством для эмоции, средством для того особенного духовного состояния, которое мы называем вдохновением. Но ценность этих частей как средства для чего-либо, но не для эмоции, искусство игнорирует, т.е. оно игнорирует их практическую полезность. Художники часто интересуются вещами, но никогда ярлыками на вещах. Эти полезные ярлыки были изобретены практичными людьми для практических целей. Беда в том, что, приобретя привычку к признанию ярлыков, практичные люди имеют тенденцию терять силу прочувствования эмоции; и, поскольку единственным способом проникнуть в вещь как таковую является ощущение ее эмоциональной значимости, они вскоре начинают терять ощущение действительности. Г-н **Роджер Фрай** подчеркивал, что немногие могут надеяться когда-либо увидеть атакующего быка как цель саму по себе и признать эмоциональную значимость его формы, потому что едва ярлык «Атакующий бык» признан, мы начинаем готовиться скорее к бою, а не к созерцанию. Это тот случай, когда привычка к признанию ярлыков оказывает нам хорошую службу. Однако это оказывает нам плохую службу, когда нет никакого призыва к действию или спешке, ярлыки возникают между вещами и нашей эмоциональной реакцией на них. Ярлык – это только символ, который кратко сообщает деловому человечеству значение вещей, рассматриваемых как «средство». Практичный человек входит в комнату, где есть стулья, столы, диваны, ковер и камин. Он воспринимает разумом каждую вещь отдельно и, если он хочет сесть или поставить чашку, он будет знать все, что ему необходимо для его цели. Ярлык сообщает ему только те факты, которые служат его практическим целям; о самой же вещи, которая скрывается за ярлыком, ничего не сказано. Художники, сами по себе, не интересуются ярлыками. Они интересуются вещами только как средством к специфическому виду эмоции, это то же самое, что сказать, что они только интересуются вещами, воспринимаемыми как цель сама по себе, так как они становятся средством к этой эмоции. Только тогда, когда мы перестаем расценивать объекты ландшафта как средства к чему-нибудь, мы можем художественно почувствовать ландшафт. Но когда нам удастся рассматривать части ландшафта как цели в себе, как чистые формы, то они становятся в силу самого факта средством к специфическому,



**ВЛАДИМИРСКАЯ
БОГОМАТЕРЬ**
(святая покровительница
Руси), XII век.
Третьяковская галерея

Роджер Фрай (1866-1934) –
английский
художественный критик

душевному эстетическому состоянию. Художников интересует только эта эмоциональная специфическая значимость физической вселенной, потому что они воспринимают вещи как «цели»; вещи становятся для них «средством» к экстазу.

Привычка к признанию ярлыка и просмотра вещи видеть разумом, вместо того чтобы видеть эмоционально, объясняет удивительную слепоту или значительную визуальную ограниченность ума большинства цивилизованных взрослых. Мы не забываем то, что нас затронуло, но то, что мы просто распознаем, не оставляет глубокого впечатления в нашем разуме. Один из моих друзей, человек со вкусом, захотел привести в порядок свой сад, в котором было множество деревьев, но большинство его друзей и все его семейство возражали из сентиментальных или эстетических соображений, заявляя, что это место никогда не будет для них таким же, если топор коснется хоть одного ствола. Мой друг был в отчаянии до тех пор, пока я однажды не предложил ему всякий раз, когда его близкие будут наносить визиты или будут путешествовать, как часто случалось, вырубать столько деревьев, сколько он сможет вывезти. С тех пор в его небольшом парке и на площадках для развлечений было вырублено и вывезено несколько сотен деревьев, и если бы секрет был открыт семейству, я абсолютно уверен, что ни один из них не поверил бы этому. Я мог бы привести бесчисленное количество примеров такой нечувствительности к форме. Как часто я бывал на вечеринках в комнате, которую все хорошо знали, и обстановка которой была недавно изменена. Я оказался единственным, кто заметил это. Для практических целей комната оставалась неизменной; только ее эмоциональная значимость была новой. Расспросите вашего друга о расположении мебели в гостиной его жены; попросите его сделать набросок улицы, по которой он ежедневно ходит; десять к одному - он придет в замешательство. Только художники и образованные люди с необыкновенной чувствительностью, некоторые дикари и дети чувствуют значимость формы настолько остро, что они знают, как эти вещи выглядят. Эти люди видят это, потому что они видят эмоционально; и никто не забывает вещей, которые их затронули. Забывают те, кто никогда не чувствовал эмоциональную значимость чистой формы; эти люди не глупы, и при этом они вообще не лишены чувствительности, но они используют свои глаза только для того, чтобы получить информацию, а не эмоцию. Эта привычка к использованию глаз исключительно для того, чтобы получить факты, является для большинства людей барьером на пути к пониманию изобразительного искусства. Это не барьер, который всегда стоит нерушимо, и в нем нет необходимости в будущем.

Во времена большого духовного подъема барьер разрушается и становится, кое-где, не таким непреодолимым. Такие времена обычно



МИРАДЖ
На персидской миниатюре 1550 г., изображен пророк Мухаммед, взмывающий к небесам на Буреке (это путешествие известно как *мирадж*). Из книги Хамсы Низами, 1539-43 гг., иллюстрированной Султаном Мухаммадом. Табриз.



**ДЖАМБАТТИСТА ЧИМА ДА
КОНЕЛЬЯНО.
БЕСЕДА СВЯТЫХ. 1490.
Лондонская Национальная
галерея. Великобритания.**

называют большими религиозными временами: да и название неплохо выбрано, поскольку чаще всего религия является точильным камнем, на котором люди обостряют духовные чувства. Религия, подобно искусству, связана с эмоциональной действительностью и с материальными вещами - только тогда, когда они эмоционально значимы. Для мистика, как и для художника, физическая вселенная - это средство к экстазу. Мистик ощущает вещи как «цели» вместо того, чтобы видеть в них «средства». Он ищет среди всех вещей ту основную реальность, которая приводит к эмоциональному подъему; и, если он не приходит к этому через чистую форму, то в эту страну, как я говорил, ведет не одна дорога. Религия, как я понимаю, является выражением чувства индивидуума к эмоциональной значимости вселенной; я бы не удивился, обнаружив, что искусство было выражением того же самого. Так или иначе, и искусство, и религия, кажется, выражают эмоции, отличные от эмоций жизни и выходящие за их пределы. Конечно же, и искусство, и религия имеют силу приводить людей в сверхчеловеческий экстаз; оба являются средствами к неземному душевному состоянию. Искусство и религия принадлежат одному и тому же миру и являются телами, в которых люди пытаются поймать и поддержать свои самые скромные и самые эфирные концепции. Королевство ни одного из них не находится в этом мире. Поэтому справедливо, что мы расцениваем искусство и религию как двойственное проявление духа; неправильно, когда некоторые говорят об искусстве как о проявлении религии.

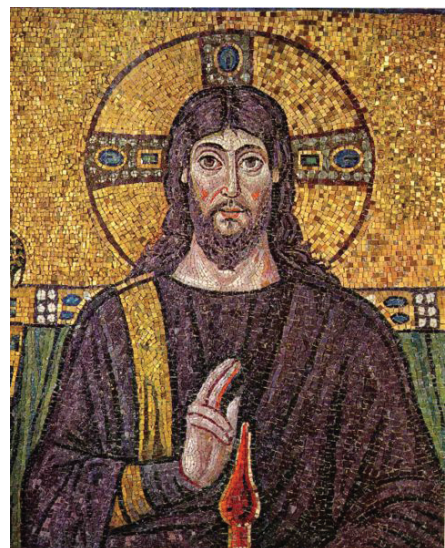
Если говорится, что искусство и религия являются двойственным проявлением чего-то, что для пользы и удобства можно назвать «религиозным духом», то я не буду серьезно возражать этому. Но я должен настоять на различии между «религией», в общепринятом значении этого слова, и «религиозным духом», сформулированным вне возможности какой бы то ни было придирки. Я должен настоять на том, что если мы говорим, что искусство – проявление религиозного духа, то мы должны говорить то же самое о каждой уважаемой религии, которая когда-либо существовала или когда-либо может существовать. Прежде всего, я должен заявить, что, кто бы ни говорил это, следует помнить, что «проявление» является, по крайней мере, столь же отличным от «выражения», как Монмут (Monmouth) от Македонии (Macedon).

Религиозный дух возник из убеждения, что одни вещи имеют большее значение, чем другие. Для тех, кто обладает им, существует острое различие между тем, что является необусловленным и универсальным, и тем, что является ограниченным и частным. Именно сознание необусловленного и универсального делает людей религиозными; и это именно сознание или, по крайней мере, убеждение в том, что некоторые вещи являются необусловленными и универсальными, делает их отношение к обусловленному и частному иногда несколько не сочувствующим. Именно это сознание побуждает их ставить справедливость выше закона, страстность - выше принципа, чувствительность - выше культуры, интеллект - выше знания, интуицию - выше опыта, идеальное - выше терпимого. Именно это сознание делает их врагами соглашений, компромисса и здравого смысла. Фактически, сущность религии - это убежденность в том, что некоторые вещи имеют беспредельную ценность, в то время как большинство их - довольно не-

значительную; так, когда золоченый пряник является лишь потребностью, не возникает слишком сильных чувств относительно позолоты.

Либеральным теологам бесполезно притворяться, что нет никакого антагонизма между природой религии и наукой. Нет никакого антагонизма между религией и наукой, но это другой вопрос. Фактически, научные гипотезы начинаются только там, где религия заканчивается: но и религия, и наука - нарушители от рождения. Религия и наука имеют свои предубеждения; но их предубеждения разные. Научные умы не могут освободиться от предубеждения против представления, что могут существовать следствия, причины которых игнорируются. Точно так же религиозные умы не признают, что могут существовать следствия, причины которых они не знают и никогда не узнают, – они даже не могут увидеть абсолютную необходимость того, чтобы предположить, что все обусловлено. Люди науки имеют тенденцию доверять своим ощущениям и не доверять своим эмоциям, когда те противоречат им; люди религии имеют тенденцию доверять эмоциям, даже если чувственный опыт против этого. В целом, верующие более непредубежденные. Их предположение, что чувства могут ввести в заблуждение, менее самонадеянно, чем предположение, что только через них мы сможем прийти к действительности, поскольку, как остроумно сказал доктор Мак-Таггарт, «если человек закрыт в доме, прозрачность окон является существенным условием для того, чтобы видеть небо. Но было бы неблагоприятно сделать вывод, что если бы он вышел из дома, он не смог бы увидеть небо, потому что больше не было бы никакого стекла, через которое он мог бы увидеть его».

Примеры научного фанатизма столь же обычны, как и ежевика. Профессиональное отношение к неортодоксальной медицине – классический случай. Осенью 1912 года я был в Галерее Графтон с человеком, который является одним из самых способных и просвещенных людей современной науки. Глядя на картину **Анри Матисса**, изображающую девочку с котом, он воскликнул: «Я вижу, что это писал близорукий». Мне следовало бы оставить без внимания эту шуточку, приняв ее за одну из тех острот, которыми славятся научные знаменитости, отпускающие их на наш счет, даже когда они не находятся рядом с произведением искусства. Но профессор продолжил развивать свою мысль с предельной серьезностью, уверяя меня в том, что все картины в галерее могут быть оценены с помощью оптической диагностики. Все еще сомневаясь в его искренности, я предположил, в порядке рабочей гипотезы, что, возможно, несоответствие между видением обычного человека и картинами на стене является результатом намеренного искажения со стороны художника. Это возмутило профессора. «Вы хотите сказать мне, - воскликнул он, - что когда-либо был живописец, который бы не пытался сделать свои объекты как можно более похожими на то, как



ХРИСТОС РАВЕННСКИЙ.
Мозаика.
VI век. Новая церковь Святого
Аполлинария. Италия.

Анри Матисс (1869-1954) -
французский
художник, график,
мастер декоративного
искусства



СТОЯЩИЙ БУДДА.
I век н.э. Гандхара (таже
Гандара, Гхандара,
Чандахара). Индия.

Беркли Джордж (1685-1753)-

английский философ,
известный своей системой
спиритуалистической
философии.

Последовательно
развивал тезис о том, что
бытие - это или то, что
воспринимается, или тот,
кто воспринимает

**евгеника (от греч. eugenēs
– хорошего рода) -**

теория о наследственном
здоровье человека и
пути его улучшения

они выглядят в жизни? Выбросьте эту глупую ерунду из вашей головы. Это старая история. Очистите свои мозги от лицемерия, то есть от всего, что кажется доктору Джонсону невероятным или неприятным».

Верующие люди, с другой стороны, склонны к некоторой предубежденности против здравого смысла; и я, со своей стороны, признаю, что часто склоняюсь к мысли о том, что общепринятый взгляд обязательно неправильный. Существовало общепринятое мнение, что земля должна быть плоской и что солнце вращается вокруг нее; только когда те фантастические люди, которые считали, что Солнечная система не такая простая, как было общепринято считать, заставили услышать себя, - это поразило всех как гром среди ясного неба. Доктор Джонсон, типичный образец британского здравого смысла, наблюдавший осенью сбившихся в стаи ласточек, низко летающих над водоемами и реками, авторитетно заявил: «Эти птицы спят всю зиму; некоторые из них собираются вместе, летая кругами, и затем всей стаей бросаются под воду и лежат на дне реки». Как разумно он избавился от идеализма **Беркли** – «ударяя ногой по огромному камню», «я опровергаю это таким образом». Говоря серьезно, разве общепринятый взгляд был когда-либо правильным?

В последнее время люди чувства и люди науки обеспечили себе союзников, которые внесли в их дело то, что им больше всего не доставало, а именно: немного фундаментальной мысли. Это те способные и честные люди, рационалисты из Кембриджа, возглавляемые г-ном Муром, книге которого («Принципы этики») я многим обязан, и, конечно же, глубоко религиозные и живущие страстной верой в абсолютную ценность некоторых душевных состояний, также влюбившиеся в результаты и методы науки. Будучи чрезвычайно интеллектуальными, они понимали, однако, что эмпирические аргументы не могут быть ни полезными, ни бесполезными для метафизической теории и что, в конечном счете, все заключения науки базируются на логике, которая предшествует опыту. Также они чувствуют, что эмоции столь же реальны, как и ощущения. Они столкнулись с этой трудностью; если кто-то выступит вперед, чтобы сказать, что он имеет прямое, незаинтересованное, априори осуждение совершенства своих эмоций к Массе, он ставит себя в то же самое положение, как и г-н Мур, который чувствует подобное убеждение относительно добродетели его Правды. Если г-н Мур должен предположить добродетель одного умонастроения из своих чувств, почему кто-то еще не может предположить добродетель другого от своей добродетели? Рационалисты Кембриджа выбирают кратчайший путь с такими инакомыслящими. Они просто уверяют их, что они не чувствуют того, что, по их словам, они чувствуют. Некоторые из них начали применять свои убедительные методы к эстетике; и когда мы говорим им о том, что мы чувствуем чистую форму, они уверяют нас, что, фактически, мы не чувствуем ничего подобного. Этот аргумент, однако, всегда поражал меня отсутствием тонкости.

Больше всего он не любит упоминать факт или слух, которые напоминают обычного человека науки, не признает никакой другой цели в жизни, кроме длительного и приятного существования. Вот именно здесь он присоединяется к проблеме религии; это является также его оправданием того, что он **евгенист**. Он отказывается верить в какую-либо другую действительность, кроме физической вселенной. На этой реалии он

догматически настаивает¹. Человек, говорит он, это животное, которое подобно другим животным желает жить. Он наделен чувствами, и их, подобно другим животным, он стремится удовлетворить; в этих фактах он предлагает нам найти объяснение всех человеческих стремлений. Человек хочет жить и хочет хорошо проводить время; чтобы осуществить эти цели, он придумал сложные машины. Все эмоции, говорит обычный человек науки, должны, в конечном счете, проследиваться в ощущениях. Вся мораль, религиозные и эстетические эмоции получены из физических потребностей, так же как политические идеи базируются на стадном инстинкте, который является просто результатом желания жить долго и жить в комфорте. Мы повинемся постановлению, которое запрещает нам ездить на велосипеде по пешеходной дорожке, потому что мы знаем, что, в конечном счете, такой закон способствует длительному и приятному существованию, и по этим же причинам, говорит человек науки, мы одобряем великодушный характер и возвышенные произведения искусства.

«Не так», - отвечают святые, художники, рационалисты Кембриджа и прочие, поскольку они чувствуют, что их религиозные, эстетические или моральные эмоции не обусловлены, непосредственно или косвенно, физическими потребностями и, более того, ничем в физическом мире. Они чувствуют, что некоторые вещи хороши не потому, что являются средствами для физического благосостояния, а потому что они хороши сами по себе. Никким образом ценность эстетического или религиозного экстаза не зависит от физического удовлетворения, которое он предоставляет. Есть вещи в жизни, ценность которых не может быть связана с физическим универсумом, вещи, ценность которых не относительна, но абсолютна. Я говорю об этих проблемах осторожно и не как специалист, так как моя непосредственная цель состоит в том, чтобы представить свою концепцию религиозной личности; я должен сказать только то, что некоторые считают, что материалистическая концепция вселенной не объясняет те эмоции, которые они испытывают, с предельной достоверностью и абсолютной беспристрастностью. Дело в том, что люди науки, навязав нам привычку пытаться объяснять все наши чувства и душевное состояние ссылкой на физический универсум, почти заставили многих из нас поверить, что то, что не может быть объяснено, не существует.

Я называю религиозным человека, который, будучи убежденным, что некоторые вещи хороши сами по себе и что физическое существование не



ПЕТЕРБУРГСКИЙ КОДЕКС
(Codex Petropolitanus).

Самуил бен Яков. Данный
манускрипт датируется
примерно 1010 годом н. э.

ГОБЕЛЕНЫ БАЙЕ



¹ Я знаю, что есть люди науки, которые сохраняют ум открытым к восприятию действительности физической вселенной, и признают, что то, что известно как "научная гипотеза", не рассматривает только те вещи, которые кажутся нам наиболее реальными. Несомненно, что они являются истинными учеными, они - незаурядные.

относится к ним, ищет за счет физического существования то, что кажется ему хорошим. Все те, кто придерживается с бескомпромиссной искренностью суждения, что духовная жизнь более важна, чем материальная, в моем понимании являются религиозными. В Париже, например, я видел молодых живописцев без гроша в кармане, полуголодных, мерзнущих, плохо одетых, женщины и дети которых не в лучшем положении, работающих весь день в лихорадочном экстазе над не пользующимися спросом картинами и способными, весьма возможно, убить или покалечить любого, кто предложил бы им компромисс с рынком. Когда материалы и кредит заканчиваются, они крадут газеты и чистят ботинки, чтобы продолжить служить своей деспотической страсти. Они были очень религиозными. Все художники религиозны. Все бескомпромиссные веры религиозны. Человек, который так болеет за правду, что готов скорее пойти в тюрьму или на смерть, чем признавать Бога, в существование которого он не верит, так же религиозен и такой же мученик дела религии, как Сократ или Иисус. Он установил свой критерий ценностей вне физической вселенной.

В материальных вещах, как говорят, лучше иметь половину хлеба, чем быть вообще без хлеба. В духовных - не так. Если он думает, что это может принести какую-то пользу, политик поддержит законопроект, который он считает не соответствующим требованиям. Он заявляет о своих возражениях, но голосует с большинством. Возможно, он поступает правильно. В духовных вопросах такие компромиссы невозможны. Художник не должен выставлять свои картины в угоду публике. Сделать так означало бы пожертвовать тем, что делает жизнь ценной. Если бы он стал лгуном и выразил что-то отличающееся от того, что он чувствует, в нем не было бы больше правды. Что бы он выиграл, приобретя целый мир, но потеряв свою собственную душу? Он знает, что есть что-то внутри него, что более важно, чем физическое существование, по отношению к которому физическое существование является всего лишь средством. Согласен, что он должен быть живым, чтобы чувствовать и выражать что-либо. Но если он не может чувствовать и выражать лучшее, то лучше бы он был мертв.

Искусство и Религия, таким образом, это две дороги, с помощью которых люди уходят от обстоятельств в экстаз. Между эстетическим и религиозным экстазом есть фамильный союз. Искусство и Религия – средства для схожих душевных состояний. И если нам позволено отложить в сторону науку эстетики и, оставив позади наши эмоции и их объекты, рассматривать то, что у художника на уме, мы можем достаточно свободно сказать, что искусство является проявлением религиозного чувства. Если это выражение эмоции (а я убежден, что это так), то это выражение той эмоции, которая является жизненной силой в каждой религии, или, во всяком случае, это выражает эмоцию, которую мы испытываем и которая является сутью всего. Мы можем сказать, что и религия, и искусство являются проявлением религиозного чувства человека, если под «религиозным чувством человека» мы подразумеваем чувство основной действительности. Что мы не можем сказать, так это то, что искусство – это выражение любой специфической религии; потому что если сказать так, значит спутать религиозный дух с каналами, по которым он протекает. Это все равно, что спутать вино с бутылкой. Искусство имеет много общего с той универсальной эмоцией, которая нашла испорченное



**ВИНСЕНТ ВИЛЛЕМ
ВАН ГОГ.
ЕДОКИ КАРТОФЕЛЯ.
1885.**

и приблизительное выражение в тысяче различных кредо: это не имеет никакого отношения к историческим фактам или метафизическим фантазиям. Безусловно, многие описательные картины являются выражением и экспозицией религиозных догм. Конечно, слабым местом многих хороших картин является изобразительный элемент, введенный ради назидания и обучения. Но поскольку картина является произведением искусства, она не имеет ничего общего с догмами или доктринами, фактами или теориями, а только с интересами и эмоциями ежедневной жизни.

2. ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ

И все же есть связь между искусством и религией, даже в общем и ограниченном смысле слова. Религии являются жизненными и искренними, пока они оживляются тем, что оживляет все большое искусство – духовным ферментом. Ошибочно предполагать, между прочим, что догматическая религия не может быть жизненной и искренней. Религиозные эмоции имеют тенденцию всегда приковывать себя к земле цепью догмы. Эта тенденция является врагом перед воротами каждого движения. Догматическая религия может быть жизненной и искренней, и, более того, богословие и ритуал до настоящего времени были трубой и барабаном духовных революций. Но догматическая или интеллектуальная свобода, религиозные времена, времена духовной смуты, времена, в которые люди ставили дух выше плоти и эмоции - выше интеллекта, это времена, в которых чувствуется эмоциональная значимость вселенной. Тогда люди жили на границах действительности и охотно слушали рассказы путешественников. Таким образом, происходит то, что времена великой религии являются также временами великого искусства. По мере того как ощущение действительности тускнеет, люди становятся более искусными в управлении ярлыками и символами, более механическими, более дисциплинированными, более специализированными, менее способными чувствовать вещи непосредственно, способность погрузиться в мир экстаза ослабевает, искусство и религия тоже начинают ослабевать. Когда у большинства отсутствуют не только эмоции, из которых созданы искусство и религия, но даже чувствительность, чтобы отреагировать на то немногое, что они все еще могут предложить, искусство и религия погибают. После этого от искусства и религии ничего не остается, кроме их названия; иллюзию и привлекательность называют искусством, политикой, а религию - сентиментальностью.

Теперь, если я прав, считая, что искусство является проявлением, признаком проявления, а не выражением душевного состояния челове-



**ДЖОТТО ДИ БОНДОНЕ.
ЖИТИЕ СВ. ФРАНЦИСКА
АСИЗСКОГО.
ЭКСТАЗ СВ. ФРАНЦИСКА.**



**ЖАК ЛУИ ДАВИД.
СМЕРТЬ МАРАТА. 1793**

ка, в истории искусства мы будем читать духовную историю народа. Я не удивлюсь тому, что те, кто посвятил свою жизнь изучению истории, обиделись бы, услышав, как некоторые заявляют, что для того, чтобы понять природу искусства достаточно легкой подсказки, что если они хорошо знают свое дело, они могут судить о других. Позвольте мне стать миротворцем, насколько это возможно. Ни у кого нет меньше прав, чем у меня, или, действительно, меньше склонности претендовать на гордое звание «научного историка»: никого не может волновать меньше околоисторическая светская беседа, или никто не может почувствовать себя в большей растерянности, пытаясь понять, что точно подразумевается под «исторической наукой». Все же, если бы история была не просто хронологическим каталогом фактов, если бы она интересовалась состоянием разума и духа, тогда я признаю, что для того, чтобы толковать историю правильно, мы должны знать не только произведения искусства, созданные в эти века, но и их ценность как произведений искусства. Если эстетическая значимость или незначительность произведений искусства действительно свидетельствует о духовном состоянии, то тот, кто может оценить эту значимость, должен иметь возможность сформировать какое-то мнение относительно духовного состояния человека, который создал эти работы, и тех, кто их оценил. Если бы искусство было тем, чем, как предполагается, оно является, история искусства должна была быть индексом духовной истории народа. Только историк, который желает использовать искусство как индекс, должен обладать не просто хорошей наблюдательностью ученого и археолога, но также должен обладать и прекрасной чувствительностью, поскольку именно эстетическая значимость работы дает ключ к душевному состоянию того, кто создал ее. Так что способность приписывать специфическую работу специфическому периоду ничего не означает, если не сопровождается силой понимания ее эстетической значимости.

Нужно ли нам знать историю искусства, для того чтобы понять полностью историю века, в который оно создавалось? Да, именно так. И все же идея неприемлема для научных историков. Что стало с великим научным принципом водонепроницаемых отсеков? К тому же, это несправедливо: наверняка, чтобы понять искусство, нам нет необходимости знать вообще об истории. Возможно, что на основании произведений искусства мы можем сделать какие-то выводы о людях, создавших их, но самые длинные и самые задушевные беседы с художником не скажут нам о том, хороши или плохи его картины. Мы должны видеть их - тогда мы и узнаем. Я могу быть пристрастным или нечестным в оценке работы моего друга, но ее эстетическая значимость не более очевидна для меня, чем значимость работ, которые были созданы пять тысяч лет назад. Для того чтобы, по меньшей мере, оценить произведение искусства, нам требуется только чувствительность. Тем, кто может слышать, искусство говорит само за себя, факты и даты - нет; чтобы делать кирпичики из такого материала, нужно собирать его в горах и низинах для получения дополнительной информации и указания; и история искусства не является исключением из правила. Для того чтобы оценить искусство художника, мне не обязательно знать о нем все. Я могу сказать, лучше ли эта картина, чем другая, без помощи истории; но если я попытаюсь объяснить вырождение

его искусства, мне необходимо знать, был ли художник серьезно болен, или что он женился на женщине, которая требует, чтобы он зарабатывал деньги на кусок хлеба. Для того чтобы отметить вырождение, следует составить чистое, эстетическое мнение; для того чтобы объяснять это, нужно стать историком. Для того чтобы понимать историю искусства, мы должны знать кое-что о других видах истории. Возможно, чтобы понять полностью любой вид истории, мы должны понять каждый вид истории. Возможно, история века и жизни есть неделимое целое. Другая невыносимая идея! Что случилось со специалистом? И как насчет тех огромных резюме, в которых разнообразная деятельность человека так ревностно удерживается в стороне? Разум пугается чудовищной проницательности своих собственных заключений.

Но, в конце концов, какое отношение это имеет ко мне? Меня не волнует, когда и почему были созданы эти вещи; меня волнует их эмоциональная значимость для нас. Для историка все является средством для другого средства, для меня же важно непосредственное средство для эмоции. Я пишу об искусстве, не об истории. Я касаюсь истории только тогда, когда история служит для того, чтобы проиллюстрировать мою гипотезу: для меня не имеет значения, является ли история истинной или ложной, так как моя гипотеза базируется не на истории, а на личном опыте, не на фактах, а на чувствах. Исторический факт и неправда не имеют никакого значения для людей, которые имеют дело с реальностью. Они не должны спрашивать: «Это происходило?»; они только должны спросить: «Я чувствую это?» К счастью для нас, что это так, поскольку, если бы наши суждения о реальных вещах должны были ждать исторического подтверждения истории, им, возможно, пришлось бы ждать вечно. Однако забавно видеть, как то, в чем мы уверены, согласуется с тем, что мы должны ожидать. Моя эстетическая Гипотеза о том, что существенное качество произведения искусства - это значимая форма, базируется на моем эстетическом опыте. В своих эстетических опытах я уверен. В моей второй гипотезе, что значимая форма – выражение специфической эмоции, ощущаемой в действительности, – я совсем не уверен. Однако я считаю, что это верная гипотеза, и продолжаю говорить о том, что ощущение действительности приводит людей к тому, чтобы придать большую важность духовному, нежели материальному значению вселенной, что склоняет людей почувствовать вещи как цели, вместо того чтобы просто признать их как средство. Это ощущение действительности, фактически, является сущностью духовного здоровья. Если бы это было так, мы бы поняли, что времена, когда создание значимых форм сдерживалось, были временами, когда ощущение действительности было тусклым, и что это были времена духовной бедности. Мы бы увидели, что кривые художественного и



ХИРОНИМУС БОШ.
АД, УЧАСТОК САДА ДЛЯ
ЗЕМНЫХ НАСЛАЖДЕНИЙ.



**УИЛЬЯМ ЭТТИ.
УДОВОЛЬСТВИЕ ОТ
ПЛАВАНИЯ НА ЯХТЕ.**

Декаданс –

1) упадок, культурный регресс; 2) общее название направлений в литературе и искусстве конца 19-начала 20 в., отличающихся настроениями безнадёжности, неприятия жизни, индивидуализмом

Джотто ди Бондоне (1266–1337) –

итальянский живописец, представитель Проторенессанса

Тициан Вечеллио (1477–1576) –

итальянский живописец, глава венецианской школы Высокого и Позднего Возрождения

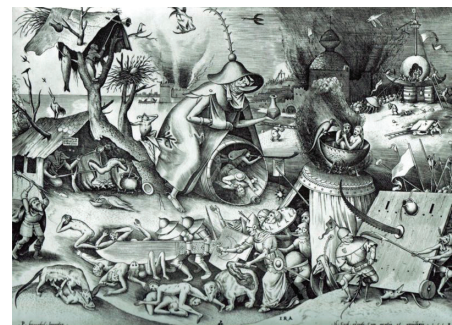
духовного поднимались и опускались одновременно. В моей следующей главе я взгляну на историю цикла искусства с намерением следовать за развитием искусства и обнаружить, насколько это развитие идет в ногу с изменениями в духовном состоянии общества. Мой взгляд на повышение, снижение и упадок искусства в христианском мире базируется полностью на ряде независимых эстетических суждений, в справедливости которых я имею смелость чувствовать значительную уверенность. Я ссылаюсь на силу различия между значимой и незначимой формой, и мне будет интересно посмотреть, совпадает ли вообще снижение в значимости формы, так сказать, разрушение искусства, с уменьшением религиозного чувства. В период, когда общество находится в духовном **декадансе**, художники позволяют себе отступать от своего надлежащего дела в создании формы для занятий другими неуместными интересами. Времена, в которых чувство формальной значимости было погублено озабоченностью очевидным, окажутся, я подозреваю, временами духовного голодания. Поэтому, прослеживая состояние искусства за 1400-летний период, я буду стараться сосредоточиться на том, проявлением чего может быть искусство – на ощущении человеком основной действительности.

Критиковать произведение искусства исторически – значит играть роль одурманенного наукой дурака. Никогда не создавалась шарлатанами более губительная теория, чем теория о развитии искусства. **Джотто** не работлепствовал; личинка, которой мог бы пренебречь **Тициан**, бабочка. Думать о человеческом искусстве как ведущем к искусству еще кого-то – значит неправильно истолковывать его. Хвалить, осуждать или интересоваться произведением искусства, потому что оно ведет или не ведет к другому произведению искусства, – значит рассматривать его так, как будто это не произведение искусства. Связь одного произведения искусства с другим может иметь общее с историей: это не имеет никакого отношения к оценке. Как только мы начинаем рассматривать работу как что-то другое, а не цель в себе, мы оставляем мир искусства. Хотя развитие живописи от Джотто до Тициана может быть интересно с исторической точки зрения, это не может затронуть ценность любой специфической картины: с точки зрения эстетики, это не имеет никакого значения вообще. Каждое произведение искусства должно оцениваться по его собственным достоинствам.

Поэтому в своей следующей главе я не собираюсь делать эстетические суждения в свете истории; я собираюсь толковать историю в свете эстетических суждений. Сделав свои заключения, независимо от какой бы то ни было теории (эстетической или не-эстетической), я хотел бы увидеть, насколько видение истории, основанное на них, согласуется с принятыми историческими гипотезами. Если мои суждения и даты, предоставленные историками, верны, то, следовательно, в одни века создавалось больше хорошего искусства, чем в другие. Но в действительности разнообразие художественного значения различных веков огромно, и это не оспаривается. Мне интересно, какое отношение может быть установлено между искусством и временем, в котором оно создавалось. Если моя вторая гипотеза (искусство шляпы – выражение эмоции для реальной действительности) является правильной, отношения между искусством и его временем будут неизбежными и близкими. В этом случае эстетическое суждение будет подразумевать некоторый вид суждения об общем умонастроении худож-

ника и его почитателей. Фактически, любой, кто безоговорочно принимает мою вторую гипотезу со всеми ее возможными значениями (это больше чем я согласен сделать) не только увидит в истории искусства духовную историю народа, но и не сможет думать об одной, не думая о другой.

Я не буду углубляться, а остановлюсь на этом вкратце. Конечно, менее абсурдно видеть в искусстве ключ к истории, чем вообразить, что история может помочь нам в оценке искусства. Во времена духовного усердия я ищу большое искусство. Под временами духовного усердия я не имею в виду приятные или романтические, гуманные или просвещенные времена; я подразумеваю времена, когда по той или иной причине людей необычайно волновали их души и необычайно не трогали тела. Такие времена чаще всего были суеверными и жестокими. Озабоченность душой может привести к суеверию, безразличие к плоти – к жестокости. Я никогда не говорил, что времена большого искусства сочувствовали среднему классу. Я думаю, что искусство и спокойная жизнь несовместимы; немного напряженности и суматохи там должны быть. Есть ли необходимость в том, чтобы добавить, что в самом неплохом времени материализма могут появляться и процветать большие художники? Но, конечно, когда создание хорошего искусства широко распространено и непрерывно, под рукой, я буду ожидать беспокойное поколение. Также, отметив период духовного развития, я взгляну не так далеко на его проявления в значимой форме. Но развитие должно быть духовным и подлинным; водоворот эмоциональности или политического безумия не вызовет ничего прекрасного. Насколько в любом времени произведения искусства стимулировались общим восторженным состоянием, или общее восторженное состояние - произведениями искусства, остается вопросом, едва ли решенным. Самый мудрый, возможно, тот, кто говорит, что они оба кажутся взаимозависимыми. Насколько зависимы они были, станет очевидным, когда в моей следующей главе я постараюсь кратко изложить подъем, снижение и падение христианского крыла.



**ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ-СТАРШИЙ.
СЕМЬ СМЕРТНЫХ ГРЕХОВ,
ИЛИ СЕМЬ ПОРОКОВ. ГНЕВ.**

3. ИСКУССТВО И ЭТИКА

Между мной и приятными местами истории остается, однако, один уродливый барьер. Я не могу копаться в прошлом, пока я не ответил на вопрос, настолько абсурдный, что наиболее тактичные люди никогда его не зададут: «Что является моральным оправданием искусства?» Конечно, правы те, кто настаивает, что создание искусства должно быть оправдано на нравственном основании: все человеческие действия должны быть оправданы на том же основании. Это привилегия философа призвать



ТЕОДОР ЖЕРИКО.
СКАЧКИ В ЭПСОМЕ.
1821. Лувр.

художника показать, что его намерения либо хорошие сами по себе, либо являются средством для хорошего. Художник обязан ответить: «Искусство хорошее, потому что оно приводит в состояние экстаза гораздо чаще, чем что-либо, что может предположить оцепенелый моралист; так что замолчите». Философски он совершенно прав; только философия не так проста. Давайте попытаемся ответить философски.

Моралист спрашивает, является ли искусство хорошим само по себе или средством для хорошего. Прежде чем ответить, мы спросим его, что он понимает под словом «хороший», - не потому, что есть какие-то сомнения, но чтобы заставить его подумать. Фактически, г-н Мур показал довольно убедительно в своих «Принципах этики», что под «хорошим» каждый имеет в виду только хорошее. Все мы весьма хорошо знаем, что мы подразумеваем, хотя мы не можем дать определение этому слову. Слову «хороший» так же трудно дать определение, как и слову «красный»: никакому качеству нельзя дать определение. Тем не менее, мы отлично знаем, что мы подразумеваем, когда мы говорим, что эта вещь «хорошая» или «красная». Это настолько очевидная истина привела бы в замешательство (если не сказать: привела бы в ярость) ортодоксального философа.

Ортодоксальные философы ни в коем случае не соглашались с тем, что мы действительно подразумеваем под словом «хороший», только они уверены, что мы не можем подразумевать то, что мы говорим. Им нравится предполагать, что «хороший» означает удовольствие, или, в любом случае, что удовольствие было исключительно хорошим как итог, - два совершенно различных утверждения.

То, что «хороший» означает «удовольствие» и что удовольствие является исключительно хорошим, - это было мнение **гедонистов**. До сих пор так считают **утилитаристы**, и, возможно, это мнение продолжает сохраняться и в двадцатом столетии. Они удостоились быть единственными внутренне заблуждающимися, овчинкой, стоящей выделки, признанными авторами работ по искусству. Я не могу представить себе более деликатный и более убедительный логический довод, чем тот, который привел г-н Мур. Но не мое дело делать неуклюже то, что так изящно сделал г-н Мур. Я не собираюсь воспроизводить его диалектику, чтобы не навлечь на себя заслуженные насмешки людей, знакомых с «Принципами этики», или не испортить удовольствие тем, кто будет достаточно мудр и не выбежит в тот же самый момент, чтобы заказать шедевр, с которым им еще не пришлось познакомиться. Моя непосредственная цель - позаимствовать только стрелу из этого переполненного арсенала.

Тому, кто полагает, что удовольствие означает исключительно хорошее, я задам такой вопрос: «Говорил ли он, подобно **Джону Стюарту Миллю** и другим, о которых я когда-либо слышал, о «более высоком и более низком», или «лучшем и худшем», или «высшем и низшем» удовольствии?» И, если да, разве он не чувствует, что он упустил свой шанс? Поскольку когда он говорит, что одно удовольствие «выше» или «лучше» чем другое, он не подразумевает, что оно больше по количеству, но лучше по качеству.

На странице 7 («Утилитаризм») Д.С. Милль говорит: «Если из двух (удовольствий) теми, кто со знанием дела ознакомлен с обоими, одно поставлено настолько выше другого, что они предпочитают его, даже зная, что оно сопровождается большим количеством неудовольствия, и

гедонист –
сторонник направления
в этике, который
утверждает, что высшим
идеалом, целью жизни
является наслаждение

утилитарист –
человек, стремящийся
из всего извлечь пользу,
выгоду, расценивающий
всё с утилитарной
точки зрения

**Милль Джон Стюарт (1806
- 1873)** -
известный английский
философ, экономист и
общественный деятель

не отказываются от него ради любого количества другого удовольствия, на которое способна их природа, мы оправданы в приписывании предпочтительному удовольствию превосходства в качестве до тех пор, пока перевешивающее количество в качестве компенсации, при сопоставлении, имеет небольшое значение».

Но если удовольствие есть исключительно хорошее, единственный возможный критерий удовольствия – количество удовольствия. «Выше» или «лучше» может только означать – содержащий больше удовольствия. Говорить о «лучших удовольствиях» в любом другом смысле – значит сделать совершенство исключительного хорошим. Поскольку цель зависит от того, что, согласно гипотезе, не хорошо как цель. Милль – один из тех, кто, установив сладость как единственное хорошее качество в джеме, предпочитает «Tiptree to Crosse and Blackwell» не потому, что он слаще, а потому что он обладает лучшим типом сладости. Сделать так – значит отвергнуть сладость как основной критерий и установить на ее место что-то другое. Так, когда Милль (так же как все) говорит о «лучших», «более высоких» или «высших» удовольствиях, он отвергает удовольствие как основной критерий и, таким образом, признает, что удовольствие – не исключительно хорошее. Он чувствует, что некоторые удовольствия лучше, чем другие, и определяет их соответствующие ценности степенью, в какой они обладают этим качеством, которые все признают, но ни один не может определить как благо. Под более высокими и более низкими, лучшими и худшими удовольствиями мы подразумеваем просто более хорошие и менее хорошие удовольствия. Существуют поэтому два различных качества: Приятность и Благо. Удовольствие по сравнению с другими вещами может быть хорошим; но удовольствие не может означать хорошее. Под «хорошим» мы не можем подразумевать «доставляющий удовольствие», поскольку мы видим, что есть качество – «благо», которое столь отличается от удовольствия, что мы говорим об удовольствиях, которые являются более или менее хорошими, не подразумевая под этим того, что удовольствия являются более или менее приятными. Под «хорошим» тогда мы не подразумеваем «удовольствие», удовольствие также не является исключительно хорошим.

Г-н Мур продолжает спрашивать, какие вещи, так сказать, являются хорошими сами по себе как цели. Он приходит к выводу, с которым все мы соглашаемся, но для которого немногие могли бы найти убедительные и логические доводы. «Состояние души, – указывает он, – единственно хорошее как цель».² Люди, которые не склонны к логике, найдут простое

2 Прежде он держался того мнения, что неодушевленная красота сама по себе хороша. Но от этого убеждения он отказался, и я был рад узнать об этом.

и удовлетворительное доказательство для этого заключения, предоставляемого так называемым «методом изоляции».

То, что хорошо как цель, сохранит, во всяком случае, некоторые свои ценности в полной изоляции, сохранит ценность как цель. То, что является хорошим как средство, только потеряет всю свою ценность в изоляции. То, что является хорошим как цель, останется ценным даже тогда, когда будет лишено всех своих последствий и оставлено лишь только как голое существование. Поэтому мы можем обнаружить, действительно ли мы чувствуем, что какая-то вещь является хорошей как цель, если только мы можем понять ее в полной изоляции и убедиться, что даже изолированная, она остается ценной. Хлеб хорош. Хлеб хорош как цель или как средство? Представьте буханку хлеба на необитаемой и непригодной для жилья планете. Теряет ли хлеб свою ценность? Это слишком легко. Физическая вселенная для большинства людей очень хороша, по отношению к природе они чувствуют неимоверный эмоциональный отклик, который вызывает на язык эпитет «хороший». Но если физическая вселенная не была бы связана с разумом, если бы она никогда не вызывала эмоциональную реакцию, если бы она не воздействовала ни на один разум и если бы у нее не было бы своего разума, была бы она тем не менее хорошая? Есть две звезды: на одной нет и никогда не будет жизни, на другой существуют только фрагменты живой протоплазмы, которая никогда не будет развиваться, никогда не придет к разуму. Можем ли мы сказать, что чувствуем, что одна звезда лучше другой? Хороша ли сама жизнь как цель? Трудно судить о явлениях, которые нельзя постичь, не чувствуя ничего к этому; сами концепции вызывают умонастроение и таким образом приобретают ценность как средство. Позвольте нам спросить самих себя прямо, может ли то, что не имеет разума и не воздействует на разум, иметь ценность? Конечно, нет. Но все, что имеет разум, может иметь подлинную ценность, и все, что затрагивает разум, может стать ценным как средство, так как созданное умонастроение может быть ценным само по себе. Изолируйте этот разум. Изолируйте душевное состояние человека влюбленного или поглощенного в раздумья; кажется, это не потеряет всю свою ценность. Я не говорю, что его ценность не уменьшится; очевидно, он теряет свою ценность как средство для создания хорошего умонастроения у других. Но некоторая ценность действительно существует – внутренняя ценность. Поселите на одинокой звезде один человеческий разум, и каждая часть той звезды станет потенциально ценной как средство, потому что она может быть средством для того, что хорошо как цель – хорошее умонастроение. Состояние души человека, влюбленного или погруженного в размышления, является самодостаточным. Мы не спрашиваем: «Какой полезной цели это служит? Кому это приносит пользу и как?» Мы говорим прямо и убежденно: «Это хорошо».

Когда нам требуется оправдать наше мнение о том, что все другое, кроме состояния души, является хорошим, мы, чувствуя, что это только средство, должным образом ищем его хорошие направления, и наше последнее оправдание – это всегда то, что создает хорошее состояние души. Таким образом, когда нас спрашивают, почему мы называем патентованное удобрение хорошим, мы, если мы можем найти слушателя, можем сказать, что удобрение – средство для хорошего урожая, хороший урожай – средство для

продовольствия, продовольствие - средство для жизни, а жизнь - необходимое условие хорошего состояния души. Далее пойти мы не можем. Когда спрашивают, почему мы считаем определенное состояние души хорошим, душевное состояние эстетического созерцания, например, мы отвечаем, что для нас его совершенство очевидно. Определенное состояние души кажется хорошим независимо от последствий. Никакие другие вещи не кажутся такими хорошими. Мы, поэтому, приходим к выводу, что хорошее душевное состояние является единственной хорошей целью.

Чтобы оправдать любую человеческую деятельность этически, мы должны спросить: «Является ли это средством для хорошего душевного состояния?» В случае искусства наш ответ будет быстрым и решительным. Искусство – не только средство для хорошего состояния духа, но и, возможно, самое прямое и убедительное из того, чем мы обладаем. Нет ничего более прямого, так как ничто не затрагивает разум так непосредственно; ничто не является более убедительным, потому что нет состояния души прекраснее, чем состояние эстетического созерцания. Это именно так, поэтому поиски любого другого морального оправдания для искусства, поиски в искусстве средства для чего-то меньшего, чем хорошее душевное состояние, являются ошибочными действиями, которые может предпринять только глупец или гений.

Многие глупцы предпринимали такие действия, и один гений сделал это общеизвестным. Никогда не ставили телегу впереди лошади, как в случае с Толстым, который заявил, что оправданием искусства является его сила способствовать хорошим делам. Как будто действия сами по себе были целью! Нет ни достоинства, ни недостатка в беге, но бежать с хорошими новостями похвально, убегать с кошельком старушки – нет. Нет никакого достоинства в крике, но говорить в защиту правды и справедливости – хорошо, оглушать мир шарлатанством - отвратительно. Только цель придает ценность действию; и, в конечном счете, целью всех хороших действий должно быть содействие или создание возможности для хорошего состояния души. Поэтому побуждать людей к хорошим действиям посредством поучения и образов – почетное занятие и окольное средство для хорошего. Создание произведений искусства столь же прямое средство для хорошего, которым человек может заниматься. Только в этом явлении заключается огромная важность искусства: нет никакого другого более прямого средства для хорошего.

Поэтому высказывать что-либо о произведении искусства - значит делать важное моральное суждение. Приписывая объекту быть таким прямым и мощным средством для хорошего, мы не должны беспокоиться о его других возможных последствиях. Но даже если бы дело обстояло не так, привычка к введению моральных соображений в суждениях от-

носителем отдельных произведений искусства была бы непростительна. Позвольте моралисту судить об искусстве в целом, позвольте ему поставить искусство на то место, которое он считает соответствующим для него среди средств для хорошего, но в эстетических суждениях, в суждениях между членами одного и того же класса, в суждениях относительно произведений искусства, которые считаются искусством, позвольте ему помолчать. Если он оценивает искусство как нечто меньшее, а не равное величайшему средству для хорошего, он ошибается. Но, признавая, ради мира, его неполноценность к некоторым, я все же напому ему, что его моральные суждения о ценности определенных произведений искусства не имеют никакого отношения к их художественной ценности. Судье в Эпсоме не разрешат дисквалифицировать победителя **Дерби** в пользу лошади, которая пришла предпоследней, на том основании, что эта лошадь - животное для кареты **архиепископа Кентерберийского**.

Определите искусство как вам нравится, предпочтительно в соответствии с моими идеями; поставьте его на то место в моральной системе, какое захотите; и затем найдите различия между произведениями искусства согласно их превосходству по качеству или качествам, которые вы вложили в свое определение как существенные и особые для произведений искусства. Вы можете, конечно, судить об определенных произведениях с этической точки зрения, не как о произведениях искусства, а как о представителях какого-то другого класса, или как о независимых и не классифицированных частях вселенной. Вы можете считать, что определенная картина президента Королевской Академии является лучшим средством для хорошего, нежели картина славы Нового английского художественного клуба, и что булочка стоимостью в один пенс лучше, чем какая-либо другая. В таком случае ваше суждение будет моральным, а не эстетическим. Поэтому будет правильнее принять во внимание площадь холстов, толщину рамок и потенциальную ценность каждой - как топлива или защиты против суровости нашего климата. Подводя итоги, вы не должны пренебрегать их возможными эффектами на людей среднего возраста, которые посещают Берлингтонский театр и Уличную галерею в **Суффолке**; и при этом вы не должны забывать о сознании тех, кто имеет дело с фондами вкладов на поминование души, или о тех, кого высокие цены провоцируют на соперничество. Вы будете судить с моральной, а не с эстетической точки зрения; и если вы пришли к выводу, что ни одна из картин не является произведением искусства, хотя вы и можете потратить свое время впустую, вы не покажетесь смешным. Но когда вы рассматриваете картину как произведение искусства, вы, возможно, подсознательно делаете намного более важное моральное суждение. Вы приписали ее к классу объектов столь мощных и прямых, как средства для духовного возвеличивания, что все мелкие недостатки не имеют значения. Это может показаться парадоксальным, но единственными уместными качествами в произведении искусства, оцениваемом как искусство, являются художественные качества: при оценке произведения искусства как средства для хорошего никакие другие качества не стоит принимать во внимание, так как нет никаких качеств большей моральной ценности, чем художественные качества, потому что нет лучшего средства для хорошего, чем искусство.

Дерби –

ипподромные состязания
3-летних скаковых
чистокровных лошадей
на дистанцию 2400м,
организованные впервые в
1778 лордом Дерби

архиепископ Кентерберий- ский –

духовный глава
англиканской церкви

Суффолк –

графство в
Великобритании

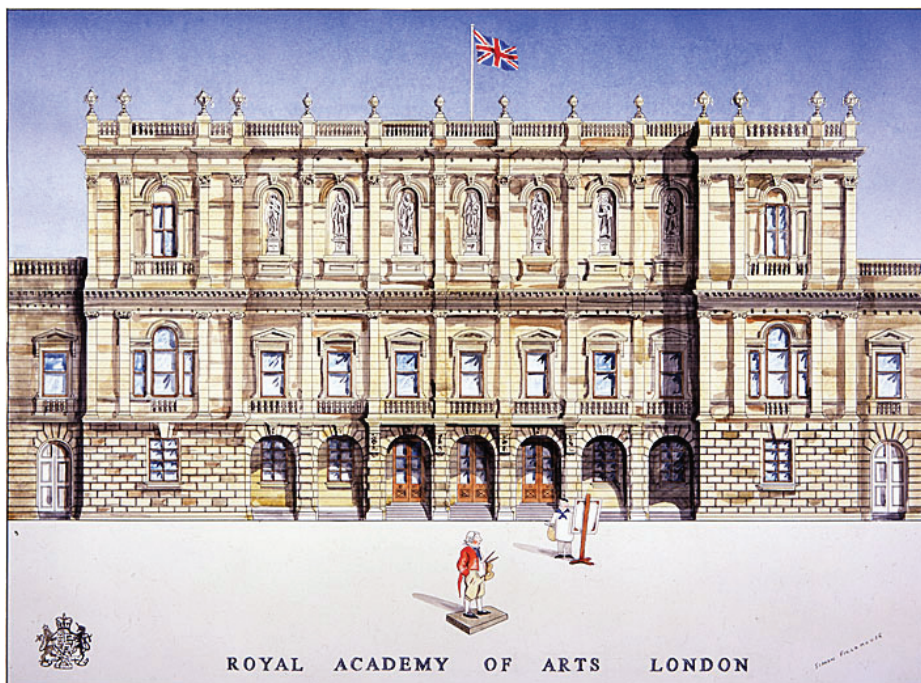
источник: Bell, Clive. "Art and Life". Art. 1914. Project Gutenberg.

< <http://www.gutenberg.org/files/16917/16917-8.txt> >

ПЕРЕВОД ПАХЧ - УЦА.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

1. Какие отношения существуют между искусством и жизнью? Как, с точки зрения Белла, искусство воздействует на жизнь людей? Как жизнь воздействует на искусство?
2. Почему, с точки зрения Белла, «форма» так важна?
3. Как Белл понимает религию? С чем он ее сравнивает? Почему? Что вы думаете по поводу такого сравнения?
4. Что нам необходимо, по мнению Белла, для полного понимания произведения искусства? И может ли история, с его точки зрения, помочь нам понять искусство?
5. Как Белл отвечает на вопрос: «Каково нравственное оправдание искусства?»



СИМОН ФИЛДХАУС.
Королевская Академия
художеств.
Великобритания. Лондон.



МАНДАЛА

НИТИН КУМАР. МАНДАЛА: СВЯЩЕННАЯ ГЕОМЕТРИЯ И ИСКУССТВО

Мандала является символом буддийской религии и искусства, которым, возможно, восторгаются и который обсуждают больше всего. Это слово, так же как «гуру» и «йога», вошло в английский язык. Его популярность еще более подчеркивается тем, что слово «мандала», представленное в английских словарях и энциклопедиях, используется в гуманитарных науках по всему миру как синоним священного места. И те, и другие дают пространное определение мандалы как геометрической композиции, символизирующей вселенную, которая используется в буддийских и индуистских ритуалах.

Идея мандалы зародилась еще до того, как появилась наука история. В ранней Индии или даже в индоевропейской религии, в «Ригведе» и других книгах словом «мандала» называлась глава, сборник мантр, или стихов и гимнов, произносимых во время ведических церемоний. Возможно, значение слова происходило от слова «круг», подразумевая под этим цикл песнопений. Считалось, что сама вселенная произошла от этих гимнов, так как их священные звуки содержали в себе генетические модели существ и вещей. Отсюда очевиден понятный смысл мандалы как модели мира.

Само слово «мандала» происходит от корня «манда», означающего «суть», «сущность», к которому был добавлен суффикс «ла», что означает «сосуд», «вместилище». Таким образом, скрытый смысл слова «мандала» – вместилище сущности. В качестве изображения мандала может символизировать как разум, так и тело Будды. В эзотерическом буддизме принцип мандалы – это присутствие в ней Будды, но изображения богов в ней при этом не обязательны. Они могут присутствовать либо в качестве колеса, дерева или драгоценности, либо в любом другом символе.

СОЗДАНИЕ МАНДАЛЫ

Создание мандалы начинается от центра, с точки. Этот символ, очевидно, лишен измерения. Он означает семя, сперму, каплю, выступающую отправную точку. Это центр, к которому притягивается внешняя энергия, и при этом собственная энергия последователя также раскрывается и притягивается. Таким образом, мандала представляет собой внутренние и внешние миры. Ее целью является уничтожение дихотомии объект–субъект. В процессе создания мандала посвящается божеству.



При ее создании из точки материализуется линия. Другие линии тянутся до тех пор, пока они не пересекутся, создавая треугольный геометрический узор. Вокруг рисуется круг, символизирующий динамическое сознание посвященного. Внешний квадрат символизирует физический мир, ограниченный четырьмя направлениями, представленными четырьмя воротами. В самом центре находится местопребывание божества. Поэтому центр рассматривается как сущность, а окружность - как восприятие. Таким образом, законченный рисунок мандалы означает восприятие сущности.

СООРУЖЕНИЕ МАНДАЛЫ

До того как монаху будет позволено начать работу над сооружением мандалы, он должен пройти длительное обучение и техническую подготовку. Он должен запомнить и освоить технику рисования различных символов, изучить соответствующие философские концепции. В монастыре Намгиял (личном монастыре Далай-ламы), к примеру, такое обучение занимает три года.

На ранних этапах рисования монахи сидят у внешней части не зарисованного основания мандалы, всегда лицом к центру. При создании мандалы большого размера, когда она уже наполовину закончена, монахи стоят на полу, наклоняясь вперед, нанося краски.

Традиционно мандала разделяется на четыре квадрата, каждым из которых занимается один монах. В тот момент, когда монахи встают, чтобы наносить краски, к каждому из них приставляется помощник. Работая вместе, помощники помогают наносить краски, в то время как монахи обрисовывают другие детали.

Монахи запоминают каждую деталь мандалы, что входит в программу монастырского обучения. Важно отметить, что мандала основывается на текстах Священного писания. В конце каждого сеанса работы монахи посвящают художественные или духовные добродетели, накопленные во время этого занятия, на благо других. Такая практика соблюдается в исполнении всех ритуальных искусств.

В свою работу монахи вкладывают огромную долю заботы и внимания. Они на самом деле передают учение Будды. Так как мандала содержит в себе руководство Будды по достижению просвещения, чистота мотивации и безупречность их работы дают зрителям максимальную пользу.

Каждая деталь всех четырех квадратов мандалы обращена к центру, к божеству, находящемуся в ее центре. Таким образом, с точки зрения как



монахов, так и зрителей, стоящих вокруг мандалы, детали в квадрате, который находится ближе всего к зрителю, перевернуты вверх дном, в то время как находящиеся в самом дальнем квадрате - повернуты правильно.

В целом, каждый монах при росписи придерживается пределов своего квадрата. Когда они расписывают концентрические круги, они работают в **тандеме**, двигаясь вокруг мандалы. Они ждут, пока не закончится работа над всей циклической фазой или слоем, и затем вместе передвигаются на внешний периметр. Таким образом, обеспечивается поддержание баланса, для того чтобы ни один из квадратов мандалы не создавался быстрее другого.

Подготовка мандалы – это художественный опыт, но в то же время это и акт поклонения. При такой форме поклонения создаются концепции и формы, в которых таинственная интуиция кристаллизуется и выражается как духовное искусство. Узор, на котором происходит медитация, представляет собой континуум пространственного опыта, суть которого предшествует его существованию, что означает, что идея предшествует форме.

В самом распространенном виде мандала изображается в виде нескольких концентрических кругов. Каждая мандала имеет свое божество, вписанное в квадратную структуру, расположенную концентрически внутри этих кругов. Ее идеально квадратная форма символизирует абсолютное пространство мудрости без **аббераций**. Такая квадратная структура имеет детально проработанные ворота, которых четыре. Эти четыре двери символизируют сведение вместе четырех безграничных идей, а именно: любящей доброты, сострадания, взаимопонимания и самообладания. Все эти ворота украшены колокольчиками, гирляндами и прочими декоративными элементами. Такая квадратная форма определяет архитектуру мандалы, которая описывается как четырехсторонний дворец или храм. Дворец – потому что является резиденцией божества мандалы, а храм – потому что содержит сущность Будды.

Ряд кругов, окружающих центральный дворец, так же имеет глубокую символическую структуру. Начиная с внешних кругов, часто можно увидеть круг огня, который изображается как стилизованный орнамент в виде завитков. Он символизирует процесс трансформаций, которые должен пройти человек до вступления на священную территорию, находящуюся внутри. За кольцом огня следует кольцо молнии или алмазного скипетра (*ваджра*), указывающего на неразрушимость. Алмаз символизирует великолепие духовного царства мандалы.

В последующих концентрических кругах, особенно, если мандала посвящена божествам гнева, находятся восемь кремационных участков, расположенных на широкой кромке.

тандем -

здесь: согласованное
взаимодействие в
содружестве с кем-либо

абберация (лат. *aberratio* – уклонение) –

отклонение от нормы





Они представляют собой восемь совокупностей человеческого сознания, привязывающих человека к осязаемому миру, циклу рождения и перерождения.

Наконец, в центре мандалы находится божество, с которым она идентифицируется. Мандала обладает силой именно этого божества. Чаще всего в центре помещается одно из следующих трех божеств.

МИРНОЕ БОЖЕСТВО

Мирное божество символизирует свой особенный экзистенциальный и духовный подход. Например, изображение **бодхисатвы Авалокитешвары** символизирует сострадание как центральное для духовного существования. Изображение **Манджушри** символизирует мудрость, а **Ваджрапани** подчеркивает необходимость храбрости и силы в поиске священного знания.

бодхисатва (санскр.) – «существо, стремящееся к просветлению» или «просветлённое существо». Идеал северного буддизма. В буддийской мифологии и философии – человек, забывающий себя в работе с другими и принявший решение стать буддой

Авалокитешвара – бодхисатва, олицетворяющий сострадание, и его мантра тоже символизирует это качество. Имя Авалокитешвара означает «Владыка, чей (сострадательный) взор направлен вниз»

Манджушри – бодхисатва, олицетворяющий мудрость, и его мантра тоже символизирует это качество. В правой руке он держит меч — символ способности рассекать заблуждение. В левой руке он держит у сердца лотос, на котором покоится книга - «Совершенство мудрости»

Ваджрапани (санскр. vajrapāṇi, букв. «рука, (держущая) ваджру») – наряду с Авалокитешварой и Манджушри считается одним из основных бодхисатв, который изображается обычно стоящим в угрожающем виде, и символизирует силу. Его функцией считается уничтожение заблуждения и тупости

БОЖЕСТВО ГНЕВА

Изображение божества гнева предполагает мощную борьбу за преодоление отчуждения. Такое божество воплощает все внутренние огорчения, омрачающие наши мысли, слова и деяния, которые мешают достижению буддийской цели полного просвещения. Традиционно божества гнева понимаются как аспекты благожелательных принципов, которые страшны только тем, кто воспринимает их как чуждые силы. Когда они признаются как аспекты Я и укрощаются путем духовных ритуалов, они принимают полностью благожелательный характер.

ИЗОБРАЖЕНИЯ СЕКСУАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА

Сексуальные изображения предполагают первичный процесс, лежащий в основе мандалы. Мужские и женские элементы не представляют собой ничего, кроме символов бесчисленного количества пар противоположностей (например, любовь и ненависть, хорошее и плохое и т.д.), которые испытываются каждым во время существования на Земле. Посвященный пытается сократить свое отчуждение путем принятия и наслаждения всем в виде единого составного пространства впечатлений. Изображения сексуального характера также могут пониматься как метафора просвещения с такими свойствами, как удовлетворение, блаженство, единство и завершенность.

СИМВОЛЫ ЦВЕТОВ В МАНДАЛЕ

Как форма, так и цвет крайне важны для мандалы. Квадраты мандалы-дворца обычно разделяются на равнобедренные цветные треугольники, включающие четыре цвета из следующих пяти: белый, желтый, красный, зеленый и синий. Каждый из этих цветов связан с одним из пяти трансцендентальных Будд, которые, в свою очередь, связаны с пятью иллюзиями человеческой природы. Эти иллюзии скрывают нашу истинную природу, но посредством духовной практики они могут быть трансформированы, соответственно, в мудрость этих пяти Будд. В особенности, в следующие:

Белый – Вайрочана. Иллюзия невежества – становится мудростью реальности.

Желтый – Ратнасамбхава. Иллюзия гордости – становится мудростью тождества.

Красный – Амитабха. Иллюзия привязанности – становится мудростью пронизательности.

Зеленый – Амогхасиддхи. Иллюзия зависти – становится мудростью достижения.

Синий – Акшобхья. Иллюзия злости – становится зеркалоподобной мудростью.

МАНДАЛА КАК СВЯЩЕННОЕ ПОДНОШЕНИЕ

В дополнение к украшению и освящению храмов и домов мандала в жизни тибетцев традиционно подносится ламе или гуру, когда их просят об обучении или посвящении. В этом случае подношение в виде вселенной (которую символизирует мандала) представляет собой самую достойную плату за ценность учения. Однажды в безжизненной части Индии Махасиддха Тилопа попросил своего ученика Наропа поднести ему мандалу. У ученика не было материалов, из которых он мог бы сделать мандалу, и тогда он помочился на песок и поднес своему учителю мандалу из мокрого песка. В другой раз для создания мандалы Наропа использовал свою кровь, голову и конечности для своего гуру, который был в восхищении от такого добровольного подношения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Визуализация и конкретизация концепции мандалы является наиболее значительным вкладом буддизма в религиозную философию. Мандалы рассматриваются как священные дворцы, которые одним своим присутствием в мире напоминают зрителю о постоянной святости вселенной и его собственном потенциале. В контексте буддизма цель мандалы – положить конец человеческим страданиям, способствовать достижению просвещения и правильного взгляда на Реальность. Мандала – это средство для обнаружения божественности через постижение того, что она находится в нас самих.

источник: Kumar Nitin. The Mandala – Sacred Geometry and Art. - Sept. 2000. <<http://www.exoticindia.com>>

ПЕРЕВОД ПАХЧ - УЦА.



БУДДИЙСКАЯ МАНДАЛА

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Как монахи создают мандалу?
2. Как связаны между собой мандала и учение Будды? Какими качествами должны обладать монахи для создания мандалы?
3. Какие цвета символизируют мандалу?
4. Можете ли вы назвать пять заблуждений человеческой природы?
Как вы понимаете их значение?
5. Какой цели служит мандала? О чем она напоминает зрителю?

32



КЕРАМИЧЕСКАЯ ПЛИТКА, ИЗГОТОВЛЕННАЯ В г. ИЗНИК.
Турция. Вторая половина XVI века. Сегодня находится в Лувре.

ТАЗИМ Р. КАССАМ ЭТИКА И ЭСТЕТИКА В ИСКУССТВАХ ИСЛАМА

Тазим Р. Кассам - историк религий и преподаватель курсов по исламской цивилизации в Университете г. Сиракузы. Ее специальность - музыкальные и религиозные традиции Южной Азии, в частности, джиданс исмаилитов. Вместе с Франсуа Маллисон она является редактором книги о джиданс «Тексты и контексты» (Оксфорд) и главным редактором журнала «Вопросы преподавания» американской Академии религий.



*Что это за палатка? Можно ли сказать, что это:
Океан, полный жемчужин?
Свечей десять тысяч таких ярких в глазурной чаше?
[Носир Хусрав, 11 век]*

В этом стихотворении **Носира Хусрава** заложен глубокий смысл благоговения перед красотой Создания. Вчитываясь в суру Корана: «Мы им знамения свои представим и в душах их, и в отдаленных землях» (41:53), он смотрит на книгу природы, переполненную символами, сообщающими о присутствии ее Создателя. Словно художник, Хусрав описывает движение вечернего неба, приближает к нам очарование и сияние звезд, сравнивая их с ощущением гладкого жемчуга и ощущением тепла от свечей. В то же самое время, изображая звездное небо как палатку размером в океан, как огромный стеклянный шар с мерцающими точками света, Хусрав упивается удивительным великолепием Вселенной.

Искусства возвышаются над ограниченным языком и текстами, они - окно в другие культуры. Пленив ухо и глаз, они с готовностью вводят нас в незнакомые миры. Во многих случаях изучение другой культуры через ее визуальные и исполнительные виды искусств является более глубоким и волнующим, чем только через ее письменность и традиции. Искусства строят мост между людьми, отдаленными друг от друга и не имеющими никаких связей, кроме торговли. Красота и эстетика искусств пересекают время и пространство, преодолевают культурные и этнические границы. Они могут также создать общий моральный дух для тех, кто не имеет общей религии или расы. В Андалусии, например, мавританские искусства ценились и развивались не только мусульманами, но и евреями и христианами. В частности, декоративные искусства, используемые при создании орнамента ткани, керамики, ковров, плиток, металлических изделий, фонтанов, арок и садов, предназначались для всего общества.

Носир Хусрав (1004-1077) –
персидско-таджикский
мыслитель, поэт и
путешественник

В то же самое время, хотя художественное выражение и возвышается над культурами, искусства все же отражают ценности конкретной культуры. Исламские искусства отражают вечные идеалы ислама в конкретном месте и времени. Они демонстрируют и вечные духовные ценности, и местные понятия эстетики и мастерства. Исламские искусства основаны на концепции «Один-Единственный и многие»: Единственный - как щедрый Источник многих, и удачное возвращение многих к Одному-Единственному. Они сообщают, что Бог присутствует рядом, но он таинственный, и понять его можно через эстетический опыт, через чувства, переживания, которые вызывают восхищение. Часто говорят, что искусство в исламских культурах существует не ради самого искусства, но для постоянного напоминания о красоте присутствия Бога. Природа (создание Божье) и искусства (создание человеческое) понимаются как творение по милосердию Божьему.

В исламских искусствах четко прослеживается связь между красотой и божественным. В Коране много стихов, призывающих людей засвидетельствовать бесконечные чудеса творения Божьего. Слово «айят» относится не только к стихам откровения в Коране, но и к самому созданию. Божественное творение и мудрость неисчислимы, как выражено в стихе: «И если б в перья обратились деревья все, что на земле [для записи Словес Господних], и если б океан [земной в чернила обратился] и влились бы в него еще таких же семь, то и тогда бы не иссякли Его Слова» (31:27). Мало того, что творение Божье непрерывно и безгранично, само оно разворачивается целеустремленно: «Скажите: Владыка наш! Ты сотворил все это не напрасно» (3:191). Исламские искусства, таким образом, включают вдумчивое рассмотрение и воспоминание (*дхикр*) Создателя, создание и творение.

Художник стремится стать пишущим пером в Руке Бога, как и те, которые клянутся в преданности Пророку, и, таким образом, ведомы Богом: «А Божья Рука - над их руками» (48:10). Молитва каллиграфа (писца) должна стать инструментом в Руке Бога через самоотдачу, сосредоточение и преданность. Будучи символом творчества и интеллекта, перо упомянуто в первом стихе откровения пророку Мухаммаду: «Читай! Господь твой самый щедрый, Он - Тот, Кто [человеку дал] перо и научил письму, а также обучил тому, что человек не знал» (96:3). **Каллиграфия**, самое отличительное и усовершенствованное из исламских искусств, была достаточно описана как геометрия духа. Хазрати Али, известный как основатель каллиграфии и изобретатель куфического стиля, сказал: «Весь Коран содержится в ал-Фатиха (Открывающая сура); Фатиха - в Басмалах, Басмалах - в Ба, и Ба - в точке внизу». Начинаясь с одной точки, от которой протягивается бесконечное разнообразие линий, форм и значений, каллиграфия требует полного контроля, баланса и пропорции. Самая красивая каллиграфия, таким образом, признак изысканности, она указывает на дисциплину руки, ума и души. Каждая человеческая жизнь метафорически является также рукописью или произведением искусства в процессе движения; каждый человек – перо, пишущее или рисующее эскиз своей собственной жизни. В жизни, как и в искусстве, встает вопрос о том, насколько человек пишет свою историю жизни с помощью руководящей руки Бога.

каллиграфия

(греч. kalligraphia – красивый почерк) - искусство красивого и чёткого письма

В исламе существует тесная связь между поиском красоты и совершенствованием природы человека. Эстетический поиск красоты имеет этический мотив, так как художник ищет способ находиться в мире, и он

ежеминутно интуитивно и чувственно понимает сложность и запутанность, присущую Вселенной. В этом отношении художник похож на ученого, который внимательно рассматривает вещи, чтобы оценить свойственную им природу. Поиск красоты и ответа зависит от конкретного настроения и дисциплины того, кто так внимателен к знакам божественных тайн на горизонте и в самом себе. Все чувства задействованы для поиска красоты - и в течение процесса создания ее образа, и в момент ее восприятия и созерцания. В стихе Корана, который описывает компаньонов души в райских садах, красота и добро определены одинаково: «Там, где найдены [компаньоны], хорошие и красивые» (55:70). Роль чувств в восприятии красоты является критически важной, и поэтому чувства должны обостряться благочестием и чистотой. Поиск красоты, таким образом, привязан к совершенствованию желания и характера. В теории исмаилитов это означает преобразование более низкой души человека (*нафс*) в более высокий дух (*рух*).

В диалоге «Пир» Платон настаивает на том, что обучение восприятию красоты обязательно для того, чтобы совершенствовать человеческую жизнь, так как это ведет к надлежащей ориентации во Вселенной. Он утверждает, по сути дела, что те, кто обладают самой острой способностью чувствовать красоту, приближаются к бессмертию. Восприятие - это не просто наслаждение красивыми объектами. Здесь более важно, что оно опирается на способность распознавать красоту в мыслях, эмоциях, действиях и обществе. Для Платона конечная цель обучения человека восприятию красоты состоит в том, чтобы извлечь истинное достоинство. Точно так же считается, что в исламской эстетике восприятие красоты имеет моральные значения и эффекты. Поскольку отклик на красоту одновременно есть и выражение благодарности Источнику всей красоты, это придает великодушие духу, что весьма существенно для моральной ответственности вообще. Это так, потому что, в конечном счете, все искусства созданы благодаря великодушию, художник также имеет взгляды на реальность, которые часто выходят за пределы мировоззрения обычного человека. Как книги расширяют интеллектуальный кругозор читателя, так и исламские искусства обучают наблюдателя шире взглянуть на жизнь, выйти за пределы узкого видения.

Художественное усилие, таким образом, есть особый способ проявления внимания к миру. Любое усилие при художественном создании, от самых обычных объектов (молитвенная шапочка) до самого возвышенного (**Альгамбра**) требует созерцания природы вещи, будь то цветок, кирпич, горный хрусталь или снежинка. Когда мы передаем цветок, мы можем смотреть на него бессмысленно, не придавая ему значения. Художник, который передает цветок, смотрит на него по-другому. Наученный чувствовать красоту и структуру в самых обычных вещах, глаз художника отмечает красивую форму цветка, мягкую ткань лепестков, то, как они свиваются, насыщенность и оттенки его

Платон (428 - 347 до н. э.) - гениальный древнегреческий философ, ученик Сократа, основатель Академии

Альгамбра (араб. «Красный замок») -

архитектурный ансамбль мавританского периода, состоящий из мечети, дворца и крепости в Южной Испании, расположенных на холмистой террасе в восточной части города Гранада

цвета, восхитительный и упоительный аромат. Всматриваясь, таким образом, в цветок, художник теряется в нем, и в те несколько моментов, когда он отдает себя полностью его изящной красоте, он с благодарностью постигает его тайну. Это великодушие, которым природа одаряет пронизательный взор, изменяет внутренний мир и ясно формулирует отношение к творению Бога, который учит, как нужно смотреть на все, что сотворено, включая цветок. Страницы истории преподают нам много уроков, которые полны значения, как и божественные стихи откровения. Обучение восприятию мира благодарным взором - это также есть путь к глубокому смирению, и подчеркивает этический императив, данный Адаму и его потомкам (то есть человечеству), - заботиться о творениях Бога. Центральная этика исламских искусств - жить так, как будто «куда бы ты ни смотрел – везде лицо Бога» (2:115).

источник: Kassam Tazim R. Ethics and Aesthetics in Islamic Arts. – The Arts and Islam. The Ismaili. -USA, March 21, 2006.

перевод ПАХЧ - УЦА.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Как искусство объединяет людей, находящихся далеко друг от друга?
2. Как искусство отражает ценности конкретной культуры?
3. Какова цель искусства в исламских культурах?
4. Почему Платон полагал, что «те, кто обладают самой острой способностью чувствовать красоту, приближаются к бессмертию»?
5. Согласно тексту, как художник смотрит на цветок?
6. Какова центральная этика исламских искусств?

МАВЛЮДА ЮСУПОВА. ЭВОЛЮЦИЯ АРХИТЕКТУРЫ СУФИЙСКИХ ОБИТЕЛЕЙ БУХАРЫ

ЮСУПОВА МАВЛЮДА АМИНЖАНОВНА – доктор архитектуры, профессор, заведующая Отделом архитектуры НИИ Искусствознания Узбекистана. В 1994 г. защитила кандидатскую диссертацию «Градостроительство и архитектура новых городов Ферганской долины конца XIX–начала XX в.» в Ташкентском архитектурно-строительном институте, в 2000 г. – докторскую диссертацию «Бухарская школа зодчества XV–XVII вв. (особенности и динамика развития)» в Московском архитектурном институте. Автор более 120 научных трудов в области истории, теории, реставрации и художественных аспектов архитектуры Центральной Азии, изданных в ряде стран мира на нескольких языках.



Суфизм (*ат-тасаввуф*) - мистико-аскетическое и философское течение в исламе, основной целью которого было путем многократных молитв и различных психологических методов (*тарикат* - путь к Богу) достичь познания Бога, чему обучал последователей (муридов) их наставник (шейх, пир, муршид).

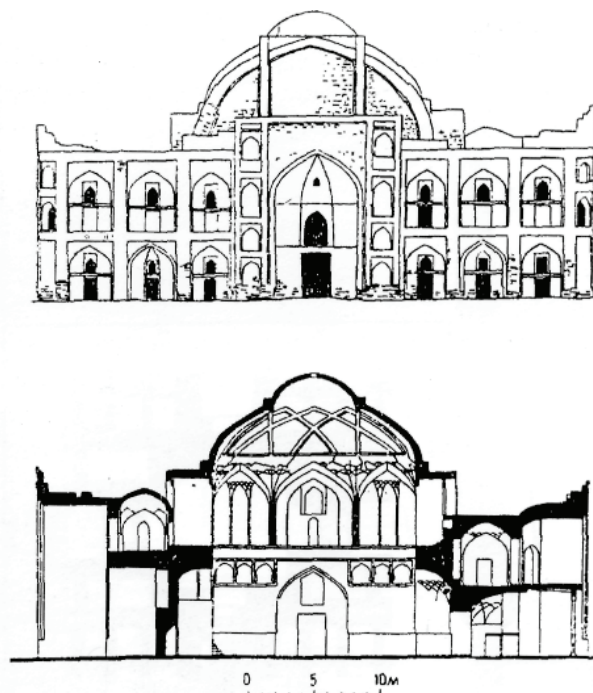
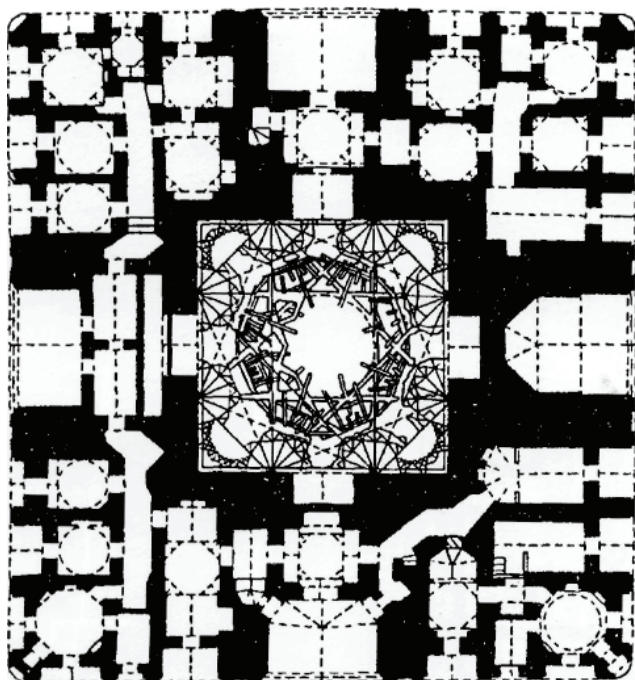
Наиболее ярко, разнообразно и широко зодчество суфийских обителей Мавераннахра представлено в пост-Тимуридской столице - Бухаре. Здесь для суфиев возводились рабаты, хонако, именуемые порой завиями, а также более поздние сооружения – такии.

Генезис и характер бытования этих видов обителей изучен недостаточно, а предпринятые единичные попытки дифференциации их функций и архитектуры привели исследователей к разноречивым заключениям (1, 2).

Предмет нашего исследования фрагментарно представлен в общем контексте работ Г.А.Пугаченковой (3,4 и др.), В.Л.Ворониной (5) и Л.Ю. Маньковской (1).

Специальное и более полное изучение данной проблемы с привлечением нового и малоизвестного материала о всех видах и типах суфийских обителей Бухары с рассмотрением этой архитектуры в контексте эволюции самого суфизма предпринимается автором данных строк впервые.

Следует отметить, что эволюция изучаемого нами зодчества – сложный и многогранный процесс, который необходимо рассматривать в тесной связи с развитием самого учения суфизма. Поэтому здесь мы попытались выделить четыре предварительных периода (обусловленных трансформациями самого суфизма), в которых намечаются лишь общие тенденции развития и условная дифференциация видов суфий-



ских обителей. Два первых этапа отчасти совпадают с периодизацией, предложенной Дж. С. Триммингэмом (6, с. 90).

1) *Первый период - VIII-XI вв.* – время зарождения суфизма и формирования основных положений его теории (*илми ат-тасаввуф*). Начинается строительство первых обителей суфиев, которые в разных регионах мусульманского мира синхронно, постадийно или преимущественно назывались - рабат, завия и хонако (ханака). Разные по генезису, они в результате эволюции к концу первого периода приобрели сходную структуру и значение.

Так, рабаты – это первоначально военно-миссионерские укрепления арабов, превратившиеся со временем в основном в торгово-гостиничные постройки типа караван-сарая и, реже, в рабаты для суфиев. Позже в Средней Азии специально строились рабаты для суфиев, и наиболее активно - в IX в. (7, с. 85, 101). Таковы рабат для суфиев Муазза ибн Йа'куба (834 г.) в Насафе, два самаркандских рабата – ал-Мурабба, выстроенный в правление Исмаила Самани (IX в.), и ал-Амир (XI в.), возведенный близ медресе Тамгач-хана (7, с. 128). Мы предполагаем, что это были постройки дворовой композиции, так как генетически они были связаны с аналогичными по структуре военными рабатами и караван-сараями. Дворовая - это композиция здания или комплекса сооружений, где в центре размещали открытый двор, и по периметру его застраивали различными помещениями (худжры, общественные залы, порталы или же колонные айваны).

Хонако - изначально это приют для суфиев, не имеющих жилья, место совместного проведения религиозных обрядов, диспутов, а иногда и их обучения. С конца X в. хонако (при сохранении прежних функций) превращается в суфийский центр со складывающимся институтом (метод обучения и взаимоотношения) «наставник – ученик» (пир – мурид).

В первый период хонако были весьма разнообразны и еще не имели определенной типологии. Так, хонако Мавераннахра и Хорасана, оставленные манихеями (в Самарканде) и керрамицами на рубеже

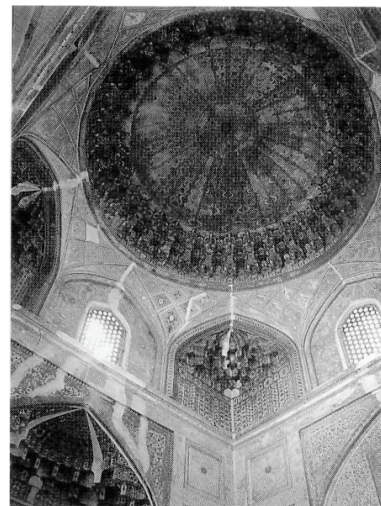
IX-X вв., вероятно, представляли собой сооружения монастырского типа с периметральной застройкой внутреннего двора. Часто хонако строили вблизи захоронения почитаемого суфия, или же шейх устраивал хонако в собственном или в любом другом жилом доме, близ которого его затем и хоронили. Так, в Бухаре на улице ас-Суфа рядом со своим хонако был захоронен суфий Хаким ибн Мухаммад аз-Займуни (ум. в 1025 г.) (7, с. 61). Предполагают, что хонако аз-Займуни – это бывший дом шейха, а расположенный напротив купольный мавзолей – бывшая чилляхона, где он уединялся (8, с. 78-79). Со временем названия этих сооружений и самого квартала несколько искажаются. Так, в XV в. здесь упоминают могилу святого ад-Демуни на улице Куи-Суфа, а в начале XX в. – хонако Суфиён и напротив него – мазар Ходжи Халима в одноименном квартале рядом с Токи Саррафон, в самом начале дороги, ведущей к Каршинским воротам (8, с.78–79).

В ряде мусульманских стран были распространены обители завия. Первоначально завия – это помещение в мечети или при ней, где велось обучение грамоте и Корану. Позже – в первый период – это жилище суфия, где он выступал с проповедями и обучал муридов.

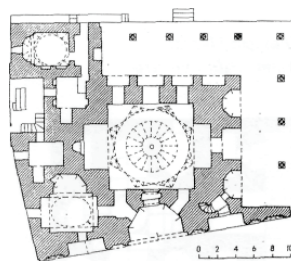
2. Второй период - XI-XIV вв. С возникновением и распространением суфийских орденов и более активным проникновением в ислам дому-сульманского культа святых захоронения суфийских шейхов становятся объектами поклонения и паломничества; при них поэтапно складываются крупные суфийские обители.

Теперь рабаты, хонако, а в других мусульманских странах и завия – это комплекс строений, включающий: мавзолей святого; ритуальный зал (сама' или зикрхона) и небольшую мечеть (иногда обе функции в одном зале); жилые помещения шейха и его семьи; комнаты для чтения Корана и обучения муридов; кельи муридов и странноприимного дома, где путники и странствующие дервиши могли получать бесплатную пищу и приют, и др. (11, с. 72). Часто рядом разрасталось небольшое кладбище, где хоронили членов обители или мирян, согласно их завещанию.

Функции и набор обслуживающих их помещений в рабатах для суфиев, хонако и завиях того времени были столь схожими, что обители XIV в. порой почти невозможно дифференцировать по их назначению и архитектуре. Выделяется лишь ареал преимущественного использования этих терминов. Например, как явствует из вакфной грамоты 1326 г., шейх Яхья, внук известного суфия Сайф ад-Дина Бохарзи, «в пользу усыпальницы своего деда ... и в пользу здания хонако – места обитания бедняков и постоянно проживающих при этой пречистой усыпальнице» отдает в вакф обширные земельные владения, в том числе 11 селений. В этом документе под хонако подразумевается как примыкающее к



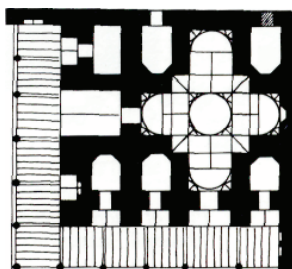
**КУПОЛ ХАНАКИ ХАДЖИ
ЗАЙНИДДИНА (ЗАЙН АД-ДИНА)**



**ПЛАН ХАНАКИ ХАДЖИ
ЗАЙНИДДИНА (ЗАЙН АД-ДИНА)**



**ХАНАКА ХАЗРАТА ИМАМА
16 ВЕК**



**ПЛАН ХАНАКИ ХАЗРАТА
ИМАМА**

мавзолею Бохарзи с юга здание, так и весь комплекс построек по периметру двора (9, с. 167). Посетивший этот хонако-комплекс в 1333 г. и заставший последние годы жизни Ходжи Яхьи (ум. в 1335 или 1336 г.) марокканский путешественник Ибн Батута называет его привычным на его родине термином – завия. Он пишет: «Носящая имя этого шейха (Сайф ад-Дина Бохарзи) завия, где мы остановились, очень велика и имеет огромные вакфы, [на доходы] с которых питаются приезжие» (10, с. 82). Также и все остальные посещенные им в Средней Азии хонако Ибн Батута называет завиями.

Основываясь на данных вакфного документа (9, с. 167) и описаниях путешественника (10, с. 82, 92-93), можно заключить, что в этот период хонако-комплексы представляли собой ряд сооружений, выстроенных вокруг тенистого двора с водоемом – хаузом в его центре. Таковы были, например, наиболее крупные и почитаемые хонако-комплексы при мавзолее Кусам ибн Аббаса в Самарканде, а также при захоронении Сайф ад-Дина Бохарзи в Бухаре.

3. Третий период – конец XIV-XVII вв. Время наибольшего расцвета архитектуры хонако в Средней Азии. Аскетичный и демократичный изначально, суфизм в этот период претерпевает существенную трансформацию. Суфии все активнее сотрудничают с властями и обогащаются за счет пожертвований.

В этот период бывшие хонако дворовой структуры были трансформированы в мемориально-культовые комплексы (часто при захоронении в **дахме**). Теперь термин «хонако» применяли не ко всему комплексу сооружений, а к зданию или группе помещений с ритуальным залом суфиев. Эти выразительные и монументальные по архитектуре сооружения (хонако-залы) строились на средства богатых **донаторов** или же самих правителей.

В конце XIV в. по заказу амира Тимура у могилы весьма почитаемого суфия Ходжи Ахмада Яссави (г. Туркестан, совр. Казахстан) был выстроен грандиозный хонако-мавзолей, где в одном многокамерном

дахма -

«башня молчания»,
тип башнеобразных
сооружений, куда клались
трупы для очищения
скелетов хищными
птицами

донатор (от лат. donator -
даритель) -
заказчик или
строитель (организатор
и покровитель
строительства) храма,
богоугодного заведения

портально-купольном сооружении были совмещены многие функции прежних хонако-комплексов дворовой структуры. Однако подобные постройки-гиганты, возводившиеся при архаизирующих подкупольных конструкциях и с крупными двойными куполами, были неприемлемы в условиях высокой сейсмики Мавераннахра и потому остались грандиозным экспериментом, не получившим дальнейшего распространения.

Более традиционными здесь были и оставались до XX столетия суфийские комплексы с уютным озелененным и обводненным (хаузом) двором, в периметральной застройке которого доминировало здание хонако-зала. Среди таких хонако по архитектурному решению мы выделяем два вида, а в них по два-три типа.

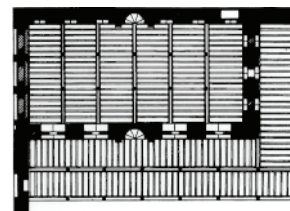
Первый, или ранний, вид – это хонако-зал, иногда с несколькими худжрами на углах здания, обведенный с 2–3 сторон колонным айваном (этот тип впервые вводится нами в типологическую классификацию). Этот вид хонако, генетически связанный с обычными жилыми домами, в которых устраивали свою обитель ранние суфии, в результате эволюции к началу XV в. приобрел более монументальные формы. Так, согласно вакфному документу, хонако Мухаммада Ходжи Порсо, выстроенное в г. Бухаре в 1407-1408 гг., «включает в себя айван на северной, восточной и южной сторонах. Хонако построен из жженного кирпича, ганча и горного камня (*санги-кух*)» и, вероятно, был купольным (12, л. 290, а). Это одно из ранних свидетельств о виде хонако-зала с колонным айваном, который, скорее всего, был наиболее распространенным во втором периоде и бытовал в Центральной Азии до XX столетия. В третий период хонако раннего вида строились реже, но и среди этих немногих построек, в зависимости от конструкций перекрытия зала, можно выделить два следующих типа:

I.1 – это хонако, где айваны обводят подквадратный в плане купольный зал; таковы хонако Ходжи Порсо (XV в.), Ходжи Зайн ад-Дина и Хазрата Имама в Бухаре (XVI в.), а также Суфи Дехкона в Бухарской области (XVII в.);

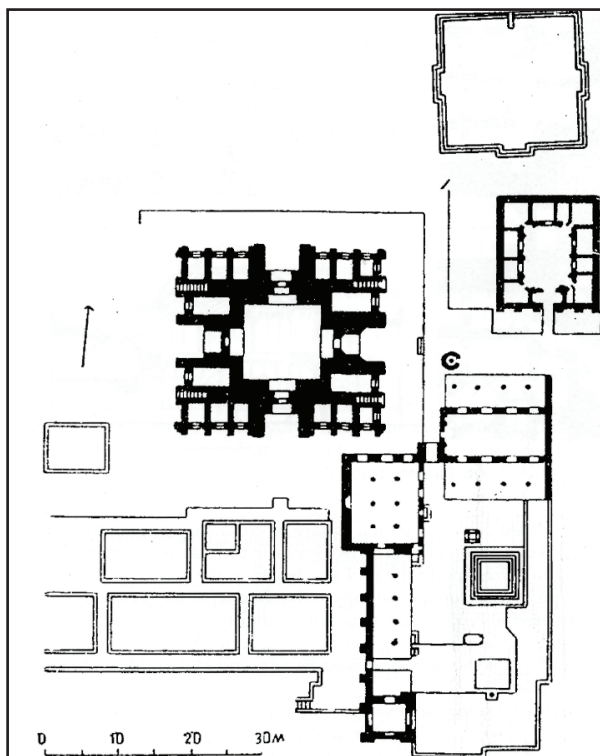
I. 2 – здания с плоским перекрытием, где айваны обводят прямоугольный или подквадратный в плане колонный зал; таковы хонако Шояхси (XVI в.) и Мавлоно Шарифа (XVII в.) в Бухаре.

Однако ведущим в архитектуре хонако в XV-XVII вв. стал более помпезный и монументальный второй вид. Во второй половине XV в. некоторые изменения в архитектуре хонако были связаны с развитием самого учения суфизма и изменениями в его ритуальной практике. Формирование второго вида хонако было обусловлено, на наш взгляд, тремя следующими факторами.

Во-первых, усиление культа святых привело к трансформации прежних



ВНУТРЕННИЙ ВИД И
ПЛАН ХАНАКИ



**ОБЩИЙ ПЛАН
КОМПЛЕКСА ХАНАКИ
БЛАЖЕННОГО
БАХАУДДИНА
БУХАРСКОГО. 16 ВЕК**

ордена были не только ремесленники и торговый люд, но и богатые горожане, аристократы, включая самих правителей, а также известные поэты и ученые. Таким образом, члены ордена могли жить в своих семьях и собираться в хонако лишь для совместного проведения ритуалов (молитва, проповеди шейха, хуфия зикр, ночные бдения и др.), иногда для обучения или периодических трапез (худои и др.), что не требовало большого числа жилых и подсобных помещений. Поэтому некоторые хонако второго вида выстраивались как самостоятельные обители суфиев в центре города в виде отдельностоящих зданий без привычной периметральной застройки двора (хонако Надира Диванбеги в Бухаре).

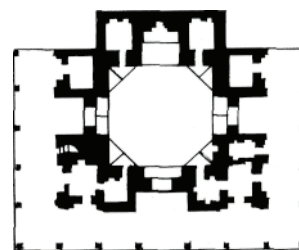
И в-третьих, в формировании планировочной и объемной структуры хонако того времени важную роль сыграли новые прогрессивные и сейсмостойкие подкупольные конструкции. Это, в частности, несущие пересекающиеся арки и дополняющие их щитовидные паруса, появившиеся в первой половине XV в. при Тимуридах и затем весьма эффектно развившиеся в постройках Бухары XVI в., особенно в ее купольных хонако. При новой системе четыре мощные арки перебрасывались через перекрываемое помещение, несколько отступя от его углов, и опирались на восемь массивных устоев, располагавшихся

обитателей при мавзолеях в культовые комплексы и закреплению значения «хонако» лишь за постройкой с ритуальным залом суфиев – купольной зикрхоной, иногда в обводе худжр.

Во-вторых, это было связано с распространением в Центральной Азии ордена Накшбандия, пиры которого отвергали возведение мавзолеев над захоронениями¹, а городской характер и ритуальная практика ордена не требовали большого числа жилых и странноприимных худжр со службами при них. Орден Накшбандия проповедовал отказ от бродяжничества, тихий зикр, более приличествующий богатым и солидным муридам ордена, а также жизнеутверждающий девиз: «Руки – труду, а сердце – Богу», т.е.: жить созидательной жизнью и при этом стремиться к познанию Всевышнего. Последователями этого

¹ Например, глава ордена Накшбандия Ходжа Ахрор (ум. в 1490 г.), следовавший ранним заповедям ислама и считавший возведение мавзолеев над могилами ересью, был захоронен под открытым небом - в дахме, и вскоре здесь возник погребально-поминальный комплекс Ходжи Ахрора дворовой структуры. Позже этому примеру следовали не только шейхи, но и сами правители. Последние, выражая свое смирение, часто завещали скромно похоронить их под открытым небом - в дахме, «в ногах» своего непосредственного пира или давно ушедшего главы ордена. Например, ханы Мавераннахра - Абдулазиз I и Абдулла-хан II захоронены в дахме у могилы Баха ад-Дина Накшбанди. В предшествующее время многие Тимуриды, в том числе отец Тимура амир Тарагай и сам амир Тимур, также были похоронены «в ногах» своих пиров, но не в дахмах, а уже - по традициям XIV - начала XV в. - в монументальных мавзолеях.

по сторонам от каждой оси здания. Это позволяло устроить на осях зала глубокие ниши – сквозные проходы, что придавало плану зала крестовидное очертание и увеличивало его площадь. В углах здания, освободившихся при этом от несущей кладки стен, устраивали одну или несколько худжр в два этажа. В подкупольном пространстве, образовывавшемся ввиду пересечения четырех мощных несущих арок, внутренний квадрат перекрывался с помощью щитовидных парусов небольшим куполком. В результате при сохранении перекрываемой площади уменьшался диаметр купола, а следовательно, и вес перекрытий. Иногда в Бухарских хонако XVI в. четыре пересекавшиеся арки, как ребра жесткости, армировали купол (вернее, саму оболочку купола) (хонако Баха ад-Дина), либо несли небольшой купол на высоком стройном барабане (хонако Косим-шейха и Хазрата Имама, в Чор-Бакре).



ХАНАКА В ПЕШКУ. 16 ВЕК

Так, многие хонако Центральной Азии XV-XVII вв. представляли собой портално-купольные сооружения с просторным ритуальным залом – купольной зикрхоной подквадратного или крестовидного плана в центре здания. На углах здания располагались одна келья или группа худжр в два яруса, а также лестница, выводившая на кровлю и в расположенные здесь угловые худжры.

Наиболее активно такие портално-купольные хонако строились в Бухарском оазисе в XV-XVII вв., в основном богатыми меценатами, при могилах почитаемых суфиев: в XVI в. – Баха ад-Дина Накшбанда, Абу Бакра Са'ада, Хакима Мулло Мира под Бухарой и др.

Изредка в Мавераннахре хонако второго вида размещались на центральной площади, например, в XV в. – хонако Улугбека на площади Регистан в Самарканде и в XVII в. – хонако Надира Диван-беги на площади Ляби-хауз в Бухаре.

Среди хонако второго вида в Бухарском оазисе можно выделить три следующих варианта планировочной композиции:

II. 1 – хонако центрической композиции: в XVI в. – хонако Косим-шейха, в XVII в. – Баха ад-Дина Накшбанда (второй этап строительства), Яр-Мухаммад-Аталыка в Бухаре и хонако в Пешку (Бухарская область).

II.2 – хонако продольноосевой, или глубинной, композиции: в XVI в. – хонако Хакима Мулло Мира (Рометан, Бухарская область) и в XVII в. – хонако Надира Диван-беги в Бухаре;

II.3 – хонако фронтальной композиции: в XVI в. под Бухарой – хонако в Файзабаде и первый этап строительства хонако Баха ад-Дина под Бухарой. Последнее было выстроено в 1540-1551 гг. Абдулазиз-ханом и поначалу имело развернутую по фасаду фронтальную планировку. В 1642–1645 гг. Надирхан обстроил здание хонако рядами худжр в

два этажа, и план получил центрическую композицию. Сюда же можно отнести хонако фронтальной композиции с чертежа неизвестного узбекского зодчего XVI в.

4. *Четвертый период – XVIII–XIX вв.* Упадок суфизма и экономический спад обусловили мельчание масштабов строительства хонако. Теперь, наоборот, вновь преимущественно стали возводиться небольшие плоскокровельные, на колоннах, или купольные хонако-залы с обводящим с 1–3 сторон колонным айваном. Часто они совмещали функции квартальной мечети. Нередко такие хонако, наряду с одноэтажными худжрами, дарвазаханой, тахаратханой и др., входили в периметральную застройку двора, составлявшую комплекс-обитель суфиев в Бухаре (хонако-залы в комплексе Халифа Худайдота и Халифа Ниязкула) или в Бухарской области (комплекс Киз Биби) и др.

В мусульманском мире в XIII–XIV вв. появились и с XVI в. стали приобретать монументальность и величие суфийские общины турецкого типа – такие (или текке), нашедшие особенное распространение в Магрибе и представлявшие собой величественные суфийские обители в виде обширных комплексов (2, с. 277–278).

В Центральной Азии такие появились позже, они были невелики и имели несколько иное назначение и структуру. Например, в Бухаре в XIX – начале XX в. такие имели аналогичную современным им суфийским комплексам дворовую структуру и служили «не только пристанищем для бродячих дервишей и нищих, но и общежитиями, которые строили ремесленные цеха в других городах для рабочих, уходящих на заработки по найму» (1, с. 116). Причем каждый цех возводил свою такую в соответствующем квартале ремесленников; временные обитатели таких считались членами этой общины и должны были участвовать во всех религиозных и светских мероприятиях (свадьбы, похороны и др.) этой махали (8, с. 116).

Таким образом, можно сделать следующее заключение:

Суфийские обители Мавераннахра, в частности Бухары, в основном представляли собой комплекс, в периметральной застройке двора которого доминировал хонако-зал. Последний был двух видов, где выделялись по 2–3 типа.

Расцвет архитектуры суфийских обителей в Бухаре приходится на XVI–XVII вв., когда зодчие в качестве образца для дальнейшего развития выбирали наиболее удобные и компактные по плану, сейсмостойкие по конструкциям и выразительные по объемной композиции виды хонако, сложившиеся при Тимуридах.

Наиболее рациональные черты первого вида – хонако с колонным айваном – получили свое преемственное развитие и весьма яркое воплощение в здании хонако Ходжи Зайн ад-Дина, Хазрата Имама, Шояхси, Куи-хонако в Бухаре, а черты второго – более монументального вида (портально-купольные сооружения) – в бухарских хонако у могил известных суфиев – Баха ад-Дина Накшбанда, Косим-шейха, Хакима Мулло Мира и др.

Следует также отметить, что наиболее ранним хонако с колонным айваном до сих пор считалось хонако Ходжи Зайн ад-Дина (начала XVI

в.) в Бухаре. Однако, судя по вакфному документу на хонако Ходжи Порсо с трехсторонним айваном в Бухаре, можно заключить, что тип хонако с айваном в Центральной Азии существовал на столетие раньше - уже в 1407 г., т.е. при первых Тимуридах. Позже, в XVIII–XIX вв., вновь в основном стали строиться хонако раннего, первого, вида – с купольным залом (Халифа Худойдода) или с плоскострельным колонным залом (Халифа Ниязкула), обведенным с двух сторон колонным айваном. Эти здания, часто совмещавшие функции хонако и квартальной мечети, входили в суфийский комплекс дворовой структуры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Маньковская Л.Ю. Ханака, такая, завия. //Типологические основы зодчества Средней Азии (IX- начало XX вв.). - Ташкент, 1980.

Стародуб Т.Х. Средневековая архитектура, связанная с суфизмом: ханака, завия, такая. //Суфизм в контексте мусульманской культуры. М., 1989. С. 268-280.

Пугаченкова Г.А. Зодчество Центральной Азии. XV век. - Ташкент, 1976.

Пугаченкова Г.А. Ханака Бехауддина//Маскан.1993.№ 7–8. С. 5–7.

Воронина В.Л. Архитектура Средней Азии XVI-XVII вв.//Всеобщая история архитектуры. Т.8. М., 1969.

Тримингэм Дж.С. Суфийские ордены в исламе. - М., 1989.

Камалиддинов Ш.С. «Китаб ал-Ансаб» Абу Са'ада Абдалкарима ибн Мухаммада Сам'ани как источник по истории и истории культуры Средней Азии. - Ташкент, 1993.

Сухарева О.А. Квартальная община позднефеодального города Бухары. - М., 1976.

Чехович О.А. Бухарские документы XIV века. - Ташкент, 1965.

Ибрагимов Н. Ибн Батута и его путешествия по Средней Азии. - М., 1988.

Ислам: Энциклопедический словарь. - М.

Государственный исторический архив Узбекистана, Вакфный документ на хонако Ходжи Порсо. Ф.л. 290, а.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

1. Что вы знаете о суфизме? Каковы основные фазы развития суфизма?
2. Каковы самые первые суфийские комплексы (фаза 1)? Чем были схожи и чем различались суфийские комплексы во время 2 фазы? Какие трансформации прошла ханака во время 3 фазы? Какова причина данных изменений?
3. Что произошло с конструкцией ханаки во время 4 фазы? Какие факторы повлияли на ее конструкцию? Какие новшества были включены в план и конструкцию ханаки?
4. Как эволюционировала суфийская архитектура с течением времени? Какие факторы влияют на конструирование суфийских молитвенных комплексов?
5. Какова значимость суфийских комплексов? Какую роль играет архитектура в нашей жизни?

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА И ПОЛЕЗНЫЕ ВЕБ-САЙТЫ

NEMTSEVA, Nina. "Sufism and the Transformation of Sufi Cultural Architecture". *Central Asia on Display*. Proceedings of the European Society for Central Asian Studies. Eds. Gabriele Rasuly-Paleczek and Julia Katschnig. Vol. 2. Vien: Lit Verlag, 2005. 39-44.

Ardalan, Nader and Laleh Bakhtiar. *The Sense of Unity : The Sufi Tradition in Persian Architecture*. 2nd ed. Kazi Publications, 2000.

Blair, Sheila S. *Sufi Saints and Shrine Architecture in the Early Fourteenth Century*. In *Muqarnas VII: An Annual on Islamic Art and Architecture*. Oleg Grabar (ed.). Leiden: E.J. Brill, 1990. <http://archnet.org/library/documents/one-document.jsp?document_id=3659>

"Khaneghah". <<http://www.sufiassociation.com/English/khaneghah.html>>

Статьи Мавлюды Юсуповой доступны на сайте:

<<http://www.sanat.orexca.com/search.php?orexsearch=Mavlyuda+Yusupova&action=search>>

Для просмотра изображений ханаки пройдите по ссылке:

<http://archnet.org/library/images/sites.jsp?key=khanqah&collection_id=-1&select=usage>

В. Г. АРЧЕР. ЛЮБОВНЫЕ ИСТОРИИ КРИШНЫ В ИНДИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ И ПОЭЗИИ

ИЗОБРАЖЕНИЕ КРИШНЫ В ЖИВОПИСИ

Индийские картины с изображением Кришны сталкивают нас с целым рядом сложных проблем. Самые восторженные изображения исходят преимущественно из Кангры, большого штата в Индии, расположенного на Пенджабских холмах. Именно там Кришна, как пастушок-любовник, прославлялся больше всего. Картины с его изображением выполнялись в большом количестве в стиле Кангра, со свойственным ему утонченным изяществом, и с точностью отражали восторженную поэзию более позднего культа. Данный стиль живописи возник благодаря одному из правителей Кангры — радже Сансару Чанду (1775-1823). Восхищаясь живописью, раджа Сансар Чанд не пожалел денег на воссоздание идиллии Кришны изысканными средствами выражения. Однако в других местах условия были другие. В конце XVI века не индийские, а мусульманские правители заказывали замечательнейшие иллюстрации данной истории. В XVII и XVIII веках индийские правители могли выступать заказчиками, но в некоторых штатах скорее младшие члены правящей семьи, чем сам раджа, поклонялись Кришне. Иногда не правящая семья, а представители купеческих слоев финансировали художников. Порой это была даже религиозная дама или набожная принцесса в качестве заказчика. Подобные отличия побудительных причин оказали существенное влияние, и как следствие, хотя культ Кришны все больше и больше поглощал северную часть Индии, его отображение в искусстве было прямой противоположностью аккуратности и опрятности. Если заказчик был настолько наполнен любовью к Кришне, что восхищение пастушком-любовником превосходило все остальное, то сила его чувств сама по себе рождала новый стиль. Так возникли индийские эквиваленты картин **Эль Греко**, **Грюневальда** или **Альтдорфера** — картины, в которых собственные религиозные эмоции художника способствовали появлению новой манеры изображения. В других случаях заказчик может быть приверженцем Кришны, высказывать формальное уважение или получать умеренное удовольствие от его истории, но при этом не гореть энтузиазмом. В таких случаях картины с изображением Кришны все еще рисуются, но стиль их исполнения всего лишь повторяет существующие условности. Подобные картины напоминают полотна немецких художников дунайской или кёльнской школы — картины,

Эль Греко (собств. **Теотокопули**) **Доменико (1541 - 1614)** - испанский живописец, грек по происхождению

Грюневальд - так ошибочно называли немецкого живописца эпохи Возрождения Матиса Нитхардта (между 1470 и 1475 - 1528)

Альтдорфер (ок. 1480 - 1538) - немецкий живописец и график эпохи Возрождения, глава дунайской школы живописи

в которых художники демонстрируют зрелую манеру передачи религиозной темы, но при этом не отличаются свежим или оригинальным способом ее изображения. Выполнялись ли данные произведения искусства в первом или во втором случае, их исход, однако, во многом зависел от стиля и собственных возможностей художников. Рассматривая индийские картины с изображением Кришны, мы должны быть готовы к резким колебаниям в выражении, а также к резким отличиям в стиле и качестве. Поклонение Кришне должно было подтвердить самые важные элементы в жизни села и дворцовой жизни. Оно должно было завладеть воображением принцесс из касты раджпут и привести к самым сокровенным откровениям индийского разума. В искусстве выражение данной темы может колебаться между примитивностью и тонкостью, грубостью и утонченностью. Оно способствовало появлению наиболее утонченных картин, когда-либо созданных индийскими мастерами, и некоторых наиболее сильных из них.

Первые картины с изображением Кришны, появившиеся в Индии, попадают под вторую категорию. Примерно в 1450 году в Западной Индии появились на свет одна версия «Гитаговинды» и две версии «Балагопала-стути». Нет сомнений, что они были выполнены для представителей среднего класса в Западной Индии, по одной важной причине. Город Дварака, где протекала жизнь Кришны в качестве принца, и Прабхаса, где он был убит, находятся в Западной Индии. Оба города стали центрами паломничества, и хотя Джаядева написал свою великую поэму, находясь далеко на востоке, на противоположной стороне Индии, паломники везли с собой копии поэмы, путешествуя из Бенгалии до мест паломничества. «Гитаговинда» Джаядевы фактически стала таким же произведением Западной Индии, как «Балагопала-стути» Билвамангалы. Иллюстрации к рукописи были выполнены только в Западной Индии, насколько нам известно. Вполне естественно, что первые иллюстрированные версии данных поэм были нарисованы именно там. И данные обстоятельства предопределили их стиль. До XV века основными иллюстрированными рукописями в Западной Индии были джайнские священные тексты, которые заказывались представителями купеческих слоев. **Джайнизм** появился в VI веке до нашей эры в качестве параллельного движения буддизму. Джайнизм был наиболее приближен к индуизму, а когда буддизм потерпел крах в Западной Индии в IX веке нашей эры, джайнизм продолжил свое существование в качестве местного варианта индуизма. Джайнские священные тексты вначале состояли из длинных прямоугольных полосок, сделанных из пальмовых ветвей, на которых тексты были написаны плотными черными буквами. Каждая полоска была около 7,5 сантиметра в ширину и 25 сантиметров в длину, а в текст вставлялись миниатюры, изображающие либо Махавиру, основателя культа, или же эпизоды из его земной жизни.

Примерно в 1400 году на смену пальмовым листьям приходит бумага, и с тех пор рукописи приобретают размеры побольше. Отчасти из-за принадлежности к одному религиозному ордену и отчасти в силу однотипности воспроизведения рукописи джайнов вскоре приобрели определенный строгий вид. Рисунки отличались сдержанными и тонкими контурными линиями, ярко-красным и синим цветом и атмосферой свирепой жестокости, выражаемой посредством лиц, изображенных в три четверти, в которых удаленный от зрителя глаз отрешен и направлен в сторону космоса. Данный стиль был

джайнизм -

религия в Индии (ок. 3 млн. последователей). Основателем считается Вардхамана, именуемый Джиной или Махавирой (6 в. до н.э.). Джайнизм открыл доступ в свою общину мужчинам и женщинам всех варн (каст); сохранил индуистское учение о перерождении душ и воздаянии за поступки.

исключительно характерен для джайнских манускриптов, и в 1400 году он был основным стилем в Западной Индии и Раджастане.

На протяжении XV века специфические особенности постепенно начинают ослабляться. Возникла идея, что помимо джайнских текстов также может иллюстрироваться священная поэзия, и с усилением поклонения Кришне как Богу пришла потребность в иллюстрированных версиях текстов о Кришне. Три текста, которые мы только что упомянули, возникли благодаря этой тенденции. Все три текста проиллюстрированы в доминирующем джайнском стиле с его остроконечными и угловатыми лицами, и все три передают некую зловещую атмосферу грубого неистовства. В то же самое время все три текста обнаруживают в себе частичное послабление правилу тонких контурных линий, более живой темп и некоторое смягчение в изображении деревьев и животных; и хотя между ними нет тесной взаимосвязи, тема сама по себе способствовала появлению этих важных перемен.

В период с 1450 по 1575 г. живопись Западной Индии все еще была сконцентрирована на джайнских темах, но была слегка разбавлена темами из поэзии. Возможно, что истории о Кришне были тоже проиллюстрированы, но, к сожалению, ни один подобный образец не дошел до нас. Только к концу XVI века тема Кришны опять появляется в живописи в двух четких формах. Первая представлена группой из трех манускриптов — два из них датируются 1598 и 1610 годами соответственно и представляют собой десятую книгу «Бхагаватапурана», а третий является еще одной иллюстрацией «Гитаговинды». Все три вида иллюстраций выполнены в одинаковом стиле — стиле джайнской живописи, со значительными послаблениями и появившейся небрежностью. Лица теперь не изображаются в три четверти, больше не изображается выпирающий глаз, и вместо былой четкости контуров и изображения теперь присутствует некая небрежная недоработанность. Мы не знаем, для кого эти манускрипты выполнялись и в какой части Западной Индии или Раджастана они были изготовлены. Ясно, что они не были выполнены в каком-либо из великих центров живописи и вряд ли были заказаны принцем или купцом, отличающимся высоким эстетическим вкусом. Однако они подтверждают, что потребность в иллюстрированных версиях рассказов о Кришне росла, и наводят на мысль, что даже преуспевающие торговцы могли выступать в качестве заказчиков-спонсоров.

Второй тип, несомненно, является результатом более сложных влияний. Опять-таки это копия «Гитаговинды», которая, возможно, была выполнена примерно в 1590 году в Джаунпуре или недалеко от него, в Восточной Индии. В 1465 году манускрипт с основным джайнским священным текстом, «Кальпа-сутра», был выполнен в Джаунпуре для богатого купца. Стиль данного манускрипта в основном соответствовал стилю Западной Индии, но, так как он был выполнен в восточной части страны, он также имел не-

которые новшества в манере исполнения. Головы имели более квадратную форму, глаза были непропорционально большими для лица, драпировка нарядов женщин ниспадала складками под большим углом. Контурные линии тел также прорисовывались с исключительной точностью. Правил тогда шах Хусейн, член мародерствующих мусульманских династий, которые с XII века заняли Северную Индию. Возможно из-за стойкого мусульманского влияния живопись возродилась лишь в последние два десятилетия XVI века. Выполнялись иллюстрации к поэмам о страстной любви, и в силу моды на стихотворные любовные истории были вновь сделаны иллюстрации к «Гитаговинде». В стиле более поздних иллюстраций и миниатюр джайнских текстов 1465 года существует явное сходство, что объясняется силой местной традиции. Но в то же время новую группу иллюстраций отличает особенная элегантность. Так же как и в предыдущей группе, глаз, направленный в сторону неба, уже не изображается. Каждая ситуация обрисовывается с необыкновенной смелостью. Нет больше деталей, создающих ощущение сжатия, и красного фона картин Западной Индии, наполняющих иллюстрации атмосферой жгучей страсти. Но именно изображение женских форм придает картинам очарование. Большие груди, плавный изгиб спины, гордые изгибы бедер, волнующий выступ вперед юбок - все это передает атмосферу пылкого чувственного очарования. Изображение Радхи и Кришны на такой цивилизованный манер является свидетельством силы воздействия истории Кришны на умы правителей. Кришна изображается не как бог, а как самый элегантный из всех любовников; Радха и пастушки изображаются как само воплощение фешенебельных женщин.

Джаунпурские миниатюры не пережили XVI век, и для того, чтобы рассмотреть следующие иллюстрации по теме, мы должны обратиться к школе живописи Моголов. В XVI веке по меньшей мере три мусульманских государства, кроме Джаунпура, имели живописные школы — Мальва в Центральной Индии, Биджапур и Ахмеднагар в Декане. Эти стили наиболее всего могут считаться ответвлениями персидского стиля живописи, который существовал в персидской провинции Шираз примерно в 1500 году. Этот стиль, известный как «туркменский», отличает изображение плоских фигур предшествующих персидских миниатюр на фоне пышной и ярко раскрашенной травы, растений и деревьев, выполненных с примитивным излишеством. В каждом случае стиль, возможно, был принесен в Индию персидскими художниками, которые передали его индийским художникам, или же персидские художники сами его адаптировали к местным условиям. Подобный процесс был воспроизведен вновь, но только в больших размерах, мусульманской династией Моголов. При императоре Акбаре (1556-1605) Моголы поглотили большую часть Северной Индии, сконцентрировав огромную власть и такие богатства при дворце императора, как никогда ранее в Индии. Учреждения культуры Акбара включали в себя большую императорскую библиотеку, в которой целая колония художников работала над иллюстрациями к персидским манускриптам. Основателями этой колонии художников были персы, и опять местный стиль персидской живописи образует отправную точку. Этот стиль не является более «туркменским стилем» Шираз, а представляет собой более поздний стиль — местную версию сефевидской живописи, распространенной в Хорасане. С его полным жизни и утонченным реализмом, этот стиль не только соответствовал

определенным предпочтениям самого императора Акбара, но также вызывал к индийским художникам, работающим при дворе. Искусность изображения данного стиля сделала его идеальным средством воспроизведения индийских сцен жизни и внешнего вида дворца с европейских миниатюр, которые были сами по себе высоко реалистичными, что развивало данную характеристику далее. Результатом стал внезапный подъем в Индии, в период с 1570 по 1605 год, большой новой живописной школы, которую отличала утонченная манера изображения и преданность новому виду индийского реализма. Подобная школа, являясь созданием чужеродной мусульманской династии, на первый взгляд, была неспособной выполнять иллюстрации на темы индуистской религии. Ее основная функция заключалась в иллюстрировании произведений литературы, науки и современной истории — функция, в результате которой появились такие грандиозные творения, как «Акбар-намэ», или «Летопись Акбара», теперь хранящаяся в Музее Виктории и Альберта в Лондоне. Не менее важными являются два способа, которыми могольская живопись, получившая развитие при Акбаре, внесла вклад в истории о Кришне. Несмотря на то, что он был мусульманином с рождения, Акбар живо интересовался всеми религиями и проявил примечательную терпимость в обращении с раджпутами. Акбар желал свести на нет ненависть мусульман к индусам. Считая, что данная ненависть исходит от невежества, он поручил перевести некоторые тексты с хинди на персидский язык, тем самым сделав их доступными для ознакомления. Были выбраны два эпоса — «Рамаяна» и «Махабхарата», которые в сокращении были должным образом переведены на фарси. Сокращенная версия «Махабхараты», известная как «Рамз-намэ», возможно, была закончена в 1588 году, но иллюстрированные версии, включая фолианты, которые хранятся в дворцовой библиотеке в Джайпуре, были закончены не ранее 1595 года. Как часть данного проекта, приложение к данному произведению, «Хариванша», также было выпущено в кратком изложении отдельной книгой с 14 иллюстрациями, где рассказывается о Кришне. Данное произведение в настоящее время также хранится в Джайпуре. В этих иллюстрациях Кришна преимущественно изображен как принц. Все иллюстрации отображают его жизнь после того, как он ушел от пастухов. Нет попыток подчеркнуть его романтические качества или представить его как любовника. Он предстает скорее великим воином, победителем демонов. Подобное изображение мы должны ожидать от могольской версии. Не менее примечательны и интерпретации произведения, в которых Кришна преподносится абсолютно хладнокровным и обладающим величественной грациозностью. Стиль примечателен плавно перетекающими контурными линиями и мягкими тенями, и хотя нет прямой связи, но именно эти характеристики потом воплотятся в индийском искусстве Пенджабских холмов.

Подобный интерес императора подстегнул придворных-индусов заказать иллюстрации к другим текстам; так, 10 или 15 лет спустя, возможно в 1615 году, был выполнен манускрипт «Гитаговинды», иллюстрации которого имели определенное сказочное изящество. Кришна в разлетающейся дхоти бродит по лугам, среди цветущих деревьев, в то время как Радха и ее наперсница изображены в могольских одеяниях. Романтический оттенок едва просматривается, так как сцена сама по себе подчеркивает сельское очарование. Заказчик данной версии мог прочувствовать тонкость исполнения работы и волшебное очарование, также передаваемое стихами. Очевидно, что стимул императора пережил его. Примерно в 1620 году появились два манускрипта «Бхагавата-пураны» - оба лишены изящества и тонкости исполнения и подражают живописной школе при Акбаре. Данные манускрипты находятся в Биканере, и возможно, что один или два наименее значительных могольских художника, лишенные работы при центральном дворе, отправились в это северное государство раджпутов, отважившись пересечь пустыню, и там произвели на свет эти безвкусные работы. Возможно, что в начале XVII века многие районы Индии не располагали какими-либо художниками вообще и если индийский правитель хотел симитировать могольский стиль, он мог лишь воспользоваться услугами художников более низкого ранга. И хотя точная дата неизвестна, подобные обстоятельства хорошо объясняют другой документ о Кришне, первую иллюстрированную версию «Расика-прия» Кешав Даса. Как мы уже видели, эта поэма была сочинена в Орхе Бундельхандом в 1591 г., во время, когда поэты и двор имели тесную связь с Акбаром. Однако данная версия опять демонстрирует ту же убогую манеру, имитирующую стиль, развившийся при императоре Акбаре, но при этом она явно лишена утонченности. Нет свидетельств, что к этому времени Бундельханд имел собственную школу живописи, и поэтому самым вероятным объяснением будет то, что другой, младший по рангу художник, прошедший обучение могольскому стилю живописи, перебрался во дворец и там создал эту грубую прозаичную версию. Ни одна из этих провинциальных могольских картин не изображает Кришну как бога или даже как действующее лицо. Фигуры имеют деревянную неподвижность кукол, чьи явно угловатые движения пародируют утонченность эмоций, задуманных поэтом, и мы можем лишь предположить, что под впечатлением примера императора мелкие правители или знать стимулировали конкурентную борьбу между практикующими художниками, но в атмосфере, сильно отличающейся от атмосферы великого императора.

На протяжении XX века движение модернизма в индийском искусстве дало, как минимум, четырех значительных художников - Рабиндраната Тагора, Амриту Шер-Гил, Джамини Роя и Джорджа Кейта. Из всех четырех первый не изображал тему Кришны. Джамини Рой, наоборот, часто рисовал Кришну - играющим на флейте и танцующим. Было бы неверно предположить, что эти картины исходят из развитых представлений о Кришне как о боге. Джамини Рой на самом деле обращался к теме Христа с равной, если не большей, частотой, но при этом не выказал знаков того, что стал христианином. Скорее, рисуя эти картины, он изображал Кришну как символ сельской жизненной силы, как фигуру, чья бурная деятельность среди пастухов — точное отражение его собственных отношений и настроений. Для Джамини Роя бенгальская деревушка с ее простыми жизненными

устоями и крепким здоровьем гораздо предпочтительнее города, такого как Калькутта, с его искусственностью и болезнями. В стиле смелых упрощений он постоянно чувствовал природную силу и достоинство простых и бесхитростных людей.

Такие картины подчеркивают сравнительно неважную сторону характера Кришны, и скорее в картинах Джорджа Кейта Кришна гордо изображается любовником. Родившись на Цейлоне в смешанном браке, Кейт многие годы остро реагировал на индийскую поэзию. В 1947 году он опубликовал перевод «Гитаговинды», выдержки из которой цитировались в тексте. На протяжении всей карьеры его работы отличались любованием поэта женскими формами и чувственным экстазом. Для Кейта подобное любование является важным компонентом взрослого ума, и в любовной истории Радхи и Кришны он нашел тему, тонко выражающую его самые сокровенные убеждения. Радха, Кришна и пастушки на его картинах и карандашных набросках — одновременно выполненных в стиле модернизма и совершенно индийских по духу — обладают такими же качествами, что и герои «Гитаговинды». Радха и Кришна изображены наслаждающимися элегантностью друг друга, некая невысказанная нежность отличает их жесты и движения. Их любовь скорее нежная, чем грубая, над ними витает атмосфера пленительного очарования, и опять мы встречаемся со смесью романтической чувственности и невинной любви, что, возможно, является основным вкладом Индии в культурный мир живых. Именно это качество придает индийским картинам, изображающим Кришну и его любовные истории, эту несравненную проникновенность и превращает их в непреходящие отображения индийской религии.

источник: Archer, W.G. "The Khrishna of Painting". The Loves of Krishna in Indian Painting and Poetry. Gutenberg Project. <http://www.gutenberg.org/files/11924/11924-8.txt>

ПЕРЕВОД ПАХЧ-УЦА.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

1. Вам понравился данный текст? Сколько стилей изображения любви вы можете обнаружить в тексте? Вы можете охарактеризовать один из них? Какие различия вы можете найти в этих изображениях?
2. Влияли ли правители, политики, торговцы, религиозные дамы или набожные принцессы на изображения Кришны? Если да, то как? Дайте понятное объяснение.
3. Как Кришна - символ любви и великой традиции индийского народа – представляется в различных династиях и идеологиях: индуистских, мусульманских, христианских и т.д.? Почему ни одна из них не

разрушила этот символ в ходе истории? Как и почему образ Кришны сохранился спустя века?

4. Насколько значима концепция любви Кришны для индийской литературы, поэзии и истории? Почему считается, что невинная романтическая любовь является основным вкладом Индии в культурный мир живых?
5. Влияет ли религия и вера людей на искусство? Если да, то как вы понимаете взаимосвязь между искусством и верой, отраженную в тексте?
6. Почему Кришна как символ любви имеет огромное влияние в Индии с давних времен и до сегодняшнего дня? Вы можете привести пример символа, подобного символу любви Кришны, играющего значимую роль в вашем обществе?
7. Какова взаимосвязь между любовью, искусством и религией (священным) в человеческой истории? Как и с какой целью люди изображают героев и богов?
8. Напишите, пожалуйста, эссе с рассмотрением в нем символа любви, присущего вашей культурной традиции.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ:

1. Какие сходства и отличия вы можете найти во взглядах Белла и Кассам по поводу взаимосвязи между искусством и религией?
2. Что Белл говорит о Толстом? Чьи идеи д-р Тазим Р. Кассам поддерживает больше: Толстого или Белла?

ВОПРОСЫ ДЛЯ АНАЛИЗА:

1. Что такое священное искусство? Кто решает, какое искусство священо? Каким образом это решается?
2. Каким образом искусство может отражать культуру или мировоззрение?
3. Что мы можем узнать о людях, изучая их искусство?
4. Какова взаимосвязь между жизнью и искусством? Зачастую говорится, что искусство отражает жизнь: возможно ли на самом деле лучше понять нас самих и нашу жизнь посредством искусства?
5. Какова связь между искусством и этикой?
6. В «Исповеди молодого человека» Джордж Мур написал: «Какое мне дело, что несколько миллионов несчастных израильтян погибло под плетью фараона или под египетским солнцем? Если бы не их смерть, я не смог бы теперь смотреть на пирамиды или заполнить час раздумья созерцанием этого чуда. Найдется среди нас хоть один, кто обменяет это на жизни недостойных рабов, которые погибли?..». Что вы думаете об этом высказывании? Можете ли вы отметить конфликт между искусством и этикой? Свои доводы подкрепите примерами.
7. Какова взаимосвязь между искусством и религией? Могут ли художники рисовать карикатуры на Бога, пророков и святых? Почему?

ЛИНДА КОМАРОФФ. ИСКУССТВО ЭПОХИ ФАТИМИДОВ: КОЛЛЕКЦИЯ ИСЛАМСКОГО ИСКУССТВА В ОКРУЖНОМ МУЗЕЕ ИСКУССТВ ЛОС-АНДЖЕЛЕСА

Специалист по исламскому искусству, доктор философии Института изящных искусств Нью-Йоркского университета, доктор Комарофф работает в Музее искусств графства Лос-Анджелес (МИГЛА) с 1995 года. Она является главой и хранителем Отдела древнего исламского искусства. Ее выставки включают «Письма золотом: османская каллиграфия из коллекции Сакипа Сабанчи», Стамбул (1999) и «Наследие Чингисхана: аристократическое искусство и культура Западной Азии 1256-1353гг.» (2003). Ее публикации и научные интересы связаны с иранским миром. Она является обладательницей многочисленных грантов и наград, в том числе двух премий Фулбрайта и награды прессы от Совета по мусульманским общественным делам. Она работала в Нью-Йоркском музее искусств Метрополитен и преподавала в колледже Гамильтона в Университете Нью-Йорка, Принстонском университете и Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе.



В музее искусств графства Лос-Анджелес представлена наиболее значительная коллекция исламского искусства в мире. В коллекции, состоящей из 1700 работ, представлено разнообразное искусство, распространенное на территории от Южной Испании до Центральной Азии, и в них прослеживается характерное для исламских художников зрительное восприятие за период более чем 1400 лет.

Термин «исламское искусство» означает не только искусство, создаваемое специально для служения исламу (например, мечети или их внутреннее убранство), но и светское искусство, созданное на территориях, находившихся под исламской властью или влиянием. В исламском искусстве часто прослеживаются региональные черты, а также влияние других культур, и, тем не менее, оно сохраняет в целом связи, что удивительно, принимая во внимание обширное географическое и хронологическое пространство. В отличие от Запада, в исламском искусстве живопись и скульптура менее распространены: живопись в форме иллюстраций к рукописям (а также настенная живопись), скульптура встречаются чаще всего как архитектурное украшение и почти всегда в светском контексте. Исламское искусство сосредоточивается на художественном объекте: великолепно иллюстрированные рукописи, тканые ковры, инкрустированные изделия из металла и глазурованные гончарные изделия. Каллиграфия является основным и всеобъемлющим элементом в исламском искусстве из-за ее связи с Кораном, священной книгой ислама. Другой важный аспект – нанесение на поверхности узоров с геометрическими и растительными мотивами. Предметные картины также являются одной из черт исламского искусства; они исключены из религиозных орнаментов.

**СТРАНИЦА ИЗ
МАНУСКРИПТА КОРАНА.**
Тунис. Кайраван, начало
XX века. Желто-красные
чернила на темно-
синем пергаменте.
Приобретение
Коллекции Насли
М. Хирманек, дар
от Джоан Палевски.
M.86.196

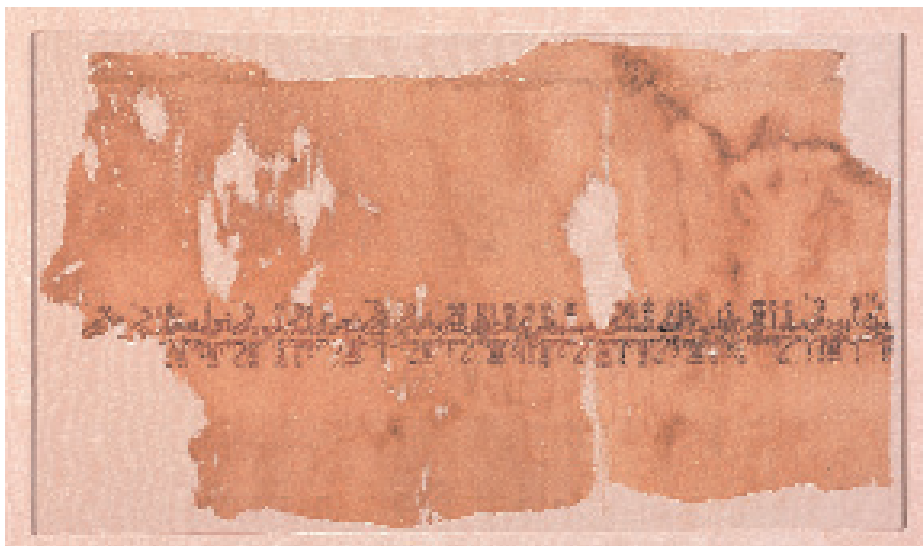


С приобретением коллекции Насли М. Хирманек, щедрым даром Джоан Палевски в 1973 году, музей стал серьезно и более внимательно относиться к исламскому искусству. Изначально насчитывающая 650 экспонатов коллекция Хирманек, подобно большинству коллекций, собранных в период между 1920 и 1960 годами, состоит из произведений искусства более обширного иранского мира (Иран, Афганистан, Ирак, Центральная Азия и Кавказ). Хотя коллекция Хирманек образует ядро исламского фонда, интерес и количество экспонатов музея с 1973 года значительно расширились. Два важных дара были сделаны в 80-х годах. В 1985 году известный коллекционер Эдвин Бинни Третий завещал музею более ста экспонатов и, в частности, образцы книжного искусства и керамики Османского периода. Приблизительно 50 изделий из стекла раннего исламского периода из коллекции Ханса и Вария Кон были переданы музею в 1988 году. Дальнейшие приобретения и дары подняли МИГЛА на уровень, превосходящий все другие музеи в Соединенных Штатах, но остались еще значительные пробелы. В 2002 году, благодаря щедрости Камиллы Чандлер Фрост, музей предпринял важный шаг к созданию более существенного и обширного исламского фонда путем приобретения коллекции исламского искусства Медины, состоящей из 750 произведений искусства, в основном сирийского и египетского. С этим новым средоточием в расширенной коллекции МИГЛА появилась возможность содействовать пониманию исламского искусства и культуры, что благоприятствовало их развитию. Одним из наиболее ярких периодов в исламском искусстве является период правления династии Фатимидов; искусство времен этой династии, которое сейчас хорошо представлено в МИГЛА, помогает описать и проиллюстрировать социальные и исторические события этой замечательной эпохи.

Династия Фатимидов (909-1171) пришла к власти в Северной Африке и вскоре распространила свою власть до Сицилии и на часть Египта. Фатимиды закончили завоевание Египта в 969 г. и в этом же году основали Каир, как новую столицу, построив там прекрасные мечети и дворцы, сделав его важным культурным центром, который превзошел



СОСУД.
Египет, конец XX – начало
XI в. Горный хрусталь,
резьба.
Коллекция Насли М.
Хирманек. Дар от Джоан
Палевски.
M.73.5.711



ТИРАЗ (ткань, покрытая письменами или узорами).
Египет. 981/371.
Лен и шелк. Узор из нитей желто-коричневого цвета. Гобеленное плетение. Коллекция Исламского искусства в Медине. Дар от Камиллы Чендлер Фрост.
М. 2002.1.30

57

Багдад. Из Египта Фатимиды распространили свою власть на Сирию. Эти две страны достигли необычайного экономического процветания благодаря тому, что Фатимиды контролировали доходную торговлю дорогими минералами и тканями между Индией и Средиземноморьем по Красному морю. Это был к тому же период необычайной терпимости, когда члены христианских и еврейских сообществ процветали рядом со своими мусульманскими противниками.

При Фатимидах, как и во все периоды исламского искусства, основной формой художественного выражения были так называемые декоративные искусства вместе с архитектурой и убранством. Великолепно украшенные рукописи, выдувные стеклоизделия, ювелирные украшения, цветная глазурованная керамика, прекрасно вытканые текстильные изделия ручной работы и замысловатая резьба по дереву, слоновой кости и камню – все увлекало творческую энергию мастеров. Такие вещи тщательно изготавливались и не менее тщательно украшались редкими и дорогими материалами. Предполагалось, что люди, для которых создавались эти вещи, желали окружить себя красотой.

Каллиграфия является наиболее ценным из всех исламских искусств, так как именно через написание Коран увековечен и передан. Откровение Корана и его последующая кодификация в письменной форме в 7 в. н.э. оказали непредсказуемое влияние на развитие арабского письма и изготовление книг. Тексты Корана раннего периода были написаны угловатым рукописным шрифтом, что хорошо подходило к прямоугольному формату пергаментной страницы. Пергамент или тонкий пергамен, которые изготавливались из просаленной кожи животных, до 12 в. были предпочтительным материалом для написания Корана, позже этот материал был заменен бумагой. Несколько редких книг

Аббасиды -
династия арабских халифов (750—1258), происходившая от Аббаса, дяди пророка Мухаммеда



ЧАША.

Египет. XII век. Фаянс.

Глиняное изделие,
покрытое глазурью.

Коллекция Исламского
искусства в Медине.

Дар от Камиллы Чендлер
Фрост.

М. 2002.1.35

Корана были написаны на окрашенном пергаменте, и в коллекции МИГЛА есть страница одной из этих великолепных рукописей, которая относится к раннему периоду правления Фатимидов (фото 1).

Достойный королевской защиты музейный том представляет собой страницу из частично уничтоженного Корана, написанного золотом на голубом (возможно, окрашенном индиго) пергаменте. Он, должно быть, был изготовлен за очень большие деньги, возможно, в подражание византийским рукописям высшего качества и документам, написанным золотыми или серебряными чернилами на пурпурном пергаменте. Этот сказочный голубой Коран был идентифицирован с седьмой частью Корана, которая была описана в средне-

вековом каталоге библиотеки Великой Мечети в

аль-Кайраван (на территории современного Туниса), где,

вероятно, он и был изготовлен в первые десятилетия 10 века по заказу одного из первых уполномоченных халифов из династии Фатимидов.

Богатство и материальное процветание Египта и Сирии в период правления династии Фатимидов отражены в экстравагантности искусства. В течение этого периода члены правящей элиты имели слабость к тщательно изготовленным изделиям из золота и сосудам из горного хрусталя, прозрачного, бесцветного и необыкновенно чистого кварца, поверхность которого можно было прекрасно отполировать. Один из таких сосудов из горного хрусталя в коллекции музея (фото 2) украшен абстрактным растительным орнаментом и относится к 9 или 10 в. (правление **Аббасидов**); его небольшой размер – прекрасная дань сложности резьбы и полирования такого твердого камня. В то время как сохранившиеся изделия из горного хрусталя были сделаны явно для услаждения правителей, изделие, которое имеется в МИГЛА, возможно, предназначалось для рынка. Носир Хусрав, средневековый путешественник и писатель, который побывал в Египте в период между 1046 и 1050 годами, упоминает сосуды из горного хрусталя, предлагавшиеся на каирском базаре, известном как базар ламп, на которых, говорит он, была необычайно красивая резьба.

Ювелирные изделия представляют собой важный аспект исламского искусства, и в коллекции музея есть изумительный золотой браслет, который демонстрирует мастерство и роскошь исламской техники работы с золотом в период Фатимидов. Сделанный из плоского кусочка золота стержень браслета украшен чеканными и выгравированными узорами, а затем согнут в полую трубочку. Чеканка – это тип рельефного орнамента, выбиваемого изнутри изделия, здесь в чудесном рельефном тисненном орнаменте изображены человеческие головы, птицы и гарпии (птицы с человеческими головами). Камни – изумруды и рубины; рубины обрамлены горным хрусталем – любимым камнем в эпоху Фатимидов. Браслеты такого типа изготавливались и носились в паре, усиливая эффект прекрасного искусства и драгоценных материалов.

Разнообразие письменных источников периода Фатимидов помогает представить контекст для этого браслета. Основные из них – это уникальные документы, отражающие жизнь еврейского сообщества. К счастью, большая часть документов относится к 10 и 11 векам – периоду, когда был изготовлен браслет. В перечень приданого из записей рода Гениза внесены вещи, которые должна была принести невеста в дом мужа, и большую часть из них составляли ювелирные изделия. В таких списках часто описывался тип золотого браслета, названного арабским словом «манфух» (дословно «надутый» или «гордый»), что, вероятнее всего, означает браслет с чеканным украшением, таким как в музее МИГЛА. Согласно документам Гениза, браслет весом в 120 граммов включался в приданое самых богатых невест, указывая на то, что женщина, для которой браслет был изготовлен, лицо исключительно важное. Ясно, что такие ювелирные изделия служили не только эффектной формой персонального украшения, но и показателем богатства и социального статуса женщины. Другим важным знаком социального положения была личная одежда. Многочисленные арабские слова, обозначающие материю и предметы одежды, показывали важность тканей для повседневной жизни исламского мира – не только их разнообразие, но и широкий круг функций одежды, украшений, так же как и мест, где они изготавливались. Текстильные изделия первых столетий исламской эры сохранились, главным образом, в форме фрагментов, в том числе и тираз - тип украшенной льняной ткани. На льняных тканях, из которых шилась одежда и для мужчин, и для женщин (реже для мебелировки), были вышиты или вытканы надписи с именем и титулом правителя. Такая одежда в виде почетной мантии изготавливалась на государственных фабриках и распределялась правящим монархом среди придворных. В 1067 году, когда голодные солдаты грабили сокровищницу Фатимидов, очевидцы насчитали более 100 000 предметов одежды. Сохранился только их незначительный процент.

На редком образце тираза (фото 3) в коллекции МИГЛА, который свидетельствует об экуменической природе общества при Фатимидах, вытканы имена халифа **аль-Азиза** (правил в 975-996гг.) и его главного министра, или визиря, Якуба ибн Килиса (служил в 977-990 гг.). Самый важный из визирей Фатимидов, Ибн Килис, был известен своими реформами, которые способствовали необычайному процветанию Египта и самого визиря – его жизнь была изложена в летописях несколькими арабскими историками. От них мы узнаем, что Ибн Килис был родом из Багдада и был евреем. Он эмигрировал в Сирию, затем в Египет, где в 966 году принял ислам, после того как привлек внимание судебных властей до прихода к власти Фатимидов. Путешествуя по Северной Аф-



ТРИ СТЕКЛЯННЫХ СОСУДА.

Приблизительно XI век.
Египет. Легко бьющееся
стекло, покрытое
резьбой.

Коллекция Франса
Кохена, М. 88.129.189 и
коллекция Исламского
Искусства в Медине.

Принесено в дар
Камилой Чендлер.
Мороз. М.2002.1.16 и 512

**аль-Азиз биллах Абу Мансур
Низар ибн Маадд (975-996)** –
пятый халиф династии
Фатимидов

**аль-Муизз лидиниллах Абу
Тамим Маадд ибн Исмаил
(931-975)** -

четвертый халиф
династии Фатимидов



КУВШИН.
Восточное
Средиземноморье. XI
век. Восхитительное
изделие из легко
бьющегося стекла с
волнообразным узором.
Дар от мистера и миссис
Аллан С. Болк.
М. 45.3.44



**ШЕСТИУГОЛЬНАЯ
ПЛАСТИНА.**
Египет. XI век. Резная
кость. Коллекция
Исламского искусства в
Медине. Дар от Камиллы
Чендлер Фрост.
М. 2002.1.537

рике, Ибн Килис присоединился ко двору халифа **аль-Муизза** (правил в 953-975 гг.), с которым в 973 году прибыл в Каир. Ибн Килис управлял бюджетом, государственными выплатами, собирал налоги; его жесткая политика по сбору налогов (он ввел политику выплаты налогов только наличными деньгами) помогала пополнять казну Фатимидов, предоставляя возможность новому правительству укрепить основы власти в Египте. При халифе аль-Азизе Ибн Килис стал вторым (а согласно некоторым исследователям, самым могущественным) человеком в империи, на что указывает упоминание его имени рядом с именем халифа на знаменитом образце тираза в коллекции МИГЛА.

При Фатимидах керамика и изделия из стекла были также высоко-развитой формой художественного искусства. Мастера того времени возродили или продолжали использовать прежнюю технику, придав ей свой собственный характерный отпечаток. Искусство роскошно разрисованной керамики, вероятно, пришло в Египет из Ирака, по крайней мере, в начале 11 века. Роскошно разрисовываемые гончарные изделия – это вид изделий из керамики, металлический блеск которых достигался нанесением окиси серебра и меди, смешиваемых с серой и другими материалами, в разжиженной форме на поверхность предварительно глазурованного и обожженного изделия. Затем они снова подвергались обжигу в специальной печи, чтобы удалить кислород из окиси металла, закрепляя металл с глазурью и делая поверхность ослепительно блестящей и глянцевой. Такие изделия считались роскошными, их изготовление обходилось дорого, работа была сложной и требующей времени. Великолепные изделия Фатимидов украшены богатыми и разнообразными орнаментами с фигурами людей и животных, как, например, чаша в коллекции МИГЛА (фото 4), на которой изображены четыре золотые рыбки, чередующиеся с надписями с повторяющимся арабским словом «процветание», на матово-бирюзовом фоне. Здесь повторение сочетания рыбок и надписей наводит на мысль об изобилии речной культуры Египта. Так же, как и керамика, стеклоделие на Ближнем Востоке имеет долгую историю, и ранняя исламская техника производства стекла и украшений адаптирована и усовершенствована. Стекло во времена Фатимидов служило для изготовления сосудов для питья, кувшинов, бутылок, флаконов для духов и тому подобного, но что делает эти изделия такими замечательными (в дополнение к красоте их украшений), так это то, что они сохранились неповрежденными в течение тысячелетий. В коллекции МИГЛА есть несколько стеклянных изделий, чья функция и форма подошли бы современному миру (фото 5). Другой пример стеклянного изделия - это небольшая бутылка с ручками (фото 6), представляющая возрождение и изменение высоко декоративной древнеегипетской техники изготовления стекла, известного как раскатанное и прочесанное стекло. На этом экспонате матово-белая нить стекла протянута, а затем вжата или вкатана в черновато-пурпурное стекло бутылки, затем стеклянная нить как бы прочесывается, образуя четкий, похожий на перо узор. И, наконец, матово-бирюзовая нить протягивается по ободку стекла. Этот небольшой драгоценный сосуд, который когда-то имел пробку, должно быть, предназначался для хранения какой-то не менее драгоценной жидкости – возможно, духов.

Наконец, немного о резной слоновой кости и костяных изделиях, которые во времена Фатимидов использовались для изготовления шкатулок (такие вещи изготавливались и для мусульманских и для христианских клиентов) или чаще для изготовления небольших дисков, которыми украшалась мебель, обстановка и архитектурные детали. На орнаментах дисков обычно изображались животные, птицы, реже фигурки людей на фоне свитков. Наиболее часто встречающийся мотив орнамента – заяц. И это видно на шестиугольных дисках (фото 7) в коллекции МИГЛА, инкрустированных в деревянные панели.

источник: Linda Komaroff. A Focus on Fatimid Art. // The Arts and Islam.

-The Ismaili.- USA, March 21, 2006.

ПЕРЕВОД ПАХЧ - УЦА.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

1. На чем сконцентрировано «исламское искусство»? Каковы его важные аспекты и черты?
2. Как и почему ценится каллиграфия?
3. Что «экстравагантность искусства» может рассказать о жизни членов правящей элиты Фатимидского Египта и Сирии?

ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ:

1. Какие существуют сходства и различия во взглядах Белла и Кассам на искусство и религию?
2. Что Белл говорит о Толстом? Чьи идеи больше поддерживает Тазим Р. Кассам – Льва Толстого или Клайва Белла?
3. Существует ли сходство между статьями Тазим Р. Кассам и Линды Комарофф? Что это за сходство?

ВОПРОСЫ ДЛЯ АНАЛИЗА:

1. Что такое священное искусство? Кто решает, какое искусство является священным? Как принимается решение о священности искусства?
2. Может ли искусство быть зеркалом культуры и мировоззрения?

3. Что мы можем узнать о людях, изучив их искусство?
4. Какие отношения существуют между искусством и жизнью? Часто говорят о том, что искусство является отражением жизни. Можем ли мы лучше понять себя и свою жизнь через искусство?
5. Какие связи существуют между искусством и этикой?
6. В своей «Исповеди молодого человека» Джордж Мур пишет: «Почему я должен переживать за миллионы несчастных израильтян, погибших от кнутов фараона или египетского солнца? И хорошо, что они погибли, зато я могу смотреть на пирамиды или открывать для себя нечто удивительное. Есть ли среди нас хоть кто-то, кто согласился бы обменять это на жизнь недостойных, умерших рабов?» Что вы думаете по поводу этого высказывания? Сталкивались ли вы когда-либо с конфликтом между искусством и этикой? Приведите пример.
7. Какие отношения существуют между искусством и религией? Имеют ли художники право создавать карикатуры на Бога, Пророка и святых? Почему?

ВВЕДЕНИЕ

В этой главе идеи, определения и теории красоты рассматриваются в различных перспективах и сквозь время. Мы предлагаем читателю выяснить для себя и разработать собственное определение и теорию красоты, а также критически рассмотреть различные понятия красоты, представленные в этой главе. К примеру, может ли искусство считаться синонимом красоты?

Что заставляет нас изумленно смотреть на произведения искусства? Может быть, это масштабность публичного искусства, которое Эдмунд Бёрк назвал «возвышенным»? Или это красота, исходящая от больших и малых объектов искусства? Или это и то, и другое? Восхищаемся ли мы произведением искусства только тогда, когда нам говорят, что это великое произведение искусства? Или мы восхищаемся произведением искусства независимо от указаний со стороны других?

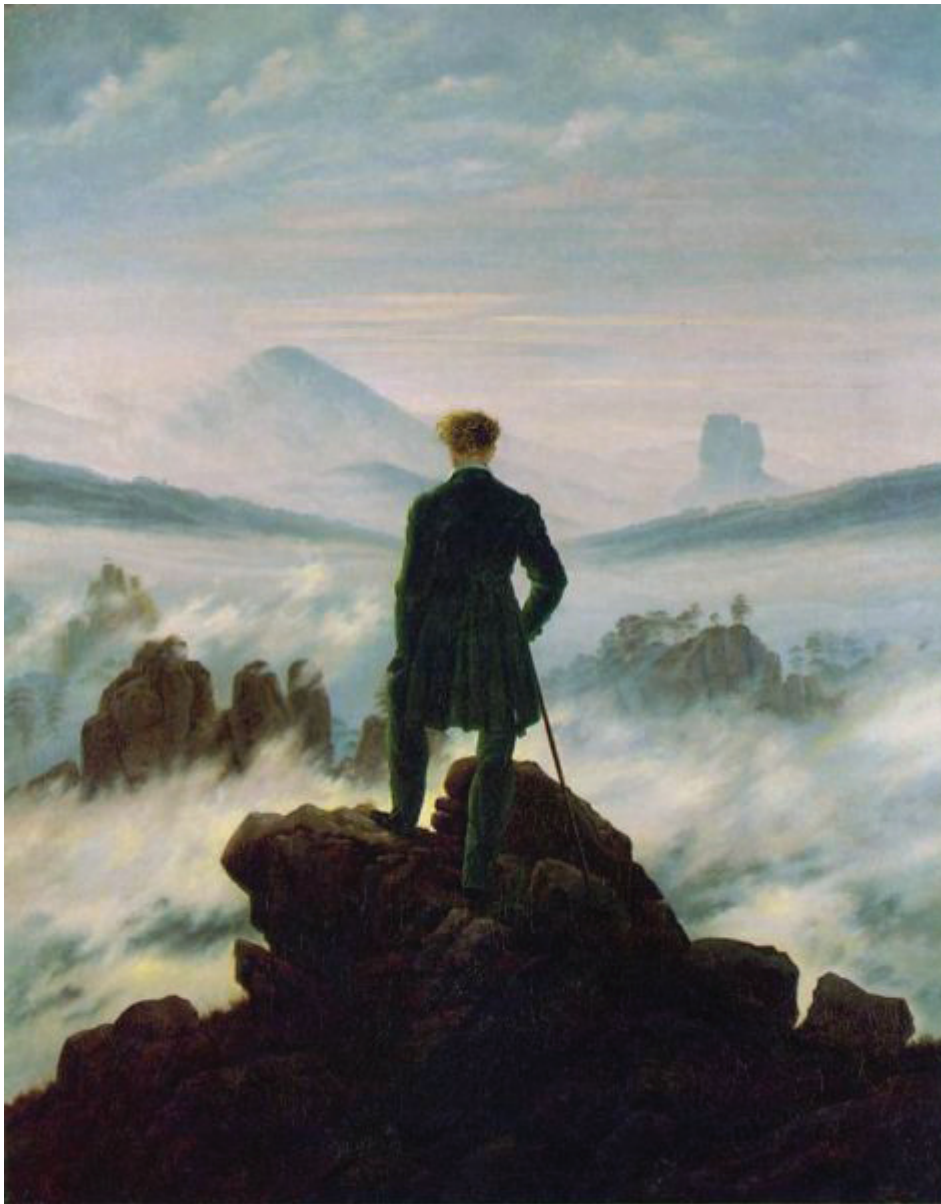
Что делает искусство прекрасным? Монро Бердсли отмечает различные определения красоты. Некоторые связывают красоту с симметрией и гармонией, другие – с единством разнообразия, а кое-кто – с исключительной красотой, вызывающей удовольствие. Можно ли дать универсальное определение красоте, так сказать, «на все времена»? Или понятие красоты зависит от культуры, времени и сообществ? Кто может решить, что такое красота? Может быть, в каждом сообществе есть эстетические лидеры, диктующие стандарты красоты? Как мы приходим к согласию относительно того, что составляет красоту?

Эссе Этель Паффер может послужить хорошим ключом к ответу на некоторые вопросы, поднятые выше. Для понимания красоты она рассматривает визуальные формы и определяет свет и цвет в качестве основных элементов визуального опыта, так как именно они воздействуют на глаз. Каким образом комбинация цвета и света может сделать что-то красивым или ужасным? Какую роль играет человеческий глаз в определении красоты? Рассмотрите идею красоты с точки зрения человека, страдающего нарушениями зрения. Имеет ли он понятие о красоте? На чем оно основано? Может быть на чувстве осязания? И можно ли осязать красоту? Как можно объяснить, что одни художественные произведения вызывают чувство отвращения, а другие наоборот?

Джулия де Вольф Эддисон находит красоту не только в искусстве, но и в ремеслах. Красота ремесленничества не в украшении объекта, а в

усилении присущих ему качеств. Другими словами, природа прекрасна, а когда ремесленник открывает ее красоту перед зрителем, тогда его можно назвать художником. Можно ли сказать, что художник это тот, кто выявляет красоту объекта и заставляет нас восхищаться им? Уверены ли мы в том, что искусство – это красота?

64



КАСПАР ДАВИД ФРИДРИХ (1774-1840; ведущий художник немецкого романтизма).
СТРАННИК НАД МОРЕМ ТУМАНА (1817—1818).

ЭДМУНД БЁРК. ФИЛОСОФСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ О ПРОИСХОЖДЕНИИ НАШИХ ИДЕЙ ВОЗВЫШЕННОГО И ПРЕКРАСНОГО

Эдмунд Бёрк (1729-1797) - английский политический деятель, публицист, оратор, политический теоретик и философ. В течение многих лет Бёрк был членом парламента, выступая от имени группировки «вигов Рокингема». В 1757 году Бёрк написал научный труд по эстетике «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» («A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful»). Также в 1756 году он написал работу «В защиту естественного общества: Точка зрения на невзгоды и бедствия, постигшие человечество» («A Vindication of Natural Society: A View of the Miseries and Evils Arising to Mankind»), а в 1790 году – «Размышления о революции во Франции» (Reflections on the Revolution in France).



ВВЕДЕНИЕ

Заслуги Эдмунда Бёрка в качестве государственного деятеля, оратора и политического мыслителя огромны, но нельзя недооценивать и его вклад в теорию прекрасного, особенно в Англии.

Его работа «Философские размышления о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного: введение в дискурс о вкусе» была опубликована в первоначальной форме в 1756 году, хотя была написана на несколько лет раньше. «Эта работа весьма энергичным образом расширила принцип, который незадолго до этого был скромно проиллюстрирован Эдисоном, - писал Морли. - Искусствоведы ищут свои принципы не в том месте, так как они ограничивают свои поиски стихотворными формами, картинами, гравюрами, статуями и зданиями, вместо того, чтобы вначале упорядочить мысли и способности в человеке, к которому взывает искусство. Подход Эдисона был поверхностным и чисто литературным; Бёрк смело рассматривает свой предмет при помощи научной психологии, имеющейся на тот момент. Применение психологического подхода к данной теме означало заметно и значительно продвинуться в методах изысканий, доступных ему на тот момент».

Данный трактат оказал большое и важное влияние за пределами Англии, в частности, на Лессинга, взявшегося за перевод работы. Многими исследователями были приведены примеры, указывающие на то, что «Лаокоон» Лессинга появился благодаря Бёрку, который, таким образом, считается одним из источников плодотворного воздействия на ум великого немецкого мыслителя, который сам признавал это.

«Лаокоон» Лессинга - знаменитый трактат об эстетических принципах, явившийся высшим достижением литературно-эстетической мысли 18 века



**ДЖОЗЕФ МЭЛЛОРД
УИЛЬЯМ ТЁРНЕР.
ДОЖДЬ, ИСПАРЕНИЕ И
СКОРОСТЬ – БОЛЬШАЯ
ЗАПАДНАЯ ЖЕЛЕЗНАЯ
ДОРОГА (1844).
Национальная галерея.
Лондон.**

Завершая обзор красоты, кажется вполне естественным сравнить ее с возвышенностью; и в данном сравнении мы обнаруживаем весьма заметные отличия. Объекты возвышенного имеют огромные размеры, в то время как предметы прекрасного – сравнительно небольшие. Красота должна быть гладкой и отполированной; величественное должно быть неотделанным и небрежным. Красота должна избегать прямых линий и при этом уклоняться от них незаметно; величественное в большинстве случаев придерживается прямых линий, но когда оно отступает от этого, то, как правило, это отступление – весьма значительное. Красота не должна быть мрачной. Величественное должно быть темным и мрачным. Красота должна быть светлой и утонченной. Величественное должно быть монолитным и даже массивным. В самом деле, эти понятия имеют совершенно разную природу. Одно основывается на боли, другое – на удовольствии. Однако они могут отходить от прямой природы своих причин, в то время как эти причины поддерживают постоянное различие между двумя понятиями, о котором никогда не должны забывать те, кто нацелен на то, чтобы воздействовать на эмоции. В бесконечном разнообразии природных комбинаций мы должны быть готовы обнаружить качества вещей, далеких друг от друга, но объединенных в одном и том же объекте. Мы должны быть готовы к обнаружению подобных комбинаций в произведениях искусства. Но когда мы рассматриваем силу воздействия предмета на наши эмоции, мы должны знать, что когда что-либо должно оказать воздействие на разум силой некоего доминирующего свойства, воздействие будет более целостным и совершенным, если все другие свойства или качества предмета будут одинаковой природы и будут стремиться к характеристикам основного свойства.

Если белое и черное смешать, смягчить, соединить

Тысячью возможных способов, черное и белое перестанут быть?

Если иногда качества возвышенного и прекрасного соединяются, то доказывает ли это, что они являются одним и тем же? Означает ли это, что они вступили в союз каким-то образом? Доказывает ли это, что они не являются противоположностями и, соответственно, не противоречат друг другу? Черное и белое можно смягчить, можно смешать, однако они не становятся одним и тем же. В то же время, когда они смягчаются и соединяются друг с другом или другими цветами, сила воздействия черного или белого уже не настолько сильна, как до смешения или смягчения.

О ДЕЙСТВУЮЩЕЙ ПРИЧИНЕ ВОЗВЫШЕННОГО И ПРЕКРАСНОГО

Когда я говорю, что намерен исследовать причину, вызывающую возвышенное и прекрасное, то меня не следует понимать в том смысле, что этим я хочу сказать, будто могу дойти до конечной причины. Я не утверждаю, что вообще смогу объяснить, почему определенные свойства тела вызывают такую-то определенную эмоцию в душе, и

никакую иную, или почему вообще дух воздействует на тело, а тело на дух. Если немного подумать об этом, то невозможность такого объяснения станет ясной. Но я полагаю, что если мы сможем открыть, какие свойства духа вызывают определенные возбуждения тела и какие определенные чувства и качества тела должны вызывать некоторые определенные **аффекты** в духе, и никакие иные, то, по моему мнению, мы уже добьемся многого; а полученные нами данные будут бесполезными для четкого познания наших аффектов, во всяком случае, в той мере, в какой они сейчас являются объектом нашего рассмотрения. Я полагаю, это все, что мы в состоянии сделать. Если бы мы могли продвинуться на шаг вперед, трудности оставались бы по-прежнему, поскольку мы были бы все еще в равной мере далеки от первопричины. Ньютон, впервые открыв свойство тяготения и установив его законы, обнаружил, что оно очень хорошо служит для объяснения некоторых наиболее замечательных явлений природы; но, что касается общей системы вещей, он мог считать тяготение всего лишь следствием, причину которого в то время он не пытался выявить. Но когда он впоследствии начал объяснять это [тяготение] тонким эластичным эфиром, то, кажется, этот великий человек (если не будет сочтено богохульством обнаруживать у такого великого человека что-либо похожее на недостатки) отошел от своей обычной осторожной манеры философствования; с тех пор, возможно, даже если считать все сказанное на эту тему в достаточной мере доказанным, думаю, у нас по-прежнему остается столько же трудностей, сколько было в самом начале. Та великая цепь причин, которая связывает одну причину с другой вплоть до трона самого господя бога, вообще не может быть разгадана, сколько бы усердия мы ни проявляли. Когда мы делаем только один шаг вперед, выступая за пределы непосредственно чувственных качеств вещей, то совершенно теряемся. Потом мы лишь барахтаемся, показывая тем самым, что попали в стихию, которая нам не принадлежит. Так что когда я говорю о причине, о действующей причине, я имею в виду только определенные свойства духа, которые вызывают определенные изменения в теле, или же определенные способности и свойства предметов, которые производят изменения в духе. Например, если бы мне нужно было объяснить движение тела, падающего на землю, я бы сказал, что оно было вызвано силой тяжести, и я бы стремился показать, каким образом действует эта сила, не пытаясь показывать, почему она действует именно таким образом; или, если бы мне нужно было объяснить при помощи общих законов удара последствия столкновения тел, ударившихся друг о друга, я бы не пытался объяснять, как передается само движение.

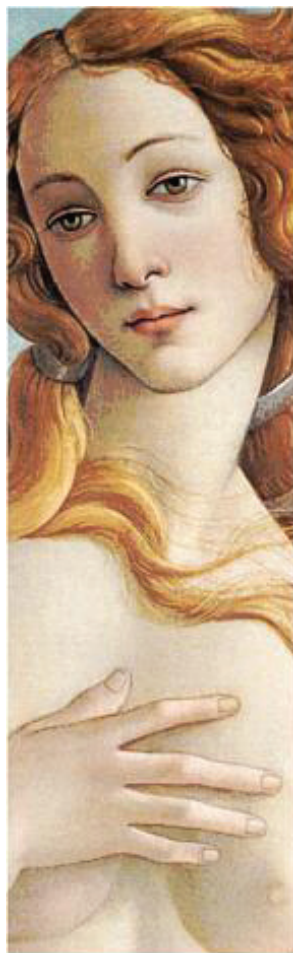


ЖАК ЛУИ ДАВИД.
НАПОЛЕОН НА ПЕРЕВАЛЕ
СЕН-БЕРНАР (1800).
Музей истории искусства.
Вена.

аффект –
состояние сильного
возбуждения, потери
самоконтроля

КАКИМ ОБРАЗОМ ВОЗНИКАЕТ ВОЗВЫШЕННОЕ?

Мы установили, что страх вызывает неестественное напряжение и определенные сильные возбуждения нервов. Из того, что мы только что сказали, легко сделать вывод, что все способное порождать такое напряжение должно также приводить к аффекту, подобному страху, и, следовательно, должно быть источником возвышенного, хотя с ним не должна быть связана никакая идея опасности. Следовательно, чтобы выявить причину возвышенного, остается совсем немного - показать, что примеры, приведенные нами в первой части, относятся к таким вещам, которые самой природой приспособлены для того, чтобы вызывать такое напряжение через непосредственное действие либо духа, либо тела. Что касается таких вещей, которые воздействуют посредством идеи опасности по ассоциации, то не может быть сомнения в том, что они вызывают страх и воздействуют с помощью какой-то разновидности этого аффекта. Столь же мало можно сомневаться в том, что страх, когда он достаточно силен, приводит к только что упомянутым возбуждениям тела. Но если возвышенное строится на страхе или на каком-либо ином аффекте, ему подобном, причиняющем боль своему предмету, то сначала целесообразно рассмотреть, как может возникнуть любого рода восторг из причины, столь явно ему противоположной. Я говорю: восторг, потому что, как я часто уже отмечал, он совершенно очевидно отличается по своей причине и по своей собственной природе от действительного и безусловного удовольствия.



САНДРО БОТИЧЕЛЛИ.
РОЖДЕНИЕ ВЕНЕРЫ
(фрагмент) (1445).



ЛЕФЕВР ЖЮЛЬ ЖОЗЕФ.
ДЕВУШКА С УТРЕННИМИ
ЦВЕТАМИ.

Зрение осуществляется благодаря тому, что на сетчатке, или на последней нервной оболочке глаза, мгновенно образуется картина, нарисованная как единое целое лучами света, отраженными от предмета. Или же, утверждают другие, только одна точка любого предмета изображается в глазу таким образом, что может быть тут же воспринята, но, двигая глазами, мы с огромной скоростью вбираем различные части предмета, так что образуется одна цельная картина. Если принять первое мнение за истинное, то следует учесть, что, хотя весь свет, отраженный от крупного тела, ударит в глаза в одно мгновение, мы все же должны предположить, что само тело состоит из огромного числа отдельных точек, каждая из которых, или луч от каждой, оставляет отпечаток на сетчатке. Так что, хотя изображение одной точки вызывает лишь незначительное напряжение этой оболочки, все новые, и новые, и новые удары лучей должны в процессе своего воздействия вызвать очень большое напряжение, пока оно, наконец, не достигнет наивысшей точки; и весь глаз, испытывающий колебания всех своих частей, должен приближаться к состоянию, напоминающему по своему характеру то, которое причиняет боль, и, следовательно, вызывающее идею возвышенного. Далее, если мы примем, что в один момент различается только одна точка предмета, то все дело в конечном итоге сведется почти к тому же самому или, скорее, происхождение возвышенного в результате огромной величины предмета станет еще более ясным. Ибо, если в одно мгновение наблюдается только одна точка, глаз должен пересечь огромное пространство таких тел с большой скоростью, и, следовательно, тонкие нервы и мускулы, предназначенные для движения этого органа, должны быть очень сильно напряжены. Их высокая чувствительность должна приводить к тому, что это напряжение будет оказывать на них огромное воздействие. Кроме того, для производимого воздействия не имеет абсолютно никакого значения, связаны ли между собой все части тела и производит ли оно сразу все впечатление целиком, или же, запечатлевая одну только точку за одно мгновение, вызывает последовательность тех же точек или других так быстро, что они кажутся соединенными между собой; это очевидно из простого опыта: если вращать зажженный факел или кусок дерева, и делать это достаточно быстро, то он будет казаться огненным кругом.

источник: Бёрк Эдмунд. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. - Москва, 1979.- С.152-153; 157; 160-161. Фрагменты из книги: «Введение» и «Сравнивая возвышенное и прекрасное» переведены ПАХЧ - УЦА.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Что такое, согласно Бёрку, «величественное» и «прекрасное»? Каковы их источники? Можете ли вы привести свои собственные примеры «величественного» и «прекрасного»?
2. Что говорит Эдмунд Бёрк о «действующей» причине?
3. Что он говорит о «величественном» и величине?
4. Почему труды Эдмунда Бёрка так важны? Какой вклад он внес в философию искусства?

70



КАНО ЭЙТОКУ (1543–1590)
ЦВЕТЫ И ПТИЦЫ В ЧЕТЫРЕХ ВРЕМЕНАХ ГОДА. КРАСОТА КАКУТСУРУ.
XVI век. Музей искусств. Кобе. Япония.

КАКУЗО ОКАКУРА. КНИГА ЧАЯ

71

Какузо Окакура (больше известен как Тэнсин) (1862-1913) – японский ученый, внесший большой вклад в развитие изобразительного искусства в Японии. В 1884 году он вместе с американским ученым Эрнестом Феноллоса основал Общество поощрения живописи Кангакай, четко определившее направленность развития ни-хонга (японский стиль в изобразительном искусстве). Наиболее яркими работами Какузо Окакуры являются: «Идеалы Востока» (1903), «Пробуждение Японии» (1904), «Книга чая» (1906).

V. ПОНИМАНИЕ ИСКУССТВА

Вы слышали даосскую сказку об укрощении арфы?

В древние времена в лощине Люнмен стояло дерево кири, подлинный король леса. Дерево поднимало свою голову, чтобы поговорить со звездами; его корни уходили глубоко в землю, и их бронзовые завитки смешивались с завитками серебристого дракона, спавшего под землей. И однажды случилось так, что могущественный волшебник сделал из этого дерева чудесную арфу, чей упрямый нрав предстояло укротить величайшим из музыкантов. Долгое время инструмент охранялся Императором Китая. Но все старания тех, кто пытался извлечь мелодию из ее струн, были напрасны. В ответ на самые невероятные усилия из арфы исходили лишь резкие ноты презрения, не соответствующие песням, которые музыканты хотели было спеть. Арфа отказывалась признать мастера.

И, наконец, появился Пейвох, принц арфистов. Нежным прикосновением руки он ласкал арфу, как если бы хотел успокоить неуправляемую лошадь, и мягко дотрагивался до ее струн. Он пел о природе и временах года, высоких горах и текущих водах, и все воспоминания дерева ожили! И опять сладкое дыхание весны забилося среди его ветвей. Юные водопады, спускаясь вниз по лощине в танце, смеялись распускившимся цветам. Вскоре слышались мечтательные голоса лета с его мириадами насекомых, мягким шумом дождя, причитаниями кукушки. Внемли! Рычит тигр – и долина опять отвечает. Осень, пустынная ночь, месяц, острый, словно меч, блестит над замерзшей травой. Теперь – царит зима и в воздухе, наполненным запахом снега, кружат стаи лебедей, и дребезжащий град бьет по веткам деревьев с неистовым восторгом.

Потом Пейвох изменил тональность и запел о любви. Лес качнулся, словно пылкий деревенский парень, глубоко задумавшийся. В высоте, словно неприступная девушка, проплыло облако, великолепное и чистое;



УТАМАРО КИТАГАВА (1753-1806).
ПЕСНЬ МОЛОДОЙ ДЕВУШКИ (1800).
Оттиск на дереве.

но, проплывая над землей, оно оставляло тени черные, как отчаяние. И опять изменился мотив. Пейвох пел о войне, о кладах стали и топоте копыт боевых коней. И в арфе поднялась буря Люнмена, дракон изрыгал молнии, раскаты грома сотрясали холмы. Придя в экстаз, монарх Небесной страны спросил Пейвоха, в чем заключался секрет его успеха. «Господин, - ответил он, - другие потерпели неудачу, потому что пели о самих себе. Я предоставил арфе возможность выбрать тему и даже точно не знаю, арфа ли была Пейвохом или Пейвох был арфой».

Эта история наглядно показывает таинство понимания искусства. Шедевр – это симфония, которая затрагивает наши возвышенные чувства. Истинное искусство – это Пейвох, а мы – арфа Люнмена. При волшебном прикосновении с прекрасным, просыпаются потайные струны нашего существа: мы вибрируем и трепещем в ответ на его позывы. Разум говорит с разумом. Мы слушаем то, о чем не говорится, мы смотрим на то, что невидно для глаз. Мастер вызывает звуки, о которых мы и не знали. Давно забытые воспоминания возвращаются к нам, обретая новое значение. Надежды, подавленные страхом, страстные желания, в которых мы не осмеливаемся признаться себе, восстают в ранее не существовавшем ореоле. Наш разум – холст, на который художник накладывает свои краски; их цвета – наши эмоции; их контрастность – свет радости, тень печали. Шедевр – это часть нас, как и мы есть часть шедевра.

Общность близких по духу разумов необходима для понимания искусства, которое должна основываться на взаимных уступках. Зритель должен культивировать должное отношение к получению послания, а художник должен знать, как его передать. Мастер чая Кобори-Эншиу, являющийся **даймио**, оставил нам эти памятные слова: «Обращайтесь к великой картине, как если бы вы обращались к великому принцу». Для того чтобы понять шедевр, вы должны преклониться и ждать, затаив дыхание, даже самого скупого обращения к вам. Выдающийся критик Сунг однажды сделал прелестное признание. Он сказал: «В дни моей юности я перевозносил мастеров, чьи картины мне понравились, но когда мое суждение стало более зрелым, я хвалил себя за то, что мне понравилось то, что мастера хотели, чтобы мне понравилось». Предосудительно то, что лишь немногие из нас удосуживаются изучать настроения мастеров. В нашем упрямом невежестве мы отказываем им в этой простой вежливости, и зачастую пропускаем богатую трапезу красоты, разложенную перед нашими глазами. Мастеру всегда есть что предложить, а мы остаемся голодными только из-за отсутствия понимания у нас.

Для человека, близкого по духу, шедевр становится живой реальностью, с которой его связывают узы товарищеских отношений. Мастера – бессмертны, так как их любовь и страхи оживают в нас снова и снова. Это скорее душа, чем рука, скорее человек, чем техника, обращаются к нам – и чем более очеловеченный призыв, тем более глубоким будет наш отклик. Благодаря этому тайному пониманию между мастером и нами мы страдаем и ликуем вместе с героем и героиней в поэзии или романе. Чикаматсу, наш японский Шекспир, заложил в качестве одного из самых важных принципов построения драматической пьесы важность принятия автором во внимание аудитории. Несколько из его учеников представили ему свои пьесы, но только одна пьеса ему понравилась. Эта пьеса чем-то

даймио –
высшее сословие
японского общества,
те, кому обычно служат
самураи

походила на «Комедию ошибок», в которой близнецы-братья страдают из-за того, что их путают. «Эта, - сказал Чикаматсу, - имеет надлежащий дух драмы, так как она принимает во внимание аудиторию. Публике позволено знать больше, чем актерам. Публика знает, в чем заключается ошибка, и сочувствует бедным героям, которые наивно бросаются на встречу своей судьбе».

Великие мастера Востока и Запада никогда не забывали о ценности предположения как средства вовлечения зрителя. Кто может рассматривать шедевр без благоговения от открывающейся безмерной перспективы мысли, представленной для нас? Как знакомы и близки по духу все они; и как холодны современные банальные произведения! В ранних работах мы чувствуем, как тепло изливается из сердца человека; в последних работах присутствует лишь формальное приветствие. Поглощенный техникой, современный художник редко возвышается над собой. Как музыканты, которые напрасно пытались извлечь музыку из арфы Люммена, так и современный художник поет лишь о себе. Его работы могут быть ближе к науке, но дальше от человечности. У японцев есть старинная поговорка, что женщина не может любить самовлюбленного мужчину, потому что в его сердце нет щели, через которую могла бы проникнуть любовь и наполнить все сердце. В искусстве тщеславие – фатально для чувства сопереживания, как со стороны художника, так и со стороны публики.

Нет ничего более благословенного, чем союз родственных духов в искусстве. В момент встречи двух родственных духов, ценитель искусства покидает свою сущность. Он в ней и вне ее одновременно. Он мельком видит Бесконечность, но слова не могут озвучить его восторг, потому что глаза не имеют языка. Освобожденный от уз материи, его дух движется в ритме вещей. Таким образом, искусство становится сродни религии и облагораживает человечество. Именно это превращает шедевр в нечто священное. В старину почитание японцами работ великих мастеров было весьма сильным. Чайные мастера оберегали свои сокровища с благоговейной таинственностью, и зачастую было необходимо раскрыть целую серию коробочек, находившихся одна в другой, прежде чем добраться до самой святыни – святая святых, скрытой мягкими складками шелка. Редко позволялось смотреть на предмет, а если и позволялось, то только посвященным.

Во времена, когда чаизм господствовал, генералы Тайко были бы больше удовлетворены, получив редкое произведение искусства, чем большую по размерам территорию в качестве награды за победу. Многие из наших любимых драм основаны на потере и повторном обретении известного шедевра. Например, в одной из пьес дворец повелителя Хосокавы, в котором хранилась известная картина Сессона «Дхарума», внезапно охватывает



**КАНО ЭЙТОКУ.
ОПИСАНИЕ ЧЕТЫРЕХ
ДОСТОИНСТВ.**

Одна из шести ширм.

Бумага, чернила.

Изображаются люди за игрой.

Япония. Эпоха Момояма. XVI век
(с 1568/1573 по 1600/1603).



**КАТСУСИКА (КАТСУШИКА)
ХОКУСАЙ (1760-1849).
БОЛЬШАЯ ВОЛНА В
КАНАГАВЕ (1823—1829).
Метрополитен-музей.
Нью-Йорк.**



**ХАСЕГАВА ТОХАКУ.
ПОРТРЕТ СЕН-НО-РИКЮ.**

Сен-Но-Рикю - основатель трех главных школ японской чайной церемонии.

Висящий свиток.

Шелк, чернила и краски.



КУРОДА СЕЙКИ.

ОЗЕРО (1987).

Холст, масло.

Мемориальный зал. Токио.

какемоно –

традиционный японский свиток с живописным изображением или поэтическим изречением; во время проведения чайной церемонии его вешали в специальную нишу в чайной комнате

идеосинкразия –

повышенная чувствительность к определенным веществам или воздействиям

пламя из-за халатности самурая. Полный решимости спасти драгоценную картину, несмотря на большой риск, он бросается в горящее здание и хватает **какемоно**, но обнаруживает, что все пути для отступления отрезаны пламенем. Думая лишь о картине, он рассекает свое тело мечом, заворачивает Сессона в оторванный рукав и засовывает его внутрь зияющей раны. Наконец, пламя потушено. Среди дымящихся тлеющих угольков было найдено наполовину сгоревшее мертвое тело, внутри которого покоилось сокровище, не тронутое огнем. Как бы ни были ужасны подобные повести, они иллюстрируют, насколько ценили мы шедевры, а также преданность самурая, которому данная картина была вверена.

Однако мы должны помнить, что искусство имеет ценность, если оно говорит нам что-то. Это должен быть универсальный язык, а мы должны быть универсальны в своем сопереживании. Наша невечная сущность, сила традиций и условностей, а также унаследованные инстинкты ограничивают наши возможности художественного наслаждения. Наша индивидуальность в каком-то смысле устанавливает лимиты для понимания; а наша эстетическая личность ищет родственность в творениях прошлого. Верно, что при взращивании, наше чувство понимания искусства ширится, и мы можем получать удовольствие от ранее не признаваемых выражений красоты. Но в конечном итоге мы видим лишь собственный образ во вселенной – наша индивидуальная **идеосинкразия** диктует то, как мы должны все воспринимать. Чайные мастера собирали предметы, которые строго подпадали под их мерилу индивидуального понимания.

В этой связи вспоминается история о Кобори-Эншиу. Эншиу похвалили его ученики из-за восхитительного вкуса, который он продемонстрировал в своей коллекции. И сказали они: «Не перестаешь восхищаться каждым вариантом. Это показывает, что вы превзошли Рикиу, так как его коллекцию может оценить лишь один из тысячи». С чувством огорчения Эншиу ответил так: «Это лишь доказывает, насколько я банален. Великий Рикиу отважился любить лишь те предметы, которые были безразличны ему, в то время как я бессознательно угождаю вкусу большинства. Истинно, Рикиу был один из тысячи среди чайных мастеров».

Нужно сожалеть о том, что проявление энтузиазма по отношению к искусству сегодня не имеет под собой основания для реальных чувств. В наши демократические времена люди требуют то, что широко считается лучшим, несмотря на их чувства. Они хотят дорогого, но не утонченного, модного, но не прекрасного. Для масс созерцание иллюстрированных периодических изданий, достойный продукт их собственного индустриализма, предоставит больше перевариваемой пищи для художественного наслаждения, чем работы ранних итальянских мастеров или ашикагских мастеров, которыми они якобы восхищаются. Имя художника более важно для них, чем качество работы. Как жаловался китайский искусствовед много веков назад: «Люди критикуют картину своими ушами». Именно отсутствие подлинного понимания повинно за псевдоклассические ужасы, которые встречаются нас, куда бы мы ни повернулись.

Другая распространенная ошибка – путать искусство с археологией. Почитание рожденного античностью является одной из лучших черт человеческого характера, и мы бы возрадовались, если бы оно воспитывалось в большей мере. Старые мастера по праву должны почитаться за то, что

они проложили путь к последующему просвещению. Тот простой факт, что они прошли невредимыми через века критики и дошли до нас, покрытые славой, требует нашего уважения. Но мы поступим глупо, если будем ценить их достоинства только по шкале времени. Однако мы позволяем нашей исторической симпатии взять верх над эстетической дискриминацией. Мы предлагаем цветы в знак одобрения, когда художник уже безмятежно поживает в могиле. XIX век, выносивший в своей утробе теорию эволюции, сформировал у нас привычку терять из вида индивидуума на фоне образчиков определенного вида. Коллекционер стремится заполучить образцы для того, чтобы проиллюстрировать период или школу, и забывает, что отдельный шедевр может научить нас большему, чем любое количество посредственных произведений данного периода или школы. Мы классифицируем слишком много, а удовольствия получаем слишком мало. Жертвование эстетическим в угоду так называемому научному методу экспозиции стало несчастьем для многих музеев.

Нельзя пренебрегать требованиями искусства в сегодняшней схеме жизни. Искусство сегодняшнего дня – это то, что реально принадлежит нам: это наше собственное отражение. Осуждая искусство, мы осуждаем сами себя. Мы говорим, что в данное время искусства не существует, – кто должен ответить за это? В самом деле, просто непростительно то, что при всех наших рапсодиях о древних мы уделяем столько мало времени нашим возможностям. Борющиеся художники, уставшие души, плетущиеся в тени холодного презрения! Какое вдохновение мы можем им предложить в наш эгоцентричный век? Прошлое может смотреть с сожалением на бедность нашей цивилизации, а будущее будет смеяться над скудостью нашего искусства. Мы разрушаем прекрасное в жизни. Смог ли бы великий, могущественный волшебник сделать могучую арфу из стержня общества, чьи струны откликались бы на прикосновение гения?

ЦВЕТЫ

В дрожащие сумерки весеннего рассвета, когда птицы тихо пели среди деревьев, словно нашептывали нечто таинственное друг другу, не приходило ли вам в голову, что они могли говорить между собой о цветах? Несомненно то, что время признания человечеством цветов совпало со временем признания поэзии о любви. Где как не в цветах, что сладки своей бессознательностью и ароматны своей молчаливостью, мы можем увидеть раскрытие девственной души. Первобытный мужчина, подарив венок своей даме, перестал походить на животное. Он стал человеком, возвысившись над грубыми нуждами природы. Он вошел в царство искусства, когда осознал неуловимую пользу в бесполезном.



**ИКЕБАНА – ЯПОНСКОЕ
ИСКУССТВО ОФОРМЛЕНИЯ
БУКЕТА**

В радости или в печали, цветы – наши постоянные друзья. Мы с ними едим, пьем, танцуем и флиртуем. Мы с ними женимся и крестимся. Мы не смеем даже умирать без них. Мы поклоняемся с лилией, мы медитируем с лотосом, мы идем в атаку в боевом строю с розой и хризантемой. Мы даже старались говорить на языке цветов. Как бы мы могли прожить без них? Страшно представить себе мир без их присутствия. Какое облегчение больному они приносят, находясь у его кровати, какой проблеск счастья они приносят изнуренным душам! Их непоколебимая нежность восстанавливает нашу поубавившуюся уверенность во вселенной, так же как пристальный взгляд красивого ребенка возвращает нам наши утерянные мечты. А когда мы находим вечный покой глубоко под землей, это они остаются в тоске над нами.

Грустно, но мы не можем скрыть тот факт, что, несмотря на нашу дружбу с цветами, мы не смогли сильно отличиться от животных. Стоит стянуть шкуру овечки, как сидящий в нас волк тотчас оскаливает свои клыки. Говорят, что человек в свои десять лет – животное, в двадцать – лунатик, в тридцать – неудачник, в сорок – плут, а в пятьдесят – преступник. Возможно, он стал преступником, потому что он никогда не переставал быть животным. Ничто не истинно для нас кроме голода; ничто не свято для нас, кроме наших желаний. Рушились святыни одна за другой на наших глазах, но один алтарь сохранился навсегда, где мы воскуряем фимиам перед величайшим идолом – в лице нас самих. Наш бог велик, а деньги – его пророк! Мы разоряем природу, чтобы принести ему жертву. Мы гордимся тем, что мы покорили Материю и забыли, что именно Материя и поработила нас. На какие только зверства мы не шли во имя развития и усовершенствования!

Расскажите мне, благородные цветы, слезы звезд, растущие в саду, кивая пчелам, что поют о росе и о лучах солнца, знаете ли вы об ужасной судьбе, ожидающей вас? Продолжайте мечтать, игриво качаясь на легком ветерке лета, пока это возможно. Завтра безжалостная рука сожмет свои пальцы на твоей шее. Тебя вырвут, разделят по веточкам, и унесут из твоего уютного дома. Несчастливая, она, возможно, и была честна. Она, возможно, говорила о том, как ты красив, пока ее пальцы все еще были влажны от твоей крови. Скажи мне, это ли доброта? Возможно, твоя судьба – стать пленником волос той, которую ты знаешь как бессердечную, или быть воткнутой в петлицу пиджака того, кто не посмел бы посмотреть тебе в глаза, будь ты мужчиной. А возможно, твоя судьба заключается в том, чтобы быть заключенным в узкую вазу с застоявшейся водой, которой ты вынужден утолять сводящую с ума жажду и которая напоминает тебе о скором конце твоей жизни.

Цветы, если бы вы были на земле Микадо, то, возможно, когда-нибудь вам пришлось бы повстречаться с грозным типом, вооруженным ножницами и крохотной пилой. Он называл бы себя хозяином цветов. Он возомнил бы себя доктором, а вы инстинктивно ненавидели бы его, потому что вы знаете, что доктор всегда старается продлить недуги своих жертв. Он бы подрезал вас, завязал и свил бы из вас невообразимую форму, которая, по его мнению, подходит вам лучше всего. Он скрутил бы ваши мышцы и переставил бы ваши кости, как остеопат. Он бы обжег вас накаленными красными угольками, чтобы остановить вашу кровь, и воткнул бы в вас проволоки, чтобы улучшить кровообращение. Он бы содержал вас на диете с помощью соли, уксуса, квасцов и иногда с помощью купороса. Кипяток проливался бы на ваши ноги всякий раз, когда вы были бы на грани потери памяти. Он бы гордился тем,

что сумел продлить вам жизнь на две недели или больше, что было бы невозможно без его лечения. А не предпочли бы вы погибнуть тотчас же, как только были сорваны? Какое же преступление вы должны были совершить в своей прошлой жизни, чтобы заслужить такое наказание в этой?

Необузданное расточительство цветов в западных сообществах еще более ужасающее, по сравнению с тем, как к ним относятся хозяева цветов Востока. Количество цветов, ежедневно срывааемых для украшения балльных залов и банкетных столов в Европе и в Америке и выбрасываемых на следующий день, должно быть просто огромным; если собрать их вместе, из них можно было бы сделать гирлянды, охватывающие континент. Несмотря на вопиющую халатность по отношению к жизни, вина хозяев цветов становится незначительной. Он, по крайней мере, уважает экономику природы, выбирает свои жертвы с осторожной предусмотрительностью, а после их смерти отдает почести их останкам. На Западе декорации из цветов, кажется, стали частью демонстрации помпезности – причудой момента. Куда все они уходят, эти цветы, когда пирушка заканчивается? Ничто так не вызывает жалости, как увядшие цветы, беспощадно вышвырнутые в навозную кучу.

Почему цветы родились такими красивыми и в то же время такими несчастными? Насекомые могут ужалить, и даже самые кроткие животные проявят сопротивление, будучи загнанными в угол. Птицы, перьями которых украшаются дамские шляпы, могут улететь от своего преследователя; животное, чей мех вы так страстно желаете заполучить, прячется с вашим приближением. Увы! Единственным цветком, имеющим крылья, является бабочка, а все остальные остаются беспомощными пред разрушителем. Даже если они пронзительно кричат в своей предсмертной агонии, мы никогда не услышим их плача. Мы всегда жестоки к тем, кто молча любит нас и служит нам, но может настать время, когда нас покинут наши лучшие друзья за нашу жестокость. Разве вы не заметили, что диких цветов становится все меньше с каждым годом? Может, случилось так, потому что их мудрец сказал им покинуть людей, до тех пор пока они не станут более человечными. Возможно, они отправились в рай.

Многое можно сказать о том, кто выращивает растения. Человек горшка гораздо более человечен, нежели человек ножниц. Мы с восхищением наблюдаем, как он беспокоится о достатке воды и солнца для растений, его битву с паразитами, его страх перед морозами, его беспокойство во время появления почек, его восторг, когда листья растения достигают своего великолепия. На Востоке искусство цветоводства считается очень древним, и любовь поэта, а также его любимое растение часто находило свое место в рассказах и песнях. С развитием керамики во время династий Танг и Сунг мы узнаем о чудесных сосудах для растений, не горшках, а украшенных драгоценными камнями чертогах. С помощью нежной щетки из



**ДИЛОРОМ ШЕРМАТОВА.
ПРОДАВЩИЦА ШЛЯП.**

Дилором Шерматова – таджикская художница. Для создания великолепных картин Дилором Шерматова вместо масляных красок использует сушеные прессованные лепестки роз. Кроме того, она использует в своих работах самоцветы (флорентинская мозаика).

меха кролика специально назначенная прислуга очищала каждый листочек всех цветов. Согласно записям [«Pingtse» Юнчунланга], пионы должны были омываться красивой девушкой в свободном костюме, а зимняя слива - бледным худощавым монахом. Одной из самых популярных опер в Японии является «Хачиноки», которая была создана в период Ашикага. В ее основе лежит история об обедневшем рыцаре, который морозной ночью из-за нехватки дров срубает заботливо выращенные им растения, для того чтобы обогреть странствующего монаха. Монахом на самом деле оказывается не кто иной, как Ходжо-Токиори, или Харун аль-Рашид из наших сказок. Такое пожертвование не остается без вознаграждения. Эта опера всегда вызывает слезы у токийских зрителей, даже сегодня.

Были предприняты большие предосторожности с целью сохранения изящных цветений. Император Хуенсунг, династии Танг, вешал на ветки деревьев крохотные золотые колокольчики, чтобы отгонять птиц. Это именно он в весеннее время отправлялся со своими придворными музыкантами радовать цветы нежной музыкой. Причудливая дощечка с надписью, которая приписывается Йошитсун, герою легенд Артурова цикла, все еще существует в одном из японских монастырей [Сумадера, близ г.Кобе]. Надпись призывает к защите одного чудесного сливового дерева и обращается к нам с жутким юмором, свойственным военному периоду. После описания красоты цветений в надписи говорится: «Любой, кто сломает хотя бы одну веточку с этого дерева, поплатится за это своим пальцем». Ах, если бы такие законы функционировали на сегодняшний день против тех, кто резво истребляет цветы и уродует объекты искусства!

Тем не менее, даже в случае цветов в горшках мы склонны усмотреть эгоизм человека. Зачем брать цветы и просить их цвести в незнакомом окружении? Не похоже ли это на птиц, которых попросили петь и совокупляться в клетке? Кто знает, однако, что орхидеям не душно в искусственном тепле ваших теплиц и что они, возможно, безнадежно тоскуют по мимолетному взору на свое южное небо.

Идеальный любитель цветов - это тот, кто посещает их на их родном месте, как [все знаменитые китайские поэты и философы]: Таоюенминг (Таоуенминг) который сидел перед сломанным бамбуковым забором, разговаривая с дикой хризантемой, или Линуосинг (Linwosing), который терял себя среди таинственного аромата цветущих слив Западного Озера, блуждая среди них в сумерки. Говорят, что Чаумуших (Chowmushih) спал в лодке, чтобы его сны могли смешаться со снами лотоса. Такое же настроение подтолкнуло и императрицу Комио, одну из наших самых знаменитых повелительниц. «Ели я сорву тебя, моя рука осквернит тебя, о Цветок! Оставляя тебя в лугах, как само искусство, я предлагаю тебя Буддам прошлого, настоящего и будущего».

Однако, давайте не будем такими сентиментальными. Давайте будем менее расточительны (роскошны) и более величественны (отличны). Саид Лаотс: «Рай и земля безжалостны». Саид Кободайши: «Течет, течет, течет, течет, поток (струя, течение) жизни всегда нескончаем. Умирает, умирает, умирает, умирает, смерть приходит ко всем». Мы сталкиваемся с разрушениями повсюду, куда бы мы ни посмотрели. Разрушения - под нами и над нами, за нашими спинами и перед нами. Лишь изменения неизменны (вечны), - но почему Смерть не так же желанна, как Жизнь? Они дополняют друг друга, Ночь



ДИЛОРОМ ШЕРМАТОВА.
УЛЕТАЙ.

и День Брахмы. Через разрушение старого становится возможным воссоздание. Мы поклонялись Смерти, жестокой богине милосердия, под множеством разных имен. Это была тень Всепоглощающего, с которым Гхебурс встречался в огне. Это ледяной пуризм воинственной души, пред которой синтоистская Япония преклоняется по сегодняшний день. Мистический огонь истребляет нашу слабость, священный меч поражает нашу зависимость от похотей и желаний. Из нашего пепла возрождается феникс божественной надежды, из свободы происходит наивысшая реализация человечества.

Почему бы не истребить цветы, если таким образом мы можем установить (развить) новые формы, облагораживающие идею вселенной. Мы всего лишь хотим, чтобы они присоединились к нам в жертвоприношении красоте. Мы возместим за деяния путем посвящения самих себя в Непорочность и Скромность. Так рассуждали чайные мастера, когда они устанавливали культ Цветов.

Любой, кто ознакомился с деятельностью наших чайных и цветочных мастеров, должно быть, заметил религиозное почитание, с которым они относятся к цветам. Они не выбирают наугад, наоборот, с осторожностью выбирают каждую веточку или побег, в соответствии с художественным образом, возникшим у них в голове. Им было бы стыдно, если бы они срезали больше, чем это было абсолютно необходимо. В этой связи, возможно, было бы уместно отметить, что они ассоциируют листья, если есть таковые, с цветами, поскольку они представляют полную красоту жизни растения. В этом отношении, так же как и во многих других, их метод отличен от методов западных стран. Здесь мы можем увидеть только стебли и то, что находится на макушках этих стеблей, без тела, беспорядочно воткнутые в вазу.

Чайный мастер, оформив букет по своему желанию, поставит его на *токонома* – почетное место в японской комнате. Возле букета больше ничего не поставят, чтобы не повлиять на исходящий от него эффект, даже картину. Исключение возможно, только если существует особая эстетическая необходимость в их комбинировании. Букет стоит там словно принц, сидящий на троне, а гости, либо ученики, входя в комнату, приветствуют его глубоким поклоном, прежде чем обратиться к хозяину. Нарисованные шедевры создаются и выпускаются для поучения дилетантов (любителей). Количество литературы по теме достаточно обширное. Когда букет увядает, мастер нежно передает его реке, пуская по течению, либо так же нежно хоронит в земле. Иногда ему воздвигают памятник.

Рождение Искусства Цветочных Композиций (Икебана), кажется, имело место в одно время с рождением Чайизма (Чайной Церемонии), в пятнадцатом веке. Наши легенды приписывают первую цветочную композицию ранним буддийским святым того времени. Будучи бесконечно внимательны ко всему живому, они собрали цветы, сорванные сильным ветром, и поставили их в



**ДИЛЛОМ ШЕРМАТОВА.
ФЛАМИНГО.**

вазы с водой. Говорят, что Соами, великий художник и эксперт при дворе Ашикага-Йошимаса, был одним из первых, кто стал специалистом в этом деле. Чайный мастер Йуко был одним из его учеников, так же как Сено, который основал дом Икенобо, семейство, прославленное в летописях о цветах, так же как и Канос – в летописях о живописи. С совершенствованием чайной церемонии по влиянию Рикиу, в конце шестнадцатого века, оформление цветов (икебана) также достигает своего расцвета. Рикиу и его преемники, знаменитые Отавурака, Фурука-Ориби, Койетсу, Кобори-Еншиу, Катагири-Секишиу, соперничали друг с другом в оформлении новых композиций. Однако мы должны помнить о том, что поклонение чайных мастеров цветам сформировало только часть их эстетического ритуала и не являло собой определенную религию как таковую. Оформление цветов, так же как и любое другое произведение искусства в чайной комнате, подчинялось одной схеме декорации. Так, Секишиу приказал, чтобы белые цветки сливы не использовались, когда за окном лежит снег. В чайной комнате неуклонно изгонялись «шумные» цветы. Оформленные чайным мастером цветы теряли свое значение, если меняли их место расположения, так как их линии и пропорции специально подбирались в соответствии с общим видом комнаты.

Поклонение цветам ради цветов начинается с увеличением влияния «цветочных мастеров», которое приходится на середину 17 века. Они больше не зависят от чайной комнаты и не признают других законов, кроме тех, что навязывала им ваза. Стали возможны новые дизайны и методы исполнения, многие из которых легли в основу появившихся впоследствии школ. Летописец конца века мог насчитать более ста различных школ по оформлению цветов. В целом, они делятся на две основные ветви: формалистическая и натуралистическая. Формалистические школы, возглавляемые Икенобосом, следовали классическому идеализму, соответствующему Кано-академикам. У нас имеются записи оформлений ранних учителей школ, которые являются почти копиями картин Сансетсу Цуненобу. Школа натуралистов, с другой стороны, воспринимала природу в качестве модели, добавляя лишь те изменения форм, что вели к выражению художественной гармонии. Таким образом, мы видим в их работах те же импульсы, что способствовали формированию школ живописи Укиёе и Шийо.

Было бы интересно, если бы у нас было время глубже изучить законы оформлений и деталей, сформулированные разными цветочными мастерами этого периода, демонстрируя фундаментальные теории, лежавшие в основе декораций Токугава. Они опираются на Ведущий закон (рай), Второстепенный закон (Земля), Примирительный закон (человек), и любое цветочное оформление, которое не включало в себя эти законы, считалось пустым и мертвым. Они также подробно останавливались на важности отношения к цветам в трех разных аспектах: формальном, полупормальном и неформальном. В первом случае речь могла идти о роскошном бальном костюме, во втором – о легком дневном одеянии, ну а в третьем – об очаровательном **дезабилье будуара**.

Наши личные симпатии скорее принадлежат цветочным композициям, выполненным чайными мастерами, нежели тем, что были выполнены цветочными мастерами. Создателем является искусство в своей специфичной среде и притягивает нас за счет своей истинной близости с жизнью. Нам следует назвать эту школу Натуральной в противоположность Натуралистической

дезабилье –
легкая домашняя одежда
(обычно женская), не
носимая при посторонних

будуар –
небольшая гостиная
женщины для приема
наиболее близких
знакомых

и Формалистической школам. Чайный мастер полагает, что его обязанность ограничивается выбором цветов, и оставляет их, чтобы они сами могли рассказать свои истории. Войдя в комнату поздней зимой, вы увидите тонкую веточку дикой вишни в комбинации с распутившейся камелией; это эхо уходящей зимы, пророчащее наступление весны. Ну а если зайти на обеденный чай в очень жаркий летний день, вы можете увидеть в притемненной прохладе токонома одну-единственную лилию в висящей вазе; ее росинки каплют, и кажется, что она будто бы улыбается над глупостями жизни.

Соло цветов интересно, но выступление в комбинации (сочетании) вместе с картиной и скульптурой приводит в восторг. Секишиу однажды поместил некоторые водяные растения на плоское ложе, имитируя растительность озера и болота, а на стене над цветами он повесил картину Соами с дикими утками, летящими в воздухе. Шоха, другой чайный мастер, скомбинировал стихотворение о красоте одиночества у моря с бронзовым фимиамом в форме хижины рыбака и дикими пляжными цветами. Один из гостей оставил свою записку, в которой говорилось, что, взглянув на эту композицию, он почувствовал дыхание уходящей осени.

Историям о цветах нет счета. Тем не менее, нам необходимо рассказать еще одну. В шестнадцатом веке ипомея считалась редким растением. У Рикиу был целый сад этих растений, за которым он усердно ухаживал. Слава о convulvuli дошла до Тайко, и ему захотелось их увидеть, вследствие чего, Рикиу пригласил его к себе домой на утренний чай. В назначенное время Тайко проходил мимо сада, но он нигде не мог увидеть каких-либо признаков convulvus. Земля была выровнена и покрыта мелким щебнем и песком. С яростью деспот вошел в чайную комнату, но то, что он увидел, полностью восстановило его настроение. На токонома, в необыкновенном бронзовом шедевре, лежала единственная ипомея – королева всего сада!

В таких примерах мы можем увидеть все значение Цветочного жертвоприношения. Возможно, цветы ценят всю его значимость. Они не трусливы как люди. Некоторые цветы приобретают свое великолепие, умирая, как например, цветение японской вишни, что спокойно поддается ветру. Любопытно, кто когда-нибудь стоял перед массой ароматов в Йошино или Арашияма, должно быть, понял это. В какой-то момент они парят, словно украшенные облака, и танцуют над кристальными ручейками, а затем, уплывая на поверхности смеющихся ручейков, они, кажется, говорят: «О весна, прощай! Мы уходим в вечность».

источник: Okakura, Kakuzo. The Book of Tea. The Project Gutenberg

<http://www.gutenberg.org/dirs/etext97/tboft11.txt>

ПЕРЕВОД ПАХЧ - УЦА.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

1. Что вы узнали о понимании искусства из данной легенды? Что в этом таинственного? Что говорит автор о невозможности понять искусство?
2. Что говорит автор о «зрителе» и «художнике»? Вы согласны с мастером чая Кобори-Эншиу в том, что необходимо «обращаться к великой картине, как к великому принцу»?
3. Как вы понимаете выражение: «... Искусство имеет ценность, если оно говорит нам что-то»?
4. Какова позиция автора относительно современного искусства? Вы поддерживаете его идеи?
5. Как автор описывает цветы? Каково предназначение цветов? Что особенного в его понимании цветов?
6. Кто называет себя хозяином цветов? Что ужасающего в его образе?
7. Как люди обращаются с цветами? Как, по мнению автора и по вашему мнению, люди должны обращаться с цветами?
8. По каким принципам должно производиться расположение цветков и почему?

ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ:

1. Согласился бы Белл с высказыванием Окакуры в том, что «искусство становится сродни религии и облагораживает человечество»?
2. Чем отличается видение искусства Белла от видения Окакуры? Приведите примеры.
3. Что мы ищем в произведениях искусства? Как бы ответил на данный вопрос Окакура?

МОНРО С. БЕРДСЛИ. ТЕОРИИ КРАСОТЫ СЕРЕДИНЫ 19-го СТОЛЕТИЯ

Монро Бердсли (1915-1985) – американский философ искусства. Получил известность благодаря своей работе по эстетике, сторонник инструменталистской теории изобразительного искусства и концепции эстетического чувства. В 1956 году Бердсли был избран на пост президента Американского эстетического общества. Он также написал введение в эстетику и подготовил к печати антологию по философии. Известны два эссе Бердсли, которые он написал вместе с У. Уимсаттом: «Международные противоречия» и «Эмоциональные противоречия». Также Бердсли написал такие работы, как: «Практическая логика» (1950), «Эстетика» (1958) и «Эстетика: краткая история» (1966).

ПРИВЕРЖЕНЦЕВ старой теории красоты можно выявить еще в конце 19-го - начале 20-го столетия, и мы уделим им внимание ниже. Главная же цель этой статьи - рассказать о новых теориях красоты.

I. КРАСОТА В СОСТОЯНИИ УПАДКА

Трудность различения концептуальных подобий и различий среди терминологических различий и подобий может быть подчеркнута интересным контрастом. Подобно другим гегельянским идеалистам 19-го столетия, **Бернард Бозанкет** в своей «Истории эстетики» (Лондон и Нью-Йорк, 1892) определял «эстетику» как «философию красоты». Он также определял «прекрасное» как «то, что имеет характерную или индивидуальную выразительность для восприятия смысла или воображения, обусловленного состоянием общей или абстрактной выразительности в той же самой среде» (Гл. 1). Бозанкет отмечал, что он предлагает более широкое понятие красоты, чем принято в обычном использовании, или даже в типично философском использовании, но утверждал, что его формула воплотила самое глубокое понимание красоты, достигнутое «эстетическим сознанием» человека, поскольку он рассматривал всю историю эстетики как прогрессивное интеллектуальное развитие, от первого классического представления о красоте и прекрасном как гармонии и симметрии, или как единства в разнообразии, к признанию сначала возвышенных и позднее других качеств, как наличие эстетического значения, типа гротескный, изящный, сильный (Гл. 15). Таким образом, мы могли бы сказать, что, по мнению Бозанкета, красота и прекрасное впитывают всю эстетическую ценность, и немногие более поздние ценители красоты и прекрасного придавали красоте такую же сосредоточенность и общность.



**ДЖОЗЕФ МЭЛЛОД УИЛЬЯМ
ТЁРНЕР.
ИЗВЕРЖЕНИЕ
ВУЛКАНА.1817.
Йельский центр
Британского искусства.
Нью-Хевен. Коннектикут.**

Бозанкет Бернард (1848-1923) -
британский философ,
представитель
неогегельянства, автор
«Философской теории
государства»



**ДАНТЕ ГАБРИЭЛЬ РОССЕТТИ.
ДЖЕЙН МОРРИС (БЁРДЕН)
(СИНЕЕ ШЁЛКОВОЕ ПЛАТЬЕ).
1868.**

Лондонская Ассоциация
коллекционеров древностей.
(Поместье Кельмскотт.)

трансценденталисты -
последователи
литературно-
философского течения,
возникшего в Новой
Англии в 1830-е гг. как
реакция на засилье
пуританства в религии,
философии и морали.
Утверждали, что
человек может достичь
нравственного и духовного
совершенства скорее
путем непосредственного
общения с природой, чем
путем слепого следования
церковным догматам.

трансцендентализм -
американское
философское течение
1830–60-х гг.

Кроче Бенедетто (1866-1952) -
итальянский философ,
историк, литературовед,
политический деятель

С другой стороны, хотя Фрэнк Сибли в своем существенном и очень важном эссе относительно «Эстетических понятий» («Философский обзор», 68 [1959]) обсуждает разнообразие таких качеств, как изящность, элегантность, утонченность, ослепительность, к красоте он обращается только в заключительной сноске, как просто к одному (возможно, не самому интересному или важному) из этих качеств. И в его более поздней вступительной лекции в Уё ниверситете Ланкастера (1966), в которой он призывает философов предпринять более обширные исследования различных терминов в богатом словаре критика, он утверждает, что слишком много усилий прилагается к рассмотрению очень ограниченного круга терминов, включая «прекрасный». Здесь мы могли бы обратить внимание на чрезвычайное сужение пределов красоты, что резко отличается от их расширения у Бозанкета, и сказать, что за прошедшие с тех пор полвека понятие красоты было само поглощено более широким понятием выразительности качества.

Все же был ли этот контраст большим, чем на словесном уровне? Если Бозанкет определяет слово «прекрасный» как включающее все эстетические качества, а Сибли определяет его как «красивый», «мощный», «изящный» и «веселый», то можно было бы утверждать, что они фактически говорят почти об одном и том же, но различными словами. Конечно, исторический интерес вызывает то, что слово употребляется в различных значениях, но, возможно, этот факт принадлежит филологии, а не философии, – истории слов, а не истории учений.

Контраст между Бозанкетом и Сибли действительно менее существенен исторически, чем их подобие, так как Бозанкет отмечает поворотный момент. В 19-м столетии поэты романтизма и Викторианской эпохи, сторонники **трансцендентальной** философии, те, кто развивал искусство ради искусства, приписывали красоте самую высокую ценность, даже своего рода божественность, и они могли почувствовать, что к красоте в 20-м столетии относились плохо – даже если и соглашались, что «Завет красоты» (Оксфорд, 1929) Роберта Бриджа – один из самых великих поэтических памятников ей.

Прежде всего, «красота», центральная тема в эстетической теории, начиная от греков до немецких идеалистов, была заменена понятием «выразительность». **Бенедетто Кроче** в своей «Эстетике как науке выражения и общего языкознания» (Милан, 1902) развил новое представление о художественном произведении и эстетическом опыте, основанное на двойной формуле: «искусство равняется выразительности, равняется интуиции», и в конце определял красоту как просто «удачное выражение» или, скорее, «выражение и ничего больше, потому что выражение, когда оно неудачно – не есть выражение». «Выражение и красота – не два понятия, а одно», – замечает он в своем «Кратком руководстве по эстетике» (Бари, 1913), лекция II.

Система Кроче преобладала в эстетике в течение трех десятилетий и повлияла на мнение тех, кто отвергал его основное учение. Не потому, что смысл его очень парадоксальных утверждений стал считаться несомненным: если искусство идентично выражению, а красота также идентична выражению, то можно утверждать, что красота – это сущность искусства. Но выражение и интуиция для Кроче являются основными понятиями, с

точки зрения которых должно пониматься эстетическое. Следствием же стало то, что открывался путь для признания более широкого диапазона эстетических качеств, чем когда-либо прежде признавалось. Примечательно, что два самых влиятельных автора 20-го столетия, писавшие об искусстве - Клайв Белл («Искусство», Лондон, 1914; Нью-Йорк, 1958, с.20 и далее) и Роджер Фрай («Видение и проект», Лондон, 1920; Мидлсекс, 1937, с.236 и далее), противопоставляли красоту, по крайней мере в ее обычном смысле, «значимой форме», которая была для них важной особенностью изобразительного искусства.

Во-вторых, 20-е столетие стало свидетелем самого сильного отказа признания красоты непосредственно некоторыми творческими художниками – не просто дадаизмом¹, «черным театром», «театром жестокости», «оп-артом»² и подобными незначительными движениями, но и более серьезными художниками, типа экспрессионистов и идеологических драматургов, которые чувствовали, что достижение красоты – не самая важная цель искусства, и она может столкнуться с интенсификацией опыта или радикализацией того, кто воспринимает ее. Этот конфликт сначала резко встал перед французскими реалистами 19-го столетия и натуралистами – **Флобер** и **Золя** чувствовали его и по-своему были готовы обойтись без красоты, чтобы достигнуть своего видения истины. Авангардизм 20-го столетия, скорей всего, будет говорить голосом романа Генри Миллера «Тропик Рака» (Париж, 1934; Нью-Йорк, 1961, с. 1-2): «Это не книга в обычном смысле слова. Нет, это – продолжительное оскорбление, плевков в лицо Искусства, взбучка Богу, Человеку, Судьбе, Времени, Любви, Красоте».

В-третьих, 20-е столетие – это, возможно, первое столетие, в котором само существование красоты категорически отрицалось. «Такие термины, как «красота», использовались в обсуждении ради своей эмоциональной ценности», - сказано в одном из самых ранних программных документов современного лингвистического движения в философии «Значение значения» К. К. Огдена и И. А. Ричардса (Лондон и Нью-Йорк, 1923). Согласно их ранней версии того, что позднее было развито Чарльзом Л. Стивенсоном в «Этике и языке» (Нью-Хейвен, 1944) в намного более сложные, подлинные эмпирические утверждения: объективное «Это – красное» или субъективное «Мне грустно» изложено на «справочном языке», утверждение же «Это прекрасно» (подобно другим суждениям о ценности) – «эмоциональным



ГОЙО ХАШИГУЧИ.
КАМИСУКИ
(РАСЧЕСЫВАНИЕ
ВОЛОС).

Япония. 1920.

Музей Великобритании.

Флобер Гюстав (1821 -1880) —
французский писатель,
блестящий стилист,
оказавший влияние на
развитие реализма в
мировой литературе

Золя Эмиль (1840-1902) –
французский
писатель, один из
самых значительных
представителей реализма
второй половины 19
века, вождь и теоретик
так называемого
натуралистического
движения

¹ Модернистское литературно-художественное течение первой четверти XX в.

² Оп-арт - название направления в искусстве, ставшего продолжением одного из направлений модернизма, получившего распространение в 1950-е - 1960-е годы, является сокращением от "optical-art" - «оптическое искусство». Художники этого направления использовали особенности восприятия плоских и пространственных фигур для достижения зрительных иллюзий.



**ДЖОН УИЛЬЯМ ГОДВАРД.
НЕРИССА.**

языком», все это равноценно лишь восклицанию одобрения: «О!», «Ах!», «Ммммм!» в присутствии объекта. По этому представлению, существительное «красота», хотя и обманчиво подобно существительному «трофеи», не относится ни к чему, так как нет ничего, к чему бы его можно было отнести, и отсюда утверждения о красоте или о вещах, являющихся красивыми, строго говоря, бессмысленны.

II. ПОНЯТИЯ О КРАСОТЕ

История красоты, вероятно, лучше всего воспринимается не как история отдельного понятия, отобранного и одобряемого историком, согласно его собственной эстетической теории, но как история термина (или набора более или менее синонимичных терминов в различных языках), определяющего группы понятий, различия и связи которых представляют равный философский интерес. Хотя и не доминирующий в недавней и современной эстетике, термин «красивый» фигурировал в разнообразных теориях и в разнообразных исследованиях, и это может быть лучше всего понято, если мы разберемся сначала в главных значениях, в которых использовался и используется этот термин.

С уверенностью можно сказать, что в течение своей истории термин «красивый» всегда воплощал и описательные, и оценочные элементы: им пользовались и для того, чтобы охарактеризовать произведения искусства или природу, и для того, чтобы оценить их. Эстеты часто смешивали два значения или метались между ними, не имея точного представления о различии. В последние годы эта опасность несколько уменьшилась (хотя и не исчезла) в значительной степени вследствие влияния философов-аналитиков, лингвистов, чьи высокие требования к точности и определению, и доказательства, и чье беспокойство по поводу четкого различия между нормативной и ненормативной речью привели многих ценителей прекрасного к тому, чтобы принять то или иное значение либо путем соглашения, либо путем обращения к тому, что они считают обычным (т.е. установленным нефилософским) использованием. Фундаментальное различие между современными философами – это различие между теми, кто использует «красивый» оценочно, как самый общий термин эстетического одобрения, и теми, кто использует его описательно, как основание для эстетического одобрения.

В первом значении «красота» становится синонимичной другому широко используемому термину – «эстетическая ценность»: когда говорят, что объект красивый, не означает, что хотят сообщить о нем какие-то сведения, а просто хвалят его с эстетической точки зрения. Это использование не является необычным; его, например, использует Гарольд Осборн в своей «Теории красоты» (Лондон, 1952, гл.1), где он определяет «красоту» как «надлежащее или характерное превосходство произведения искусства», хотя он также подтверждает, что «красота» широко используется как «описательный» термин. Стивен Пеппер («Эстетическое качество», Нью-Йорк, 1937, Введение) приравнивает красоту к «положительной эстетической ценности». В «Трех лекциях по эстетике» (Лондон, 1915) **Бозанкет** утверждает, что приравнять красоту к «эстетическому превосходству» «не

Бозанкет Бернард (1848 – 1923) –

английский философ и теоретик в области политики, являлся значимой фигурой в Британии в области социальной политики (в конце XIX - начале XX в.)

просто удобно, но и правильно». Большинство эстетов теперь избегает этого использования, так как в действительности теряется слово, необходимое для более определенных целей, и это имеет тенденцию усиливать существующую путаницу в использовании слова «красота».

Во втором значении красота становится *основанием* для эстетического одобрения, т.е. это свойство, которое должным образом может быть высказано для того, чтобы оправдать это одобрение. Мы можем тогда сказать, что музыка хороша потому, что она красива; ее красота делает или помогает ей быть хорошей. Это – использование, выбранное для данной статьи. Полезно проводить различие между монистами, которые придерживаются мнения, что красота есть единственное основание для эстетической ценности, и плюралистами, которые допускают, что другие свойства могут также приниматься во внимание в пользу объекта, когда он рассматривается с эстетической точки зрения.

Те, кто рассматривают красоту как основание для эстетической ценности, будь то монисты или плюралисты, делятся далее на две группы согласно виду свойств, которые они выделяют как законное основание и описывают как красоту. Термин «красота» используется эмоционально и описательно.

В эмоциональном использовании, когда говорят, что «Х – красив», означает то же самое, что «Х создает (или способен предоставить) некоторый вид удовольствия или удовлетворения» (назовем это «калистическим удовлетворением»). В главах 3 и 4 своей книги «Что такое искусство?» (1896) Толстой после рассмотрения большого количества утверждений о красоте (некоторых определений, некоторых описаний, некоторых теорий) пришел к выводу, что, если опустить «объективно-мистические» утверждения, то остальные дают определение красоты как удовольствия. Иногда добавляется слово «незаинтересованный», хотя Толстой заметил, что это излишне. Отчетливо эстетическая особенность калистического удовольствия была найдена в его непосредственности или чувственности, или в его относительной стабильности и постоянстве (Хэрри Рутгерс Маршал. «Красивые». - Лондон, 1924). Этель Паффер (Хоус) утверждала, что красивый - значит обладающий «постоянной возможностью» создавать впечатление, характеризуемое «союзом возбуждения и отдыха» или «равновесия антагонистических импульсов» («Психология красоты». - Бостон, 1905, гл. 2). К. К. Огден, И. А. Ричардс и Джеймс Вуд называли это равновесием «соощущений» («Основы эстетики». - Лондон, 1922). Возможно, самым известным определением было определение Джорджа Сантаяна в «Чувстве красоты» (Нью-Йорк, 1896, ч. I): «красота есть удовольствие, рассматриваемое [т.е. испытываемое] как качество вещи» или «воплощенное удовольствие».



ДЖЕЙМС ЭББОТ МАК-НЕЙЛ УИСТЛЕР (1834-1903; американский художник-портретист).
ПОРТРЕТ МАТЕРИ ХУДОЖНИКА (профиль).



ХОГАРТ УИЛЬЯМ (1697-1764).
БРАК ПО МОДЕ.
Вторая из шести гравюр.
Национальная галерея. Лондон.



**ДЕЛЬФИЙСКИЙ ВОЗНИЧИЙ
(НА КОЛЕСНИЦЕ).**

Приблизительно 470 г. до н.э.
Дельфийский археологический
музей.

Более фундаментальное различие в эмоциональном использовании – это различие между релятивистским и нерелятивистским использованием. Красота может быть определена в нерелятивистском приближении как способность доставить калистическое удовлетворение. Джон Раскин, например («Современные живописцы». – Лондон, 1846, с.6), пишет: «Любой материальный объект, который может доставить нам удовольствие при простом созерцании его внешних качеств, без прямого и определенного усилия интеллекта, я называю в некотором роде или в какой-то степени красивым». И опять В. Д. Росс в «Правильном и хорошем» (Оксфорд, 1930, гл. 4) ясно заявляет и умело защищает точку зрения, которая определяет красоту «как силу, создающую определенный вид впечатления в умах, вид впечатления, которое нам знакомо под такими названиями, как эстетическое удовольствие или эстетический трепет» (с.127). Именно в этом значении он считает красоту объективной, поскольку это есть качество объекта. С этой точки зрения, вопрос, является ли определенная картина красивой, – прямой вопрос, можно ли найти кого-то, кто получает калистическое удовольствие, глядя на нее, или есть ли причина поверить, что со временем такой человек появится. Нерелятивистскую позицию отстаивал Стивен Пеппер в книге «Произведение искусства» (Блумингтон, штат Индиана, 1955, гл. 2).

Альтернативная точка зрения – это когда определенный человек А говорит: «Х – красив», его надо понимать так, что Х фактически доставляет или доставил ему удовольствие (неважно, ему одному или вместе с кем-то еще); и, конечно, когда В говорит: «Х – красив», он говорит, что Х доставляет удовольствие и ему. Таким образом, если А и В вступают в спор о красоте Х, один утверждая, а другой отрицая, что Х является красивым, может оказаться, что они фактически не противоречат друг другу. А говорит, что Х доставляет ему удовольствие, а В говорит, что Х не доставляет ему удовольствия. Релятивистское определение красоты А позволяет возникнуть такой ситуации, в которой два человека вербально расходятся во мнениях о красоте объекта, но оба могут говорить правду.

Взгляд на красоту, предложенный Сэмюэлем Александром в книге «Красота и другие формы ценности» (Лондон, 1933, гл. 10), является в этом смысле релятивистским. Хотя Сэмюэль Александр первоначально предлагает качественное определение: «Красота ... – это то, что удовлетворяет ... конструктивный импульс, используемый созерцательно, и является красивым или имеет ценность, так как доставляет нам удовольствие таким описанным способом» (с. 179-80), он допускает, что красота имеет ценность только тогда, когда «удовлетворяет стандартный разум», или для тех, кто «обладает стандартным эстетическим чувством», и так как нравственные стандарты в обществе изменяются, то «из этого следует, что не существует никаких установленных или неизменных нравственных стандартов красоты, что она относительна к возрасту и к людям» (с.175-77). Другая известная по защите релятивизма работа – это работа К.Дж. Дукассе «Философия искусства» (Нью-Йорк и Торонто, 1929; пересмотренное издание, 1966, гл. 15, §§ 10-16).

Вопросы о том, есть ли особенные разновидности удовлетворения или удовольствия, соответственно называемые «эстетическими», и доставляют ли произведения искусства такое удовлетворение, и является ли до-

ставление такого удовлетворения оправданным основанием эстетической ценности, - все эти вопросы очень важны. Но для того, чтобы вынести термин «красота» на обсуждение, нет достаточных доказательств. Красотой, конечно, можно наслаждаться, она может доставить нам удовольствие; но когда мы говорим, что именно красота доставляет нам удовольствие, нас могут не понять, что мы имеем в виду что-то такое пустое, как то, что доставляет нам удовольствие, является именно тем, что доставляет нам удовольствие. Поэтому многие эстеты избегают эмоционального использования термина «красота».

Альтернативой этому является рассматривание красоты как качества осознанных вещей (закатов и драгоценных камней, так же как сонетов и изображений пейзажей). Придерживаться такого описательного взгляда не означает обязательно быть приверженцем любых далеко идущих **метафизических** или **гносеологических** положений, но означает только, что когда видишь картину, ее видимая красота имеет феноменально объективный характер, так же, как ее цвета и формы, и что красота можно услышать в звуке – хотя вряд ли ее (красоту) можно попробовать на вкус или понюхать, этот вопрос уходит далеко в историю эстетики и до сих пор является предметом споров (см., например: Фрэнсис Дж. Колеман. «Может ли запах, вкус или прикосновение быть красивым?»). Позицию Г. Е. Мура («Принципы этики». – Кембридж, 1903, гл. 6) можно привести как пример описательного взгляда. Поскольку, хотя он и считает, что красота лучше всего определять как «восхищенное созерцание чего-то, что хорошо само по себе» (с. 201), он утверждает, что «красивые качества» объектов, - «т.е., так сказать, какие-либо или все элементы объектов, которые обладают какой-то положительной красотой», - таковы, что их простое наличие имеет какую-то внутреннюю ценность, хотя это - наслаждение от вида красивых объектов и удовольствие от личных отношений, которые являются «безусловно, наиболее ценными вещами из всех, которые мы знаем или можем себе вообразить» (с. 188-92). (См. также очень хорошую защиту этого взгляда в работе Т.Е. Джессопа «Определение красоты», 1933).

Те, кто расценивает красоту как качество, разделились в вопросе, является ли она естественным качеством, объясняемым психофизическими терминами, или неестественным качеством, возникающим из объекта, но имеющим необыкновенный статус, подобно идее Платона. Мнение о неестественном качестве, несмотря на свою древнюю традицию, фактически исчезло со сцены вне школ неосхоластики (например, Жак Маритен «Искусство и схоластика». - Париж, 1920; пер. Дж.Ф. Скэнлэн, Нью-Йорк, 1930, а также Джозеф Эванс, Нью-Йорк, 1962; и Этьен Жильсон «Искусства прекрасного». - Нью-Йорк, 1965). Мнение о естественном качестве отстаивает Д.В.Пралл в своем «Эстетическом суждении» (Кембридж,



УТАГАВА КУНИСАДА (1786-1864).
ПОРТРЕТ АКТЕРА ТЕАТРА
КАБУКИ КАВАРАЗАКИ
ГОНДЖУРО1. 1861.

метафизический –
относящийся к
метафизике, т.е. к такому
способу мышления,
при котором явления
предметы и понятия
рассматриваются
как изолированные и
неизменные сущности

гносеологический –
относящийся к разделу
философии, который
изучает формы и методы
научного познания



ДЖОН СИНГЕР САРЖЕНТ.
МАДАМ Х (МАДАМ ПЬЕР
ГОТРО). 1884.
Манхеттен.
Метрополитен-музей.

штат Массачусетс, 1929). Он утверждает, что красоту можно назвать «третичным качеством» объектов, но, строго говоря, это происходит только в «сделках» между объектами и человеческими организмами, ее возникновение зависит и от органического, и от внешнего процесса. Натуралисты и ненатуралисты также расходятся во мнении по вопросу о том, является ли красота сложной или простой. При так называемом дефинитивном взгляде, красота рассматривается как сложное качество, разделяющееся на более элементарные качества формального вида. Эта точка зрения, идущая от последователей учения Платона, неоплатоников, стоиков, августинов и других, делает ключевым использование различных имеющих важное значение терминов: гармония, размер, пропорциональность, симметрия, порядок. Возможно, традиционные философы искали для определения красоты успешную формулу такого типа, но такие предложения редко выдерживали испытание временем, чтобы определить, являются ли предложенные свойства и необходимыми, и достаточными для определения красоты. Недефинист может утверждать, что очень простые вещи (одни цвета или тона) могут быть красивы, хотя они не имеют ни гармонии, ни симметрии и т.д. Он может утверждать, что, даже если все строго пропорциональные вещи красивы, пропорциональность не может идентифицироваться с красотой, потому что одно является причиной, или объяснением, другого. Для него красота – это простое качество, подобное желтому цвету или вкусу сахара, но она не поддается разделению на более простые составляющие. Многие вопросы, которые описаны самим исследователем как поиск «определения красоты», лучше понимаются как поиск условия красоты, т.е. тех качеств, наличие которых обеспечивает присутствие красоты. Среди тех современных ценителей прекрасного, которые интересуются проблемами красоты, обычно преобладает взгляд недефинистов. Но сами недефинисты расходятся по следующему вопросу: «Что является условием красоты?» Вообще говоря, есть такие, которые считают, что условием красоты являются внутренние качества объекта, который является красивым (мы можем назвать их объективистами³), и такие, которые считают, что условия красоты, по крайней мере частично, находятся непосредственно вне объекта. Объективизм можно охарактеризовать в общем как приверженность принципу, отстаиваемому Г. Е. Муром: когда даны два объекта с одними и теми же «внутренними» свойствами, если красив один, то и другой тоже должен быть красив. Но объективизм можно сформулировать двумя различными способами, и важно не терять из виду их различие, хотя для удобства мы можем обсудить их вместе. Эмоциональный объективизм – это позиция, которая допускает эмоциональное определение красоты и продолжает расследовать **перцепционные** условия калистического удовлетворения; качественный же объективизм расценивает красоту как качество и исследует его перцепционные условия. Предлагаемый ответ на вопрос «Каковы объективные условия красоты (рассматриваемой или как калистическое удовлетворение, или как качество)?» является подлинной теорией красоты, т.е. теорией о том, что делает объект красивым. В истории эстетики

перцепционный –
воспринимающий
непосредственное
отражение объективной
действительности
органами чувств

3 Тот, кто признает существование объективной реальности.

и по сей день, в основном, фигурируют два типа теории. Каждая делает старое и очень оспариваемое различие между формой и содержанием объекта; каждая выбирает один из этих аспектов как исключительный (или, по крайней мере, первичный) детерминант красоты. Позвольте нам называть их формализмом и интеллектуализмом.

Формализм – это теория о том, что красота объекта (или калистическое удовлетворение, которое она обеспечивает) является функцией исключительно его формальных особенностей. Например, «любая формальная организация или образец, который внутренне удовлетворяет, можно сказать, обладает красотой» (Т.М.Грин. «Искусства и искусство критики». – Принстон, 1940, Введение). Здесь вновь могут быть вовлечены размер, пропорциональность, порядок и т.д.; или теоретик может попытаться выработать более усовершенствованные условия, например, гештальт⁴, золотое сечение, хогартовская «линия красоты» или «динамичная симметрия». Некоторые современные теоретики предложили применить к искусству информационную теорию и вычислить оптимальные уровни избыточности, которые могут объяснить красоту мелодии или визуального предмета.

С точки зрения интеллектуализма, красота (или калистическое удовлетворение) – это функция познавательного содержания: понятие, или идея (в гегельянском значении), воплощенная в чувственной форме, внешне сияет и придает вещи красоту. Философы приняли эту точку зрения, рассуждая, что некоторые великолепные красоты трудно объяснять лишь одним формальным совершенством, а также их систематической стабильностью к другим метафизическим и гносеологическим положениям. (См., например: Стейс В.Т. «Значение красоты». – Лондон, 1929. Пространная и интересная защита взгляда, что красота – это «то, в чем мы видим жизнь, какой мы ее понимаем и желаем видеть, поскольку она доставляет нам радость», изложена в работе Н.Г.Чернышевского «Эстетическое отношение искусства к действительности» [1855], опубликована в «Избранных философских эссе». – Москва, 1953; сравните: Харчев А. Г. «О проблеме сущности и специфике прекрасного»; опубликована в «Советских исследованиях в философии», 1962-1963).

Формальные и интеллектуальные элементы объединялись различными способами. Например, Фридрих Кайнц в своей работе «Наука эстетика» (Вена, 1948), перевод Х.М.Шуллер (Детройт, 1962), рассматривает красоту эмоционально и утверждает, что она зависит и от содержания, и от формы (хотя иногда он говорит о «красоте формы» и «красоте содержания» в отдельности). Он подробно обсуждает различные формальные и



ВИНСЕНТ ВИЛЛЕМ ВАН
ГОГ. ПАРА БОТИНОК.
1885.

4 Целостная форма (нем.).

познавательные особенности, которые способствуют созданию красоты (см. гл. 4, §3; гл. 2, §8): например, (по содержанию), соответствие типу и идее, «перцепционное совершенство», «полнота жизни», «живость»; и (по форме) - симметрия, пропорциональность, «приятная ритмическая структура» (которые, кажется, составляют органическое единство). Другие эстеты, часто соглашаясь, что прекрасное в объекте имеет некоторое отношение к его формальным свойствам (и, возможно, иногда соглашаясь, что оно имеет некоторое отношение к его познавательному содержанию), все-таки сомневаются, что красоту можно полностью объяснить одними этими терминами. Они были поражены, обратив внимание на огромную очевидную изменчивость вкуса к красоте у различных людей, разных возрастов, разных культур. То, что один человек находит красивым в женщинах, в одежде, в зданиях, в скульптуре, в музыке, может вообще показаться некрасивым другому человеку, кто старше или моложе, или из другой этнической группы или «культуры отдельной социальной группы». Этот факт (часто неправильно называемый «релятивизмом») излагался довольно часто и очень эмоционально в последние десятилетия, его признание сделало много для того, чтобы подорвать доверие к объективной Теории. Необъективизм широко поддерживается. Объективисты указывали, что изменчивость не обязательно опровергает объективизм. Несомненно, что изменчивость вкуса должна признаваться, поскольку она существует. Если убангийская невеста кажется красивой своему мужу, но не судье на конкурсе «Мисс Америка», то это значит, что способность чувствовать красоту, по крайней мере при некоторых условиях, должна зависеть от субъективных факторов. Но из этого не следует, что там нет красоты просто потому, что житель Запада, возможно, не в состоянии услышать красоту китайской музыки, потому что он еще не изучил ее музыкальную систему. Кроме того, изменчивость вкуса, возможно, была преувеличена. Действительно ли мы знаем, что убангийский муж видит в своей жене? Только потому, что он выбирает ее и лелеет, мы не можем сделать вывод, что она кажется ему красивой; его может интересовать что-то еще помимо красоты. Так, многие архитекторы, которые проектируют уродливые здания, знают, что их клиентов красота волнует гораздо меньше, чем рассчитанная на публику демонстрация богатства или фешенебельный «современный» вид.

Хотя лоскут ткани выглядит красным для одних людей, а другим людям он видится серым, мы, не колеблясь, говорим, что он «действительно» красный, даже если человек-дальтоник не может различить его красноту. Мы расцениваем красноту объекта как функцию его физических свойств (длина волны отраженного света), хотя впечатление красноты является функцией и объекта, и определенных необходимых условий в воспринимающем живом существе. Точно так же объективист хочет расценить красоту, как функцию объективных свойств. Но необъективист спрашивает в этом случае, является ли функциональная связь такой неясной, а изменчивость восприятия такой большой, что аналогию с цветом нельзя поддержать. Эта проблема - постоянная причина замешательства и споров.

Исследовался целый ряд факторов (персональных и социальных), для того чтобы объяснить различия в восприятии красоты. Один пример, связанный с современным движением функционализма, являющимся

потомком старого взгляда, где красота зависит некоторым образом от полезности, иногда интерпретировался как то, что объект делает красивым то, для чего он был создан, чтобы выполнить свое предназначение самым простым и самым эффективным способом. Можно привести множество правдоподобных примеров, конечно, и функционалисты учили нас желать видеть красоту, к которой мы были слепы или безразличны, красоту в машинах и инструментах. Но Эдмунд Бёрк давно указывал, что рыло свиньи может быть столь же эффективным для своего предназначения, как и корпус скаковой лошади, что не делает его красивым. Таким образом, функционалисты, как правило, вообще отступают от условий: объект должен не только выполнять свою функцию хорошо, но и хорошо «выражать» ее; однако это может привести не к красоте, а к некоему другому желаемому эстетическому качеству.

III. ИССЛЕДОВАНИЯ КРАСОТЫ

Основные исследования, которые были проведены в 20-м столетии по вопросу концепций красоты, могут быть классифицированы по четырем направлениям вопросов: (1) философский анализ красоты; (2) феноменология красоты; (3) психология красоты и (4) социология и антропология красоты. Они будут описаны вкратце.

1. Философский анализ. Различия, описанные во второй части этой статьи, являются результатом философского анализа многих философов середины 20-го столетия, на работы которых мы ссылались. Философский анализ состоит из различных процедур, предназначенных для того, чтобы выявить и прояснить природу понятия: например, простая она или сложная? Если сложная, то каковы ее составные элементы? Имеет ли она необходимые и достаточные элементы, или это в действительности ряд понятий с частично совпадающим набором критериев? Аналитические методы способствовали прогрессу в каждой отрасли философии, включая эстетику. С уверенностью можно сказать, что по крайней мере явные проблемы, касающиеся красоты, и разумные защищающие резолюции, более понятны сегодня, чем в любой предыдущий период.

2. Феноменология. Феноменологист занимается непосредственно характером впечатлений, в том числе «воображаемыми объектами». Его цель состоит в том, чтобы остаться верным тому, что дано, не обращаясь к не имеющим отношения предположениям или логически неправильным выводам, чтобы отличить и выявить едва заметные различия между тесно



БЮСТ ЦАРИЦЫ НЕФЕРТИТИ.
Музей Древностей. Берлин.

связанными впечатлениями и установить их природу. Задать вопрос, в чем, например, различие во впечатлениях между красотой и изяществом или привлекательностью – это задать феноменологический вопрос. Что отличает современную феноменологию как специфическую школу или движение, так это систематическое формулирование ее программы (несмотря на многие различия среди ее практиков) и огромная чувствительности и тщательность, с какой она выполнялась. Феноменологисты (включая тех, кого иногда относили к экзистенциальным феноменологистам) внесли вклад в несколько разделов эстетики. Некоторое понимание их методов и результатов может быть представлено кратким обзором двух феноменологических эссе, которые имеют дело непосредственно и подробно с понятиями красоты. Первое – «Происхождение произведения искусства» Мартина Хайдеггера (Holzwege, 1950; перевод Альберта Хофштадтера; под редакцией Хофштадтера и Ричарда Куна - «Философия искусства и красоты», Нью-Йорк, 1964). В поисках существенного «рабочего» характера художественных работ (в отличие от «различимого» характера простых вещей и «оснащенного» характера полезных объектов) Хайдеггер приходит к «применению его в целях правды существующего». Так, в картине **Ван Гога**, изображающей крестьянские башмаки (т.е. некоторые части оснащения), наличие ботинок (их «истинность») «не скрыта». По своей способности представить что-то из крестьянской жизни – тяжелый труд крестьянина, его бедность, выносливость – эта картина «открывает мир», как физический объект, используя и показывая особенности среды, она «выставляет напоказ землю». Художественные произведения – область конфликта между миром, который стремится к открытости, и землей, которая имеет склонность удаляться и скрываться; в этом конфликте истина бытия остается открытой, и это событие есть красота: «Красота есть один путь, на котором истина встречается открытой».

Второе - эссе Альберта Хофштадтера «Истина и искусство» (Нью-Йорк, 1965). Согласно Хофштадтеру, красота, «центральное эстетическое явление», есть «союз силы и меры, динамичной или живой гармонии», т.е. «появление истины – не любой истины наугад, а истины бытия», которая является тем видом истины, что «приходит как проекты и осуществляет свое собственное существование». В некоторых естественных явлениях – снежинке, цвете золота, стати лошади – Хофштадтер различает эту самореализацию; например, «видимый внешний вид лошади придает ей вид жаждущей жизни - «энергия», жизненная сила, подвижность, - подводит к совершенной реализации» (гл. 7). При встрече с красотой нас охватывает чувство «справедливости» или «действительности» объекта, которое в произведениях искусства выражается в своей высшей форме (гл. 8).

3. Экспериментальная психология. Систематическое экспериментальное изучение эстетических реакций было введено Густавом Фехнером в его «Школе эстетики» («Vorschule der Aesthetik», Лейпциг, 1876). За ним последовал целый ряд исследователей, среди которых наиболее известны Ричард Мюллер-Фрайнфельс и Макс Дессуар. Психологические специалисты в области эстетики изучили реакции на элементы визуального, музыкального и устного рисунка (цвет, линии, звучание слов) и на сочетания элементов (ритм, размер, изобразительное равновесие); они

Ван Гог Винсент (1853-1890) –
известный голландский
художник, представитель
постимпрессионизма

использовали «метод спаренных сравнений», чтобы обнаружить, какие типы объектов некоторые люди называют красивыми и какие типы людей называют определенные объекты красивыми, и почему. Они очень много узнали о предпочтениях в этих вопросах. Например, то, что не Золотой Прямоугольник, а пропорции, близкие к нему, предпочитаются в игре в карты; что популярность красного цвета среди американских детей снижается в возрасте шести лет; что британские дети находят красоту в природе прежде, чем осознают (в возрасте десяти лет) красоту искусства. Они узнали о том, что когда фотографии нескольких мужчин или женщин накладываются одна на другую, чтобы создать «профильный снимок», то он считается более красивым, чем оригинал. Большая часть этой работы рассмотрена А.Р.Чэндлером в работе «Красота и человеческая природа» (Нью-Йорк и Лондон, 1934) и К.В.Валентайном в работе «Экспериментальная психология красоты» (Лондон, 1962).

Не всегда ясно, в каком месте психологическая эстетика проливает свет на природу красоты. Валентайн утверждает и предлагает экспериментальное свидетельство (в гл. 7 и 13), чтобы показать, что правильное понимание красоты и наслаждение от удовольствия – это не одно и то же, хотя типично сопровождается этим; все же было бы более удачно в таких психологических экспериментах задавать людям вопрос: «Вам это нравится? И если да, то почему?» или «Вы находите это привлекательным?», а не «Вы считаете это красивым? Почему?» (с. 6). Но различные вопросы, какими бы удачными они ни были, вероятно, вызовут различные ответы (Х. Джей Эйшенк. «Смысл и бессмыслица в психологии», Балтимор [1957 г.], гл. 8). Проблема объяснения нашего восприятия красоты (или нашего впечатления от калистического удовольствия) привлекла некоторых психологов, но, по общепринятому мнению, остается все еще нерешенной. В течение первых десятилетий этого столетия была широко признана теория сопереживания. Сначала развитая Теодором Липпсом в его «Эстетике» (2 тома, Гамбург и Лейпциг, 1903-1906), теория далее популяризировалась Вернон Ли (Виолетта Паджет) в «Красивом» (Кембридж и Нью-Йорк, 1913) и Гербертом С. Лангфельдом в «Эстетическом отношении» (Нью-Йорк, 1920). Первичная цель теории сопереживания состояла в том, чтобы объяснить выразительность визуальных форм в терминах бессознательной непроизвольной передачи действий органа восприятия, воспринимающего объект (что-то видимое на горе, как замечено, активизирует наше стремление подняться, и, таким образом, мы видим гору как «поднимающуюся»); когда сопереживающая реакция высока, весьма свободна и беспрепятственна, испытывается красота. Эта гипотеза никогда не проверялась, и в результате некоторых экспериментов возникли серьезные трудности. Удовлетворение, получаемое при восприятии упо-

рядоченных образцов визуальных стимулов, объяснялось психологами целостной формы с точки зрения феноменальной «необходимости» и «хороших целостных форм» (см., например: Курт Коффка. «Проблемы в психологии искусства» в журнале «Искусство: симпозиум в Брин Мор». Брин Мор, штат Пенсильвания, 1940), но психологи целостной формы вообще не придавали особого внимания красоте.

4. Социальная наука. Когда красота рассматривается в контексте целого общества или культуры, возникает множество существенных вопросов. Каковы социальные причины и следствия идей относительно красоты или впечатления красоты? Как способность оценить некоторый вид красоты или предпочтения связаны с другими особенностями культуры, с социальным классом, ролью или статусом? Хотя пионеры социологической мысли 19-го столетия, например, Жан-Мари Гийо в работе «L'Art au de vuesociologique» (Париж, 1889), начали рассматривать эти вопросы, тем не менее, даже сегодня нельзя сказать, что мы получили на них очень убедительные ответы. Это частично произошло потому, что определенные вопросы о красоте были поглощены более общими вопросами; существует много исследований об изменчивости вкуса, о понимании искусства, репутации художников и т.д., но во многих случаях не ясно, какой свет они проливают на социальные аспекты красоты. Адольф С. Томарс, например, в своём «Введение в социологию искусства» (Мехико, 1940) отмечает, что «феномен искусства» - это то, на что ссылаются, говоря «это красиво» (гл. 1). И он защищает релятивистский взгляд на красоту, который, как он утверждает, диктуется научным характером его исследования (Гл. 12). Но красота в его исследовании главным образом заменяется отношениями между характеристикой искусства («стилей») и типами сообщества, социального класса или учреждения. Витаутас Каволис («Высокопрофессиональное выражение: социологический анализ», Итака, Нью-Йорк, 1968) рассматривает много открытий о предпочтении. Согласно исследованию Линдс, например, «мидлтаун», дома городских семейств низкого среднего слоя общества в 1920-х годах, «более чем дома семейств других слоёв общества» подходили Вистлеру для создания портрета его матери (Гл. 3, 7). Этноцентричные люди предпочитают привычные, сбалансированные картины (В. Г.Розенберг и К.Н. Зимет, 1957). Но сам Каволис вообще не использует термин «красота». Антропологи культуры положили начало изучению красоты (и опять подходили к исследованиям через эстетическое предпочтение, особенно ввиду лингвистических трудностей), межкультурным функциональным исследованиям, сопоставлению разных культур. Имеются основания, чтобы поддержать два обобщения. Прежде всего, «призыв к тому, чтобы люди рассматривали удовольствие как превосходное явление, красоту как абстракцию, то есть как то, что она распространена на земле и лежит глубоко в человеческом опыте, и так же широко, как и глубоко, дает нам основание классифицировать ее как культурную универсалию» (Мелвилл Джон Херсковиц. «Аспекты примитивного искусства», 1959, с. 43). Это заметно, например, в существующем у народности пакот (Кения) различии между «хорошим» горшком для молока и «красивым» краем ободка горшка; или в строгом критическом отношении аудитории, говорящей на языке **ТЛИНГИТОВ**, к танцовщикам, или в художественной деятельности

австралийских аборигенов: «туземное искусство преобладающе не магическое, т.е. используется в светской и ритуальной жизни мужчинами, женщинами и детьми, чтобы удовлетворить эстетическое побуждение или выразить свои верования» (Чарльз П. Монтфорд и Мэриан В. Смит, «Художник в племенном обществе», Нью-Йорк, 1961, с. 8). Герберт Рид, комментируя эту работу, однако, предположил, что «искусство племен в общем скорее жизненно, а не красиво» (там же, с. 17).

Во-вторых, есть существенная межкультурная конвергенция в стандартах красоты, несмотря на свидетельство, что некоторые стандарты оценки, используемые экспертами в одной культуре, не применимы в других. «Я верю, что есть всеобщие стандарты эстетического качества, так же как есть всеобщие стандарты технической эффективности», - писал Раймонд Фирт («Элементы социальной организации». – Лондон, 1951; 3-е изд., Бостон, 1963, с. 161). Ирвин Л. Чайлд и другие, сотрудничавшие с ним в ряде исследований, представили свидетельства против распространенного прежде мнения среди этнологов, что вкус является полностью переменным. Они нашли, например, существенную взаимосвязь между оценками красоты (или эстетической привлекательности) магических масок баквеле у баквеле и жителей Нью-Хейвена (И.Л. Чайлд и Леон Сирото, 1965).

РЕЗЮМЕ

Хотя и смещённые с центрального или доминирующего положения в области эстетических интересов, понятия о красоте продолжают представлять интерес и действительно являются темой многочисленных книг и небольших исследований, особенно на английском, французском, немецком и итальянском языках. Философы подробно объяснили различия и логические связи между этими понятиями и предложили свои решения философских проблем красоты. В меньшей степени другие исследователи изучали эмпирические проблемы красоты, но она не потеряла способности дразнить и ставить в тупик, так как это лежит в основе ее эстетического изучения.

БИБЛИОГРАФИЯ

Raymond Bayer, *Trait d'esthétique* (Paris, 1956). M. C. Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present* (New York, 1966), Chs. 11, 12; idem, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (New York, 1958). E. F. Carritt, *The Theory of Beauty* (London, 1919; 5th ed., 1949). Katherine Gilbert

and Helmut Kuhn, *A History of Esthetics*, 2nd ed. (Bloomington, 1959), Chs. 16-19. Horace Kallen, *Art and Freedom*, 2 vols. (New York, 1943), Vol. II. Guido Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine* (Milan, 1960). Thomas Munro, "The Concept of Beauty in the Philosophy of Naturalism," *Toward Science in Aesthetics* (New York, 1956).

источник: Beardsley C. Monroe. *Theories of Beauty Since the Mid-Nineteenth Century*. Dictionary of the History of Ideas. <<http://etext.virginia.edu/cgi-local/DHI/dhi.cgi?id=dv1-29>>

ПЕРЕВОД ПАХЧ - УЦА.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

1. Является ли «красота» термином или понятием? Почему? О каких взглядах на красоту вы узнали из этого текста?
2. Является ли «изменчивость вкуса» важной для нашего понимания красоты? Почему? Какие свидетельства представил Чайлд и его коллеги относительно того, что «вкус является полностью переменным»?
3. В чем заключается функция «красоты»?
4. Какие концепции красоты были созданы в 20 веке?
5. Как красота может рассматриваться в контексте всего общества или культуры? Приведите примеры.
6. О чем говорит вам исследование Линдс о предпочтении? Какова ваша интерпретация этого примера? Известны ли вам подобные исследования?

ЭТЕЛЬ Д. ПАФФЕР. КРАСОТА ВИЗУАЛЬНЫХ ФОРМ

99

Этель Д. Паффер (1872 – 1950) родилась в Фреминхаме, Массачусетс, была психологом и первым директором Института по координированию интересов женщины при Колледже Смита. В 1902 году Паффер получила звание доктора философских наук в колледже «Рэдклиф». В 1905 году она написала свою первую книгу «Психология красоты» (Psychology of Beauty). Также Паффер написала две статьи для ежемесячного «Атлантического журнала» - «Принятие мироздания» («Accepting the Universe») (1922) и «Сценарий для женщин» («Continuity for Women») (1922), написала работы: «Настоящее и несокрушимое счастье» (True and Substantial Happiness) (1922), «Домашний союзник женщины» («Women's Home Companion») (1923), «Значение прогресса в движении женщин» («The Meaning of Progress in the Women Movement»), «История Американской Академии политических и социальных наук» («Annals of the American Academy of Political and Social Science») (1929), а также статью для квартального издания «Рэдклиф» «Золотой век» («The Golden Age») (1937).

I

В чем заключается красота визуальных форм? Писатели предыдущих поколений, писавшие о том, что мы сейчас называем наукой искусства, не задавались таким вопросом. Мы привыкли слышать, что порядок, симметрия, единство в разнообразии были греческой, в частности платоновской формулой красоты. Однако если мы исследуем отрывки из источников, приведенных в доказательство, то мы поймем, что на самом деле, скорее, моральные качества, присущие этим характеристикам, определяют красоту форм. Симметрия красива, потому что гармонична и обуславливает порядок и самоорганизацию. Одно высказывание Аристотеля в свете нашего вопроса стало афоризмом: «Нет красоты без определенного значения». Лессинг в своем «Лаокооне», который является на самом деле первым современным трактатом об эстетике, пишет о красоте живописи и поэзии, однако он исследует видимую красоту, как если бы это было фиксированное качество, воспринимаемое только при открытом указывании на него, как, например, на цвет. Это происходит, без сомнения, благодаря тому, что он неосознанно соотносит красоту только с человеческими формами. Он отверг бы это утверждение, но оно влияет на всю его теорию эстетики. Говоря, например, о красивой картине, он, скорее всего, имел бы в виду присутствие в ней красивых людей и едва ли говорил о том, что настоящая красота живописи заключается в каждом дюйме полотна, которые являются одинаково бесценными. Теперь нам ясно, что красота человеческих форм является наиболее необъяснимой, сложной, скрытой, включающей



ФРАНЦ ФОН ЛЕНБАХ (1836-1904). ЮНЫЙ ШЕФЕРД. 1860. Новая Пинакотека (Пинакотека современности - художественный музей). Мюнхен.



КАЗИМИР МАЛЕВИЧ.

в себя неисчислимое количество интересов и мотивов сверхэстетического характера. Красота простых форм должна быть первым предметом нашего изучения, и это, в основном, благодаря Хогарту, который в своей работе «Анализ красоты» предложил обсудить простой вопрос: «Что создает качество красоты при ее зрительном восприятии?»

Но в видимой красоте эстетическая ценность в своем чистом виде является не единственным элементом, или, по крайней мере, необходимо выяснить, является ли она таковой или нет. Если в произведении искусства, согласно нашим убеждениям, должна превалировать красота, то мы не можем аплодировать тому художнику, который, например, использовал изумительную игру цветов или выразил эмоции и характер, до тех пор, пока мы не признаем, что выражение характера и эмоций исходит из концепции визуальной красоты. Однажды **Франц фон Ленбаха** спросили о том, какова, по его мнению, участь его работ. Он ответил: «Я думаю, мои работы имеют шанс на жизнь, но ТОЛЬКО при условии что Индивидуализация или Характеризация будут рассматриваться как составляющие качества неизменной ценности картины. Однако я никогда не узнаю об этом, так как моя работа может быть оценена только нашими потомками. Если их вердикт будет неблагоприятен, тогда моя работа сгинет вместе с остальными, потому что она не сможет сравниться с работами великих мастеров прошлого». Это относится как раз к тому случаю, когда один из критиков, стоя перед портретом, воскликнул: «Если не обращать внимания на голову и лицо, то получится замечательный эффект цветов!». Анализ видимой красоты, соответственно, сводится к объяснению красоты формы (включая фигуры и цвета), а также фиксированных в этом отношении других факторов.

Мы уже разрешили наиболее трудную часть нашей задачи. Мы дали общее определение Красоте, наметив в общих чертах в предшествующем эссе абстрактные эстетические требования. Теперь нам необходимо задаться вопросом, какие психологические способы могут удовлетворить и фактически удовлетворяют эти требования. Другими словами, мы должны показать то, что мы ощущаем, по мере того как Красота может иллюстрировать и иллюстрирует эти принципы, благодаря которым она находит себе объяснение. Красота была определена как сочетание качеств объекта, которые приводят к единству состояние стимуляции и покоя человека, получающего от нее удовольствие. Каким образом нужно это истолковывать в свете конкретных визуальных форм?

Наиболее незамедлительная реакция естественна для самого органа чувств, и поэтому первый вопрос касается приятной стимуляции глаза (зрения). Что вообще зрение требует от своего объекта?

II

Простейшим элементом визуальной практики, конечно же, являются свет и цвет, зрительное ощущение как таковое. Но все же нет такой области в эстетике, в которой было бы так много неизученного. Мы знаем, что ощущения света и цвета, если только они не слишком слабы или агрессивны, являются приятными сами по себе. Светлые, сияющие, блестящие предметы, если они не вызывают напряжения (в глазах), при-

ятно стимулируют. Драгоценные камни, блески, лак, лоск приходится по вкусу и самому примитивному и самому цивилизованному человеку. Цвет также, если четкий, не слишком яркий, не слишком расплывчатый по поверхности, является приятным сам по себе. Монотонные цвета изучались сравнительно меньше. Эксперимент, кажется, показал, что самые яркие цвета – белый, красный и желтый, наиболее предпочтительны. Болдуин в своих «динамогенных» экспериментах¹, основанных на том, что «вид того, что рука ребенка достает и выхватывает, является лучшим показателем вида и интенсивности его сенсорных переживаний», приходит к заключению, что цвета сами определяют порядок привлекательности: голубой, белый, красный, зеленый, коричневый. Дальнейшие исправления делают большее ударение на белый. Желтый не был включен в эксперимент. Результаты работы Кона, которые показывают относительное неприятие желтого, противоречат результатам наблюдений, в первую очередь Майора и Бейкера², а также моим (неопубликованным) экспериментам, когда рассматривались эстетические предпочтения семи или восьми различных групп студентов колледжей «Редклиф» и «Уэсли». Эксперименты такого рода чрезвычайно сложны, поскольку материал, обычно цветная бумага, может значительно отклоняться от спектрального цвета и отличаться по насыщенности, тону и яркости, и это приводит к сильным различиям в результатах, тогда как восприятие ассоциаций, индивидуальное или расовое, очень часто навязано. Но другие оттенки, будучи одинаково яркими, ясными и насыщенными, являются относительно более приятными, а белый, красный и желтый – наиболее предпочтительными.

Сейчас, в соответствии с теорией цвета Херинга, белый, красный и желтый цвета являются так называемыми «диссимиляционными» цветами в трех парах: белый - черный, красный - зеленый, желтый - голубой. Они соответствуют трем гипотетическим визуальным субстанциям в сетчатке глаза. Эти субстанции, которые подвергаются своего рода химическому распаду под воздействием световых лучей, предположительно должны давать ощущение белого, красного и желтого цветов соответственно, а после своего обновления они снова должны давать ощущение черного, зеленого и голубого. Процесс диссимиляции, кажется, дает более сильную реакцию на психику, как если бы это был более возбуждающий процесс. Следовательно, как было обнаружено³ при измерении силы сжатия руки под воздействием соответствующего цвета, красный цвет обладал осо-



**РЕМБРАНДТ ХАРМЕНС
ВАН РЕЙН (1606 - 1669).
ПОХИЩЕНИЕ ЕВРОПЫ.
1632. Масло, панно.**

1 Mental Development in the Child and the Race , 1895, p. 39, 50, ff.

2 Baker E. S., Univ. of Toronto, Psychol. Series, No.4; Cohn, J., Philos. Studien, vol. X; Major Amer. Jour. of Psychol., vol. vii.

3 Fere Ch., Sensation et Mouvement, 1887, p. 80.



**ЯН ВЕРМЕР, ВЕРМЕР
ДЕЛФТСКИЙ (1632 – 1675).
ГИТАРИСТКА.**
1670. Кенвуд- Хауз. Лондон.
Дар лорда Ивега.



**ПЬЕТРО ПЕРУДЖИНО.
ВРУЧЕНИЕ КЛЮЧЕЙ
ПЕТРУ.**
1480-1482. Фреска.
Сикстинская капелла.
Ватикан. Рим.

бенно возбуждающими качествами. Другие же цвета имели аналогичный эффект, но в порядке уменьшения от красного цвета к фиолетовому. Следовательно, удовольствие, например, от ярко-красного или желтого, может вызвать чувственное переживание, возникшее чисто как психологический эффект от зримого цвета. Если красный воздействует возбуждающе, как звук трубы, то голубой успокаивает и охлаждает, и если красный предпочтительнее голубого, то это потому, что таким образом ощущается острая стимуляция, которой отдается предпочтение.

Вопрос о требованиях зрительного рецептора к цветовым комбинациям до сих пор остается сложным. Дополнение цветов черный – белый, красный - зеленый, голубой - желтый и другие пары, возникшие в результате смешения этих цветов, традиционно считались наилучшими комбинациями. Психологическое объяснение, конечно же, заключается в разрядке и восстановлении органов посредством чередования процессов ассимиляции и диссимиляции. В объективном смысле это происходит из-за усиления самих сочетающихся дополнительных цветов, благодаря более интенсивному функционированию сетчатки. Эта тенденция взаимной помощи показана в известном эксперименте, который заключается в фиксации взгляда в течение определенного времени на каком-то цвете, скажем, красном, а затем его перевода на белый или серый фон. Образ объекта возникнет в дополнительном к нему зеленом цвете. И, напротив, нехватка контраста создает наиболее неприятную комбинацию, потому что вместо освежающего чередования процессов в сетчатке результатом становится утомительное повторение. Сочетания: красный и оранжевый (красный - желтый) или красный и фиолетовый (красный - голубой) приводят к наиболее удручающему эффекту.

Эта теория контраста, однако, не должна восприниматься слишком узко. Существуют пары так называемых сочетаний дополнительных цветов, которые создают грубые, резкие и даже болезненные впечатления. Эта теория успешно дополняется доказательством⁴ того, что в идеальную комбинацию входят все три контрастирующих фактора: тон, насыщенность и яркость. Контраст насыщенности и яркости в одном тоне также приятен. Для любых двух качеств цветового цикла, фактически, могут быть найдены определенные степени насыщенности и яркости, в которых смогут сформироваться согласованные комбинации, приятный эффект которых будет основан на определенной форме контраста. Но абсолютное и относительное расширение и пространственная форма компонентов имеют также большое влияние на привлекательность комбинации.

Дальнейшие правила едва ли могут быть даны, но результаты различных наблюдателей⁵ показывают, что лучшая комбинация, как уже было сказано, это сочетание дополнительных цветов, или тех пар цветов, которые находятся рядом в цветовом спектре, нежели сочетание более «теплых» цветов. Выражаясь языком Шевреля, причина заключается в том, что комбинации холодных цветов изменяют свойственный тон друг друга сильнее, а теплых цветов - наименее всего, потому что дополнитель-

4 Kirschmann A., Die psychol.aesthet. Bedeutung des Licht und Farbencontrastes. Philos. Studien, vol. vii.

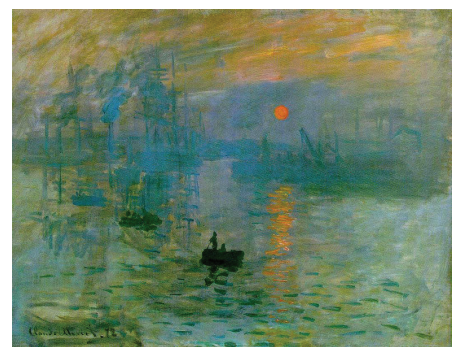
5 Chevreul, De la Loi du Contraste Simultane des Couleurs. E.S. Banker, op. cit.

ные цвета этих холодных цветов являются «теплыми», то есть яркими, и каждый, появляясь на поле соседнего холодного цвета, кажется, приглушает его; в то время как сочетания соседних теплых цветов не яркие и вообще не обладают достаточной силой воздействия на соседние цвета. С сочетанием голубого и зеленого, например, желтый цвет возникнет на зеленом и красный - на голубом. Такой результат не удовлетворяет уже упоминавшееся ранее требование относительно чистоты и однородности цвета, это происходит благодаря беспрепятственному видению цвета.

Какое значение имеют эти абстрактные принципы красоты в комбинации цветов для изобразительного искусства? При выборе предметов с определенным локальным цветом, конечно же, эти законы будут работать. Схема, состоящая из голубых и желтых цветов, будет более эффективна, нежели схема из красных и фиолетовых цветов. Если мы проанализируем образец колорирования, то обнаружим, что, во-первых, как мы и предполагали, замечательный эффект цвета на самом деле является результатом соприкосновения цветов, что способствует проявлению каждого цвета в его высшей силе.

III

В то время как все это может оказаться правдой, мы все еще не задали самый важный вопрос: является ли точность цвета в изобразительном искусстве тем же самым, что и красота цвета? Тогда можно сказать, что вся методика так называемой импрессионистской школы, фактически, целое направление современного отношения к цвету, приобрели свою идентичность в качестве подарка. И все же мы должны провести различие. Точность цвета может быть адекватна присущему данному объекту цвету в отдельности или в комбинации. В этом случае мы должны говорить о присутствии или отсутствии красоты в картине в соответствии с ее присутствием либо отсутствием в первоначальной композиции. Красная шляпа на фиолетовом стуле в реальности и, соответственно, изображенная на картине - может вызвать у кого-то раздражение. Во-вторых, точность цвета может быть адекватной в условиях изменения окружающего света, и в этом случае точность способствует красоте. Цвета, используемые в любой картине, в общем, являются не настоящими цветами, присущими изображенным объектам; это те цвета, которые воспринимаются глазами. Если бы объекты были изолированы, то, возможно, это были бы их настоящие цвета. Голубоватые тени объекта при ярком солнечном свете (желтоватый свет) являются единственным выражением закона, когда в соседстве цветных объектов мы видим их дополняющий цвет. Если такой эффект создается в картине, то это дает такое же облегчение глазам,



ОСКАР КЛОД МОНЕ
(1840–1926).
ВПЕЧАТЛЕНИЕ.
ВОСХОДЯЩЕЕ СОЛНЦЕ.
1872. Холст, масло.
Музей Мармоттан. Париж.



ОСКАР КЛОД МОНЕ.
УЛИЦА МОНТОРГЕЙ В
ПАРИЖЕ. ПРАЗДНЕСТВО
30 ИЮНЯ 1878 ГОДА.

Музей Орсе.

Париж. Франция.

Перуджино Пьетро (1452-1523) –

итальянский художник,
представитель умбрийской
школы Раннего
Возрождения

Вермер Ян (1632-1675) –

голландский художник,
работы которого
отличаются поэтическим
восприятием повседневной
жизни

Моне Клод Оскар (1840-1926) –

выдающийся французский
живописец, один
из основателей
импрессионизма

как это происходит в реальности. Глаза испытывают напряжение, когда вместе с желтым видят голубой цвет. Так, если бы голубой действительно присутствовал в картине, то была бы не только адекватность, но и прямая дорога к красоте, потому что это отвечает требованиям глаз. Старые методы живописи давали присущий объекту цвет с примесью белого для света и теплого черного для теней. Современные методы, которые мы затронули, действительно в отдельных случаях, например, у **Перуджино** и **Вермера**, дают тень в дополняющем цвете объекта, объединенного со светом, падающим на него, и создают все условия для благоприятной стимуляции.

Дальнейшая благоприятная стимуляция зрительных рецепторов дается в методе импрессионистов, в том, как они относились к «ценностям», заключавшимся в сравнительных отношениях света и тени. Настоящие оттенки объектов, включая небо, свет и др., воспроизвести невозможно. Старые школы, осознающие это, удовлетворялись рисованием в масштабе аналогии, в которой в достаточной степени сохранялись относительные ценности. Но даже посредством этого невозможно было передать глубину цвета. Самая яркая точка любой картины никогда не будет светлее самой темной точки, более чем в шестьдесят шесть раз. Тогда как серое небо в пасмурный дождливый день в четыреста двадцать раз светлее, чем белая крашеная рама окна, увиденная на фоне неба⁶. Существовали различные способы борьбы с этой трудностью. Рембрандт, например, по словам Киршманна, выбирал темно-коричневый оттенок «не из-за каприза или склонности к мистическим наваждениям (Фромантен), но потому что желтый и оранжевый - стороны цветового многообразия - допускают большое количество интервалов между полной насыщенностью и самой темной тенью». Предшественники импрессионистов, с другой стороны, преуспели в живописи абсолютных ценностей посредством ограничения себя узкими рамками. По этой причине первые пейзажи этой школы были серо-зелеными, тусклыми, облачными. Но **Моне** не стал останавливаться на этом. Он писал **АБСОЛЮТНЫЕ ЦЕННОСТИ** объектов **В ТЕНИ** в солнечный день. Это, конечно же, требовало ярких возможностей палитры, но он, насколько мог, изображал освещенные объекты наиболее приближенно к реальному цвету. Таким образом, он разрушал относительные ценности, но добивался необычайно радостного и сияющего эффекта. И возникало другое, тоже неожиданное, правдоподобие, когда кажется, что в освещенной солнцем картине мы действительно обращаем внимание только на затененные объекты, а что происходит с другими вещами, уже не имеет значения. Этот эффект был возможен из-за так называемого разделения цветов, то есть достигался накладыванием оттенков. Незаметный зрительный переход из оттенка в оттенок дает желаемый цвет без потери яркости, которая могла бы исчезнуть от смешения пигментов. Таким образом, например, при наложении мазков черного и белого друг на друга серый получится ярче, чем этого можно было бы добиться иначе, смешиванием. Или голубые и красные мазки зрительно переходят в необычайно красочный фиолетовый. Таким образом, используя точность цвета и следуя природе функционирования

⁶ Kirschmann, Univ. of Toronto Studies, Psychol. Series No. 4, p. 20.

сетчатки глаза, Моне и его последователи подняли цветовой спектр в яркости на несколько уровней. Теперь мы видим, что глазам нравятся свет, теплота, сильные цветовые эффекты, соотносящиеся друг с другом таким образом, что глаза могут их воспринимать. **Импрессионизм**, как только что описанный метод, дает больше возможностей удовлетворить требования глаз относительно света и цвета, чем это было раньше, а также восстанавливает, согласно Рускину, «невинность глаза». Точность присущего объекту цвета относительно индифферентна, если только этот цвет не красив сам по себе. Точность взаимных отношений и изменений тона есть красота, потому что она позволяет глазам самим привыкать к окружению ради собственного функционирования. Таким образом, мы приходим к выводу, что точность синонимична красоте, поскольку красота возникает через благоприятную стимуляцию органа чувств. Следующий вопрос заключается в том, насколько такое оживленное обращение со светом является важным для передачи глубины и расстояния. Но этот вопрос мы не будем рассматривать в этом параграфе.

IV

Когда дело доходит до вопросов о линии и форме, то мы оказываемся, по сути, вне элементов. Так как вместе с формой появляется моторный (двигательный) фактор, который не может быть отделен от моторного возбуждения всего тела. Можно, однако, и абстрагироваться на какое-то время от формы как от целого и рассмотреть только то, что мы могли бы назвать качеством линий. Линия может быть прямой или ломаной, а если изогнутая, то - непрерывной или прерывистой, и так далее. То, что качество линии отличается от формы, может быть показано через простой эксперимент вращения логарифмической спирали в разные стороны от центра. Эстетический эффект от фигуры абсолютно различный в различных позициях. Но все же ощущение характера самой линии, кажется, остается таким же. В каком смысле и по каким причинам эта изогнутая линия удовлетворяет требованию зрительного анализатора? Обсуждение этого вопроса сразу же приводит нас к одному из самых больших противоречий в эстетике, с которым, может быть, сейчас стоит разобраться.

Скорый ответ на этот вопрос мог бы заключаться в том, что глаза находятся в подвешенном состоянии на мышцах, и это позволяет им без усилий следовать по изогнутым линиям. Такое следование по кривой линии может ощущаться как приятная стимуляция. Но недавние эксперименты⁷ показа-

импрессионизм (от франц. *impression*-впечатление) – направление в искусстве последней трети 19 - нач. 20в., представители которого стремились наиболее естественно и непредвзято запечатлеть реальный мир и его подвижности и изменчивости, передать свои мимолётные впечатления

⁷ Stratton, G.M., Philos. Studies, xx.

ли, что глаза на самом деле двигаются вовсе не равномерно, перепрыгивая под углом от точки к точке фигуры. Поэтому теория была изменена. Теперь двигательное восприятие глаз заменили склонностью к соответствующим движениям, повторяющим подобие формы, через которые мы узнаем форму как таковую и возникает переживание, принадлежащее характеру такого движения. Движения соприкосновения и ощущения гладких, непрерывных, изогнутых предметов сами по себе приятны. Такой комплекс физических факторов создает приятное стимулирующее переживание. Чем сильнее мы желаем завершить воспроизведение этих движений, тем сильнее «резонанс тела», тем красочнее удовольствие. Характеризуем ли мы это как чувственное воспроизведение (согласно Гроосу), или приписываем фигуре движения и чувства, которые испытываем сами после такого воздействия (согласно Липпсу), или даже настаиваем (согласно Витасеку) на чисто идейном характере переживания, независимо от всего перечисленного, мне кажется, уже становится не важно само объяснение приятных свойств репродукции, равно как и ее красоты. Вопрос не в том, ЧТО мы так сочувственно воспроизводим («Miterleben»), или «чувствуем себя внутри» формы («Einfuhlen»), а КАК мы это делаем.

Все, что говорит Хогарт о красоте серпантинной дорожки, описывая это так, словно «глаза ведут своего рода преследование», находится в полной гармонии с этим взглядом, если мы добавим к воспроизводимым движениям глаз другие, более важные моторные возбуждения тела. Однако мы все же должны спросить: «КАКОГО рода это преследование?» Острые, ломаные, начальные линии могут быть основанием для более острых ощущений, но они были бы эстетически негативными. «Полного чувственного ощущения пространства» недостаточно, если только это ощущение не дает позитивного, то есть благоприятного тона. Ясного или оживленного видения, ставшего возможным благодаря форме объекта, оказывается недостаточно. Только формы, имеющие качество БЛАГОПРИЯТНОГО стимулирования, или, говоря другими словами, то, что вызывает воспроизведение мысли или физического копирования движений, которые связаны с функциями участвующих органов, могут определяться как эстетически позитивные, то есть красивые. Более того, мы должны отметить и сделать ударение на том, что участвующие органы - это не только глаза, как мы это уже выяснили для себя. Мы не можем отделить реакцию глаз от реакций всего тела. И поэтому вопрос о красоте визуальной формы нельзя решить, основываясь только лишь на «требованиях зрительных органов». Если бы это было так, то приятная стимуляция и состояние покоя зрительных органов сами по себе и обусловили бы красоту. «Требования зрительных органов» должны восприниматься как требования зрительных органов плюс требования двигательной системы, а вкратце – всей психофизической особенности. Эти два принципа - «резонанс тела» и приятная стимуляция, как противоположная активному функционированию, полностью опровергают заявления многих сегодняшних художников, которые настаивают, что «требования зрительных органов» составляют законченную эстетическую теорию. Скульптор **Адольф Хильдебранд** в своей работе «Проблемы формы в скульптурном искусстве» первым установил, что задача художника состоит в том, чтобы «найти форму, которая возникает

Хильдебранд Адольф фон
(1847–1921) -

немецкий скульптор и теоретик искусства, который стремился достичь в своих работах отвлеченной, чисто пластической выразительности формы

только из требований зрительных органов»⁸. На сегодняшний день эта доктрина широко распространена, и нам необходимо ее рассмотреть более подробно.

В пространственной форме все, что видно, за исключением самого предмета, является объектом видения. При рассмотрении скульптурного объекта на расстоянии руки фокус глаз должен постоянно меняться между ближними и дальними точками. С другой стороны, на более отдаленном расстоянии («Fernbild» Хильдебранда) контур объекта обозначается различиями света и тени, но, тем не менее, объект воспринимается как единое целое. Более того, находясь на расстоянии, мышцы зрительных органов расслаблены, глаза находятся в состоянии покоя. «Fernbild», таким образом, дает единственную унифицированную картину трехмерного комплекса и, следовательно, единственную согласованность ценностей пространства. Именно в этом единстве, которое передает автор, и заключается то основное удовольствие, которое мы получаем от произведения искусства. Трактовка Хильдебранда сложна и допускает различные толкования, которые сейчас делают акцент на единстве как сущности искусства⁹, на «радости в полном чувственном ощущении пространственного»¹⁰. Последнее, кажется, гармонирует со сказанным Хильдебрандом, что «все удовольствие Формы заключается в том, что мы не обязаны создавать эту ясность для самих себя, потому что это было создано для нас, более того, даже навязано нам самой формой».

Однако допустим, что первое толкование правильно. Предположим, что пространственное единство, которое мы видим благодаря функционированию органов зрения, и есть красота, которую мы ищем. Сразу становится понятно, что переход от трехмерного в двухмерное измерение не сможет создать единство, даже для самих глаз; так насколько же возможно сократить это измерение для двигательного аппарата всего тела, участие которого, как мы знаем, является необходимым? Хильдебранд определяет «требование зрительных органов» как стимуляцию плюс состояние покоя ресничных мышц - органа аккомодации. Настоящее единство, даже воспринимаемое одним только зрением, включает в себя не только пространственные отношения в трехмерном измерении, но и отношения линий, массы и цвета на плоскости. Что касается «полного чувственного переживания пространственного» (которое, казалось бы, эквивалентно «тактильным ценностям», по Беренсону), то из ранее процитированного предложе-



ДЖОН СИНГЕР САРЖЕНТ.
ПОРТРЕТ ОЛМСТЕДА
ФРЕДЕРИКА ЛО.

1895. Картина написана в поместье Билтмор.

8 Das Problem der form in d. bildenden Kunst, 1897.

9 Riehl A., Vierteljahrschr. f. wissenschaft. Philos., xxi, xxii.

10 Groos K., Der Aesthetische Genuss, 1902, p. 17.



ЖАН-ФРАНСУА МИЛЛЕ
(1814-1875).

АНЖЕЛЮС (ВЕЧЕРНЯЯ
МОЛИТВА).

1857 – 1859.

Музей Орсе. Париж.



ФРАНСУА ОГЮСТ РЕНЕ
РОДЕН.

Музей Родена. Париж.

ния Хильдебранда становится понятно, что завершенность ощущения не обязательно включает позитивный или приятный характер самого ощущения. Разграничение находится где-то между красивой и абсолютно реалистичной картиной.

Мне кажется, что дальнейшее утверждение этой теории в данной статье¹¹ представит ее в наиболее выгодном свете. Красота связана с функционированием наших органов восприятия (Auffassungorgane). «Мы желаем оказаться в свежей, полной жизни и энергии деятельности, которая не требовала бы от нас больших усилий... Удовольствие формы заключается в том, что структура объекта делает возможным или, скорее, вынуждает естественное целенаправленное функционирование наших органов понимания». Но к чему ведет эта целенаправленность? Для визуальных форм, очевидно, к концу ясного видения. Описываемый элемент покоя, единства, подразумевающийся как «не требующий усилий» в первом предложении, исчезает во втором. Органы понимания, очевидно, ограничены лишь глазами. Это не лучший момент состояния стимуляции и покоя для целого организма, который снова нацелен на полное чувственное ощущение пространственного.

Возвратимся к более известному теоретику Хильдебранду, который писал в основном о скульптурах и, естественно, ограничивался рассуждениями о скульптурах, что является дополнительным аргументом против того, чтобы делать из этой интересной брошюры основу эстетики, как это уже сделали некоторые. Скорее, это основа скульптурной, возможно, даже живописной техники, которая ссылается лишь на скульптурные элементы. Она содержит универсальное значение, требование для пространственного единства, основанное на спокойном и стимулирующем состоянии глаз. Эта теория игнорирует все возможные источники покоя и стимуляции, кроме одного – аккомодации, а также остальные взаимосвязанные деятельности организма в целом.

На основании приятной стимуляции всей этой деятельности должны ли мы судить о так называемом качестве линии как об элементе, доставляющем удовольствие? Ясно, что мы не можем реально отделить вопрос о качестве линии от вопроса качества формы, фигуры и постановки ее в пространстве. Двигательная возбудимость возникает первой, и если у нас есть форма, как таковая, то у нас есть и пространственная композиция. Но пространственная композиция означает единство, и единство – это объективное качество, которое должно быть переведено в наших исследованиях в эстетическое состояние покоя. И, следовательно, с изучением композиции мы переходим от изучения приятно стимулирующих элементов к изучению красоты визуальной формы.

V

Мы можем начать с вопроса: «Каким на самом деле должно быть пространственное расположение для создания эстетического удовольствия?» Примитивное искусство всех народов показывает, что оно взяло направ-

11 Meyer Th. A., Das Formprinzip des Schouen, Archiv. f. Phil., Bd. x.

ление симметрии относительно вертикальной линии. Можно сказать, что это результат не эстетического влияния, а удобства конструкции, техники и так далее¹². Ясно, что в основном симметрия, представленная в примитивном искусстве, имела место благодаря: 1) положению конструкции, как, например, форма жилища, ткацкие и текстильные образцы; 2) удобству использования (в форме дротиков, стрел, ножей, корзин с двумя ручками или кувшинов); 3) имитациям форм животных на рисунках горшков и т.д. С другой стороны, 1) очень большое количество симметричных рисунков ПРОТИВОСТОИТ форме очертания предмета, с которого наложены эти очертания, например, рисунки на корзинах, горшках и всех округлых предметах; 2) все искажения, разрушения, ухудшения мотивов рисунков приводили к уничтожению их значения из-за того, что все это было направлено к геометрической симметрии. Раннее искусство всех цивилизованных народов показывает те же самые характеристики. Сейчас можно сказать, что существует инстинктивная склонность имитировать визуальные формы посредством двигательных импульсов. Импульсы, вызванные симметричной формой, находятся в гармонии с системой энергии нашего двустороннего организма, который является системой двойной двигательной возбудимости; следовательно, эта система осуществляет наши требования относительно последовательности реакций, соответствующих всему организму. Но тогда нам следует ожидать, что все пространственные расположения, которые отклоняются от полной симметрии и, следовательно, вызывают двигательные импульсы, которые не соответствуют естественному двустороннему типу, не смогут вызывать эстетического удовольствия. Однако это не тот случай. Несимметричные расположения в пространстве очень часто доставляют особенное удовольствие.

Это противоречие исчезнет, если мы сможем показать, что, возможно, несимметричные расположения содержат в себе скрытую симметрию и что все элементы расположения вносят свой вклад в то, чтобы вызвать тот самый двусторонний тип двигательных импульсов, который характерен для геометрической симметрии.

Была организована серия экспериментов, в которой одна из двух неравных белых линий была зафиксирована на черном фоне в вертикальном положении на определенном расстоянии от центра, другая была смещена в сторону настолько, насколько расположение, казалось, доставляло удовольствие. Когда две линии различной длины были расположены друг против друга, было обнаружено, что их относительные положения соответствовали отношению коромысла к весам; маленькая линия,

12 См.: Studies in Symmetry, Harvard Psych. Studies. vol i, 1902.



ЖАН БАТИСТ КАМИЛЬ КОРО.
ЛЕС В ФОНТЕНБЛО. 1830.
Национальная галерея
искусств. Вашингтон. США.

находящаяся дальше от центра, была противоположна большой линии, находящейся ближе к центру. Линия, отдаленная от центра, подходила под формулу и воспринималась как «тяжелая», а находящаяся ближе к центру воспринималась как «легкая». Подобно этому, объекты внутреннего интереса и объекты, предполагающие глубину в трехмерном измерении, были «тяжелыми» в той же самой интерпретации. Все это, однако, не вышло за пределы доказательства, что все доставляющие удовольствие расположения могут быть описаны в условиях механического баланса. Но что такое механический баланс? Метафора ничего не объясняет, и никто не будет утверждать, что в визуальном представлении длинная линия весит больше, чем короткая. Более того, элементы, находящиеся в балансе, были разнотипными. Движение, совершенное по замыслу идеи, было равнозначно движению глаз, совершенному вдоль длинной линии. Внутренний интерес, считающийся идеальным, относится к объекту незначительной формы, и он был приравнен к привлекательной силе взгляда, который, предположительно, имеет просто физиологический эффект на зрительный механизм.

Я убеждена, однако, что оправдание этой видимой разнотипности и основание для объяснения заключаются в уменьшении всех элементов до низшего уровня их условий – как объектов, рассредоточивающих внимание. Большой объект и «интересный» объект являются «тяжелыми» по той же самой причине, по какой они привлекают внимание. Расходование усилий есть расходование внимания, следовательно, если объект находится на краю поля зрения, то требует широкого охвата зрения, а это требует в свою очередь расходования внимания, и, таким образом, он ощущается «тяжеловесным». Но что такое «расходование внимания» в физиологическом смысле? Это не больше, чем мера двигательных импульсов, направленных к объекту интереса. И если двигательные импульсы возникают как склонность следовать движениям объекта, то все это сводится к той же физиологической основе.

Однако может возникнуть возражение, что двигательные импульсы являются разнотипными, потому что некоторые из них направлены на объект нашего интереса, а некоторые – по направлению вдоль линий движения. Нужно сказать, что, во-первых, это не ощущается в теле, но переносится как ощущение веса на картине, здесь важно количество, а не направление возбуждения. Во-вторых, даже если бы это было не так, то предлагаемое движение вдоль линии ощущалось бы как «вес» в конкретной точке.

С этой точки зрения, оправдание метафоры о механическом балансе вполне понятно. Данные две линии доставляют наибольшее удовольствие, когда большая находится ближе к центру, а маленькая дальше от него. Это сбалансированно, потому что самопроизвольный импульс внимания к ближней, большей линии приравнивается по силе к невольно растративаемому (вниманию) для восприятия меньшей, дальней линии.

Следовательно, мы можем думать о пространстве как о своего рода объекте, где определенные точки или территории имеют большее или меньшее значение, соответственно их расстоянию от центра и тому, что наполняет их. Каждый элемент вне зависимости от своего источника силы, благодаря которой он способен вызывать двигательные импульсы,



ЭДВАРД КОЛИ БЁРН-ДЖОНС (1833 -1898).

ПРИХОД К ГРААЛЮ.

Сэр Галаад, Борс и Персиваль приходят поклониться Граалю. Гобелен. Городской музей и художественная галерея. Бирмингем.

кажется, выражает эту силу на ровной поверхности. Величавая аллея понимается и нравится как аллея, но РАССЧИТЫВАЕТСЯ в двигательном уравнении, нашем «балансе», как точка определенной исходной ценности на определенном расстоянии от центра. Опытный художник добьется своей цели с помощью передачи максимума двигательных импульсов и достижения совершенного баланса между ними.

Таким образом, мы находим объективные условия, либо дополнения к эстетическому состоянию покоя или единства в такой своего рода заменяющей симметрии. С этой точки зрения, ясно видно, в каком отношении единство Хильдебранда терпит поражение. Он утверждает, в частности, относительно статуи, но также в отношении картины, что плоская поверхность является своего рода единством для трехмерного измерения. По методу Хильдебранда, это касается только плоского пространства, но здесь и начинается проблема. Каждая точка в трехмерном пространстве находится, как было сказано, на поверхности. Fernbild является началом красоты, однако состояние приятной стимуляции и состояние покоя внутри Fernbild все еще необходимо искать. Состояние же покоя или единства обеспечивается симметрией, свойственной балансу внимания, так как этот баланс есть напряжение антагонистических импульсов, равновесие и, следовательно, подавление движения.

С этой точки зрения, мы можем опровергнуть интересный анализ Соруа¹³ о форме как условии восприятия содержания. Он говорит, что форма, например, изображенная на картине, ценна своим свойством легкого гипнотизирования (через фиксацию и концентрацию зрительного внимания), которое, как известно, происходит с помощью оживленности, приводящей в замешательство. Это такое состояние, в котором содержание картины может наиболее живо привлекать к себе внимание. Форма же, как считает Соруа, является способом содержания, создающим условия для этого внушения. Поскольку форма, в смысле единства, приводит человека через баланс и равновесие импульсов в состояние ступора, то это может, действительно, быть сравнимо с гипнозом. Но это состояние ступора не только способ, но и конечный результат сам по себе, как и эстетическое состояние покоя, которое, как единство личности, является существенным элементом эстетического чувства, как мы его описали.

VI

Все - свет и цвет, контуры, линии, глубина - вносит свой вклад в бесконечную совокупность, дающую максимальное переживание с минимальными усилиями, которую мы называем красотой формы. Но все же есть другой способ видения красивого объекта, который мы затронули во введении этой главы. До сих пор то, что мы видим, является только другим названием того, КАК мы видим; и способ видения доказал, что имеется достаточно содержания для создания состояния стимуляции и покоя в психофизическом механизме. Но теперь мы должны спросить, в чем связь смысла и красоты? Является ли это элементом, который координируется с другими, или же это что-то совмещенное? Может быть, это конечный результат как таковой, наивысшее окончание? Какое отношение к красоте формы имеет качество произведений, из-за достоинств которых Рембрандта называли мечтателем, а **Родена** - поэтом камня? Что мы имеем в виду, когда говорим о Саржене как о психологе? Считается ли это достоинством – быть поэтом камня? Если это так, то мы должны как-то включить в нашу концепцию Красоты элемент выражения и показать, каким образом это служит бесконечной совокупности. Или это не эстетическое достоинство, и Роден является великим художником и поэтом в одном лице, а не просто великим художником, благодаря тому, что является поэтом, как говорят о нем некоторые? Какова связь между объективным содержанием и красотой формы? Одним словом, какое место занимает идея в Красоте?

Из вышесказанного ясно, что расположение отдельных объектов имеет только идейную важность. Перчатка, вышитая золотом, на картине считается кусочком света, направлением линий к определенной точке. Но она имеет большее значение, потому что представляет интерес сама по себе и, следовательно, считается еще более важной, потому что идея возникла в пространственном балансе; идея стала самой формой. Теперь возникает вопрос: не подвергается ли изменению вся «идея», которая кажется такой разнородной по отношению к форме? По крайней мере, интересно понять, могут ли факты так интерпретироваться. Мы говорили об идеях как о части эстетического целого. В чем заключается идея целого? **Коро** говорил, что в своей картине он написал мечту, и это мечта осеннего утра. **Милле** изображает печальное величие и сладость жизни, приземляя их. Каким образом мы должны соотносить эти факты с теми взглядами, которые мы уже выработали?

Очень часто говорят, что вид, который радует только глаз, по существу ошибочен, потому что не существует формы, предназначенной только для глаз. Сам процесс понимания линии включает не только двигательную память и импульсы, но и бесчисленные идейные ассоциации, и эти ассоциации составляют линию так же, как и другие элементы. Впечатления от линии включают в себя выражение, смысл, который неизбежен. Формы вещей составляют своего рода диалект жизни, и, следовательно, теория эмпатии (вчувствования - *Einfühlung*) в ее глубочайшем смысле обоснована. Дорические колонны вызывают у нас, без сомнения, двигательные импульсы, но это означает



**ЖАН-ФРАНСУА МИЛЛЕ.
ПОРТРЕТ ОФИЦЕРА
ВОЕННО-МОРСКОГО
ФЛОТА.**

Вторая треть XIX века.
Музей изящных искусств.
Лион.

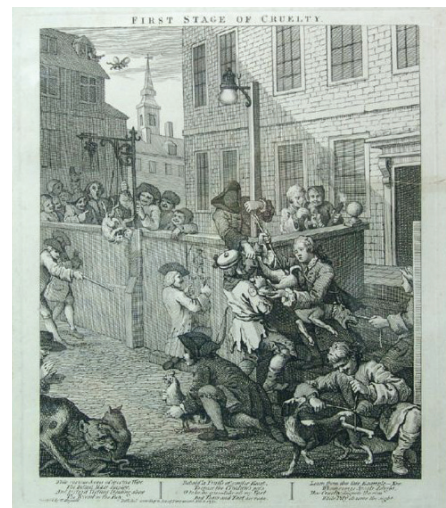
Роден Огюст – (1840-1917) –
выдающийся французский
скульптор, один из
основоположников
импрессионизма в
скульптуре

Коро Камиль (1796-1875) -
французский художник-
пейзажист

**Милле Жан Франсуа
(1814–1875)** -
французский художник и
график, который в своих
работах реалистически
изображал трудовую
крестьянскую жизнь, часто
с социально-критическим
оттенком

и должно означать выражение внутренней энергии через те самые импульсы, которые она вызывает. «Мы сами сокращаем наши мышцы, однако ощущение у нас, будто эти линии тянут и протыкают насквозь, сгибают и поднимают, сдвливают и толкают вверх. Короче, как только зрительное впечатление действительно изолировано и все другие идеи действительно исключены, тогда моторные импульсы прекращают побуждать действия, которые, хотя и производятся нами самими, все же создают ощущение энергии, которая воспринимается как энергия визуальных форм и линий»¹⁴. Так, идея, принадлежащая объекту, и психофизический эффект от объекта являются лицевой и обратной сторонами одного и того же феномена. И наше удовольствие, получаемое от формы колонн, является скорее нашим восприятием энергии, чем нашим чувством приятной стимуляции. Принимая во внимание эти умозаключения, смысл картины есть то же самое, что и ее красота. Тогда героическое искусство Ж.Ф. Милле, например, можно считать красивым, потому что это совершенное выражение простоты и страдания от непосильного труда.

Давайте проверим эту, видимо, имеющую смысл теорию. Правда то, что каждый визуальный элемент понимается так же, как выражение. Однако неправда, что стоящие за элементом выражения и впечатления параллельны и взаимно соответствуют друг другу. Представим ряд колонн, крытых крышей, в **Парфеноне**. Эти психофизические изменения, вызванные видением, взаимно проверяют и модифицируют друг друга. Можем ли мы сказать, что существует такой «смысл», как энергия колонн, соответствующая всему комплексу? По крайней мере, это не сама энергия. Спросите то же самое по поводу линий и масс на картине Коро. В том отношении, в котором мы используем слово «смысл», что возможно только в психологическом плане, наша реакция может быть объяснена только неким настроением. Если колонна означает энергию, потому что она заставляет нас подняться, тогда картина должна означать то, что она заставляет нас делать. Что может означать тогда сочетание легких ветвей и горизонтальных линий воды, струящихся в серовато-зеленой, серебристой дымке? Оно может означать только покой, освещенный серьезным, но бодрым духом. Одним словом, эта теория выразительности не может идти дальше настроения или моральных качеств. В смысле ИНФОРМАЦИИ теория **эмпатии** (Einfühlung) ничего не освещает. В этом ограниченном смысле у нас действительно нет причины противоречить ей, разве что просто указать, что она освещает только



ХОГАРТ УИЛЬЯМ.
ЧЕТЫРЕ СТЕПЕНИ
БЕЗДУШИЯ – ПЕРВАЯ
СТЕПЕНЬ БЕЗДУШИЯ.

Первая гравюра из серии.
1751.

Парфенон –
наиболее известный
античный архитектурный
комплекс, расположенный
на Афинском акрополе,
главный храм в древних
Афинах, посвященный
покровительнице этого
города и всей Аттики,
богине Афине

эмпатия (от греч. *empathia*
– сопереживание) –
способность человека
к параллельному
переживанию тех эмоций,
которые возникают у
другого человека, в
процессе общения с ним

14 Munsterberg H., The Principles of Art Education, p. 87.

в крайне ограниченном смысле. Когда мы видим широкие размашистые линии, мы понимаем их как чувственное воспроизведение силы, энергии. Когда эти размашистые линии принадлежат фигуре Титана, мы получаем тот же самый эффект плюс ассоциации с исключительной мускульной силой. Те же самые линии могут определять складки драпировки или же складки на ножке младенца. Все значения, принадлежащие самим линиям, остаются постоянными, независимо от обстоятельств. Точность же заключается в том, что определенные ощущения или моральные качества принадлежат, скажем, картине Рафаэля, в которой должна быть найдена суть. Но в «Титане» дополнительные элементы для понимания воспринимаются не благодаря приятному воспроизведению. Они не параллельны с двигательной стимуляцией. Это просто ассоциативные дополнения, возникающие благодаря нашей информации о силе мужчин с такими мускулами. Существуют вторичные двигательные элементы в качестве отражения элементов идеи, но которые мы не должны отвергать. Однако они не существуют напрямую благодаря форме. Эта часть нашего отклика на картину напрямую вызвана формой. И мы имеем полное право включить это в эстетическое ощущение. Однако это будет выражаться только лишь как настроение – весьма неопределенное и часто неопишное в каждом произведении искусства, даже самом упрощенном. Если сделать из этого «смысл», то основная цель картины оказалась бы бессмысленной.

Очевидно, что на практике мы, фактически, не разделяем настроение, которое возникает благодаря содержанию идеи картины. Коро написал летний рассвет. Мы не можем отделить наше визуальное удовольствие от удовольствия, получаемого через понимание этой картины. Но все же это визуальный комплекс, что создает нам настроение, а смысл сюжета появляется благодаря факторам восприятия (ассоциаций). «Спокойный и счастливый сон», «убеждение священной и лучезарной Аркадии» являются не «выражениями» в том неизбежном смысле, который мы соглашаемся принять, а результатом более расширенного построения идейных (ассоциативных) элементов.

Таким образом, «идея», которую мы предложили на обсуждение, является не тем, что мы ранее воспринимали как неотъемлемую и существенную часть, а дополнением к визуальной форме. И все мы все еще должны задуматься над тем, в чем заключается ее ценность. Но поскольку это является дополнением, то его эффект может столкнуться с тем, что мы могли бы назвать тоном ощущения, который передается через приятную репродукцию. В таком случае одно должно уступить другому. Теперь, наверное, не только самый убежденный приверженец теории выражения согласится с тем, что если одно из этих явлений НЕОБХОДИМО будет удалено, то выражение должно будет остаться. Они только скажут, что выражение ЕСТЬ красота. Но как только признается то, что красота формы может существовать независимо от элемента идеи, то и эта теория сразу же потеряет силу. Если есть конфликт, тогда победа должна достаться прямому, нежели косвенному фактору. Действительно, когда существует такой конфликт, то первенство всегда должно быть за тем, что соответствует органу, чувственному фактору. И если бы это было неверно и считалось бы, что выражение



АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР (1471-1528).

АВТОПОРТРЕТ. 1500.

Старая Пинакотека.
Мюнхен.

ЕСТЬ красота, тогда наиболее красивым стало бы то, что было наиболее выразительным. И даже если мы не придадим значения этим необычным выводам - когда сюжетным картинам предпочитают картины без сюжета, фотографические репродукции предпочитают симфониям цвета и формы, - мы должны будем признать нечто более подстрекающее [к конфликту]. Выражение всегда является содержанием идеи, тем, что необходимо выразить; и несомненно, что только через слова мы можем приблизиться к невыразимому. В таком случае, литература, будучи наиболее выразительной, будет высшим искусством, и тогда мы столкнемся с иерархией искусств, в которой литература расположится на самом верху.

По правде говоря, настоящий любитель красоты знает, что ни одно искусство не выше другого. «Каждое из них занимает свою звезду», они царствуют раздельно. Для того чтобы быть равными, они должны зависеть от материала, но не от общего качества воображаемой мысли, которой обладает каждый вид искусства в различной степени, а литература обладает ею в более высокой степени по сравнению со всеми остальными.

Идея, к которой мы пришли в заключении, является, в самом деле, второстепенным, побочным продуктом, если только случайно она не войдет, не впадется в форму. В этом случае у нас есть яснейший пример, на который мы уже ссылались - перчатка, вышитая золотом, или украшенный драгоценными камнями **потир**, скажем «Святой Грааль» на картинах Аббейа, который находится в пространственном балансе в соответствии с внутренним интересом.

Мы увидели, что через чувственное воспроизведение создается определенное настроение, которое становится своего рода эмоциональной оболочкой для картины, приятной стимуляцией целого, повышением всей гармонии к одному тону (настроению). Дальнейшее идейное содержание картины может принадлежать этой основе настолько, что оно может справиться с ней самостоятельно. Следовательно, все что мы знаем о рассвете – не только о летнем утре - помогает нам увидеть это, видеть и наслаждаться серебристой дымкой Коро и радужным мерцанием Моне. Все, что мы знаем и чувствуем о терпеливом величии труда на полях, на земле, помогает нам понять медленный насыщенный ритм и густой мрак картин Милле. Но этот ритм и мрак и есть красота, и наше сознание подталкивается этой мыслью. Идея - это резонатор красоты, и поэтому можно утверждать, что она вживается в форму.

Но все же есть некоторые «львы» на нашем пути к теории. Величайший из современных скульпторов, известный как достигший настоящих высот, страстно следовал Природе и ее выражениям. И мало кто может смотреть на произведения Родена, не оказавшись в одночасье во вла-

потир –
литургический сосуд в
виде чаши на высокой
ножке для освящения вина
и принятия причастия

сти эмоций или не признав того факта, который изображен автором. Основная доля современной критики в адрес современных тенденций искусства лежит в основе намерений выражения или самого выражения, присущего ему. О нем говорят так: «Забота о пылком выражении подчиняет себе любое эстетическое рассуждение... Он - поэт, использующий камень как инструмент выражения. Он заставляет его выражать эмоции, которые невозможно сохранить в музыке или в психологической либо лирической литературе»¹⁵.

Тогда как последнее, без сомнения, истинно, я убеждена, что первое не только истинно, но и доказано самим Роденом посредством его творчества и высказываний. И если мы правильно понимаем Родена, то он живет только ради красоты. Он искал секрет модели Микеланджело и нашел его в ритме двух плоскостей, а не четырех, как это было в греческой композиции. Эта система вымученной формы является одним способом соотнесения тела человека с геометрически воображаемым прямоугольным блоком, вмещающим в себя целое.

«Обычная греческая композиция тела, - пишет он, - зависит от ритма четырех линий, четырех объемов и четырех плоскостей. Если линия плеч и грудной клетки опускается вниз справа налево (человек опирается на правую ногу), то линия бедер принимает обратный наклон, а за ними следуют колени. Соответственно данная линия повторяет линию плеч. Следовательно, мы получаем ритм АББА, и балансирующие объемы устанавливают соответствующую игру плоскостей. Микеланджело, таким образом, разворачивает само тело, он уменьшает количество плоскостей от четырех до двух, одно смотрит в лицо, другое смещено в сторону самого блока». Таким образом, он получает геометрически охватывающие линии для его модели. И, фактически, нет ни одной скульптуры, прекраснее по композиции, чем скульптуры Родена. Я снова цитирую господина Маккола: «Было сказано, что скульптура «Граждане Кале» - это группа отдельных фигур, не имеющих единства в их композиции, или хотя бы одной точки зрения. Те, кто говорит это, никогда не изучали ее внимательно. То, каким образом эти фигуры двигаются между собой, по мере того как зритель рассматривает их, обходя вокруг, то, как воспроизводятся с каждого нового угла зрения размашистые внушительные линии, каждая из которых играет свою роль в изумительном единстве, - все это, несомненно, является одним из самых изумительных творений гения композиции. Ничто в истории искусства не сравнимо с этим»¹⁶.

Одним словом, больше всего Родена беспокоит композиция, которую он использует вместо слов. Он называет ее Природой, потому что видит и способен видеть Природу только таким образом. Кто-то однажды высказал ему свое предположение, что чрезмерное посвящение Природе может быть опасно, на что он ответил: «Да, для заурядного художника, может!» Это ради новой странной красоты изображаются все эти дикие и неуловимые моменты: «не подготовленные позы», «странное, но красивое

15 Maclair C., The Decorative Sculpture of August Rodin, International Monthly, vol iii.

16 MacCall D.S., Nineteenth Century Art, 1902, p.101.

нагромождение линий»¹⁷, неподвижных либо ниспадающих. Конечности (тела) должны быть расположены либо в привычном порядке, либо поражать своим немыслимым расположением. Идеи являются поводом и оправданием – вот и все.

Это едва ли чуждо и Милле, которого мы уже знаем, среди всего прочего, еще и как художника, который в своих картинах обожествил обычный труд. Однако он тоже художник, который является таковым, прежде всего, ради красоты. Он видит двух крестьянок: одна - нагруженная травой, другая – узелками. «Издавека они великолепны, они удерживают свои плечи под грузом усталости, сумерки поглощают их силуэты. Это красиво, величественно и таинственно».¹⁸

Такая идея, как я уже упоминала, с этой точки зрения, является средством достижения новой красоты; чем чуднее и неуловимее идея, тем более оригинальны формы. Чем более не обуздано выражение эмоций образов, тем больше шансов удивить [своим] новым прекрасным образом. Таким образом, я думаю, что мы можем интерпретировать видимую тенденцию современной скульптуры, а также и всего современного искусства, как путь к «выразительной красоте». «Заурядный художник» потеряет красоту в поисках выражения, великий художник будет преследовать свою идею ради красоты, которой она подчинится.

Таким образом, кажется, что, в конце концов, те камни преткновения, которые лежат на пути нашей теории, являются вполне преодолимыми. С любой точки зрения, представляется возможным преобразовать идею в помощника формы. Визуальная красота - это красота, прежде всего, для глаз и тела, а разум лелеет и обогащает эту красоту своим накопленным богатством. Состояние стимуляции и покоя психофизического организма само может вызвать сильный трепет от визуальной формы. Этот трепет будет более глубоким и более удовлетворяющим, и даже будет усиливаться, если человек будет полностью им поглощен.

VII

Но мы должны упомянуть о пограничной области, с которой явно связана не красота, а идеи о жизни. Аристотель, любитель знаний, который с радостью отзывался о картине: «Это тот человек», является вдохновителем рисунка, как противовеса искусству визуальных форм.

Это не красоту мы ищем на гравюрах и **ксилографиях** Рембрандта и Дюрера, начиная от Хогарта, Гойи, Клингера, Лееха, Кеена, Дю Морьера; не

ксилография —

гравюра на дереве, а также оттиск с такой гравюры

¹⁷ Said of Degas. MacCall.

¹⁸ Sensier, Vie et Oeuvre de J.F. Millet.

красоту, а идею, информацию, иронию, сатиру, жизненную философию. Там, где существует конфликт, красота находит свое место на стене. Вероятно, мы можем искать основание этому в большом количестве символической ассоциативной мощи, данной и востребованной в черном и белом цветах. Даже чтобы понять такую картину требуется огромное количество бессознательного умственного усилия, которое можно найти в эстетическом центре гравитации этого элемента.

Первым условием работы является определение ее направления и цели. При просмотре гравюры воображению необходимо отводить более важную роль, потому что, в конце концов, именно воображение перевешивает, по своей значимости, все остальные составляющие. Однако мы не желаем, чтобы данная часть выходила за рамки идеи. Следовательно, мы понимаем, что для большинства рисунков задний фон неясен и бесформен и является чем-то недостающим. «Такой тон является фоном для психологических моментов, что использовал Гойя, например, с помощью первобытной прекрасной наготы. На заднем фоне, едва обозначенном несколькими мазками, которые навряд ли предполагают пространство, он изображает тип человека (подобно тому, как прикалывают булавкой бабочку) в момент его глупости или греховности... Меньшее определение окружения притупило бы его (художника) остроту и сделало бы его страстность абсурдом».¹⁹

Эта теория, нацеленная на черное и белое, подтверждается фактом, что когда картина составляется ради размеров, то она изменяется и становится другой картиной, если воспроизвести ее в другом масштабе. Однако размеры рисунка в этом случае не имеют значения; в уменьшенном или увеличенном виде он производит, примерно, тот же самый эффект, потому что воспринимаемое глазами является лишь маленькой пропорцией всего впечатления. Картина - это только намек на целую структуру идей.

Есть мнение Андерса-Штребена, что благодаря «частичному отклонению от собственных ограничений, виды искусства могут не то чтобы замещать друг друга, а передавать на взаимной основе друг другу новые возможности»²⁰. Искусство резца гравера и иглы, или, как это называл Клиггер – Griffelkunst (графика), необходимо оценивать, прежде всего, по изображению [представлению]. Это не означает, что оно не может обладать красотой формы в высшей степени. Здесь имеется в виду, что красота формы не является характерным преимуществом.

В чем заключается красота визуальных форм? Если бы можно было ответить на этот вопрос одним предложением, то наше обсуждение абстрактной формулы красоты было бы необязательным. Но поскольку мы знаем, что требуется от элементов визуальных форм для того, чтобы они могли вызвать эстетическое наслаждение, то целью предыдущих страниц была попытка показать, каким образом эти элементы необходимо определять и как к ним относиться. Глаза и психофизический организм необходимо приятно стимулировать, и такие элементы, как

¹⁹ Klinger Max, Malerei u. Zeichnung, 1903, p. 42.

²⁰ Pater W., Renaissance: Essay on Giorgione.

цвета, комбинации, линии, которые мы описывали, выполняют эту задачу. Необходимо привести в состояние покоя все это, и взаимоотношения линий и цветов предназначены выполнить эту задачу, в силу уже приведенных причин. Первый и последний посыл выразительного искусства должен быть обращен, прежде всего, к зрительному восприятию и всему тому, что следует за ним, и то, насколько глубоко воспринимаются зрением эмоции и смысл картины или статуи, определяет характер их превосходства, то есть красоту визуальной формы.

источник: Puffer Ethel D. The Beauty of the Visual Form. The Beauty of Fine Art. The Psychology of Beauty. Project Gutenberg.

< <http://www.gutenberg.org/dirs/etext03/psbty10.txt> >

ПЕРЕВОД ПАХЧ - УЦА.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

1. Что, экспериментируя, мы узнали о цвете? Какие цвета радуют глаз? Какую роль играет цвет в создании красивого объекта? Какую роль играет цвет в нашей жизни? Можете ли вы привести примеры?
2. В каких случаях «правда» является синонимом «красоты»?
3. Какие формы можно назвать эстетическими, т.е. красивыми?
4. Какой объект несет идею Красоты?
5. Что Этель Паффер говорит о теории экспрессивности? Что автор думает о выразительности и красоте?
6. Какая разница, с точки зрения Паффер, существует между «заурядными» и великими художниками?



ДИЕГО РОДРИГЕС ДЕ СИЛЬВА ВЕЛАСКЕС (1599–1660). МЕНИНЫ.
1656-1657. Прадо. Мадрид.

ЭНДРЮ БАТТЕРФИЛЬД. ВЫСОТЫ УДОВОЛЬСТВИЯ

121

Эндрю Баттерфильд - вице-президент Нью-Йоркской галереи Сэллендер-О'Рейли. Он курировал выставку «Леонардо да Винчи, Микеланджело и Ренессанс во Флоренции», организованную в Национальной галерее Канады в сентябре 2006 года; 21 сентября 2006 года Баттерфильд написал критическую статью для Нью-Йоркского журнала «The New York Review of Books» «Джамболонья. Боги и Герои. Происхождение и судьба европейского стиля в скульптуре», а также представил выставочный каталог работ Джамболоньи «Триумф тела».

Джамболонья. Боги и Герои. Происхождение и судьба европейского стиля в скульптуре.

Каталог выставки под редакцией Беатрис Паолоцци и Димитриоса Зикоса.

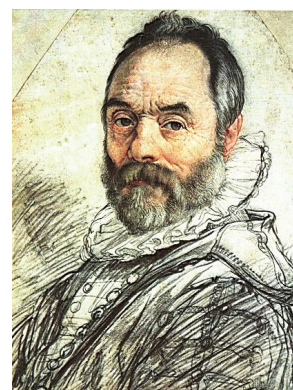
Выставка Национального музея Барджелло, Флоренция, 1 марта – 15 июня 2006 г.

Джамболонья. Триумф тела.

Каталог выставки под редакцией Вилфрида Зайпеля.

Выставка Венского музея совместно с Национальным музеем Барджелло, Флоренция, 27 июня – 17 сентября 2006 г.

Во второй половине 16 в. только один человек доминировал в создании скульптур в Европе. В основном его называли по его прозвищу - Джамболонья. Он был фламандским художником и работал при дворе **Медичи** во Флоренции. Человек поразительной креативности и неослабевающего старания, в течение почти пятидесяти лет он неутомимо создавал скульптуры из любого материала – воска, глины, мрамора и бронзы, и любого размера – от миниатюрных до гигантских. Хотя он был приглашен для удовлетворения потребностей семьи Медичи и образованных людей благородного происхождения их круга, скульптуры Джамболоньи вскоре приобрели такую популярность, которая никогда до этого не встречалась в истории искусства постклассицизма. Каждый король и ценитель хотел иметь у себя его работы. Его бронзовые скульптуры экспортировались по всей Италии и Европе. Потребность в его работах была такой, что его мастерская работала еще долго после его смерти, а некоторые модели изготавливались еще несколько сотен лет. Такого никогда не бывало.



ХЕНДРИК ГОЛЬЦИУС
(1558-1617).

ПОРТРЕТ ДЖОВАННИ ДА
БОЛОНЬЯ.

Медичи -
семейство богатых
флорентийских
коммерсантов,
представители которого
были правителями
Флоренции в период
Возрождения, а в 16–18
вв. – великими герцогами
Тосканскими

Джамболонья был первым художником после античности, чей успех, главным образом, основывался на изготовлении скульптур светского, а не религиозного характера. Большинство известных скульптур раннего флорентийского периода изображают героев иудейско-христианской истории. Например, «Святой Георгий» Донателло или «Давид» Микеланджело. Напротив, наиболее популярные сюжеты у Джамболоньи были взяты из классической мифологии – Геркулес, Венера, Аполлон и другие. Такое изменение в сюжетах происходило из абсолютного изменения основного предположения о природе искусства. Джамболонья и его ценители имели свой взгляд на то, что может представлять скульптура, где она может размещаться, как её должно рассматривать и для чего использовать. Одним словом, они создали новое восприятие того, как скульптура и другие формы визуального искусства могут стать частью жизни.

Несмотря на всю важность работы Джамболоньи, современные ученые часто относились к нему как к слишком утонченному художнику, который не может представлять интерес для широкой аудитории. Когда в 1978 г. в Европе проводилась большая выставка его работ, ни один американский музей не захотел выставить эти работы. Хотя существует множество исследований, проведенных специалистами, стандартная оценка его творчества была представлена на фламандском языке 50 лет назад, а на английском языке составлена только одна его биография. Для устранения этого упущения в этом году были проведены две выставки. Одна проходила в музее Барджелло во Флоренции и была недавно закрыта, а вторая проходит в настоящий момент в Венском музее. Кроме того, не так давно была выпущена очень интересная небольшая книга на итальянском языке. На двух выставках представлено множество одинаковых работ, а в каталогах приведены одинаковые рассказы о мастере. Тем не менее, они были организованы независимо, различными хранителями, и выводят на передний план совершенно разные аспекты работы и достижений художника.

Джамболонья родился в Дуэ, во Фландрии, в 1592 году. Свое обучение он начал в мастерской скульптора Жака Дюбрека (скульптора Марии Венгерской, сестры Чарльза V). Около 1550 г., когда ему исполнился 21 год, Джамболонья, как и многие северные художники, отправился в Рим, где он прожил два года, изучая и копируя шедевры классической скульптуры. Эти работы сформировали один из стандартов, который он соблюдал всю оставшуюся жизнь. Яростная сила «Лаокоона», утонченная элегантность «Аполлона Бельведерского» и строгая сложность «Фарнезского быка» - их элементы снова и снова можно увидеть в скульптурах Джамболоньи.

После Рима Джамболонья отправился во Флоренцию для изучения работ мастеров Возрождения. По воспоминаниям современников, он «был крайне честолобив и хотел сравняться с Микеланджело». На одном из портретов Джамболонья изображен держащим в руках модель работы Микеланджело. Он никогда не выпускал их из своих мыслей, потому что они были источником постоянного стимулирования и вызова для молодых художников. Джамболонья даже задумывал некоторые из своих величайших творений как амбициозную переработку эскизов Микеланджело.

«Лаокоон» -

скульптурная группа родосских мастеров Агесандра, Атенодора и Полидора (ок. 50 г. до н.э.), изображающая эпизод греч. мифа о жреце Лаокооне, который предостерегал троянцев от введения в город сооруженного данайцами деревянного коня (в котором прятались воины); Лаокоон вместе с двумя сыновьями был задушен змеями, которых послала богиня Афина, помогавшая данайцам.

«Аполлон Бельведерский» -

работа др.-греч. скульптора Леохара (сер. 4в. до н.э.), изображающая Аполлона - др.-греч. бога света, покровителя искусств.

«Фарнезский бык» -

одна из самых крупных скульптур, сохранившихся с античных времен; создана др.-греч. скульпторами Апполонием Тралесским и его братом Тавриском. Была обнаружена в 1546г. и реставрирована под наблюдением Микеланджело.

Легенда гласит, что они встречались только раз, когда молодой художник попросил о встрече с великим мастером, которому тогда было уже 80 лет. Джамболонья осмелился показать ему одну из своих работ, которую, надеясь поразить Микеланджело, он сделал с величайшим старанием. В приступе ярости Микеланджело разбил глиняную статую и немедленно воссоздал ее в совершенно иной манере, говоря: «А теперь иди и поучись разработке композиции, прежде чем ты возьмешь на себя труд закончить ее». Всю свою жизнь Джамболонья вкладывал весь свой художественный талант в разработку и создание моделей своих скульптур, часто оставляя их выполнение и окончательную доработку на своих ассистентов.

Джамболонья был никому не известным иностранцем, когда прибыл во Флоренцию, но вскоре его талант был открыт Бернардо Вичетти, богатым торговцем и банкиром. Вичетти был финансовым советником семьи Медичи и одним из наиболее влиятельных лиц в искусстве и культуре города. Возможно, более чем любой другой гражданин Флоренции, он был в состоянии помочь молодому художнику, что он и сделал. Вичетти предоставил ему полный пансион на многие годы, использовал свое влияние для получения некоторых важных заказов и сумел сделать так, чтобы он получал жалование от Медичи. Вичетти сделал для скульптора еще больше. Будучи хорошо известным как ценитель искусства и ювелирных украшений, сам увлекавшийся ремеслами, Вичетти был очень утонченным человеком. Вкус, знания и воображение Вичетти и его друзей лежали в основе развития и направления искусства Джамболонья. Это было особенно важно, так как скульптор, кроме художественного, не имел другого образования.



**ДЖАМБОЛОНЬЯ,
ДЖОВАННИ ДА БОЛОНЬЯ**
(настоящее имя *Жан де Булонь*; 1529-1608).
ГЕРКУЛЕС И КЕНТАВР.
Лоджия Ланци.
Флоренция.

Нептун -
в древнеримской
мифологии бог морей и
потоков

Джамболонья стал широко известен в 1562 г., когда получил заказ на создание огромной бронзовой статуи **Нептуна** для фонтана, расположенного на центральной площади Болоньи. Эта статуя почти двенадцатифутовой высоты была одной из самых высоких, созданных в тот период эпохи Возрождения. Она изображает олимпийского бога, стоящего в энергичной позе, с вытянутой левой рукой, успокаивающего море. Его лицо выражает власть и сдержанность. В сравнении с ней, изображение Нептуна, сделанное современником Джамболонья Бартоломео Амманати и установленное на пьедестале делла Синьория во Флоренции, кажется вялым, пассивным и туповатым.

Вскоре Джамболонья получил еще один шанс доказать свое превосходство. В 1565 г. он получил заказ на создание для Медичи большой мраморной группы - аллегория победы Флоренции над Пизой. Особая сложность этого заказа состояла в том, что, во-первых, статуя должна была быть расположена рядом с большой мраморной скульптурой «Гений победы», созданной Микеланджело. В прямом соревновании с художником, признанным всеми величайшим скульптором всех времен, Джамболонья должен был создать работу на ту же тему и того же масштаба. Статуя Микеланджело изображает героического юношу, поставившего колена на связанного и согнувшегося бородатого мужчину. Кажется, что юноша поднимается и разворачивается, как спираль, что еще больше прижимает пожилого к земле. В своей скульптуре Джамболонья заменил юношу крепкой эллинской богиней, символизирующей Флоренцию, но скопировал остальные важные элементы замысла Микеланджело, изменив только направление, в котором разворачивается фигура, так, чтобы бы фигуры казались зеркальным отражением друг друга. Ни один художник того времени не мог сравниться с мастером. С этого момента и до своей смерти в 1608 г. Джамболонья был самым уважаемым скульптором во Флоренции. Естественно, что Франческо I Медичи называл его своим самым любимым художником и говорил, что он даже лучше Микеланджело.

С благословения Папы Римского и императора Священной Римской империи в 1537 г. Медичи стали герцогами Флоренции, а в 1569 г. – великими герцогами Тосканскими. Для утверждения и празднования своего правления они профинансировали честолюбивую кампанию в поддержку искусства и архитектуры, которая полностью изменила облик города. Они переделали палаццо делла Синьория, бывшее местонахождение республиканского правительства в центре Флоренции, в официальную резиденцию герцогов и украсили ее статуями и полотнами, восхваляющими их правление. В небольшом квартале по соседству с дворцом они снесли все здания, включая старейшие флорентийские церкви, и возвели новые административные здания для своего правительства, которые сейчас называются Уфицци (офисы). На другой стороне реки, в южной части города, они купили палаццо Питти, превратив его в еще одну фамильную резиденцию, и позади него разбили прекрасные сады Боболи. В сельской местности Медичи построили виллы, из которых самые известные – Кастелло и Пратолино. На улицах Флоренции и в центрах других тосканских городов, включая Ареццо, Пизу и Ливорно, они установили статуи, изображавшие их самих.



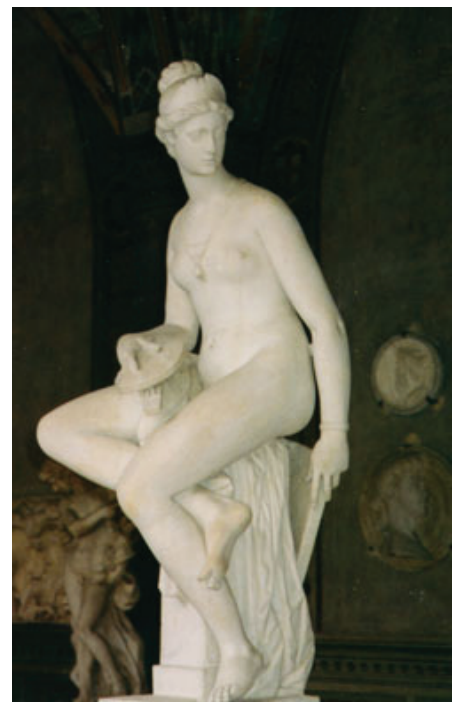
**ДЖАМБОЛОНЬЯ,
ДЖОВАННИ ДА БОЛОНЬЯ.
ПАМЯТНИК КОЗИМО
МЕДИЧИ.**

Площадь Синьории.
Флоренция. Италия.

Для сооружения и украшения новых зданий и садов Медичи наняли небольшую «армию» художников, скульпторов, ювелиров, изготовителей гобеленов, инженеров, каменщиков и архитекторов. Иногда специалисты выписывались даже из-за границы. Джамболонья был признанным лидером этой «армии», и в 1566 г. ему были выделены апартаменты и мастерская непосредственно во дворце герцога. В качестве придворного скульптора Медичи он должен был поставлять самые разнообразные статуи. Картины, создаваемые для Медичи Джорджо Вазари и другими, часто были стереотипными и в них отсутствовало вдохновение, но Джамболонья подходил к своим заказам с удивительной энергией и творчеством. Создавая мраморные и бронзовые статуи для их садов, он, фактически, возвел создание статуй для фонтана в высокое искусство. Эти работы отличаются по характеру, начиная от скульптуры Океана в образе прекрасного греческого бога и до забавной статуи Аппенино - старого жителя гор, изображенного неуклюжим и косматым гигантом. Джамболонья также создал бронзовое изображение Меркурия в виде грациозно летящего юноши (это самая известная из всех европейских скульптур) для фонтана в саду Фердинанда I на вилле Медичи в Риме.

Среди прочих своих проектов для грота на вилле Каstellо он создал бронзовые статуи птиц в натуральную величину (индеек, орлов и сов) и каждую наградил собственным характером. Он разрабатывал временные убранства для государственных церемоний, бракосочетаний и похорон, включая восковое изображение Козимо I. Он создал блестящие серебряные статуи, изображающие подвиги Геракла, для «трибуны» - хранилища произведений искусства в Уфицци, а также отполированную статую Аполлона для частных покоев Франческо I. Ему даже доверили задачу возведения двух наиболее важных символов правления Медичи во Флоренции – внушительной бронзовой конной статуи Козимо I в пьядца делла Синьория и такого же внушительного монумента Фердинанда I в пьядца Сантиссима-Аннунциата. В 1564 г. Винченцио Боргини, советник по вопросам искусства Медичи, написал, что скульптура была «более роскошной, богатой и великолепной», чем картина, отчасти и потому, что ее стоимость превосходила состояние среднего горожанина. За скульптурами Джамболоньи стояло стремление Медичи к пышности и великолепию.

В то же время, когда художник был поглощен созданием величественных официальных статуй для Медичи, он так же активно разрабатывал небольшие бронзовые статуэтки для частного просмотра и размещения в покоях. До Джамболоньи искусство создания статуэток было неизвестно во Флоренции. За предшествующее столетие, может быть, было создано



**ДЖАМБОЛОНЬЯ,
ДЖОВАННИ ДА БОЛОНЬЯ.
АРХИТЕКТУРА.
Барджелло. Флоренция.**

**ДЖАМБОЛОНЬЯ,
ДЖОВАННИ ДА БОЛОНЬЯ.
ПОХИЩЕНИЕ
САБИНЯНОК.
Лоджия Ланци.
Флоренция.**



не более двух дюжин, да и те были элементарными по своему характеру, грубоватыми и простыми. Только на севере Италии, особенно в Венеции и Падуе, бронзовые скульптуры были распространенной формой украшения домов, но часто использовались и в утилитарных целях, как, например, чернильницы или курильницы для благовоний. Действительно, скульптор Антико, работавший при дворе Изабеллы д'Эсте и правящей семьи Мантуи в начале 16 в., активно экспериментировал с более утонченными силуэтами бронзовых статуэток, но такие эксперименты были не известны за пределами двора Мантуи.

Статуэтки Джамболоны сразу же начали пользоваться всеобщим успехом. Как писал один критик в 1580-х годах, в коллекциях флорентийцев были тысячи его бронзовых статуэток. Конечно, он преувеличивал, но, скорее всего, рынок был достаточно большим и с энтузиазмом принимал новые творения мастера. С начала 1560-х годов художник создал 90 или более моделей для изготовления небольших статуэток. Он сделал множество литейных форм самых популярных моделей и был вынужден пользоваться услугами трех или четырех ассистентов, которые помогали в

их отливке и полировке. Статуэтки Джамболоньи даже рассматривались как изделие, которое можно было приобрести только во Флоренции. Медичи заказали наиболее утонченные модели в качестве дипломатических подарков другим правителям Европы, включая императора Священной Римской империи и правителя Саксонии.

Одного взгляда на раннюю работу Джамболоньи «Венера после купания» достаточно, чтобы понять причины его популярности. Небольшая статуэтка, уместающаяся на ладони, изображает молодую, чувственную женщину, присевшую на правую ногу и поднявшую левую руку, чтобы вытереть левую грудь тканью, которую она держит в правой руке. Скульптура кажется близкой и волнующей и в то же время далекой и совершенной, как будто вы ее видели во сне. Несомненно, бронзовая скульптура отчасти эротична. Зритель должен осмотреть ее и вообразить, как он ласкает крепкие ягодицы, налитые бедра, мягкую спину и полные груди. Тем не менее, в то же время, некоторые пропорции и формы ее тела имеют геометрические черты, которые делают ее почти чужой: ее шея неестественно длинна и напоминает колонну, ее нос практически имеет форму треугольника. Также и выражение ее лица – она обращена внутрь себя, спокойна и бесстрашна, как будто находится в другом мире. Она – богиня и, несмотря на всю свою привлекательность, остается совершенной и недоступной.

Бронзовые фигурки мужчин имеют совершенно другой характер. Они показывают богов или героев в решительном действии, а не в мечтах. Но, несмотря на это, они тоже были сотворены для того, чтобы ими любовались в восхищении, которое обычно предназначается только для тех предметов, которые мы любим. Практически всегда их тела находятся как бы в движении, и кажется, что развязка вот-вот наступит. Например, в скульптуре «Геркулес, убивающий кентавра» показан герой, замахнувшийся оружием, готовый к нападению, он поднимает правую руку над головой и уже готов опустить ее с неистовой яростью. От скульптуры исходит сила, возбуждение. Такое впечатление еще более усиливается рисунком тела – все конечности вытянуты, создавая ощущение движения, и поверхность бронзы дышит жизнью.

Бронзовые скульптуры Джамболоньи – это виртуозные шедевры. Каждая мышца, сухожилие, вена и изгиб переданы с потрясающей точностью и достоверностью. Яркость деталей настолько завораживает, что зритель не может не восхищаться их исполнением. Они вызывают восторг мастерством и тщательностью, какую вложили в них Джамболонья и его помощники. Мастерство очевидно и в композиции, и в позах. Бронзовые статуэтки женщин имеют изгибы, связанные с божественной грацией, а бронзовые статуэтки мужчин демонстрируют отвагу, натуралистичную анатомию и изящные детали, для иллюстрации истории и подчеркивания психологического состояния героя или его характера...



БРОНЗОВАЯ СТАТУА ФИЛЛИПА III ИСПАНСКОГО НА КОНЕ. 1578–1621.

Работа была начата Джамболонья и завершена Пьетро Такка в 1616 году. Часть монумента на Пласа Майор (Мадрид, Испания). Памятник открыт в 1848 году.

Цицерон Марк Туллий (106–43 до н.э.) –

римский политический деятель, блестящий оратор и писатель

Гораций (полное имя Квинт Гораций Флакк, 65 до н.э. – 8 до н.э.) –

римский поэт

Квинтилиан Марк Фабий (ок. 35–ок. 96.) –

римский оратор, теоретик ораторского искусства

Можно быть уверенным, что Джамболонья рассматривал свою работу в основном с точки зрения эстетики. В 1579 г. он создал для герцога Оттавио Фарнезе большую бронзовую статую юноши, держащего на вытянутых руках прекрасную обнаженную женщину. Обсуждая эту скульптуру в своем знаменитом письме герцогу, Джамболонья пишет: «Что касается двух фигур, то они могут быть истолкованы как похищение Елены, Прозерпины или сабинянок. Я выбрал их (только) для того, чтобы выразить мои знания об искусстве». Что еще более поразительно, немедленно после этого он приступил к созданию колоссальной группы мраморных статуй, к которым он присоединил третью. Скульптура была признана настолько прекрасной, что Франческо I приказал установить ее на Лоджия де Ланци рядом с дворцом герцога на пьяцца делла Синьория. Было проведено соревнование на миф или легенду, которую олицетворяла статуя. Сначала было предложено «Похищение Андромеды», но «Похищение сабинянок» подошло к скульптуре лучше всего, и Джамболонья отлил бронзовый повествовательный рельеф для постамента. Как было правильно замечено ранее, это был первый случай, когда монументальное произведение искусства было установлено в общественном месте исключительно по причине его красоты и визуальной притягательности. Что делает его еще более замечательным, так это то, что до этого все скульптуры на площади, включая «Юдифь» Донателло и «Давида» Микеланджело, были работами, несущими большое символическое значение, олицетворяя силу и правительство Флоренции и то, что город находится под защитой Господа.

В средние века и в начале периода Возрождения искусство оправдывали тем, что оно необходимо для морального поучения. Религиозные изображения рассматривались как помощь в напоминании о святых или как Библия для бедных; а выступая в защиту светских изображений, говорили, что они показывают образцы героизма и подвиги, наполняющие зрителя добродетелью. Заимствуя язык **Цицерона, Горация и Квинтилиана**, гуманисты раннего Возрождения соглашались с тем, что визуальное искусство, как риторика и поэзия, должно доставлять удовольствие, побуждать и наставлять. Во времена Джамболоньи критики все еще верили в моральную ценность визуального искусства, особенно религиозных изображений, но они ставили удовольствие во главу угла. Например, в 1564 г. Винченцио Боргини написал эссе о живописи и скульптуре, в котором отмечал, что «удовольствие есть сущность искусства, а практичность есть случайность».

Когда Джамболонья и его друзья говорили о наслаждении искусством, они, конечно, имели в виду чувственное удовольствие, возникавшее при рассматривании красивых вещей. Но они также думали о таком удовольствии как об удовольствии и чувстве удовлетворения, возникающем при использовании их способностей как людей. Мы можем быть относительно уверены в этом благодаря книге «Il Riposo», написанной Раффаэлло Боргини в 1584 г. Раффаэлло был внучатым племянником Винченцио и знаменитым гуманистом. Именно Раффаэлло назвал колоссальную мраморную статую Джамболоньи «Похищение сабинянок». «Il Riposo» - это диалог, в котором ценитель работ Джамболоньи Бернардо Вичетти и еще три человека обсуждают визуальные искусства. Вичетти является

главным героем произведения. Естественно, что название книги взято из названия его виллы, которая находится в пригороде Флоренции.

В начале книги Боргини приводит длинное описание этого места. Он описывает красоту земли, пышность садов, чистоту вод, воспекает утонченность кухни и превосходство вин, восторгается богатством коллекций фарфора, серебра, хрусталя, книг, полотен, рисунков, включая творения Микеланджело и Леонардо, а более всего – «многочисленными статуями из воска, глины и бронзы», созданными Джамболоней. «В двух словах,- пишет он, - на вилле вы можете найти все, что необходимо для услаждения души и удовольствия тела».

В период раннего Возрождения коллекционированием предметов искусства занимались только кардиналы и правители. Это делалось в том числе и для выражения политической власти. Практически, это входило в обязанность и для Медичи, и для остальных правителей эпохи позднего Возрождения. Коллекционирование так и оставалось обязанностью. Но в 16 веке коллекционирование стало более распространенным. Им занимались богатые горожане, для которых это было, возможно, символом знатности, но не государственной власти. Освобожденное от своей политической функции, коллекционирование могло послужить и более личным целям. Для Бернардо Вичетти и прочих, входящих в окружение Джамболоньи, искусство было собственно-стью, обладание и наслаждение которой помогало человеку достичь меры счастья на Земле. Возможно, впервые в европейской истории искусство рассматривалось как составная идеальной жизни.

В 16 в. основным текстом по взаимосвязи между удовольствием и счастьем была десятая книга Аристотеля «Никомахова этика». Аристотель писал: «Можно предположить, что все стремятся к удовольствию потому же, почему все тянутся к жизни, ведь жизнь - это своего рода деятельность, и каждый действует в таких областях и такими способами, какие ему особенно любы; например, музыкант действует слухом в напевах, любознательный - мыслью в предметах умозрения, и среди остальных так ведет себя каждый. Удовольствие же придает совершенство [и полноту] деятельности, а значит, и самой жизни, к которой [все] стремятся. Поэтому понятно, что тянутся и к удовольствию, для каждого оно делает жизнь полной, а это и достойно избрания» .

О том, что скульптуры Джамболоньи были вехой в секуляризации искусства, говорилось и ранее. Так оно и было. Но новое отношение, которое поддерживали он и его покровители, не должно рассматриваться просто как ранний этап идеала искусства ради искусства. Они рассматривали его скульптуры как возвышенный опыт, который занимает разум и стимулирует чувства и, таким образом, помогает зрителям лучше понять собственную человеческую природу.

источник: Butterfield Andrew. The Heights of Pleasure. - The New York Review of Books, volume 53, number 14. September 21, 2006.

перевод ПАХЧ - УЦА.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

1. В чем состоит специфика скульптур Джамболоны? Чем его работы отличаются от ранней флорентийской скульптуры?
2. В чем заключался вклад Джамболоны в развитие производства статуэток во Флоренции? Как рассматривались его статуэтки? Как Медичи использовали статуэтки Джамболоны?
3. Можете ли вы описать раннюю работу Джамболоны – бронзовую «Венеру после купания»? Какие эмоции вызывает эта скульптура?
4. Что вы можете сказать о бронзовых мужских фигурах Джамболоны? В чем разница и в чем сходство между женскими и мужскими бронзовыми фигурами?
5. Что служило оправданием искусству в средневековье и в эпоху раннего Возрождения? Можете ли вы привести примеры? Что говорили гуманисты о целях изобразительного искусства в эпоху раннего Возрождения?
6. Как, согласно автору, мы должны понимать скульптуры Джамболоны? Почему?

ВВЕДЕНИЕ

Многие считают искусство интуитивным знанием, которое требует нашего внимания и критического понимания. Философские и литературные тексты, предлагаемые в этой главе, уделяют особое внимание интуиции как ключу к великому искусству. Определения интуиции колеблются от «инстинктивного чувства» до прямого познания без использования рационального мышления или вмешательства. Мы советуем читателю рассмотреть все значения интуиции, используемые авторами текстов, представленных в этой главе. Это поможет понять взгляд на то, что искусство – это интуитивное знание.

Глава начинается с текста Бенедетто Кроче, в котором предлагается идея, что искусство, как интуитивное знание, является «выражением впечатления». Читатель должен рассмотреть, является ли искусство как интуиция нерациональным. На каком этапе искусства к нему присоединяется рассудок? Или же искусство является продуктом только иррационального, создающимся без помощи рассудка? Тогда каким образом художники имеют дело с практическими препятствиями в создании произведения искусства? Если же в создании произведения искусства присутствует рассудок, то, может быть, это рассудок другого вида? Как художник доносит до нас свои знания?

Рассказ «Пророческие портреты» Натаниэля Хоторна предлагает нам несколько взглядов на искусство как интуицию. Герои его рассказа предполагают, что искусство является волшебным, пророческим и обладающим психологической проницательностью. Рассмотрите эти различные концепции. Какая из них кажется вам более полной и обоснованной? Какая фантастической? А может быть, какая-то похожа на правду?

Другой хорошо известный роман «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда рассматривает идею, является ли искусство аморальным или стоит над моралью. Тем не менее, кажется, что роман завершается моральным выводом и, таким образом, становится притчей. Кроме того, автор представляет идею того, что «во всяком искусстве есть то, что лежит на поверхности, и символ». Конечно, любое значение, которое зритель приписывает произведению искусства, должно быть собственным дополнением зрителя к работе, как лак на поверхности произведения искусства. В таком случае задача художника заключается в том, чтобы зрители открыли для себя свою собственную точку зрения. Другими словами, художник выводит из

подсознания идею, мысль или чувство на уровень сознательного разума и, таким образом, показывает зрителю самого себя.

Последний текст этой главы фокусируется на загадочной улыбке, запечатленной на холсте, ее влиянии на зрителей и популярности портрета. Мы побуждаем читателя обсудить исследование значения, понимания и восхищения, которое вызывает этот портрет, а также рассмотреть, как искусство тиражируется путем невероятной его коммерциализации. Уничтожает ли коммерческая ценность интуитивное знание искусства, равно как и зрителя? Является ли интуитивное знание эфемерным? Может ли искусство, которое является физическим продуктом, быть выражением эфемерного интуитивного знания?

БЕНЕДЕТТО КРОЧЕ. ИНТУИЦИЯ И ИСКУССТВО

Бенедетто Кроче (1866-1952) – итальянский критик, философ идеалист и политик. Писал на весьма разнообразные темы, включая философию истории и эстетики. Приведенный ниже текст взят из книги «Эстетика как наука выражения и как общая лингвистика» (1902). Также Кроче написал такие работы, как: «Исторический материализм и экономическая наука К. Маркса» (1900), «Логика как наука чистого представления» (1909), «Философия Джамбаттиста Вико» (1911).

ВЫВОДЫ И ОБЪЯСНЕНИЯ

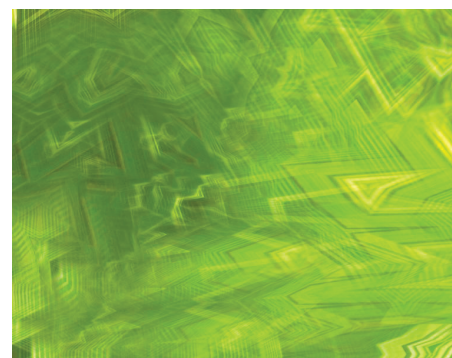
Прежде чем мы продолжим, нам представляется уместным сделать некоторые заключения из сказанного и добавить некоторые объяснения.

ИДЕНТИЧНОСТЬ ИСКУССТВА И ИНТУИТИВНОГО ЗНАНИЯ

Мы открыто идентифицировали интуитивное, или экспрессивное, знание с эстетикой или художественным фактом, приводя произведения искусства в качестве примеров интуитивного знания и приписывая им свойства интуиции и наоборот. Но нашему определению противостоит точка зрения, которой придерживаются многие философы, считающие, что искусство всецело является интуицией особого вида. Они говорят: «Давайте признаем, что искусство есть интуиция; но интуиция не всегда есть искусство: художественная интуиция есть что-то другое, отличное от интуиции, и в целом нечто большее».

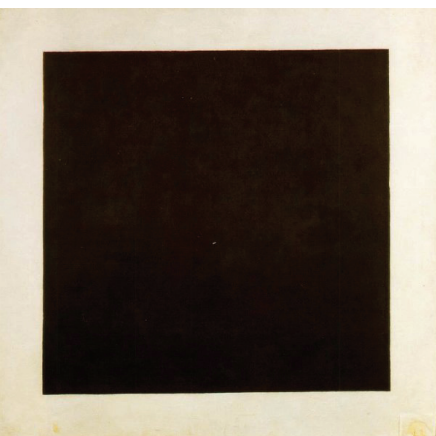
ОТСУТСТВИЕ КОНКРЕТНЫХ ОТЛИЧИЙ

Но пока еще никто не смог указать, в чем заключается это нечто. Некоторое время думали, что искусство это не просто интуиция, а интуиция интуиции, аналогично тому, как определялась концепция науки, а именно: не как ординарная концепция, а как концепция концепции. Таким образом, чтобы начать творить искусство, человеку приходится объективировать не свои ощущения, как это происходит в случае с обычной интуицией, а саму интуицию. Но этого процесса восхождения на второй уровень



**ПРОИЗВЕДЕНИЕ
АБСТРАКТНОГО
ИСКУССТВА.**

Создано в Геликоне (Геликон - горы в Центр. Греции). Светофильтр фотографии пальмового листа.



КАЗИМИР МАЛЕВИЧ.
ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ. 1913.
Государственный Русский
музей. Санкт-Петербург.

возможностей не существует, а его сравнение с обычной или научной концепцией не приносит желаемого результата по той простой причине, что положение о том, что научная концепция есть концепция концепции, не является истинным. Если это сравнение о чем-то и говорит, то говорит оно как раз о противоположном. Ординарная концепция, если это действительно концепция, а не простое представление, является совершенной концепцией, но при этом она бедна и ограничена. Наука заменяет концепции представлениями; она дополняет и заменяет одни концепции, бедные и ограниченные, другими концепциями, более крупными и более объемлемыми. Наука всегда ищет новые взаимосвязи. Но ее метод поиска не отличается от того, каким формируются самые малые универсалии в мозгу самого ограниченного человека. А то, что обычно называют искусством, по **антономазии**, вбирает в себя интуиции, которые более широки и сложны, чем те, которыми мы обычно обладаем, и эти интуиции всегда являются чувствами и ощущениями.

Искусство - это выражение **импрессий**, но не выражение **экспрессий**.

ОТСУТСТВИЕ ИНТЕНСИВНОСТИ

По той же причине нельзя признать, что интуиция, которая обычно именуется художественной, отличается от ординарной интуиции по своей интенсивности (силе). Это могло бы иметь место, если бы художественная интуиция функционировала иначе относительно одного и того же содержания. Но поскольку художественная деятельность, при том, что она более широко охватывает различные поля, ничем не отличается в методике от ординарной интуиции, разница между первой и второй является не интенсивной, а экстенсивной. Интуиция самой простой народной песни, которая содержит что-то очень близкое к признанию в любви, т.е. то, что то тут, то там срывается с губ тысяч простых людей, может быть, с точки зрения интенсивности, совершенной в своей наивной простоте, хотя по экстенсивности она столь же ограничена, что и сложная интуиция любовной песни Леопарди.

антономазия –

1) обозначение лица словом, имеющим отвлечённое значение свойственного или приписываемого данному лицу качества, например: нечистый вместо чёрт; 2) употребление собственного имени для обозначения лица, наделённого свойствами известного по литературе, истории носителя этого имени, например: Отелло вместо ревнивец

импрессия –

впечатление

экспрессия –

выразительность; сила проявления (чувств, переживаний)

РАЗЛИЧИЕ ЯВЛЯЕТСЯ ЭКСТЕНСИВНЫМ И ЭМПИРИЧЕСКИМ

Различие в целом является количественным и, как таковое, не имеющим отношения к философии, *scientia qualitatum* (качеству знания). Некоторые люди обладают повышенной способностью и чаще проявляют склонность к полноте выражения тех или иных сложных состояний души. Таких людей на простом языке называют художниками. А особенно сложные и многоплановые выражения, которые обычно случаются более редко, называют произведениями искусства. Границы экспрессий и интуиций, которые называются искусством, в противопоставление тому, что, грубо говоря, называется “не искусством”, являются эмпирическими, и их невозможно определить. Если эпиграмма является искусством, то почему им не является отдельное слово? Если рассказ считается произведением искусства, то почему таковым не является случайная запись журналиста? Если пейзаж является искусством,

то почему им не является топографический рисунок? Учитель философии в комедии **Мольера** был прав: «...всякий раз когда мы говорим, мы создаем прозу». Но всегда будут ученые типа господина Журдена, которые удивятся, услышав, что, оказывается, их обычный разговор в течение сорока лет был прозой, а они об этом не знали, и которым будет очень трудно заставить себя поверить в то, что когда они велют своему слуге Джону принести тапочки, они делают не что иное, как ... творят прозу.

Мы должны твердо придерживаться нашего определения, потому что среди основных причин, которые помешали эстетике, науке об искусстве, открыть истинную природу искусства и его настоящие корни в человеческой природе, было ее отделение от общей духовной жизни и сведение ее к чему-то вроде аристократического круга с какими-то специальными функциями. Ни у кого не вызывают удивления сведения о том, что каждая клетка является организмом, а каждый организм является клеткой или синтезом клеток. Никто не удивится при виде соединений химических элементов – будь то высокая гора или маленький камень, или осколок камня. Не существует отдельной физиологии для крупных животных и отдельной физиологии для малых животных; не существует отдельной химической теории для единичных камней, отдельной химической теории для горных цепей. Аналогично не существует отдельной науки для интуиции меньшей степени и отдельной науки для интуиции большей степени, как не существует обыкновенной интуиции, отличной от артистической интуиции. Существует только одна эстетика, наука об интуиции или экспрессивном знании, которая является эстетическим фактом или фактом искусства. И эта эстетика является подлинной аналогией логики. Логика включает в себя как формирование самых малых и ординарных концепций, так и формирование самых сложных научных и философских систем, как факты, имеющие одну и ту же природу.

АРТИСТИЧЕСКИЙ ГЕНИЙ

Мы также не можем признать, что определение “гений” или “артистический гений”, как отличное от “не гений” в отношении обычных людей, имеет больше чем количественное значение. Говорят, что великие художники открывают нам нас самих. Но разве это могло бы случиться, если бы между их воображением и нашим воображением не было бы сходства, а разница заключалась бы только в количестве? Было бы хорошо изменить **poeta nascitur** на **homo nascitur poeta**: некоторые люди рождаются великими поэтами, а некоторые – маленькими поэтами. Культ и превосходство гения происходит из количественной разницы, которая вос-



ПОЛЛОК.
КОМПОЗИЦИЯ № 16.

Мольер (наст. имя и фам. Жан Батист Поклен) (1622-1673) –

величайший французский комедиограф, актёр, театральный деятель, реформатор сценического искусства

poeta nascitur (лат.) –

поэт рождающийся

homo nascitur poeta (лат.) –

человек, рождающийся поэтом



ВОСКОВЫЕ ФИГУРЫ

принимается как разница в качестве. Было забыто, что гений - это не есть что-то, упавшее с небес, но нечто, имеющее человеческое происхождение. Гениальный человек, который «изображает из себя», представляется как что-то отдельное от человеческого начала, и наказывается тем, что становится или выглядит несколько смешным. Примерами могут послужить гении романтического периода или супермены нашего времени.

Но здесь стоит отметить, что те, кто говорит о том, что бессознательное является главным качеством гения, тем самым сбрасывают гения с возвышенного положения далеко вниз. Интуитивные или артистические гении в своем творчестве как сфере человеческой деятельности, так же как и в любой другой сфере человеческой деятельности, всегда сознательны; иначе это был бы слепой механизм. Единственное, что мог бы желать артистический гений, так это рефлекторной сознательности, дополнительной сознательности историка или критика, которая является несущественной для артистического гения.

СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА ЭСТЕТИКИ

Отношение между материей и формой, или между содержанием и формой, как это обычно называется, есть один из наиболее спорных вопросов в эстетике. Из чего состоит эстетический факт? Только ли из одного содержания или только из одной формы, или он вбирает в себя и то, и другое? За этим вопросом стоит несколько значений, каждое из которых мы упомянем в свое время. Но когда эти слова взяты как значимые символы, что мы выше определили, материя понимается как эмоциональная и эстетически не обработанная, выраженная в форме импрессии, интеллектуальной деятельности и экспрессии, тогда сомнений в нашем значении быть не может. Поэтому мы должны отвергнуть тезис о том, что эстетический факт состоит из одного содержания (т.е. из одних простых импрессий), равно как и другой тезис о том, что эстетический факт состоит из связки между формой и содержанием, т.е. импрессия плюс экспрессия. В эстетическом факте эстетическая активность не добавляется к факту импрессии, но именно последний факт формируется и обрабатывается ею. Импрессии вновь появляются в экспрессии, подобно тому, как перетекает вода в фильтре с одной стороны и появляется вновь с другой стороны, при этом уже будучи иной, а не прежней. Эстетический факт, поэтому, есть форма, и ничего кроме формы.

Из этого не следует, что содержание является чем-то избыточным (напротив, содержание является необходимым пунктом отправления для экспрессивного факта), а следует то, что между качеством содержания и формой нет перехода. Иногда думают, что содержание, для того чтобы стать эстетическим, так сказать, трансформируемым в форму, должно обладать некоторым детерминантом, или детерминирующим качеством. Но если бы это было так, то тогда форма и содержание, экспрессия и импрессия были бы одним и тем же. Действительно, содержание - это нечто, что конвертируемо в форму, но оно не имеет детерминируемых качеств до тех пор, пока не произойдет трансформация. Мы ничего не знаем о его природе. Оно не становится эстетическим содержанием сразу,

а становится им лишь в том случае, если будет успешно преобразовано. Эстетическое содержание также определяется как нечто интересное, что не является неверным заявлением, оно просто лишено смысла. Что считать интересным? Экспрессивную деятельность? Конечно, экспрессивная деятельность не подняла бы содержание до достоинств формы, если бы она не была в этом заинтересована. Поэтому заинтересованность как раз и проявляется в том, чтобы довести содержание до достоинства формы. Но слово “интересный” также используется и в другом неправильном толковании, которого мы далее коснемся.

КРИТИКА ИМИТАЦИИ НАТУРЫ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИЛЛЮЗИИ

Положение о том, что искусство является имитацией природы, также имеет несколько значений. Иногда за этим стоит правильное понимание или, по крайней мере, просматривается таковое, иногда - ошибочное понимание. Но более часто за этим не стоит ничего определенного. Одно из легитимных научных значений имеет место тогда, когда имитация понимается как репрезентация или интуиция природы, форма знания. И если значение понимается таким образом, и при этом оттеняется духовный характер процесса, то другие пропозиции также становятся легитимными, а именно, что искусство есть идеализация или идеализирующая имитация природы. Но если под имитацией природы понимается то, что искусство занимается только механической репродукцией, более или менее успешно дублируя объекты, и эта репродукция вызывает снова и снова взрыв эмоций, какие вызывает и живая природа, тогда такая пропозиция со всей очевидностью является ложной. Раскрашенная восковая фигура, которая кажется живой и перед которой мы стоим в удивлении в музеях, демонстрирующих восковые фигуры, не вызывает эстетической интуиции. Иллюзии и галлюцинации не имеют ничего общего с уравновешенным полем художественной интуиции. Если же художник раскрашивает восковую фигуру в музее или актер пародирует на сцене статую в виде мужской фигуры, то мы вновь являемся свидетелями духовного труда и артистической интуиции. Наконец, если фотография имеет в себе что-то художественное, то это лишь в той степени, в какой она передает интуицию фотографа, его точку зрения, его позу и компоновку, которых он старался достичь. А если это не совмещается и не достигает уровня искусства, то это значит, что элемент природы остался здесь более или менее неподчиненным этой цели и неустранимым. Разве когда-нибудь, даже перед самой совершенной фотографией, мы испытывали полное удовлетворение? Разве художник не вносит изменения и тонкие штрихи тут и там, что-то устраняя или что-то добавляя?



**СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ
ПРОКУДИН-ГОРСКИЙ
(1863-1944).**

**АВТОПОРТРЕТ У РЕКИ
КАРОЛИЦХАЛИ. 1915.**

Первые цветные
фотографии. Россия.

КРИТИКА ИСКУССТВА, ВОЗНИКАЮЩЕГО КАК ЧУВСТВЕННЫЙ, А НЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ФАКТ. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ВИДИМОСТЬ И ЧУВСТВО

Довольно часто повторяются заявления того или иного рода, что искусство не есть знание, что оно не говорит правды, что оно не принадлежит миру теории, но принадлежит миру чувств, возникая из невозможности в точности понять теоретический характер простой интуиции. Простая интуиция совершенно отлична от интеллектуального знания, так же как она отлична от восприятия реального. Убеждение в том, что только интеллектуальное есть знание или, в крайнем случае, восприятие реального есть знание, также возникает из невозможности понять теоретический характер простой интуиции. Мы уже видели, что интуиция есть знание, свободное от концепций, и более простое, чем так называемое восприятие реальности. Поскольку искусство есть знание и форма, оно не принадлежит миру чувств и физической материи. Причина, по которой многие специалисты по эстетике часто настаивали на том, что искусство есть видимость (Шайн – Schein), заключается именно в том, что они чувствовали необходимость отделять искусство от более сложного факта восприятия, путем сохранения чистоты интуитивности искусства. По той же причине было заявлено, что искусство есть настроение. В сущности, если мы исключим содержание искусства и историческую реальность как таковую, то не останется никакого другого содержания, кроме реальности во всей ее непосредственности, живого усилия, чувства и чистой интуиции.

КРИТИКА ТЕОРИИ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЧУВСТВ

Теория эстетических чувств также возникла из невозможности установить или увидеть характер экспрессии как отличной от импрессии, а также форму как отличную от содержания.

Как уже указывалось, это само по себе сводится к ошибочному желанию найти переход от качества содержания к форме. Фактически, спросить, чем могут быть эстетические чувства, подразумевает спросить, какие чувственные импрессии могут быть способны войти в эстетические чувства и какого рода необходимость заставляет это делать. На это мы должны сразу же ответить, что все импрессии могут войти в эстетические экспрессии или образования, но ни одна из импрессий не обязана это делать. **Данте** поднял до достоинства формы не только “сладостный цвет восточного сапфира” (зрительная импрессия), но также осязательную и тепловую импрессию, такие как “плотный воздух” и “прохладные ручейки”, которые “сушат еще больше” гортань жаждущего. Вера в то, что картина дает только визуальные импрессии, есть любопытная иллюзия. Разве горение щек, тепло молодого тела, сладость и свежесть фрукта, режущая способность остро отточенного лезвия не являются также импрессиями, которые мы получаем от картины? Разве могут быть они визуальными? Чем была бы картина для гипотетического человека, лишенного всех или многих своих чувств, которому бы пришлось оперировать только единственно органом зрения? Картина, перед которой мы стоим и полагаем,

Данте Алигьери (1265-1321) - итальянский поэт, создатель итальянского литературного языка, создатель «Божественной комедии», оказавший большое влияние на развитие европейской культуры

что видим ее только глазами, в его глазах выглядела бы ничем, кроме забрызганной красками палитры художника.

Некоторые из тех, кто твердо придерживаются мнения об эстетическом характере данной группы импрессий (например, визуальных, слуховых) и исключают иное, тем не менее признают, что если визуальные и слуховые импрессии напрямую входят в эстетический факт, то другие чувства также входят в него, только как ассоциативные. Но это различие при всем при том произвольное. Эстетическая экспрессия является синтезом, в котором невозможно различить прямое и косвенное. Все импрессии приводятся ею к общему знаменателю, по мере того как они становятся эстетизированными. Тот, кто воспринимает образ картины или поэмы, не ощущает, если можно так сказать, серийность импрессий в связи с этим образом в смысле осознания того, какие из них являются прерогативами или какие каким предшествуют. При этом ничего не известно и о том, что предшествует восприятию образа, а все оценки даются уже после рефлексии, и они не имеют никакого отношения к искусству.

Теория эстетических чувств также была представлена иным образом, так сказать, как попытка установить, какие физиологические органы необ-



ИВАН КОНСТАНТИНОВИЧ АЙВАЗОВСКИЙ (ОВАНЕС АЙВАЗЯН) (1817-1900). ДЕВЯТЫЙ ВАЛ.

ходимы для эстетического факта. Физиологический орган или аппарат есть не что иное, как комплекс клеток, так-то и так-то составленных и так-то и так-то расположенных; то есть это чисто физический и натуралистический факт или концепция. Но выражение не признает физиологических фактов. Экспрессия имеет свою отправную точку в импрессиях, и физиологическая тропинка, через которую они находят свою дорогу к мысли, совершенно не имеет значения. Тем или иным способом, но они достигают главной цели: они достаточны для того, что быть импрессиями.

Правда и то, что недостаток данных органов, то есть данных клеток, ведет к отсутствию данных импрессий (когда они не находят другую тропинку в виде органической компенсации). Человек, рожденный слепым, не может выразить или иметь интуицию света. Но импрессии не обусловлены исключительно органами чувств, ибо свою роль играют также стимулы, которые влияют на орган. Так, тот, кто никогда не имел импрессий моря, никогда не сможет их выразить, аналогичным образом тот, кто никогда не имел импрессий большого мира или политического конфликта, не сможет выразить ни того, ни другого. Это, однако, не устанавливает зависимость экспрессивной функции от стимула и органа. Это повторение того, что мы уже знаем: экспрессия предполагает импрессию. Поэтому данные экспрессии подразумевают данные импрессии. Кроме того, каждая импрессия исключает другие импрессии в том моменте, в котором она доминирует; и это относится к каждой экспрессии.

ЕДИНСТВО И НЕДЕЛИМОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

Другое заключение концепции экспрессии как деятельности касается неделимости произведения искусства. Каждая экспрессия - это уникальное выражение. Деятельность - это синтез импрессий в органическое единство. Желание выразить это всегда ведет к заключению, что мир искусства должен иметь единство или, что означает одно и то же, единство в разнообразии. Экспрессия - это синтез различного и множественного в одном.

Тот факт, что мы выделяем в произведении искусства части, т.е. в поэме - строфы, эпизоды, сравнения, предложения; в картине - единичные фигуры и предметы, передний план и задний план и т.д., может служить подтверждением этого утверждения. Но такое разделение уничтожает произведение искусства подобно тому, как деление организма на сердце, мозг, нервы, мускулы и т.д. превращает живое тело в труп. Верно то, что существуют организмы, которые путем деления рожают новые живые организмы, но в таком случае, если мы перенесем эту аналогию на эстетический факт, мы должны сделать вывод о разнообразии эмбрионов жизни, которые служат быстрому воссозданию отдельных частей новых отдельных экспрессий.

Следует заметить, что экспрессия иногда основывается на других экспрессиях. Есть простые экспрессии, и есть сложные экспрессии. Следует признать разницу между **«эврикой»**, которой Архимед выразил всю свою радость по поводу своего открытия, и актом экспрессии (конечно, имеются в виду все пять актов) традиционной трагедии. Действительно, экспрессия всегда непосредственно базируется на импрессиях. Тот, кто сочиняет трагедию, кладет на испытательный стол, так сказать, большое количество

эврика (гр. *heureka* «я нашёл»)-
восклицание,
приписываемое
греческому математику и
механику Архимеду (287-
212гг. до н.э.) при открытии
им основного закона
гидростатики, названного
впоследствии его именем]
– слово, выражающее
радость, удовлетворение
при решении какой-
либо сложной задачи,
появлении удачной мысли,
идеи

импрессий: сами экспрессии, выросшие на других импрессиях, сливаются вместе с другими новыми импрессиями в единую массу, точно так же, как когда мы бросаем в плавильную печь и бесформенные куски бронзы, и самые прекрасные статуэтки. Самые прекрасные статуэтки должны переплавиться таким же точно способом, что и бесформенные куски бронзы, чтобы стать новой статуей. Старые экспрессии должны опуститься вновь до уровня импрессий, чтобы синтезироваться в новой единой экспрессии.

ИСКУССТВО КАК СПАСИТЕЛЬ

Перерабатывая свои импрессии, человек освобождает себя от них. Объективируя, он отодвигает их от себя и ставит себя над ними. Функция освобождения и очищения искусством есть другой аспект и другая формула этого рода деятельности. Деятельность есть спаситель, как раз потому, что она устраняет пассивность.

Это также объясняет тот факт, почему является обычным приписывать художнику одновременно максимум чувствительности и страсти и в то же время максимум бесчувствия и олимпийское спокойствие. Оба качества согласуются, потому что они относятся к разным вещам. Чувствительность или страсть относятся к тому богатому материалу, который художник вбирает в свой психический организм; бесчувствие или спокойствие относятся к той форме, с помощью которой художник умиряет и подчиняет взрыв эмоций и страстей.

источник: **Croce, Benedetto.** *Intuition and Art.* // *The Project Gutenberg EBook of Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic, by Benedetto Croce.* < <http://www.gutenberg.org/dirs/etext05/7asth10.txt> >
ПЕРЕВОД ПАХЧ - УЦА.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

1. Как Кроче понимает искусство?
2. Какой человек не может выразить свое впечатление о море? Почему?
3. Согласны ли вы с мнением Кроче о том, что разделение произведения искусства на части уничтожает его?
4. В чем разница во взглядах на красоту Кроче и Паффер?
5. Может ли искусство быть спасителем?

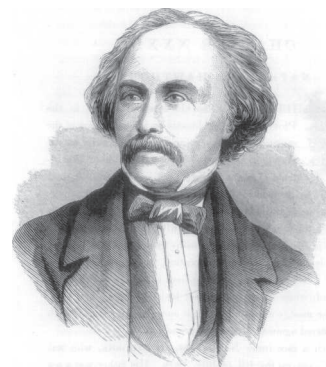


ВИКТОР МИХАЙЛОВИЧ ВАСНЕЦОВ (1848 -1926). ГАМАЮН, ПТИЦА ВЕЩАЯ. 1897.
Дагестанский музей изобразительных искусств.

НАТАНИЕЛЬ ХОТОРН. ПРОРОЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ

143

Натаниел Хоторн (1804-1864) – американский писатель, среди работ которого имеются как романы, так и короткие рассказы. Благодаря своим рассказам об истории американских колоний Хоторн внес большой вклад в развитие американской литературы. «Пророческие портреты» – это часть из серии «Дважды рассказанные рассказы», которая представляет собой собрание коротких рассказов в двух томах, впервые опубликованных Натаниелем Хоторном весной 1837 года. Хоторн известен своими короткими рассказами и четырьмя большими романами, написанными в период с 1850 г. по 1860 г. Речь идет о таких романах, как: «Алая буква» (1850), «Дом о семи фронтонах» (1851), «Блитдейл» (1852) и «Мраморный фавн» (1860). Один из романов автора под названием «Фэншо» был опубликован анонимно в 1828 году.



— Удивительный художник! — с воодушевлением воскликнул Уолтер Ладлоу. — Он достиг необычайных успехов не только в живописи, но обладает обширными познаниями и во всех других искусствах и науках. Он говорит по-древнееврейски с доктором Мазером и дает уроки анатомии доктору Бойлстону. Словом, он чувствует себя на равной ноге даже с самыми образованными людьми нашего круга. Более того, это светский человек с изысканными манерами, гражданин мира — да, да, истинный космополит: о любой из стран, о любом уголке земного шара он способен рассказывать так, словно он там родился; это не относится, правда, к нашим лесам, но туда он как раз собирается. Однако и это еще не все, что восхищает меня в нем.

— Да что вы! — отозвалась Элинора, которая с чисто женским любопытством слушала рассказ о таком необыкновенном человеке. — Уж и этого, казалось бы, достаточно!

— Разумеется, — ответил ее возлюбленный, — но гораздо удивительнее его природный дар настраиваться на любой тип характера, так что мужчины, да и женщины, Элинора, разговаривая с этим необыкновенным художником, видят себя в нем, как в зеркале. Однако я все еще не сказал о самом главном!

— Ну, если он обладает другими такими же редкостными свойствами, — засмеялась Элинора, — то, боюсь, Бостон для него опасен. Да послушайте, о ком вы мне рассказываете, о живописце или о волшебнике?

— По правде сказать, этот вопрос заслуживает более серьезного внимания, чем вам кажется, — ответил Уолтер. — Говорят, этот художник изображает не только черты лица, но и душу и сердце человека.

Он подмечает затаенные страсти и чувства, и холсты его озаряются то солнечным сиянием, то отблесками адского пламени, если он рисует людей с запятнанной совестью. Это страшный дар, — добавил Уолтер, и в его голосе уже не слышалось прежнего восхищения, — я даже побаиваюсь заказывать ему портрет.

— Неужели вы говорите серьезно, Уолтер? — воскликнула Элинора.

— Ради всего святого, дорогая, когда будете позировать ему, не глядите так, как вы смотрите сейчас на меня, — с улыбкой, но несколько озабоченно заметил ее возлюбленный. — Ну вот, ваш взгляд изменился, а минуту назад вы показались мне смертельно испуганной и в то же время опечаленной. О чем вы подумали?

— Да ни о чем! — поспешила заверить его Элинора. — У вас просто разыгралось воображение. Ну что ж, приезжайте завтра ко мне, и мы поедем к этому удивительному художнику.

Следует, однако, заметить, что когда молодой человек удалился, на прелестном лице его юной возлюбленной снова возникло то же загадочное выражение. Она казалась встревоженной и грустной, что явно не подходило девушке накануне свадьбы, а ведь Уолтер Ладлоу был избранником ее сердца!

— Взгляд! — прошептала она. — Стоит ли удивляться, что он поразился моему взгляду, если в нем выразились предчувствия, которые временами одолевают меня. Я по собственному опыту знаю, каким страшным может быть взгляд. Однако все это плод воображения. В ту минуту я ни о чем таком не думала и вообще давно не вспоминала об этом. Просто мне все это приснилось.

И она принялась вышивать воротник, в котором собиралась позировать для своего портрета.

Художник, о котором они говорили, не принадлежал к числу американских живописцев, тех, что в более поздние времена обратились к краскам, заимствованным у индейцев, и стали изготавливать кисти из меха диких зверей. Возможно, если бы он был властен начать жизнь сызнова и распоряжаться своей судьбой, то решил бы примкнуть к этой школе, не имеющей главы, в надежде стать хотя бы оригинальным, ибо тут не требовалось ни копировать старые образцы, ни подчиняться каким-либо правилам. Но он родился и получил образование в Европе. Про него рассказывали, что, постигая красоту и величие замыслов, изучая совершенство мазка знаменитых художников, он осмотрел все музеи, все картинные галереи, стенную роспись всех церквей, и в конце концов ничто уже не могло дать пищу его пытливого уму. Искусству нечего было добавить к его познаниям, и он обратился к Природе. Поэтому он отправился в край, где до него еще не ступала нога его собратьев по профессии, и наслаждался созерцанием зрелищ, возвышенных и живописных, но ни разу не запечатленных на полотне. Америка была слишком бедна, чтобы соблазнить чем-либо иным этого видного художника, хотя многие представители местной знати, заслышав о его приезде, выражали желание с помощью его искусства увековечить свои черты для потомства. Когда к нему обращались с подобной просьбой, он устремлял на посетителя пристальный взгляд, который, казалось, пронизывал человека насквозь. Если он видел перед собой приятное,



**МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ
ВРУБЕЛЬ (1856-1910).
ЦАРЕВНА-ЛЕБЕДЬ. 1900.**
Третьяковская галерея.

но ничем не примечательное лицо, то пусть даже клиент этот был одет в расшитый золотом кафтан, который украсил бы картину, и располагал золотыми гинейми, чтобы заплатить за портрет, — художник вежливо отклонял заказ и связанное с ним вознаграждение; но если ему попадалось лицо, говорящее о своеобразии душевного склада, о смелости ума или о богатстве жизненного опыта, если на улице он видел нищего с седой бородой и со лбом, изборожденным морщинами, или если ему удавалось поймать взгляд и улыбку ребенка, он вкладывал в их портреты все мастерство, в котором отказывал богачам.

Искусство живописи было редкостью в колониях, и потому художник возбуждал всеобщее любопытство. Хотя лишь немногие или, скорее даже, никто не мог оценить техническое совершенство его работ, все же в некоторых отношениях мнение толпы интересовало его не меньше, чем указания тонких знатоков. Он следил за впечатлением, которое его картины производили на неискушенных зрителей, и старался извлечь пользу из их замечаний, между тем как говорившим, пожалуй, скорее пришло бы в голову поучать саму природу, чем художника, который, казалось, с ней соперничал. Следует, однако, признать, что их восхищение несколько умерялось предрассудками, свойственными этой стране и эпохе. Одни считали, что столь правдивое изображение созданий божьих нарушает **заповеди Моисея** и является самонадеянным подражанием творцу. Другие, испытывая трепет перед искусством, способным вызывать к жизни призраки и запечатлевать для живых черты умерших, были склонны принимать художника за колдуна, а быть может, и за Черного человека, известного со времен охоты на ведьм, творящего свои чары в новом обличье. Толпа почти всерьез принимала эти нелепые слухи. Даже в светских кругах к художнику относились с некоторым страхом, что было отчасти отзвуком суеверных подозрений черни, но в основном вызывалось его обширными познаниями и многообразными талантами, помогавшими ему в его искусстве.

Собираясь соединиться узами брака, Уолтер Ладлоу и Элинор хотели поскорее обзавестись своими портретами, которым, как они, без сомнения, надеялись, предстояло положить начало целой семейной галерее. Поэтому на другой день после описанного выше разговора они отправились к художнику. Слуга провел их в комнату, в которой хозяина не оказалось, но зато они увидели целое скопление лиц и с трудом удержались, чтобы почтительно не раскланяться с ними. Они понимали, что это картины, но не могли поверить, что при таком разительном сходстве с оригиналами портреты совсем лишены жизни и разума. Кое-кто из людей, изображенных на картинах, принадлежал к числу их знакомых, другие были известны им как выдающиеся деятели того времени. Сре-



ДЖУЗЕППЕ АРЧИМБОЛЬДО
(1527-1593).

**ПОРТРЕТ ЧЕШСКОГО
КОРОЛЯ РУДОЛЬФА II**
(императора Священной
Римской империи) **В ОБРАЗЕ
ВЕРТЕМНУСА.** 1590.

заповеди Моисея —
на горе Синай Бог дал
Моисею каменные
скрижали, на которых
были написаны десять
заповедей

ди них находился губернатор Бернет, и казалось, будто он только что усмотрел крамолу в действиях палаты представителей и обдумывает, как бы резче ее осудить. Рядом с правителем висел портрет мистера Кука, человека, возглавлявшего оппозицию. В нем чувствовалась воля и несколько пуританский склад, как и подобает народному вождю. Пожилая супруга сэра Уильяма Фиппса, в воротнике с рюшем и фижмах, взирала на них со стены, — высокомерная старуха, вид которой навел на мысль, что она не чужда колдовству. Джон Уинслоу, тогда еще очень молодой человек, выглядел на портрете исполненным той боевой решимости, которая много лет спустя помогла ему стать выдающимся полководцем. Своих друзей Уолтер и Элинор узнавали с первого взгляда. На большинстве портретов все свойства ума и сердца их оригиналов были выражены в лицах и сконцентрированы во взглядах с такой силой, что, если говорить парадоксами, живые люди меньше походили на самих себя, чем написанные с них портреты.

Среди этих современных знаменитостей висели изображения двух бородатых святых, едва различимых на потемневших холстах. Была тут и бледная, но не поблекшая мадонна, верно, некогда почитавшаяся в Риме, которая теперь с такой добротой и святостью смотрела на влюбленных, что им, словно католикам, захотелось помолиться.

— Как странно подумать, — заметил Уолтер Ладлоу, — что это прекрасное лицо остается прекрасным более двухсот лет. Вот если бы земная красота могла сохраняться так же долго! Вы не завидуете ей, Элинор?

— Будь на земле рай, может и позавидовала бы, — ответила она, — но там, где все обречено на увядание, как мучительно было бы сознавать, что ты одна не можешь постареть.

— Этот потемневший **святой Петр** хмурится свирепо и грозно, хоть он и святой, — продолжал Уолтер, — мне не по себе от его взгляда, а вот мадонна смотрит на нас ласково.

— Да, но по-моему, очень печально, — отозвалась Элинор.

Под этими тремя старинными картинами стоял мольберт с только что начатым холстом. И по мере того, как они всматривались в едва намеченные черты, изображение, проступая как бы сквозь дымку, приобретало живость и ясность, и они узнали своего священника, преподобного доктора Колмана.

— Добрый старик! — воскликнула Элинор. — Он смотрит на меня так, будто собирается дать отеческое напутствие.

— А мне представляется, — подхватил Уолтер, — будто он вот-вот укоризненно покачает головой, словно подозревает меня в каком-то проступке. Впрочем, так же смотрит и оригинал. Знаете, пока он нас не поженит, я не смогу спокойно выдерживать его взгляд.

В этот момент они услышали чьи-то шаги и, оглянувшись, увидели художника, который вошел несколько минут назад и прислушивался к их разговору. Это был человек средних лет, с лицом, достойным его собственной кисти. Потому ли, что душой он всегда жил среди картин, или благодаря живописной небрежности своего яркого костюма, художник и сам походил на портрет. Это родство между ним и его работами бросилось в глаза посетителям, и им почудилось, будто одна из картин сошла с полотна, чтобы их приветствовать.



**ДЖОН УИЛЬЯМ
УОТЕРХАУС (1849-1917).
МАГИЧЕСКИЙ КРУГ. 1886.**

святой Пётр -
в Новом завете один из
двенадцати апостолов
Иисуса

Уолтер Ладлоу, уже немного знакомый с художником, изложил ему цель их визита. Пока он говорил, косой луч солнца так удачно осветил влюбленных, что они казались живыми символами юности и красоты, обласканными счастливой судьбой. Было очевидно, что они произвели впечатление на художника.

— Мой мольберт будет занят еще несколько дней, к тому же я не могу задерживаться в Бостоне, — произнес задумчиво художник, затем, внимательно поглядев на них, добавил: — Но вашу просьбу я все же удовлетворю, хотя для этого мне придется отказать верховному судье и мадам Оливер. Я не имею права терять такую возможность ради того, чтобы запечатлеть несколько метров черного сукна и парчи.

Он выразил желание написать одну большую картину, изобразив их вместе за каким-нибудь подходящим занятием. Влюбленные рады были бы принять это предложение, но им пришлось отклонить его, потому что комната, которую они собирались украсить своими портретами, не могла вместить полотно таких размеров. Наконец договорились о двух поясных портретах. Возвращаясь домой, Уолтер с улыбкой спросил Элинор, знает ли она, какое влияние на их судьбу может отныне приобрести художник.

— Старухи в Бостоне уверяют, — заметил он, — что, взявшись рисовать чье-нибудь лицо или фигуру, он может изобразить этого человека в любой ситуации, и картина окажется пророческой. Вы верите в это?

— Не совсем, — улыбнулась Элинор. — В нем чувствуется какая-то доброта, так что, если даже он и обладает этим чудесным даром, я уверена, он не употребит его во зло.

Художник решил писать оба портрета одновременно и, с характерной для него манерой загадочно выражаться, объяснил, что их лица освещают друг друга. Поэтому он накладывал мазки то на портрет Уолтера, то на портрет Элинор, и черты их стали вырисовываться так живо, словно сила искусства могла заставить их отделиться от холста. Взорам влюбленных открывались их собственные двойники, сотворенные из цветных пятен и глубоких теней. Но, хотя сходство и обещало быть безупречным, молодых людей не совсем удовлетворяло выражение лиц, ибо оно казалось менее определенным, чем на других картинах художника. Однако сам художник не сомневался в успехе и, глубоко заинтересовавшись влюбленными, в свободное время делал с них карандашные наброски, хотя они и не подозревали об этом. Пока они позировали ему, он старался вовлечь их в разговор и вызвать на их лицах то характерное, хотя и постоянно меняющееся выражение, которое он ставил себе целью уловить и запечатлеть. Наконец он объявил, что к следующему разу портреты будут готовы и он сможет их отдать.



ЧАРЛЬЗ ВАН ЛОО.
ПОРТРЕТ ИМПЕРАТРИЦЫ
ЕЛИЗАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ.

— Только бы моя кисть осталась послушной моему замыслу, когда я буду наносить последние мазки, — сказал он, — тогда эти портреты окажутся лучшими из того, что я создал. Надо признаться, художнику не часто выпадает счастье иметь такую натуру.

При этих словах он обратил на них пристальный взгляд и не сводил его до тех пор, пока они не спустились с лестницы.

Ничто не затрагивает так человеческое тщеславие, как возможность запечатлеть себя на портрете. Чем это объяснить? В зеркале, в блестящих металлических украшениях камина, в недвижной глади воды, в любых отражающих поверхностях мы постоянно видим собственные портреты, точнее говоря — призраки самих себя, и, взглянув на них, тотчас их забываем. Но забываем только потому, что они исчезают. Возможность увековечить себя, приобрести бессмертие на земле — вот что вселяет в нас загадочный интерес к собственному портрету. Это чувство не было чуждо и Уолтеру с Элиноর, и потому точно в назначенный час они поспешили к художнику, горя желанием увидеть свои изображения, предназначенные для взора их потомков. Солнце ворвалось вместе с ними в мастерскую, но, закрыв дверь, они оказались в полумраке.

Взгляд их тотчас обратился к портретам, прислоненным к стене в дальнем конце комнаты. В неверном свете они различили сначала лишь хорошо знакомые им очертания и характерные позы, и оба вскрикнули от восторга.

— Посмотрите на нас! — восторженно воскликнул Уолтер. — Мы навеки освещены солнечными лучами! Никаким темным силам не удастся омрачить наши лица!

— Да, — ответила Элинор более сдержанно, — не коснутся их и печальные перемены.

С этими словами они направились к портретам, но все еще не успели их как следует разглядеть. Художник поздоровался с ними и склонился над столом, заканчивая набросок и предоставив посетителям самим судить о его работе. Время от времени его карандаш застыл в воздухе, и он из-под насупленных бровей поглядывал на лица влюбленных, обращенные к нему в профиль. А они уже несколько минут, забыв обо всем, стояли перед портретами, и каждый безмолвно, но с необыкновенным вниманием изучал портрет другого. Наконец Уолтер шагнул ближе, снова отступил, чтобы разглядеть портрет Элинор с разных расстояний и при разном освещении, а потом заговорил.

— С портретом что-то произошло, — с недоумением, будто размышляя вслух, произнес он. — Да, чем больше я смотрю, тем больше убеждаюсь в перемене. Бесспорно, это та же самая картина, что и вчера, то же платье, те же черты, все то же — и, однако, что-то изменилось.

— Значит ли это, что портрет меньше похож на оригинал? — с нескрываемым интересом спросил художник, подойдя к нему.

— Нет, это точная копия лица Элинор, — ответил Уолтер, — и на первый взгляд кажется, что и выражение схвачено правильно, но я готов утверждать, что, пока я смотрел на портрет, в лице произошла какая-то перемена. Глаза обращены на меня со странной печалью и тревогой. Я бы сказал даже, что в них застыли скорбь и ужас. Разве это похоже на Элинор?

— А вы сравните нарисованное лицо с живым, — предложил художник.

Уолтер взглянул на свою возлюбленную и вздрогнул. Элинор неподвижно стояла перед картиной, словно зачарованная созерцанием портрета Уолтера, и на лице ее было то самое выражение, о котором он только что говорил. Если бы она часами репетировала перед зеркалом, ей и тогда не удалось бы передать это выражение лучше. Да если бы даже сам портрет стал зеркалом, он не смог бы более верно сказать печальную правду о выражении, возникшем в эту минуту на ее лице. Казалось, она не слышала слов, которыми обменялись художник и ее жених.

— Элинор! — в изумлении вскричал Уолтер. — Что с вами?

Но она не слышала его и все не сводила глаз с портрета, пока Уолтер не схватил ее за руку. Только тут она заметила его; вздрогнув, она перевела взгляд с картины на оригинал.

— Вам не кажется, что ваш портрет изменился? — спросила она.

— Мой? Нет, нисколько! — ответил Уолтер, присматриваясь к картине. — Хотя постойте, дайте взглянуть. Да-да, что-то изменилось, и, пожалуй, к лучшему, но сходство осталось прежним. Выражение стало более оживленным, чем вчера, словно блеск глаз отражает какую-то яркую мысль, которая вот-вот сорвется с губ. Да, теперь, когда я уловил взгляд, он кажется мне весьма решительным.

Пока он рассматривал портрет, Элинор обернулась к художнику. Она глядела на него печально и с тревогой и читала в его глазах сочувствие и сострадание, о причинах которых могла только смутно догадываться.

— Это выражение... — прошептала она с трепетом. — Откуда оно?

— Сударыня, на этих портретах я изобразил то, что вижу, — грустно молвил художник и, взяв ее за руку, отвел в сторону. — Взгляд художника, истинного художника, должен проникать внутрь человека. В том-то и заключается его дар, предмет его величайшей гордости, но зачастую и весьма для него тягостный, что он умеет заглянуть в тайники души и, повинувшись какой-то необъяснимой силе, перенести на холст их мрак или сияние, запечатлевая в мгновенном выражении мысли и чувства долгих лет. Если бы я мог убедить себя, что на этот раз заблуждаюсь!

Они подошли к столу, где в беспорядке лежали наброски гипсовых голов, рук, не менее выразительных, чем некоторые лица; зарисовки часовен, увитых плющом; хижин, крытых соломой; старых, сраженных молнией деревьев; одеяний, свойственных далеким восточным странам или древним эпохам, и прочих плодов причудливой фантазии художника. Перебирая их с кажущейся небрежностью, он поднял один карандашный набросок, на котором были изображены две фигуры.



ЖАН ОГЮСТ ДОМИНИК ЭНГР
(1780-1867).
НАПОЛЕОН НА СВОЕМ
ИМПЕРАТОРСКОМ ТРОНЕ. 1806.



**ВЛАДИМИР ЛУКИЧ
БОРОВИКОВСКИЙ**
(1757-1825).
ПОРТРЕТ М.И. ЛОПУХИНОЙ.
1797.



**ВИКТОР МИХАЙЛОВИЧ
ВАСНЕЦОВ.**
ЦАРЬ ИВАН ГРОЗНЫЙ.
1897. Третьяковская
галерея.

— Если я ошибаюсь, — продолжал он, — если вы не видите, что на вашем портрете отразилась ваша душа, если у вас нет тайной причины опасаться, что и второй портрет говорит правду, то еще не поздно все изменить. Я мог бы переделать и этот рисунок. Но разве это повлияет на события?

И он показал ей набросок. Дрожь пробежала по телу Элинон, она едва не вскрикнула, но сдержалась, привыкнув владеть собой, как все, кому часто приходится таить в душе подозрения и страх. Оглянувшись, она обнаружила, что Уолтер подошел к ним и мог увидеть рисунок, но не поняла, заметил ли он его.

— Мы не хотим ничего менять в этих портретах, — сказала она спокойно. — Если мой портрет выглядит печальным, то тем веселее буду казаться рядом с ним я.

— Ну что ж, — поклонился художник, — пусть ваши горести окажутся воображаемыми и печалиться о них будет лишь этот портрет! А радости пусть будут столь яркими и глубокими, что запечатлеются на этом прелестном лице наперекор моему искусству.

После свадьбы Уолтера и Элинон портреты стали лучшим украшением их дома. Разделенные только узкой панелью, они висели рядом и, казалось, не сводили друг с друга глаз, хотя в то же время неизменно провожали взглядом каждого, кто смотрел на них. Люди, много поездившие на своем веку и утверждавшие, что знают толк в таких вещах, относили их к числу наиболее совершенных образцов портретного искусства, тогда как неискушенные зрители сличали их черту за чертой с оригиналами и приходили в восторг от удивительного сходства. Но самое сильное впечатление портреты производили не на знатоков и не на обычных зрителей, а на людей, по самой природе своей наделенных душевной чуткостью. Эти последние могли сначала скользнуть по ним беглым взглядом, но затем в них пробуждался интерес, и они снова и снова возвращались к портретам и изучали изображения, словно листы загадочной книги. Прежде всего привлекал их внимание портрет Уолтера. В отсутствие супругов они обсуждали иногда, какое выражение художник намеревался придать его лицу, и все соглашались на том, что оно исполнено глубокого значения, хотя толковали его различно. Портрет Элинон вызвал меньше споров. Правда, они каждый по-своему объясняли природу печали, омрачавшей лицо на портрете, и по-разному оценивали ее глубину, но ни у кого не возникало сомнений, что это именно печаль и что она совершенно чужда жизнерадостному нраву их хозяйки. А один человек, наделенный воображением, после пристального изучения картин объявил, что оба портрета следует считать частью одного замысла и что скорбное выражение Элинон чем-то связано с более взволнованным или, как он выразился, с искаженным бурной страстью лицом Уолтера. И хотя сам он дотоле никогда не занимался рисованием, он даже принялся за набросок, стараясь объединить обе фигуры такой ситуацией, которая соответствовала бы выражению их лиц.

Вскоре друзья Элинон стали поговаривать о том, что день ото дня лицо ее начинает заволакиваться какой-то задумчивостью и угрожает сделаться слишком похожим на ее печальный портрет. В лице же Уол-

тера не только не было заметно того оживления, которым художник наделил его на полотне, а напротив, он становился все более сдержанным и подавленным, и если в душе его и бушевали страсти, внешне он ничем не выдавал этого. Через некоторое время Элинор заявила, что портреты могут потускнеть от пыли или выцвести от солнца, и закрыла их роскошным занавесом из пурпурного шелка, расшитым цветами и отделанным тяжелой золотой бахромой. Этого оказалось достаточно. Друзья ее поняли, что тяжелый занавес уже нельзя откидывать от портретов, а о самих портретах больше не следует упоминать в присутствии хозяйки дома.

Время шло, и вот художник снова вернулся в их город. Он побывал на далеком севере Америки, и ему удалось увидеть серебристый каскад Хрустальных гор и обозреть с самой высокой вершины Новой Англии плывущие внизу облака и бескрайние леса. Но он не дерзнул осквернить этот пейзаж, изобразив его средствами своего искусства. Лежа в каноэ, он уплывал на самую середину озера Георга, и в душе его, словно в зеркале, отражались красота и величие окружающей природы, которая постепенно вытеснила из его сердца воспоминания о картинах Ватикана. Он отправился с индейцами-охотниками к Ниагаре и там в отчаянии швырнул свою беспомощную кисть в пропасть, поняв, что нарисовать этот чудесный водопад так же невозможно, как нельзя изобразить на бумаге рев низвергающейся воды. Правда, его редко охватывало желание передавать картины живой природы, потому что она интересовала его скорее как фон для изображения фигур и лиц, отмеченных мыслью, страстями или страданием. А такого рода набросков он скопил за время своих скитаний великое множество. Гордое достоинство индейских вождей, смуглая красота индианок, мирная жизнь вигвамов, тайные вылазки, битва под угрюмыми соснами, гарнизон пограничной крепости, диковинная фигура старика француза, воспитанного при дворе, обветренного и поседевшего в этих суровых краях, — вот сюжеты нарисованных им портретов и картин. Упоение опасностью, взрывы необузданных страстей, борьба неистовых сил, любовь, ненависть, скорбь, исступление — словом, весь потрепанный арсенал чувств нашей древней земли — представился ему в новом свете. В его папках хранились иллюстрации к книге его памяти, и силою своего гения он должен был преобразить их в высокие создания искусства и вдохнуть в них бессмертие. Он ощущал, что та глубокая мудрость, которую он всегда стремился постичь в живописи, теперь найдена.

Но всюду — среди ласковой и угрюмой природы, в грозных чашах леса и в убаюкивающем покое рощ за ним неотступно следовали два образа, два призрачных спутника. Как все люди, захваченные одним



ЭДУАРД МАНЕ (1832-1883).
АВТОПОРТРЕТ С
ПАЛИТРОЙ.

всепоглощающим стремлением, художник стоял в стороне от обычных людей. Для него не существовало иных надежд, иных радостей, кроме тех, что были в конечном счете связаны с его искусством. И хотя он отличался мягким обхождением и искренностью в намерениях и поступках, добрые чувства были чужды его душе; сердце его было холодно, и ни одному живому существу не позволялось приблизиться, чтобы согреть его. Однако эти два образа сильнее, чем кто-либо другой, вызывали в нем тот необъяснимый интерес, который всегда привязывал его к увековеченным его кистью созданиям. Он с такой пронизательностью заглянул в их душу и с таким неподражаемым мастерством отобразил плоды своих наблюдений на портретах, что ему уже немного оставалось для достижения того уровня — его собственного сурового идеала, — до которого не поднимался еще ни один гений. Ему удалось, во всяком случае так он полагал, разглядеть во тьме будущего страшную тайну и несколькими неясными намеками воспроизвести ее на портретах. Столько душевных сил, столько воображения и ума затратил он на проникновение в характеры Уолтера и Элинора, что чуть ли не считал их самих своими творениями, подобно тем тысячам образов, которыми он населил царство живописи. И потому призраки Уолтера и Элинора неслышно проносились перед ним в сумраке лесов, парили в облаках брызг над водопадами, встречали его взор на зеркальной глади озер и не таяли даже под жаркими лучами полуденного солнца. Они неотступно стояли в его воображении, но не как навязчивые образы живых,



ТЕОДОР ШАССЕРИО (1819-1856).
ОТЕЛЛО И ДЕЗДЕМОНА В
ВЕНЕЦИИ.

не как бледные духи умерших, — нет, они всегда являлись ему такими, какими он изобразил их на портретах, с тем неизменным выражением, которое его магический дар вызвал на поверхность из скрытых тайников их души. Он не мог уехать за океан, не повидав еще раз двойников этих призрачных портретов, — и он отправился к ним.

“О волшебное искусство! — в увлечении размышлял он по дороге. — Ты подобно самому творцу. Бесчисленное множество неясных образов возникает из небытия по одному твоему знаку. Мертвые оживают вновь; ты возвращаешь их в прежнее окружение и наделяешь их тусклые тени блеском новой жизни, даруя им бессмертие на земле. Ты навсегда запечатлеваешь промелькнувшие исторические события. Благодаря тебе прошлое перестает быть прошлым, ибо стоит тебе дотронуться до него — и все великое навсегда остается в настоящем, и замечательные личности живут в веках, изображенные в момент свершения тех самых деяний, которые их прославили. О всемогущее искусство! Переноса едва различимые тени прошлого в краткий, залитый солнцем миг, называемый настоящим, можешь ли ты вызвать сюда же погруженное во мрак будущее и дать им встретиться? Разве я не достиг этого? Разве я не пророк твой?”

Охваченный этими гордыми и в то же время печальными мыслями, художник начал разговаривать вслух, идя по шумным улицам среди людей, которые не догадывались о терзавших его думах, а приведись им подслушать его размышления, не поняли бы их, да и вряд ли захотели бы понять. Плохо, когда человек вынашивает в одиночестве тщеславную мечту. Если вокруг него нет никого, по кому он мог бы равняться, его стремления, надежды и желания грозят сделаться необузданными, а сам он может уподобиться безумцу или даже стать им. Читая в чужих душах с прозорливостью почти сверхъестественной, художник не видел смятения в своей собственной душе.

— Вот, верно, их дом, — проговорил он и, прежде чем постучать, внимательно оглядел фасад. — Боже, помоги мне! Эта картина! Неужели она всегда будет стоять перед моими глазами? Куда бы я ни смотрел, на дверь ли, на окна, — в рамке их я постоянно вижу эту картину, смело написанную, сверкающую сочными красками. Лица — как на портретах, а позы и жесты — с наброска!

Он постучал.

— Скажите, портреты здесь? — спросил он слугу, а затем, опомнившись, поправился: — Господин и госпожа дома?

— Да, сэр, — ответил слуга и, обратив внимание на живописную внешность художника, которая бросалась в глаза, добавил: — И портреты тут.

Художника провели в гостиную, дверь из которой вела в одну из внутренних комнат такой же величины. Поскольку в первой комнате никого не оказалось, художник прошел к двери, и здесь взорам его представились и портреты и сами их живые прототипы, так давно занимавшие его мысли. Невольно он замер у порога.

Его появления не заметили. Супруги стояли перед портретами, с которых Уолтер только что отдернул пышный шелковый занавес. Одной рукой он еще держал золотой шнур, а другой сжимал руку жены. Давно скрытые от глаз, портреты с прежней силой приковывали к себе взор, поражая совершенством исполнения, и, казалось, не дневной свет оживлял их, а сами они наполняли комнату каким-то горестным сиянием. Портрет Элинон выглядел почти как сбывшееся пророчество. Задумчивость, перешедшая потом в легкую печаль, с годами сменилась на ее лице выражением сдержанной муки. Случись Элинон испытать страх, ее лицо стало бы точным повторением ее портрета. Черты Уолтера приняли хмурое и угрюмое выражение: лишь изредка они оживлялись, чтобы через минуту стать еще более мрачными. Он переводил глаза с Элинон на ее портрет, затем взглянул на свой и погрузился в его созерцание.

Художнику показалось, что он слышит у себя за спиной тяжелую поступь судьбы, приближающейся к своим жертвам. Странная мысль зашевелилась у него в мозгу. Не в нем ли самом воплотилась судьба, не его ли избрала она орудием в том несчастье, которое он когда-то предсказал и которое теперь готово было свершиться?

Однако Уолтер все еще молча рассматривал свой портрет, как бы ведя немой разговор с собственной душой, запечатленной на холсте, и постепенно отдаваясь роковым чарам, которыми художник наделил картину. Но вот глаза его загорелись, а лицо Элинон, наблюдавшей, как ярость овладевает им, исказилось от ужаса, и когда, оторвав взгляд от картины, он обернулся к жене, сходство их с портретами стало совершенным.

— Пусть исполнится воля рока! — неистово завопил Уолтер.
— Умри!

Он выхватил кинжал, бросился к отпрянувшей Элинон и занес его над ней. Их жесты, выражение и вся сцена в точности воспроизводили набросок художника. Картина во всей ее трагической яркости была закончена.

— Остановись, безумец! — воскликнул художник. Кинувшись вперед, он встал между несчастными, ощущая, что наделен такой же властью распоряжаться их судьбами, как изменять композицию своих полотен. Он напоминал волшебника, повелевающего духами, которых сам вызвал.

— Что это? — промолвил Уолтер, и обуревавшая его ярость уступила место мрачному унынию. — Неужели судьба не даст свершиться своему же велению?

— Несчастливая женщина! — обернулся художник к Элинон. — Разве я не предупреждал вас?

— Предупреждали, — ровным голосом отозвалась Элинон, оправившись от испуга, и на лице ее появилось привычное выражение тихой грусти, — но ведь я... я любила его!

Разве рассказ этот не заключает в себе глубокой морали? Если бы можно было предугадать и показать нам последствия всех или хотя бы одного из наших поступков, некоторые из нас назвали бы это судьбой и устремились ей навстречу, другие дали бы себя увлечь потоком своих страстей, — но все равно никого пророческие портреты не заставили бы свернуть с избранного пути.

источник: Хоторн Натаниэль. Пророческие портреты. <<http://www.gothic.ru/literature/classic/prose/hawtorn/portrets.htm>>

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

1. Верите ли вы в существование художника, который «изображает не только черты лица, но и душу и сердце человека. Он подмечает затаенные страсти и чувства и переносит их на холст?» Почему Уолтер считает это «страшным даром»?
2. Что сказали Элинора и Уолтер, когда увидели портрет преподобного доктора Колмана? Почему один и тот же портрет вызвал разные чувства?
3. Верите ли вы, что искусство может быть пророческим? Может ли искусство предсказывать?
4. Согласны ли вы с утверждением, что «взгляд художника, истинного художника, должен проникать внутрь человека. В том-то и заключается его дар, предмет его величайшей гордости, но зачастую и весьма для него тягостный, что он умеет заглянуть в тайники души и, повинувшись какой-то необъяснимой силе, перенести на холст их мрак или сияние, запечатлевая в мгновенном выражении мысли и чувства долгих лет»?
5. Какую роль в этом рассказе сыграл художник? Почему его имя ни разу не называется?

ОСКАР УАЙЛЬД. ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ

157

Оскар Фингал О'Флаэрти Уилс Уайльд (1854-1900) - ирландский поэт, драматург, писатель-романист, который также писал и короткие рассказы. Известный своим остроумием, он входил в число наиболее успешных драматургов позднего Викторианского периода и являлся яркой знаменитостью того времени. Уайльд написал такие стихи, как: «Равенна» (1878), «Сфинкс» (1894), «Баллада Редингской тюрьмы» (1898) и другие. Также он написал такие пьесы, как: «Веер леди Уиндермир» (1892), «Женщина, не стоящая внимания» (1893), «Идеальный муж» (1895), «Как важно быть серьезным» (1895). Среди произведений Уайльда, написанных в прозе, можно выделить следующие: «Кентервильское привидение» (1887), сборник рассказов «Счастливый принц» (1888), «Портрет Дориана Грея» (1891), «Душа человека при социализме» (1891) и другие.



НАПОЛЕОН САРОНИ.
ОСКАР УАЙЛЬД В СВОЕМ
ЛЮБИМОМ ПАЛЬТО. 1882.
Нью-Йорк.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Художник - тот, кто создает прекрасное.

Раскрыть людям себя и скрыть художника - вот к чему стремится искусство.

Критик - это тот, кто способен в новой форме или новыми средствами передать свое впечатление от прекрасного.

Высшая, как и низшая, форма критики - один из видов автобиографии.

Те, кто в прекрасном находят дурное, - люди испорченные, и притом испорченность не делает их привлекательными. Это большой грех.

Те, кто способны узреть в прекрасном его высокий смысл, - люди культурные. Они не безнадёжны.

Но избранник - тот, кто в прекрасном видит лишь одно: Красоту.

Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги хорошо написанные или написанные плохо. Вот и все.

Ненависть девятнадцатого века к Реализму - это ярость **Калибана**, увидевшего себя в зеркале.

Ненависть девятнадцатого века к Романтизму - это ярость Калибана, не находящего в зеркале своего отражения.

Для художника нравственная жизнь человека - лишь одна из тем его творчества. Этика же искусства - в совершенном применении несовершенных средств.

Художник не стремится что-то доказывать. Доказать можно даже неоспоримые истины.

Калибан -
персонаж пьесы Шекспира
«Буря»; получеловек,
получудовище;
олицетворение грубой
стихийной животности

Художник не моралист. Подобная склонность художника рождает непростительную манерность стиля.

Не приписывайте художнику нездоровых тенденций: ему дозволено изображать все.

Мысль и Слово для художника - средства Искусства.

Порок и Добродетель - материал для его творчества.

Если говорить о форме, - прообразом всех искусств является искусство музыканта. Если говорить о чувстве - искусство актера.

Во всяком искусстве есть то, что лежит на поверхности, и символ.

Кто пытается проникнуть глубже поверхности, тот идет на риск.

И кто раскрывает символ, идет на риск.

В сущности, Искусство - зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь.

Если произведение искусства вызывает споры, - значит, в нем есть нечто новое, сложное и значительное.

Пусть критики расходятся во мнениях, - художник остается верен себе.

Можно простить человеку, который делает нечто полезное, если только он этим не восторгается. Тому же, кто создает бесполезное, единственным оправданием служит лишь страстная любовь к своему творению.

Всякое искусство совершенно бесполезно.

ОСКАР УАЙЛЬД

ГЛАВА I

Густой аромат роз наполнял мастерскую художника, а когда в саду поднимался летний ветерок, он, влетая в открытую дверь, приносил с собой то пьянящий запах сирени, то нежное благоухание алых цветов боярышника.

С покрытого персидскими чепраками дивана, на котором лежал лорд Генри Уоттон, куря, как всегда, одну за другой бесчисленные папиросы, был виден только куст раkitника - его золотые и душистые, как мед, цветы жарко пылали на солнце, а трепещущие ветви, казалось, едва выдерживали тяжесть этого сверкающего великолепия; по временам на длинных шелковых занавесях громадного окна мелькали причудливые тени пролетающих мимо птиц, создавая на миг подобие японских рисунков, - и тогда лорд Генри думал о желтолицых художниках далекого Токио, стремившихся передать движение и порыв средствами искусства, по природе своей статичного. Сердитое жужжание пчел, пробиравшихся в нескошенной высокой траве или однообразно и настойчиво круживших над осыпанной золотой пылью кудрявой жимолостью, казалось, делало тишину еще более гнетущей. Глухой шум Лондона доносился сюда, как гудение далекого органа.

Посреди комнаты стоял на мольберте портрет молодого человека необыкновенной красоты, а перед мольбертом, немного поодаль, сидел и художник, тот самый Бэзил Холлуорд, чье внезапное исчезновение несколько лет назад так взволновало лондонское общество и вызвало столько самых фантастических предположений.

Художник смотрел на прекрасного юношу, с таким искусством отображенного им на портрете, и довольная улыбка не сходила с его лица. Но вдруг он вскочил и, закрыв глаза, прижал пальцы к векам, словно желая удержать в памяти какой-то удивительный сон и боясь проснуться.

- Это лучшая твоя работа, Бэзил, лучшее из всего того, что тобой написано, - лениво промолвил лорд Генри. - Непременно надо в будущем году послать ее на выставку в **Гровенор**. В Академию не стоит: Академия слишком обширна и общедоступна. Когда ни придешь, встречаешь там столько людей, что не видишь картин, или столько картин, что не удастся людей посмотреть. Первое очень неприятно, второе еще хуже. Нет, единственное подходящее место - это Гровенор.

- А я вообще не собираюсь выставлять этот портрет, - отозвался художник, откинув голову, по своей характерной привычке, над которой, бывало, трунили его товарищи в Оксфордском университете. - Нет, никуда я его не пошлю.

Удивленно подняв брови, лорд Генри посмотрел на Бэзила сквозь голубой дым, причудливыми кольцами поднимавшийся от его пропитанной опиумом папиросы.

- Никуда не пошлешь? Это почему же? По какой такой причине, мой милый? Чудаки, право, эти художники! Из кожи лезут, чтобы добиться известности, а когда слава приходит, они как будто тяготеют ею. Как это глупо! Если неприятно, когда о тебе много говорят, то еще хуже, когда о тебе совсем не говорят. Этот портрет вознес бы тебя, Бэзил, много выше всех молодых художников Англии, а старым внушил бы сильную зависть, если старики вообще еще способны испытывать какие-либо чувства.

- Знаю, ты будешь надо мною смеяться, - возразил художник, - но я, право, не могу выставить напоказ этот портрет... Я вложил в него слишком много самого себя.

Лорд Генри расхохотался, поудобнее устраиваясь на диване.

- Ну вот, я так и знал, что тебе это покажется смешным. Тем не менее это истинная правда.

- Слишком много самого себя? Ей-богу, Бэзил, я не подозревал в тебе такого самомнения. Не вижу ни малейшего сходства между тобой, мой черноволосый, суроволицый друг, и этим юным Адонисом, словно созданным из слоновой кости и розовых лепестков. Пойми, Бэзил, он - **Нарцисс**, а ты... Ну конечно, лицо у тебя одухотворенное и все такое. Но красота, подлинная красота, исчезает там, где появляется одухотворенность. Высоко развитый интеллект уже сам по себе некоторая аномалия, он нарушает гармонию лица. Как только человек начнет мыслить, у него непропорционально вытягивается нос, или увеличивается лоб, или что-нибудь другое портит



ДЖОН УИЛЬЯМ УОТЕРХАУС.
ОФЕЛИЯ. 1894.

Гровенор –
частная галерея,
где предпочитали
выставляться
художники, связанные
с импрессионизмом
и другими
неакадемическими
веяниями в живописи
конца 19 века

Нарцисс -
здесь: человек,
влюбленный в себя



**ФРАНСУА БУШЕ (1703-1770).
ХУДОЖНИК В СВОЕЙ
МАСТЕРСКОЙ. 1720.**

его лицо. Посмотри на выдающихся деятелей любой ученой профессии - как они уродливы! Исключение составляют, конечно, наши духовные пастыри, - но эти ведь не утруждают своих мозгов. Епископ в восемьдесят лет продолжает твердить то, что ему внушали, когда он был восемнадцатилетним юнцом, - естественно, что лицо его сохраняет красоту и благообразие. Судя по портрету, твой таинственный молодой приятель, чье имя ты упорно не хочешь назвать, очарователен, - значит, он никогда ни о чем не думает. Я в этом совершенно убежден. Наверное, он - безмозглое и прелестное божье создание, которое нам следовало бы всегда иметь перед собой: зимой, когда нет цветов, - чтобы радовать глаза, а летом - чтобы освежать разгоряченный мозг. Нет, Бэзил, не льсти себе: ты ничуть на него не похож.

- Ты меня не понял, Гарри, - сказал художник. - Разумеется, между мною и этим мальчиком нет никакого сходства. Я это отлично знаю. Да я бы и не хотел быть таким, как он. Ты пожимаешь плечами, не веришь? А между тем я говорю вполне искренне. В судьбе людей, физически или духовно совершенных, есть что-то роковое - точно такой же рок на протяжении всей истории как будто направлял неверные шаги королей. Гораздо безопаснее ничем не отличаться от других. В этом мире всегда остаются в барыше глупцы и уроды. Они могут сидеть спокойно и смотреть на борьбу других. Им не дано узнать торжество побед, но зато они избавлены от горечи поражений. Они живут так, как следовало бы жить всем нам, - без всяких треволнений, безмятежно, ко всему равнодушные. Они никого не губят и сами не гибнут от вражеской руки... Ты знатен и богат, Гарри, у меня есть интеллект и талант, как бы он ни был мал, у Дориана Грея - его красота. И за все эти дары богов мы расплатимся когда-нибудь, заплатим тяжкими страданиями.

- Дориана Грея? Ага, значит, вот как его зовут? - спросил лорд Генри, подходя к Холлуорду.

- Да. Я не хотел называть его имя...

- Но почему же?

- Как тебе объяснить... Когда я очень люблю кого-нибудь, я никогда никому не называю его имени. Это все равно что отдать другим какую-то частицу дорогого тебе человека. И знаешь - я стал скрытен, мне нравится иметь от людей тайны. Это, пожалуй, единственное, что может сделать для нас современную жизнь увлекательной и загадочной. Самая обыкновенная безделица приобретает удивительный интерес, как только начинаешь скрывать ее от людей. Уезжая из Лондона, я теперь никогда не говорю своим родственникам, куда еду. Скажи я им - и все удовольствие пропадет. Это смешная прихоть, согласен, но она каким-то образом вносит в мою жизнь изрядную долю романтики. Ты, конечно, скажешь, что это ужасно глупо?

- Нисколько, - возразил лорд Генри. - Нисколько, дорогой Бэзил! Ты забываешь, что я человек женатый, а в том и состоит единственная прелесть брака, что обеим сторонам неизбежно приходится изощряться во лжи. Я никогда не знаю, где моя жена, и моя жена не знает, чем занят я. При встречах, - а мы с ней иногда встречаемся, когда вместе обедаем в гостях или бываем с визитом у герцога, - мы с самым серьезным видом рассказываем друг другу всякие небылицы. Жена делает это гораздо лучше, чем я. Она никогда не запутается, а со мной это бывает

постоянно. Впрочем, если ей случается меня уличить, она не сердится и не устраивает сцен. Иной раз мне это даже досадно. Но она только подшучивает надо мной.

- Терпеть не могу, когда ты в таком тоне говоришь о своей семейной жизни, Гарри, -- сказал Бэзил Холлуорд, подходя к двери в сад. - Я уверен, что на самом деле ты прекрасный муж, но стыдишься своей добродетели. Удивительный ты человек! Никогда не говоришь ничего нравственного - и никогда не делаешь ничего безнравственного. Твой цинизм - только поза.

- Знаю, что быть естественным - это поза, и самая ненавистная людям поза! - воскликнул лорд Генри со смехом.

Молодые люди вышли в сад и уселись на бамбуковой скамье в тени высокого лаврового куста. Солнечные зайчики скользили по его блестящим, словно лакированным листьям. В траве тихонько покачивались белые маргаритки.

Некоторое время хозяин и гость сидели молча. Потом лорд Генри посмотрел на часы.

- Ну, к сожалению, мне пора, Бэзил, - сказал он. - Но раньше, чем я уйду, ты должен ответить мне на вопрос, который я задал тебе.

- Какой вопрос? - спросил художник, не поднимая глаз.

- Ты отлично знаешь какой.

- Нет, Гарри, не знаю.

- Хорошо, я тебе напомним. Объясни, пожалуйста, почему ты решил не посылать на выставку портрет Дориана Грея. Я хочу знать правду.

- Я и сказал тебе правду.

- Нет. Ты сказал, что в этом портрете слишком много тебя самого. Но ведь это же ребячество!

- Пойми, Гарри. - Холлуорд посмотрел в глаза лорду Генри. - Всякий портрет, написанный с любовью, - это, в сущности, портрет самого художника, а не того, кто ему позировал. Не его, а самого себя раскрывает на полотне художник. И я боюсь, что портрет выдаст тайну моей души. Потому и не хочу его выставлять.

Лорд Генри расхохотался.

- И что же это за тайна? - спросил он.

- Так и быть, расскажу тебе, - начал Холлуорд как-то смущенно.

- Ну-с? Я сгораю от нетерпения, Бэзил, - настаивал лорд Генри, поглядывая на него.

- Да говорить-то тут почти нечего, Гарри... И вряд ли ты меня поймешь. Пожалуй, даже не поверишь.

Лорд Генри только усмехнулся в ответ и, наклонясь, сорвал в траве розовую маргаритку.

- Я совершенно уверен, что пойму, - отозвался он, внимательно разглядывая золотистый с белой опушкой пестик цветка. - А поверить я способен во что угодно, и тем охотнее, чем оно невероятнее.

Налетевший ветерок стряхнул несколько цветков с деревьев; тяжелые кисти сирени, словно сотканные из звездочек, медленно закачались в разнеженной зноем сонной тишине. У стены трещал кузнечик. Длинной голубой нитью на прозрачных коричневых крылышках промелькнула в воздухе стрекоза... Лорду Генри казалось, что он слышит, как стучит сердце в груди Бэзила, и он пытался угадать, что будет дальше.

- Ну, так вот...- заговорил художник, немного помолчав. - Месяца два назад мне пришлось быть на рауте у леди Брэндон. Ведь нам, бедным художникам, следует время от времени появляться в обществе, хотя бы для того, чтобы показать людям, что мы не дикари. Помню твои слова, что во фраке и белом галстуке кто угодно, даже биржевой маклер, может сойти за цивилизованного человека.

В гостиной леди Брэндон я минут десять беседовал с разряженными в пух и прах знатными вдовами и с нудными академиками, как вдруг почувствовал на себе чей-то взгляд. Я оглянулся и тут-то в первый раз увидел Дориана Грея. Глаза наши встретились, и я почувствовал, что бледнею. Меня охватил какой-то инстинктивный страх, и я понял: передо мной человек настолько обаятельный, что, если я поддамся его обаянию, он поглотит меня всего, мою душу и даже мое искусство. А я не хотел никаких посторонних влияний в моей жизни. Ты знаешь, Генри, какой у меня независимый характер. Я всегда был сам себе хозяин... во всяком случае, до встречи с Дорианом Греем. Ну а тут... не знаю, как и объяснить тебе... Внутренний голос говорил мне, что я накануне страшного перелома в жизни. Я смутно предчувствовал, что судьба готовит мне необычайные радости и столь же изощренные мучения. Мне стало жутко, и я уже шагнул было к двери, решив уйти. Сделал я это почти бессознательно, из какой-то трусости. Конечно, попытка сбежать не делает мне чести. По совести говоря...

- Совесть и трусость, в сущности, одно и то же, Бэзил. "Совесть" - официальное название трусости, вот и все.

- Не верю я этому, Гарри, да и ты, мне думается, не веришь... Словом, не знаю, из каких побуждений, - быть может, из гордости, так как я очень горд, - я стал пробираться к выходу. Однако у двери меня, конечно, перехватила леди Брэндон. "Уж не намерены ли вы сбежать так рано, мистер Холлуорд?" - закричала она. Знаешь, какой у нее пронзительный голос!

- Еще бы! Она - настоящий павлин, только без его красоты, - подхватил лорд Генри, разрывая маргаритку длинными нервными пальцами.

- Мне не удалось от нее отделаться. Она представила меня высочайшим особам, потом разным сановникам в звездах и орденах Подвязки и каким-то старым дамам в огромных диадемах и с крючковатыми носами. Всем она рекомендовала меня как своего лучшего друга, хотя видела меня второй раз в жизни. Видно, она забрала себе в голову включить меня в свою коллекцию знаменитостей. Кажется, в ту пору какая-то из моих картин имела большой успех, - во всяком случае, о ней болтали в грошовых газетах, а в наше время это патент на бессмертие.

И вдруг я очутился лицом к лицу с тем самым юношей, который с первого взгляда вызвал в моей душе столь странное волнение. Он стоял так близко, что мы почти столкнулись. Глаза наши встретились снова. Тут я безрассудно попросил леди Брэндон познакомить нас. Впрочем, это, пожалуй, было не такое уж безрассудство: все равно, если бы нас и не познакомили, мы неизбежно заговорили бы друг с другом. Я в этом уверен. Это же самое сказал мне потом Дориан. И он тоже сразу почувствовал, что нас свел не случай, а судьба.

- А что же леди Брэндон сказала тебе об этом очаровательном юноше?- спросил лорд Генри. - Я ведь знаю ее манеру давать беглую характеристику каждому гостю. Помню, как она раз подвела меня к какому-то грозному краснолицему старцу, увешанному орденами и лентами, а по дороге трагическим шепотом - его, наверное, слышали все в гостиной - сообщала мне на ухо самые ошеломительные подробности его биографии. Я просто-напросто сбежал от нее. Я люблю сам, без чужой помощи, разбираться в людях. А леди Брэндон описывает своих гостей точь-в-точь как оценщик на аукционе продающиеся с молотка вещи: она либо рассказывает о них самое сокровенное, либо сообщает вам все, кроме того, что вы хотели бы узнать.

- Бедная леди Брэндон! Ты слишком уж строг к ней, Гарри, - рассеянно заметил Холлуорд.

- Дорогой мой, она стремилась создать у себя "салон", но получился попросту ресторан. А ты хочешь, чтобы я ею восхищался? Ну, бог с ней, скажи-ка мне лучше, как она отзывалась о Дориане Грее?

- Пробормотала что-то такое вроде: "Прелестный мальчик... мы с его бедной матерью были неразлучны... Забыла, чем он занимается... Боюсь, что ничем... Ах да, играет на рояле... Или на скрипке, дорогой мистер Грей?" Оба мы не могли удержаться от смеха, и это нас как-то сразу сблизило.

- Недурно, если дружба начинается смехом, и лучше всего, если она им же кончается, - заметил лорд Генри, срывая еще одну маргаритку.

Холлуорд покачал головой.

- Ты не знаешь, что такое настоящая дружба, Гарри, - сказал он тихо. - Да и вражда настоящая тебе тоже незнакома. Ты любишь всех, а любить всех - значит не любить никого. Тебе все одинаково безразлично.

- Как ты несправедлив ко мне! - воскликнул лорд Генри. Сдвинув шляпу на затылок, он смотрел на облачка, проплывавшие в бирюзовой глубине летнего неба и похожие на растрепанные мотки блестящего шелка.

- Да, да, возмутительно несправедлив! Я далеко не одинаково отношусь к людям. В близкие друзья выбираю себе людей красивых, в приятели - людей с хорошей репутацией, врагов завожу только умных. Тщательнее всего следует выбирать врагов. Среди моих недругов нет ни



БЮСТ АНТИНОЯ.

Палаццо. Национальная галерея старинного искусства. Рим. Италия.

единого глупца. Все они - люди мыслящие, достаточно интеллигентные и потому умеют меня ценить. Ты скажешь, что мой выбор объясняется тщеславием? Что ж, пожалуй, это верно.

- И я так думаю, Гарри. Между прочим, согласно твоей схеме, я тебе не друг, а просто приятель?

- Дорогой мой Бэзил, ты для меня гораздо больше, чем "просто приятель".

- И гораздо меньше, чем друг? Значит, что-то вроде брата, не так ли?

- Ну, нет! К братьям своим я не питаю нежных чувств. Мой старший брат никак не хочет умереть, а младшие только это и делают.

- Гарри! - остановил его Холлуорд, нахмутив брови.

- Дружище, это же говорится не совсем всерьез. Но, признаюсь, я действительно не терплю свою родню. Это потому, должно быть, что мы не выносим людей с теми же недостатками, что у нас. Я глубоко сочувствую английским демократам, которые возмущаются так называемыми " пороками высших классов". Люди низшего класса инстинктивно понимают, что пьянство, глупость и безнравственность должны быть их привилегиями, и если кто-либо из нас страдает этими пороками, он тем самым как бы узурпирует их права. Когда бедняга Саусуорк вздумал развестись с женой, негодование масс было прямо-таки великолепно. Между тем я не поручусь за то, что хотя бы десять процентов пролетариев ведет добродетельный образ жизни.

- Во всем, что ты тут нагородил, нет ни единого слова, с которым можно согласиться, Гарри! И ты, конечно, сам в это не веришь.

Лорд Генри погладил каштановую бородку, похлопал своей черной тростью с кисточкой по носку лакированного ботинка.

- Какой ты истый англичанин, Бэзил! Вот уже второй раз я слышу от тебя это замечание. Попробуй высказать какую-нибудь мысль типичному англичанину, - а это большая неосторожность! - так он и не подумает разобраться, верная это мысль или неверная. Его интересует только одно: убежден ли ты сам в том, что говоришь. А между тем важна идея, независимо от того, искренне ли верит в нее тот, кто ее высказывает. Идея, пожалуй, имеет тем большую самостоятельную ценность, чем менее верит в нее тот, от кого она исходит, ибо она тогда не отражает его желаний, нужд и предрассудков... Впрочем, я не собираюсь обсуждать с тобой политические, социологические или метафизические вопросы. Люди меня интересуют больше, чем их принципы, а интереснее всего - люди без принципов. Поговорим о Дориане Грее. Часто вы встречаетесь?

- Каждый день. Я чувствовал бы себя несчастным, если бы не виделся с ним ежедневно. Я без него жить не могу.

- Вот чудеса! А я-то думал, что ты всю жизнь будешь любить только свое искусство.

- Дориан для меня теперь - все мое искусство, - сказал художник серьезно. - Видишь ли, Гарри, иногда я думаю, что в истории человечества есть только два важных момента. Первый - это появление в искусстве новых средств выражения, второй - появление в нем нового образа. И лицо Дориана Грея когда-нибудь станет для меня тем, чем было для венецианцев изобретение масляных красок в живописи или для греческой скульптуры - лик **Антиноя**. Конечно, я пишу Дориана красками, рисую,

Антиной –

идеально красивый юноша, в честь которого был основан г. Антинополь, сооружен храм, изваяны статуи, отчеканены монеты

делаю эскизы... Но дело не только в этом. Он для меня гораздо больше, чем модель или натурщик. Я не говорю, что не удовлетворен своей работой, я не стану тебя уверять, что такую красоту невозможно отобразить в искусстве. Нет ничего такого, чего не могло бы выразить искусство. Я вижу - то, что я написал со времени моего знакомства с Дорианом Греем, написано хорошо, это моя лучшая работа. Не знаю, как это объяснить и поймешь ли ты меня... Встреча с Дорианом словно дала мне ключ к чему-то совсем новому в живописи, открыла мне новую манеру письма. Теперь я вижу вещи в ином свете и все воспринимаю по-иному. Я могу в своем искусстве воссоздавать жизнь средствами, которые прежде были мне неведомы. "Мечта о форме в дни, когда царствует мысль", - кто это сказал? Не помню. И такой мечтой стал для меня Дориан Грей. Одно присутствие этого мальчика - в моих глазах он еще мальчик, хотя ему уже минуло двадцать лет... ах, не знаю, можешь ли ты себе представить, что значит для меня его присутствие! Сам того не подозревая, он открывает мне черты какой-то новой школы, школы, которая будет сочетать в себе всю страстность романтизма и все совершенство эллинизма. Гармония духа и тела - как это прекрасно! В безумии своем мы разлучили их, мы изобрели вульгарный реализм и пустой идеализм. Ах, Гарри, если бы ты только знал, что для меня Дориан Грей! Помнишь тот пейзаж, за который Эгнью предлагал мне громадные деньги, а я не захотел с ним расстаться? Это одна из лучших моих картин. А почему? Потому что, когда я ее писал, Дориан Грей сидел рядом. Какое-то его неуловимое влияние на меня помогло мне впервые увидеть в обыкновенном лесном пейзаже чудо, которое я всегда искал и не умел найти.

- Бэзил, это поразительно! Я должен увидеть Дориана Грея! Холлфорд поднялся и стал ходить по саду. Через несколько минут он вернулся к скамье.

- Пойми, Гарри, - сказал он, - Дориан Грей для меня попросту мотив в искусстве. Ты, быть может, ничего не увидишь в нем, а я вижу все. И в тех моих картинах, на которых Дориан не изображен, его влияние чувствуется всего сильнее. Как я уже тебе сказал, он словно подсказывает мне новую манеру письма. Я нахожу его, как откровение, в изгибах некоторых линий, в нежной прелести иных тонов. Вот и все.

- Но почему же тогда ты не хочешь выставить его портрет? - спросил лорд Генри.

- Потому что я невольно выразил в этом портрете ту непостижимую влюбленность художника, в которой я, разумеется, никогда не признавался Дориану. Дориан о ней не знает. И никогда не узнает. Но другие люди могли бы отгадать правду, а я не хочу обнажать душу перед их любопытными и близорукими глазами. Никогда я не позволю им рассматривать мое

сердце под микроскопом. Понимаешь теперь, Гарри? В это полотно я вложил слишком много души, слишком много самого себя.

- А вот поэты - те не так стыдливы, как ты. Они прекрасно знают, что о любви писать выгодно, на нее большой спрос. В наше время разбитое сердце выдерживает множество изданий.

- Я презираю таких поэтов! - воскликнул Холлуорд. - Художник должен создавать прекрасные произведения искусства, не внося в них ничего из своей личной жизни. В наш век люди думают, что произведение искусства должно быть чем-то вроде автобиографии. Мы утратили способность отвлеченно воспринимать красоту. Я надеюсь когда-нибудь показать миру, что такое абстрактное чувство прекрасного, - и потому-то мир никогда не увидит портрет Дориана Грея.

- По-моему, ты не прав, Бэзил, но не буду с тобой спорить. Спорят только безнадежные кретины. Скажи, Дориан Грей очень тебя любит?

Художник задумался.

- Дориан ко мне привязан, - ответил он после недолгого молчания. - Знаю, что привязан. Оно и понятно: я ему всячески льщу. Мне доставляет странное удовольствие говорить ему вещи, которые говорить не следовало бы, - хоть я и знаю, что потом пожалею об этом. В общем, он относится ко мне очень хорошо, и мы проводим вдвоем целые дни, беседуя на тысячу тем. Но иногда он бывает ужасно нечуток, и ему как будто очень нравится мучить меня. Тогда я чувствую, Гарри, что отдал всю душу человеку, для которого она - то же, что цветок в петлице, украшение, которым он будет тешить свое тщеславие только один летний день.

- Летние дни долги, Бэзил, - сказал вполголоса лорд Генри. - И, быть может, ты пресытишься раньше, чем Дориан. Как это ни печально, Гений, несомненно, долговечнее Красоты. Потому-то мы так и стремимся сверх всякой меры развивать свой ум. В жестокой борьбе за существование мы хотим сохранить хоть что-нибудь устойчивое, прочное, и начинаем голову фактами и всяким хламом в бессмысленной надежде удержать за собой место в жизни. Высокообразованный, сведущий человек - вот современный идеал. А мозг такого высокообразованного человека - это нечто страшное! Он подобен лавке антиквария, набитой всяким пыльным старьем, где каждая вещь оценена гораздо выше своей настоящей стоимости... Да, Бэзил, я все-таки думаю, что ты пресытишься первый. В один прекрасный день ты взглянешь на своего друга - и красота его покажется тебе уже немного менее гармоничной, тебе вдруг не понравится тон его кожи или что-нибудь еще. В душе ты горько упрекнешь в этом его и самым серьезным образом начнешь думать, будто он в чем-то виноват перед тобой. При следующем свидании ты будешь уже совершенно холоден и равнодушен. И можно только очень пожалеть об этой будущей перемене в тебе. То, что ты мне сейчас рассказал, - настоящий роман. Можно сказать, роман на почве искусства. А пережив роман своей прежней жизни, человек - увы! - становится так прозаичен!

- Не говори так, Гарри. Я на всю жизнь пленен Дорианом. Тебе меня не понять: ты такой непостоянный.

- Ах, дорогой Бэзил, именно поэтому я и способен понять твои чувства. Тем, кто верен в любви, доступна лишь ее банальная сущность. Трагедию же любви познают лишь те, кто изменяет.

Достав изящную серебряную спичечницу, лорд Генри закурил папиросу с самодовольным и удовлетворенным видом человека, сумевшего вместить в одну фразу всю житейскую мудрость.

В блестящих зеленых листьях плюща возились и чирикали воробьи, голубые тени облаков, как стаи быстрых ласточек, скользили по траве. Как хорошо было в саду! "И как увлекательно интересны чувства людей, гораздо интереснее их мыслей! - говорил себе лорд Генри. - Собственная душа и страсти друзей - вот что самое занятное в жизни".

Он с тайным удовольствием вспомнил, что, засидевшись у Бэзила Холлуорда, пропустил скучный завтрак у своей тетушки. У нее, несомненно, завтракает сегодня лорд Гудбоди, и разговор все время вертится вокруг образцовых столовых и ночлежных домов, которые необходимо открыть для бедняков. При этом каждый восхваляет те добродетели, в которых ему самому нет надобности упражняться: богачи проповедуют бережливость, а бездельники красноречиво распространяются о великом значении труда. Как хорошо, что на сегодня он избавлен от всего этого!

Мысль о тетушке вдруг вызвала в уме лорда Генри одно воспоминание. Он повернулся к Холлуорду.

- Знаешь, я сейчас вспомнил...

- Что вспомнил, Гарри?

- Вспомнил, где я слышал про Дориана Грея.

- Где же? - спросил Холлуорд, сдвинув брови.

- Не смотри на меня так сердито, Бэзил. Это было у моей тетушки, леди Агаты. Она рассказывала, что нашла премилого молодого человека, который обещал помогать ей в Ист-Энде, и зовут его Дориан Грей. Заметь, она и словом не упомянула о его красоте. Женщины, - во всяком случае, добродетельные женщины, - не ценят красоту. Тетушка сказала только, что он юноша серьезный, с прекрасным сердцем, - и я сразу представил себе субъекта в очках, с прямыми волосами, веснушчатой физиономией и огромными ногами. Жаль, я тогда не знал, что этот Дориан - твой друг.

- А я очень рад, что ты этого не знал, Гарри.

- Почему?

- Я не хочу, чтобы вы познакомились.

- Не хочешь, чтобы мы познакомились?

- Нет.

- Мистер Дориан Грей в студии, сэр, - доложил лакей, появляясь в саду.

- Ага, теперь тебе волей-неволей придется нас познакомить! - со смехом воскликнул лорд Генри.

Художник повернулся к лакею, который стоял, жмурясь от солнца.

- Попросите мистера Грея подождать, Паркер: я сию минуту приду.

Лакей поклонился и пошел по дорожке к дому. Тогда Холлуорд посмотрел на лорда Генри.

- Дориан Грей - мой лучший друг, - сказал он. - У него открытая и светлая душа - твоя тетушка была совершенно права. Смотри, Гарри, не испорти его! Не пытайся на него влиять. Твое влияние было бы губительно для него. Свет велик, в нем много интереснейших людей. Так не отнимай же у меня единственного человека, который вдохнул в мое искусство то прекрасное, что есть в нем. Все мое будущее художника зависит от него. Помни, Гарри, я надеюсь на твою совесть!

Он говорил очень медленно, и слова, казалось, вырывались у него помимо воли.

- Что за глупости! - с улыбкой перебил лорд Генри и, взяв Холлуорда под руку, почти насильно повел его в дом.

ГЛАВА 2

Был прекрасный вечер, такой теплый, что Дориан не надел пальто и нес его на руке. Он даже не обернул шею своим шелковым кашне. Когда он, куря папиросу, шел по улице, его обогнали двое молодых людей во фраках. Он слышал, как один шепнул другому: "Смотри, это Дориан Грей". И Дориан вспомнил, как ему раньше бывало приятно то, что люди указывали его друг другу, глазели на него, говорили о нем. А теперь? Ему надоело постоянно слышать свое имя. И главная прелесть жизни в деревне, куда он в последнее время так часто ездил, была именно в том, что там его никто не знал.

Девушке, которая его полюбила, он говорил, что он бедняк, и она ему верила. Раз он ей сказал, что в прошлом вел развратную жизнь, а она засмеялась и возразила, что развратные люди всегда бывают старые и безобразные. Какой у нее смех - совсем как пение дрозда! И как она прелестна в своем ситцевом платье и широкополой шляпе! Она, простая, невежественная девушка, обладает всем тем, что он утратил.

Придя домой, Дориан отослал спать лакея, который не ложился, дожидаясь его. Потом вошел в библиотеку и лег на диван. Он думал о том, что ему сегодня говорил лорд Генри.

Неужели правда, что человек при всем желании не может измениться? Дориан испытывал в эти минуты страстную тоску по незапятнанной чистоте своей юности, "бело-розовой юности", как назвал ее однажды лорд Генри. Он сознавал, что загрязнил ее, растлил свою душу, дал отвратительную пищу воображению, что его влияние было губительно для других, и это доставляло ему жестокое удовольствие. Из всех жизней, скрестившихся с его собственной, его жизнь была самая чистая и так много обещала - а он запятнал ее. Но неужели все это непоправимо? Неужели для него нет надежды?

О, зачем в роковую минуту гордыни и возмущения он молил небеса, чтобы портрет нес бремя его дней, а сам он сохранил неприкосновенным весь блеск вечной молодости! В ту минуту он погубил свою жизнь. Лучше было бы, если бы всякое прегрешение влекло за собой верное и скорое наказание. В каре - очищение. Не "Прости нам грехи наши", а "Покарай

нас за беззакония наши” - вот какой должна быть молитва человека справедливейшему богу.

На столе стояло зеркало, подаренное Дориану много лет назад лордом Генри, и белорукие купидоны по-прежнему резвились на его раме, покрытой искусной резьбой. Дориан взял его в руки, - совсем как в ту страшную ночь, когда он впервые заметил перемену в роковом портрете, - и устремил на его блестящую поверхность блуждающий взор, затуманенный слезами. Однажды кто-то, до безумия любивший его, написал ему письмо, кончавшееся такими словами: “Мир стал иным, потому что в него пришли Вы, созданный из слоновой кости и золота. Изгиб ваших губ переделает заново историю мира”. Эти идолопоклоннические слова вспомнились сейчас Дориану, и он много раз повторил их про себя. Но в следующую минуту ему стала противна собственная красота, и, швырнув зеркало на пол, он раздавил его каблуком на серебряные осколки. Эта красота его погубила, красота и вечная молодость, которую он себе вымолил! Если бы не они, его жизнь была бы чиста. Красота оказалась только маской, молодость - насмешкой. Что такое молодость в лучшем случае? Время незрелости, наивности, время поверхностных впечатлений и нездоровых помыслов. Зачем ему было носить ее наряд? Да, молодость его погубила.

Лучше не думать о прошлом. Ведь ничего теперь не изменишь. Надо подумать о будущем. Джеймс Вэйн лежит в безымянной могиле на кладбище в Селби. Алан Кэмпбел застрелился ночью в лаборатории и не выдал тайны, которую ему против воли пришлось узнать. Толки об исчезновении Бэзила Холлуорда скоро прекратятся, волнение уляжется - оно уже идет на убыль. Значит, никакая опасность ему больше не грозит. И вовсе не смерть Бэзила Холлуорда мучила и угнетала Дориана, а смерть его собственной души, мертвой души в живом теле. Бэзил написал портрет, который испортил ему жизнь, - и Дориан не мог простить ему этого. Ведь всему виной портрет! Кроме того, Бэзил наговорил ему недопустимых вещей - и он стерпел это... А убийство? Убийство он совершил в минуту безумия. Алан Кэмпбел? Что из того, что Алан покончил с собой? Это его личное дело, такова была его воля. При чем же здесь он, Дориан?

Новая жизнь! Жизнь, начатая сначала, - вот чего хотел Дориан, вот к чему стремился. И уверял себя, что она уже началась. Во всяком случае, он пощадил невинную девушку. И никогда больше не будет соблазнять невинных. Он будет жить честно.

Вспомнив о Гетти Мертон, он подумал: а пожалуй, портрет в запертой комнате уже изменился к лучшему? Да, да, наверное, он уже не так страшен, как был. И если жизнь его, Дориана, станет чистой, то, быть может, всякий след пороков и страстей изгладится с лица портрета? А вдруг эти следы уже и сейчас исчезли? Надо пойти взглянуть.

Он взял со стола лампу и тихонько пошел наверх. Когда он отпирал дверь, радостная улыбка пробежала по его удивительно молодому лицу и осталась на губах. Да, он станет другим человеком, и этот мерзкий портрет, который приходится теперь прятать от всех, не будет больше держать его в страхе. Он чувствовал, что с души наконец свалилась страшная тяжесть.

Он вошел, тихо ступая, запер за собой дверь, как всегда, и сорвал с портрета пурпурное покрывало. Крик возмущения и боли вырвался у него. Никакой перемены! Только в выражении глаз было теперь что-то хитрое, да губы кривила лицемерная усмешка. Человек на портрете был все так же отвратителен, отвратительнее прежнего, и красная влага на его руке казалась еще ярче, еще более была похожа на свежепролитую кровь. Дориан задрожал. Значит, только пустое тщеславие побудило его совершить единственное в его жизни доброе дело? Или жажда новых ощущений, как с ироническим смехом намекнул лорд Генри? Или стремление порисоваться, которое иногда толкает нас на поступки благороднее нас самих? Или все это вместе? А почему кровавое пятно стало больше? Оно расплзлось по морщинистым пальцам, распространялось подобно какой-то страшной болезни... Кровь была и на ногах портрета - не капала ли она с руки? Она была и на другой руке, той, которая не держала ножа, убившего Бэзила. Что же делать? Значит, ему следует сознаться в убийстве? Сознаться? Отдаться в руки полиции, пойти на смерть?

Дориан рассмеялся. Какая дикая мысль! Да если он и сознается, кто ему поверит? Нигде не осталось следов, все вещи убитого уничтожены, - он, Дориан, собственноручно сжег все, что оставалось внизу, в библиотеке. Люди решат, что он сошел с ума. И, если он будет упорно обвинять себя, его запрут в сумасшедший дом... Но ведь долг велит сознаться, покаяться перед всеми, понести публичное наказание, публичный позор. Есть бог, и он требует, чтобы человек исповедовался в грехах своих перед небом и землей. И ничто не очистит его, Дориана, пока он не сознается в своем преступлении... Преступлении? Он пожал плечами. Смерть Бэзила Холлуорда утратила в его глазах всякое значение. Он думал о Гетти Мертон. Нет, этот портрет, это зеркало его души, лжет! Самолюбование? Любопытство? Лицемерие? Неужели ничего, кроме этих чувств, не было в его самоотречении? Неправда, было нечто большее! По крайней мере, так ему казалось. Но кто знает?..

Нет, ничего другого не было. Он пощадил Гетти только из тщеславия. В своем лицемерии надел маску добродетели. Из любопытства попробовал поступить самоотверженно. Сейчас он это ясно понимал.

А это убийство? Что же, оно так и будет его преследовать всю жизнь? Неужели прошлое будет вечно тяготеть над ним? Может, в самом деле сознаться?.. Нет, ни за что! Против него есть только одна единственная - и то слабая - улика: портрет. Так надо уничтожить его! И зачем было так долго его хранить? Прежде ему нравилось наблюдать, как портрет вместо него старится и дурнеет, но в последнее время он и этого удовольствия не испытывает. Портрет не дает ему спокойно спать по ночам. И, уезжая из Лондона, он все время боится, как бы в его отсутствие чужой глаз не подсмотрел его тайну. Мысль о портрете отравила ему не одну минуту радости, омрачила меланхолией даже его страсти. Портрет этот - как бы его совесть. Да, совесть. И надо его уничтожить.

Дориан осмотрелся и увидел нож, которым он убил Бэзила Холлуорда. Он не раз чистил этот нож, и на нем не осталось ни пятнышка, он так и сверкал. Этот нож убил художника - так пусть же он сейчас убьет и его творение, и все, что с ним связано. Он убьет прошлое, и, когда прошлое умрет, Дориан Грей будет свободен! Он покончит со сверхъестественной жизнью души в портрете, и когда прекратятся эти зловещие предостережения, он вновь обретет покой.

Дориан схватил нож и вонзил его в портрет.

Раздался громкий крик и стук от падения чего-то тяжелого. Этот крик смертной муки был так ужасен, что проснувшиеся слуги в испуге выбежали из своих комнат. А два джентльмена, проходившие на площади, остановились и посмотрели на верхние окна большого дома, откуда донесся крик. Потом пошли искать полисмена и, встретив его, привели к дому. Полисмен несколько раз позвонил, но на звонок никто не вышел. Во всем доме было темно, светилось только одно окно наверху. Подождав немного, полисмен отошел от двери и занял наблюдательный пост на соседнем крыльце.

- Чей это дом, констебль? - спросил старший из двух джентльменов.

- Мистера Дориана Грея, сэр, - ответил полицейский.

Джентльмены переглянулись, презрительно усмехаясь, и пошли дальше. Один из них был дядя сэра Генри Эштона.

А в доме, на той половине, где спала прислуга, тревожно шептались полуодетые люди. Старая миссис Лиф плакала и ломала руки. Фрэнсис был бледен как смерть.

Прождав минут пятнадцать, он позвал кучера и одного из лакеев, и они втроем на цыпочках пошли наверх. Постучали, но никто не откликнулся. Они стали громко звать Дориана. Но все было безмолвно наверху. Наконец, после тщетных попыток взломать дверь, они полезли на крышу и спустились оттуда на балкон. Окна легко поддались, - задвижки были старые.

Войдя в комнату, они увидели на стене великолепный портрет своего хозяина во всем блеске его дивной молодости и красоты. А на полу с ножом в груди лежал мертвый человек во фраке. Лицо у него было морщинистое, увядшее, отталкивающее. И только по кольцам на руках слуги узнали, кто это.

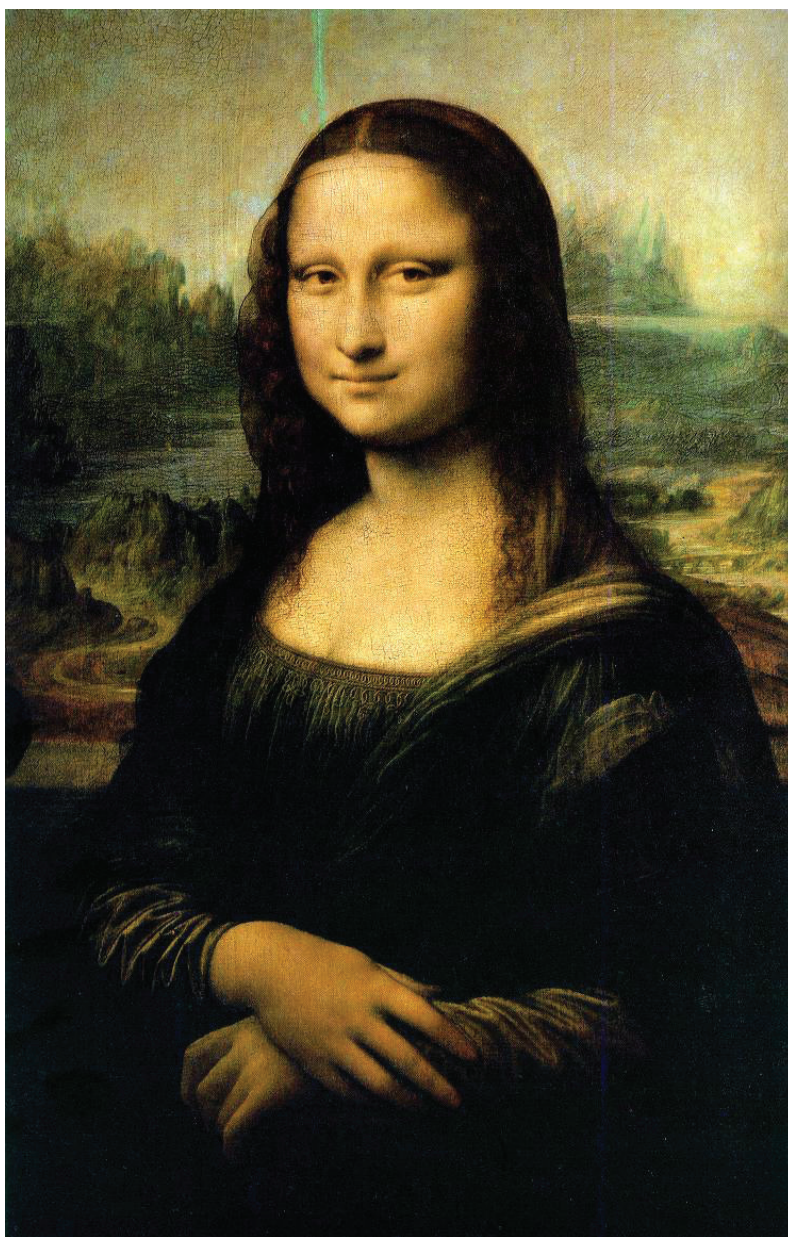
источник: Уайльд Оскар. Портрет Дориана Грея.

ПЕРЕВОД с англ. М.Абкина. Библиотека Олега Аристов.

<[HTTP://WWW.CHAT.RU/~ELLIB/](http://www.chat.ru/~ELLIB/)>

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

1. В чем, по мнению Оскара Уайльда, заключается цель художника?
2. Согласны ли вы с утверждением, что “искусство – зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь”? Можете ли вы привести примеры?
3. Почему, по-вашему, Уайльд утверждает, что «всякое искусство совершенно бесполезно»? Согласны ли вы с ним или нет?
4. О чем рассказывает “Портрет Дориана Грея”? Что больше всего вас поразило в этой истории?
5. Как вы понимаете слова Бэзила Холлуорда: «...Но я, право, не могу выставить напоказ этот портрет... Я вложил в него слишком много самого себя»?



ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ. МОНА ЛИЗА.

РАШЕЛЬ ГУРШТЕЙН. ЗАГАДОЧНАЯ УЛЫБКА

173

В переоценке работ Леонардо, проведенной Бернардом Беренсоном в 1916 г., мы сталкиваемся с непосредственным взглядом знатока, считающегося с работой Пейтера «Мона Лиза». Эссе начинается с эпизода, который к тому времени стал широко известен. Беренсон подробно рассказывает о том, как он, «юный претендент на искусственный рай», проводил «часы длинных летних дней, стараясь сопоставить то, что действительно увидел и почувствовал, с известным отрывком из Уолтера Пейтера, который, подобно многим своим современникам, знал наизусть». Символично, что он описывает влияние Пейтера, как имеющее «шаманскую силу», как «момент месмеризма, гипноза и внушения», так как это позволяет понять конечное разочарование, возникшее после длительного созерцания картины: «Что я действительно увидел в облике Моны Лизы – это отстраненный образ женщины, не внушающей мне симпатии, не входящей в круг моих интересов, неприятно отличающейся от женщин, которых я до этого времени знал или о которых мечтал. Иностранка со взглядом, который я не мог понять: внимательный, лукавый, безмятежный, с улыбкой ожидаемого удовлетворения и враждебного превосходства».

Беренсон признавался, что вначале он пробовал подавить свои сомнения, вынуждая себя оценить многие превосходные внешние качества картины. Но, в конце концов, само наслоение мыслей и чувств, мифологических и символических ассоциаций, введенных Пейтером (то, что Беренсон назвал «сверхзначениями»), привело его к тому, что он недооценил «Мону Лизу». Многие прекрасные штрихи, которые, по мнению Уайльда, заставляли портрет дышать снова, производили гнетущее впечатление на Беренсона, который чувствовал себя подавленным и разбитым. Вся чрезмерно цивилизованная гипербола сделала модный опыт «экстаза» - эту «непосредственную, мгновенную и незаслуженную милость», которая, как он считал, должна быть сущностью «эстетического момента» - невозможным для Беренсона. Он сделал себе имя в качестве знатока итальянских «примитивистов» и мало симпатизировал Леонардо, картины которого казались ему чрезмерно интеллектуальными и механическими.



**ЛЕОНАРДО ДА
ВИНЧИ (1452-1519).
АВТОПОРТРЕТ.**



ЖАН-МАРИ КНОПФ (1858-1921).

**ИСКУССТВО, ИЛИ
НЕЖНОСТЬ СФИНКСА.**

1896. Королевский
музей изящных искусств.
Брюссель.

Более того, Беренсон начал оценивать искусство с позиции других традиций, с неожиданными последствиями: его эстетический горизонт все более расширялся, в то же самое время загадочные и чарующие качества «Моны Лизы» казались всё менее и менее уникальными. Поэтому, когда Беренсон пристально глядел на шедевр Леонардо, он не видел «ничего в выражении ее лица, что не было бы намного лучше представлено в буддийском искусстве», так же, как он не смог найти «ничего в пейзаже, что не было бы более выразительным и более очаровательным, чем у Ма Юаня, у Ли Лонг Мена или у Хсай Квей». Образовалась пропасть между знатоками нового стиля и эстетам 19-го столетия, которая была почти столь же широка, как и та, которая отделила мир Пейтера от мира **Вазари**.

Там, где эмоциональность Пейтера была до крайности литературной и ассоциативной, эмоциональность Беренсона была более визуальной и взыскательной, поскольку он был очарован истинным впечатлением от рассматривания. Беренсон знал, что «эстетический момент» был плодом «длительного и серьезного обучения», но он считал, что он (эстетический момент) «не сознавал того, что предшествовало этому» и был «полностью изолированным, не подлежащим ни изменению, ни оценке». (Сегодня, по Канту, мы называем это автономным эстетическим опытом.) Все же эмоциональность Беренсона не оказывала такого же мощного влияния на любителей искусства, как эмоциональность Пейтера, потому что она презирала полеты воображения и мечтательность и оставалась ограниченной, по крайней мере первоначально, кругом знатоков и историков искусства. Однако то, что Беренсон мог, как он выразился, «обнаружить и разрушить» то, что стало известным как «самое большое достижение художественного гения», показывает хрупкую природу артистической известности и особенно известности, вызванной гипнотическими излияниями влиятельного автора. Статус любого произведения искусства, оказывается, прочен только до тех пор, пока оно продолжает говорить непосредственно с более поздними зрителями.

Каким-то образом это удалось сделать «Моне Лизе». Даже **Фрейд** был заинтригован известной улыбкой и попытался интерпретировать её в своей книге «Леонардо да Винчи: исследования по психосексуальности» (1910 г.), которая добавила еще одно ассоциативное измерение, на сей раз имеющее отношение к неосозанным желаниям художника: улыбка Моны Лизы была фактически таинственной улыбкой, улыбкой

Вазари Джорджо (1511-1574) –
итальянский художник,
архитектор, историк
искусства

Фрейд Зигмунд (1856-1939) –
австрийский врач-
психиатр и психолог,
основатель психоанализа

матери Леонардо. В течение двадцатого столетия портрет продолжал очаровывать историков искусства, авторов, поэтов, художников и зрителей. И действительно, к 1950 г. «Мона Лиза» копировалась так часто и приобрела так много толковательных наслоений, что Э.Гомбрич в своей работе «История искусства» высказал тревогу о возможности восприятия картины «свежим взглядом». Гомбрич советовал своим читателям «забыть то, что мы знаем или думаем, что мы знаем о картине, и посмотреть на неё, как будто мы были первыми людьми, когда-либо видевшими эту картину».

И, если бы это было возможно, что бы мы увидели? Гомбрич представил картину глазами Вазари (не называя его): «Что поражает нас в первую очередь – это удивительная степень, до которой Лиза выглядит живой». Но когда дело доходит до улыбки, все еще отражается видение Пейтера: «Иногда она, кажется, дразнит нас, и затем снова мы, кажется, улавливаем что-то похожее на печаль в ее улыбке». За исключением нескольких таких замечаний, однако, лирические ассоциации не вызывают интереса у Гомбрича. Его исследование озабочено внешним анализом произведения и определением места Леонардо в истории искусства, а такое знание преодолевает расстояние, которое отделяет произведения искусства итальянского Возрождения от неинформированного современного зрителя. Но в заключение даже Гомбрич не мог не отдать должного эстетической силе портрета, написав, что Леонардо «знал заклинание, которое вдохнёт жизнь в краски, нанесённые его волшебной кистью».

Пятьдесят лет спустя, в мире, наполненном ещё большим количеством репродукций «Моно Лизы», но мучительно испытывающем недостаток в эстетической эмоциональности – будь-то эмоциональность по Вазари, Пейтеру или Беренсону, – нам интересно, о чем должны забыть туристы, стремящиеся в Лувр, чтобы увидеть картину «свежим взглядом». Возможно, что-то об улыбке или о подавляемых желаниях художника, но если Дональд Сассун был прав, они желают увидеть картину не с какими-либо специфическими эстетическими стремлениями или ожиданиями, а скорее идут поглазеть на «шедевр», статус которого базируется исключительно на факте того, что он широко известен. В конце концов, эту картину, выставленную в Национальной галерее в Вашингтоне, а затем в музее Метрополитен в Нью-Йорке в 1963 г., за два месяца увидели более 1,6 миллиона человек. За этим последовал другой триумфальный тур в 1974г., сначала в Токийском национальном музее, а затем в Музее им. Пушкина в Москве, где картину посмотрели ещё 2 миллиона человек. (В Токио подсчитали, что каждый зритель имел возможность смотреть на картину приблизительно десять секунд.)



ВИД НА ЛУВР ИЗ САДА
ТЮИЛЬРИ



**ШУМНАЯ ТОЛПА
ТУРИСТОВ ПЕРЕД
ПОРТРЕТОМ МОНЫ
ЛИЗЫ.**

Фото автора. 20 ноября
2004.

Таким образом, Сассун не преувеличивает, когда описывает сцену в Лувре – толпы любителей, вспышки фотокамер – точно такое же “волнение” обычно связано с появлением “известной особы из мира кино, телевидения, моды, музыки или члена королевской семьи”. Цель его книги – понять это явление. И начало этого явно современного способа увидеть произведение искусства как знаменитость может быть отслежено вплоть до 1911 г., когда «Мона Лиза» была украдена из Лувра. Сассун считает это событие настолько существенным, что посвящает ему целую главу.

В то время как о воровстве сегодня в значительной степени забыли, тогда оно получило широкую огласку, так как массовые газеты, которые были также новым явлением для начала двадцатого столетия, всегда жаждали сенсационных событий и печатали об этом историю за историей. Люди, которые обычно не особо интересовались искусством, были завалены и бесчисленными репродукциями портрета, и рассказами о многих легендах, в которых загадочная улыбка всегда занимала центральное место. Такая известность так возбудила любопытство, что когда Лувр повторно открылся после проведения недельного расследования, тысячи людей, многие из которых прежде никогда не бывали в музее, стояли в очереди, чтобы посмотреть на пустое место, где ранее была «Мона Лиза». Впервые в своей карьере картина оставила утончённую атмосферу королевских коллекций, гравюр и изысканного воображения эстетов и вступила в мир развлечений: юбилейные открытки, фотографии, мультипликационные фильмы, баллады, вальсы, немые фильмы, мюзик-холлы и театры – все подхватили тему исчезновения «Моны Лизы», зачастую с большим юмором.

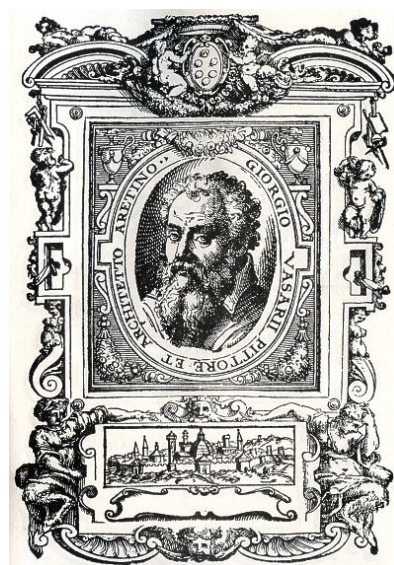
Известность картины еще более выросла спустя два года, когда Леонардо Винченцо, декоратор-живописец и самопровозглашенный итальянский патриот, попытался продать эту картину флорентийскому антиквару, что и привело к его аресту и возвращению картины. Винченцо признался, что он вышел из Лувра незамеченным с маленьким портретом, скрытым под блузой его рабочего костюма, потому что он когда-то работал в музее. В тот момент возник вопрос, отдадут ли итальянцы своё наследие французам? В качестве компенсации итальянцам за предстоящую потерю картина была показана во Флоренции, в Риме, а затем в течение двух дней в Милане, где приблизительно шестьдесят тысяч итальянцев отчаянно стремились в последний раз взглянуть на “свой” портрет. После триумфального возвращения в Париж картину посмотрели толпы людей. Итак, «Мона Лиза» снова стала появляться в популярных песнях, на почтовых открытках, в мультипликационных фильмах и даже на поздравительных открытках, а средства массовой информации возбуждали общественное любопытство бесконечно подробными сообщениями обо всех событиях, и известное изображение портрета печаталось на первых страницах всех изданий.

Для Сассуна “похищение”, как он называет это, и бесчисленные способы использования «Моны Лизы» впоследствии в популярных романах, поэмах, детских книгах, песнях, сатирических открытках, авангардистским искусством, кино, телевидением и наиболее значительными рекламными и торговыми организациями дали ключ к пониманию статуса известности картины. Его цель состояла в том, чтобы

«исследовать, как произведение “высокой культуры” стало объектом широкого потребления»; и этот план пришёл ему в голову, когда он, как он сам объясняет в предисловии, «исследовал историю культурных рынков». То, что Сассун случайно подошёл к этому сложному и досадному эпизоду в истории вкуса и эмоциональности, и то, что он думает об этом прежде всего в социально-экономических рамках, – вот то, что отличает его исследование от многих других, которые появлялись прежде. Будучи социальным историком, чьи более ранние книги включают «Сто лет социализма», он полагает, что это не требует “специального понимания Значения Искусства или Души Человека” или, коли на то пошло, “специфической артистической эмоциональности”.

Сассун мог бы высмеивать такое “специальное понимание” и “артистическую эмоциональность”, но без них он ничего не представляет. Когда он рассматривает исторические источники известности портрета, – его эстетические новшества и происхождение наряду с мифом о гениальности Леонардо и культом «Моны Лизы» как роковой женщины – его исследование ни пересматривает, ни углубляет вдумчивых исследований, уже сделанных Джорджем Боасом в книге «Мона Лиза в истории вкуса» (1940 г.), Роем Макмалленом в книге «Мона Лиза: картина и миф» (1975 г.) или А. Ричардом Тернером в книге «Изобретение Леонардо» (1993 г.). Этот список не претендует на полноту. Вместо этого сбор Сассуном бессмысленных деталей и отклонений превращает то, что было исторически значимым и интеллектуально неотразимым рассказом, в путаницу. А без глубокого основания в эстетике или интеллектуальной истории его исследование не больше, чем попытка объяснить изменяющуюся судьбу портрета. Сассун, таким образом, доходит до высказывания о преобразовании «Моны Лизы» в роковую женщину: «Опасные женщины намного интереснее, чем спокойные домохозяйки»; или о влиянии Готье: «Он оказался в нужном месте в нужное время»; или Пейтера: «Этот оксфордский эстет, влюбленный в прошлое, был заодно с духом времени»; или, ссылаясь на недооценку Леонардо Беренсоном, но не в эстетических рамках, в качестве предвестника современного, формалистского умения ценить произведения искусства и истории искусства, а как просто реакцию на кражу портрета из Лувра.

Когда дело доходит до того, что является первоначальным в исследовании Сассуна, как портрет стал “мировой иконой”, то его метод бесконечного накопления информации, единственным критерием которой является некоторая связь с «Моней Лизой», неважно, насколько она важная, беспорядочная или скудная, проливает крайне мало света на это пагубное и разрушительное напряжение в современной жизни. Если мы хотим понять средства и последствия беспощадного превращения



ДЖОРДЖО ВАЗАРИ (1511-1574). АВТОПОРТРЕТ.

произведения искусства в товар, то нам потребуются интерпретация и критика, вкус и суждение. Вместо этого Сассун рассматривает скучные сюжеты романов, коротких историй, кинофильмов и пьес и бесчисленные списки: списки художников, которые использовали её образ; списки певцов, которые исполняли песни, воспевающие её улыбку; списки товаров, рекламных объявлений о каждой вещи, которая несет название или изображение «Моны Лизы». Сассун показывает, используя множество утомительных деталей, что мы живем в мире, где то, что однажды осмелились сделать авангардистские художники в виде «иконоборства», а именно использование «Моны Лизы» как объекта, подобного любому другому, теперь обычно достигается рекламой и торговлей. Но он молчит о последствиях: мало того, что есть что-то бессердечное и даже жестокое, эстетически и нравственно, в использовании изящных объектов, предназначенных для более высоких целей, чем уловки маркетинга, в этом есть что-то разрушающее мир, так как ни произведение искусства, ни эстетическое чувство не могут вынести такого дерзкого обращения, оставаясь невредимыми.

И сам Сассун вносит вклад в дальнейшее опошление портрета, неоднократно называя его “иконой популярной культуры”, как будто бы не было никакого различия между “чудом художественного искусства” “божественного” Леонардо и реальными изображениями популярной культуры типа Микки-Мауса. Его конечный “продукт” – это собрание всех типов достопамятных вещей о «Моне Лизе»: здесь представлены и Вазари, и Пейтер, и Дюшам, и Уорхол, а также Нэт Кинг Коул, письмо шестнадцатилетней девочки в Лувр, «Месть Моны Лизы» Эрико Бажа, коврики для компьютерных мышек и “Мона Лиза-Su375” (внутриматочная спираль). Слишком часто книга источает удушливый запах гостиной матроны, наполненной до предела “коллекцией” безделушек, собираемых из любви к шмелям или лягушкам, т.е. когда она читается не просто как распечатка компьютерного поиска по теме “Мона Лиза”. (Сассун сообщает нам, что с октября 2000 г. в Интернете было 93 800 страниц, посвященных “Моне Лизе”, и ещё 2110 страниц, посвященных “Джоконде”. Что это за изучение?) И после 275 страниц непоследовательных фактов, отобранных из двадцатистраничной библиографии, Сассун провозглашает ошеломляющее историческое известие, что “ни что не имеет единственную причину”, “ни что не является статичным”. Это его последнее слово по загадке беспрецедентной известности «Моны Лизы».

«Мона Лиза» пережила периоды игнорирования. Все же много раз специфические эстетические качества очаровывали любителей искусства, которые мечтали испытать восторг от портрета женщины, которая улыбается. В те времена, когда вкус и эмоциональность (а позже и воображение) совершенствовались и ценились, необычайная красота «Моны Лизы» закрыла временную и пространственную пропасть, которая, возможно, отдала бы более поздних зрителей от картины. Сегодня, когда посетители музеев привыкли смотреть на плоские, безжизненные, опосредованные изображения искусства на телевизионных и компьютерных экранах так, как они смотрят на трупы животных, погруженные Дамиеном Хирстом в формальдегид, ожидание, уже не говоря о впечатлении от разнообразных удоволь-

ствий красоты, отступило. В этих измененных обстоятельствах именно известность и меркантилизм поддерживают в «Моне Лизе» жизнь, но только прогоняя через ее вены солевой раствор, а не кровь. «Мона Лиза» сегодня, может быть, и “самая популярная” картина в мире, но еще неизвестно, сможет ли она пережить такую популярность, или, подобно другим знаменитостям двадцатого столетия, выставленным на рынке товаров массового производства, портрет, который ошеломлял поколения любителей искусства, в конечном счете уступит своё место следующей новой вещи.

источник: Rochelle Gurstein. The Mystic Smile. <<http://www.tnr.com/doc.mhtml?i=20020722&s=gurstein072202&c=2>>

ПЕРЕВОД ПАХЧ - УЦА.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

1. Как Зигмунд Фрейд интерпретирует улыбку «Моны Лизы»? Почему? Как ее интерпретируете вы?
2. Почему Гомбрич был озабочен популярностью «Моны Лизы»? Какой совет он дал по этому вопросу?
3. Какой ключ дает Сассун к пониманию статуса «Моны Лизы» как «звезды»? Как автор оценивает мнение Сассуна о «Моне Лизе»?
4. Какие вы знаете широко известные исторические источники популярности картины? И какова ваша теория популярности «Моны Лизы»?
5. Возражаете ли вы против воспроизведения картины на открытках или в комиксах? Как бы на этот вопрос ответил автор статьи? Поддерживаете ли вы его?

ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ:

1. В чем разница и в чем сходство между «Пророческими портретами» и «Портретом Дориана Грея»? Что объединяет эти произведения?
2. Как Кроче отвечает на наиболее обсуждаемый в эстетике вопрос: «Состоит ли эстетический факт только из содержания или только из формы, или из того и другого?» Согласился бы Белл с мнением Кроче по этому вопросу? Почему?
3. Уайльд говорит, что “художник не моралист”. Согласился бы с этим утверждением Клайв Белл? Почему?

4. Как Кассам и Уайльд закончили бы это предложение: "Искусство – это зеркало..." Что, по их мнению, отражает искусство?
5. Как теория Кроче об искусстве помогает нам интерпретировать «Мону Лизу»?
6. Когда мы смотрим на произведение искусства, видим ли мы его или себя? Используйте примеры из произведений Хоторна, Уайльда и Кроче.
7. "Часто говорят, что каждый портрет – это автопортрет". Да Винчи говорил: "Художник всегда рисует себя". Дора Маар, любовница Пикассо, говорила: "Мои портреты, нарисованные им - ложь. На них изображен Пикассо. И ни на одном не изображена Дора Маар".¹ Противоречат ли «Пророческие портреты», «Портрет Дориана Грея», а также «Мона Лиза» этому утверждению?

ВОПРОСЫ ДЛЯ АНАЛИЗА:

1. Как связаны между собой искусство и интуиция?
2. Что есть красота – концепция, вкус или интуиция?
3. Философ Генри Бергсон считал художественную интуицию "способностью художника внедриться в изображаемый объект, понять его уникальность, которую нельзя отобразить".² Что вы думаете о роли интуиции в творческом процессе?

¹ Barnet, Sylvan. A Short Guide to Writing About Art. 7th ed. New York: Longman, 2000.49.

² Westcott, M. R. Toward a Contemporary Psychology of Intuition. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1968.9.

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время искусство стало политизированным. Тексты, представленные в этой главе, показывают различные пути политизирования искусства. Империализм овладел искусством под нажимом правовых актов, а политика «холодной войны» сделала искусство оружием в арсенале международной пропаганды. Международные соглашения, организации и договоры пытались восстановить баланс путем «сохранения» культурных артефактов наций, народов и сообществ. В каждом из представленных текстов осуществляется попытка определения политического измерения, воздействующего на искусство и мир, в котором оно существует.

Мы рекомендуем читателю определить различные пути, благодаря которым политика играет роль в создании искусства, развитии тенденций, использовании его в качестве инструмента пропаганды и во владении искусством и артефактами. Можете ли вы привести примеры такого контроля в истории? Читая роман Орхана Памука, обратите внимание на то, как государство или падишах осуществляли контроль над художественным выражением.

Популяризация искусства добавила еще один аспект к политизации искусства. Читатель может найти ссылки в текстах к этому новому развитию. Почему жители так сильно реагируют на художников и их работы? Как происходит такое развитие? Какая связь существует между демократией, свободой выражения и занятиями искусством?

Популяризация искусства привела к его коммерциализации в демократических обществах. Каким образом современные идеологии, тенденции и движения подрывают или, наоборот, повышают ценность искусства? Когда и как свобода выражения стала неотъемлемой частью художественного выражения? Стало ли искусство лучше благодаря гарантии свободы выражения, которая сейчас присутствует во многих странах мира?

Коммерциализация искусства также требует от нас изучения идеи права собственности в искусстве, которое, как отмечает Кваме Энтони Аппиа, некоторые люди, организации и даже страны рассматривают как культурное наследие народов или всего человечества. Как мы можем оправдать частное владение предметами искусства с учетом международно-признанной ценности культурного наследия наций или человечества?

Учитывая разработку и всемирное признание соглашений и договоров о защите и сохранении предметов культуры и артефактов, может ли искусство быть по-настоящему свободным от политики? Может быть, мы вообще не должны касаться вопроса относительно того, что искусство является не свободным от политического контроля?

182



МУИН МУСАВИР. ТИГР, НАПАДАЮЩИЙ НА ЮНОШУ. Персия, эпоха Сефевидов. 8 февраля, 1672 г. Исфахан. Иран .
Музей изящных искусств. Бостон.

МАССУМИ ФАРХАД. ВПЕЧАТЛЕНИЕ ХУДОЖНИКА. РИСУНОК МУИНА МУСАВИРА «ТИГР, НАПАДАЮЩИЙ НА ЮНОШУ»

Массуми Фархад – значимое имя в исламском искусстве. Она является главным хранителем галереи Артура М.Саклера/Независимой художественной галереи, а также членом совета Смитсоновского института. Массуми Фархад специализируется на исламской живописи и манускриптах. Среди опубликованных произведений Фархад можно выделить следующие: «Семь дворцов султана Ибрагима Мирзы» (“Sultan Ibrahim Mirza’s Haft Awrang”), «Манускрипт правителя Ирана XVI века» (“A Princely Manuscript from Sixteenth Century Iran”) (1997), «Рабы шаха: новая элита Ирана эпохи Сефевидов» (“Slaves of the Shah: New Elites of Safavid Iran”) (2003).

Несколько рисунков времени **Сефевидов** (17 в.) привлекли к себе такое же внимание и стали предметом такого же обсуждения, как и рисунок Муина Мусавира «Лев, нападающий на юношу», датированный 1672 годом (см. стр. 162).¹ Эта работа выполнена в последнюю четверть долгой карьеры художника (1635 –1697) на одном листе и отличается своей необычной тематикой – беспомощный юноша, пожираемый диким животным, а также длинное и детальное описание этого. Хотя склонность Муина описывать свои произведения прослеживается во многих других его работах,² аннотация к рисунку, хранящемуся в музее Бостона, включает не только точное объяснение его иконографии, но и высказывания художника по поводу других событий, которые в значительной степени повлияли на него в то время. Содержание описания Муина становится еще более значительным, если принять во внимание другие персидские отчеты того времени, которые представляли собой в основном официальную историческую хронику. Такие повествования, в которых говорилось о шахе и его правящей элите - подданных шаха, предоставляют мало информации о повседневной жизни обычных людей. Кроме того, что картина Муина представляет собой определенную художественную ценность, она является также важным документом, выражающим редкий личный взгляд на жизнь Исфахана во время правления шаха Сулеймана (1666-1692).

Рисунок (13.7см x 20 см) показывает группу людей, пытающихся удержать массивного представителя семейства кошачьих от нанесения увечий юноше, который повержен на землю. Она выполнена светло-коричневой тушью, с размытыми вкраплениями розового цвета на теле животного и



Эпоха Сефевидов.
Отель шаха Аббаса. Исфахан.



**АЛИ КУЛИ ДЖАББАДОР.
ШАХ СУЛЕЙМАН I И ЕГО
ПРИДВОРНЫЕ.** Исфахан. 1670.

династия Сефевидов –
династия шахов
Ирана в 1502 - 1736 гг.
Основатель - Исмаил
I, потомок основателя
ордена Сефевие, по
имени которого названа
династия. При правлении
Сефевидов Иран
был частью огромной
Персидской империи.
Великий шах Аббас I и
его преемники сохранили
шиизм и восстановили
Исфахан, но эта династия
пала в начале 18 века,
после вторжения
афганцев.

1 Музей изобразительных искусств, Бостон, №. 14.634. Как предполагает название данной статьи, я буду предлагать другое название животного. Прежде чем представить аргументы, я буду называть работу согласно оригинальному названию.

2 Самой известной из этих композиций является портрет Резы Аббаса (Лаборатория Принстонского университета), Коллекция Гаретта (Garrett, 96G). См: Энтони Велш (Anthony Welch). Шах Аббас и искусство Исфахана. - Нью-Йорк, 1974, № 76.

- ۱- روز دوشنبه عید رمضان المبارک
- ۲- سنه ۱۰۸۲ بود که بیری که ایلچی بخارا
- ۳- با کرگدن بجهت نواب اشرف اعلی
- ۴- شاه سلیمان پیشکش آورده بود
- ۵- در دروازه دولت شاگرد بقالی در سن
- ۶- بانزده یا شانزده ناغافل ببر مذکور
- ۷- جستن کرده نصفی طرف روی او را
- ۸- کنده و در همان ساعت جان تسلیم
- ۹- کرده بقال شنیدیم و ندیدیم بیادگار رقم گردید
- ۱۰- و در آن سال از ابتداء نیمه شهر شعبان المعظم
- ۱۱- تا روز هشتم شهر شوال تا حال هجده
- ۱۲- برف عظیم آمده و نوعی بود که مردم
- ۱۳- از درد برف رویی به تنگ آمده بودند
- ۱۴- و نرخ اکثر جنسها
- ۱۵- بالا رفته و هیمة یکمن
- ۱۶- چهار بیستی و پوشال یکمن
- ۱۷- شش بیستی بدست نمی آمد
- ۱۸- و سرما نوعی بود که نه شیشه ماند
- ۱۹- و نه غرابه گلاب و غیره خدا ...
- ۲۰- بخیر بگذراند روز دوشنبه هشتم
- ۲۱- شهر شوال سنه ۱۰۸۲ برف عظیم می آید
- ۲۲- در خانه مانده بودیم بخاطر سرما
- ۲۳- رقم شد مشقه معین مصور

[1] Был понедельник, день празднования священного Рамадана, [2, 3, 4] год 1082, когда посол Бухары преподнёс тигра и носорога в качестве подарка Его Превосходительству - шаху Сулайману [5, 6, 7, 8, 9]. В Дарваза-Давлат вышеупомянутый тигр неожиданно выпрыгнул и изодрал половину лица помощнику бакалейщика, которому было лет пятнадцать – шестнадцать. Он скончался в течение часа. Мы слышали о бакалейщике, но не видели его. [Этот] рисунок был нарисован в память этого. [10] И в этот год, с начала второй половины почтенного месяца Шаввала [11] до 8 дня Шаввала [и] до сегодняшнего дня было восемнадцать [12,13] сильных снегопадов такой силы, что они извели людей, убирающих лопатой снег. [14] И цены на большинство товаров поднялись: [15] кто-то продавал дрова [16] по четыре бисти, кто-то [17] за лучину для разжигания дров брал по шесть бисти, и всё же они были ещё недоступны. [18] И холод был такой сильный, что не осталось стеклянных сосудов [19] или сосудов с розовой водой и т.д. Слава Аллаху [20], что всё закончилось хорошо. [Сейчас] понедельник, 8 число [21] месяца Шаввала, года 1082; идёт сильный снег; [22] мы остались дома из-за холода. [23] Нарисовано, работа Муина Мусавира.

1 Цифры в скобках относятся к строкам текста в оригинале описания и его транскрипции в данной статье.

2 Олег Грабарь был первым, кто предположил, хотя и в виде догадки, что животное может быть тигром. См. "Введение", с. 12. У Ингеборга Лючи –Шмейсера (Ingeborg Luschey-Schmeisser) "Reiter aus Isfahan, Safavi-dische Kachelbilder" (Archaeologische Mitteilungen aus Iran, n.s., vol. 8 [1975], p. 288), автор также указывает на то, что животное напоминает тигра, но всё равно называет его львом или львом-killin.

головных уборах некоторых фигур. Описание к рисунку содержит двадцать три строки, написано той же тушью, что и рисунок, занимает верхнюю часть страницы и расположено перпендикулярно самой композиции.

Ознакомление с дополнительной литературой о так называемом «Льве, нападающем на юношу», доказывает важность описания Муина и раскрывает различные толкования, которые оно породило.³ Например, некоторые учёные утверждали, что композиция была выполнена в Бухаре; другие предположили, что она была сделана в мастерской по изготовлению печей (*bukhari-saz*), скорее всего в Исфахане, городе, с которым связывают имя Муина. Точная дата рисунка также была предметом споров, а некоторые части описания были подвергнуты расшифровке.

Разногласия относительно адекватного прочтения некоторых слов и отрывков в описании частично исходят от поспешного, местами неразборчивого почерка Муина особенно к концу текста, когда недостаток пространства для письма вынудил его сузить слова и строки.⁴ Прочтение также затруднено тем фактом, что аннотация написана шрифтом «наскх» с некоторыми элементами шрифта «шикаста». Это заметно в написании некоторых букв, таких как *ue* в конце слова *ilchi* (строка 2), или *nun* в конце



СИБИРСКИЙ ТИГР.
ЗООПАРК В ДАНИИ.

3 Работа упоминалась Филиппом Вальтером Шульцем (Philipp Walter Schulz), (*Die persisch-islamische Miniaturmalerei ein Beitrag zur Kunstgeschichte* Trans. - Leipzig, 1914.- P. 191, как "Lowe eines bocharischen Gesandten fällt einen Mann an" («Лев посла Бухары нападает на человека»). Ананда К. Кумарасвами (Ananda K. Coomaraswamy) опубликовал первый перевод описания на французском ("Les miniatures orientales de la collection Goloubew au Museum of Fine Arts de Boston" в *An Asiatica* 13. [Paris and Brussels, 1929, no 84]. Кумарасвами предполагает, что Муин выполнил композицию в субботу, 3 Шаввала 1082 г.х. (2 февраля 1672 г.) в Бухаре, чтобы отвлечься. Такие выводы также появились в работе Эрнста Рунеля (Ernst Runnel) "Der Maler Muin". - *Pantheon* 29 (1942), p. 109. В том же году Эрик Шрёдер (Eric Schroeder) предложил другое место изготовления рисунка. Он подверг сомнению, что последнее слово описания было "Бухара", посчитав его "bukhari-saz" (печник), и, следовательно, композиция Муина была сделана в цехе изготовления печей. - *Персидские миниатюры в Музее изобразительных искусств Фогг. - Кембридж. Массачусетс, 1942. С. 149.* Первый английский перевод описания был опубликован Эрнстом Дж. Грубейном (Ernst J. Grubein) в 1962 г. Он почти совпадает с французской версией Кумарасвами за исключением того, что Грубейн заменил слово «печник» на «Бухару», место, где был сделан рисунок (Искусство мусульманской миниатюры XIII - XIX в. из коллекции США и Канады. - Венеция, 1962. - №. 117. В своём *Les peintures des manuscrits de Shah cAbbas Ier a la fin de Safavis* (Париж, 1964) Иван Щукин представил только краткое содержание описания, но подверг сомнению сделанное ранее предположение Шрёдера относительно того, что рисунок был выполнен в мастерской печника. Три немного отличающихся друг от друга перевода появились в 1974; Shah Abbas Энтони Велша, №. 75; "Вступление" к Исследованию по Исфахану и в Исследованиях, посвященных Ирану Олега Грабаря, том 7, часть 1, pos. 1-2 (зима-весна 1974), стр. 12; и Ричарда Эттинггаузена (Richard Ettinghausen) «Стилистические тенденции во времена Шаха Аббаса», там же, часть 2, pos. S-i (лето-осень, 1974), стр. 607. Последний перевод предлагал самое большое количество исправлений и пересмотров, включая предлагаемую другую дату - 20 Шаввала. (19 февраля 1672 г.) завершения работы над рисунком. Рисунок также обрезан и окончания слов строк 2, 19, 21 и 22 отсутствуют. В строке 19 потеряно целое слово, но это не повлияло на смысл предложения.

4 Здесь приведён первый перевод описания Муина. Я признателен Шахрияру Адлу (Chahryar Adle) и Мухаммаду Джафару Маджубу (Muhammad Jafar Mahjub) за помощь в прочтении некоторых абзацев, особенно в конце описания.

Шаввал -
десятый месяц
мусульманского лунного
года



КАРТА ТЕРРИТОРИИ
СЕФЕВИДОВ

слова *yik tan* (строки 15,16), или комбинации букв *алиф* и *лам* в *baggal* (строка 9). Муин также не делает разницы между буквами *бе* и *пе*, как в *панзда* (строка 6), и буквами *че* и *джи*, как в *илчи* (строка 2) или как в *чахар* (строка 16), но такие нарушения орфографических форм не были редкостью в тот период.

Со времени публикации рисунка животное семейства кошачьих в композиции Муина было в общем воспринято как лев.⁵ Однако во второй и шестой строках описания можно различить выделение под словом, относящимся к животному. Поскольку это, должно быть, двойная точка, это подтверждает, что первые две буквы слова являются буквами *бе*. Поэтому это слово, скорее всего, *бабр* (тигр), а не *шир* (лев), как считалось ранее. Стилизованные пары волнообразных полос, иногда заканчивающиеся игривыми завитками, которые мы видим и на других изображениях тигров,⁶ также говорят о том, что это тигр.

Изображение большого тигра может показаться несколько стилизованным и фантастическим, но, возможно, на это его вдохновили определенные породы тигров. По меньшей мере, три различных вида тигра,

5 См.: Стюарт Гари Велш (Stuart Gary Welch). Чудо эпохи: шедевры ранней живописи Сефевидов 1501-1576. - Кембридж, Массачусетс, 1979. - № 62.

6 Сибирский тигр всё ещё обитает в Юго-Восточной Сибири и Манчжурии. Раньше место его обитания распространялось, по меньшей мере, до озера Байкал. См.: Новак Р.М. (R. M. Nowak) и Парадизо Дж.Л. (J.L. Paradiso). Млекопитающие мира, 2 тома, 4 -я ред. - Балтимор и Лондон, 1983, 2: 1087-89; Осмонд Э. (E. Osmond) Привычки и место обитания диких кошек. Манчестер, 1979. - С. 58. О каспийском тигре см.: Новак Р.М. (R. M. Nowak) и Парадизо Дж.Л. (J.L. Paradiso) Млекопитающие, 2: 1087; Харрингтон Ф.А. мл. (F. A. Harrington Jr.). Руководство по млекопитающим Ирана. - Тегеран, 1977. С. 72. Я также признателен Эскандеру Фирузу (Eskandar Firouz) за предоставленную им информацию (личного характера) о местах обитания тигров в Центральной Азии.

а именно: индийский, каспийский и сибирский, имели обозначения в иранском, индийском и тюркском языках. Сибирский тигр – самый крупный и впечатляющий из них, он может достигать трёх метров в длину. Его неизменно описывают как имеющего длинный и густой зимний мех, большую морду и переднюю часть, а также огромную голову и гриву. Его отличает также то, что у сибирского тигра полосы бледнее, и их меньше, чем у других видов.⁷

Мощный хищник Муина очень похож на описание сибирского тигра, из чего можно предположить, что художник был знаком с этим видом тигров.⁸ Поскольку Иран был местом естественного обитания каспийского тигра, который считался более впечатляющим, чем индийский тигр, скорее всего, посол Бухары выбрал более ценного – сибирского тигра в качестве подарка шаху в честь празднования Рамадана.

Что касается фигур мужчин на рисунке Муина, то они показаны обобщённо, так же как и во многих других его композициях. Шестеро из семи мужчин являются обладателями густых усов и похожей одежды: все, кроме одного, подоткнули концы своих одеяний под пояса, и каждый член группы носит либо традиционный тюрбан, либо высокую шапку с полями. Хотя выражения лиц «заморожены» и на них отсутствуют эмоции, различные позы и жесты указывают на те огромные усилия, которые они предпринимают для спасения юноши от челюстей тигра.

Из схематичного изображения окружающей обстановки очевидно, что нападение тигра является основным фокусом композиции. Низкие, неловко написанные ворота полуоткрыты и находятся слева, а в спешке написанные полосы, возможно обозначающие линию деревьев, продолжают на остальной части страницы.

Композиция «Тигр, нападающий на юношу» заслуживает внимания по нескольким причинам. Большая часть разрозненных рисунков и картин Муина изображает отдельные образы или небольшие группы, занятые отдыхом или развлечениями. Люди изображены либо как занятые чтением, либо пьющие, курящие или погружённые в глубокое созерцание. Композиция «Тигр, нападающий на юношу», с одной стороны, показывает ужасный инцидент, который значительно отличается от других «более лёгких» работ Муина. Более того, в отличие от других рисунков художника, сцена с большим скоплением народа занимает всю страницу, а присущие



ШАХ ДИНАСТИИ
СЕФЕВИДОВ АББАС I

7 Принимая во внимание любовь правителей Сефевидов к диким кошкам (см. ниже), у Муина, возможно, было достаточно возможностей увидеть этих животных в Исфахане.

8 Одна из более поздних работ Муина, сделанная для альбома (muraqqa') и датированная понедельником, 2 Дхул Хиджа 1086 г.х. (17 февраля 1676 г.), представляет другого мужчину – с усами, в тюрбане, держащего льва на цепи; см. Каталог Сотби (Нью-Йорк), 12 октября 1981 г., лот 138; см. также Щукин. Peintures de manuscrits, pi. LXVI.

ей драма и действия хоть и абстрактны и тщательно отобраны, напоминают нам больше иллюстрации манускриптов, нежели композицию одной страницы. Наконец, вместо того, чтобы положиться на письменный текст, прямое наблюдение, либо собственное живое воображение, Муин с помощью описания опирается на вербальное послание в своей композиции «Тигр, нападающий на юношу». Хотя художник позволил себе передать определённую степень художественности, почти журналистское повествование об инциденте подтверждает, что рисунок задумывался как воссоздание конкретного инцидента. Комментарий Муина не только объясняет рисунок, но также предлагает и базовую информацию, поясняя, кем был юноша, его возраст, место происшествя инцидента, причины, по которым тигр оказался в Исфахане и т.д. Таким образом, так же, как и иллюстрация, слово и образ дополняют друг друга, с целью передачи полной и точной картины инцидента.

Интерес правителей Сефевидов к диким и экзотическим животным был далеко не новым или необычным, и подтверждение этому можно найти в европейских и персидских источниках. Согласно Энгельберту Кампферу, который посетил Иран в 1684—1685 гг., среди дворцовой прислуги шаха был специальный дрессировщик, среди питомцев которого были львы, тигры, пантеры, рыси и другие дикие кошки. Был там также двор слонов, которым руководил погонщик слонов, к тому же ответственный за носорогов, зебр и других “толстокожих” животных. Кампфер утверждает, что показ и демонстрация этих необычных животных проводились на приёмах и мероприятиях шаха для того, чтобы поразить и произвести впечатление на иностранных гостей и высоких чиновников. В 1684 году Кампфер сам присутствовал на приёме у шаха Сулеймана, где он видел трёх слонов из Цейлона, намащенных и соединённых цепью носорогов, двух львов и леопарда. Гравюра этого приёма у шаха, включенная в «*Amoenitatum Exoticarum*» Кампфера, показывает некоторых из этих животных на переднем плане.

Кроме исполнения церемониальных обязанностей, животные семейства кошачьих также участвовали в роскошно поставленных охотничьих экспедициях. Мухаммад Масум, который был придворным историком шаха Сафи, упоминает несколько охот шаха, проходивших в *бах-и вахш* (парке для игр), расположенном за Исфаханом в районе Линжана.¹⁶ В 1652-1653, Аббас II использовал слонов для транспортировки нескольких львов в Каспийский регион, являющийся одним из любимых мест охоты.¹⁷

Ни один из источников того времени не обращен ни к теме подарков посла Бухары, ни к трагическому событию, нашедшему отражение в рисунке Муина. Однако подобные инциденты и несчастные случаи имели место во время Сефевидского периода. Кампфер, например, считал, что на приёме шаха Сулеймана животные должны были быть соединены цепью и охраняться, поскольку недавно леопард напал на молодого человека и был усмирен. Согласно работе «Кисас ал-улама», автором которой является Тунукабуни, во время правления Аббаса I лев сбежал из парка игр и явился на мероприятие, на котором присутствовали известные учёные - Мир Абул Касим Финдариски и шейх Баха ад-Дин Мухаммад аль-Амиль. И хотя инцидент завершился благополучно, Тунукабуни отметил, что он был запечатлён на настенной картине в гробнице (*такия*) Мира Финдарийского



ИЗОБРАЖЕНИЕ ШАХА
ИРАНА ИСМАИЛА.
СРАЖЕНИЕ МЕЖДУ
ШАХОМ ИСМАИЛОМ И
АБУЛ-ХАЙР-ХАНОМ ИЗ
«ТАРИХИ АЛАМ АРАЙ»
ШАХА ИСМАИЛА.

в районе Тахт-и-Фулад Исфахана, а также в измененной инсценировке во дворце Хашт Бишт.

Точные даты и хронология событий в описании Муина, как, например, отождествление тигра, привели к некоторой путанице в науке прошлого. Муин Мусавир пишет, что инцидент произошёл во время празднования Рамадана в 1082 году, который пришёлся на понедельник. Он не указывает даты, но поскольку праздник приходится на 1 Шаввала, то он соответствует христианской дате 31 января 1672 года. В различных таблицах по переводу дат, однако, 1 Шаввала 1082 г. было воскресеньем, а не понедельником. Такое очевидное несовпадение объясняется следующим образом: конец Рамадана, отмечаемый днём празднования (*ид-и фитр*) установлен на день, следующий за настоящим днём новолуния, которое происходит вечером. Поэтому настоящим днём празднования Рамадана был понедельник, 2 Шаввала 1082 г. (1 февраля 1672 г.) в официальном календаре, но исфаханцы считали его первым днём Шаввала. Французский путешественник Жан Шардэн также подтверждает этот факт. <...>

Согласно Кумарасвами и большинству последующих учёных, Муин закончил свой рисунок в субботу, 3 Шаввала 1082 г. (2 февраля 1672 г.). Кумарасвами также заявлял, что постоянно шёл снег с начала Шабана (декабря [sic]) до 8 Шаввала (7 февраля), что делает несостоятельной предлагаемую им дату работы. Потому что, если бы Муин выполнил композицию 3 Шаввала (2 февраля), он не мог бы знать, что снег прекратится 8 Шаввала (7 февраля). Эттинггаузен предлагал другую дату рисунка. Он считал, что рисунок был выполнен 20 Шаввала 1082 г. (19 февраля 1672 г.), но признавал, что эта дата приходится на вторник, а не понедельник, как указано в описании.

При внимательном взгляде на описание можно предположить, что «Тигр, нападающий на юношу» был закончен не 3 Шаввала, и не 20 Шаввала, а, скорее, 8 Шаввала. Так, празднование Рамадана, согласно таблице перевода календарей, показывает, что 8 Шаввала 1082 года, это - суббота, а не понедельник. И снова, когда были внесены факты относительно появления новолуния, стало ясно, что Муин закончил рисовать в понедельник, 9 Шаввала по официальному календарю. Эта дата соответствует понедельнику - 8 февраля 1672 г., но для исфаханцев того времени это был 8 день Шаввала. Следовательно, Муин нарисовал «Тигра, нападающего на юношу» неделю спустя после трагической смерти помощника бакалейщика для того, чтобы помнить об этом событии.

Описания, которые были обнаружены на односторонних рисунках и картинах семнадцатого века эпохи Сефевидов, имеют тенденцию к одинаковости и стандарту. Кроме имени художника и даты, они могут также указывать имя покровителя, место изготовления, а если это был



РЕЗА АББАС.

САКИ.

Мароге Гульшан. 1609.

Дворец Гулистана.

портрет, то указывать и имя позировавшего. Другими словами, такие описания предоставляют зрителю основную информацию о создании и выполнении композиции. В некоторых более поздних работах Муина, таких как портрет Резы Аббасса, двойной портрет Мирзы Мухаммада Таги, описания предоставляют дополнительную биографическую информацию о позирующем. Однако в общем описания эпохи Сефевидов являются скорее фактическими, нежели описательными.

Описание «Тигра, нападающего на юношу» включает не только дату и место выполнения рисунка, но и описание работы. И, наконец, оно повествует о событиях, которые не имеют прямой связи с самой композицией. Действительно, это является первым случаем, когда персидский художник комментирует условия и события повседневной жизни.

Описание Муина относительно суровых зимних условий может не представлять основной темы композиции, но личный стиль и тщательно отображённые детали предполагают важность данного события. Муин мог расценивать душераздирающую судьбу юноши как ещё одну трагедию, в то время, когда большинство исфаханцев, включая его самого, находились под большим гнётом. Инцидент, кажется, предоставил ему возможность описать его состояние, которое испытывало большинство жителей Исфахана.

Короткими, торопливыми и иногда почти невразумительными предложениями Муин сообщает о том, как восемнадцать снегопадов парализовали столицу почти на семь недель. Даже в тот момент, когда он писал аннотацию к своему рисунку, снег всё ещё шел, и он был заточён в своём доме. Чтобы проиллюстрировать насколько было холодно, он делает довольно интересное наблюдение в строках 18 и 19: он отмечает, что температура была такой, что не осталось стеклянных сосудов (*шиша*) или сосудов с розовой водой (*гарраба-и гулаб*), что означало, что все жидкости замёрзли, из-за чего все сосуды растрескались и разрушились, даже те, что находились внутри помещений. Принимая во внимание такие сложные и трудновыносимые условия, кажется абсолютно естественным, что художник упоминает стоимость дров и лучин для растопки, как другую иллюстрацию суровой зимы в Исфахане.

Денежная единица, которую упоминает Муин - монета бисти, «двадцать [динаров]». Согласно Дж. Бенн Симмону, «монета, имеющая название «бисти», в семнадцатом веке стоила столько же, сколько и 20 динаров.» Жан Батист Таверньер считает, что бисти была серебряной монетой овальной формы, довольно редкой. Описание Муина предполагает, однако, что даже если сами монеты не были уже в широком обращении, термин «бисти» всё ещё использовался в качестве обозначения денежной единицы.

Было сложно сказать точно, насколько поднялась стоимость дров и лучин для растопки зимой 1672 г., но другие источники цен помогают проиллюстрировать сравнительные денежные эквиваленты того периода. Шарден, например, говорит о том, что в 1669 г. его слуга заплатил 1 динар за один фунт ячменя, 4 динара за хлеб, 1 шахи (50 динаров) за мясо ягнёнка высокого качества, 2 шахи и 6 динаров (106 динаров) за цыплёнка, и, наконец, 4 шахи (200 динаров) за курицу. Для сравнения, цена 1 мана (5,874 кг) дров - 4 бисти (80 динаров), и за 1 ман лучины для растопки печи 6 бисти (120 динаров) кажется значительной.



**РЕЗА АББАСС.
ПРИНЦ ГРУЗИИ
МУХАММАД-БЕЙК. 1620.**

Высокая стоимость товаров в более поздний период Сефевидов становится ещё очевиднее, когда принимаются во внимание отдельные виды оплаты в то время. Согласно Таверньеру, воин пехоты (*туфанчи*) зарабатывал четыре–пять туманов в год (40 000 – 50 000 динаров), тогда как кавалерист (*гурчи*) зарабатывал 9 – 15 туманов (90 000 – 150 000 динаров). Эти цифры показывают, что ежедневный заработок воина пехоты был около 125 динаров, а кавалериста – около 230 динаров. Следовательно, воин пехоты приблизительно должен был заплатить ежедневный заработок, чтобы купить около шести килограммов лучины для растопки печи.

Трудные условия жизни не были необычным явлением в первые годы правления шаха Сулеймана. Согласно Кампферу, в течение двух лет после восшествия шаха на трон в 1666 г. страна была опустошена чумой и сильной нехваткой продуктов питания. Шарден также прокомментировал серьёзные экономические проблемы Ирана в 1667. Он писал, что в результате плохого урожая цена на пшеницу в Исфахане резко возросла, что привело к острой нехватке хлеба. Поскольку следующий урожай, согласно прогнозу, также ожидался стать плохим, торговцы пшеницей придержали свои запасы для того, чтобы продать их позже и получить ещё большую прибыль. Этот кризис вкупе с коррупцией, неэффективностью и неумением правительственных чиновников контролировать ситуацию означал то, что голод был неизбежен.

Что касается рисунка «Тигр, нападающий на юношу», то Муин заявляет, что в результате холода и снега он вынужден остаться дома и закончить композицию. Определив свой дом как место, где был выполнен рисунок, Муин предполагает, что художники семнадцатого столетия и их *наккаш-хана*, художественные мастерские, были независимы от покровительства хана. Поскольку ни одна из дошедших до наших дней работ Муина не имеет прямой ссылки на *наккаш-хана* или библиотеку (*китаб-хана*), заманчиво предположить, что другие его работы были также выполнены дома или, по крайней мере, вне стен художественной мастерской хана. Только несколько дней спустя, вечером в субботу, 14 Шаввала 1082 г. (13 февраля 1672 г.) он завершил другой рисунок животного, в этот раз - отдыхающего льва, правая лапа которого лежала на левой. Была ли эта красочная композиция также нарисована дома во время продолжающейся непогоды?

Муин не был единственным художником, который использовал свой дом в качестве студии. Согласно надписи к рисунку «Облокотившийся мужчина» (Художественная галерея Фреер, 53.30), рисунок был сделан «в доме моего братского защитника Ага Муина». Следовательно, дом Муина также служил местом встреч коллег и друзей, где они собирались для обмена взглядами, сравнения последних форм и работы над новыми композициями. Такие встречи были довольно обычным делом в более



**ЖАН-БАТИСТ СИМЕОН
ШАРДЕН** (1699-1779;
французский живописец).
АВТОПОРТРЕТ.

позднюю часть семнадцатого века, когда, как указывает Шарден, в результате сокращения вознаграждения, выплачиваемого художникам и ремесленникам двором шаха, им было разрешено работать везде, включая их собственные дома. Такая художественная независимость, признанная в таких работах как «Облокотившийся мужчина» и «Тигр, нападающий на юношу», помогает частично объяснить более неформальный выбор тематики, что стало характерной чертой более поздних рисунков и картин эпохи Сефевидов.

Наконец, Муин, за исключением тщательно документированного описания, не упоминает о том, для кого создавался «Тигр, нападающий на юношу». Выполнил ли Муин этот рисунок для определенного покровителя или другого лица? Возможно, подобно Мухаммаду Касиму, нарисовавшему «Юношу, держащего письмо» как рисунок-прошение, Муин намеревался создать композицию в качестве «неофициального» прошения о работе во время особенно трудного периода. Рисунок не только демонстрировал его художественные навыки, но и намекал на его трудное существование и необходимость поддержки. Личный тон описания, однако, предполагает в значительной степени, что он рисовал, прежде всего и главным образом для себя, даже если он и продал этот рисунок позднее.

Больше похожий на иллюстрированное введение к дневнику, «Тигр, нападающий на юношу» представляет собой визуальное и письменное свидетельство об определённых, происходящих одно за другим событиях и о личной озабоченности, которая стала еще более острой в результате вынужденного заключения художника. Используя трагическую смерть юноши в качестве отправного пункта описания трудной зимы и собственного затруднительного состояния, Муин оставил наиболее необычное личное доказательство, а также важный исторический документ о более позднем периоде Сефевидов.



ПЕРСИДСКИЙ КОВЕР.
ИЗОБРАЖЕНИЕ
СТАРИННОЙ БИРЮЗОВОЙ
МЕЧЕТИ В ИСФАХАНЕ.

Примечание автора:

Я выражаю самую большую признательность Вишака Десэй (Vishaka Desai) (бывшему [директору] Музея изобразительных искусств Бостона) за разрешение изучить и опубликовать рисунок. Я хочу поблагодарить Марианну Шрев Симпсон (Marianna Shreve Simpson), Центр профессионального изучения изобразительного искусства, Национальную художественную галерею, Джулию Бейли (Julia Bailey), Гулру Несипоглу (Gulru Necipoglu) (Гарвардский университет) за их помощь и идеи.

источник: Massumeh Farhad. An artist's impression: Mu'in Musavir's tiger attacking a youth. Center for Advanced Study in the Visual Arts Washington, D.C.

ПЕРЕВОД ПАХЧ - УЦА.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

1. Какую функцию выполняет картина Муина Мусавира?
2. Существует ли путаница вокруг его работы?
3. Где Муин Мусавир создал свою картину? Почему?
4. Для кого была написана работа "Тигр, нападающий на юношу"?
5. Видите ли вы в этом произведении искусства политический подтекст?



БОРИС ВЛАДИМИРСКИЙ. РОЗЫ ДЛЯ СТАЛИНА. 1949.

МАЙКЛ КИММЕЛЬМАН. ХОЛОДНАЯ ВОЙНА ВЫШЕ ИСКУССТВА

Майкл Киммельман – главный критик по искусству «Нью-Йорк таймс». Его последняя статья, ставшая шедевром называется «Об искусстве жизни и о жизни искусства» («On the Art of Life and Vice-Versa») (2006), 27 мая 2004 года он написал рецензию на книгу Давида Куте «Сбежавшие танцоры: борьба за культурное превосходство во время холодной войны» («The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy During the Cold War»), которую назвал «Холодная война выше искусства» («The Cold War over the Arts»).

Рецензия на книгу

Давида Куте «Сбежавшие танцоры: борьба за культурное превосходство во время холодной войны» (Oxford University Press. - 788 с.).

В мае 1961 года балет им. Кирова прибыл в Париж. Его солистом и звездой был необычный, самовлюбленный и своенравный молодой танцор, которого труппа боялась брать на гастроли, потому что советские власти не были уверены, что он не выкинет что-нибудь этакое после своего приезда на Запад.

И они волновались не напрасно. **Рудольф Нуриев** затмил всех во время своего выступления во дворце Гарньер. «Самая странная и бесспорно наиболее влиятельная личность, обладающая великолепной техникой со времен Нижинского, с которым может сравниться только он», - писала о нем Джанет Фланнер. Затем, к ужасу советских чиновников, он колесил по всему Парижу, знакомясь с Клер Санте, невестой покойного Винсента Малро, посещая Лувр вместе с английским художником Майклом Вишартом, другом Френсиса Бэкона, и так проводил все время. Когда в июне советская труппа прибыла в аэропорт Ле Бурже для продолжения гастролей в Лондоне, Нуриев получил извещение о болезни своей матери (что было неправдой), и что он должен вернуться домой. Его ждал туполевский самолет.

Он угрожал, что покончит жизнь самоубийством, и умудрился известить Клер Санте о своем затруднительном положении. Она связалась с французской полицией, где ей объяснили, что Нуриев должен обратиться к ним. Власти отправили двух агентов в штатском в аэропорт, где они должны были сидеть в баре. Они пили кофе, когда Нуриев подбежал к ним, требуя предоставить ему политическое убежище. Чиновник из советского посольства прибыл для подачи протеста, но все было напрасно.

Нуриев Рудольф (1938-1993) -
один из самых выдающихся
танцоров балета

На Западе появился советский перебежчик, о котором писали на первых полосах газет. Через девять лет балерина Наталья Макарова повторила поступок Нуриева, сбежав из России. За ней последовал Михаил Барышников, сбежавший, когда труппа находилась на гастролях в Торонто в 1974 году. Он перескочил из автобуса в поджидавший его автомобиль. В том же году Валерий Панов, совершивший в 1972 году ужасную ошибку, подав официальное прошение об эмиграции из СССР в Израиль, за что был выгнан из труппы Кировского театра, наконец-то получил разрешение покинуть страну вместе с супругой Галиной. Это было ответом на кампанию, развернутую в средствах массовой информации западными политиками и артистами.

За полвека до эмиграции Панова **Джордж Баланчин** бежал из большевистской России. В то время еще не существовало слово «перебежчик». Он вернулся в 1972 году против своей воли вместе с балетной труппой Нью-Йорка. («Аудитория, присутствующая в зале, в большей степени состояла из партийных функционеров», - жаловался он.) Баланчин и его труппа приехали в самый разгар дела Панова. Опасаясь репрессий со стороны властей, включая и дело против Панова, Баланчин посоветовал своей труппе избегать общения с изгоем. Несмотря на это, несколько танцоров труппы навестили Панова. «После их визита, - говорил Панов, преклонявшийся перед Баланчиным, - мне стало еще сложнее принять нежелание Баланчина узнать о моем отчаянии». Таким было болото личной политики, предательства и разочарования, которое всегда стояло за заголовками во время культурной холодной войны.

В книге Давида Куте «Сбежавшие танцоры: борьба за культурное превосходство во время холодной войны» рассматривается не только танец, но и музыка, и искусство, и театр, и кино. Она рассказывает о силе искусства, которое влияло на формирование политики и общества в послевоенные годы. Читатель практически чувствует ностальгию по тем опасным временам, когда высокое искусство считалось тесно связанным с мировыми событиями и прославлялось как националистическая пропаганда. Я вспоминаю свою поездку в Советский Союз в 60-х – 70-х годах, когда я был еще ребенком. Музыка и балет постоянно рекламировались как примеры достоинства коммунистического образа жизни. Если память мне не изменяет, мне было десять лет, когда, как сын привилегированного гостя, я был принят в почетные пионеры, и мне на шею был повязан красный галстук и вручен значок. Торжественная церемония проводилась в присутствии других детей в накрахмаленных белых рубашках и темных брюках, размахивавших красными флагами. В Москве был теплый майский день. После торжественной церемонии пионеры примерно моего возраста пели песни и исполняли камерную музыку.

Бетховен, Шуберт и Чайковский были частью обыденной жизни этих пионеров. Уже позже, когда я подрос и мог понимать ужасы советской системы, меня все еще удивляла вездесущность классической музыки. Она звучала из радиоприемников автомобилей, ее исполняли на пианино юные советские исполнители, она звучала во время танцевальных конкурсов в Москве, Ленинграде, Киеве и Ташкенте. Эти случайные воспоминания, может быть, слегка поблекшие со временем и бессмысленные, служат иллюстрацией к словам Куте о том, что высокое искусство когда-то было силой, но эти времена прошли.

Баланчин Джордж (наст. имя и фамилия – Георгий Баланчивадзе) (1904–1983)-

выдающийся русско-американский хореограф, новатор 20 века, вернувший на балетную сцену чистый танец, оттесненный на второй план сюжетными балетами

Я имею в виду, что конфликт между СССР и США обрामил эстетические дебаты так же, как он обрामил дебаты о ядерном вооружении и достоинствах свободного рынка в сравнении с коммунизмом. Он придал актуальность вопросам вкуса и стиля, которые зачастую превосходили качество пьес и фильмов, полотен и музыки, подвергавшихся обсуждению, многие из которых были просто ужасны. Пьеса Константина Симонова «Русский вопрос», премьера которой состоялась в 1947 г. и которая была поставлена в 600 театрах, включая Берлин, стала центральной точкой напряжения в холодной войне. **Симонов** был аппаратчиком, писавшим отвратительные диатрибы в «Правде» против «антипатриотов» в советских театрах, перечисляя имена, большинство из которых были еврейскими. Он проводил кампанию за «активное и безжалостное идеологическое наступление» на США, моделью которого был «Русский вопрос».

Главным героем пьесы является выдуманный американский журналист-неудачник Гарри Смит. У него политически прогрессивные взгляды, и однажды он написал дружелюбную книгу о России. Симонов назвал деспотичного издателя американской газеты Макферсон. Прототипом его был Уильям Рэндольф Херст. Пользуясь тем, что Смит нуждается в деньгах, Макферсон заказывает ему написать негативную статью о жизни в Москве. Но, оказавшись в России, Смит не может поступиться своими принципами. Самой распространенной фразой в пьесе является: «А ты замечал, что все чаще и чаще слово «красный» означает то же, что и «честный»?»

Куте подробно рассказывает о том, что после получения плохих рецензий от западных журналистов (кроме «Ле Монд») Симонов был удостоен Сталинской премии, что вызвало шум в Берлине, где постановка пьесы рассматривалась чиновниками США и Западной Европы как беспрецедентный акт откровенной культурной агрессии со стороны бывшего союзника. «Политика вернулась на берлинскую сцену в той же топорной и грубой форме, как во времена расцвета политики Гитлера и Геббельса», - писала лондонская «Таймс».

Фактически, нацисты были более сведущими пропагандистами, и, оглядываясь в прошлое, сложно понять, что было такого значительного в «Русском вопросе» и почему такая банальность воспринималась как серьезная пропаганда, как и ее американский эквивалент, а именно, отвратительные голливудские фильмы 40-х и 50-х годов: «Красная угроза» (студия «Republic»), «Я вышла замуж за коммуниста» (студия RKO), «Биг Джим Маклейн» (студия «Уорнер Бразерс») с Джоном Уэйном в главной роли, а также «Операция «Ананас» (студия HUAC).

Очевидно, что многие выдающиеся художественные личности во время

Симонов Константин (1915-1979) -

советский писатель,
общественный деятель

Миллер Артур (1915-2005) -

американский драматург и
прозаик



ПАУЛЬ КЛЕЕ (1879-1940).
АВТОПОРТРЕТ, НАЗВАННЫЙ
«КРЕСТОВНИК» (SENECIO).
1922.

холодной войны также были вдохновлены тем фактом, что то, что они делали, могло повлиять на ход мировых событий. Солженицын, Прокофьев, Шостакович, Илья Кабаков в СССР и **Артур Миллер**, Элайя Казан в США – только некоторые из тех, кто работал с очень разных точек зрения, но, несмотря на страдания или внутреннюю необходимость, создали запоминающиеся произведения искусства, опираясь на обстоятельства конфликта. Со своей стороны пресса уделяла внимание этим работам, а также другим пьесам, книгам, фильмам, симфониям, гастролям классических пианистов и балетных трупп. Сегодня же все внимание уделяется нескольким коммерческим фильмам, выступлениям поп-музыкантов и телевизионным реалити-шоу.

В 1948 г. в Калифорнии было всерьез объявлено о том, что следователи «разоблачили неопровержимый факт того, что «Театральная лаборатория» (имеется в виду «Актерский лабораторный театр») завершила две постановки по пьесам какого-то русского по имени Антон Чехов». В СССР также были партийные лакеи (например, критик И. Куликова), которые жаловались на чрезмерное количество «детективных и криминальных пьес» (например, «Убийство в соборе») в американских театрах, принадлежащих колледжам. Куте также рассказывает об удивительных дуэлях между национальными выставками, проходившими в 50-х, этих «потемкинских деревнях» советской и американской жизни. Они были организованы как огромные ярмарки, на которых выставлялись тракторы и холодильники, заменившие книги и игрушки в качестве инструмента пропаганды. На одной из них, проходившей в Москве, состоялся известный спор между вице-президентом **Никсоном и Хрущевым**, который происходил на кухне образцового американского ранчо. На той же ярмарке советские власти отвергли предложение американской корпорации об обеспечении посетителей новыми туалетами. Возможно, власти опасались того, что массы граждан сойдут с ума от вида американской сантехники и замысливают революцию.

Конечно, борьба за культурное доминирование представляется больше трагедией, чем фарсом. Как пишет Джеймс Рестон, «советская политика искусств напоминала викторианскую, но это было викторианство, насаждаемое полицейским государством». **Пастернак** как-то рассказал Исае Берлину о тех временах, когда актер Ливанов должен был играть Гамлета. На приеме в Кремле Ливанов спросил Сталина о том, как ему сыграть. «Гамлет – декадентская пьеса и ее вообще не надо ставить», - ответил Сталин. Таким образом, «Гамлет» в России не ставился. После смерти Сталина пьесы Шекспира ставились широко (чего нельзя сказать об Америке, где пьесы Шекспира составляли большую часть репертуара популярных театров только в 19 в.). Но молодой британский режиссер Питер Холл, вернувшийся в 1958 г. с гастролем Шекспировского мемориального театра, имевших огромный успех, испытал шок от устойчивого анахронизма советского театрального мира и отсутствия знаний о других театрах. «В пьесе Чехова «Три сестры» использовались декорации 1905 года», - заметил он. Он разговаривал с образованными русскими, которые слышали об Артуре Миллере, но не знали о **Тенниси Уильямсе, Жане Ануй** или **Сэмюэле Бекетте**. Новые пьесы казались Холлу «невероятно грубыми, сентиментальными и политическими».

Никсон Ричард (1913–1994) -
37-й президент
Соединённых Штатов
Америки (1969-1974)

Хрущёв Никита Сергеевич
(1894-1971) –
генеральный секретарь ЦК
КПСС с 1953 по 1964 год

Пастернак Борис (1890 –
1960) –
русский поэт и
писатель, лауреат
Нобелевской премии
(1958)

Тенниси Уильямс (1911-1983)-
американский прозаик и
драматург

Ануй Жан (1910 -1987) -
французский драматург,
сценарист, видный деятель
французской литературы
20 века

Бекетт Сэмюэл (1906- 1989) –
выдающийся ирландский
писатель, один из
основоположников
театра абсурда. Лауреат
Нобелевской премии по
литературе (1969)

Сентиментальность и отсутствие осведомленности о современных разработках в искусстве были самыми распространенными жалобами со стороны западных людей искусства, посещавших советские культурные мероприятия. Парадокс был скрытым: изменение в искусстве казалось угрозой марксистскому режиму, основанному на доктрине исторического прогресса. Эллен Беллев, датская танцовщица, восхищалась финансовыми ресурсами Большого театра, когда в 1956 г. она посетила Москву, но ее удивляло то, как дух экспериментов и инноваций XX века обошел стороной многих хореографов и постановщиков этой огромной организации. Все танцовщики были как будто образцами другой эпохи, ревниво хранимыми в богато украшенных рамах.

Как пишет Куте, фактически в советском искусстве наблюдалось увеличение изменений, но оно могло быть развернуто в обратном направлении в любое мгновение. **Мейерхольд**, который был последователем **Станиславского**, был частично реабилитирован после смерти Сталина, несмотря на то, что СССР продолжал запрещать любые упоминания о его аресте и пытках, а также его расстреле после того, как его вынудили донести на других артистов как на врагов народа. Практически то же самое можно сказать и о возрождении интереса к Маяковскому. «**Enfant terrible** большевистской поэзии и драматургии», - как называет его Куте, ставший неотъемлемой частью возрождения экспрессионистской трагедии в советском театре в 50-х годах.

К началу 60-х, как результат деятельности диссидентской культуры (которую власти терпели недолго), возникла новая эра осторожного экспериментализма, которая совпадала с авангардистскими тенденциями американского искусства. Это продолжалось до тех пор, пока брежневский режим не начал яростно преследовать художников-диссидентов в 1968 г. Куте вспоминает знакомые истории о выставках неофициальной живописи на открытом воздухе, подвергавшихся рейдам работников правоохранительных структур, одетых в штатское, замаскированных под рабочих, сжигавших искусство на кострах и уничтожавших его бульдозерами. Некоторые художники были отправлены в психиатрические больницы. Александр Калугин, диссидент, поддерживаемый на Западе, заявивший, что его вдохновляли работы Кли, **Шагала** и **Малевича**, слушавший записи Эмерсона, Лейка, Палмера, **Боба Дилана** и **Арло Гутри**, находясь на работе, получил приказ прекратить рисовать абстракции. Он потерял свою мастерскую и прошел краткий курс лечения в психиатрической клинике.

При смене диктатур стало крайне сложно соблюдать официальные советские стандарты. В один из дней пьеса могла показаться недостаточно критично показывающей буржуазную жизнь. После ее пересмотра

Мейерхольд Всеволод (1874-1940) –

советский режиссёр,
народный артист
Республики (1923)

Станиславский Константин
(настоящая фамилия – Алексеев) (1863-1938) -

русский театральный
режиссёр, актёр и
преподаватель, теоретик
театра

enfant terrible (фр., букв. «несносный ребенок») –
человек, ставящий других
в неловкое положение или
мешающий другим своей
бестактностью

Шагал Марк (1887-1985) –
французский художник
белорусского
происхождения, один
из самых известных
представителей
художественного
авангарда 20 века

Малевич Казимир (1878-1935) -

советский художник-
авангардист,
основоположник одного
из видов абстрактного
искусства, т.н.
супрематизма («Чёрный
квадрат», 1913)

Дилан Боб (настоящее имя
Роберт Аллен Циммерман)
(род. в 1941 г.) -

американский поэт,
композитор, один
из популярнейших
сочинителей и
исполнителей песен в США

Гутри Арло (1947) –
американский гитарист,
пианист, композитор

Пикассо Пабло (1881-1973) -
французский
художник испанского
происхождения,
основоположник кубизма

Сартр Жан Поль (1905-1980) -
французский философ,
писатель и публицист,
глава французского
экзистенциализма



**ПЛАКАТЫ АГИТПРОПА,
СОЗДАННЫЕ
В.МАЯКОВСКИМ**

Кокто Жан (1889-1963) - французский писатель, художник, театральный деятель, кинорежиссёр и сценарист

Камю Альбер (1913-1960) – французский писатель и философ, представитель экзистенциализма. Лауреат Нобелевской премии по литературе (1957)

Гавел Вацлав (1936) - чешский писатель, драматург, правозащитник и государственный деятель, последний президент Чехословакии (1989-1992) и первый президент Чехии (1993-2003)

Ионеско Эжен (1909-1994) - французский драматург, один из основоположников драмы абсурда

Рокуэлл Норман (1894-1978) - американский художник и иллюстратор

Синклер Льюис (1885-1951) - американский писатель, лауреат Нобелевской премии по литературе (1930)

«Гроздь гнева» - роман американского писателя Джона Стейнбека (1902-1968)

в более негативную сторону, она могла быть раскритикована как недостаточно воодушевляющая. «Формализм» - такое обвинение обычно навешивали на иностранных, а также на впавших в немилость советских художников и критиков, хотя проблемы возникали не с формой работы, а ее содержанием. Это случилось с романом «Доктор Живаго» Пастернака, который был запрещен. Искусство **Пикассо**, конечно же, являло собой модель формального декадентства до тех пор, пока он не вступил во Французскую коммунистическую партию. Это заставило **Сартра** произнести замечательную фразу: «Тошнота коммунистического удава не может ни сдержать, ни выблевать огромного Пикассо». Пикассо был таким же коммунистом, как Наполеон был демократом, а Цезарь – республиканцем. Вступление в Коммунистическую партию, как сказал **Кокто**, было первым антиреволюционным жестом Пикассо, но он продолжал оставаться ее членом даже после разоблачительной речи Хрущева о культе личности Сталина в 1956 г., которая привела его в смятение. Советы вознаградили его проведением выставок, привлечших огромные толпы в Москве и Ленинграде. Современное искусство для масс. Лицемерие, царившее повсюду, ошеломяло.

Правительство США нехотя и лихорадочно стало интересоваться поддержкой формализма или модернистских экспериментов как метафоры свободы самовыражения. Чиновники от культуры акцентировали внимание на том, что американские художники свободны в создании искусства, которое большинство американцев не могло понять и принять. Такая политика беспокоила консерваторов, таких, как конгрессмен от штата Мичиган Джордж А. Дондеро, который вместе со своими коллегами из Кремля считал абстрактное искусство чем-то иностранным, сомнительным и опасно радикальным. В какой-то мере, благодаря неприятию его массами и такими людьми, как Дондеро, модернизм стал надежным орудием пропаганды против Советов, где художник должен был иметь народное признание и государственное одобрение.

Что касается народного признания, то Куте мало пишет об американском популярном искусстве периода холодной войны. Он посвящает целую главу **Камю, Гавелу, Ионеско** и Джозефу, но мог бы и упомянуть фильмы о Джеймсе Бонде, мультфильмы о Рокки и Буллвинкле, а также о бабушке Мозес. Он пишет, что если бы Советы приняли и продвигали русский авангард в лице Мейерхольда и Малевича, то ЦРУ могло бы «удовлетвориться культурными гастрольными выступлениями Эндрю Вайта, **Нормана Рокуэлла, Синклера Льюиса** и «**Гроздь гнева**». Фактически, американцы экспортировали бабушку Мозес, Джеймса Бонда и Буллвинкля. Эти культурные продукты во время холодной войны привлекли большое внимание как в стране, так и за рубежом.

То же можно сказать и о выставках сокровищ советского искусства, проходивших в США. Они были предметом больших политических интриг, о которых Куте пишет крайне мало, несмотря на подробнейшие описания других событий. Он не вспоминает о борьбе между Национальной галереей искусств в Вашингтоне и музеем Метрополитен в Нью-Йорке, имевшей место в 60-х и 70-х. Борьба происходила из-за картин советских и восточно-европейских мастеров и прочих объектов, переданных во временное пользование США. Здесь «серые кардиналы»

Арманд Хаммер и Картер Браун столкнулись с плутоватым Томасом Ховингом и его преемником Филиппе де Монтебелло. Те выставки были дипломатическим ходом и пользовались большой популярностью. Они служили целям пропаганды, которая смягчала имидж Советов в Америке и в то же время позволяла показать на Западе практически недоступные образцы искусства (скифское золото, картины из Дрезденской галереи).

Книга Куте является здравым упреком новейшей истории, которая преувеличивает шпионские аспекты культурных дебатов холодной войны и видит заговоры во всех американских культурных инициативах за рубежом. «Новый критицизм, - называет это Куте, - порой выражает символ признания того, что сталинизму надо было противостоять (естественно) до того, как втыкать иглы в глаза тех, кто сопротивлялся ему. Это ритуальное «естественно» - не имеет глубокого смысла. Главный враг всегда дома, т.е. на Западе». И он прав.

Это ревизионистское поколение американских культурных критиков, о которых говорит Куте, появилось во время холодной войны, во время войны во Вьетнаме и **Уотергейта**. Они начали предполагать, что абстрактный экспрессионизм с его риторикой героического индивидуализма был вовлечен в сеть капиталистических интриг - семья **Рокфеллеров**, которая помогла в основании Музея современного искусства, Информационное агентство США, занимающееся экспортом американской культуры, и ЦРУ. В июне 1974 г. Ева Кокрофт в своей статье в журнале «Artforum» писала: «Культурные проекты ЦРУ и Музея современного искусства могут обеспечить хорошо финансируемые и более убедительные аргументы и выставки, необходимые для продажи преимуществ капиталистической жизни и искусства всему остальному миру. В мире искусства абстрактный экспрессионизм представлял идеальный стиль для такой пропагандистской деятельности».

Эта теория не только лакирует искусство и самих художников, таких как **Поллок** и де Куининг, которые, конечно, не спорили с чиновниками из ЦРУ о том, как им лучше изображать капиталистическую пропаганду в «Сидар баре», но и преувеличивает заинтересованность таких организаций, как Музей современного искусства, в этих художниках в 50-е годы. Музей довольно медленно собирал коллекцию и поддерживал абстрактных экспрессионистов, которые, с точки зрения ревизионистов, считались пассивными инструментами американской пропагандистской кампании. С точки зрения ранних 70-х, такая кампания могла выглядеть сродни тайной бомбардировке Камбоджи. Более молодое поколение комментаторов, склоняющееся к тому, что Куте называет «односторонней холодной войной», также развило эту теорию.



РОБЕРТ РАУШЕНБЕРГ.
ВЕЛОСИПЕДЫ, СТОЯЩИЕ НА
ПРИКОЛЕ. 1998.

Хаммер Арманд (1898 – 1990) -
американский
промышленник
и общественный
деятель, неоднократно
высказывавшийся за
мирное сосуществование
государств различных
социальных систем

Уотергейт -
политический скандал
в США (1972-1974),
закончившийся отставкой
Ричарда Никсона

Рокфеллеры –
финансовая группа США

Поллок Джэксон (1912 – 1956) -
американский художник,
глава «абстрактного
экспрессионизма»



**ВЛАДИМИР ЕВГРАФОВИЧ
ТАТЛИН (1885-1953).
МАКЕТ ПАМЯТНИКА III
КОММУНИСТИЧЕСКОМУ
ИНТЕРНАЦИОНАЛУ.**



**ПРОПАГАНДИСТСКИЙ
ПЛАКАТ ВРЕМЕН ПЕРВОЙ
МИРОВОЙ ВОЙНЫ.
ПОСЕВ КАРТОФЕЛЯ В
КОЛУМБИИ.**

В 40-е и 50-е годы американские музеи не скрывали своей работы с американскими правительственными агентствами и прочими всемирными организациями относительно вопроса продвижения американского искусства и архитектуры в пику коммунизму. Чиновники из Бруклинского музея, библиотеки Моргана, Американского музея естествознания и прочих встречались с представителями ЮНЕСКО для обсуждения совместных проектов по продвижению демократии. Член палаты представителей от штата Нью-Джерси Фрэнк Томпсон представил в конгресс серию биллей «для организации программы культурного обмена с зарубежными странами для решения проблемы соревновательного сосуществования с коммунизмом». Он включил в группу поддержки директора Музея современного искусства Рене д'Арнонкура, который в то время был обеспокоен не тем, что правительство использовало современное искусство в целях пропаганды, но, наоборот, боялся, что из-за давления Дондеро и ему подобных правительство увеличит запреты на левых американских художников и будет враждебно относиться к модернизму. Выступая перед конгрессом, Дондеро сетовал на «коммунистический заговор с участием мастеров кисти и карандаша», что означало абстрактных экспрессионистов, которых он называл практиками «абстрактивизма необъективности... порожденных... русскими коммунистами».

В 50-е ЦРУ и USIA, фактически, с неохотой поддерживали художников, чей патриотизм консерваторы ставили под сомнение и чье искусство казалось слишком радикальным и экспериментальным. Мне в руки попала конфиденциальная служебная записка Портера Мак Грея, чиновника из Музея современного искусства, адресованная д'Арнонкуру в 1956 г., в которой Мак Грей отмечает, что, «принимая во внимание сегодняшнюю ориентацию USIA», выставки, «проводимые под его протекцией, могут стать крайне консервативными». Это, как он отмечает, накладывает на музей большую ответственность за организацию этих выставок и продвижение продвинутого американского искусства за рубеж самостоятельно.

Куте собрал подобные свидетельства для того, чтобы противостоять тенденциозности ревизионистов. Он пишет: «...То, что Америка, т.е. правительство США, и частные музеи отправляли в Европу и Южную Америку в 50-е, было, фактически, смешением стилей и движений, результатом не только политической нервозности, компромисса и постоянной бдительности, но и здоровой оценки европейских вкусов и мнений».

О долгосрочном художественном влиянии этих культурных и пропагандистских усилий когда-нибудь, может быть, будет написана другая книга. Немецкий художник Герхард Рихтер когда-то рассказал мне о влиянии на него работы Джексона Поллока. Рихтер был успешным молодым социалистом из Восточной Германии, рисующим фрески. В 50-е у него была машина, и он мог на ней путешествовать. В Касселе (Западная Германия) он столкнулся с работами Поллока и итальянского абстракциониста Лючио Фонтана. Выставка современного искусства была организована в городке прямо на границе с коммунистическим Востоком. Увидев творения Поллока и Фонтана, он впервые познакомился с настоящим абстрактным искусством. В Восточной Германии после репортажа «Би-Би-Си», в котором картина Рихтера была упомянута как образец того, что формализм еще жив на Востоке, развернулись дебаты. Но Рихтер понял, что его работа

была отсталой, скучной. Это был разбавленный Пикассо. «Я знал, что мне надо уехать. Но не потому, что я переживал из-за дебатов, но потому, что знал, что они идут из-за плохой картины. Она была недостаточно хороша, чтобы вызывать споры»,

В том же 1961 году, как и Нуриев, он сбежал в Дюссельдорф, и его, как и многих европейцев, привлек не абстрактный импрессионизм, на котором концентрировались ревизионисты, а американские художники следующего поколения: Рой Лихтенштейн, Энди Уорхол, Роберт Раушенберг и Сай Твомбли. «Картины Поллака и Фонтана, которые я увидел в Касселе, позволили мне понять смысл того, что значит быть современным художником и рисковать, - говорил Рихтер. - Но я восхищался ими на расстоянии, потому что они были из другого поколения. А это было мое поколение».

Советы улучшили грамотность, субсидировали балетные труппы и обучали первоклассных классических музыкантов, но они были, как говорит Куте, обречены на проигрыш «большой культурной войны», потому что «бо- ялись свободы и не скрывали этого». Куте пишет: «Если Запад и выиграл культурную войну, то это произошло не благодаря художественным достижениям. Запад не смог показать писателей лучше **Брехта**, композиторов, таких же популярных, как **Прокофьев** и **Шостакович**, балетную труппу, превосходящую по мастерству труппу Большого театра, музыкантов, более талантливых, чем **Рихтер**, **Ойстрах** или **Ростропович**».

Может быть. Но когда Куте старается уменьшить конкуренцию только благодаря известным именам и популярности («неоднозначный стандарт»), он слишком избирателен, игнорируя Бекетта, Гарольда Пинтера, Нью-йоркский балет Баланчина и массу композиторов и музыкантов, эмигрировавших в США, не говоря уже о русских художниках, запрещенных в СССР, но которыми восторгался Запад, от Малевича и **Татлина** и до многих других. В то время современное искусство на Западе переходило из одной фазы в другую. Куте, может быть, прав в том, что западный модернизм не мог бы превалировать над советским реализмом в той же мере, если бы Советы сами не старались подавить свое преимущество. Но необходимо четко разъяснить, что грубость и искажение получаются в результате попыток заручиться поддержкой художников в культурной войне, которая велась на таких открытых площадках, как Каннский кинофестиваль, музыкальные конкурсы им. Чайковского и Нобелевский комитет.

Культурная холодная война была противоречивой. Передачи «Голоса Америки» о художественной свободе должны были конкурировать с уни- зительным появлением перед Конгрессом Джеймса Б. Конанта, бывшего президента Гарварда и высшего комиссара США по Германии, свидетель- ствававшего, что он «никогда бы не потерпел книг авторов-коммунистов на полках» американских библиотек за рубежом. Некоторые американские

Брехт Бертольт (1898-1956) – немецкий писатель, поэт и драматург, реформатор театра

Прокофьев Сергей (1891-1953) – выдающийся советский композитор, пианист и дирижёр

Шостакович Дмитрий (1906–1975) – известный советский композитор, пианист, педагог и общественный деятель

Рихтер Святослав (1915-1997) – выдающийся пианист 20 века, культурный и общественный деятель

Ойстрах Давид (1908-1974) – известный советский скрипач, дирижёр и педагог

Ростропович Мстислав (1927-2007) – выдающийся виолончелист и дирижёр

Татлин Владимир (1885–1953) – советский художник-конструктор, график

левые художники и писатели, такие как Поль Робсон, Артур Миллер и Нельсон Алгрэн, не могли получить паспорта для выезда за границу, потому что маккартизм в США потерял доверие Восточной Европы. С другой стороны, СССР старался продвигать таких звезд, как Нуриев и Макарова на Западе. Но советский режим пренебрежительно относился к своим более свободным духом художникам и боялся, что они могут выйти за линию. Бегства, как показывает Куте, провоцировали ужесточение советского контроля, нейтрализовали благоприятную известность, которую СССР получал за выступления этих артистов за границей.

Удары колокола по душам художников теперь невозможно сосчитать. При чтении книги Куте в душе растет меланхолия о растоптанных талантах и разбитых жизнях.

ПРИМЕЧАНИЯ

* См. также: Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* (University of Chicago Press, 1983).

источник: Michael Kimmelman. The Cold War over the Arts. The New York Book Review, volume 51, number 9, May 27, 2004.

ПЕРЕВОД ПАХЧ - УЦА.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

1. На что чаще всего жаловались западные зрители, посещавшие советские культурные мероприятия?
2. Как модернизм использовался против Советов?
3. Проводились ли «культурные обмены» между СССР и США во время холодной войны?
4. С точки зрения ревизионистов, какая роль отводилась абстракционистам-экспрессионистам в американской пропаганде?
5. Согласно Куте, почему СССР был обречен на проигрыш в «культурной войне»?
6. Почему культурная холодная война была противоречивой? Приведите примеры.

КВАМЕ ЭНТОНИ АППИА. ЧЬЯ ЭТО КУЛЬТУРА?

205

Кваме Энтони Аппиа (род. в 1954г.) – философ, чьи идеи охватывают теорию политики и нравственности, психологию языка и разума, а также историю африканской мысли. Родился в Лондоне, вырос в Кумаси (Гана), учился в Школе Брайанстон и Клер-Колледже при Кембриджском университете, где он получил ученую степень доктора философии. Кваме Энтони Аппиа преподавал философию, а также дисциплины, связанные с африканской и афро-американской культурой, в Университете в Гане, в Кембриджском университете, в Университете Дьюка, в Корнелльском, Йельском, Гарвардском и Принстонском университетах. В настоящее время он преподает философию в Рокфеллеровском университете в Принстоне. Кваме Энтони Аппиа написал такие работы, как: «Космополитизм: Этика в мире чужаков» (“Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers”) (2006), «Личная этика» (“The Ethics of Identity”) (2005), «Добраться до сути: Введение в сравнительную психологию» (“Thinking It Through: An Introduction to Contemporary Philosophy”) (2003), «В доме моего отца: Африка в философии культуры» (“In My Father’s House: Africa in the Philosophy of Culture”) (1992) и другие.



Кваме Энтони Аппиа во время визита в колледж “Кнокс”.

1.

Уолтер Бенджамин утверждает: «Не существует документального подтверждения цивилизации, которое в то же время не было бы документальным подтверждением варварства». Почти шестьдесят пять лет назад, ссылаясь на победные трофеи, пронесенные во время триумфальной процессии, он написал: «Они называются сокровища культуры, но об их происхождении невозможно думать без содрогания».

Провокация Бенджамина сейчас стала банальностью. В наши дни кураторы музея стали крайне неопределенно говорить о происхождении сокровищ культуры, особенно о тех, что были обнаружены при археологических раскопках или в южной части Земного шара. В Риме проходит судебный процесс над бывшим куратором музея Гетти, которого обвиняют в незаконном вывозе объектов из Италии, в то время как итальянские власти ведут переговоры о статусе других объектов, находящихся в музеях Гетти и Метрополитен. Греция официально предъявила обвинения музею Гетти и требует возвращения четырех объектов. Правительство Перу не так давно потребовало от Йельского университета вернуть пять тысяч артефактов, вывезенных из Мачу Пиччу в начале 20 века. Все это произошло за последние несколько месяцев. Международные коллекционеры и кураторы, которые когда-то славились своей проницательностью и настойчивостью, сейчас регулярно обвиняются в контрабанде или получении краденого. Наши великие музеи, которые раньше рассматривались как



СКУЛЬПТУРА ХАНУМАНА.
Терракота.



ЯНТАРНАЯ КОМНА
до Второй мировой войны

бастионы культурного понимания, сейчас являются кладовыми для награбленных вещей. История мародерства, варварства под налетом цивилизованности часто достаточно реальна. И об этом я вспоминаю каждый раз, когда приезжаю в свой родной город, расположенный в районе Асанте, Гана. В 19 веке короли Ашанти, как и короли любого государства, увеличивали свое величие, собирая объекты со всех уголков своего королевства и мира. Когда в 1874 г. британский генерал сэр Гарнет Уолсли, предприняв «карательную экспедицию», дошел до Западной Африки, он уничтожил столицу Ашанти, Кумаси, и разрешил разграбить дворец короля Кофи Карикари, в котором хранились уникальные сокровища и артефакты. Пару десятилетий спустя майор Роберт Стефенсон Смит Баден-Пауэлл (да-да, основатель движения бойскаутов) был снова отправлен в Кумаси. В этот раз он должен был потребовать от нового короля Премпе подчиниться британскому владычеству. Баден-Пауэлл описал свою миссию в своей книге «Падение Премпе: дневник жизни в Ашанти 1895-1896».

После того как король и королева-мать подчинились, британские войска вошли во дворец и, как пишет Баден-Пауэлл, «начали работу по сбору ценностей и имущества». Он продолжает: «Ни одна работа не может сравниться с этой по своей интересности и заманчивости. Одно только то, что мы рассматривали все эти вещи во дворце короля-варвара, который славился своим богатством, делало ее такой. Возможно, наиболее интересным было то, что работа по сбору сокровищ была доверена группе британских солдат. Работа была проведена на «отлично» и честно, без единого случая мародерства. Один нес целую охапку мечей с золотыми эфесами, другой – коробку с золотыми побрякушками и кольцами, третий – ящик для вина с бутылками бренди. Но, опять-таки, хочу повторить, не было ни одного случая мародерства.

Баден-Пауэлл искренне верил, что опись и вывоз этих сокровищ по приказу британского офицера были легитимной передачей собственности. Это не было мародерством – это был сбор.

Скандалы в Африке не прекратились после падения европейских империй. Мали может принять закон против проведения раскопок и экспорта чудесных скульптур, сделанных в старом городе Дженне-Дженно. Но принудительное его применение государству не под силу. И уж, конечно, оно не может финансировать тысячи археологических раскопок. В результате в 80-х годах множество чудесных терракотовых изделий были найдены после опубликования информации об открытиях археологов Родерика и Сюзан Макинтош и их команды. Терракотовые изделия были проданы коллекционерам в Европе и Северной Америке, которые по праву восхищались ими. Но из-за того, что они были нелегально выкопаны из мест проведения археологических раскопок, большая часть из того, что мы могли бы узнать об этой культуре, если бы эти раскопки были сохранены и научно исследованы, останется для нас неизвестной.

Когда правительства США и Мали под давлением археологов приняли законы, нацеленные на прекращение контрабанды похищенных предметов искусства, открытый рынок скульптур из Дженни-Дженно значительно сократился. Но люди подсчитали, что за это время из Мали было незаконно вывезено около тысячи предметов, некоторые из которых оцениваются в десятки тысяч долларов. Принимая во внимание эти невероятные цены,

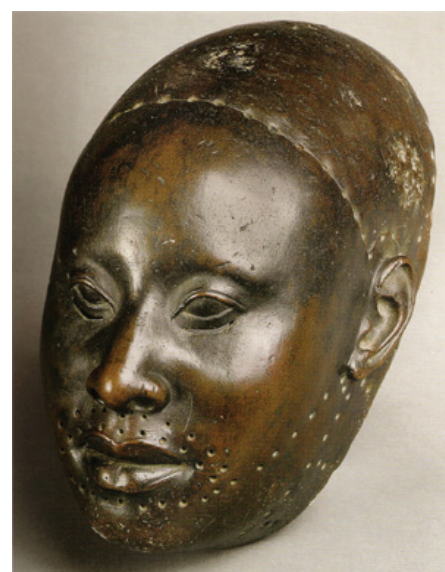
можно понять, почему многие малийцы выражали желание помогать в экспорте своего «национального наследия».

Современное воровство, естественно, не ограничено только разграблением археологических раскопок. Предметы искусства на сотни миллионов долларов были похищены и из музеев Нигерии. Почти всегда это происходило при соучастии работников. Экпо Эйю, который когда-то возглавлял Национальный музей Нигерии, совершенно справедливо указал на то, что дилеры в Нью-Йорке и Лондоне были мало заинтересованы в их возвращении. Так как многие предметы из коллекций были хорошо известны экспертам по нигерийскому искусству, дилерам не пришлось бы затрачивать много времени, чтобы понять, что происходит.

В таких обстоятельствах, учитывая эту историю, протест против разграбления «культурного наследия»¹ совершенно естественен. При помощи многих деклараций ЮНЕСКО и прочих международных организаций была развита доктрина, касающаяся владения многими формами культурной собственности. Проще говоря, культурная собственность должна рассматриваться как принадлежащая своей культуре. Если вы принадлежите этой культуре, то та или иная работа является вашим культурным наследием. А если нет, то нет.

Я подозреваю, что частично сила такой фразы, как «культурное наследие», заключается в том, что она довольно запутано объединяет два основных значения, в которых используется это сбивающее с толку слово «культура». С одной стороны, культурное наследие относится к культурным артефактам: произведениям искусства, религиозным реликвиям, манускриптам, ремеслам, музыкальным инструментам и т.д. Здесь «культура» - это то, что сделали люди, и чему они придали значимость, благодаря своей творческой работе. Так как значимость иногда придается посредством традиций, которые никогда не бывают индивидуальными и крайне редко бывают универсальными, интерпретация культуры в этом смысле требует знаний исторического и социального контекста.

С другой стороны, «культурное наследие» относится к продуктам культуры: группы, благодаря традициям которой объект получил свою значимость. Здесь объекты понимаются как принадлежащие определенной группе, наследникам трансисторической идентичности. Культурное наследие Нигерии, таким образом, является не только вкладом этой страны в культуру человечества, но это вклад, как могут сказать французы, и в глобальную цивилизацию. Вернее, в это понятие включены все



**ГОЛОВА, БРОНЗОВАЯ
СКУЛЬПТУРА ИЗ
ИФА (НИГЕРИЯ),
ПРИНАДЛЕЖАВШАЯ
НАРОДУ ЙОРУБА**

(распространенному
главным образом на юго-
западе Нигерии, а также
в прилегающих районах
Западной Африки). XIII век.

¹ Я многим обязан убедительной (и космополитичной!) идее развития соответствующего международного закона, представленной в классической работе Джона Генри Мерримана «Два пути размышлений о культурной собственности» (John Henry Merryman, Two Ways of Thinking About Cultural Property. // The American Journal of International Law, Vol. 80, No. 4, October 1986, pp. 831–853).



СКУЛЬПТУРА НОК.
Терракота. Лувр.

артефакты, созданные нигерийцами, представляющие собой исторически **персистирующую** нацию. В то время как остальные могут восхищаться наследием нигерийцев, в конце концов, оно принадлежит им.

Но что же точно означает, когда что-то принадлежит народу? Большая часть нигерийского культурного наследия была создана до возникновения современного нигерийского государства. Мы не знаем, были ли заказаны терракотовые скульптуры Нок, изготовленные между 800 г. до н.э. и 200 г. н.э., царями или простыми людьми. Мы не знаем, считали ли люди, изготовившие их и заплатившие за них, что они принадлежат королевству, отдельному человеку, потомкам или богам. Одно мы знаем точно, что они не делали их для Нигерии.

Конечно, большая часть из того, что люди стремятся защищать как «культурное наследие», была создана до сложившейся современной системы наций. Оно было создано членами обществ, которые давно канули в небытие. Люди умирают, когда умирает их тело. Культура же, наоборот, может умереть без физического угасания. Поэтому нет причины думать, что у Нок нет потомков. Но если цивилизация Нок закончилась и ее народ слился с каким-то другим, то почему они должны заявлять свои особые права на эти объекты, скрытые в лесах и забытые на столь долгий срок? И даже если они и имеют особые права, то как это связано с Нигерией, где, предположим, проживает большинство потомков?

Возможно, что вопрос биологического происхождения является только отвлекающим маневром. Поборники аргументов наследия, конечно, не были бы напуганы, если бы выяснилось, что скульптуры Нок были созданы евнухами. Они могли бы ответить, что эти скульптуры были найдены на территории Нигерии, и, естественно, существует право собственности, гласящее, что если найден ценный объект и никто не может установить, кому он принадлежит, то его судьбу решает правительство. Отсюда вытекает, что если объект имеет культурную ценность, то правительство несет особую обязанность по его сохранению. Поэтому правительство Нигерии, естественно, постарается сохранить эти объекты для нигерийцев. Но если они имеют культурную ценность, как скульптуры Нок, то, мне кажется, было бы лучше, если бы правительство думало о себе как об осуществляющем опеку над тем, что принадлежит человечеству. В то время как правительство Нигерии осуществляет попечительство, скульптуры Нок, в самом глубоком смысле, принадлежат всем нам. «Принадлежат», конечно, здесь употребляется как метафора. Я просто имею в виду, что скульптуры Нок имеют ценность для всех людей.

2.

Эта мысль высказана в преамбуле Конвенции по защите культурной собственности во время военных конфликтов от 14 мая 1954 г., которая была принята на конференции ЮНЕСКО:

«...Ущерб, наносимый культурным ценностям каждого народа, является ущербом для культурного наследия всего человечества, поскольку каждый народ вносит свой вклад в мировую культуру...»

Рассмотрение проблемы с точки зрения того, что она касается всего человечества, делает совершенно очевидным, что ценность культурного наследия для человечества, а не для народов и есть самое важное. Переживают и ценят искусство не народы, а мужчины и женщины. Если

персистентный (от. лат. *persistere* пребывать, оставаться)-
существующий длительное время

вы поймете это, то тогда станет ясно, почему испанский музей не может и не должен хранить скандинавский кубок, легально приобретенный (представим, что это так) на дублинском аукционе после нахождения трофеев, сохранившихся после крушения корабля викингов у берегов Ирландии. Это вклад в культурное наследие всего мира. Но он должен находиться в определенном месте. Почему испанцы не могут увидеть мастерство викингов? Опять-таки, в Норвегии нет недостатка в таких объектах. Тем не менее, логика «культурного наследия» приводит к тому, что кубок должен быть отправлен в Норвегию (ну, или в Скандинавию). Это и есть суть культурного наследия.

Мы приближались к этой позиции по-разному с момента принятия Гаагской конвенции. Конвенция о мерах, направленных на предупреждение и запрещение ввоза, вывоза и передачи права собственности на культурные ценности, была принята на генеральной конференции ЮНЕСКО, проходившей в Париже в 1970 году. Она предусматривает, что «культурные ценности являются одним из основных элементов цивилизации и культуры народов и что они приобретают свою ценность только в том случае, если точно известны их история, происхождение и окружающая среда», а также, что «необходимо, чтобы каждое государство еще больше прониклось сознанием моральных обязательств в отношении ... своего культурного достояния».

Вдобавок отмечено, что культурное наследие государства включает «культурные ценности, созданные отдельными лицами или коллективами лиц, которые являются гражданами данного государства», и «культурные ценности, обнаруженные на национальной территории». Конвенция подчеркивает важность «обеспечения охраны культурных ценностей от незаконных ввоза, вывоза и передачи прав собственности». Некоторые страны теперь объявили, что все старинные предметы, находящиеся на их территории, являются государственной собственностью, которая не может свободно вывозиться. В Италии частные лица могут владеть объектами «культурного наследия», но не могут пересылать их за границу².

Интересно то, что такое представление о «происхождении» очень эластично. Среди объектов, которые итальянское правительство убедило музей Гетти отправить обратно, имеется разрисованная греческая ваза, которой 2300 лет, и этрусский канделябр. (В этом музее имеется еще около 40 объектов, в которых заинтересовано итальянское правительство.) В ноябре музей Метрополитен в Нью-Йорке был близок к заключению сделки с итальянцами о возвращении терракотовой греческой вазы, из-



ПАБЛО РУИС ПИКАССО (1881-1973), полное имя: Пабло Диего Хосе Франсиско де Паула Хуан Непомусено Мария де лос Ремедиос Криспин Криспиньяно де ла Сансима Тринидад Руис Пискассо.

ПОРТРЕТ ГЕРТРУДЫ ШТАЙН. 1906.

2 James Cuno. US Art Museums and Cultural Property // Connecticut Journal of International Law. Vol. 16, No. 2 (Spring 2001), pp. 189–196.



**АФГАНСКИЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ
(ВНУТРИ).**

вестной как Кратер Эфрония, возраст которой составляет 2500 лет. Рокко Буттильоне, министр культуры Италии, заявил, что целью министерства было «вернуть людям Италии то, что принадлежит нашей культуре, нашим традициям и что принадлежит нам по праву». Я признаюсь, что слышу, как греки и этруски переворачиваются в своих пыльных гробах. Наследие здесь - империализм плюс время.

Очевидно, что юридические проблемы здесь создают такие отдельные объекты, как искусство Нок, где, говоря юридическим языком, отсутствует преемство владения. Если мы не знаем последнего владельца вещи, то нам нужно правило, предусматривающее, что с этой вещью должно случиться сейчас. Там, где объекты имеют особый статус как ценный «вклад в культуру мира», правило должно предусматривать защиту объекта и делать его доступным для людей, которым его созерцание пойдет на благо. Поэтому правило «кто нашел - тот и владелец», которое может применяться к объектам меньшей значимости, здесь не подойдет. Тем не менее, здравомыслящая власть будет выдавать вознаграждения тем, кто найдет такие объекты, поощрит предоставление информации не только о том, что было обнаружено, но и где, и как.

Ценность объекта, найденного при археологических раскопках, часто определяется еще и знанием о том, где его нашли, что еще лежало вокруг него, как он был расположен. Так как у этих предметов редко бывают современные владельцы, кому-то необходимо регулировать процесс извлечения их из земли и принимать решения о том, куда их направлять. Я считаю, что будет самым рациональным, если решение о дальнейшей судьбе этих предметов будет приниматься правительством той страны, где они обнаружены. Но правильным решением, касающимся этих объектов, будет, естественно, не то, по которому они должны всегда оставаться в той стране, где были найдены. Многие египтяне, подавляющее большинство из которых мусульмане, считающие религию фараонов идолопоклонничеством, тем не менее настаивают на том, что все древности, когда-либо покинувшие пределы Египта, на самом деле принадлежат им. Вам нет необходимости одобрять мародерства войск Наполеона в Северной Африке, чтобы выступить в защиту того, что людям в других странах должен быть дан шанс увидеть сокровища одной из величайших цивилизаций на Земле. Ирония состоит в том, что причиной, по которой мы утратили информацию о культурных древностях, является как раз то самое предписание, нацеленное на их защиту и сохранение. Я продам вам скульптуру из Дженни-Дженно с доказательством, что ее нашли в определенном месте после того, как это решение вошло в силу, затем я передам властям США, занимающимся реституцией объектов, нелегально вывезенных из Мали, всю необходимую им информацию.

Предположим, что с самого начала Мали оказывалась помощь со стороны ЮНЕСКО в сохранении и изучении терракотовых скульптур Дженни-Дженно путем лицензирования раскопок и обучения населения тому, что предметы, выкопанные из земли со всей осторожностью, с точным указанием места их нахождения, имеют большую ценность даже для коллекционеров, чем объекты, не имеющие важных элементов, подтверждающих их происхождение. Предположим, что они требовали, чтобы объекты регистрировались до вывоза, и оговаривали, если национальный

музей захочет оставить объект у себя, то он должен будет заплатить его рыночную цену. Фонд для таких приобретений пополнялся бы за счет налога на стоимость экспортируемых объектов.

Раскопки при такой системе проводились бы менее организованно и были бы менее информативны, чем соответствующие профессионально организованные раскопки, проводимые аккредитованными археологами. Некоторые все равно бы нарушали эти правила. Но разве эта ситуация не была бы лучше, чем та, которую мы видим сейчас? Предположим также, что малийцы приняли бы решение о проведении аукциона некоторых работ, которыми они владеют, для сохранения и формирования своих коллекций. Сторонники культурных ценностей вместо восхваления их за передачу необходимых ресурсов на защиту национальной коллекции начали бы резкую критику за предательство наследия.

Проблема Мали состоит не в том, что у них мало образцов малийского искусства, а в том, что у них недостаточно денег. Запрет на экспорт малийского искусства за короткий срок вызовет положительный эффект в том, что на Мали останутся предметы искусства высочайшего класса, которыми смогут любоваться сами малийцы. Но опыт, ограниченный только малийским искусством (или искусством, созданным на территории, которая сейчас принадлежит Мали), для малийцев имеет не больше смысла, чем для остальных. Новые технологии означают, что малийцы сейчас могут видеть, даже и в несовершенном, репродуцированном виде, великое искусство всего мира. Скорее всего, качество таких репродукций улучшится. Если бы ЮНЕСКО приложила бы столько же усилий по ввозу в Мали великого искусства, сколько ею было сделано для прекращения его вывоза оттуда, то это бы лучше послужило интересам малийцев, которые хотят восхищаться предметами мирового искусства так же, как и люди всего мира.

3.

Как же концепция культурного наследия может применяться к культурным объектам, приобретенным легально и имеющим в настоящее время владельцев? Вы живете в Ибадане, в самом сердце Йорубаленда в Нигерии. Начало 60-х. Молодой человек продает вам разрисованную деревянную фигуру. Он - актер, художник, режиссер, просто на все руки мастер, называющий себя «Двойная семерка». Ваша семья считает, что вы зря потратили деньги. Время идет, и этот молодой человек становится одним из наиболее важных современных художников Нигерии. Значит, эта скульптура является культурным наследием Нигерии? А если она принадлежит Нигерии, то она не принадлежит вам. Тогда почему нигерийское



“ТАЛИБАН” В ГЕРАТЕ

(городе на северо-западе Афганистана).

Фото сделано в июле 2001 года.

правительство не может просто отобрать ее в качестве доверителя, выступающего от лица нигерийского народа, которому она принадлежит?

На самом деле нигерийское правительство не будет таким образом применять власть. (Но когда дело касается древностей, некоторые страны так и поступают.) Оно также привержено идее частной собственности. Конечно, если вы хотите ее продать, то правительство может выделить государственному музею фонды для ее приобретения (хотя, возможно, правительство Нигерии считает, что у него есть другие, более насущные статьи расходов). Пока культурная собственность похожа на любую другую.

Однако предположим, что правительство не хочет платить. Оно может сделать кое-что другое. Если вы продали ваше произведение искусства и покупатель, не важно какой национальности, хочет вывезти картину из Нигерии, то правительство может не выдать разрешения на ее экспорт. Это результат действия международного положения, гласящего, что нигерийское культурное наследие может храниться в Нигерии. Итальянский закон (принятый, между прочим, еще при Муссолини) разрешает правительству запрет экспорта любого произведения искусства, принадлежащего итальянцу, даже если это рисунок американского флага Джаспера Джонса. Но в большинстве стран требуется лицензия на вывоз важной культурной собственности (в целом, исключая работы ныне здравствующих художников). Вот так вот! А мы ведем разговоры о культурном наследии всего человечества.

Такие случаи особенно проблематичны, потому что «Двойная семерка» не стал бы тем, кем он стал, если бы он не знал и не сталкивался бы с работами художников из других стран. Если аргумент в защиту культурной собственности гласит, что искусство принадлежит той культуре, которая придала ему значимость, то тогда большая часть предметов искусства вообще не принадлежит национальной культуре. Большая часть великого искусства – интернациональна, другая часть – вообще отрицает любую национальность. Значительная часть современного европейского искусства была придворной или церковной. Оно создавалось не для наций или народов, а для принцев и пап, либо во славу Бога. Художники, создававшие его, были выходцами из всех стран Европы. Что еще более важно, как говорил Пикассо, так это то, что хорошие художники копируют, великие – воруют. И они воруют всюду. Является ли сам Пикассо, испанец по национальности, частью культурного наследия Республики Конго, где проживает народность вили, чьи деревянные скульптуры Матисс показывал Пикассо в парижской квартире американки **Гертруды Штайн**?

Проблема содержалась уже в преамбуле Гаагской конвенции 1954 г., гласившей, что «каждый народ вносит свой вклад в мировую культуру». Звучит, как: если кто-то где-то внес вклад, то и его «народ» тоже внес вклад. Мне кажется, странно думать о скульптурах в индийском храме, фресках Микеланджело или Рафаэля в Ватикане как о вкладе народа, а не художника, сотворившего их (или, если угодно, о вкладе ценителей, оплативших эту работу). Я любовался работой Микеланджело в Сикстинской капелле и могу с уверенностью сказать, что Их Святейшества Папы Юлий II, Лев X, Клемент VIII и Павел III, оплатившие ее, тоже сделали свой вклад. Но чей народ, конкретно, сделал этот вклад? Народ Папской области? Народ родного для Микеланджело города Капрес? Итальянцы?

Совершенно очевидно, что рассуждать таким образом - неправильно. Правильно - рассматривать не национальную, а транснациональную перспективу: задаться вопросом, какая система международных положений об объектах такого рода позволит соблюсти многие легитимные интересы человечества. Многие скульптуры и картины покупались для того, чтобы на них любоваться и жить среди них. Каждый из нас заинтересован в том, чтобы жить в окружении предметов искусства, если у нас есть такой выбор. Такая заинтересованность не ограничивается только искусством своего «народа». Если объект приобретает широкую известность, скажем, как часть наследия великого художника, то у других людей возникает большая заинтересованность в том, чтобы увидеть его. Эстетическая ценность предмета не передается полностью его ценностью частной собственности. Поэтому следует подумать о том, чтобы людей поощряли к выставлению предмета искусства, находящегося в их владении, на обозрение публики. В Америке таких поощрений очень много. Вы можете получить налоговые скидки, если передадите полотно в музей. Вы обретаете социальный престиж, когда одалживаете предметы искусства для выставок, где они сопровождаются надписью «из коллекции имярек». И, наконец, вы можете неплохо заработать, если продадите предмет искусства на аукционе, что позволит любопытным любоваться им какое-то время, а новому владельцу испытать удовольствие, которое вам уже известно. Если делиться искусством с другими так приятно, то почему это прекращается, когда оно достигает национальных границ.

Вот предостерегающий рассказ о международной системе, созданной нами. После установления в Афганистане режима «Талибан» кураторы Национального музея в Кабуле были сильно обеспокоены вопросом безопасности неисламских древностей в стране. Они слышали угрозы, поступавшие от сторонников ислама, считавших любые изображения фигур богохульством, и поделились своим беспокойством с коллегами из других стран, умоляя их вывезти эти артефакты из Афганистана для их сохранности. Они слышали об уничтожении фундаменталистами древнего буддийского храма и произведений искусства, найденных там. Они знали, что иллюстрированные манускрипты, чей возраст исчислялся столетиями, которые находились в библиотеке к северу от Кабула, были сожжены фанатиками «Талибана». До них доходили слухи о новой волне «иконоборства», и они отнеслись к ним серьезно.

В 1999 г. Пол Бушерер, швейцарский ученый, бывший в то время директором «Fondation Bibliotheca Afghanistanica», договорился с более умеренными представителями «Талибана», включая министра информации и культуры и президента Раббани, представлявшего Северный Альянс, о том, чтобы переправить артефакты, подвергавшиеся опасности, в швейцарский музей, специально организованный для сохранения этих работ.

Осенью 2000 г. д-р Бушерер с помощью представителей афганского музея упаковал эти артефакты, которые были готовы к отправке в Швейцарию для временного хранения. Швейцария, как страна, подписавшая конвенции ЮНЕСКО, просто запросила разрешения этой организации на получение груза.

Но в то время как Пол Бушерер и его афганские коллеги смогли договориться с фанатиками «Талибана», они даже не предполагали, что им придется столкнуться с бескомпромиссностью ЮНЕСКО. ЮНЕСКО отказалась дать разрешение на вывоз этого груза. Объяснения были самыми разными, но все сводилось к Конвенции, принятой в 1970 году, о мерах, направленных на предупреждение и запрещение ввоза, вывоза и передачи права собственности на культурные ценности, и осуждавшей вывоз объектов из страны происхождения. В итоге, на встрече ЮНЕСКО, проходившей той зимой, эксперты по древностям Центральной Азии осудили д-ра Бушерера за попытку уничтожения афганской культуры³.

Люди, которых я знаю и которые посещали Национальный музей в Кабуле, рассказывают о том, что тогда говорили им сотрудники. Работники музея получили приказ открыть ящики для проверки их содержимого инспекторами «Талибана», когда в феврале 2001 г. мулла Омар издал указ против доисламского искусства. Там были ящики, в которые были уложены удивительные артефакты бактрийских времен, головки и фигуры из Гандара. Мои друзья вспоминают выражение глаз куратора, когда он описывал реакцию инспекторов «Талибана» на эти редкие артефакты. Они вытащили колотушки и разбили эти предметы на осколки прямо перед его глазами.

Найдут ли идеологи культурного нейтивизма, эти эксперты, настаивающие на том, что археологические артефакты не имеют смысла вне той территории, где они были найдены, утешение в том факте, что эти предметы были уничтожены афганцами на афганской земле?

Только в марте 2001 г., после печально известного уничтожения скульптур Будды в Бамиане, чиновники ЮНЕСКО сдались. К счастью, афганские кураторы, которым не к кому было обратиться, взяли на себя смелость спрятать самые ценные археологические находки⁴. Эти кураторы, включая Омара Хана Масуди, который сейчас является директором Национального музея, поступили как герои, и сегодня ЮНЕСКО оказывает помощь в реставрации поврежденных предметов искусства. Проблема Афганистана во время режима «Талибана» состояла не столько в поведении бюрократов ЮНЕСКО, сколько в понимании их задачи, возложенной на них сообществом наций. Угроза исходит от того, что даже искусство, подвергающееся опасности со стороны государства, чье правительство как раз не считает эти предметы частью своего наследия, тем не менее принадлежит государству, чьим культурным наследием оно является.

Это идеология системы, которой придерживаются США после ратификации сенатом в 1972 г. Конвенции о мерах, направленных на предупре-



**РЕЗНАЯ РАБОТА
МАКОНДЕ. 1974.**

Маконде - народ, живущий главным образом на юге Танзании, между реками Лукуледи и Рувума, и частично на северо-востоке Мозамбика.



БРОНЗА БЕНИНА.

Фото сделано в июне 2005 года.

3 См.: www.theartnewspaper.com/news/article.asp?idart=7995; Carla Power, "Saving the Antiquities," Newsweek, May 14, 2001, p. 54.

4 См.: Carlotta Gall, "Afghan Artifacts, Feared Lost, Are Discovered Safe in Storage," The New York Times, November 18, 2004.

ждение и запрещение ввоза, вывоза и передачи права собственности на культурные ценности. (Характерно, что прошло еще одно десятилетие, пока это решение не превратилось в законодательный акт.) ЮНЕСКО, как и все агентства ООН, создана сообществом наций. В то время как она говорит о местах всемирного наследия, она, тем не менее, обязана воспринимать их, в конечном счете, как объекты, которыми могут распоряжаться нации. Из-за того, что она объединяет нации, а не людей, она бессильна тогда, когда то, что хочет человечество, не совпадает с решением некоторых государств. Нам только пойдет на пользу, если мы будем считать, что иконоборство является выражением как национализма, так и идолопоклонства. Человеческое сообщество должно найти способы защиты своего общего наследия от иконоборцев, даже если они возглавляют нации.

Когда мы пытаемся интерпретировать концепцию культурного наследия, мы игнорируем опасность, известную, как минимум, юристам: собственность – это институт, созданный, по большому счету, законами, которые лучше разрабатывать с учетом служения человеческим интересам тех, чье поведение они определяют. Если законы являются международными, тогда они определяют поведение всех. А человеческие интересы здесь – это интересы всего человечества. Может показаться, что Британский музей, заявляя о том, что он является хранилищем наследия не только Британии, но и всего мира, служит собственным интересам, но мне это кажется правильным. В наши обязанности частично входит сделать эти коллекции еще более доступными не только в Лондоне, но и в других городах и странах, создавая передвижные выставки, публикуя материалы и используя Всемирную сеть.

Упустить из вида глобальный электорат было бы слишком просто. Американский ученый-законовед Джон Генри Мэрриман предложил обратить внимание на некоторые примеры того, как законы и конвенции, касающиеся культурной собственности, не оправдали космополитичной (он использует слово «международной») перспективы. «Хотя мы сожалеем о краже полотен из итальянских церквей, - писал он, - мы по-другому смотрим на проблему, если это же полотно гниет в церкви из-за отсутствия денег на его сохранение и священник продает его, чтобы получить средства на ремонт крыши, надеясь на то, что покупатель отнесется к картине с должным вниманием»⁵.

Поэтому, когда я сожалею о хищениях образцов современного искусства из нигерийских музеев или малийских археологических раскопок,



КРАЙСЛЕР-БИЛДИНГ

Небоскреб компании «Крайслер», построенный в 1930 году, один из символов Нью-Йорка.

⁵ Merryman, "Two Ways of Thinking About Cultural Property," p. 852.

или из императорского дворца Ашанти, я это делаю потому, что права собственности, которые были растоптаны, в этих случаях проистекают из законов, которые кажутся мне рациональными. Я не ратую за то, чтобы отсылать каждый объект «домой». Многие из предметов искусства Ашанти, которые сейчас находятся в Европе, Америке и Японии, были проданы или переданы людьми, имеющими право распоряжаться ими по законам, имевшим силу тогда, законам, которые были достаточно рациональны. Возврат этих объектов (или предложение их приобрести) потомкам их создателей был бы красивым жестом, но это, конечно же, не обязательство. Вы также можете продемонстрировать уважение к культуре, образцами которой они являются, сохранив их, потому что вам они тоже дороги. Еще из-за того, что культурная собственность имеет ценность для всех нас, мы должны убедиться, что те, кому мы ее возвращаем, могут выступать в роли ответственных ее опекунов. Репатриация некоторых объектов в бедные страны, где музеи имеют крайне ограниченный бюджет, может просто привести к их обветшанию и разрушению. Если бы я советовал бедным сообществам требовать возврата многих ритуальных объектов, я бы также посоветовал им поразмыслить о том, не является ли почтительное отношение к этим предметам в других странах и выставление их в музеях частью вклада этих стран в кросскультурное понимание, а также гарантией сохранения для следующих поколений.

Несомненно, есть случаи, когда в такой репатриации имеется смысл. Тем не менее, нам не требуется концепция культурного наследия для того, чтобы их (например, ритуальные объекты) понять. К примеру, объекты, чье значение приобретет гораздо более глубокий смысл, если они будут возвращены туда, откуда были вывезены. Здесь имеет место эстетический аргумент за возвращение. Или рассмотрим предметы современного ритуального значения, которые были легально приобретены во время европейской колонизации. Если такой объект крайне важен для культурной или религиозной жизни общины, то чисто по-человечески его необходимо им вернуть.

Но самые понятные случаи репатриации – это те, когда объекты были похищены у людей, имена которых нам зачастую известны. Люди, чьи наследники, как, например, король Ашанти, хотели бы их вернуть. Как выросший в Кумаси, я признаюсь, что мне было приятно, когда кое-что из похищенного было возвращено. Это помогло обогатить новый музей во дворце как для туристов, так и для местного населения. Но все-таки я не считаю, что мы должны требовать вернуть назад все, потому что у нас нет ни малейшего шанса получить это. Не теряйте времени, настаивая на том, чтобы вам отдали то, что вы не можете получить. По-моему, это пословица народа акан.

Тем не менее, есть и более важная причина. Я хочу, чтобы европейские музеи могли выставлять богатства сообществ, которые они разграбили, когда мой дедушка был еще молодым. Я выступаю за то, чтобы мы вели переговоры не только о возвращении предметов во дворец-музей, но и о подходящей коллекции искусства со всего мира. Потому что самой большой иронией разграбления Кумаси в 1874 г. было то, что мой родной город лишился коллекции, которая была впечатляюще космополитичной. Когда сэр Гарнет Уолсли готовился к разграблению, а затем и взрыву Абана,

большого каменного здания в центре города, европейским и американским журналистам была дана возможность побродить там. Британская газета «Дейли Телеграф» описала его так: «Его должно называть только музеем, где хранились предметы искусства, принадлежавшие монархам». Корреспондент Винвуд Рид из лондонской «Таймс» писал, что каждая из комнат представляла собой «преинтереснейшую кунсткамеру. ... Книги на разных языках, богемское стекло, часы, серебряные блюда, старая мебель, персидские ковры, картины, гравюры, бесчисленное множество шкафов и чемоданов... кроме них, множество образцов ручной работы муриш и ашанте».

Мы не должны предаваться сантиментам в этом вопросе. Многие из этих сокровищ Абана, без сомнения, были утеряны во время войны. Но пройдет еще немало времени, прежде чем Кумаси снова соберет такую же богатую коллекцию, состоящую как из образцов собственной материальной культуры, так и работ из других мест, подобную коллекции, уничтоженной сэром Гарнетом Уолсли и основателем движения бойскаутов. Абан был завершен в 1822 году. И как королю Ашанти пришел на ум этот проект? Очевидно он был глубоко впечатлен тем, что слышал о Британском музее⁶.

Мы понимаем побуждение вернуть эти объекты «домой». Норвежка считает древних скандинавов своими предками. Она хочет не просто знать, как выглядели их мечи, но и постоять рядом с таким мечом, участвовавшим в настоящих битвах, выкованным определенным кузнецом. Некоторые наследники королевства Бенин, народы юго-запада Нигерии, хотят вернуть отлитые из бронзы предметы, созданные их предками, которыми восхищается весь мир. Они тоже хотят восхищаться ими, даже если мы не разрешим им прикоснуться к ним. Ощущаемая людьми связь с культурными объектами, которые символически принадлежат им, потому что они были созданы их предками, связь с искусством через идентичность - сильна. Но мы должны напоминать себе и о других связях.

Одна связь, о которой не вспоминают, говоря о культурном наследии, – это связь не через идентичность, а связь, несмотря на различия. Мы можем реагировать на искусство, которое не является нашим. В действительности же, мы можем полностью реагировать на «наше» искусство только тогда, когда мы посмотрим на него шире, - не только как на «наше» искусство, а как на искусство вообще. Но человеческая связь так же важна. Мы, люди, человеческие существа, создали китайскую стену, Сикстинскую

6 Цитаты из «Daily Telegraph», лондонской «Times» и «New York Herald». См. также: Ivor Wilks. Asante in the Nineteenth Century: The Structure and Evolution of a Political Order.- Cambridge University Press, 1975, pp. 200–201.

капеллу, Крайслер-билдинг. Все это было создано существами, такими же, как я, использовавшими свои навыки и воображение. У меня нет таких навыков, и в моем воображении встают совсем другие картины. Тем не менее, этот потенциал есть и во мне. Связь через местную идентичность является такой же воображаемой, как и связь через человечество. Нигерийская связь с бенинской бронзой, так же как моя, имеется только в воображении. Но утверждать это - не значит говорить, что какая-то из них является нереальной. Без сомнения, они являются самыми реальными связями, которые у нас есть.

источник: Appiah Kwame Anthony. Whose Culture Is It? The New York Review of Books. Volume 53, number 2, February 9, 2006.

ПЕРЕВОД Пахч - УЦА.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

1. Почему известные музеи, которые раньше рассматривались как цитадели культурного понимания, теперь подозреваются в грабежах и мародерстве? Можете ли вы привести примеры?
2. Как надо относиться к культурной собственности?
3. Что делать с культурным объектом, если нам не известен его последний владелец?
4. Что может сделать правительство, если оно не хочет платить за предмет искусства, который вы купили у местного художника много лет назад? Почему автор считает такие случаи наиболее проблематичными?
5. Какую роль сыграла ЮНЕСКО в «сохранении» артефактов во время режима «Талибан» в Афганистане? Оправдывает ли автор такую позицию ЮНЕСКО по отношению к этим артефактам или осуждает ее?
6. Какой позиции придерживается автор в вопросе возвращения артефактов бедным странам, где они были обнаружены? Поддерживаете ли вы его точку зрения? Каково ваше мнение по этому вопросу? Объясните.

РОНАЛД ДВОРКИН. ДАЖЕ ФАНАТИКИ И ТЕ, КТО ОТРИЦАЕТ ХОЛОКОСТ, ДОЛЖНЫ ВЫСКАЗАТЬСЯ

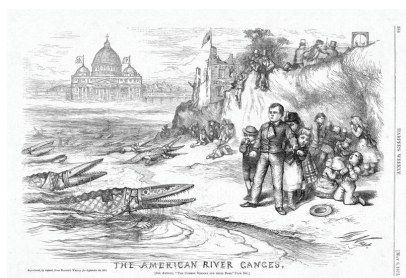
Рональд Дворкин (1931-) – американский философ и теоретик права. В настоящее время занимает должность профессора юриспруденции в Университетском колледже Лондона и одновременно преподаёт в Нью-Йоркском университете и Нью-Йоркской правовой школе. Дворкин внес значительный вклад в философию права и философию политики. Среди его главных работ можно выделить следующие: «О правах всерьёз» (“Taking Rights Seriously”) (1977), «Верховенство права» (“Law’s Empire”) (1986), «Философские вопросы и старческое слабоумие» (“Philosophical Issues in Senile Dementia”) (1987), “Билль о правах для Великобритании” (“A Bill of Rights for Britain”) (1990), «Суверенное право на жизнь» (“Life’s Dominion”) (1993), «Закон о свободе» (“Freedom’s Law”) (1996), «Главная добродетель: о равенстве в теории и на практике» (“Sovereign Virtue: The Theory and Practice of Equality”) (2000), «Судья в мантии» (“Justice in Robes”) (2006), «Возможна ли здесь демократия? Моральные нормы и правила для новых политических дебатов» (“Is Democracy Possible Here? Principles for a New Political Debate”) (2006).



ГРЕГ УИЛЬЯМС.
ЦВЕТНАЯ КАРИКАТУРА НА
КОМЕДИЙНОГО АКТЕРА
ЧАРЛИ ЧАПЛИНА. 1990.

Британские средства массовой информации поступили правильно, не опубликовав датские карикатуры, против которых протестовали миллионы разъяренных мусульман. Этот протест сопровождался ужасными разрушениями по всему миру. Их перепечатка означала бы миллионы убитых и разрушение огромного количества собственности. Это также нанесло бы огромную рану многим мусульманам Британии, потому что им бы сказали, что эти публикации выражают презрение к их религии. И хотя такое восприятие было бы неверным и необоснованным, их боль была бы настоящей. Конечно, читатели и наблюдатели, следившие за этой историей, хотели бы оценить влияние этих карикатур, и поэтому средства массовой информации могли бы чувствовать себя обязанными предоставить им такую возможность. К сожалению, общественность не имеет права читать и видеть все, что она желает, несмотря на цену, но в любом случае карикатуры размещены на многих сайтах в интернете.

Иногда цензура средств массовой информации означает потерю для читателя важной информации, аргументов, литературы или искусства, но здесь другой случай. Ни одно издательство не позволило фанатикам, подстрекавшим к насилию, одержать победу и, таким образом, не спровоцировало их к применению подобной же тактики в будущем. Имеются свидетельства того, что волной массовых беспорядков и разрушений, возникшей внезапно, через четыре месяца после опубликования карикатур уже руководили со Среднего Востока, и причиной этому была большая политика. Если этот анализ верен, то подливание масла в огонь перепечаткой этих карикатур послужит только на руку тем, кто затеял все это, и принесет плоды их стратегии террора.



**КАРИКАТУРА ИЗ
АМЕРИКАНСКОГО
ЕЖЕНЕДЕЛЬНОГО
ЖУРНАЛА ХАРПЕРА.
1876.**

менора (букв. «светильник») - золотой семиствольный светильник (семисвечник), который, согласно Библии находился в Скинии Собрания во время скитания евреев по пустыне, а затем и в Иерусалимском храме. Является одним из древнейших иудейских символов и еврейских религиозных атрибутов

холокост (от греч. holokaustos - жертвоприношение путем всежжения) —

систематическое преследование и истребление нацистами и их пособниками людей из-за их расовой, этнической, национальной принадлежности, сексуальной ориентации или генетического типа как неполноценных, вредных в рамках нацистской расовой теории в 1933-1945 гг.

Тем не менее, существует большая опасность того, что решение британских средств массовой информации не публиковать карикатуры, хотя и мудрое, будет неправильно истолковано и принято за поддержку широко распространенного мнения о том, что свобода слова имеет свои границы, что она должна придерживаться принципов мультикультурности и что правительство поступило верно, выступив с инициативой считать опубликование вещей, «оскорбительных и порочащих» для той или иной религиозной группы, преступлением. Свобода слова – это не просто отдельный и характерный символ западной культуры, который может быть ограничен или рассматриваться как мера уважения к другим культурам, отрицающим ее, - точно так же, как полумесяц или **менора** могут быть присоединены к христианским религиозным символам. Свобода слова – это условие легитимного правительства. Законы и политика не могут считаться легитимными, если они не были приняты посредством демократического процесса. А процесс не может считаться демократичным, если правительство препятствует кому-либо выражать свои убеждения о том, какими должны быть эти законы и политика. Осмеяние – это особый вид выражения. Его сущность не может быть оформлена как менее оскорбительная риторика. Иначе она будет выражать совсем не то, что предполагалось. Поэтому карикатуры и прочие формы осмеяния веками (даже тогда, когда они были запрещены) были самым важным орудием как благородных, так и безнравственных политических движений.

Поэтому при демократии любой, будь он всемогущим или бессильным, может иметь право не быть оскорбленным или униженным. Этот принцип крайне важен для нации, которая борется за расовое и этническое равенство. Если слабые и непопулярные меньшинства хотят чувствовать себя законно защищенными от экономической или юридической дискриминации, если они, к примеру, хотят принятия законов, запрещающих дискриминацию против них при трудоустройстве, они должны выразить свою готовность терпеть оскорбления и насмешки, которые противники такого законодательства могут предложить своим избирателям, потому что только сообщество, позволяющее такие унижения, может легитимно принимать такие законы. Если мы ожидаем от фанатиков принятия вердикта, вынесенного большинством, то мы должны позволить им изъяслять свой фанатизм в отношении тех, чей вердикт мы просим их уважать. Что бы ни означал термин «мультикультурность», что бы ни значил призыв к повышению «уважения» ко всем гражданам и группам – эти качества обречены на провал, если они используются для оправдания официальной цензуры.

Мусульмане, возмущенные датскими карикатурами, указали на то, что в нескольких странах Европы публичное отрицание **холокоста**, как это сделал президент Ирана, является преступлением. Они говорят, что западная обеспокоенность свободой речи – это лицемерие, что Запад печется только о собственных интересах, и они в чем-то правы. Конечно, положение может быть исправлено принятием компромисса о демократической легитимности, превосходящей ныне существующую, но работой, ведущей к новому пониманию европейской конвенции по правам человека, что позволит опровергнуть закон об отрицании холокоста и схожие с ним по всей Европе, а именно: нарушение права слова, которого требует конвенция.

Мы часто говорим, что религия занимает особое место, потому что религиозные убеждения людей являются ядром их личности. Мы говорим, что мы не должны просить их терпеть насмешки в этом вопросе, потому что они могут посчитать, что для защиты своей религии они должны нанести ответный удар по тому, что они считают святотатством. Видимо, Британия приняла эту точку зрения потому, что богохульство там считается преступлением, но это касается только нападок на христианство. Мы не можем делать исключений из религиозных оскорблений, если мы хотим использовать законодательство для защиты свободы вероисповедания, если мы хотим запретить составления досье на людей, которые выглядят или одеваются как мусульмане. Например, мы не можем также запретить людям противостоять этой политике, заявляя с помощью карикатур или прибегая к другим методам, что ислам призывает к терроризму, несмотря на то, каким бы глупым ни казалось это мнение. Религия должна быть приспособлена для целей демократии, а не наоборот. Ни одной религии не должно быть позволено поучать всех тому, что можно, а что нельзя изображать, в большей мере, чем поучение о том, что можно, а что нельзя употреблять в пищу. Ни одно религиозное убеждение не может считаться как подавившее свободу, которая делает демократию возможной.

источник: Dworkin Ronald . Even Bigots and Holocaust Deniers Must Have Their Say. - Guardian, February 14, 2006.

<[HTTP://WWW.GUARDIAN.CO.UK/CARTOONPROTESTS/STORY/0..1709373,00.HTM](http://www.guardian.co.uk/cartoonprotests/story/0..1709373,00.htm)>

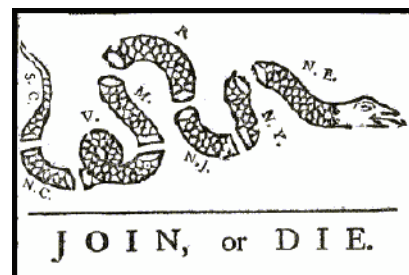
ПЕРЕВОД Пахч - УЦА.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ

1. Несут ли СМИ ответственность за публикации карикатур на пророка Мухаммеда?
2. Почему эти карикатуры и прочие формы высмеивания были наиболее важным оружием политических движений?
3. Согласны ли вы с утверждением, что «религия должна быть приспособлена для целей демократии»?

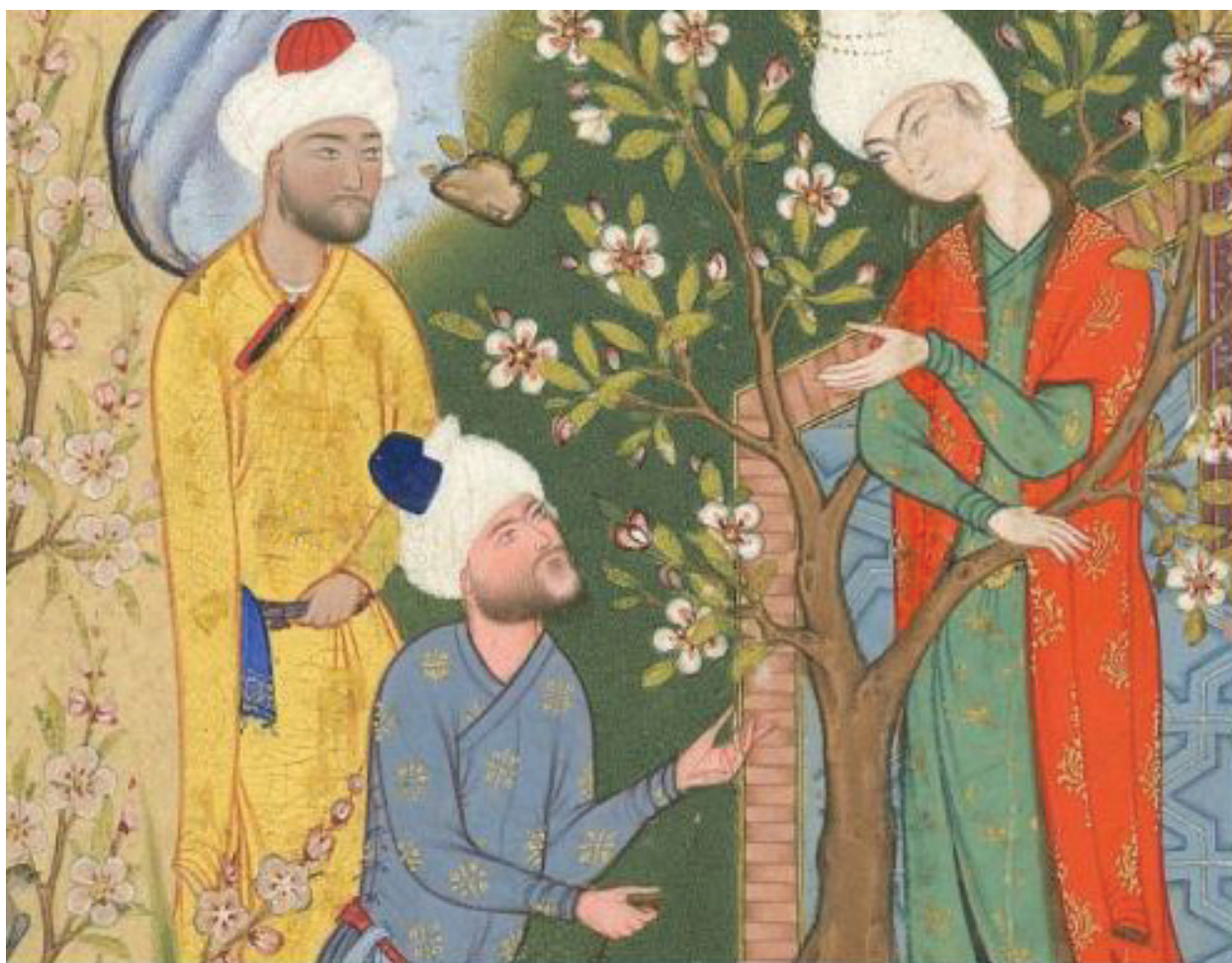


ЛУКАС КРАНАК.
АНТИХРИСТ. 1521.



ОБЪЕДИНЕНИЕ - ИЛИ СМЕРТЬ.

Политическая карикатура, приписываемая Бенджамину Франклину.



ЮНОША И ПРОСИТЕЛИ.

Иллюстрация из книги Джами «Семь царств».

(Манускрипт, приблизительно между 1556-1565. Мешхед. Иран.)

ОРХАН ПАМУК. МЕНЯ ЗОВУТ КРАСНЫЙ

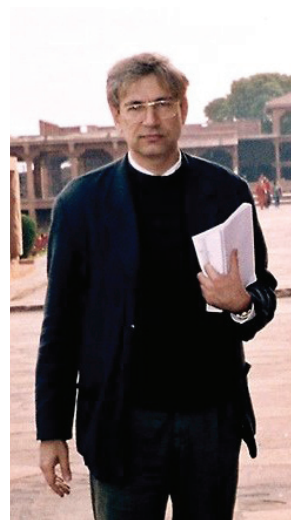
Ферит Орхан Памук (род. в 1952 г.) – современный турецкий писатель, первый в своей стране получивший в 2006 году Нобелевскую премию. Также является лауреатом нескольких национальных и международных литературных премий. Его творчество часто относят к постмодернизму. Памук написал ряд известных работ, среди которых отмечены такие работы, как: «Меня зовут Красный» (2001), «Белая крепость» (1991), «Чёрная книга» (1994), «Новая жизнь» (1997), «Снег» (2004), «Стамбул. Город воспоминаний» (2005).

Я — ЭНИШТЕ

Для Кара я — эниште, дядя, но почему-то все художники так меня называют, и Эниште стало чем-то вроде моего имени. Кара приходил к нам еще тридцать лет назад, когда мы жили на окраине Аксарая¹, на тенистой улице, где росли каштаны и липы. Его покойная мать была старшей сестрой моей покойной жены. Они были близки, и я часто видел, как они сидят, обнявшись, делятся горестями и плачут. Летом я сопровождал в путешествиях **Махмуда-пашу**, и тогда Кара с матерью перебирались в наш дом. Отец его служил **мюдеррисом** при разных мечетях, но ни в одной не удержался: у него был скверный характер и к тому же он сильно пил. Кара было в ту пору шесть лет, он плакал, если плакала мать, молчал, если молчала она, и боязливо посматривал на меня.

Сейчас передо мной — решительный, возмужавший мужчина. Он выражает мне уважение: почтительно поцеловал руку, преподнес в подарок монгольскую чернильницу — со словами «специально для красных чернил»; Кара сидит напротив меня, аккуратно подобрав ноги, а я, глядя на него, думаю о том, что он хотел стать зрелым человеком и стал им, а я мечтал о спокойной старости и обрел ее.

Кара похож на отца, которого я видел несколько раз: высокий, тонкий, с несколько нервными движениями, но это ему идет. Руки держит на коленях; когда речь идет о чем-нибудь важном, он смотрит мне в глаза — словно говоря «понимаю, слушаю с уважением» — и покачивает головой в такт моим словам. Я прожил много лет и знаю: истинное уважение идет не от сердца, а от смирения и послушания.



Махмуд-паша (?-1474) — глава правительства Османской империи, прославившийся на военном и дипломатическом поприщах

мюдеррис (мударрис) — преподаватель медресе

¹ Аксарай - район в европейской части Стамбула, на берегу Босфора.

В те годы, когда мать часто приводила его сюда, считая, что его будущее — в нашем доме, я заметил, что он любит книги; это сблизило нас — он стал моим подмастерьем. Я рассказывал ему, как художники Ширази открыли новый стиль, уведя к верхнему краю рисунка линию горизонта. Объяснял, что несчастную Лейлу, сгорающую от любви к Меджнуну, обычно изображали в пустыне; так художники подчеркивали ее одиночество, а великому мастеру Бехзаду удалось изобразить ее действительно одинокой, хотя он рисовал, как она готовит пищу, разжигает огонь в очаге, идет меж шатрами в толпе женщин. Большинство художников не читают стихов Низами и, изображая сцену, когда Хосров в полночь наблюдает за обнаженной Ширин, купающейся в озере, раскрашивают лошадей и одежды влюбленных в нелепые цвета; если художника совсем не интересует текст, к которому он делает рисунки, значит он берется за кисть исключительно ради денег.

Кара усвоил главное: если не хочешь, чтобы тебя постигло разочарование, не считай рисование своей профессией. Какими бы ни были твои способности и талант, деньги и власть ищи в других сферах; не обижайся на искусство, если не будешь вознагражден за свой талант и труд, — и тогда не будешь обманут в надеждах.

Он рассказал мне, в каких ужасных условиях и нищете живут художники и каллиграфы Тебриза, которых он хорошо знает, так как лично заказывал им книги для пашей и богачей из Стамбула и из провинции. Не только в Тебризе, но и в **Мешхеде**, и в **Алеппо** многие художники начали от безысходности рисовать не иллюстрации, а просто рисунки: они изображают нечто странное и непристойное на потребу европейских путешественников. Он слышал, что разорвали книгу, подаренную при подписании договора о мире шахом **Аббасом** нашему падишаху, и теперь выданные страницы используют для другой книги. А индийский падишах **Акбар** затеял новую великую книгу и дает на нее такие деньги, что самые блистательные художники Тебриза и Казвина поспешили в его дворец.

Кара вставлял в свое повествование разные истории: о мнимом Мехди или о том, как Сефевиды, ради сохранения мира, отдали узбекам в заложники слабоумного наследника, а у того поднялась температура, и он за три дня скончался; он рассказывал и с улыбкой смотрел на меня. Но по лицу его пробегала тень, и я догадался, что мучительная для нас обоих проблема, о которой мы не решались говорить, все еще существует. Дело в том, что, как и все молодые мужчины, вхожие в наш дом, Кара двенадцать лет назад был влюблен в мою единственную дочь Шекюре. В те времена в мою красавицу были влюблены даже те, кто ни разу ее не видел; ко всем я относился спокойно, не видя в них никакой угрозы. Но Кара был своим человеком в доме, его любили, он мог видеть лицо Шекюре, а потому представлял определенную опасность. Он не сумел, как я надеялся, побороть эту любовь и совершил ошибку, открыв моей дочери свои пылкие чувства. После этого ему пришлось забыть дорогу в наш дом.

Я думаю, Кара знает, что через три года после того, как он покинул Стамбул, моя дочь, будучи в самом прекрасном возрасте, вышла замуж за **сипаха**; этот легкомысленный тип, оставив ее с двумя детьми, отправился в военный поход, и вот уже четыре года мы не получали о нем никаких

Мешхед —
город на северо-востоке
Ирана

Алеппо —
город на северо-западе
Сирии

Аббас I (1571 -1629) —
шах Ирана

**Акбар Джелаль-ад-дин
(1542-1605)** —
правитель Могольской
империи в Индии

сипахи —
воины султанского
кавалерийского корпуса

вестей. Слухи по Стамбулу распространяются быстро; по тому, как Кара смотрит мне в глаза, я догадываюсь, что он давно обо всем узнал. Вот и сейчас, просматривая лежащую на подставке «Книгу о душе», он прислушивается к голосам за дверью — два года назад дочь с сыновьями вернулась в мой дом.

Новый двухэтажный дом я построил во время отсутствия Кары. Когда он пришел в первый раз, я сказал ему, поднимаясь по лестнице, что перебрался на второй этаж, потому что здесь всегда сухо, а у меня болят кости. Говоря про второй этаж, я испытывал некоторую неловкость, но, с другой стороны, очень скоро двухэтажные дома смогут строить и те, кто имеет гораздо меньший достаток, чем я, — даже простые сипахи, получающие скромное жалование, не говоря уж о таком молодом человеке, как Кара.

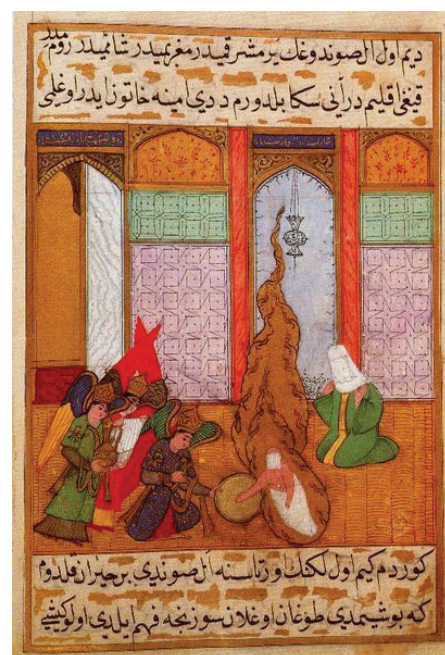
Мы сидели в комнате, где зимой я занимался рисованием. Я видел: Кара чувствует, что в соседней комнате находится Шекюре. Я сразу перешел к главному, к тому, что уже изложил в письме, вызывая его из Тебриза в Стамбул.

— Сейчас я готовлю книгу, так же как ты в Тебризе, когда заказывал книги художникам и каллиграфам. Мой заказчик — наш сиятельный падишах, опора нашего мира. Книга тайная, и падишах тайно дал мне деньги через Главного казначея. Я договорился с лучшими художниками из художественной мастерской падишаха. Я заказал им рисунки: собаку, дерево, орнамент на полях, облака на горизонте, лошадей. Мне хочется, чтобы нарисованное складывалось в изображение мира нашего падишаха — наподобие картин старых венецианских мастеров. Главное — показать внутреннее богатство падишаха, отразить всесторонне его вселенную. Я изобразил на рисунках деньги — чтобы принизить их, шайтана и смерть — чтобы подчеркнуть, что мы их боимся. В книге будут отображены бессмертие деревьев, усталость лошадей, наглость собак и многое другое. Я предложил художникам Лейлеку, Зейтину, Зарифу и Келебеку темы на выбор. Они тайно приходят ко мне и показывают, что уже нарисовали.

Не могу тебе точно сказать, как мы делали рисунки и почему мы делали их именно так. Не потому, что скрываю или не хочу сказать. Честно говоря, я и сам толком не знаю, как надо делать эти рисунки. Я только знаю, какими они должны быть.

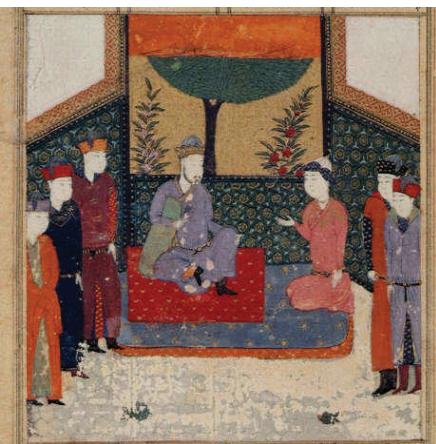
Я отправил Каре письмо четыре месяца назад; на днях узнал от парикмахера, работающего на улице, где мы прежде жили, что он уже в Стамбуле, и пригласил его.

— Обычно, — говорил я ему, — делается иллюстрация к самой интересной сцене рассказа: первая встреча влюбленных; отважный Рустем отрубает голову страшному чудовищу; горе Рустема, понявшего, что он убил собственного сына; влюбленный Меджнун



РОЖДЕНИЕ МУХАММАДА.

Иллюстрация из книги
“Сиер-и Неби”. XVI век. Эпоха
Османской империи.



**АЯЗ, ПРЕКЛОНИВШИЙ
КОЛЕНИ ПЕРЕД
СУЛТАНОМ МАХМУДОМ
ГАЗНИ.**

Миниатюра из манускрипта
15 в. - "Шесть поэм" Фарид
ад-Дина Аттар. (Южный
Иран, 1472.)
Британская библиотека.
Лондон.

на фоне дикой природы среди львов, тигров, газелей и шакалов; Александр Македонский перед битвой отправляется в лес, чтобы птицы предсказали ему будущее, и огромный орел рвет на нем одежду. Когда мы читаем книгу, глаза устают, и, чтобы дать им отдохнуть, мы разглядываем картинки. Рисунок помогает представить описанное словами. Рассказ оживает благодаря рисунку, и не может быть рисунка отдельно от рассказа. Так я думал. Но, оказалось, был неправ. Два года назад, находясь в Венеции в качестве посла нашего падишаха, я увидел там работы итальянских мастеров. Не зная, какие сюжеты они иллюстрируют, я старался понять суть нарисованного. Однажды я увидел рисунок на стене дворца и застыл, потрясенный.

Это было изображение человека, просто человека, такого же, как я. Гяур, конечно, не из наших. Но, глядя на него, я чувствовал, что это вроде бы я. Хотя внешнего сходства не было. Круглое полное лицо, скулы не выступают, подбородок совсем другой. Ни капли на меня не похож, но сердце мое билось так, будто это нарисовали меня.

От венецианского господина, который водил меня по дворцу, я узнал, что на стене дворца изображен его друг, такой же благородный человек, как и он сам. Рисунок отображал все то, что было важного в жизни: панорама поместья, видневшегося из открытого окна, деревня и лес, который казался живым благодаря оттенкам сочных красок. На столе перед человеком — часы, книги, ручки, карта, компас, коробки с золотыми монетами, прочие предметы непонятного мне предназначения, которые я видел и на других рисунках. И, наконец, рядом с отцом — прекрасная, как сон, дочь. Я понял, что сам этот рисунок и есть рассказ. Он — не приложение к рассказу, он — сам по себе.

Я никак не мог забыть этот рисунок, так он поразил меня. Всю ночь я думал о нем. Хотел ли я, чтобы меня изобразили подобным образом? Нет, это было бы слишком, так должен быть изображен наш падишах! «Можно создать книгу с такими рисунками и показать падишаха и мир, что окружает его», — подумал я.

Итальянский мастер так нарисовал венецианского бея, что, даже если ты никогда не видел этого человека, а тебе велют найти его в толпе, ты легко узнаешь его среди тысяч людей. Итальянские мастера нашли способ изображать людей, отличающихся не только одеждой и наградами, но и лицом. Этот способ изображения называют портретом.

Если твое лицо нарисуют хоть раз таким образом, тебя уже никогда не забудут. Даже если ты будешь далеко, человек посмотрит на портрет и почувствует, что ты рядом. И те, кто никогда не видел тебя при жизни, через много лет после твоей смерти могут встретиться с тобой взглядом, будто ты стоишь напротив.

Я умолк. Окно моей рабочей комнаты выходило на улицу; нижняя часть его была всегда закрыта ставнями, а верхнюю я недавно занавесил материей с нарисованными на ней свечами. Через занавеску пробивался холодный свет.

— Один из моих художников, — прервал я затянувшееся молчание, — делал замечательные заставки. Несколько дней назад он вышел отсюда, а домой не вернулся. Бедный Зариф-эфенди, боюсь, что его убили.

Я — МАСТЕР ОСМАН

227

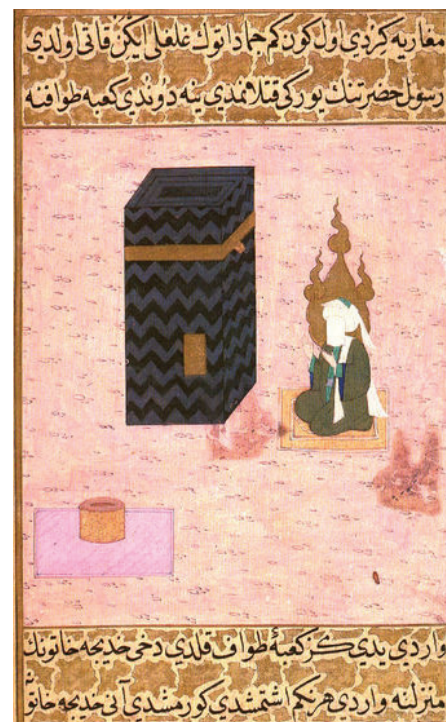
Начальник стражи и Главный казначей повторили нам повеление падишаха и удалились. Мы остались вдвоем. Кара, конечно, был усталым и грустным после испытания. Он молчал. Ему нужно было время, чтобы прийти в себя.

У меня было три дня на изучение рисунков, которые доставят люди Начальника стражи, собрав их по домам художников. Вы помните, какое отвращение я испытал, когда впервые увидел рисунки из книги Эниште-эфенди, те, что принес Кара, чтобы оправдать себя. Справедливости ради надо сказать, что в каждом рисунке было что-то такое, что, несмотря на отвращение, приковывало взгляд. Если бы это было просто плохое искусство, оно не вызывало бы никаких чувств. Я с интересом стал снова рассматривать рисунки, выполненные ночами по заказу покойного сумасброда.

Я увидел заставки несчастного Зарифа, а на одном листе — изображение дерева. Я стал соображать, из какой оно истории, из какой сцены. Когда я заказывал нарисовать дерево моему дорогому Келебеку, умному Лейлеку или хитрому Зейтину, они сначала представляли, из какой оно истории, а потом уже принимались за работу. Обычно, глядя на ветви и листья, я могу сообразить, к какому рассказу художник рисовал дерево. Но это дерево было совершенно одиноким и несчастным, и за ним, словно подчеркивая его одиночество, тянулась линия горизонта, выполненная в манере самых старых мастеров Ширази. Линия горизонта была проведена очень высоко, а в образовавшейся под ней пустоте ничего не было. Желание нарисовать дерево, просто дерево, как это делают европейские мастера, соединилось с желанием посмотреть на вселенную сверху, как это делали персидские мастера, и в результате получился печальный рисунок, который нельзя было назвать ни европейским, ни персидским. Я мог бы предположить, что таким должно быть дерево на краю света. Но в данном случае попытка соединить разные манеры не была успешной.

Я злился, глядя и на другие рисунки: прекрасная, словно вышедшая из мечты, лошадь и покорно склонившаяся женщина. Меня раздражало изображение двух дервишей и шайтана. Как можно выбирать такие темы? Я в очередной раз восхитился мудростью великого Аллаха, который забрал душу Эниште до того, как была закончена книга. Мне совсем не хотелось заканчивать эту книгу.

Мог ли я не разнервничаться, натолкнувшись на рисунок собаки с живым взглядом? На нее как будто смотрели сверху, у нее была восхитительная поза, а во взгляде чувствовалась угроза: голова почти прижата к земле, мощные зубы обнажены. Рисунок был очень талантлив, но я не мог



МУХАММАД У КААБЫ.

XVI век. Эпоха Османской империи.

простить, что талант поставлен на службу чуждой нам логике. И неважно, что художнику хотелось сделать рисунок в подражание европейцам, а книгу повелел сделать сам падишах.

Красный цвет одного рисунка, в углах которого я обнаружил следы кисти каждого из художников, испугал меня. Чья-то рука, я не разобрал, чья, окрасила всё в странный красный цвет, и весь мир на рисунке погрузился в красное. Я показывал Каре, кто на этом рисунке нарисовал чинару (Лейлек), кто — корабли и дома (Зейтин), а кто — воздушных змеев и цветы (Келебек).

— Вы великий мастер, вы столько лет руководите мастерской и знаете способности, характер и особенности пера и кисти каждого художника. Но вы не можете с уверенностью сказать, кто что нарисовал, ведь Эниште заставил художников рисовать в новой и неизвестной манере.

— В далекие времена, — решил я ответить историей на его вопрос, — в крепости, возвышающейся над Исфаханом, одиноко жил падишах, любивший книгу и миниатюру. Это был сильный, умный, но безжалостный падишах. Он любил только книги, сделанные по его заказу, и свою дочь, к которой был привязан так, что его враги даже распускали слухи о том, что падишах в нее влюблен. Он был настолько ревнив, что мог объявить войну соседнему шаху только потому, что тот прислал послов сватать его дочь. И, разумеется, он не видел подходящего мужа для своей дочери и прятал ее за сорока замками: в Исфахане существовало поверье, что если посторонний увидит красавицу-дочь, то красота ее увянет. Однажды по заказу падишаха была переписана легенда о Хосрове и Ширин, она была иллюстрирована в манере гератских мастеров и доставлена падишаху; по Исфахану пошел слух, что изображенная на одной из миниатюр бледная красавица — дочь ревнивого падишаха! Впрочем, падишах и сам заметил это... Говорят, не дочь падишаха, запертая на сорок замков, а ее красота, не выдержав тоски, выскользнула из своих покоев и, отражаясь в зеркалах, проникла через дверную щель и предстала перед глазами одного из работавших художников как свет, как еле различимый туман. Молодой мастер не мог оторвать глаз от красоты, не удержался и нарисовал дочь падишаха в уголке рисунка, над которым работал. А рисунок изображал тот момент, когда Ширин во время прогулки увидела изображение Хосрова и влюбилась в юношу.

— Мастер, это просто случайность! — воскликнул Кара. — Все мы очень любим этот эпизод легенды.

— Я тебе рассказываю о реальном событии, — возразил я. — Ведь наш художник изобразил дочь падишаха не в образе Ширин, а в образе одной из недиме, которые развлекали Ширин, играли на уде, накрывали для нее стол. В момент явления красоты мастер как раз рисовал одну из недиме. Красота Ширин померкла рядом с невиданной красотой недиме; гармония была нарушена. Увидев на рисунке дочь, падишах решил найти художника, изобразившего ее. Но хитрый художник, боясь гнева падишаха, нарисовал его дочь не в своей привычной, а совсем в другой манере, чтобы нельзя было определить автора. Ту сцену рисовало несколько талантливых художников.

- И как же падишах определил, кто нарисовал его дочь?
- По ушам. Разглядывая уши.



МУХАММАД У ГОРЫ ХИРА

(Саудовская Аравия).

Иллюстрация из книги "Сиер-и Неби". XVI век. Эпоха Османской империи.

— Чьи уши? Дочери или недиме на рисунке?

— Падишах взял книги и стал рассматривать рисунки, сделанные его художниками, обращая особое внимание на то, как нарисованы уши. Он давно знал, что уши каждый художник рисовал по-своему. И, неважно, изображали ли они падишаха, ребенка, воина, пророка или даже шайтана - уши каждый рисовал в собственной манере.

— Почему?

— Рисуя лица, художники все внимание уделяют тому, чтобы они не были похожи на лица реальных людей, они изображают красоту в соответствии с принятыми формами. А когда дело доходит до ушей, художник уже ни о чем не думает, и рука его движется свободно, бессознательно.

— Но разве большие мастера не рисуют по памяти, не глядя на реальных лошадей, деревья, людей? — спросил Кара.

— Это так, — ответил я. — На протяжении жизни они видели столько лошадей и их изображений, что им совсем не трудно нарисовать образ лошади, сложившийся в голове. Перо мастера-художника, рисующего лошадь десятки тысяч раз на протяжении жизни, приобретает такой навык, что с легкостью наносит на бумагу изображение лошади, близкое той, какую задумал Аллах. Лошадь, которую рисуют по памяти и быстро, является воплощением таланта, показателем труда и знания и очень близка к лошади, сотворенной Аллахом. Но уши рука рисует автоматически, и тут непременно проявляется особенность художника, а она у каждого своя. То есть нечто вроде подписи.

Раздался шум, произошло какое-то движение. Это люди Начальника стражи принесли рисунки из домов художников.

— Вообще-то уши — это отличительная особенность человека, — сказал я, стремясь вызвать улыбку Кары. — У всех они разные, и в то же время это всегда — уродство.

— Что случилось с художником, которого определили по ушам?

— Он женился на дочери падишаха. — Я не сказал, что он был ослеплен, так как ужасов у Кары на сегодня было достаточно. — С тех пор ханы, шахи и падишахи, имеющие мастерские, при необходимости используют этот «метод недиме», о котором художники не знают. Суть метода состоит в изучении деталей, которым не придают значения, рисуют их быстро и часто повторяют. Это могут быть уши, руки, трава, листья, гривы или ноги лошадей, даже ногти. Главное, чтобы художник не знал, что какая-то особенность его манеры стала как бы его подписью. Например, это не могут быть усы, потому что многие художники знают, что усы каждый рисует по-своему и это сродни полуоткрытой подписи. Но зато это могут быть брови, потому что на них обычно не обращают внимания. Ну, давай посмотреть, кто что нарисовал для Эниште.



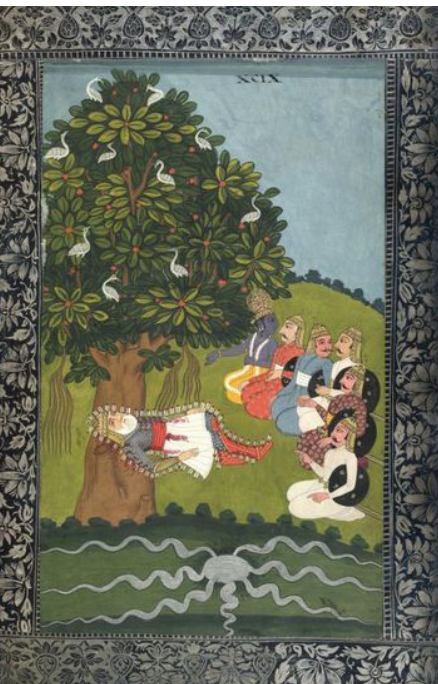
РЕЗА-И АББАССИ.
ВЛЮБЛЕННАЯ ПАРА.
Иран. 1630.



**МУХАММАД ВНОВЬ ОСВЯЩАЕТ
ЧЕРНЫЙ КАМЕНЬ КААБЫ.**

Из книги Джамии аль-Таварих
«Мировая история», написанной
Рашидом ад-Дином.

Манускрипт находится в
библиотеке Эдинбургского
университета. Иллюстрация
выполнена в Табризе (Персия).
1315.



**ИЛЛЮСТРАЦИЯ ИЗ
КНИГИ «РАЗМНАМА»
("КНИГА ВОЙН")
1761 – 1763.**

Мы положили рядом рисунки для двух книг, разных по теме и выполненных в разной манере: тайной книги покойного Эниште и открытой книги «Сурнаме», показывающей обряд обрезания наследника, и стали внимательно изучать места, на которые я направлял лупу.

На страницах «Сурнаме» перед падишахом, наблюдающим из дворца, проходил парад мастеров; мы обратили внимание на одного из ремесленников-меховщиков: в руках он держал шкуру лисы с головой, рот лисы был открыт, а тщательно выписанные зубы лисы были такими же, как зубы мерзкого создания, то ли полушайтана, то ли получудовища на рисунке из книги Эниште. Это была работа Зейтина.

На торжествах по случаю обряда обрезания перед падишахом предстала группа измученных воинов. Кто-то из них сказал: «Мой падишах, мы, твои отважные воины, воевали с гяурами за веру и попали в плен; мы оставили в заложниках наших близких и таким образом сумели освободиться. Мы прибыли в Стамбул, чтобы собрать средства на выкуп родственников, но у нас не набирается нужных денег: дай нам или золото на выкуп, или пленных, чтобы мы могли их обменять на наших близких». Когти у собаки, что лениво наблюдала за нашим падишахом, несчастными нищими воинами и находящимися на ипподроме персидским и татарским послами, были точно такие, как у собаки из книги Эниште — в сцене, рассказывающей о приключениях акча; это рисовал Лейлек.

Лысый акробат в фиолетовом жилете кувырчался среди проходящих перед падишахом жонглеров; в руке он держал бубен, и пальцы были сложены точно как у женщины, держащей поднос на красном рисунке в книге Эниште-эфенди. (Зейтин.)

Вот голубые камни на розовой земле; по ним шагают повара, они толкают перед собой телегу с одним колесом, везут громадную кастрюлю, а в ней готовятся голубцы из капусты с луком и мясом; в книге Эниште та же рука изобразила красные камни на синей земле, над которой, не касаясь ее, передвигается нечто призрачное в рисунке под названием «Смерть». (Келебек.)

В то время как сладкоречивый персидский посол заверял нашего падишаха, повелителя вселенной, что персидский шах испытывает к нему исключительно дружеские чувства, от татарских гонцов пришла весть, что персидская армия готовится к походу на османцев; в мгновение все смешалось: торжественное шествие превратилось в бушующую толпу, готовую растерзать персидского посла; водоносы ринулись поливать площадь ипподрома, чтобы прибить пыль; подросли люди с кожаными бурдюками на спинах — чтобы успокоить толпу, они готовы выплеснуть на нее льняное масло. Водоносы и люди, несущие бурдюки с льняным маслом, поднимали ноги точно так же, как бегущие воины на рисунке, изображавшем красный цвет. (Келебек.)

Последнее открытие сделал не я, а Кара: в страхе перед пытками и в надежде попасть домой, к жене, он с не меньшим, чем я, вниманием рассматривал и сличал рисунки. Эта работа заняла у нас все послеобеденное время.

По прихоти покойного Эниште, ни один рисунок не был полностью нарисован одним художником, над большинством рисунков работали все трое мастеров. Это говорило о том, что рисунки часто кочевали из дома в дом. Рассматривая работы, я увидел след еще одной руки; он

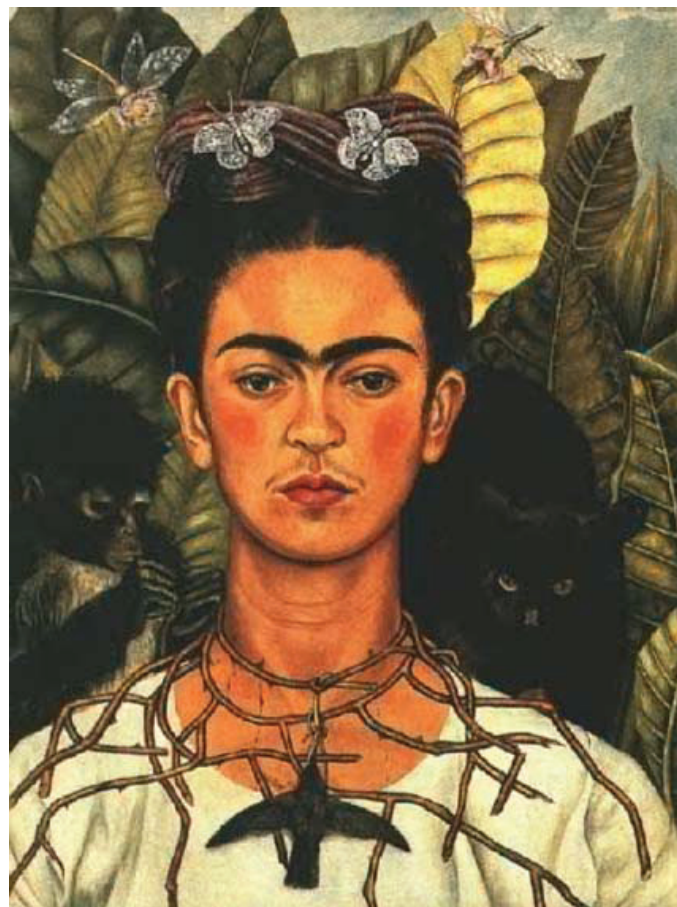
был тороплив, и я злился, видя, каким бесталанным был подлый убийца, но Кара признал в осторожных мазках руку Эниште, и мы не пошли по ложному следу. Несчастный Зариф раскрашивал рисунки для книги Эниште почти так же, как и для нашей «Сурнаме».

Чтобы облегчить поиск, я стал рассказывать не только о таланте и мастерстве, но и характере каждого из них.

источник: Памук Орхан. Меня зовут Красный. Роман. / Пер. с тур. В.Феоновой. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2006. – С. 29-35, 291-297.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

1. Почему рассказчик говорит: «...Если не хочешь, чтобы тебя постигло разочарование, не считай рисование своей профессией»?
2. Как автор описывает книгу, которая готовится для султана? Что этот пример говорит нам об искусстве того времени?
3. Согласны ли вы с утверждением, что «каждый рисунок рассказывает свою историю»?
4. Каково было впечатление рассказчика от портрета, написанного венецианским художником? Какое открытие сделали венецианские мастера?
5. В притче о любви шаха к своей дочери - как шах установил личность миниатюриста, который нарисовал его дочь?



**KAHLO, FRIDA. SELF-
PORTRAIT WITH
THORN NECKLACE,
HUMMINGBIRD AND
UNIBROW.1940**

ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ:

1. Сравните тексты «Тигр, нападающий на юношу» и «Меня зовут Красный». Есть ли между ними сходство?
2. Почему норвежский меч, выкованный предками, так важен для норвежца? Какие предметы искусства, сделанные вашими предками, важны для вас? Почему?
3. Какие отношения существуют между искусством, свободой и политикой? Как на этот вопрос ответили бы Дворкин и Киммельман?
4. Придавали ли искусству политическую окраску? Как на этот вопрос ответили бы Дворкин, Киммельман и Аппиа?

ВОПРОСЫ ДЛЯ АНАЛИЗА:

1. Какую связь вы можете обнаружить между искусством и политикой?
2. Как искусство может использоваться в целях пропаганды?
3. Как искусство отражает общество и социальные реалии?
4. Какие культурные, социальные и личные функции выполняет искусство?
5. Может ли искусство быть государственным? Каким образом?
6. Может ли искусство выражать протест? Каким образом?
7. В 1996 г. Крис Оффили создал произведение искусства «Святая Дева Мария», где он изобразил африканку и использовал фотографии ягодиц, вырезанные из журналов, и помет слона. Эта картина была выставлена на выставке «Сенсационное шоу». Один из обозленных посетителей этой выставки попытался уничтожить эту картину. Что более важно в таких случаях – свобода самовыражения или ценности верующих? По вашему мнению, до каких пределов художники могут выражать себя?

ВВЕДЕНИЕ

Некоторые современные критики искусства спорят о том, что его оценка, понимание и обучение искусству усложняются гендерными точками зрения. Работы, представленные в этой главе, пытаются ответить на этот вопрос. Мы рекомендуем читателю не только критически подойти к изучению этой проблематики, рассмотрев её в свете своих знаний и опыта, но и искать и находить дополнительные сведения в библиотеках или в Интернете.

В первой работе рассматривается проблема изображения женщин в исламской живописи. Автор сравнивает эти изображения с теми, которые приняты в западном искусстве. Найдя экзистенциальную границу между мужчинами и женщинами, Фатима Мернисси приходит к выводу, что исламское искусство пересекло эту границу «для того, чтобы решить проблему различия». Как такое представление о встрече с другим, который жаждет гармонии, но не в состоянии её достичь, становится торжеством расхождения? Если бы произведения искусства были торжеством различия, то, несомненно, для искусства было бы невозможно вырваться из гендерных рамок.

Если искусство описывает женщин, их роль и место в жизни, тогда гендер является целью искусства. Можно ли найти вид искусства, свободный от гендера? Является ли искусство в действительности гендерным? Или это интерпретация зрителя? Являются ли женщины-художницы добровольными участницами такого социального контроля? Успешна ли попытка контроля и регулирования жизни женщин через искусство? Как эта идея согласуется с мыслью о том, что художники – это авангард любого общества?

До тех пор, пока общество остается патриархальным, искусствоведы и историки будут продолжать игнорировать, пренебрежительно отзываться и умалять вклад женщин в искусство. Джоан Алтейб рассказывает о нескольких женщинах-художницах, чьи работы были позабыты. Она приводит доводы в доказательство того, что в этом виноваты как мужчины, так и женщины-искусствоведы. С этой точки зрения, читатель заметит, что искусствоведы продолжают рассматривать искусство сквозь призму гендера. Таким образом, не только произведение искусства или зритель находятся в плену гендерных взглядов, но и образованные критики.

В последнем тексте - Ингрид Роуланд дает свои замечания о современной критике работ Микеланджело, отмечая его склонность к изображению мужской натуры, так что даже «изображения женщин, сделанные его рукой, обычно похожи на мужские». Означает ли это, что гендерный взгляд продолжает существовать, вне зависимости от среды, отношений, религии и контекста? Или же все эти точки зрения предлагают нам гендерную призму, сквозь которую мы должны смотреть на наш мир, судить о нем и о своем представлении?



НИЗАМИ. ХУСРАВ НАХОДИТ ШИРИН КУПАЮЩЕЙСЯ В ПРУДУ.
ИЗ «ХАМСЕ» («ПЯТЕРИЦЫ»).

СЕРЕДИНА XVI ВЕКА.

ДИНАСТИЯ СЕФЕВИДОВ. ШИРАЗ. ИРАН.

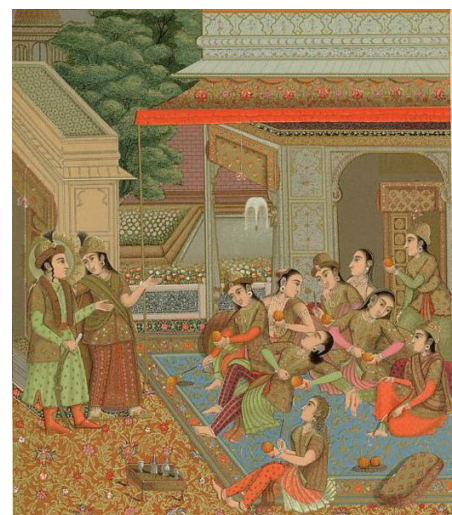
ФАТИМА МЕРНИССИ. СМЕЛАЯ ШИРИН В ПОИСКАХ ЛЮБВИ

Фатима Мернисси (род. в 1940 г.) – современная феминистка и социолог из Марокко. В настоящее время Мернисси преподает в Университете Мухаммада V в Рабате. В 1995 году Мернисси опубликовала автобиографию, а также книгу «Греховные фантазии. Девичий гарем» (“Dreams of Trespass: Tales of a Harem Girlhood”). Среди ее более поздних работ можно назвать следующие: «Паранджа и мужская элита. Толкование ислама феминисткой» (“The Veil and the Male Elite: A Feminist Interpretation of Islam”) (1991), «Каждодневная борьба: интервью с марокканскими женщинами» (“Doing Daily Battle: Interviews with Moroccan Women”) (1991), «Ислам и демократия: Опасение современного мира» (“Islam and Democracy: Fear of the Modern World”) (1992), «Женский протест и мусульманская память» (“Women’s Rebellion & Islamic Memory”) (1996), «Шехерезада идет на Запад» (“Scheherazade Goes West”) (2001).

Кто эти женщины, которых изображали мусульманские мужчины на миниатюрах? Может быть, это выдуманные образы или легендарные персонажи, или настоящие, реальные королевы и принцессы? Существует ли в исламе традиция рисования? Не запрещает ли ислам передавать человеческие фигуры в картинах? Вот такими вопросами закидал меня мой французский друг Жак, когда я рассказала ему о женских образах в мусульманских картинах.

Мусульманский мир имеет фантастическую традицию рисования, в которой особенно проявился персидский дух. Романтические сюжеты славились так же, как и эпические походы и сражения, и женщинам уделялось в них достаточно места. Очень часто их изображали как активно вовлеченных в процесс изменения мира и постоянно в движении – верхом на конях, подобно принцессе Ширин в «Хусраве и Ширин», или на верблюдах, подобно Зулейхе в библейской истории о Юсуфе (Иосифе). Но прежде чем пойти дальше, давайте зададимся вопросом: какова позиция исламской цензуры относительно человеческих отношений?

Цензура образов в исламе началась, прежде всего, из-за того, что арабы-язычники поклонялись более чем 360 идолам в храме Каабы – святыне Мекки. Согласно автору VIII века Хишаму Ибн ал-Калби, одному из нескольких историков, которые описывали языческий доисламский период, некоторые из идолов были апсаб, или простыми камнями, а другие



МОГОЛЬСКАЯМИНИАТЮРА,
ИЗОБРАЖАЮЩАЯ БЕСЕДУ
ЮСУФА И ЗУЛЕЙХИ. 1876.



**ЦАРЕВНА ШЕХЕРЕЗАДА
РАССКАЗЫВАЕТ
СВОИ СКАЗКИ ЦАРЮ
ШАХРИЯРУ**

были аспаты, или статуями человеческих фигур.¹ Арабы доисламского периода также лепили маленькие глиняные статуи почитаемых богов, чтобы защитить свои дома, что вошло в практику домашнего культа. Многие из этих почитаемых божеств были богинями, что, возможно, и послужило дополнительным поводом для запрета идолов в исламе. Сами племена Пророка поклонялись трем арабским богиням – ал-Лат, ал-Узза и Манат.

Когда Пророк завоевал Мекку, он разрушил языческих идолов, очистил храм и объявил, что следует поклоняться только одному Богу.² Предписывающий стих Корана, который налагает запрет на художественные образы, также запрещает три других греха: вино, азартные игры и гадание (предсказания). «О, вы, верующие! Крепкие напитки и игры на удачу, и идолы, и божественные стрелы являются только происками Сатаны. Оставьте все это, чтобы вы могли преуспеть» (сура 5:89).³ Тем не менее, мы знаем, что не все мусульмане – ангелы; некоторые пьют вино, другие играют в азартные игры, а третьи, в основном женщины, позволяют себе гадать и применять магию, а некоторые создают нарисованные образы. Некоторые государства, такие как Персия, имели сильную художественную традицию до прихода ислама, и они не отказались от своего изобразительного искусства из-за новой религии; более того, персы обогатили мусульманскую культуру своим внушительным культурным наследием, а также научили арабов и представителей других наций искусству рисования миниатюр. Персидских художников часто приглашали в турецкие и **могольские** дворы, чтобы они помогли иллюстрировать манускрипты в книжных мастерских.

Имеются ещё две причины, по которым запрет на художественные образы не налагался на весь мусульманский мир. Первая заключается в том, что мусульмане провели логическую границу между религиозным и светским искусством. Внутри мечети, в отличие от внутренней части церкви, не было и нет никаких художественных образов. Но в домах богатых людей миниатюры очень ценились, а некоторые могущественные халифы и султаны имели даже собственные художественные мастерские. В отличие от Запада, богатые и не думали делиться своими картинами с бедными, и даже в настоящее время большая часть произведений мусульманского искусства все ещё находится в руках богатых и могущественных. Содержание музеев составляют в основном картины, импортированные с Запада, что объясняет тот факт, почему музеи в нашей части света обычно бедно оснащены, плохо оборудованы и часто безлюдны. Вторая причина того, что художественное искусство всегда существовало в мусульманских странах, заключается в отсутствии священного духовенства в исламе, которое функционирует в католической церкви для навязывания догмы. В традиционном исламе не существует непогрешимой религиозной власти, в лице, например, священника.

Итак, какие образы женщин мы находим в мусульманской живописи? Что происходит с эмоциями и властными структурами внутри той культуры,

могольский -
относящийся к
крупнейшей феодальной
державе Индии, которая
образовалась после
распада Делийского
султаната в 16 веке и
управлялась династией
Великих Моголов

1 Hisham Ibn al-Kalbi. Kitab al-Acnam (Paris: Librairie Klincksieck, 1969), p. 16.

Это арабское издание сопровождается отличным французским переводом Вахида Аталла.

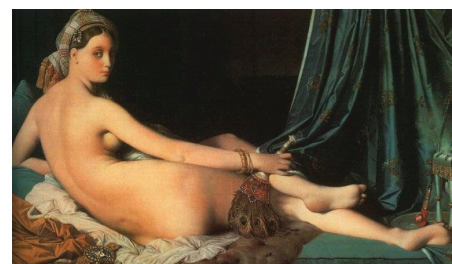
2 См. книгу Фатимы Мернисси «Islam and Democracy» (New York: Addison Wesley, 1992, p. 85 and following).

3 См.: The Meaning of the Glorious Koran (New York: Mentor Books, n.d., p. 104).

в которой мужчины осмеливаются нарушать рекомендации Бога избегать попыток изображения человека и своих фантазий на картинах? Как эти отчаянные мусульманские мужчины представляли женщин и выражали свои эмоции, вызванные этими женщинами? Почитали ли эти мужчины шариат (религиозный закон) и его представления о гареме и сегрегации по половому признаку, или же они нарушали его? Беншейх – один из самых красноречивых арабских писателей – подводит итог всему этому, говоря словами, которые можно применить как к миру сегодняшнему, так и к вчерашнему: «Любовь открывает горизонты и нарушает равновесие. Влюбленный мужчина раскрывает в себе то, чего у него не было раньше. Влюбленная женщина обнаруживает в себе то, чего желает в ней ее возлюбленный. Свобода в любви ощущается как преодоление рамок своего «я».⁴

Чтобы помочь понять идеал женской красоты в мусульманских фантазиях, запечатленный на картине, давайте остановимся на царевне Ширин, которая была абсолютно земной героиней и женщиной, которую чаще всех рисовали мусульманские художники. Как и имя Шехерезада, имя Ширин персидского происхождения. Но если Шехерезада является литературной героиней, то Ширин является героиней изобразительного искусства. Скромная принцесса, живущая в уединении, покидает гарем своего детства в тот момент, когда влюбляется. Её часто рисуют верхом на коне, пробирающейся через леса в надежде найти принца Хусрава, или купающейся в уединенных озерах, в сопровождении своего коня, который охраняет её, поглядывая вокруг зоркими, внимательными глазами. Когда, наконец, она находит принца Хусрава, художники рисуют их обоих, охотящихся на диких зверей, и когда Хусрав «поражает саблей льва», чтобы произвести на неё впечатление, она отвечает ему тем же, поражая копьём дикого осла.⁵ И, судя по миниатюрам, изображающим её приключения, Ширин несколько не взволнована, как была бы взволнована я, смертью диких зверей. Её черты лица спокойны, её сердце не истекает кровью от жалости.

Я не смогла удержаться от громкого смеха, когда, возвратившись, пошла в Лувр, чтобы сравнить мусульманские миниатюры с одалисками **Энгра**, – такими они были разными. Я пыталась представить себе, что случилось бы, если бы Энгр встретился лицом к лицу с Ширин в Булонском лесу. Освободил бы он ее от стрел и коня, чтобы нарисовать её? И стал бы он снимать с неё шелковый кафтан и одежду? А что говорить об **Иммануиле Канте**, который говорил, что знание убивает женское очаро-



ЖАН ОГУСТ ДОМИНИК ЭНГР.
БОЛЬШАЯ ОДАЛИСКА. 1814.

Энгр Жан Огюст Доминик
(1780-1867) -

французский художник-портретист

Кант Иммануил (1724-1804) -

гениальный немецкий философ, родоначальник немецкой классической философии, профессор университета в Кёнигсберге

4 См.: "L'exigence d'Aimer," интервью Фети Бенслама и Тьерри Фабре с Джамал Беншейх в журнале «Qantara», № 18, Jan., Feb., Mar. 1996.

5 См.: Комментарий на живопись Б.В.Робинсона "Персидские картины в Индийской административной библиотеке: Иллюстрированный каталог" (London: Sotheby Parke Bernet, 1976), p. 25.



**ДИЕГО РОДРИГЕС ДЕ
СИЛЬВА ВЕЛАСКЕС (1599-
1660).**

ВЕНЕРА С ЗЕРКАЛОМ.

1644 - 1648.

Лондонская Национальная
галерея.

вание, и что образованной женщине впору носить и бороду? При мысли о фальшивой бороде под прелестным подбородком Ширин я начала так громко хохотать, что элегантная французская охрана на первом темном и торжественном этаже Лувра, где навечно помещена «Большая одалиска», попросила меня смеяться чуть тише или вообще покинуть зал. Я выбрала второй вариант и с гордо поднятой головой пошла к выходу.

Роман «Хусрав и Ширин» является частью «Хамсе» («Пятиерицы»), написанной поэтом Низами (1140-1209). К ней рисовали бесчисленные иллюстрации мусульманские художники – и персидские, и турецкие, и могольские. Ширин и её возлюбленный Хусрав – выходцы из разных стран: Хусрав был персидским принцем, сыном царя Хурмузда, а Ширин была племянницей царицы Армении. И хотя для мусульманских легенд и сказок это типично и подготавливает нас к наступлению неизбежного плюрализма, никто не может удержаться от удивления, как же все-таки они узнали друг о друге, тем более что принцесса жила в уединении в роскошном дворце своей тети. Ну а Хусрав влюбился, увидев Ширин во сне; он видел во сне «что он скачет на Шабдизе, самом быстроногом коне в мире, чтобы завоевать любимую и прекрасную женщину по имени Ширин».⁶ Вскоре после этого Хусрав услышал от своего друга Шапура, который побывал в Армении, о прекрасной принцессе по имени Ширин – племяннице царицы этой страны. Когда Шапур понял, насколько сильна страсть его друга к женщине из его сна, он вернулся в Армению, придумав замечательный стратегический план: «Шапур разжег интерес Ширин тем, что развесил портреты Хусрава на деревьях и объяснил ей, как она может встретиться с принцем в Персии».⁷ И знаете, что случилось? Принцесса, жившая в уединении, не колебалась ни минуты. Она быстро вскочила на «самого быстроногого коня в мире» и пустилась в свое неминуемое, спонтанное путешествие в поисках любви. И «через 14 дней и ночей, уставшая и измотанная, вся в пыли и грязи, она доскакала до тихого водоема и остановилась, чтобы искупаться».⁸ Какой незабываемый момент, это необычное стечение обстоятельств, когда женщина, живущая в уединении, превращается в путешественницу, целыми днями скачет в одиночестве через незнакомые леса и, наконец, останавливается, чтобы искупаться в дикой речке, как будто все это так естественно. Ширин, купающаяся в дикой местности, становится с тех пор навязчивым источником вдохновения мусульманских художников миниатюр.

Тем временем Хусрав, вынужденный по политическим причинам покинуть Персию, скакал в противоположном направлении в сторону Армении, когда увидел красавицу, купающуюся в речке, чье аристократическое происхождение подтверждалось присутствием величественно украшенного коня, пасущегося неподалеку. Эта сцена из картины «Хусрав наблюдает за купающейся Ширин», где героиня изображена в виде загадочной наездницы, купающейся в диких лесах, является ещё одной вехой в исто-

⁶ Stuart Gary Welch. Wonders of the Age: Masterpieces of Early Safavid Painting, I5oi-i}j6 (Boston: Fogg Art Museum, Harvard University, 1979), p. 150.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

рии мусульманских миниатюр.⁹ Конечно, во время этой первой встречи ни Ширин, ни Хусрав не говорили друг с другом – иначе у нас не было бы легенды. «Пораженный её красотой, Хусрав тихо приблизился. Испуганная Ширин прикрылась своими длинными волосами, оделась и поскакала прочь. Хотя Хусрав сильно заинтересовался прекрасной девушкой, но он не узнал в ней Ширин. И Ширин также не узнала Хусрава, хотя позже она задумалась о том, не был ли прекрасный всадник принцем.¹⁰ Оба влюбленных отправились искать друг друга в противоположные стороны – тема, универсальная по своему пафосу, потому что все мы проводим нашу короткую жизнь также в поисках кого-то, даже годами делив общую постель с одним человеком каждую ночь. Мы всегда носим в нашей голове образ лучшего партнера, идеального мужчины, который с годами тускнеет, унося постепенно наши шансы на счастье.

Я думаю, что влюбиться в образ на картине – это аллегория того, что случается со всеми нами. Мы начинаем эмоциональный поиск счастья с того образа, который запечатлелся в нашей душе с детства. Проходят дни и ночи, мы пересекаем реки и океаны в поисках того идеала, который больше всего похож на тот образ, запечатленный в нашем сознании. Любовный лейтмотив на мусульманском рисунке и повествование рассказа напоминают нам о том, что счастье – это когда ты отправляешься в дальнее путешествие, чтобы встретить особого человека. Влюбиться – значит преодолевать все границы и идти на риск.

Влюбиться в образ – это тема, перекликающаяся с темой многих сказок из «Тысяча и одной ночи». В сказке «Принц, который влюбился в картину», например, персидский принц пленился портретом женщины с Цейлона. Это повлекло за собой много путешествий, как можно предположить из следующих строк: «Молодой принц вошел однажды в сокровищницу своего отца и увидел маленький сундук из кедра, украшенный алмазами, бриллиантами, изумрудами и топазами... открыв его (так как ключ находился в замке), он заметил картину поразительно красивой женщины, в которую он тотчас влюбился. Узнав имя женщины по надписи на обратной стороне портрета, он отправился с другом искать её. Услышав в Багдаде от одного старика о том, что её отец когда-то правил в Цейлоне, он продолжил свое путешествие, попадая по дороге в неслыханные приключения».¹¹

9 Наиболее восхитительная передача этой сцены из «Хусрава и Ширин» находится в Британской библиотеке. Она выполнена во времена шаха Тахмаспа Пятого и приписывается художнику Султану Мухаммаду. См. репродукцию в книге Велша "Wonders of the Age: Masterpieces of the Early Safavid Painting". - Там же. С.150.

10 Там же.

11 Richard F. Burton. Supplemental Nights to "The Book of the 1001 Nights and a Night" (London: Burton Club for Private Subscribers, 1886, op. cit., vol. II, p. 328).



**КАРТИНА ИЗ ДВОРЦА
ХАШТ БЕХЕШТ ("ВОСЕМЬ
РАЕВ").**

Исфахан. Иран. 1669.

Любовь между мужчиной и женщиной является рискованным смешением чужих культур, и не только из-за полового различия, которое к тому же является не только космическим пределом, а существенной границей. По мусульманским понятиям, любить – значит научиться переходить черту, чтобы встретиться с проблемами этого различия. Это также говорит о том, что обнаруживается замечательное богатство человека – его доброта, гуманизм и плюрализм, многообразие творений Аллаха. Один из наиболее часто цитируемых стихов Корана, который и мне особенно по душе, гласит: «И мы сотворили вас по подобию различных наций и племен, чтобы вы могли узнать друг друга» (Сура 49:12). Арабское слово «знать» в этом стихе звучит как 'arafa' от слова 'Arif', что означает лидер, избранный своей группой, который собрал знания, задавая много вопросов о вещах, которых он не знал.¹² Чтобы понять это мусульманское изречение об узнавании через различия, следует вспомнить, что ислам получил свое начало в пустыне (в настоящее время территория Саудовской Аравии), и о том, что благосостояние и процветание Мекки, как центра торговли в первые годы мусульманского календаря, происходили благодаря путешественникам, проходящим постоянно по пересечениям дорог, связывающих Африку с Азией и Европой. В отличие от расистского стереотипа относительно ислама, который имеется у большинства западных людей и который сводится к джихаду или священной войне, эта религия распространилась от Аравии до Индонезии через торговые пути, через путешественников, беседующих друг с другом и узнающих культуру других народов. Историк Маршалл Ходжсон пишет: «В течение пяти столетий после 945 г. (правление династии Аббасидов) бывшее общество халифата было заменено международным обществом, которое постоянно расширяется и лингвистически, и культурно, управляемое многочисленными независимыми правительствами. Это общество существовало вне единого политического порядка, языка и культуры. И все же оно сохранялось - сознательно и эффективно - как единое историческое целое. В свое время это международное исламское общество было, несомненно, наиболее широко распространенным и влиятельным обществом во всем мире».¹³ Это пленительное и обогащающее разнообразие представляет собой сильную идею, обнаруживающуюся во многих мусульманских фантазиях, и, я думаю, она объясняет, почему жители моей части света так заинтересованы в Интернете и цифровой технологии, несмотря на широко распространенную безграмотность и бедность.¹⁴ (Хотя непредвиденное размножение «виртуальных кафе» в убогих городах Марокко, возможно, происходит именно благодаря молодым людям, пытающимся связаться с незнакомыми людьми, и таким образом получить визы для эмиграции.)¹⁵

12 Смотрите слово «arafa» в «Lissan al'Arab» («Язык арабов»). ("The Tongue of the Arabs"), a thirteenth-century dictionary by Ibn Manzhur (Cairo: Dar al Maarif, 1979).

13 Marshall Hodgson. The Venture of Islam, vol. II, "The Expansion of Islam in the Middle Period" (Chicago: The University of Chicago Press, 1974).

14 . специальный выпуск "Digital Islam" by SIM newsletter № 2 of March 1999, SIM. Издаётся Международным институтом исследования ислама в современном мире. Leiden, the Netherlands (<http://isim.leidenuniv.nl>).

15 См.: Mohammed Zainabi. "La democratisation de l'Internet: coup d'oeil sur les cybers au Maroc," in the Moroccan daily L'opinion, August 12, 1999.

С самого начала существования мусульманского мира открытие других культур означало фантазии о противоположном поле. Синдбад никогда не упускал возможности влюбиться, и каждый раз, когда он добирался до нового острова, он женился, пользуясь своим правом на полигамию. Риск влюбиться в женщину-иностранку или, наоборот, полюбить иностранку – вот что являлось заветной мечтой во многих мусульманских легендах, сказках и картинах. Иногда, с целью драматизации «чужеродности» женщины, в которую влюбился мужчина, ее изображали неземным существом. Такой сюжет представлен в сказке «Морская Жулнар», которую Шехерезада рассказывала Шахрияру в 230-ю ночь. Жулнар была найдена на морском берегу работником и продана царю, правящему в стране. Царь безумно влюбляется в неё, главным образом потому, что она ведет себя совершенно иначе. Жулнар делит с ним постель и выражает ему свою нежность в минуты любви, но иногда он ловит её на том, что она ведет себя очень загадочно. Именно такие мелочи, незначительные жесты и заставляют мужчин почувствовать, какое огромное расстояние отделяет их от женщин, находящихся в их объятиях. В случае с Жулнар кажется, что море привлекает её больше, чем царь, который её любит и холит: «Когда вечером царь пришел к ней, он увидел, что она стоит у окна и смотрит на море, и хотя она заметила его присутствие, она не обратила на него внимания и не оказала никакого почтения, продолжая смотреть на море, даже не повернув голову в его сторону».¹⁶ Женское начало, как средоточие странности, эксцентричности и непредсказуемости, часто присутствует в исламе – единственной мировой религии, которая легально принуждает женщин к уединению посредством шариата – священного закона.

Влюбленные женщины, изображенные на мусульманских миниатюрах, всегда сталкиваются с какими-то проблемами, которые они часто решают тем, что садятся в лодку и пересекают океаны. Ширин также вынуждена делать это.¹⁷ Как мы видим на миниатюрах, изображающих её морские путешествия, вся её команда состоит из женщин. Это не вызывает удивления у такой женщины, как я, воспитанной в традиционной семье, т.к. моя неграмотная бабушка давным-давно поразила мое воображение рассказами о Галие, марокканском эквиваленте Ширин. В возрасте от 3-х до 30-ти лет, пока телевидение не стало доступным в Марокко и не заставило замолчать бабушек, я слушала историю Галии снова и снова. Каждый день Галия перепрыгивала «через семь морей, рек и океанов», чтобы разрешить казавшиеся поначалу неразрешимыми проблемы. И в

¹⁶ Haddawy, *Arabian Nights*, op. cit., p. 386.

¹⁷ Один пример из "Sea-Voyage of Shirin," Qazwin style, 1580, in "Persian Paintings" by Robinson, op. cit., p. 61.



**ЖАК ЛУИ ДАВИД.
САБИНЯНКИ,
ОСТАНАВЛИВАЮЩИЕ
БИТВУ МЕЖДУ
РИМЛЯНАМИ И
САБИНЯНАМИ.
1796-1799.**

тот день, когда я вылетела из Касабланки в Малайзию на мою первую конференцию в 1987 году, я вспомнила Галию и почувствовала, что моя бабушка одобрила бы мой поступок, если бы была жива. Послание, которое я получила, будучи маленькой девочкой, заключалось в том, что жизнь очень сложна, и прежде, чем оказаться в воображаемом дворце принца, о котором ты мечтаешь, тебе нужно быть готовой совершать чудеса, подобно Галие, потому что в этом мире нет ничего, что могло бы достаться легко или на что можно было бы положиться. Взрослые женщины говорили маленьким девочкам: «Тебе придется много работать, чтобы урвать минуту счастья». Да, мне никогда не говорили, что жизнь будет легкой. Никогда. Мне говорили, что даже минута счастья потребует много работы и концентрации сил. Мне никогда не говорили, что принц сделает меня счастливой. Вместо этого мне говорили, что я добьюсь счастья, если достаточно сконцентрируюсь. Я смогу осчастливить принца, или, наоборот, он – меня, только если я полюблю его достаточно сильно.

Принцы в мусульманских сказках и легендах также всегда имеют проблемы. Даже если женщина глубоко любима и живет в роскошном дворце (гареме), скорее всего, что её принц попадет в политические передраги и его династии придет конец. Женщина должна всегда быть готовой вскочить на коня и пересечь чужие страны. Неопределенность – судьба женщины. И Ширин продолжает скакать верхом на коне через чужие земли, попадая в многочисленные неожиданные приключения, чтобы, наконец, встретить Хусрава и выйти за него замуж. Её неиссякаемая энергия является предметом вдохновения как для мусульманских художников, так и для мусульманских женщин.

Подвижность, как важная характерная черта влюбленной женщины, также имеет большое значение в суфийской мистике таких писателей, как Ибн Араби, который изображает её в качестве Таййяр, или, выражаясь буквально, как «Одаренную крыльями».¹⁸ Именно эту идею мусульманские художники миниатюр часто пытались изобразить. Когда Ибн Араби (13 в.) отправился в долгое путешествие в Мекку, он был вынужден размышлять о любви, об этом исключительном чувстве, которое дает людям шанс достичь божественного совершенства.¹⁹ Хорошо известен тот факт, что мистика суфизма, начиная со времен Ибн Араби, всегда имела трудности в разделении любви, вдохновленной божественной силой, и любви, вдохновленной женщиной.

Ибн Араби родился в мусульманской Испании, в Мурсии, в 1155 г. Он отправился в путешествие в Мекку за шесть тысяч миль от дома в поисках духовных учителей, которые помогли бы ему вырасти. Но он влюбился, что не входило в его планы, как только вошел в дом своего учителя - Имама Ибн Рустума. «Когда я временно проживал в Мекке в 585 г. х. (1206 г. по христианскому календарю), - пишет Ибн Араби, - я встретил там группу замечательных высокообразованных и добродетельных людей - и муж-

18 "C'est un trait de l'amant que la mobilité" Ibn 'Arabi "Traite de L'amour," переведенное Морисом Глотоном, Альбин Мишель, 1986, р. 205. Это короткое эссе из "Al Futuhat al Makkiya" (The Book of spiritual Mekka Conquests).

19 Это было в Мекке в 1203г., когда Ибн Араби начал писать свою многотомную работу «Al Futuhat al Makkiya» (The Book of Spiritual Mekka Conquests).

чин, и женщин. Но самым добродетельным из них был хозяин и учитель Имам Шаджа'Захир ибн Рустум... У этого хозяина, даруй Господь ему благословение, была дочь, стройная дева, которая пленяла всех, кто её видел, и чье присутствие обогащало встречи и вносило счастье в сердца всех говорящих. Её звали Низам». Что больше всего пленило Ибн Араби в Низам – так это её интеллект: «Она была знатоком религиозных наук (*алима*)... У неё были волшебные глаза (*сахират ат-тарф*), иракский ум (остроумие) (*иракутти ад-дарф*)...». К тому же Низам, как и следовало ожидать, была весьма красноречива: «Когда она решается озвучить свое мнение, она делает это очень четко» (*ин аффахат, авдахат*), а «когда она хочет быть краткой, она, бесспорно, очень лаконична» (*ин афджазат, а'джазат*).²⁰ Благодаря своему острому уму, Низам умела приковывать к себе внимание в мажлисе и во время интеллектуальных собраний, которые проводились в доме её отца.

В рассказе Ибн Араби примечательно то, что он решил заявить громко о своих любовных чувствах к Низам, а не держать их в себе, потому что, по его мнению, разница между божественной любовью и любовным порывом, который может красноречивая женщина разжечь в мужчине, очень тонка. В одной из своих поэм, которая впоследствии стала скандально известной, и сегодня кое-кто все ещё считает её греховной, Ибн Араби пытается прояснить свою эмоциональную сумятицу тем, что грань между божественным и любовным очень хрупка. Консервативные религиозные власти в Алеппо (Сирия) осудили поэму Ибн Араби, считая её не чем иным, как похотливой, сладострастной писаниной, не имеющей никакого духовного содержания. Вот почему Ибн Араби взялся за перо, чтобы написать «Переводчик желаний» («Тарджуман аль-Ашвак») – восхитительную книгу о любви, как о загадке и космическом чуде. В ней он пытается перевести для суровых, черствых консерваторов, которые не способны ухватить суть сложных любовных чувств, всю остроту желания. Но вот в чем парадокс: пытаясь добиться этого, Ибн Араби подтверждает ненадежный, скользкий характер влечения и сильное желание всех человеческих созданий пересечь границы, ведущие к «противоположному», будь это противоположный пол или божественное создание. Это торжество сладострастия как движущей энергии, такое сильное в суфизме, кажется, придает силы мусульманским художникам, когда они рисуют безрассудно смелых женщин, пересекающих реки на быстроногих конях, и очень ярко противопоставляет им болезненную пассивность женщин, которых мы находим в западных гаремах.

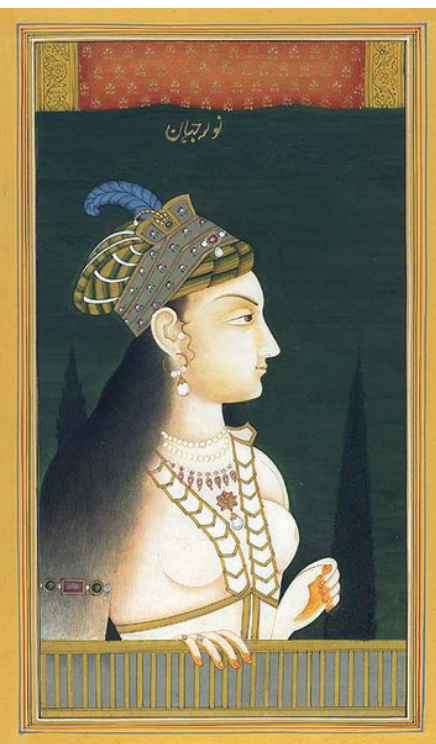


ТОРЖЕСТВЕННЫЙ ОБЕД ДЛЯ
ОФИЦЕРОВ, ОБЕРЕГАЕМЫХ
СВЯТЫМ ГЕОРГГОМ



КАССАТ МЕРИ.
МАТЕРИНСКИЙ ПОЦЕЛУЙ. 1896.

20 Перевод Фатимы Мернисси с арабского языка «Turjuman al Ashwaq» (Beirut: Dar Cader, 1966, p. u).



**МОГОЛЬСКАЯ
ИМПЕРАТРИЦА
НУР- ДЖАХАН**



**МАВЗОЛЕЙ НУР-
ДЖАХАН.**
Шахдара. Лахор.

За несколько дней до моего отъезда из Парижа, Кристиана, моя французская издательница, пригласила меня в один из своих любимых ресторанов, чтобы поделиться со мной своими мыслями о французском гареме. Она предупредила меня заранее, что «Le Restaurant du Louver» отличается надменностью и негостеприимством к туристам, и в этом я лично убедилась. Как только я вошла в ресторан, я почувствовала себя так, как будто я вошла в особое французское братство, чьи ритуалы я нарушила только потому, что принадлежу к другой культуре. Мои тяжелые серебряные браслеты и ожерелья, производящие много шума, выглядели крайне не к месту, как и мой жакет, который просто был укороченным цветным кафтаном. Но когда вошла Кристиана, все головы повернулись в ее сторону, и смотрели на нее с восхищением. Как многие француженки, занимающие важные должности, она всегда одевалась в черное и носила необычайно дерзкие наряды. На этот раз она была одета в удлиненное шелковое платье от Ямамото с полностью обнаженным плечом и смотрела на людей так, как будто она только что прибыла с более утонченной планеты. «Помнишь, я тебе говорила о надменности этого ресторана, - прошептала она, присаживаясь на один из самых шикарных диванов. - Это одно из тех редких мест Парижа, где аристократы имеют возможность показать свои фамильные драгоценности таким пролетариям, как я, которые должны работать по восемь часов в сутки, чтобы платить налоги государству».

Я не могла удержаться от смеха. Я всегда удивлялась тому, как революционные французы в повседневных разговорах непрестанно атакуют привилегированные классы людей и священников, хотя каждый из них голосует за защиту обоих классов. Прежде чем позвать официанта, Кристиана достала зеркало и губную помаду и начала подкрашиваться, как будто мы были здесь одни, продолжая невозмутимо преподавать «аристократам» урок.

«Ты можешь в это поверить? - спросила она. - Два века прошло со дня революции, а эти аристократы так же высокомерны, как были». Голос Кристианы могли услышать наши соседи, но ей, кажется, было все равно. Напротив, она, глядя в зеркало, провела рукой по своим коротким светлым волосам, сделав их еще более взъерошенными, чем они были до этого.

Я восхищаюсь французскими женщинами, потому что они, не раздумывая, могут начать ругаться в кафе, требуя, чтобы официанты не игнорировали их, в то время как я раздумываю, тратить ли свои силы на споры в общественных местах в Марокко, где мужчины часто выталкивают женщин из очередей, чтобы пробиться вперед. Я наслаждалась свидетельством непрерывной революции моих парижских друзей. Как бы там ни было, на этот раз я хотела, чтобы Кристиана прекратила свой республиканский крестовый поход и обратила свое внимание на более важные вопросы.

«Существует ли связь между философской концепцией красоты Канта и моделью покорной красоты гарема Энгра? - спросила я её. - Кто-то должен разъяснить мне это, чтобы я могла дать отдых моей бедной голове на некоторое время».

Кристиана начала напоминать мне, что на Западе веками мужчины не только не позволяли, но и запрещали женщинам заниматься искусством, живописью, как это делали древние греки со своими рабами. Она про-

цитировала американского профессора истории и теологии Маргарет Майлс, которая высказала такую мысль: «Социальная практика профессионального рисования также утверждает, что художниками были в основном мужчины. Некоторые академии, обучающие рисованию образов с обнаженных натур, не допускали женщин к этому искусству вплоть до конца восемнадцатого столетия».²¹ Кристиана была очень удивлена, когда узнала, что я ничего не знаю о новой ветви в литературе об искусстве, которая сконцентрирована на “Le Regard” («Пристальный взгляд»), и начала диктовать названия книг, которые, по ее мнению, мне необходимо было прочитать. Однако я прервала её: «Не давай мне больше никаких книг для чтения – просто расскажи, о чем они», - попросила я, потому что мне не хотелось платить за перегруз багажа больше, чем у меня уже накопилось, во время моего перелета из Парижа в Касабланку. Кристиана пошла на уступки, сказав, что веками в её культуре живопись, так же как и философия, считалась исключительно мужской привилегией. «А что ты имела в виду под „пристальным взглядом“?» Кристиана размышляла, потягивая шампанское из своего бокала. «Хорошо, вот смотри, например, западные художники, в отличие от авторов мусульманских миниатюр, не изображали себя в гаремах, которые они рисовали. В гареме Энгра нет мужчины-партнера. Возможно, есть раб, но не хозяин».

Я вздрогнула. Она была права. Я была настолько глупа, что не заметила этого раньше.

«Эротизм в западной живописи, - продолжала Кристиан – это всегда мужчина, смотрящий на обнаженную женщину, которую он помещал в рамку».

Кристиана затем озвучила то, о чем думала и я, заявив, что существует логическая связь между философией и искусством, Кантом и Энгром: «Даже теперь я до сих пор слышу неизбежную фразу “Sole belle et tais-toi” – «Будь красивой и замолчи», и на работе, и в личных отношениях.... Фатима, ты должна помнить о том, что комедия “Ученые женщины”, где Мольер высмеивает женщину, которая стремилась к образованию, все ещё преподавалась, когда я училась в общественной школе, а это был 1965 год». В доказательство Кристиана процитировала наизусть отрывок из комедии, где Клитандр, один из персонажей Мольера, выражает свою неприязнь к образованным женщинам:

Признаться, не люблю я женщин-докторов.

Но знания, право, дать я женщине готов,

Лишь не видать бы в ней мне страсти исступленной

²¹ Margaret Miles, *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West* (New York: Vintage Books, 1991, p. 14).

Ученой делаться лишь с тем, чтоб быть ученой.
Пусть на вопрос она порой замнет ответ,
Сказав, что у нее подобных знаний нет.²²

«Семнадцатый век, - продолжала Кристиана, - был веком Просвещения, когда гуманизм и вера были причиной расцвета, а также веком Мольера и других мыслящих людей, которые достигли огромного успеха, унижая образованных женщин. Мольер написал свою комедию «Ученые женщины» в 1672 году, но даже до этого он развлекал весь французский двор, смеясь над образованными женщинами в таких комедиях, как «Смешные жеманницы» (1659), «Школа жен» (1663). Во всех этих комедиях женщины, которые стремились быть образованными, описывались некрасивыми и отталкивающими. Неудивительно, - заключила она, - существование таких мужчин, как Жак, мечтавших о гареме, полном покорных одалисок, и дрожащих от страха при любой мысли о женщинах, имеющих профессию».

Я молчала, когда Кристиана начала говорить о Жаке, я, определенно, не собиралась говорить ей о том, что он надеялся похитить ее и поселить на необитаемом острове. Потом она сказала мне, что на день его рождения она купила книгу «Способы видения» («Ways of Seeing») Джона Бергера. «Пожалуйста, не могла ли бы ты рассказать о главной идее этой книги, - взмолилась я снова, - что ты хочешь донести до Жака?» Кивнув, Кристиана сказала, что Бергер сжал всю историю западного представления о женщинах в предложение из пяти слов: «Мужчины действуют, а женщины кажутся». Подумав, она затем процитировала другую фразу Бергера: «Мужчина смотрит на женщину. Женщины наблюдают за собой в тот момент, когда на них смотрят».²³ «Таким образом, неудивительно, что «образ» является главным оружием, которым пользовались западные мужчины для того, чтобы доминировать над женщинами», - сделала вывод Кристиан.

Я спросила ее, как же это все может происходить в Париже, где женщины овладели профессиями и начали соревноваться с мужчинами во всех сферах деятельности?

«Да, конечно, женщины работают, - сказала Кристиана. - Но всюду вы видите сильных мужчин, которые окружают себя молодыми женщинами, чтобы дискриминировать женщин старшего возраста и более зрелых, которые занимают вышестоящие должности. Французская компания может обосноваться в современном здании из стекла и бетона на Елисейских полях, но внутри атмосфера остается такой же угнетающей, как в гареме. Мужчины чувствуют себя в опасности или начинают завидовать, когда женщины, занимающие вышестоящие должности, добиваются такого же заработка, что и мужчины».

К тому времени, как мы собрались покинуть ресторан, у Кристианы возникла интересная идея о Востоке. «Прочитав то, что ты пишешь о женщинах, изображенных на мусульманских миниатюрах, я подумала, а не могли ли женщины гарема повлиять на то, что рисовали художники при дворце халифа или царя?»

22 Переведенные на английский язык Джоном Вудом и Дэвидом Говардом «Мизантроп и другие комедии» Мольера. (The Misanthrope And Other Plays. London: Penguin Books, 1959, p. 264).

23 John Berger, Ways of Seeing (New York: Penguin, 1977), p. 47.

Неожиданно на ум мне пришло имя Нур-Джахан. В шестнадцатом веке в Индии жена могольского императора Джахангира - Нур-Джахан - руководила не только политикой, но влияла и на искусство, несмотря на то, что она была спрятана за стенами гарема. Она диктовала художникам, как рисовать женщин, назначала лучших из них на должности и разрешала жить в императорском дворце, позволяя рисовать себя, держащей винтовку в руках.

«А что, если эта Нур-Джахан не вымысел твоего воображения, а историческая личность, которая существовала на самом деле? - спросила Кристиана. - Она, наверное, помогла бы нам понять, почему западные женщины не имели влияния на живопись».

Я прислушалась. «Расскажи в деталях», - попросила я.

«В то время как женщины гарема, вроде Нур-Джахан, будучи супругой императора, также являлись и покупателями живописи, на Западе покупателями являлись, в основном, мужчины».

Я подумала, как же это все интересно. Действительно, стоит вызывать интерес у иностранцев, чтобы они разрешали для вас ваши загадки.

источник: Mernissi Fatema. Scheherazade Goes West: Different Cultures, Different Harems. Washington Square Press, 2001. - P.167-188.

ПЕРЕВОД ПАХЧ - УЦА.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

1. Какие примеры приводит автор для раскрытия понимания «идеала женской красоты в мусульманских фантазиях»?
2. Что вы узнали о легенде «Хусрав и Ширин» из текста? Что пленяет в этой истории?
3. Как в мусульманских миниатюрах влюбленные женщины решали свои проблемы?
4. Какие различия между мусульманскими и западными художниками нашла Фатима Мерниси в изображении женщин? Сравните мусульманские миниатюры и картину Энгра, изображающую одалиску.
5. Какой ключ к пониманию того, почему западные женщины не оказывали влияние на изобразительное искусство, дала Фатиме Мерниси и Кристиане история Нур-Джахан?

ДЖОАН АЛТЕЙБ. СТАРЫЕ МАСТЕРА: ПРОИГНОРИРОВАННЫЕ ЖЕНЩИНЫ-ХУДОЖНИЦЫ

Джоан Алтейб является критиком в области живописи и архитектуры. В настоящее время пишет для газеты «Брадентон Геральд», издаваемой на западном побережье Флориды информационно-издательской компанией «Найт-Риддер».

Когда вы слышите термин «старые мастера», вам на ум сразу приходят мужчины, как будто женщины в те времена не занимались живописью или скульптурой, как будто искусством могли заниматься только мужчины. Вспоминая образ женщины прошлых столетий, вы представляете их замкнутыми, с бескровными лицам, губами, сжатыми в тонкую полоску, тщательно приглаженными волосами.

И это не ваша вина. Именно в такой образ женщины заставили вас поверить историки. В своем трактате «Женщины и искусство» Карл Шеффлер писал: «В государстве амазонок не могло быть ни культуры, ни истории, ни искусства». Он обвинил женщин в том, что у них отсутствует духовная проницательность. Некоторые мужчины-художники также осмеивали своих коллег-женщин. **Эдгар Дега**, известный супрематист, рассматривал женщин как «животных», у которых «отсутствует любое чувство художественного». Томас Харт Бентон считал, что «художественная школа для девочек – это место, где они проводят время между школой и замужеством».

Но мужчины-художники и их биографы – не единственные «плохие парни» в этой истории. Женщины-историки также считали, что женщина должна заниматься только домашним хозяйством. Но до того, как я снова передам слово «плохим парням», я бы хотела вывести на авансцену женщин-художниц, которые были известны в свое время, но забыты в наше.

И хотя их достижения довольно серьезны, я бы хотела поделиться с вами следующим воспоминанием. В начале шестидесятых я училась в университете и специализировалась на изучении искусства, но ничего не слышала об этих женщинах до тех пор, пока Линда Нохлин, Уитни Чэдвик и Нэнси Г. Хеллер не начали рассказывать о них. Это произошло в 80-х – 90-х годах 20-го столетия.



**АРТЕМИЗИЯ
ДЖЕНТИЛЕСКИ.
ЮДИФЬ УБИВАЕТ
ОЛОФЕРНА.**

Около 1612-1621 гг.

Дега Эдгар (1834 –1917) - французский живописец, график и скульптор, один из виднейших представителей импрессионистского движения



ЛУИЗА МУЛЛОН.
СПОКОЙНАЯ ЖИЗНЬ С
ВИШНЕЙ, КЛУБНИКОЙ И
КРЫЖОВНИКОМ.
1630.

Феде Галиция, художница 17 века, обретшая в двенадцать лет известность своими изображениями фруктов, которые были настолько яркими и правдивыми, что ценителям, смотревшим на ее картину «Натюрморт с персиками в фарфоровой вазе», казалось, что они ощущают пушок, покрывающий кожуру фруктов.

Клара Питерс – художница 17 века, рисовавшая натюрморты. Ее живопись была связана с человеческой смертностью. Питерс передавала мимолетность жизни человека, изображая сухие листья, мертвых птиц и засохшие апельсиновые дольки.

Луиза Муллон – еще одна художница 17 века, которая также рисовала натюрморты. Позднее я расскажу, почему женщины в то время так часто обращались к натюрмортам. Она начала продавать свои произведения, когда ей было 10 лет. Ее мастерство передачи текстуры капель воды и плетеных корзинки помогло ей поступить в Королевскую академию живописи и скульптуры, несмотря на то, что Академия объявила искусство изображения натюрмортов несущественным.

Джудит Лестер – художница 17 века, родившая 15 детей. Известность к ней пришла благодаря масштабным изображениям людей. Так же как и Муллон, она была принята в гильдию, в которой до этого состояли только мужчины-художники.

Проперция ди Росси – скульптор 16 века, известная тем, что вырезала сложные композиции. Например, такие как полные распятия на абрикосовых и вишневых косточках. Она выиграла конкурс на создание мраморных скульптур для украшения церкви в Болонье, в котором участвовали мужчины.

Рашель Риш – мать 10-х детей. Она начала рисовать в 17 веке и продолжала работать в восьмидесятилетнем возрасте, пришедшемся на следующий век. Рашель Риш изображала натюрморты из цветов так, как будто они живые.



ПРОПЕРЦИЯ ДИ РОССИ
(1490-1530).
ИОСИФ И ЖЕНА
ПОТИФАРА. 1520.

Франсуаза Дюпар – художница 18 века, рисовавшая портреты представителей рабочего класса. По этой причине не входила во французский мир искусства. Приобрела известность после Французской революции.

Лавиния Фонтана творила в 16-17 веках. Она рисовала портреты людей и была известна своим мастерством передачи личности моделей, не говоря уже об их одежде и украшениях.

Анн Сеймур Деймер – скульптор-портретист 19 века, которая получала заказы от короля Георга III и Наполеона. Она настолько серьезно относилась к своей работе, что завещала, чтобы ее похоронили вместе с ее резцами.

Сара Мириам Пили – художница-портретист 19 века. Написала портреты государственного секретаря Даниэля Вебстера, различных конгрессменов и иностранных сановников.

Мари-Элеонор Годфруа – еще одна художница-портретист 19 века (я расскажу вам о том, почему женщины в то время писали так много портретов, когда буду отвечать на вопрос, почему они писали столько натюрмортов). Она в основном писала портреты выдающихся женщин, известных в обществе, и их детей.

Мари-Луиза-Элизабет Видже ле Брюн – художница-портретист 18-19 вв. Своим искусством зарабатывала достаточно денег, чтобы содержать не только себя, но и мать-вдову и своего младшего брата.

Софонисба Ангиссола – художница-портретист 16 века. Пользовалась популярностью за изображение полных жизни деталей, выразительных глаз и использование теплых тонов. Микеланджело отправлял ей свои рисунки для копирования и критически оценивал результат её работы.

Анн-Балаер-Костер – художница 18 века, рисовавшая натюрморты. Страстной поклонницей ее искусства была королева Франции Мария-Антуанетта, выделившая ей апартаменты в королевском дворце. Ее картины были настолько популярны, что продолжали продаваться даже после революции.

Анжелика Кауфманн – художница, жившая в 18-19 вв. Она рисовала картины на сюжеты из древней истории. Свой первый заказ получила еще будучи подростком. Вместе с художницей Мэри Мозер основала Британскую королевскую академию.

Анна Хитт Хантингтон – скульптор 20 века, ставшая известной благодаря созданию конных скульптур в натуральную величину из мрамора. Кони изображались с раздутыми ноздрями и развевающимися гривами.



**САРА МИРИАМ ПИЛИ.
ГОСПОЖА ЧАРЛЬЗ
КЭРРОЛЛ. 1822.**



**АННА ХИТТ ХАНТИНГТОН.
РАБОЧАЯ ЛОШАДЬ. 1963.**



**АНЖЕЛИКА КАУФМАНН.
ПОРТРЕТ ЖЕНЩИНЫ,
ОДЕТОЙ, КАК ЖРИЦА
ВЕСТЫ (ДАВША ОБЕТ
ЦЕЛОМУДРИЯ).**

Артемизия Джентилески – художница, жившая в 17 веке. Приобрела известность точным изображением анатомических подробностей, производившим драматическое впечатление. Подала в суд на своего учителя за изнасилование, из-за чего ей пришлось пройти через пытки (тиски), чтобы ей поверили. Учитель был приговорен к восьмимесячному тюремному заключению.

Мы видим, как история может неправильно истолковать намерения женщины-художницы и превратить ее в обычную женщину, не отличающуюся большим умом. Три года назад в прокат вышел фильм о Джентилески «Артемизия», где она была показана, как девушка, думающая только о любви, а имевший место секс с учителем произошел по обоюдному согласию. Ирония состоит в том, что режиссером фильма была женщина.

Еще одна наша современница, с пренебрежением отнесшаяся к женщинам-художницам, это историк - сестра Венди Бекетт. В своем произведении «История живописи», опубликованном в прошлом году, она не сочла нужным отметить, что Кауфманн и Мозер изучали живопись в Британской королевской академии с такими известными английскими мастерами, как Уильям Блейк, Джозеф Тернер и Джошуа Рейнолдс.

Кажется, я слышу: «И что такого?»

Именно поэтому женщины писали натюрморты и портреты. После эпохи Возрождения и до начала 20 века женщинам запрещалось рисовать обнаженную натуру. Они не могли посещать школы, в которых обучали этому. Видите ли, с древнейших времен до Ренуара и Родена обнаженная натура была основным предметом, изучавшимся в художественных школах. Но ученицы Пенсильванской академии в 1893 году были вынуждены рисовать корову.

Но Кауфманн и Мозер были первыми женщинами, которые изучали человеческое тело в учебном заведении, а сестра Венди Бекетт создала труд, где ни на одной странице, а их 721, не упоминается об этом. Она рассказывает о дружбе между Кауфманн и Рейнолдсом, и это все! Она даже не упоминает о том, что Рейнолдс был большим поклонником работ Кауфманн. Сестра Венди едва отмечает ее работы, говоря только о небольшом портрете, нарисованном на вазе, полностью игнорируя работы Кауфманн на исторические темы.

Как, я опять слышу: «И что такого?» Традиционно заказы на картины на исторические сюжеты отдавались мужчинам, а не женщинам. Вот что такого!

Сестра Венди не единственная женщина-историк, которая забыла отдать должное Кауфманн и Мозер. Хелен Гарднер, написавшая в 1926г. книгу «Искусство через века», которая стала стандартным учебником для колледжей, вообще не упоминает о Кауфманн и Мозер. Хотя к ним относились с пренебрежением даже во время их учебы в Королевской академии. На групповом изображении первого класса, изучавшего обнаженную натуру, «Академики Королевской академии», написанном Йоханном Зоффани, показаны все студенты за работой, кроме Кауфманн и Мозер. Зоффани нарисовал их изображения в виде небольших портретов, висящих на стене студии.

Помните, я рассказывала об Анне Хитт Хантингтон? Несмотря на то, что она была художницей 20 века и завоевала в 1910 году первое место



**ДЖОРДЖИЯ О'КИФИ.
СВЕТЛЫЙ ИРИС. 1924.**

на конкурсе в Париже за статую **Жанны Д'Арк** на коне в натуральную величину, жюри отобрало у неё первый приз, когда стало известно, что скульптор – женщина.

И даже позже женщины-художницы подвергались унижениям. На память приходит Джорджия О'Кифи. Несмотря на ее протесты, мужчины-критики настаивали на том, что изображая цветы, она нарисовала женские гениталии. О'Кифи была так растеряна таким сравнением, что сказала нью-йоркскому критику Эмили Генауэр: «Я ненавижу цветы. Я рисую их потому, что они обходятся мне дешевле, чем модели, и они не двигаются».

Однажды она попробовала восстать против тех, кто называл ее работы «бесстыдными», и объяснить свои картины: «Все происходило так быстро. Ни у кого не хватает времени на раздумья... Вот растет цветок. Он прекрасен, но он так мал, что вы не видите этого и не можете оценить его красоту. Поэтому я решила изобразить его в виде огромного здания, поднимающегося ввысь. Если бы я могла нарисовать этот цветок в большем масштабе, вам не удалось бы не заметить его красоту. Люди бы были поражены. Им пришлось бы увидеть его».

И они посмотрели; и они увидели вульвы.

О'Кифи была возмущена настолько, что не могла сделать ни одного мазка из-за того, что критики увидели в её работах. Постепенно она смогла вернуться к своей работе.

За искусством женщин стояла их настойчивость. Можно даже сказать – героизм. Вот отрывок из книги правил для женщин 18 века «Домашнее руководство»:

«Для женщины намного лучше, если она будет сносить делать много вещей, чем если она преуспеет в чем-то одном... Необходимо избегать всего того, что может увлечь ее в лабиринт лести и восхищения, что может отвлечь ее мысли от других и заострить их на ее собственной персоне. Это зло для нее, несмотря на то, что само по себе оно может быть выдающимся и привлекательным».

Но такие увещевания не закончились в 18 веке. Когда в 19 веке скульптор-анималист Роза Бонер решила изучить анатомию животных, для чего ей пришлось посещать скотобойню в брюках, она должна была получить разрешение полиции на их ношение. Разрешение надо было возобновлять каждые шесть месяцев. И она решилась.

Все эти женщины - героини, согласны?

источник: Altabe Joan. Old Masters: Overlooked Women Artists. Gadfly Online. < http://www.fineartregistry.com/articles/altabe_joan/default.php>
ПЕРЕВОД ПАХЧ-УЦА.

Жанна д'Арк, Орлеанская дева (1412-1431) -

народная героиня Франции, участница Столетней войны (1337-1453), сожжённая живьём на костре по обвинению в ереси. В 1920 году канонизирована католической церковью

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

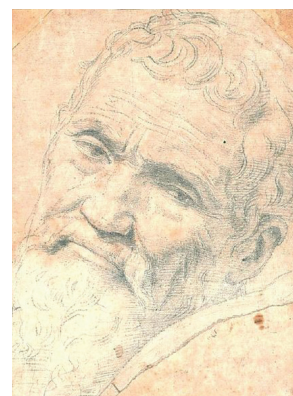
1. Что приходит вам на ум, когда вы слышите термин «старые мастера»?
2. Что Шеффер, Дега и Бентон говорили о способностях женщин? Согласны ли вы с ними? Почему?
3. Кто, по мнению автора, отвечает за «забытых женщин-художниц»?
4. Почему женщины в основном рисовали натюрморты и портреты?
5. Как относились к женщинам-художницам в период между эпохой Возрождения и началом 20 века? Как вы можете охарактеризовать такое отношение?
6. Что мужчины-критики увидели в живописи О'Кифи? Влияет ли их понимание картин О'Кифи на ваше собственное? Почему?

ИНГРИД РОЛАНД. ТИТАН ИЗ ТИТАНОВ

Ингрид Д. Роланд - специалист высокого класса в истории искусства. Она пишет и читает лекции об античности, об эпохе Ренессанса и барокко, как для широкого круга читателей, так и для узкого круга специалистов в области искусства. Ингрид Д. Роланд часто пишет для Нью-Йоркского журнала о литературе и культуре «The New York Review of Books». Из ряда ее последних работ можно особо выделить следующие: «Культура эпохи Возрождения. Античность и современность: XVI век, Рим» («The Culture of the High Renaissance: Ancients and Moderns in Sixteenth-Century Rome») (1998), «О подделках Ренессанса» («The Scarith of Scornello: A Tale of Renaissance Forgery»), 27 апреля 2006 года Роланд написала для Нью-Йоркского журнала критическую статью о работах Микеланджело под названием «Титан из титанов». Данная статья схожа по содержанию со статьями Хьюго Чэпмена «Выставочный каталог великого художника», Джеймса Холла «Микеланджело и новое видение человеческого тела» («Michelangelo and the Reinvention of the Human Body») и Эрика Скиджлиано «Поиск совершенства в мраморном карьере Каррары» («The Quest for Perfection in the Marble Quarries of Carrara»).

Одной из тайн современного мира является необъяснимая личная симпатия, которую, как кажется, многие люди испытывают по отношению к скупому, брюзгливому, вечно недовольному флорентийскому скульптору, чье имя увековечено всего лишь несколькими работами: Пьета в соборе Святого Петра, Давид во Флоренции, Моисей в римской церкви Сан-Пьетро ин Винколи, роспись плафона Сикстинской капеллы, Страшный суд и серия незаконченных Рабов во Флоренции и в Лувре. Возможно, это только малая толика работ, но толика прославленная, как любая другая в истории западного искусства, и мы чувствуем такую близость к их создателю, что называем его просто по имени: Микеланджело.

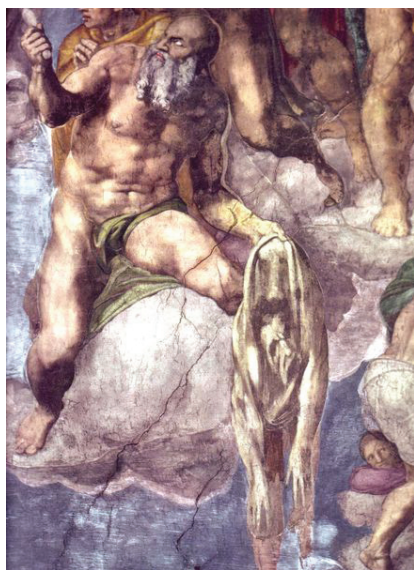
Если сейчас мы воспринимаем Микеланджело как титана из титанов того века, века гигантов искусства, то частично благодаря его восторженным биографам - Асканио Кондиви и Джоржио Вазари, которые так настойчиво преподносили его нам в образе титана. На самом деле, как и у любого другого титана, у него была и не очень приятная сторона личности. Внешне непривлекательный, особенно после того, как его коллега художник Джакопо Торикиани в кулачной стычке разбил ему нос, Микеланджело, казалось, не предпринимал никаких попыток компенсировать свою внешнюю непривлекательность личным обаянием. Несмотря на богатство, которое он накопил с жадным отчаянием скупца, он спал в одежде, прямо в сапогах из собачьей шкуры, которые просто срастались с его ногами так, что даже когда он их редко и с трудом снимал, то сдирал себе кожу на ногах. Зависть полностью поглотила его,



**ДАНИЭЛЕ ДА ВОЛЬТЕРРА
(1509-1566).
ПОРТРЕТ
МИКЕЛАНДЖЕЛО.**



**МИКЕЛАНДЖЕЛО
БУОНАРРОТИ.
ПЬЕТА. СОБОР СВЯТОГО
ПЕТРА.**
1499. Мраморная
скульптура. Ватикан.



**ДЕТАЛЬ ШЕДЕВРА
МИКЕЛАНДЖЕЛО
«СТРАШНЫЙ СУД».
(СИКСТИНСКАЯ
КАПЕЛЛА.) 1535—1541.**
Святой Варфоломей
держит нож своих мучений
и свою содранную кожу.
На коже вырисовывается
лик Микеланджело.

особенно зависть к Рафаэлю, чьей привлекательности, манер, обаяния, а также внутреннего чутья общественных веяний ему не доставало и чей казавшийся безграничным талант он поневоле признавал.

Но когда смотришь на Пьету или Давида или стоишь под плафоном Сикстинской капеллы, все это перестает иметь значение. Микеланджело показывает нам нашу человечность с особой точностью и удивительной нежностью, изображая в своих произведениях храбрость, гордость, горе и духовность. Как и великий архитектор Франческо Боромини, который восхищался им как «владыкой архитектуры», Микеланджело мог любить человечество в абстрактном смысле, но это была любовь героическая, героическая настолько, насколько мог вмещать его великий талант. Старый скряга превращался в транжиру, когда дело касалось высвобождения фигуры из толщи мрамора, и не меньшим транжирой, когда он выстраивал огромные воображаемые сооружения из окрашенной штукатурки на потолке Сикстинской капеллы, чтобы заселить ее библейскими героями. Он научился думать художественно благодаря тому, что его современники называли *disegno* - рисунок, упражнение, которое лежит в основе каждого аспекта искусства и идей об искусстве во Флоренции эпохи Возрождения.

На одном из своих рисунков Микеланджело написал своему ученику Антонио Мини: «Рисуй, Антонио, рисуй, Антонио, рисуй – не трать напрасно время». (Наставление звучит еще более настойчивым на его не выделенным пунктуацией тосканском диалекте: “Disegna Antonio disegna Antonio disegna non perdere tempo”). Как Антонио хорошо знал, Микеланджело жил, следуя собственному совету. Более восьмидесяти лет (он стал учеником в двенадцать лет и умер в восемьдесят восемь) он рисовал так, как будто для него ничего важнее в жизни не было: чернилами, углем, но наиболее превосходно - мягким красным мелом. Всего несколькими бликами он мог придать своему рисунку такое мерцание, такой трепещущий контраст света и тени, что фигуры в их двухмерном измерении казались движущимися и были столь же неотразимы, как и его скульптуры.

За несколькими исключениями, рисунки Микеланджело посвящены двум темам: классическая архитектура и человеческие фигуры, в его случае почти что все исключительно мужские. Но тогда архитекторы Возрождения, как и архитекторы Древней Греции и Рима, писали о колоннах как о людях. Они относились к ним как к дорическим юношам, ионическим матронам и коринфским девам. В некоторых классических зданиях статуи заменили полностью все колонны: как статные кариатиды, поддерживающие портик кариатид в афинском Акрополе, или дикие, волосатые мужские фигуры, называемые теломонами, в честь Теламона, отца большого и медлительного гомеровского Аякса. Архитектор 15 в. Франческо ди Джорджо Мартини еще более расширил древнюю аналогию между зданиями и людьми, включив архитектурные планы церквей, которые он изображал в образе распятого Христа, и множество декоративных деталей, украшающих линию крыш древней эпохи и эпохи Возрождения. Их он награждал лицами и профилями, как если бы они были древними римскими патрициями или ухмыляющимися гротескными фигурами.

В Риме, где Микеланджело провел половину своей жизни, древние статуи и древние памятники были так многочисленны, что, казалось, они являются частью природы. Он изучал их с такой же дотошностью, как и выделяющиеся мускулы помощника в своей мастерской, или трупа, с которого он и Леонардо да Винчи снимали кожу для точного изучения того, как работают мышцы тела. В его родной Флоренции Микеланджело собирал этрусские бронзовые статуэтки, чья странная, преувеличенная анатомия делала их особенно выразительными. Он также изучал работы Леонардо да Винчи и **Донат Браманте**, современных мастеров, которые стали классиками уже при его жизни, пытаясь соперничать со стремительным пером Леонардо и величественным масштабом Браманте. Микеланджело, может быть, и был известным одиночкой, но его художественное воображение расцвело в контакте с работами других людей, и живых, и давно ушедших, и, наверное, поэтому он продолжает свою непрерываемую связь с поколениями людей после него.

Явная социальная направленность искусства Микеланджело особенно ярко выражена в собрании его рисунков, недавно выставленных в Музее Тейлора в Гарлеме, а в данное время выставленных в Британском музее. Его ранние работы чернилами неискусны и угловаты... На них нарисованы разные изображения, начиная от набросков групп людей и заканчивая профилем, который хранитель музея в Лондоне в 19 веке определил как профиль сатаны (на рисунке на самом деле мог быть изображен **этрусский** демон). В годы ученичества Микеланджело в мастерской художника Доменика Гирландайо он получил солидную художественную практику, что очевидно проявляется в его ранних, не очень интересных работах. Однако ему необходим был жесткий вызов, чтобы раскрыть его настоящий дар рисовальщика. И этот вызов пришел в лице Леонардо да Винчи, которому поручили заказ, как и Микеланджело, создать фреску на одной из боковых стен нового зала в Палаццо Веккио, где располагался городской совет Флоренции. Во время этого заказа в 1504 г. во Флоренции только что обновилось старое республиканское правительство. Сначала была свергнута семья Медичи (1494), а затем и доминиканского монаха-подстрекателя **Джироламо Савонаролы** (1498). Радуюсь своей внезапной свободе от тирании, флорентийцы стали заказывать произведения искусства для общественного пользования, начиная со скульптуры Микеланджело Давид (1501–1504), - скульптурного воплощения гордости и осторожности, которые направляли новый республиканский город-государство под предводительством «знаменосца» Пьетро Содерини и его секретаря **Никколо Макиавелли**.

Браманте Донато (1444-1514) - итальянский архитектор, представитель эпохи Высокого Возрождения

этрусский - относящийся к этрускам, древним племенам, населявшим в первом тысячелетии до н. э. северо-запад Апеннинского полуострова и создавшим развитую цивилизацию, предшествовавшую римской и оказавшую на неё большое влияние

Савонарола Джироламо (1452-1498) - настоятель монастыря доминиканцев во Флоренции, выступающий против тирании Медичи, обличал папство, призывал церковь к аскетизму, осуждал гуманистическую культуру (организовывал сожжение произведений искусства)

Макиавелли Никколо (1469-1527) - итальянский мыслитель, писатель, политический деятель



МИКЕЛАНДЖЕЛО. МОИСЕЙ.

Рим, церковь Сан Пьетро
ин Винколи (близ древнего
Колизея). (Фигура Моисея
внизу в центре.)

Фрески в новом зале городского совета должны были изображать две флорентийские военные победы над соседними странами: битву при Ангьяри, где флорентийская дружина разбила миланцев в 1440 г., и битву при Кашине в 1364 г., когда Флоренция завоевала порт Пиза. Новая независимая Флоренция правила с 1504 г. Несравненно живые наброски «Битвы при Ангьяри» вдохновили тридцатилетнего Микеланджело попробовать сделать рисунки группы людей и коней для своей работы «Битва при Кашине» (два образца которых выставлены в Гарлеме). Но у Микеланджело никогда не было Леонардовского очарования натуры или несравненной легкости пера и чернил, отличавшей предшествующих художников. Наброски Леонардо скачущих лошадей, вздымающих пыль, полны такого динамизма, с которым Микеланджело никак не мог сравниться, так же как и никто другой. Нет случайности и в том, что картон Микеланджело «Битва при Кашине» вместо того, чтобы изображать момент конфликта, изображает момент, когда отряд флорентийских солдат купался в реке Арно и был напуган внезапным нападением войск Пизы. Обнаженные, они вылезают из воды и надевают свои доспехи. Лошади паслись вдалеке, тела, которые как бы изворачивались и изгибались в виртуозном изображении, были вынесены на передний план. Картон Микеланджело «Битва при Кашине» стал по-своему таким же известным, как и картон Леонардо «Битва при Ангьяри»: одно произведение стало виртуальной энциклопедией человеческого тела в движении, а другое – взаимодействия лошадей и всадников. Ни одна из фресок не была закончена: Леонардо, как он часто делал, пробовал новый состав краски с блестящим маслом в надежде удалить матовую поверхность фрески (пигмент накладывался на мокрую штукатурку). «Битва при Ангьяри», к сожалению, не высохла и постепенно сползла со стены. Микеланджело, что было характерно для него, бросил работу над «Битвой при Кашине», потому что получил лучшее предложение из Рима.

Этот заказ был получен от Папы Юлия II, известного как *papa terribile* (ужасный Папа), человеческий вихрь, который, как и кардинал Джулиано делла Ровере, собрал наиболее феноменальную коллекцию древних скульптур (сейчас она составляет основу коллекции в галереях Бельведер в музее Ватикана).

Кардинал Джулиано также заказал новую скульптуру, а именно бронзовое надгробие для своего дяди Папы Сикста IV в виде погребальной колесницы в жестком стиле Антонио Дель Поллайоло, украшенное роскошными рыдающими фигурами, изображающими гуманитарные науки. Как Папа, Юлий представлял свою усыпальницу более грандиозной, чем скромная мраморная усыпальница его дяди, установленная ниже пересечения с базиликой Святого Петра, огромным раннехристианским сооружением, которое он приказал разрушить и заменить совершенно новой церковью. Он заказал оформление нового собора Святого Петра Донато Браманте, художнику, под чьими обходительными манерами скрывался потенциал грандиозных видений, которые были схожи с видением самого Папы. Он заказал усыпальницу Микеланджело, и вскоре после этого добавил еще один заказ - фрески плафона Сикстинской капеллы.

Наброски к этим двум работам составляют примерно треть выставки в Гарлеме, начиная от подробного анализа фигур, до едва заметных эскизов большой архитектурной схемы, объединяющей противоречивые сцены плафона Сикстинской капеллы в единую связанную структуру. По-своему Юлий и его безошибочный взгляд ценителя бросили Микеланджело творческий вызов, такой же жесткий, как и брошенный Леонардо. И рисунки показывают результат этого вызова: они настолько хороши, насколько Микеланджело только мог. Именно Юлий наложил запрет на первоначальный проект росписи плафона Сикстинской капеллы, предусматривавший изображения фигур двенадцати апостолов. Именно Юлий своей настойчивостью довел огромный проект до завершения. Мускулистые тела, крепкая архитектура, смелые краски – эти идеи родились в голове Микеланджело, но все же необходимо также отдать должное старому, упрямому священнику, который первым возжелал их существования.

С собственной усыпальницей Юлию повезло меньше. Микеланджело закончил, возможно, четыре из двадцати семи фигур, изначально задуманных. И сама усыпальница была перевезена из собора Святого Петра в римский собор Сан-Пьетро ин Винколи (Святой Петр в цепях), где кардинал Джулиано служил епископом. Сооружение, которое мы видим сегодня, было поставлено на 40 лет позже предполагаемого срока. Это сооружение – только часть замысла, но даже в этом виде оно поражает воображение своей мощью и загадочностью. Ведь одна из фигур – огромная скульптура Моисея со скрижалями в одной руке, придерживающая другой рукой длинную, непослушную бороду. (Зрителям определенного возраста Моисей кажется до жути похожим на Чарльтона Хестона.) Надгробие увенчивает скульптура Юлия в натуральную величину, склонившаяся над надгробием, выполненная в хорошем подражании этрусскому стилю (большинство современных историков искусства считают, что Микеланджело выполнил и этот незаконченный образ). Любой, кто знал Папу, должен был чувствовать, что этот старец был более чем достойной ровней огромной скульптуре. Усыпальница была установлена в церкви так, что сначала мы можем увидеть ее сбоку, и с этой точки зрения Моисей и Юлий II, оба, кажутся полны разочарования, готовые встать со своих постаментов и уйти в любую минуту. Но когда мы видим их спереди, оба они выглядят спокойными; Юлий смотрит вниз – или мимо Моисея – с наклоненной головой и сосредоточенным выражением лица, которое было, видимо, характерно для него. Боттичелли и Рафаэль также изображали его с такой наклоненной головой и отвлеченным взглядом, отмечая эту привычку, с разницей почти в 30 лет, в 1482 г. и 1510 г.



МИКЕЛАНДЖЕЛО. ДАВИД.



ДОНАТЕЛЛО (полное имя: ДОНАТО ДИ НИККОЛО ДИ БЕТТО БАРДИ),

(1386 – 1466) - один из самых замечательных итальянских скульпторов эпохи Возрождения, основоположник индивидуализированного скульптурного портрета.

ДАВИД. 1425–1430.

Национальный музей Барджелло. Флоренция.

После смерти Юлия в 1513 г. папство перешло ко Льву X, сыну Лоренцо де Медичи, который вернул Флоренцию под владычество Медичи. Вначале во Флоренции правил его брат Джулиано, проживший недолгую жизнь, а потом и двоюродный брат - кардинал Джулио. Сыграв на патриотизме Микеланджело (и простив ему его республиканские авантюры), кардинал Джулио заставил художника вернуться во Флоренцию, где тот получил целый ряд заказов для приходской церкви Медичи Сан-Лоренцо, где он должен был работать над грандиозной усыпальницей рода Медичи в правой («новой») ризнице, мраморным фасадом церкви Сан-Лоренцо, непокрытая внешняя отделка которой состояла из кирпичей 15 в., и отделкой библиотеки Медичи, которая с момента создания была размещена в монастыре Сан Лоренцо. «Битва при Кашине», задуманная в момент истории, свободной от правления Медичи, могла быть с успехом забыта, но Давид, гордо стоящий перед Палаццо Веккио, не мог быть забыт – независимо от политического климата, он стал олицетворением Флоренции. Микеланджело закончил со временем вестибюль библиотеки Медичи с изумительно изящной лестницей и оставил другие заказы, так и не закончив их, так как кардинал Джулио в 1524 г. стал Папой под именем Климента VII, и Микеланджело вновь вернулся в Рим.

В последние годы жизни он получал множество архитектурных заказов: десятки лет спустя после Браманте (скончавшегося в 1514 г.), он стал полноправным архитектором собора Святого Петра, придав более современный вид проекту Браманте, удвоив высоту декоративных пилястр, что придавало существующему зданию потрясающее чувство масштабности. Также он отделал здание городского совета Рима, Кампидольо, семейный дворец Папы Павла III (палаццо Фарнези) и часовню для семьи Сфорца, пристроенную к древней базилике Санта Мария Маджоре. Часовня Сфорца, очевидная дань смелости форм и колоссальным масштабам древних римских терм, перекликается с близлежащей церковью, спроектированной Микеланджело – Санта-Мария дели Анджели, устроенной в грандиозном зале терм Диоклетиана. Для всех этих заказов он продолжал рисовать, воплощая как свои собственные идеи, так и древние и современные творения, которые он видел вокруг себя.

Как и большинство других художников того времени, Микеланджело запасал бумагу для рисования, так как она была очень дорогая. Он сворачивал листы под углом или рисовал сверху вниз для того, чтобы использовать все свободное пространство. Иногда, когда он рисовал архитектурный проект сверху, у него возникала новая мысль, и он игнорировал тот факт, что отдельные элементы, составляющие классическую архитектуру, такие как колонны, детали, дверные и оконные рамы, имеют определенный верх и низ. Колонны сужались кверху, кронштейны держали карнизы и балконы. Удивительно, что некоторые пилястры Микеланджело из Кампидольо и усыпальницы Юлия противоречат обычной классической схеме (и законам силы тяжести и сопротивления материалов) расширения снизу вверх. В усыпальнице Юлия также имеется целый ряд уникальных консолей, расположенных вверх дном.

В то же время Микеланджело принял участие в одном из движений за религиозную реформу, возникшую внутри католицизма после его раскола Мартином Лютером в 1521 г. Эта группа примкнула к кардиналу Реджинальду Полу, венецианскому кардиналу Кантарини Гаспаро и римской знатной даме Виттории Колонне, чей брак с неаполитанским маркизом Альфонсо д'Авалосом позволил ей войти в интеллектуальные круги Неаполя. Овдовев, она вернулась в Рим, покинув свой живописный, но одинокий замок на острове Ишия в Неаполитанском заливе. Здесь она встретила престарелого Микеланджело, который представил ей целый ряд религиозных рисунков, а также серию местных сонетов, так как оба они были состоявшимися поэтами.

Некоторые из этих поздних рисунков выставлены на показе в Гарлеме. Их нечеткая техника исполнения и сентиментальная набожность привлекали Витторию, которая написала об одном из них: он «стер из моей памяти все другие рисунки, которые я когда-либо видела». На изображении Христа Микеланджело явно видно, как он выпускает последний вздох, закатив глаза, а его обнаженная грудь мучительно запала. Четкая линия, которая отличала ранние рисунки Микеланджело, сохранилась только в его архитектурных проектах. Как и у Тициана, его фактического современника, своеобразный отличительный стиль Микеланджело проявился в его поздние годы. Он значительно отличался от ранних работ именно своей нечеткостью линий. Там, где Тициан использует нечистые оттенки, Микеланджело применил нечеткость линий. Как предполагают некоторые, возможно, это было связано с заболеванием суставов. Но возможно, что такое изменение не имело ничего общего с болезнью суставов, а произошло скорее из-за мира, в котором они жили. Тем не менее, Тициан нарисовал для Виттории Колонны розовощекую, пухленькую «Кающуюся Магдалину», находящуюся сейчас во дворце Питти во Флоренции. Эта картина может быть какой угодно, только не тоскливой.

Каталог для показа в Гарлеме и продолжения выставки в Лондоне, написанный Хьюго Чэпменом из Британского музея, является на самом деле биографией художника, отображенной в его рисунках, но с несколькими информативными дополнениями, включая то, каким образом делались рисунки в 16 в. и каким образом рисунки Микеланджело коллекционировались на протяжении многих веков в Италии, Британии и Нидерландах. Если его биография временами звучит как в романе **Ирвинга Стоуна** «Муки и радости» (1961), то это потому, что Стоун тщательно изучал те же источники и рассказал ту же историю. Действительно, было время, когда общественное представление о Микеланджело и Юлии II было полностью сформировано «Муками и радостью»

Стоун Ирвинг (1903 – 1989) - американский писатель, один из основоположников романизованного биографического романа

Святой Грааль - священный сосуд, загадочный христианский артефакт, обретенный и утерянный. Слова «Святой Грааль» часто используются в переносном смысле как обозначение какой-либо заветной цели, часто недостижимой или труднодостижимой

Каррара (по-кельтски каменоломня) -

город в итальянской провинции Масса-Каррара

Шлиман Генрих (1822 -1890) - немецкий археолог, который открыл местонахождение Трои и раскопал её, вел раскопки в Микенах, Орхомене



**СОБОР СВЯТОГО ПЕТРА
В РИМЕ. КАСТЕЛЬ-
САНТ-АНЖЕЛО (ЗАМОК
СВЯТОГО АНГЕЛА). ВИД
С КРЫШИ.**

Микеланджело
сконструировал купол
Собора Святого Петра,
хотя при его жизни
строительство не было
завершено.



**МИКЕЛАНДЖЕЛО.
МАДОННА С
МЛАДЕНЦЕМ.**

Брюгге. Церковь Нотр-Дам.
Бельгия.

и его кинематографической версией, где Юлия II играл Рекс Харрисон, а Микеланджело - Чарльтон Хестон. В наши дни, в сравнении с «Кодом да Винчи» с его поверхностным анализом Леонардо и рассказами о **Святом Граале**, роман Стоуна выглядит особенно впечатляющим, и не потому, что он смог представить с сочувствием влечение Микеланджело к мужчинам в те времена, когда это было не так уж просто. С другой стороны, фильм стал таким же устаревшим, как подводка глаз в стиле Клеопатры и накладные ресницы у главных женских персонажей, не говоря уже о главной сцене, где Хестон, мучаясь в мраморных каменоломнях в **Карраре**, увидел в своем воображении небесное видение грязной коричневой Сикстинской капеллы, когда небеса разразились (еще не написанным) хором Аллилуйя. Существует история, что когда Сесил Б. Де Милль искал главного героя на роль в фильме «Десять заповедей», он нарисовал белую бороду на фотопробе Чарльтона Хестона, увидел сходство актера со статуей Микеланджело, а всё, что было дальше, уже вошло в историю кинематографа.

Ирвин Стоун был профессиональным писателем, который также написал романы-биографии о **Генрихе Шлимане** («Греческое сокровище») и о Винсенте ван Гоге («Жажда жизни»), основываясь на результатах тщательных исследований. Хьюго Чэпмен - профессиональный музейный хранитель рисунков, но несмотря на это, в начале своего каталога он специально отмечает, что он не эксперт по Микеланджело. Джеймс Холл - журналист, проявляет такую же скромность в предисловии к книге «Микеланджело и заново открытое человеческое тело». Для всех эти авторы характерна новизна в их подходах к вопросу, что при чтении заражает читателя волнением и толкает его на дальнейшие поиски литературы (хотя Чэпмен, будучи помощником хранителя отдела гравюр и рисунков Британского музея, наверное, хорошо знаком с рукой Микеланджело, касавшейся бумаги, точно так же, как и любой другой). Это расстояние или невинность также дает свободу, свободу задавать трудные вопросы: поэтому Холл отмечает в начале книги, что женщины, которых Микеланджело рисовал или высекал, обычно выглядят как мужчины, и гадает о причине этого факта. Он прав, удивляясь этому: многосторонний Микеланджело, в своей способности переходить от поэзии к живописи, от скульптуры к архитектуре, большую часть времени посвящал изображению мужских тел наряду со странными шаржами.

Холл представляет жизнь Микеланджело через его рисунки, живопись и скульптуры: тоска, одинокая жизнь, на которую неизгладимый отпечаток наложила ранняя потеря матери и навязчивые притязания его отца на аристократизм. Контраст с Рафаэлем наводит на размышление: хотя молодой художник стал круглым сиротой в одиннадцать лет, он провел свое детство в семье и впитал веру истинного среднего класса в идею, что именно упорный труд и хорошие манеры, а не рождение, являются ключом к успеху. Когда Рафаэль, в конце концов, заработал деньги, он потратил их с умом. Микеланджело копил все: любовь, талант, богатство, успех - и скупился уделить хоть каплю миру. Рабочие в мраморных каменоломнях в Карраре называли его мошенником. Его отец обвинил Микеланджело в том, что тот прогнал его из собственного

дома. Все же письма художника, некоторые из которых переведены в конце текста Чэпмена, показывают, как часто и щедро он делал тайные дары бедным людям. Иногда, однако, в новом подходе к теме можно упустить нюанс. Хотя Холл упоминает связи Микеланджело с этрусками, его обсуждение этой связи является несколько научным, в то время как для Микеланджело его привязанность к этрусскому наследию была чем угодно, только не этим: она была настолько же глубокой, как и его привязанность к тосканской земле, которая подарила ему любовь к вину, трюфелям и к этруским артефактам. Для жителей Тосканы 16 в., как и для их предшественников в 14 и 15 вв., этрусская эстетика была так же естественна, как еда и питье, и мы можем видеть ее влияние на работы Микеланджело. Несмотря на весь его рост, большие руки и внушительную голову, у Давида тем не менее некрупное жилистое тело и длинные руки. Эти компактные пропорции и пружинистое напряжение, которое наполняет его, являются тем, что придает этруским скульптурам их сумасшедшее очарование, и Микеланджело знал их очень хорошо. Каса Буонаротти наполнен ими.

«Гора Микеланджело», написанная итальянским писателем Эриком Скильяно, вскрывает внутренний мир Микеланджело, буквально забираясь в ослепляющие белые мраморные каменоломни в Карраре (откуда была родом семья автора) с целью представить его в качестве скульптора, который был выкормлен грудным молоком жены камнерезчика и утверждал, что понимание камня он впитал с ее молоком. Всю жизнь Микеланджело мог рубить камень с удивительной скоростью – другая причина его репутации как титана, - и он приводил в порядок свои мысли, откалывая куски камня железным зубилом с такой же готовностью, как и рисовал. Скупой на бумагу, он казалось тратил мрамор с отчаянным самозабвением. После того как он вырезал из узкого, неподатливого куска мрамора своего «Давида», как предполагает Скильяно, у Микеланджело развилась жажда проверить свою скульптурную гениальность и приспособляемость, поднимая ее на еще большую высоту. В результате с определенной настойчивостью и при огромных затратах он стал высекать из мрамора формы, которые едва мог завершить. Его Рабы, находящиеся в Академии во Флоренции, были предназначены когда-то для усыпальницы Юлия II. Они до сих пор выпутываются из своего мраморного плена с такой запоминающейся силой, что мы едва можем заметить их недостатки. И все же Раб с головой, отяжеленной камнем, согнулся под тяжестью каменного груза, как жилистый Атлас, но мрамора этого едва хватит, чтобы закончить его лицо. Другой Раб попал на самый край каменного постамент так, что не осталось места для его правой руки. Среди современных изо-

бражений Скильяно - рабочих каменоломен в Карраре, анархистов, питающихся свиным салом, солившимся в течение шести месяцев в мраморных бочках, тех, для кого двигать горы - образ жизни, Микеланджело представляется вписывающимся сюда, как никогда он не вписывался во Флоренцию или в Риме. Единственным человеком, который действительно мог составить ему компанию, был Юлий II. Юлий мог сделать выбор - навечно уснуть, погруженным в мрамор Микеланджело, но он предпочел жить во фресках Рафаэля.

ЗАМЕЧАНИЯ

Такое же отсутствие мрачного благочестия отличает недавнее представление о Микеланджело и Виттории Колонне в Каса Буонарроти во Флоренции, где был представлен увлекательный взгляд на неаполитанскую культуру и религиозную реформу 16 в., ее политические и теологические последствия. Смотрите каталог «Vittoria Colonna e Michelangelo» под редакцией Пины Раджонери (Флоренция, 2005).

источник: Rowland Ingrid D. The Titan of Titans. - New York Review of Books, volume 53, number 7, April 27, 2006.

ПЕРЕВОД ПАХЧ - УЦА.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

1. Почему Микеланджело называют «титаном из титанов»?
2. Как Микеланджело отображает нашу человеческую природу?
3. Как Микеланджело научился думать художественно?
4. Что вам известно о сильных сторонах Микеланджело и Леонардо да Винчи?
5. Какова роль Папы Юлия II в росписи потолка Сикстинской капеллы?
6. Как Скильяно описывает Микеланджело? Можете ли вы сравнить представления о Микеланджело Скильяно и Холла? Есть ли какие-либо сходства между ними?

МИРЕЙ АСТОР. ИСКУССТВО, АВТОБИОГРАФИЯ И ОТТОРЖЕНИЕ МАТЕРИ

Мирей Астор – известная художница и поэтесса. Выставляла свои художественные работы на многочисленных собственных и групповых показах. Ее стихи и научные труды публикуются в различных западных научных журналах и книгах.

*Среди мангровых зарослей я рожаю и
давлиюсь воздушным корнем размером с пуповину.
Мирей Астор*

*Я рожаю себя в безудержных рыданиях и рвоте.
Юлия Кристева. «Силы ужаса»*

Я творю искусство, чтобы понять саму себя и согласовать свой личный опыт с дискурсами современного искусства. Это мой способ объединения разных жизненных сил, сочетания ординарного с экстраординарным, нормального с ненормальным, субъекта с его отвращением. Через свое искусство я исследую, что значит быть женщиной арабкой, живущей в западной культуре, художницей. Юлия Кристева утверждает, что «женский эффект предполагает специфическую взаимосвязь между властью и языком... Данная взаимосвязь основана на ... существовании в качестве источника безмолвной поддержки, полезного фона и невидимого посредника» (Губерман. 1996, 104).

Через серию фотографий «Отторжение матери» я пытаюсь создать наглядное повествование о современном нуклеарном материнстве. В моих образах разобранная на части спонтанность, системная изолированность и культурная невидимость сливаются с отказом от собственного «Я», «Я», которое так дотошно было создано из рассеянных и в некоторых случаях утраченных реалий. Внутренне присущие конфликты в отношении материнства и мои собственные поиски того, что связывает и отделяет меня от моих собственных детей, являются непреодолимыми силами, стоящими за этой серией фотографий.

ОТВРАТИТЕЛЬНОЕ

Жорж Батай определяет отвращение как «неспособность выполнить с достаточной силой требуемый акт исключения отвратительных вещей (и данный акт создает основы коллективного существования)» (1970, 217). Его

интерес к гетерогенным элементам создает проект, позволяющий содрать идеологические прикрытия и обличить притворства, которые пытаются замаскировать и сделать привлекательным по сути бессмысленное существование. В результате Батай рассматривает «самые презренные, самые отталкивающие и порочные вещи в мире» (Адес. 1976, 12). Он называет отвращение неспособностью пойти на уступки с повелением исключить омерзительное. Он ставит отвратительное в центре нашего коллективного существования и исследует лицемерие социального порядка. Батай испытывает отвращение к процессам запрещения рассмотрения чего-либо, что случается в жизни. В качестве примера он приводит храмы, которые раньше использовались как место для молитв и убийств. Впоследствии эти две функции разделились до такой степени, что стали антитезой друг друга. Словно «акт очищения» происходит с единственной целью отвержения отвратительного и низведения его в разряд того, на что не смотрят (Гольер. 1992, 12). Однако интересно отметить, что посредством *халал* (религиозное понятие допустимости в исламе) взаимосвязь между убийством и молитвой сохранилась.

Согласно Юлии Кристевой, отвращение — это состояние кризиса, отвращения к самому себе и другим. Это не столько физическое отвращение, сколько отвращение, которое «нарушает идентичность, систему, порядок» (1982, 4). Это нечто, что одновременно завораживает и отталкивает, причиняет боль и облегчает. Оно не существует вне «Я», но оно угрожает ему. Это то, что произошло от чувства порядка личности, будь то биологический, социальный или духовный порядок. Отвращение не только отношение индивидуума к более признанным формам, как рвота, экскременты или труп, но также целый перечень систем, которые питают эту взаимосвязь. Например, в религии оно проявляет себя как табу или грех, а в социальном или правовом смысле это коррупция. Следовательно, нахождение в состоянии отвращения означает слияние Другого, того, что находится за пределами «Я», с «Я». Кристева описывает отвратительное следующим образом: «Мы можем назвать его границей — отвращение в первую очередь есть двусмысленность. Прежде всего потому, что отвращение, отмечая, тем не менее не отделяет окончательно субъект от того, что ему угрожает. Напротив, оно подчеркивает постоянство этой опасности» (9).

Всеохватывающий мир отвращения наполняет меня одновременно ужасом и спокойствием. Знание того, что я никогда не смогу удерживать отвратительное и что оно внутри меня и внутри каждого человека, подпитывает мои поиски для выявления его во всех проявлениях. Как сказала Элизабет Грозж, «невозможно желать выйти за пределы материального существования» (1989, 72). На самом деле, к этому поиску я стремлюсь и он составляет мой художественный процесс. Как отмечает Кристева: «Когда некто находится в состоянии отвращения, границы между объектом и субъектом стираются» (Пенварден. 1995, 22).

МАТЕРИНСТВО

Материнская забота — невидима и выхолощена. Сюзан Мошарт в своей книге «Маска материнства» (1997) описывает то, как женщины отрицают свой опыт. Художники, включая меня, были склонны в меньшей степени

признавать действительность материнства. Юлия Кристева утверждает, что «мы должны признать цивилизованную роль, которую играют матери... Феминистки недостаточно подчеркивали это, и не делали этого средства массовой информации, которые обычно изображают матерей домохозяйками... Матери совершают своего рода чудо, отделяя себя от своих детей, одновременно любя их и обучая их говорить... Это дает детям физическое и эмоциональное удовольствие, как и умственное» (Губерман. 1996, 10).

Мой интерес к отторжению матери подразумевает изучение процессов, которые женщина может пережить, когда она становится матерью и когда в дальнейшем происходит отторжение ребенка от матери. Происходит физический, семиотический и социальный феномен, когда ребенок отделяется от матери и формирует собственную идентичность, и эти вопросы, которые традиционно не получали много внимания, стимулируют мое творчество и мою потребность придать им наглядную форму. Я исследую препятствия и заблуждения, с которыми сталкивается женщина, вступающая в материнство, в западной культуре. Я также исследую то, как материнство низводится до быта и каким образом оно делает женщину невидимой.

ОТТОРЖЕНИЕ МАТЕРИ

Через свое творчество я исследую собственную душу. Я ищу свою идентичность как матери и идентичность моих детей через каналы, которые нас связывают и разделяют. Это процесс попыток понять природу самой сильной формы любви, которая случается между двумя человеческими существами, любви, корни которой уходят во взаимоотношения отторжения, когда мать пытается поддерживать тесную связь с ребенком и в то же время постоянно его учит быть самостоятельным, осваивать речь, чтобы в конечном итоге он отделился от нее. Джон Лехте (1990, 29) называет роль этой любви необходимой для того, чтобы ребенок смог пройти оральную и анальную фазы развития и вступить в фазу освоения речи.

Я считаю, что в материнстве отвратительное играет самую значительную роль. Если бы нам пришлось составить перечень данной формы отвращения по пунктам, то цикл бы начался с самого начала беременности с «тошноты» женщины, которая также известна как утренняя тошнота и рвота беременных. Там отвратительное находится в чреве женщины на протяжении всей беременности. Грозж интерпретирует отвратительное Кристевой следующим образом: «Также как отвратительное, материнство — это разделение, смешение, слияние, раздробление серии внутренних процессов, не подконтрольных субъекту» (Грозж. 1989, 79).

Отвратительное опять показывается на поверхности во время болезненных родовых конвульсий плода, известных как схватки, разрыва плодного пузыря, хлынувшего потока **амниотической жидкости**. Отвращение усиливается с появлением скорчившегося и съежившегося младенца, возможно в результате разрыва плоти женщины, как при **эпизиотомии** или при кесаревом сечении. И мать и ребенок одновременно сталкиваются с энергичными действиями между жизнью и смертью. Пуповина, еще одна плоть, режется острым инструментом, чтобы положить начало трансформации одного организма в два. И наконец, плацента, которая давала жизнь плоду, изгоняется из организма женщины.

Очень скоро после родов отвращение предстанет в причинно-следственном процессе: грудное молоко матери и фекалии младенца. Для матери экскременты ее ребенка, помимо его плача, становятся самым сокровенным способом общения ребенка с ней. Через цвет экскрементов, последовательность и частоту испражнений мать сталкивается с отвратительным и возвращается к довербальной стадии знаков, для того чтобы учиться понимать и растолковывать нужды ее ребенка. Когда прекратится кормление грудью и вместе с ним экскременты как результат переработки грудного молока, происходит другая форма отвращения: отторжение ребенка от матери, развитие речи у ребенка и «нанесение на карту» собственного тела ребенком.

Розалинд Краусс поясняет: «Поражение ребенка в битве за самостоятельность проявляется как своего рода мимикрия ввиду отсутствия ощущения границ собственного тела, а обретение свободы - это лишь иллюзия, как судорожное, тошнотворное извержение собственных внутренностей и тем самым отвращение к самому себе (1996, 89). Другими словами, Краусс намекает на тот факт, что ребенок пытается отделиться от матери, ребенок приближается к акту отвращения для того, чтобы обрести свободу вне матери. С момента рождения до вступления в собственную субъективность ребенок не различает, где его тело, а где тело его матери. Следовательно, для младенца тело матери — это лишь продолжение или часть его собственного тела, и таковым оно остается, пока ребенок не начинает распознавать сначала свои части тела, а потом и все тело целиком. Теперь ребенок стремится изгнать мать, чтобы существовать вне ее. Слово ребенок инстинктивно чувствует, что до тех пор пока мать будет в нем, он никогда не вырастет и не станет субъектом. Изгнание тела матери — есть первый акт нетелесного отвращения ребенка, такого как сосание, плач, испражнения и срыгивания. Следовательно, пытаясь понять нашу взаимосвязь с материнством или фактически проследить его происхождение, на самом деле мы пытаемся понять наше состояние отвращения.

Кристева объясняет, каким образом отторжение от матери совпадает с развитием речи через отрицание образа и отдельно расположенного объекта (Оливер. 1997, 42). В сущности, что хочет сказать Кристева, это то, что взаимоотношения между физическим миром не разговаривающих малышей, который образует тело матери, и попытками ребенка развить речь и вступить в обмен информацией, должны достигнуть критического состояния для того, чтобы освоение речи наступило. Этот кризис есть отвращение, именно в этот момент процесс отрицания материнского присутствия или отторжения от матери становится необходимым условием для развития речи ребенком.

амниотическая жидкость -
околоплодные воды

эпизиотомия -
разрез тканей
промежности для
облегчения родов

Кристева идет дальше и утверждает, что функция семиотики (системы письменных и устных знаков) связана с другим очень важным аспектом социализации ребенка — «нанесением на карту» тела. «Через фрустрации и запреты эта функция преобразует тело в территорию, имеющую зоны, отверстия, точки и линии, поверхности и ложбины, где выражается и проявляется архаичная сила мастерства и пренебрежения, различения чистого, как должного, и грязного, как ненадлежащего, возможного и невозможного» (1982, 72). Следовательно, это место, где процесс «нанесения на карту» тела становится точкой, на которой строятся все социальные системы и порядки. И опять, Кристева указывает, как материнское тело становится посредником символического закона, организующего социальные отношения (Оливер. 1997, 37).

Грозж также объясняет, как отвращение позволяет ребенку, отторгающемуся от матери, установить связь между различными частями собственного тела (1989, 71). Например, необходимо, чтобы ребенок осознал, что пальцы на ноге — есть часть ноги, а нога принадлежит ему самому, а также, что руки ребенка, которые трогают его живот, также является частью одного субъекта, называемого «мое тело». Она далее объясняет, каким образом понимание отвращения предполагает исследование взаимосвязи между тем, что находится внутри тела, и тем, что за его пределами, или среды и средств, благодаря которым ребенок становится единым целым.

С точки зрения психоанализа Мелани Клейн, отторжение ребенка от матери основывается на поле объектов, подлежащих слиянию или разъединению, возникающих или разрушаемых при помощи фантазий, производимых в результате телесных порывов. Согласно Клейн, первым объектом агрессии, к примеру, будет не мать или отец, а серия частичных объектов (груди, молоко, пенис, дети и т.д.), в отношении которых ребенок фантазирует связь между другими частичными объектами (рот, зубы, моча и экскременты) (Никсон. 1995, 70). Следовательно, посредством данных фантазий составляется «карта» тела и строится социальный порядок.

ОТВРАЩЕНИЕ В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ

Я рассмотрела теории отвращения с точки зрения Кристевой и объяснений Грозж: роль матери в теории отвращения, взаимосвязь между развитием речи и отторжением ребенка от матери, «составление карты» тела, последнее выражается в социальных порядках, различных табу и грехах. Через эти изыскания, направленные на то, чтобы понять мое повышенное внимание к отвратительному и его проявлению, в своей творческой практике я исследую взаимосвязь между творческим процессом и отвращением в

философии материнства. Сначала я изучаю анализ творческого процесса Кристевой, или текст — будь то в литературе или искусстве.

Если существует «дискурс», то есть если текст не является всего лишь хранилищем тонких лингвистических пластов, архивом структур или свидетельством извлеченной плоти, а является важным элементом в практике, оперирующей итоговым результатом бессознательного, субъективного и социальных отношений в их конфронтации, присвоении, разрушении или построении — одним словом, в продуктивном насилии — он будет «литературой» или, более конкретно, текстом. Хотя данное понятие текста описано лишь в общих чертах, но оно далеко уводит нас от «дискурса» и «искусства». Текст — это практика, которую можно сравнить с политической революцией: один привносит в субъект то, что другая внедряет в обществе (Оливер. 1997, 30).

Следовательно, тело, текст и социальный порядок связаны с тем, что субъект привносит в общество. Текст — не просто литературная справка, а скорее семиотический способ прочтения и написания вербальных и невербальных знаков. Кристева объясняет, что эстетический процесс есть форма поиска с целью разрешения или сглаживания конфликта между семиотикой и силами, которые движут человеком по направлению к телу матери посредством побуждений: «Побуждения задействуют доэдиповы семиотические функции и разрядку энергии, что связывает и направляет тело к матери. Мы должны подчеркнуть, что «побуждения» всегда двусмысленны, будучи одновременно ассимилирующими и деструктивными; этот дуализм... делает тело, вступившее в процесс обмен информацией, местом постоянного разделения» (33; см. также 44).

В интервью во время открытия выставки «Ритуалы перехода: искусство в конце века» в галерее Тейт она пояснила, что произведения искусства имеют катарсическое значение, а художники, которые их создают пребывают во временном состоянии гармонии, испытывая при этом недомогание. Однако она отметила, что творческий процесс не запаивает наглухо это недомогание и не может игнорировать его» (Пенварден. 1995, 23).

Отвратительное, по своей природе, является постоянным разделением или кризисом, присутствующим в жизни индивидуума. Это разделение уходит корнями во времена, когда младенец отторгается от матери и выполняет свой первый акт нетелесного отвращения. Это время, когда ребенок «наносит на карту» собственное тело через освоение речи и развитие понимания того, что можно, а что нельзя. Через подобное составление «карты» индивидуум знакомится с определенной социальной структурой, в которой он будет расти. Например, в некоторых исламских культурах младенцы женского пола, которые еще не разговаривают, узнают посредством жестов и в ходе освоения речи, что волосы на голове женщины должны быть покрыты, а волосы на теле считаются нечистыми и должны удаляться. Следовательно, волосы женщины становятся знаком для целого ряда запретов, которые создают основу определенного социального порядка. Однако обрезание крайней плоти у мальчиков выполняется как ритуал и формирует у мальчика закладки понятий о том, что чисто и нечисто, в пределах данного социального или религиозного порядка. В определенный исторический период и при определенной социальной иерархии ступни китайских девочек должны были оставаться маленькими, для этого они помещались в специальные колодки

для препятствования их дальнейшему росту, что ограничивало движения девочек (женщин). Ступня девочки или женщины выступала в качестве знака целого ряда социальных правил и ожиданий.

Эти примеры иллюстрируют, каким образом «нанесение на карту» тела ребенком является построением блока социальных структур и возможной площадки для последующего разделения или недомогания у художника. Ширин Нешат — иранская художница, которая хорошо показывает, каким образом «карта» тела составляется через чадру и каким образом подобное «нанесение на карту» становится недомоганием или разделением в ее жизни. В своей картине «Постижение тайн» и многих предыдущих своих работах она концентрируется на значении скрытого женского тела в исламской культуре сквозь чадру. Джеймс Рондо отметил: «Нешат сохраняет критическую дистанцию, которая позволила ей зафиксировать как поэтику, так и силу чадры» (2000, 92). Следовательно, Нешат показывает нам, каким образом она, выражая свой опыт с отвратительным в определенном социальном или религиозном порядке, непреднамеренно обращается к отторжению матери, которое, как уже ранее упоминалось, вводит в действие «нанесение на карту» собственного тела (в данном случае, покрытая женская голова), отделение от матери и освоение речи.

Кристева постулирует, что в жизни художника существует колеблющийся **континуум** между созданием произведений искусства и примирением с существованием разделения или отторжения. Для того чтобы художник мог существовать, она или он должны испытывать состояние конфликта, отражающего первоначальный опыт с отвратительным, который начинается во времена, когда ребенок пытается отделиться от матери. Отторжение от матери с его разделением и недомоганием, следовательно, и есть та конкретная сила, которая движет моим творчеством.

КОНСТРУКЦИЯ СЕРИИ «ОТТОРЖЕНИЕ МАТЕРИ»

В серии «Отторжение матери» я исследую три основные сферы. Работы преимущественно состоят из фотографических образов, которые были отсканированы, наложены друг на друга и подверглись цифровой обработке. Каждый слой представляет собой какую-то идею или ссылку. Слои затем соединяются вместе в один образ для того, чтобы создать плотный ландшафт визуального диалога (фото 1).

В этих работах можно проследить три основные темы. Первая, воспроизведение тела матери ярко выражено, учитывая тот факт, что кроме образов Мадонны с младенцем в западном искусстве женщины в качестве матерей очень редкое явление в искусстве. Я отмечаю их отсутствие и призываю к их присутствию.

континуум (от лат. continuum - непрерывное) - непрерывная совокупность

Второе, я включаю обнаженное тело матери во всех образах для того, чтобы показать уязвимость и силу ее тела и сконцентрироваться на физической природе работы матери. Это было сознательное, преднамеренное и трудное решение в связи с широко распространенной эксплуатацией изображения женского тела и его последующего овеществления. Даниэль Кнафо (1996, 1) отмечает, что за последнее десятилетие произошло смещение в сторону новой женской эстетики именно потому, что художницы стали использовать женские тела для изображения собственного опыта.

По сути, я использую тело как зашифрованное послание для того, чтобы извлечь **вуайериста** из зрителя, но только для того, чтобы отразить и ниспровергнуть его или ее **вуайеризм**. Для этого я соединяю тело с угрожающими предметами, такими как шипы, металлические конструкции и каменистые поверхности. Порой, так же как и в «Карте тела» (фото 2), я разрезаю кожу на полоски и пытаюсь показать то, что лежит под ней, то есть вены и органы. Делая это, я пытаюсь воссоздать ощущение боли.

Парадоксально, но эти изображения боли служат другой цели. Тяжкий труд, с которым сталкивается женщина в самом начале пути к материнству, с родов до времени, когда ребенок начинает ходить, говорить, самостоятельно пользоваться туалетом, зачастую в значительной степени недооценивается. Кроме родов, нагрузка на ее тело редко признается. Через использование этих угрожающих предметов я пытаюсь придать этим эфемерным вторгнувшимся объектам материальное присутствие, которое воздействует на обнаженное и уязвимое тело.

В конечном итоге, я использую эстетические процессы, такие как блестящие и нежные поверхности ярких цветов на темном фоне. Я делаю это, чтобы завести зрителя в глубь работы. Таким образом, образы становятся плотнее и они несут в себе как сложность, так и плотность.

ЛИЧНОЕ — ПОЛИТИЧЕСКОЕ

Художники, которых я помещаю в круговорот создания своих работ, такие как Мона Хатуми и Ширин Нешат, сосредоточены на различных форматах личного и вызывают к политическому. Эта идея противопоставления личного и политического занимает важное место в моей работе.

Один любопытный вопрос, который присутствует в моей работе и является движущей силой во всех моих художественных поисках — это убеждение, что весь мой опыт — не уникален. В самом деле, мое стремление выражать, демонстрировать и выставять мои копания в себе исходят из глубокой убежденности, что я не одинока в своем опыте. Однако мой опыт приводит меня к мысли, что «Я» неправильно понимается или вычеркивается для того, чтобы отрицать, как пишет Жорж Батай (1970), присутствие всеохватывающего опыта с отвратительным. Он пренебрегает лицемерием, когда исключаются и скрываются процессы отвратительного, которые составляют большую часть нашей жизни. Словно унаследованный социальный порядок является инерцией или притяжением, которые «Я» не может преодолеть и которые выступают в качестве действующей силы уничтожения отвратительного в «Я». Вопрос, который движет моими изысканиями, звучит следующим образом: каким образом может социальный порядок продолжать

вуайеризм (от фр. voir - смотреть, видеть) - вид полового извращения, влечение к подглядыванию за половым актом или обнаженными представителями избранного пола;
вуайерист - человек, который этим занимается

свое существование, если он отрицает существование отвратительного в себе? Один из способов, как мне кажется, это изгнание отвратительного в частную сферу и исключение публичного его существования.

Терзающий гнев, беззвучный плач, закрытые двери - все перемешивается и ограничивается домом, который становится хранилищем этих отвратительных процессов. Однако отвратительное — такая же публичная функция человеческого опыта, как родник, извергающий воду из недр земли. Земля, которая принимает такие отвратительные объекты как трупы и экскременты, в то же время питает семена и деревья. Отсюда, показывая и конструируя отвратительное публично в своих работах, я показываю то, что скрыто внутри меня. Пьеро Манцони называет процесс создания произведений искусства глубоким исследованием самого себя (Хатуми. 1997, 108). Он говорит, что быть субъективным при созидании - это единственный способ раскрытия объективных реалий и единственно возможное средство для коммуникации. Он поясняет, что субъективное изобретение в ходе создания произведений искусства исходит из собственного «Я» и что объективные реалии есть публичные проявления данного искусства. Коммуникация, несомненно, важная часть объяснения, почему я создаю предметы изобразительного искусства и моей потребности выносить личное в публичную сферу.

Возвращаясь к литературе об отторжении матери, я теперь обращаю внимание и исследую изгнание материнского в личную, или частную, сферу. По сути, когда женщина уступает биологическим требованиям культурной конструкции западного нуклеарного материнства, она вступает в сферу частного, ее пристанище, где социальные или общественные взаимодействия происходят либо через отца ее ребенка, либо через организации, посещаемые ее ребенком. Здесь она невидна, и наступает социальная слепота. Не оспариваемый факт, что ежедневная работа матери не имеет денежной ценности, трактуется как периферийная или частная во всех социальных проявлениях. Может привести в замешательство то, почему таким функциям матери, как планирование, анализ, руководство, приготовление еды, кормление, уход за детьми, уборка, покупка, обучение, советы, записывание, сохранение, составление бюджета, не был присвоен точный денежный эквивалент. Однако за все эти задачи, выполняемые вне дома, полагаются варьирующаяся зарплата и пособия, такие как пенсия, а также социальный статус. Ночное время, в частности, вызывает множество конфликтов в матерях, либо физический, либо умственный, или и тот, и другой. Усталость, переживания по поводу благополучия младенца или ребенка и недосыпание, как ни странно, действуют в качестве катализатора в осознании того, что означает быть матерью. Кейт Фиджес говорит, что матери могут испытывать такую сильную усталость, что из-за нее они могут быть подвержены другим проблемам, которые обычно случаются после рождения ребенка, таким как

«ухудшение самочувствия, депрессия, заниженная самооценка, приступы гнева, ухудшение социальных или сексуальных отношений» (2000, 110).

Следовательно, материнская функция на протяжении серий исторических, биологических, социальных и экономических реалий низводилась в частную сферу, где позволено слиться с отвратительным безмолвно, вдали от публичной сферы. Рита Фельски (1989, 72) объясняет, каким образом слоган «личное — политическое» позволяет подчеркнуть, что уход за детьми, изнасилование, аборт и разделение труда по признаку пола на самом деле являются вопросами политическими. Она добавляет, что эти предположительно «личные» проблемы, которым особенно подвержены женщины, являются фундаментальными вопросами власти и подпирают самые глубокие аспекты социальной организации.

Хотя материнский опыт, конечно же, существовал с сотворения мира, его женское отражение в искусстве незначительно по сравнению с другими темами, к примеру с изображением сексуальности. Фельски (1989, 25) предполагает, что все понятие женской эстетики и творческого процесса, по своей сути, является автобиографической функцией. Если это так, как может мать, имеющая вышеперечисленные задачи, найти время для того, чтобы практиковаться в материнской эстетике? К этой нехватке времени добавляется изолированность матери, насильственное «одомашнивание» ее работы. Получается, что тяжесть ее роли заключается в отрицании ее самовыражения, и она становится незначимым и частным для общества - отвратительное.

Процитирую писательницу Анну Джеймсон: «Вы должны изменить физическую организацию расы женщин, прежде чем мы выдадим еще одного Рубенса или Микеланджело» (Холкомб. 1987, 15). Другими словами, мы должны изменить целый ряд ценностей и социальных структур, для того чтобы женщины могли посвящать большую часть своей жизни созданию произведений искусства и таких шедевров, как произведения Рубенса или Микеланджело. Когда они смогут творить подобные произведения, потом встанет вопрос о сохранении имени автора в писаной истории, где доминируют мужчины.

В работе «Эндоскопическое путешествие» (фото 3) зрителю предлагается отправиться в темноту колодца, где тайна и напряженность сливаются вместе, чтобы создать ощущение потерянности и двусмысленности. Ребенок в моих работах зачастую воздействует на тело и разум матери. Я пытаюсь передать ощущение непреклонной связи. На груди, или на животе, или на ступне - ребенок вездесущ.

В работе «Карта тела» (фото 2), ребенок завладевает головой матери и они становятся единым целым. Данный симбиоз символизирует слияние двух тел. Иногда, так же как в «Эндоскопическом путешествии» (фото 3), ребенок присутствует в том же образе, но уже в другом возрасте. Это двойное изображение призвано подчеркнуть вечные требования ребенка, предъявляемые матери, и показать разные роли, которые приходится играть матери. Навязанная изоляция есть результат не только ее домашнего опыта, но также западной внешней среды, недружелюбной по отношению к матери. Начиная с отсутствия наклонных дорожек до полного отсутствия сидений в супермаркетах, эти общественные индикаторы передают социальное или экономическое табу на женщин в качестве матерей и отталкивают их обратно в сферу скрытого и частного. Фиджес заключает: «Внешний мир

порой кажется таким враждебным и трудным для продвижения с маленьким ребенком, что многие женщины возвращаются в свою изоляцию» (2000, 210). И в самом деле, эта изоляция подпитывает себя и становится территорией, охваченной тревогой, низкой самооценкой и депрессией.

«ЛИЧНОЕ ЕСТЬ ПОЛИТИЧЕСКОЕ» В РАБОТАХ МОНЫ ХАТУМИ

Наглядным примером политической природы личного может послужить представление Моны Хатуми «Тяни» и две инсталляции «Воспоминание» и «Мать и ребенок».

В двухчасовом представлении «Тяни» зрителю предлагают потянуть прядь волос, торчащую из специально сконструированной ниши под экраном телевизора в галерее «Киинтслерверкштатт», в г. Мюнхене. Когда прядь волос вырывалась, лицо художницы на экране изображало боль или дискомфорт. На самом деле прядь волос была прикреплена к прическе Хатуми, несмотря на иллюзию телевизионного экрана. Телеэкран и зритель выступали в качестве публичной сферы, а лицо художника и тело за экраном выступали в качестве частной сферы. В этом представлении Хатуми поместила свое лицо и тело за экран телевизора, вместо включения предварительно записанной пленки. Сделала она это для того, чтобы привлечь внимание зрителя к дихотомии частного и публичного и тем самым вынудить зрителя рассмотреть сферу публичных средств массовой информации и частного физического опыта боли. В «Тяни» Хатуми также указывает на отсутствие связи между образами насилия, показываемыми почти ежедневно по телевизору, и личным опытом индивидуумов, подвергшихся реалиям этого насилия.

В инсталляции «Воспоминание», где сотни шариков из волос разбросаны по полу комнаты, она сталкивает отвращение зрителя с личной частью тела — волосами. Волосы вызывают противоречивые реакции, от восхищения до отвращения, особенно если они уже оторваны от тела. Волос, упавший на плечо, стряхивается, в то время как большая масса волос, падающих на плечи, привлекает. Кэтрин де Зегер (Хатуми. 1997, 88) **экстраполирует феноменологию** отвратительного Кристевой в работы Хатуми, объясняя, каким образом побочные оттенки значения красоты и идентичности, утонченного, эротичного и части тела человека, также считаются нечистыми. Де Зегер считает, что своей работой Хатуми ведет нас напрямую к символическим системам чистоты и отвращения и, следовательно, навстречу вопросам власти и угнетения. Она говорит, что работа Хатуми — это «сложное отражение телесного загрязнения, которое влечет за собой связь между порядком и беспорядком, существованием и отсутствием, формой и бесформенностью, жизнью и смер-

экстраполировать -

распространять выводы, полученные из наблюдения над одной частью явления, на другую его часть

феноменология -

учение о пути развития человеческого сознания, понимаемого как саморазвитие духа (по Гегелю)

тью». Согласно де Зегер, эта работа подтверждает то, как социальный порядок строится на стереотипах поведения в отношении утверждения грязного и избегания грязного. Выбирая часть тела для дальнейшего выставления его напоказ, Хатуми успешно продемонстрировала политическую природу личного объекта.

«Мать и ребенок» представляет особый интерес для меня из-за своего симбиоза и взаимосвязи с отторжением матери. Здесь меня интересуют взаимоотношения Хатуми с ее собственной матерью. Работа посвящена насилию на личном уровне, и Хатуми назвала ее «Мать и ребенок». Она говорит: «Два стула имеют неравноправную, но неизбежную взаимосвязь. Они оба состоят из углов, холодные, напоминают клетки, но в то же время существует симбиоз между ними из-за их сходства» (1997, 23). Два стула стоят напротив друг друга слишком близко. Если мы представим человека, сидящего на маленьком стуле, который символизирует ребенка, то тело на большом стуле, представляющим собой мать, просто-напросто завалится или сомнет человека, сидящего на маленьком стуле. Создается ощущение, что Хатуми в этой работе подошла очень плотно, насколько это вообще возможно, к материализации и символизации собственного отторжения от матери через отделение от нее и конфликт, который она, как художник, испытывает от этого отторжения.

Эти три работы Хатуми имеют отношение к моей собственной работе, потому что они выносят на публику личный опыт отвращения. Эмоции и жесты, которые типичны для частного опыта материнства, такие как кормление младенца грудью, объятия, изоляция, клаустрофобия, родовые схватки, только родившийся ребенок, страх, сомнения в себе, бессонные ночи, я выношу на публику в своих работах, так же как Хатуми исследовала фасад публичного через частное в своем представлении с выдергиванием пряди волос, отношения зрителя и ее собственное к волосам, ее стулья, похожие на клетки, и взаимосвязь с собственной матерью.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Отвращение — это притворство социальной гигиены, которое условно низводится в частную сферу, где ему позволено сливаться со всем тем, что нежеланно в определенном социальном порядке. Это область конфликта, кризиса, греха и войны. Оно не имеет границ. Более того, отвержение матери — это точка, с которой младенец начинает отделяться от собственной матери, осваивает речь и «наносит на карту» собственное тело. Парадоксально, но отвержение матери присуще творческому процессу, процессу, стремящемуся синхронизировать конфликт, корни которого уходят в фазу отделения ребенка от матери. Через отторжение матери художник выносит отвращение на передний план, для того чтобы привести в гармонию социальный порядок, в котором художник пребывает. Следовательно, отторжение матери является данностью, которая находится в нас и является местом, где постоянно рассматривается порядок и беспорядок, взрывы, направленные внутрь и наружу, жизнь и смерть.

Источник: Astore, Mireille. "Art, Autobiography, and the Maternal Abject". Arab Women's Lives Retold". Exploring Identity through Writing. Ed. Nawar Al-Hassan Golley. New York: Syracuse University Press, 2007. 222-238.

Перевод ПАХЧ-УЦА.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

1. Кто является автором данной статьи, и почему она решила изучать «отторжение матери»?
2. Что, по представлению автора, является собой «отторжение матери»? Почему эта тема становится важной для современных исследований по гуманитарным наукам?
3. Как автор описывает «отторжение матери» с точки зрения биологии и физиологии?
4. Как автор обнаруживает и интерпретирует «отторжение матери» в художественном процессе? Какие источники и факты служат подспорьем для составления умозаключения относительно такого соединения?
5. Как психоаналитики интерпретируют материнство, в чем значимость отторжения для физического, психического и умственного развития ребенка? Каково значение отторжения в процессе социализации человека? Вы можете связать данную концепцию с теорией психоанализа, представленной Фрейдом и его последователями, или с теорией контроля через знание Фуко?
6. Каков первый объект агрессии? Как, по мнению автора, строятся на основе отторжения карта тела и социальный порядок? Какова связь между отторжением, табу и грехом?
7. Вы согласны с тем, что отторжение имеет реальную связь с художественным процессом? Вас удовлетворяет аргумент, приведенный автором? Если да, приведите, пожалуйста, свои аргументы и факты в доказательство данной теории.
8. Как автор использует такие понятия, как: текст, контекст и дискурс?
9. Как автор связывает такие понятия, как: тело, текст и социальный порядок?
10. Проведите, пожалуйста, анализ и дайте интерпретацию приведенным автором примерам, касающимся роли отторжения и составления карты тела (табу как часть социального порядка) в жизни мусульман, китайцев и, особенно, в иранском искусстве.
11. Почему, согласно тексту, личное становится политическим? Почему в женском случае «материнская функция на протяжении серий

исторических, биологических, социальных и экономических реалий низводилась в частную сферу, где позволяется слиться с отвратительным безмолвно, вдали от публичной сферы?»?

12. Отличается ли женщина своей материнской эстетикой и креативностью от мужчины? Если да, то почему?
13. Почему среди женщин, дарующих жизнь известным художникам, таким, например, как Рубенс и Микеланджело, редко встречаются художницы?
14. Почему среди имен, по которым пишут историю человечества, преобладают мужские имена? Как мы сами и общество в целом можем помочь женщинам быть более креативными, что необходимо изменить?
15. Почему многие женщины, имеющие маленьких детей, изолируются от окружающего мира, и как это влияет на их самосознание и общественную жизнь? Вы разделяете мнение автора по этому поводу? Если нет, почему?
16. Пожалуйста, опишите и прокомментируйте личный и политический аспекты, представленные в работе Моны Хатуми.

ВОПРОСЫ ДЛЯ СРАВНЕНИЯ:

1. Что вы думаете о личном опыте отвращения и его связи с социальным порядком?
2. Что для вас значит отвращение как притворство социальной гигиены?
3. Сравните, пожалуйста, данный текст с другими текстами 5-й главы, а в частности, с текстами Фатимы Мернисси «Смелая Ширин в поисках любви» и Джоан Алтейб «Старые мастера: проигнорированные женщины-художницы». Чем схожи и отличны представленные в них подходы к вопросу гендера в искусстве?
4. Подумайте, пожалуйста, как вы можете использовать в вашей стране концепцию отторжения матери для интерпретации и понимания креативных работ, для концептуализации местного опыта в области искусства и литературы.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ:

1. В чем сходство и в чем разница между текстами Мернисси и Алтейб о женщинах и искусстве?
2. Какую связь вы можете найти между статьями Мернисси и Ингрид Роуланд? Почему они включены в главу «Искусство с точки зрения гендера»?
3. «Как женщины изображаются в искусстве – как индивидуальности со своей собственной идентичностью или как объекты для мужчин?»¹
Обоснуйте свой ответ примерами из текстов Мернисси и Алтейб.

¹ Barnett, Sylvan. A Short Guide to Writing About Art. /7th ed.- New York: Longman, 2000.

4. Отличаются ли образы, созданные женщинами, от образов, созданных мужчинами? Сравните «Большую одалиску» Энгра и «Одевающуюся Минерву» Фонтана.
5. С какими видами искусства традиционно ассоциировали женщин? Существуют ли определенные жанры, в которых в основном творили женщины? Почему?
6. «Существуют ли определенные черты, характеризующие работы многих женщин-художниц?»² Сравните работы Фриды, Кассат, О'Кифи и Джентилески.
7. На примере «Давида» Микеланджело и «Большой одалиски» Энгра ответьте на следующие вопросы: «Кто смотрит? На кого или на что направлен взгляд?»

ВОПРОСЫ ДЛЯ АНАЛИЗА:

1. Отличается ли взгляд женщины от мужского взгляда? Как?
2. Как это отличие влияет на взгляды мужчин и женщин на мир? И как они смотрят на искусство?
3. Почему существует такое понятие как «феминистское» искусство?
4. В 1972 г. Бергер в своей книге «Способы видения» («Ways of Seeing») написал: «Мужчина смотрит на женщину. Женщины наблюдают за собой в тот момент, когда на них смотрят». Что эта цитата говорит нам о гендерных взаимоотношениях в обществе? Что она может рассказать о гендерных ролях женщин и мужчин в искусстве?
5. Почему ни одна женщина не стала великой художницей? Правильно ли ставить вопрос таким образом?
6. Почему мужчины рисуют женщин?

2 Там же.

ВВЕДЕНИЕ

Вероятно, что создание произведений искусства и его восприятие – это человеческий опыт. В этой главе рассматриваются связи между искусством и опытом. Каждое из представленных здесь произведений предлагает свой взгляд на эту связь. В этой главе представлены положения, которые не только отличаются, но и противоречат друг другу. Мы рекомендуем читателям не терять остроты восприятия при анализе, оценке и восприятии идей, представленных в этой главе.

В первом тексте данной главы искусство определяется как «качество, пронизывающее опыт». И поскольку оно пронизывает человеческий опыт, оно рассказывает о жизни человека и отражает уникальность человеческой деятельности. Только благодаря искусству мы знаем о многих цивилизациях прошлого, потому что по произведениям искусства мы очень часто можем конструировать события прошлого. Проникает ли искусство во все сферы человеческого опыта или только в некоторые из них? Если только в некоторые, то почему это происходит именно так?

Другой вопрос - как мы переживаем искусство? Всякое ли искусство можно назвать удовольствием? Во втором тексте поднимается вопрос относительно того, что все мы жаждем удовольствий, являющихся венцом нашей деятельности. Это может быть простой акт созерцания произведения искусства, или сложный акт его создания. Опыт вовлечения в такой вид деятельности и доведение его до конца приносит нам счастье и помогает лучше понять нашу человеческую природу. Чем лучше мы сделаем это, тем лучше будет результат, и тем лучше мы поймем природу человека.

Третий текст проводит линию того, что «художники – это учителя человечества» и определяет искусство, как «важную помощь в человеческом развитии». В основе этого довода лежит понятие о художниках, как авангарде человечества. Человечество в целом и сообщества на местном уровне зависят от художников, от их чувства гражданственности, от их видения далеких целей, которые могут быть достигнуты в будущем. Но такую точку зрения о прогрессивности искусства разделяют не все писатели. Читателю будет интересно рассмотреть действительность этого аргумента. Показывает ли общественное искусство нам дорогу в будущее, или оно ограничено олицетворением надежд сообщества, нации или человечества?

В последнем произведении представлены доводы того, что художественный опыт в качестве чистого восприятия, лишенного эмоций, лишен личностной составляющей. Все ли художники отдаляются от «субъекта»? Может ли художник создать произведение искусства путем «прожитой реальности», или он должен обратить его в «наблюдаемую реальность», чтобы представить его как художественное произведение? Является ли тогда искусство чистым отражением жизни? Позволяет ли нам искусство без эмоционального воздействия на нас участвовать в конкретных событиях реального мира? Если нет, то в чем заключается опыт искусства?



С. НУРИДДИНОВ, ЖЕНЩИНА ИГРАЮЩАЯ НА ДУТОРЕ.

Национальный музей Таджикистана. Фото Михаила Романюка.

ДЖУЛИЯ ДЕ ВОЛЬФ ЭДДИСОН. ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО В СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

В работе Джулии де Вольф Эддисон дается описание средневекового искусства, а также рассмотрение прикладного искусства отдельных ремесленников Раннего Ренессанса. Она также является автором нескольких книг, среди которых: «Искусство дворца Питти», «Искусство Национальной галереи», «Классические мифы в искусстве».

ВВЕДЕНИЕ

Общенародный и живой интерес к возрождению прикладного искусства в Америке является знаком, полным обещания и удовольствия для тех, кто работает в так называемых незначительных искусствах. Всякий раз мы читаем, как сильно Рескин и **Моррис** повлияли на ремесленные искусства. Эти люди и их сподвижники так изменили облик наших улиц и зданий, наших материалов, текстиля, посуды и всех других полезных вещей, что потрясли и удовлетворили эстетический вкус, не затрагивая ценности этих вещей относительно использования их для предназначенных целей.

В связи с этим интересно заглянуть в прошлое, особенно в период, известный как средневековье, когда ремесла особенно процветали, и проследить, как они развивались и что именно представляли в действительности. Многие люди говорят о восхитительном возрождении прикладного искусства, не имея вполне определенного представления о первоначальных процессах, которые восстанавливаются и становятся все популярнее. Вильям Моррис, великая личность современности и реформатор, понимал необходимость познания исторических основ всех искусств. «Я не думаю, - говорил он, - что кто-то, кроме самых гениальных людей, смог бы сегодня что-то сделать без изучения древнего искусства, но даже самому гениальному пришлось бы туго». У нас нет другого выхода, кроме как обратиться к первоначальным источникам, чтобы исследовать развитие средневековых художественных ремесел, а эти источники хранятся в назидание нам в огромных объемах, недоступных большинству читателей, и редко содержат информацию, которая заинтересовала бы обычного человека. Существует очень мало книг, рассматривающих прикладные искусства былых времен,



МАНТИЯ СВЯТОГО
ЛАВРЕНТИЯ

Моррис Уильям (1834-1896) –
английский художник,
писатель, теоретик
искусства

которые адаптированы для тех, кто не планирует заниматься этими искусствами, но хочет понимать и оценивать экспонаты, выставленные в многочисленных музеях или на выставках, путешествуя за границей. Существует множество произведений и изделий прикладного искусства, которые турист видит каждый день, но которые не производят на него никакого впечатления и ни о чем ему не говорят, просто потому, что он никогда не рассматривал предмет с точки зрения его происхождения и структуры. Если же человек однажды познакомился с историей резьбы, художественной работы по металлу, вышивки, с историей декоративных тканей или украшения рукописей цветными рисунками, он обязательно будет рассматривать эти вещи с пониманием и с чувством возрастающего удовольствия.

До середины 19-го столетия на искусство смотрели как на роскошь, предназначенную для богатых любителей. Простые люди мало слышали о нем, а думали о нем еще меньше. Посуда и мебель для людей среднего класса изготавливались только с целью их использования в быту. Существовало общепринятое мнение, что красивые вещи - это дорогие вещи, и бережливая домохозяйка, у которой не было денег на всякие безделушки, никогда не думала о таких вещах, как художественно сделанный **абажур** или диванная подушка красивой расцветки. Г-н Рассел Стурджис дал хорошее определение декоративному искусству: «Прекрасное искусство, используемое для того, чтобы сделать утилитарное красивым и интересным».

У многих людей сложилось впечатление, что чем богаче было украшено изделие, тем больше работы было на него затрачено. Такая мысль крайне ошибочна. Старательная полировка для получения идеально гладкой поверхности или искусная пригонка частей гораздо сложнее, чем вычурная раскраска, наносимая для того, чтобы прикрыть топорную работу. Конечно же, некоторые детали работы требуют большого усердия и труда, но простой факт украшения работы вовсе не значит, что на нее затрачено больше времени, чем на простую с виду вещь. Часто мастера, используя различные приспособления, чтобы скрыть дефекты дешевыми украшениями, экономят много времени. Как часто мы видим, что стул с простой спинкой стоит дороже, чем с искусной резьбой! Причина заключается в том, что первый был сделан из очень хорошей древесины, в то время как второй был сделан из плохой древесины, а затем цветисто украшен, чтобы отвлечь внимание от более низкого качества материала. Чем мягче и хуже древесина, тем легче «штамповать» подобные изделия. Этот же принцип применим и к большинству изделий из металла. Ломкое столовое серебро с плохо обработанными поверхностями украшается дешевыми узорами из цветов или плодов, в то время как работа, превращающая его в изделие с идеально гладкой поверхностью, увеличила бы его стоимость в три или четыре раза.

Ремеслом можно легко заниматься без мастерства и, тем не менее, оно будет служить своему предназначению; союз того и другого доставляет удовольствие и в то же время служит практической цели. Но было бы ошибочно думать, что если узор выполнен художественно, то его техничное исполнение менее важно. Часто нам подсовывают лю



**XV ВЕК. РАСШИТАЯ
МАНТИЯ.**

Кафедральный собор
св.Бавона. Гент.

абажур –
колпак на лампе для
отражения света и для
защиты глаз от его
действия

бопытные изделия под названием “прикладное искусство”, в которых нет ни искусства, ни ремесла. Искусство состоит не только в оригинальных, необычных или незнакомых узорах, а ремесло не означает, что при чеканке серебра должны быть заметны следы молоточка. Лучшее искусство – это то, которое создает изящные и точные узоры, неважно - новые они или нет, а лучший мастер настолько искусен, что может сделать так, что следы молоточка будут незаметны, и он может сделать то, что ни один полировщик или отделочник не может сделать наждаком. Некоторые люди считают, что «прикладное искусство» означает сочетание, позволяющее скрыть плохую работу под маской эстетического эффекта. Труд не должен выполняться без творчества, а искусство не должно использоваться только для придания красоты, не принимая во внимание полезность. Другими словами, между трудом и искусством должен существовать союз.

Один из принципов, которого должны придерживаться ремесленники, заключается в уважительном отношении к своим собственным инструментам: открытое признание методов и орудий, используемых ими при создании изделия. Если мы говорим о стуле, собранном с использованием гнезд и деревянных гвоздей, так пусть эти детали будут видны, не старайтесь замаскировать средства, благодаря которым желаемый результат был достигнут. Превратите характерные особенности в красоту, а не позор.

Забавно наблюдать, как земледелец из Новой Англии строит забор. Он начинает с хороших кедровых столбиков, плотных, сухих, крепких бревен, которые являются, по крайней мере, подлинными и красивыми, насколько столбик из кедра способен быть красивым. Вы думаете: «Ах, какой это будет добротный и красивый забор». Но, смотрите, как только столбики установлены по своим местам, он берет плоские доски и ставит их вертикально перед каждым столбиком так, чтобы прохожий мог предположить, что он совершил подвиг, создав забор из плоских планок, таким образом, делая все, чтобы скрыть единственную положительную и красивую деталь в своем заборе. Он, кажется, испытывает тайное благоговение, думая, что создал настоящую вещь!

К современной двери должна быть прикреплена задвижка. Вместо того, чтобы прикрепить ее железной или медной пластинкой, которая сама по себе является декоративной, плотник вырезает часть древесины с края двери и крепит задвижку вне поля зрения так, чтобы была видна только бессмысленная крошечная медная ручка, - он полагает, что хорошо выполнил работу. Сравните этот способ со способом средневекового специалиста по замкам, посмотрите на большую железную задвижку, сделанную им, и если вы не сможете оценить различие



**МУЖЧИНА, ПРИДАЮЩИЙ
ФОРМУ ГОНЧАРНОМУ
ИЗДЕЛИЮ.**

Каппадосия. Турция.
Фото Рэнди Оздюка.



ОФИСНАЯ СТАТУЭТКА
ЕПИСКОПА

ив подходе, и результате, я бы рекомендовала вам прослушать курс истории искусства, пока вы не поймете. С другой стороны, нет необходимости использовать свое мастерство, чтобы построить забор только из бревен кедра, плотно поставленных друг к другу, или покрыть всю дверь орнаментом из кованого железа, кульминацией которого будет маленькая задвижка. Восторженные последователи движения прикладного искусства часто пускаются в болезненные крайности. Признание материала и метода не означает их показ вне пропорции к требованиям изделия, которое вы создаете. Как и в других формах культуры, чтобы добиться удовлетворительного результата, необходимы равновесие и здравомыслие.

Но когда мастер одарен эстетическим чутьем и способностями, он заслуживает похвалы, которой удостоились студенты Бирмингема из уст Уильяма Морриса, сказавшего им, что они были самыми счастливыми людьми во всей цивилизации – «людьми, необходимая ежедневная работа которых является неотъемлемой частью их самого большого удовольствия».

Средневековый художник был обычно и ремесленником. Он не довольствовался только тем, чтобы показывать узоры, а затем передавать их для исполнения тем, чьи руки были обучены этой работе. Нет, он брал свои собственные узоры и доводил их до конца. Так, рисовальщик приспособлял рисунок к требованиям своего материала, а мастер должен был обязательно понимать рисунок, так как это был его собственный рисунок. Результатом этого была гармония намерения и выполнения, которая часто отсутствует, когда два человека с различными вкусами создают один объект. Любке оценивает талант средневекового художника следующим образом: «Живописец мог создать панно с гербами для военных благородного происхождения и благочестивые панно с образом какого-нибудь святого или условными сценами из Священного писания для жены того же благородного рыцаря. Той же самой кистью и на большем панно он мог изобразить большую священную картину для женского монастыря, а остро отточенным карандашом и более тонкими мазками он мог раскрасить листки пергамента **требника**», и так далее. Если нужно было сделать художественную глиняную посуду, художник использовал гончарный круг и печь. Если требовалась диадема **филигранной** работы, он брал свои инструменты для работы с драгоценностями и металлом.

Редгрейв установил превосходный принцип для общего руководства дизайнерам в других искусствах, кроме серьезного создания картины. Он говорит: «Картина не должна быть зависима от материала, только мысль должна управлять ею; тогда как в художественном оформлении материал должен быть одним из двигателей мысли, его использование должно управлять рисунком». Это показывает различие между художественным оформлением и изобразительным искусством.

В современных беседах об искусстве мы часто слышим слово «традиционный». Что это означает в действительности, знают лишь немногие люди, в лексиконе которых это слово присутствует. По определению профессора Мура, оно не используется в произвольной теоретической системе вообще, но является инстинктивным. Оно означает повинове

требник –

книга с текстами
церковных служб

филигранный –

очень точный, до самых
мелочей продуманный,
старательно и тонко
исполненный

ние пределам, в которых работает художник. Действительно, самыми великими мастерами искусства, которые когда-либо жили, были те, кто признавал ограничения в материале, который они использовали. Некоторые из наиболее умных увлеклись прелестью преодоления препятствий и стали пытаться делать из железа вещи, которые должны изготавливаться из древесины, или отливать из бронзы подобие картины, или, не принимая в расчет ограничения в вышивке, пытались сделать ее похожей на живопись. Но это экзотика. Это искусные мастера, которые были введены в заблуждение ложным импульсом, которые предпочитали трудности соответствию, а войну – миру! Никакая сложная и искаженная часть работы **Челлини** не может сравниться с достойной славой Пала д'Оро, воротами **Гиберти** во Флоренции, и изумительные проявления изобретательности не доставляют такого удовлетворения, как подсвечник Хильдесхайма в виде короны. Как правило, мы находим, что средневековые искусные мастера лучше художников эпохи Ренессанса, поскольку обладание умением использовать материалы всегда ведет к искушению сделать из них имитацию другого материала. Такое искажение приводит к потере индивидуальности, что может быть любопытно и интересно, но неуместно. Все мы любим смотреть на акробатов на сцене, но нам было бы тягостно видеть их, прыгающих на стульях нашей гостиной.

Истинный дух, который старается внушить прикладное искусство, был найден во Флоренции, когда большие художники обратили внимание на объекты ежедневного пользования. Бенвенуто Челлини любил делать солонки, **Сансовино** – чернильницы, а Донателло – рамки для картин, в то время как Полладжуоло делал подсвечники. Чем больше наших ведущих художников поймет, что необходимо уделять внимание второстепенным искусствам, тем ближе мы будем к достижению подлинного союза между искусствами и ремеслами.

Подводя итог результату гармонии между искусством и ремеслом в средневековье, аббат Тезье сказал: «В те времена искусство и создатели были смешаны и идентифицированы; искусство выигрывало от этой близости, получало большую практичность и создавало необыкновенную, оригинальную красоту». Ценность же ремесла для художника почти неисчислима. Прожить всю жизнь, добывая средства для существования – значит лишиться всех удовольствий. Прожить жизнь, каждый день, с удовольствием занимаясь любимым делом, – это единственное, ради чего стоит жить. Жизнь мастера – это постоянное, ежедневное исполнение главного смысла жизни человека, который отдает все свое время и силы, приобретая богатства, так, чтобы когда-нибудь (и он, может быть, не доживет до этого дня), получить возможность ра-



ФУЛКАРИ.

Патьяла.

Челлини Бенвенуто (1500-1571) –

выдающийся итальянский скульптор, ювелир, писатель, представитель маньеризма

Гиберти Лоренцо (1381 - 1455) -

итальянский скульптор и ювелир, представитель флорентийской школы Раннего Возрождения

Сансовино Якопо (1486-1570) –

итальянский архитектор и скульптор эпохи Высокого Возрождения

споряться своим временем и использовать его так, как захочет. У человека, чья работа приносит радость и выражает его собственную личность, имеется накопленный капитал.

В книге такого размера невозможно рассказать о каждом искусстве или ремесле, которым занимались искусные средневековые мастера. Но в будущем я надеюсь написать отдельную работу о керамике, стекле в различных формах, искусстве гравирования и печатного дела и о некоторых из многих других искусств, которые так много сделали для удовольствия и красоты цивилизованного мира.

источник: Addison, Julia de Wolf: Arts and Crafts in the Middle Ages. Project Gutenberg.

< <http://www.gutenberg.net/dirs/1/8/2/1/18212/18212-h/18212-h.htm> >

ПЕРЕВОД ПАХЧ - УЦА.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

1. В чем отличие «искусства» от «ремесла»? Приведите примеры.
2. Как рассматривалось искусство до середины 19 века?
3. К чему приводит альянс между ремеслом и искусством?
4. Как ремесленники должны уважать свои инструменты и ремесло?

ДЖОРДЖ КАЛВЕРТ. ПОЛЬЗА ИСКУССТВА

Джордж Генри Калверт (1803-1889) – писатель и автор передовых статей в газете «The Baltimore American». В 1875 году он написал очерки об эстетике. Среди опубликованных работ Калверта можно выделить такие работы, как: «Примеры по френологии» (“Illustrations of Phrenology”) (1832), «Жанна д’Арк» (“Joan of Arc”) (1860), «Гете. Жизнь и творчество» (“Goethe, his Life and Works”) (1872), «Короткие рассказы и очерки» (“Brief Essays and Brevities”) (1874).

ВЫСТУПЛЕНИЕ НА ИНАУГУРАЦИИ АССОЦИАЦИИ ИСКУССТВ ШТАТА РОД-АЙЛЕНД, ПРОВИДЕНС, 4 СЕНТЯБРЯ 1854 г.

Господа члены Ассоциации искусств штата Род-Айленд!

Мы встретились для того, чтобы провести церемонию инаугурации ассоциации, назначением и целью которой являются поощрение и развитие искусства. Самая наивысшая цель из всех, которую только могут попытаться достичь люди - цель, которую могут достичь только самые лучшие люди. У дикарей нет искусства, так же, как и у варваров. Варварство и искусство являются антиподами. Когда люди, способные создать цивилизацию, достигают ее, искусство проявляет себя как неотвратимое сопровождение, обязательное вспомогательное средство для человеческого развития. Я скажу больше, способность людей совершенствоваться включает в себя умение, даже более того, потребность в искусстве. К тому же те нации, которые превосходили или превосходят другие по всему миру, также имеют неоспоримое превосходство в искусстве. Скажу больше – нация не может достичь и поддерживать превосходство, если она не является знатоком искусства; и изъятие у народа художников не было простым срывом цветов с веток; это равносильно отрезанию его глубоких корней.

Кто же такой художник?

Художником является тот, кто воплощает в любой форме красивое так, чтобы оно было видимым или слышимым и, таким образом, вошло в душу. Критерием и характеристикой творческой природы является превосходная чувствительность к красивому. Если добавить к этому способность и желание придать форму впечатлениям и эмоциям, которые являются результатом той самой чувствительности, то вы получите художника. Выразит ли он свое понимание в стихах, мраморе, камне, в



РАФАЭЛЬ САНТИ (1483-1520).

СОН РЫЦАРЯ.

Приблизительно 1504 год.
Тополь, яичная темпера.
Национальная галерея.
Лондон.



**ПАРФЕНОН. ВИД С
ХОЛМА ПНИКС НА
ЗАПАД.**

звуках, на холсте - зависит от индивидуальных способностей каждого. Характерным общим и обязательным для всех является превосходная чувствительность к красивому. В этом и есть сущность художника.

Красивая и совершенная сущность является если не идентичной, то очень близкой к основной и важнейшей функции художника. Художник должен получить в своем понимании или породить в естественном богатстве своего понимания понятие о самом высоком, самом совершенном, самом красивом в виде формы или звука, мысли или чувства и представить это своим современникам, вызывая к их чувствительности к красоте, их глубокому состраданию, их способности быть тронутыми самым возвышенным и благородным, что есть в человеке и природе. На самом деле, художникам отведена огромная роль.

Художники являются воспитателями человечества. Репетиторы и преподаватели обучают принцев и королей, а поэты (все истинные художники являются поэтами) воспитывают нации. Отнимите у Греции Гомера и **Фидия, Софокла и Скопаса**, и проектировщика Парфенона - и можно вычеркнуть Грецию из истории. Без них Греция не стала бы великой Грецией, которую мы знаем; у нее не было бы жизненной энергии, крепкой жизнеспособности, чтобы продолжать свое существование в последующих поколениях, с бессмертной культурой, воспоминаниями и признательностью человечества.

Сила этого благородного класса людей настолько велика, всеобъемлюща и бессмертна, что мы не преувеличили бы, сказав, что без существования в истории Гомера и Фидия сегодня не было бы и нас с вами. Если это звучит нелепо, то я могу уверенно заявить о том, что без величайшего художника, которого когда-либо знало человечество и которого можно назвать главным воспитателем Англии, - без Шекспира - вряд ли мы с вами сегодня занимались бы этой славной работой.

Возможно, есть некоторые из этого общества, которым, как и мне, повезло находиться в Лондоне во время Всемирной выставки, стоять под той величественной, прозрачной крышей, шагать по той огромной площади, где свободно передвигались пятьдесят тысяч человек. Это было привилегией, память о которой останется на всю жизнь, - быть допущенным в эту гигантскую индустрию, наблюдать за невообразимым изобилием и разнообразием продуктов человеческого труда, интеллекта и таланта, собранных со всех четырех сторон света в одном громадном, прекрасном здании - несравненное зрелище благодаря простому материальному великолепию и абсолютно высокому моральному значению.

Войдя через главный вход в **трансепт**, покрывающий громадные дубы Гайд-Парка, американец, несколько удивившись блеску внешнего вида, с рвением и, возможно, тщеславием своей нации, быстро пройдет мимо отделов Франции, Бельгии, Германии с их великолепием цветов и блеском золота. Он ускорит шаг, несмотря на то что нелегко пройти быстро мимо такого шоу, чтобы быстрее добраться до восточного конца дворца, где для США отведена большая территория - Джонатан. Велико же было разочарование американца, язвительный укор его тщеславию - его страна не сделала ничего, чтобы показать что-то стоящее. Те образцы, которые были выставлены, внешне не отличались примечательностью. Их превосходство лежит в их внутренней силе, в их широкой применимости.

Фидий -
выдающийся
древнегреческий
скульптор периода
высокой классики 5в. до
н.э.

Софокл (496-406 до н.э.) -
один из трёх великих
античных трагиков

Скопас -
греческий скульптор
и архитектор 4 в. до
н.э. с острова Парос,
современник Праксителя

трансепт -
поперечный неф или
несколько нефов,
пересекающих под
прямым углом основные
(продольные) нефы в
крестообразных по плану
зданиях

Это были не украшения и предметы роскоши для жилищ избранных, это были изобретения, создающие комфорт и удобства, доступные многим – станки, облегчающие труд и издание дешевых газет. Чуткий посетитель по достоинству оценил достоинства этих вещей, что позже было признано жюри - во время награждения. И даже в этой важной отрасли, в которой мы занимаем видное положение, мы не были адекватно представлены из-за расстояния и неправильного понимания. Но даже если бы мы и были представлены, то европеец сказал бы: “Это имеет большое значение и представляет интерес, но я все же не нахожу здесь тех экспонатов, которые бы оправдали ожидания этих людей и многих других в Европе относительно величия будущего американской республики. Эти вещи, несмотря на их значительность, все же не алфавит, который настолько всеобъемлющ, чтобы можно было бы написать самую богатую страницу человеческой истории. На этой выставке я не вижу прообраза того великолепного будущего, которое так любят пророчить себе американцы”. И американец, признав убедительность замечания, ушел бы подавленным и униженным. Но он избежал такого унижения. В центре этой территории, под красивым флагом, изо дня в день, неделю за неделей, месяц за месяцем, с утра до вечера, всякий раз, когда он приходил бы сюда, он видел бы группу людей, молча окруживших и восхищенно разглядывающих шедевр американского искусства - скульптуру Пауэрс “Греческий раб”. Полюбовавшись этой скульптурой, сотни тысяч европейцев уходили, переполненные эмоциями и впечатлениями о способностях американцев, убедившись в том, что молодая республика и вправду напишет великую страницу в книге истории, ощутив американскую мощь только после знакомства с этой скульптурой.

Господа, наша ассоциация создана благодаря потребности промышленности. Движущей силой, собравшей многих из нас вместе, чтобы учредить организацию для поощрения искусства в Род-Айленде, является желание внести красивое в хлопчатобумажную и шерстяную ткань, в ситцевую и легкую плательную ткань; вплавить красоту в железо, латунь и медь, а также в серебро и золото, чтобы наши промышленники и ремесленники могли конкурировать с Англией, Францией и Германией. В последних двух странах продолжительное время существуют школы дизайна, и выдающиеся художники убедились в выгоде предоставления красоты промышленникам.

“Это имеет [слишком] низкое происхождение для такого общества и приведет к тому, что его плоды будут безвкусными. Искусство не потерпит такого принижения,” - скажет один из путешествующих дилетантов, который с книгой в руке, не понимая значения, глядел на чудеса Лувра и Ватикана; но Творец вселенной учит другому на примере



АЛЬБЕРТ БИРШТАДТ
(1830 - 1902).
СКАЛИСТЫЕ ГОРЫ. ПИК
ЛЕНДЕРА. 1863.



РАФАЭЛЬ САНТИ.
АФИНСКАЯ ШКОЛА. 1509-
1510.
 Фреска.
 Ватикан. Апостольский
 дворец.

этого наблюдателя. Он сотворил красивой не только редкую молнию, но и дневной свет, не только отдаленный звездный свод земли, но и саму землю. Он окружает нас красотой, Он укутывает нас красотой. Красота разбросана по знакомой траве, блестит в утренней цветке, сверкает в росе, завивается в самой обыкновенной ветке листы. Все для нас в бесконечном разнообразии, красота щедро даруется Богом в образах, звуках и запахах. Теперь использование бесчисленных и разнообразных веществ, которые предоставляются нам, благодаря нашей изобретательности и находчивости, воплощенных для нашей защиты, удобства и удовольствия в материалы, становится для нас частью Его замысла, где мы будем следовать божественному примеру так, чтобы во всей нашей ручной работе, так же как и в Его, присутствовала красота настолько, насколько позволит сущность каждого изделия. У нас есть доказательство того, что окончательной целью божественного провидения является то, чтобы вся наша духовная и материальная жизнь была красивой, была пропитана красотой. В стремлении привести лучшие натуры к совершенству, с чувством облагораживающего трепета мы с наслаждением разбираемся в самых великолепных предметах искусства и природы, наблюдая за красивым делом.

Благодаря культуре, мы можем создавать и приумножать красоту так, что все наше окружение станет красивым.

Разве вы не могли бы представить себе город такого же размера, что и этот, или намного больше, улицы которого и здания будут создаваться согласно лучшим архитектурным замыслам, строиться из разных камней и мрамора, в разных стилях и тонах, так, чтобы каждое из них было наполнено светом, отличалось либо изяществом, простотой, либо роскошью, солидностью, либо величием, в зависимости от своего предназначения и концепции строителя, с площадями и парками, засаженными деревьями и цветами и освежаемыми ручьями и фонтанами, в центре и на окраинах города. И когда вы вспомните приятное, облагораживающее ощущение, которое появилось у вас при виде безукоризненного предмета архитектуры (до сих пор редкость), не признаете ли вы с готовностью, что там, где каждое строение будет красивым и где вы никогда не ходили бы или не ездили бы кроме как через улицы дворцов и художественных парков, эта вездесущая красота и великолепие подтолкнут все население к тому, чтобы совершенствоваться, расширять и возвышать. Когда мы смотрим на архитектурные улучшения, произведенные в течение одного поколения в Лондоне, Париже, Нью-Йорке, мы можем, не будучи утопистами, надеяться на это преобразование. Но полное оправдание такой надежды может произойти только согласованно с улучшениями всех условий и отношений жизни и распространением таких улучшений среди масс.

Данная ассоциация была создана именно с целью содействия такому распространению. Наша цель состоит в том, чтобы ответить на растущий спрос на красоту во всех вещах, подвести к более близкому сотрудничеству ремесленника и художника, сделать универсально видимой и активной - я даже могу сказать: идентичной, - гармонию, которая существует между полезным и красивым.

Господа, в основу чего-либо практического, в сущность чего-либо полезного всегда вкладывается семя красоты, и от оплодотворения, роста

и развития этого семени зависит – неизменно, абсолютно зависит – развитие практичности. Но для развития этого семени нам не нужен ни плуг, ни печатный станок, ни обувь, ни паровая машина. К этому перечню можно добавить серебряные вилки и электрический телеграф. Ни в одной сфере деятельности или человеческих усилий нельзя достичь улучшения, если оно вообще возможно, кроме как при помощи того благородного дара, благодаря которому у нас происходит духовный подъем, например, как при созерцании шедевра Рафаэля. Этот непрерывный поиск лучшего помог английскому народу пройти через тысячи лет поступательного развития от узкого семивластия с его естественной простотой жизни до этого широко культивируемого союза государств с его разнообразным изобилием жизни; и это приведет нас к ситуации намного лучшей, чем сейчас, как это было во времена Альфреда.

В работах Всевышнего этот принцип настолько жив, что они излучают красоту, и степень излучения часто является мерой их полезности. Насколько красиво поле золотой пшеницы (которая способствует жизни наших тел), и оно тем более красивее, чем плотнее и полнее ее колосья. Дуб и сосна обязаны своей волшебной красотой тому, что называется индексом их полезности, - солидным размерам их стволов. Пропорции, которые придают лошади превосходную симметрию ее формы, - способствуют ее быстроходности, выносливости и силе. То же самое с человеком – его самые лучшие работы блещут именно такой красотой. Мы извлекаем выгоду из истории пропорционально тому, как она фиксирует красивые высказывания и дела. Мы извлекаем выгоду из друг друга в повседневной жизни настолько, насколько наши поступки, как малые, так и большие, оживляются этой божественной сущностью красоты. Эта сущность придает языку Вебстера, даже самым его техническим моментам, завершенность и величие пропорции, в то время как это является тем, что освещает неугасающим блеском произведения Оллстона. Господа, таким образом, цель нашей ассоциации - самая благородная и полезная, извлекающая свое благородство из своей высочайшей полезности. Пусть она будет процветать так, чтобы тысячи и десятки тысяч поколений оглядывались на этот день инаугурации с похвалой и признательностью.

источник: Calvert George H. Essays Esthetical. Usefulness of Art. -IX. 1875. Project Gutenberg < <http://www.gutenberg.org/files/12896/12896-h/12896-h.htm#Essay9>>

ПЕРЕВОД ПАХЧ - УЦА.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

1. Чем может быть полезно искусство, согласно Джорджу Калверту?
Что вы думаете о его полезности?
2. Согласны ли вы с высказыванием о том, что “нация не может достичь и поддерживать превосходство, если она не является знатоком искусства ...”?
3. Почему “чувствительность к красивому” так важна для художника?
4. Какие цели преследует ассоциация? Что вы думаете об этих целях?

ХОСЕ ОРТЕГА-И-ГАССЕТ. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИСКУССТВО

295

Хосе Ортега-и-Гассет (1883-1955) - испанский философ. В 1909 году становится преподавателем психологии, логики и этики на педагогическом факультете в Мадридском Университете Эскуэла (The Escuela Superior del Magisterio de Madrid), затем в октябре 1910 года получает назначение в Мадридский Университет Комплутенсе, на кафедру метафизики. В 1917 году Хосе Ортега-и-Гассет становится сотрудником крупной газеты правого толка «Эль Соль», в которой он опубликовал в виде серии очерков две свои самые важные работы: «Безвольная Испания» ("Invertebrate Spain") и «Восстание масс» ("The Revolt of the Masses"). Также Хосе Ортега-и-Гассет написал такие работы, как: «История как система и другие очерки» ("History as a System and Other Essays") (1961), «Дегуманизация искусства» ("The Dehumanization of Art") (1968), «Введение к Веласкесу» ("Velazquez"), «Гойя и дегуманизация искусства» ("Goya and Dehumanization of Art") (1972).



Если новое искусство понятно не всем, это значит, что средства его не являются общечеловеческими. Искусство предназначено не для всех людей вообще, а только для очень немногочисленной категории людей, которые, быть может, и не значительнее других, но явно не похожи на других.

Прежде всего, есть одна вещь, которую полезно уточнить. Что называет большинство людей эстетическим наслаждением? Что происходит в душе человека, когда произведение искусства, например, театральная постановка, "нравится" ему? Ответ не вызывает сомнений: людям нравится драма, если она смогла увлечь их изображением человеческих судеб. Их сердца волнуют любовь, ненависть, беды и радости героев: зрители участвуют в событиях, как если бы они были реальными, происходили в жизни. И зритель говорит, что пьеса "хорошая", когда ей удалось вызвать иллюзию жизненности, достоверности воображаемых героев. В лирике он будет искать человеческую любовь и печаль, которыми как бы дышат строки поэта. В живописи зрителя привлекут только полотна, изображающие мужчин и женщин, с которыми в известном смысле ему было бы интересно жить. Пейзаж покажется ему "милым", если он достаточно привлекателен как место для прогулки.

Это означает, что для большей части людей эстетическое наслаждение не отличается в принципе от тех переживаний, которые сопутствуют их повседневной жизни. Отличие - только в незначительных, второстепенных деталях: это эстетическое переживание, пожалуй, не так утилитарно, более насыщено и не влечет за собой каких-либо обременительных



ТИЦИАН ВЕЧЕЛЛИО.
ЧАРЛЬЗ V В МЮЛЬБЕРГЕ.
1548.
Мадрид.

последствий. Но в конечном счете предмет, объект, на который направлено искусство, а вместе с тем и прочие его черты, для большинства людей суть те же самые, что и в каждодневном существовании, - люди и людские страсти. И искусством назовут они ту совокупность средств, которыми достигается этот их контакт со всем, что есть интересного в человеческом бытии. Такие зрители смогут допустить чистые художественные формы, ирреальность, фантазию только в той мере, в какой эти формы не нарушают их привычного восприятия человеческих образов и судеб. Как только эти собственно эстетические элементы начинают преобладать и публика не узнает привычной для нее истории Хуана и Марии, она сбита с толку и не знает уже, как быть дальше с пьесой, книгой или картиной. И это понятно: им неведомо иное отношение к предметам, нежели практическое, то есть такое, которое вынуждает нас к переживанию и активному вмешательству в мир предметов. Произведение искусства, не побуждающее к такому вмешательству, оставляет их безучастными.

В этом пункте нужна полная ясность. Скажем сразу, что радоваться или сострадать человеческим судьбам, о которых повествует нам произведение искусства, есть нечто очень отличное от подлинно художественного наслаждения. Более того, в произведении искусства эта озабоченность собственно человеческим принципиально несовместима со строго эстетическим удовольствием.

Речь идет, в сущности, об оптической проблеме. Чтобы видеть предмет, нужно известным образом приспособить наш зрительный аппарат. Если зрительная настройка неадекватна предмету, мы не увидим его или увидим расплывчатым.

Пусть читатель вообразит, что в настоящий момент мы смотрим в сад через оконное стекло. Глаза наши должны приспособиться таким образом, чтобы зрительный луч прошел через стекло, не задерживаясь на нем, и остановился на цветах и листьях. Поскольку наш предмет - это сад и зрительный луч устремлен к нему, мы не увидим стекла, пройдя взглядом сквозь него. Чем чище стекло, тем менее оно заметно. Но, сделав усилие, мы сможем отвлечься от сада и перевести взгляд на стекло. Сад исчезнет из поля зрения, и единственное, что остается от него, - это расплывчатые цветные пятна, которые кажутся нанесенными на стекло. Стало быть, видеть сад и видеть оконное стекло - это две несовместимые операции: они исключают друг друга и требуют различной зрительной аккомодации.

Соответственно тот, кто в произведении искусства ищет переживаний за судьбу Хуана и Марии или **Тристана и Изольды** и приспособляет свое духовное восприятие именно к этому, не увидит художественного произведения как такового. Горе Тристана есть горе только Тристана и, стало быть, может волновать только в той мере, в какой мы принимаем его за реальность. Но все дело в том, что художественное творение является таковым лишь в той степени, в какой оно не реально. Только при одном условии мы можем наслаждаться Тициановым портретом **Карла V**, изображенного верхом на лошади: мы не должны смотреть на Карла V как на действительную, живую личность - вместо этого мы должны видеть только портрет, ирреальный образ, вымысел. Человек, изображенный на портрете, и сам портрет - вещи совершенно разные: или мы интересуемся

«Тристан и Изольда» -
французский
средневековый рыцарский
роман о трагической любви
рыцаря Тристана и жены
корнуэльского короля
Изольды, о конфликте
между чувством и долгом

Карл V (1500-1558) -
император Священной
Римской Империи в 1519-
1556, испанский король
(Карлос I) в 1516-1556, из
династии Габсбургов

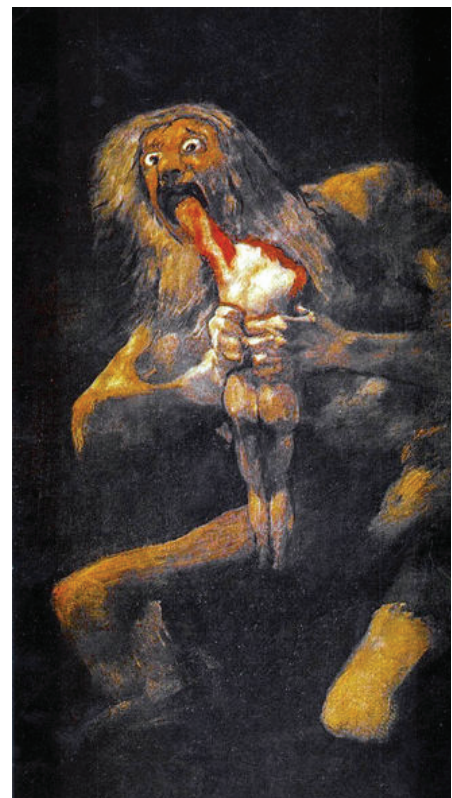
одним, или другим. В первом случае мы “живем вместе” с Карлом V; во втором “созерцаем” художественное произведение как таковое.

Однако большинство людей не может приспособить свое зрение так, чтобы, имея перед глазами сад, увидеть стекло, то есть ту прозрачность, которая и составляет произведение искусства: вместо этого люди проходят мимо - или сквозь - не задерживаясь, предпочитая со всей страстью ухватиться за человеческую реальность, которая трепещет в произведении. Если им предложат оставить свою добычу и обратить внимание на само произведение искусства, они скажут, что не видят там ничего, поскольку и в самом деле не видят столь привычного им человеческого материала - ведь перед ними чистая художественность, чистая потенция.

На протяжении XIX века художники работали слишком нечисто. Они сводили к минимуму строго эстетические элементы и стремились почти целиком основывать свои произведения на изображении человеческого бытия. Здесь следует заметить, что в основном искусство прошлого столетия было, так или иначе, реалистическим. Реалистом были **Бетховен** и **Вагнер**. **Шатобриан** - такой же реалист, как и Золя. Романтизм и натурализм, если посмотреть на них с высоты сегодняшнего дня, сближаются друг с другом, обнаруживая общие реалистические корни.

Творения подобного рода лишь отчасти являются произведениями искусства, художественными предметами. Чтобы наслаждаться ими, вовсе не обязательно быть чувствительными к неочевидному и прозрачному, что подразумевает художественная восприимчивость. Достаточно обладать обычной человеческой восприимчивостью и позволить тревогам и радостям ближнего найти отклик в твоей душе. Отсюда понятно, почему искусство XIX века было столь популярным: его подавали массе разбавленным в той пропорции, в какой оно становилось уже не искусством, а частью жизни. Вспомним, что во все времена, когда существовали два различных типа искусства, одно для меньшинства, другое для большинства [например, в средние века, в соответствии с бинарной структурой общества, разделенного на два социальных слоя - знатных и плебеев, - существовало благородное искусство, которое было “условным”, “идеалистическим”, то есть художественным, и народное - реалистическое и сатирическое искусство], последнее всегда было реалистическим.

Не будем спорить сейчас, возможно ли чистое искусство. Очень вероятно, что и нет; но ход мысли, который приведет нас к подобному отрицанию, будет весьма длинным и сложным. Поэтому лучше оставим эту тему в покое, тем более что, по существу, она не относится к тому, о чем мы сейчас говорим. Даже если чистое искусство и невозможно, нет сомнения в том, что возможна естественная тенденция к его очищению. Тенденция эта приведет к прогрессивному вытеснению



ФРАНСИСКО ДЕ ГОЙЯ.
САТУРН, ПОЖИРАЮЩИЙ СВОИХ ДЕТЕЙ.

Бетховен Людвиг ван (1770-1827) -

гениальный немецкий композитор, пианист, дирижёр, представитель венской классической школы

Вагнер Рихард (1813-1883) -

выдающийся немецкий композитор, дирижёр, музыкальный писатель, реформатор оперного искусства, осуществивший синтез философско-поэтического и музыкального начал

Шатобриан Франсуа Рене де, виконт (1768-1848) -

французский писатель и дипломат, один из основателей романтизма во французской литературе

элементов “человеческого, слишком человеческого”, которые преобладали в романтической и натуралистической художественной продукции. И в ходе этого процесса наступает такой момент, когда “человеческое” содержание произведения станет настолько скудным, что сделается почти незаметным. Тогда перед нами будет предмет, который может быть воспринят только теми, кто обладает особым даром художественной восприимчивости. Это будет искусство для художников, а не для масс; это будет искусство касты, а не **демоса**.

Вот почему новое искусство разделяет публику на два класса - тех, кто понимает, и тех, кто не понимает его, то есть на художников и тех, которые художниками не являются. Новое искусство - это чисто художественное искусство.

Я не собираюсь сейчас превозносить эту новую установку и тем более - поносить приемы, которыми пользовался прошлый век. Я ограничусь тем, что отмечу их особенности, как это делает зоолог с двумя отдаленными друг от друга видами фауны. Новое искусство - это универсальный фактор. Вот уже двадцать лет из двух сменяющихся поколений наиболее чуткие молодые люди в Париже, в Берлине, в Лондоне, в Нью-Йорке, Риме, Мадриде неожиданно для себя открыли, что традиционное искусство их совсем не интересует, более того, оно с неизбежностью их отталкивает. С этими молодыми людьми можно сделать одно из двух: расстрелять их или попробовать понять. Я решительным образом предпочел вторую возможность. И вскоре я заметил, что в них зарождается новое восприятие искусства, новое художественное чувство, характеризующееся совершенной чистотой, строгостью и рациональностью. Далекое от того, чтобы быть причудой, это чувство являет собой неизбежный и плодотворный результат всего предыдущего художественного развития. Нечто капризное, необоснованное и в конечном счете бессмысленное заключается, напротив, именно в попытках сопротивляться новому стилю и упорно цепляться за формы уже архаические, бессильные и бесплодные. В искусстве, как и в морали, должное не зависит от нашего произвола; остается подчиниться тому **императиву**, который диктует нам эпоха. В покорности такому велению времени - единственная для индивида возможность устоять; он потерпит поражение, если будет упрямо изготавливать еще одну оперу в вагнеровском стиле или натуралистический роман. В искусстве любое повторение бессмысленно. Каждый исторически возникающий стиль может породить определенное число различных форм в пределах одного общего типа. Но проходит время, и некогда великолепный родник иссыкает. Это произошло, например, с романтически-натуралистическим романом и драмой. Наивное заблуждение полагать, что бесплодность обоих жанров в наши дни проистекает от отсутствия талантов. Просто наступила такая ситуация, что все возможные комбинации внутри этих жанров исчерпаны. Поэтому можно считать удачей, что одновременно с подобным оскудением нарождается новое восприятие, способствующее расцвету новых талантов.

Анализируя новый стиль, можно заметить в нем определенные взаимосвязанные тенденции, а именно: 1) тенденцию к дегуманизации искусства; 2) тенденцию избегать живых форм; 3) стремление к тому,



**ЭДВАРД МУНК ПРЕУЗЕТО.
СМЕРТЬ В КОМНАТЕ
БОЛЬНОГО.**

1895. Национальная
галерея. Осло.

род

императив (от лат. imperativus-
повелительный) -
требование, приказ, закон

чтобы произведение искусства было лишь произведением искусства; 4) стремление понимать искусство как игру, и только; 5) тяготение к глубокой иронии; 6) тенденцию избегать всякой фальши и в этой связи тщательное исполнительское мастерство; 7) тенденцию рассматривать искусство как безусловно чуждое какой-либо трансценденции.

Обрисует кратко каждую из этих черт нового искусства.

НЕМНОГО ФЕНОМЕНОЛОГИИ

Умирает знаменитый человек. У его постели жена. Врач считает пульс умирающего. В глубине комнаты два других человека: газетчик, которого к этому смертному ложу привел долг службы, и художник, который оказался здесь случайно. Супруга, врач, газетчик и художник присутствуют при одном и том же событии. Однако это одно и то же событие - агония человека - для каждого из этих людей видится со своей точки зрения. И эти точки зрения столь различны, что едва ли у них есть что-нибудь общее. Разница между тем, как воспринимает происходящее убитая горем женщина и художник, бесстрастно наблюдающий эту сцену, такова, что они, можно сказать, присутствуют при двух совершенно различных событиях.

Выходит, стало быть, что одна и та же реальность, рассматриваемая с разных точек зрения, расщепляется на множество отличных друг от друга реальностей. И приходится задаваться вопросом: какая же из этих многочисленных реальностей истинная, подлинная? Любое наше суждение будет произвольным. Наше предпочтение той или другой реальности может основываться только на личном вкусе. Все эти реальности равноценны, каждая подлинна с соответствующей точки зрения. Единственное, что мы можем сделать, - это классифицировать точки зрения и выбрать среди них ту, которая покажется нам более достоверной или более близкой. Так мы придем к пониманию, хотя и не сулящему нам абсолютной истины, но по крайней мере практически удобному, упорядочивающему действительность.

Наиболее верное средство разграничить точки зрения четырех лиц, присутствующих при сцене смерти, - это сопоставить их по одному признаку, а именно: рассмотреть ту духовную дистанцию, которая отделяет каждого из присутствующих от единого для всех события, то есть агонии больного. Для жены умирающего этой дистанции почти не существует, она минимальна. Печальное событие так терзает сердце, так захватывает все существо, что она сливается с этим событием; образно говоря, жена включается в сцену, становясь частью ее. Чтобы увидеть событие в качестве созерцаемого объекта, необходимо отдалить-



ПОЛЬ СЕЗАНН (1839-1906).

НАТЮРМОРТ С ДРАПИРОВКОЙ.

1899. Эрмитаж. Санкт-Петербург.



ПАБЛО РУИС ПИКАССО.
ВАЗА ДЛЯ ЦВЕТОВ,
СКРИПКА И БОКАЛ. 1912.

ся от него. Нужно, чтобы оно перестало задевать нас за живое. Жена присутствует при этой сцене не как свидетель, поскольку находится внутри нее; она не созерцает ее, но живет в ней.

Врач отстоит уже несколько дальше. Для него это - профессиональный случай. Он не переживает ситуацию с той мучительной и ослепляющей скорбью, которая переполняет душу несчастной женщины. Однако профессия обязывает со всей серьезностью отнестись к тому, что происходит; он несет определенную ответственность, и, быть может, на карту поставлен его престиж. Поэтому, хотя и менее бескорыстно и интимно, нежели женщина, он тоже принимает участие в происходящем и сцена захватывает его, втягивает в свое драматическое содержание, затрагивая если не сердце, то профессиональную сторону личности. Он тоже переживает это печальное событие, хотя переживания его исходят не из самого сердца, а из периферии чувств, связанных с профессионализмом.

Встав теперь на точку зрения репортера, мы замечаем, что весьма удалились от скорбной ситуации. Мы отошли от нее настолько, что наши чувства потеряли с нею всякий контакт. Газетчик присутствует здесь, как и доктор, по долгу службы, а не в силу непосредственного и человеческого побуждения. Но если профессия врача обязывает вмешиваться в происходящее, профессия газетчика совершенно определенно предписывает не вмешиваться; репортер должен ограничиться наблюдением. Происходящее является для него, собственно говоря, просто сценой, отвлеченным зрелищем, которое он потом опишет на страницах своей газеты. Его чувства не участвуют в том, что происходит, дух не занят событием, находится вне его; он не живет происходящим, но созерцает его. Однако созерцает, озабоченный тем, как рассказать обо всем этом читателям. Он хотел бы заинтересовать, взволновать их и по возможности добиться того, чтобы подписчики зарыдали, как бы на минуту став родственниками умирающего. Еще в школе он узнал рецепт Горация: "Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi"¹.

Послушный Горацию, газетчик пытается вызвать в своей душе сообразную случаю скорбь, чтобы потом пропитать ею свое сочинение. Таким образом, хотя он и не "живет" сценой, но "прикидывается" живущим ею.

Наконец, у художника, безучастного ко всему, одна забота – заглядывать "за кулисы". То, что здесь происходит, не затрагивает его; он, как говорится, где-то за сотни миль. Его позиция чисто созерцательная, и мало того, можно сказать, что происходящего он не созерцает во всей полноте; печальный внутренний смысл события остается за пределами его восприятия. Он уделяет внимание только внешнему - свету и тени, хроматическим нюансам. В лице художника мы имеем максимальную удаленность от события и минимальное участие в нем чувств.

Неизбежная пространность данного анализа оправдана, если в результате нам удастся с определенной ясностью установить шкалу духовных дистанций между реальностью и нами. В этой шкале степень бли-

¹ "...И если слезы моей хочешь добиться,
Должен ты сам горевать неподдельно!" (Гораций. Искусство поэзии. Пер. Дмитриева).

зости к нам того или иного события соответствует степени затронутости наших чувств этим событием, степень же отдаленности от него, напротив, указывает на степень нашей независимости от реального события; утверждая эту свободу, мы объективируем реальность, превращая ее в предмет чистого созерцания. Находясь в одной из крайних точек этой шкалы, мы имеем дело с определенными явлениями действительного мира - с людьми, вещами, ситуациями, - они суть "живая" реальность; наоборот, находясь в другой, мы получаем возможность воспринимать все как "созерцаемую" реальность.

Дойдя до этого момента, мы должны сделать одно важное для эстетики замечание, без которого нелегко проникнуть в суть искусства - как нового, так и старого. Среди разнообразных аспектов реальности, соответствующих различным точкам зрения, существует один, из которого проистекают все остальные и который во всех остальных предполагается. Это аспект "живой" реальности. Если бы не было никого, кто по-настоящему, обезумев от горя, переживал агонию умирающего, если, на худой конец, ею бы не был озабочен даже врач, читатели не восприняли бы патетических жестов газетчика, описавшего событие, или картины, на которой художник изобразил лежащего в постели человека, окруженного скорбными фигурами, - событие это осталось бы им непонятно.

То же самое можно сказать о любом другом объекте, будь то человек или вещь. Изначальная форма яблока - та, которой яблоко обладает в момент, когда мы намереваемся его съесть. Во всех остальных формах, которые оно может принять, - например, в той, какую ему придал художник 1600 года, скомбинировавший его с орнаментом в стиле барокко; либо в той, какую мы видим в натюрморте Сезанна; или в простой метафоре, где оно сравнивается с девичьей щечкой, - везде сохраняется в большей или меньшей степени этот первоначальный образ. Живопись, поэзия, лишенные "живых" форм, были бы невразумительны, то есть обратились бы в ничто, как ничего не могла бы передать речь, где каждое слово было бы лишено своего обычного значения.

Это означает, что в шкале реальностей своеобразное первенство отводится "живой" реальности, которая обязывает нас оценить ее как "ту самую" реальность по преимуществу. Вместо "живой" реальности можно говорить о человеческой реальности. Художник, который бесстрастно наблюдает сцену смерти, выглядит "бесчеловечным"². Поэтому

2 В статье, цитировавшей в комментарии к эссе "Musicalia", французский литературовед Жак Ривьер писал: "Искусство (если само это слово еще способно сохраняться) превращается, таким образом, целиком в нечеловеческую деятельность (выделено нами. - О. Х.), - если угодно, в функцию, в надчувствование, в вид творческой астрономии" (Riviera J. Op. cit., p.166).

скажем, что “человеческая” точка зрения - это та, стоя на которой мы “переживаем” ситуации, людей или предметы. И обратно, “человеческими”, гуманизированными окажутся любые реальности - женщина, пейзаж, судьба, - когда они предстанут в перспективе, в которой они обыкновенно “переживаются”.

Вот пример, все значение которого читатель уяснит позже. Помимо вещей мир состоит еще из наших идей. Мы употребляем их “по-человечески”, когда при их посредстве мыслим о предметах; скажем, думая о Наполеоне, мы, само собой, имеем в виду великого человека, носящего это имя, и только. Напротив, психолог-теоретик, становясь на точку зрения неестественную, “бесчеловечную”, мысленно отвлекается, отворачивается от Наполеона и, вглядываясь в свой внутренний мир, стремится проанализировать имеющуюся у него идею Наполеона как таковую. Речь идет, стало быть, о направлении зрения, противоположном тому, которому мы стихийно следуем в повседневной жизни. Идея здесь, вместо того чтобы быть инструментом, с помощью которого мы мыслим вещи, сама превращается в предмет и цель нашего мышления. Позднее мы увидим, какое неожиданное употребление делает из этого поворота к “бесчеловечному” новое искусство.

источник: Хосе Ортега-и-Гассет. Художественное искусство. Перевод С.Л. Воробьева, 1991 г. <<http://www.philosophy.ru/library/ortega/dehume.html>>

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

1. Как большинство людей понимают «эстетическое удовольствие» и «искусство»?
2. Почему, согласно автору, невозможно увидеть сад и оконное стекло одновременно? Как автор применяет это положение к искусству?
3. Что, с точки зрения автора, необходимо сделать, чтобы “наслаждаться Тициановым портретом Карла V, изображенного верхом на лошади”? Почему изображаемый человек и его портрет – это совершенно разные вещи?
4. Почему реалистичные работы лишь отчасти называются произведениями искусства? Почему это “уже не искусство, а часть жизни”?
5. Как жена, врач, газетчик и художник воспринимают смерть одного и того же человека? Опишите восприятие и реакцию каждого из них? Можете ли вы представить ситуацию из вашей жизни, схожую с этой?
6. Как вы понимаете “живую” и “созерцаемую” реальность? Можете ли вы привести примеры?

ГАРСИА НЕСТОР КАНКЛИНИ. ПРОЦВЕТАЮЩИЕ НАРОДНЫЕ КУЛЬТУРЫ

Гарсиа Нестор Канклини — антрополог и руководитель учебной программы по городской культуре в Универсидад Автонома Метрополитана (столичный университет) г. Мехико. Он являлся преподавателем в университетах Стэнфорда, Остина, Барселоны, Буэнос-Айреса, Сан-Паоло. Является автором нескольких книг по культурологии, глобализации и мысленным образам городского населения. Его книга «Гибридные культуры: стратегии внедрения и отвержения современности» на испанском языке была удостоена Ибероамериканской премии (Premio Iberoamericano) в 1992 году. Среди его последних книг можно отметить следующие: «Воображаемая глобализация» на испанском языке («La Globalizacion imaginada»), «Латиноамериканцы, ищущие свое место в этом веке» («Latinoamericanos buscando lugar en este siglo», 2002).

Современные средства массовой информации и сопутствующие экономики необязательно звучат погребальным звоном для традиционной практики. Переформулирование народного и традиционного в результате самокритики некоторых фольклористов и в последних исследованиях антропологов и специалистов в области коммуникации позволяет нам по-другому посмотреть на место фольклора в современности. Это позволяет выработать новый взгляд на анализ народного и традиционного с учетом их взаимодействий с элитной культурой и культурными индустриями. Я начну с систематизации народной культуры в форме шести опровержений классической точки зрения фольклористов.

1. Современное развитие не подавляет традиционные народные культуры.

За последние два десятилетия после издания Хартии американского фольклора в 1970 году предполагаемый процесс угасания фольклора не стал более явным, несмотря на наступление средств массовой информации и других технологий, которые не существовали в 1970 году или которые не использовались в то время в культурной индустрии: видео, кассеты, кабельное телевидение, передача по спутниковой связи, одним словом, серия технологических и культурных трансформаций в результате сочетания микроэлектроники с телекоммуникациями.

Эта модернизационная экспансия не только не преуспела в вычеркивании из памяти фольклора, но, как показывают многочисленные исследования, за последние несколько десятилетий традиционные культуры получили развитие в результате трансформации. Этот рост является результатом, по меньшей мере, четырех причин: а) невозможности во-

влечения всего населения в городское индустриальное производство; б) потребности рынка включать традиционные символические структуры и товары в массовый коммуникационный оборот для задействования даже наименее интегрированных в современный образ жизни слоев населения; в) заинтересованности политических систем в принятии во внимание народного творчества с целью усиления своего господства и легитимности; г) неразрывности культурного воспроизводства отраслей народного творчества.

Исследования по народным промыслам указывают на увеличение числа ремесленников, объемов производства и количественных данных: отчет, подготовленный организацией Sistema Economico Latinoamericano (SELA — Экономическая система латиноамериканских стран), содержит подсчеты, согласно которым ремесленники 14 проанализированных латиноамериканских стран составляют 6% общего населения и 18% экономически активного населения.¹ Одно из основных объяснений данного роста, приведенное латиноамериканскими авторами, заключается в том, что неполноценность аграрного производства и относительная скудость продуктов в сельской местности вынуждают многие сообщества увеличивать свои доходы посредством продажи предметов ремесленного производства. Хотя на самом деле в некоторых регионах включение крестьянской рабочей силы в другие отрасли производства сократили ремесленное производство. И наоборот, там существуют сообщества, которые никогда не занимались ремесленным производством или же если и изготавливали что-либо, то только для собственного потребления. За последние несколько десятилетий они были вовлечены в производство с целью смягчения последствий кризиса. Безработица — еще одна причина, по которой ремесленное производство расширяется, как в сельской местности, так и в городах, вовлекая в данный вид производства молодых людей из социально-экономических слоев, которые никогда ранее не вовлекались в данную отрасль. В Перу наибольшая концентрация ремесленников приходится не на экономически отсталые районы, а на столицу (г. Лима) — 29%.² Мексика также переживает ускоренную индустриальную реконструкцию при существенном вкладе ремесленного производства — имея самый большой объем данного производства на континенте и большое число производителей — 6 миллионов. Невозможно будет понять, почему ремесленное производство все еще продолжает расти и почему государство продолжает открывать новые организации для поддержки производства, которое задействует 28% экономически активного населения и едва дает 0,1% валового национального продукта и 2-3% от общего экспорта страны, если мы будем смотреть на данное производство как на **атавистический** пережиток традиций, столкнувшихся с современностью.

Включение продуктов ремесленного производства в коммерческий товарооборот (что требует анализа на предмет истинности утверждений

1 Mirko Lauer, La produccion artesanal en America Latina (Lima: Fundacion Friedrich Ebert, 1984).

Данные подсчеты не включают в себя страны, не входящие в данную систему. Однако единственной страной, не входящей в данный отчет, но имеющей значительное ремесленное производство, является Бразилия.

2 Lauer, Critica de la artesanía. Plástica y sociedad en los andes peruanos (Lima: DESCO, 1982).

о том, что его единственным результатом стали однородный дизайн и устранение местных брендов) демонстрирует, что при расширении потребностей рынка должны также учитываться секторы, которые противостоят единообразному потреблению или которые испытывают трудности с потреблением. Имея перед собой подобную цель, производство диверсифицируется и использует традиционный дизайн, ремесла и фольклорную музыку, которые продолжают привлекать коренное население, крестьян, массы мигрантов, а также новые группы, такие как: интеллигенция, студенты и художники. Благодаря разным мотивациям каждого сектора — утвердить свою идентичность, подчеркнуть политическое определение национального-популярного или отличие культурного вкуса с традиционными корнями, — данное расширение рынка способствует расширению народного творчества.³ Каким бы спорным и несомненным ни казалось коммерческое использование товаров народного творчества, неоспоримо то, что в большей степени рост и распространение традиционных культур обязаны развитию звукозаписывающей индустрии, фестивалям танцев, ярмаркам, на которых продаются изделия ремесленного производства, и, конечно же, популяризации их средствами массовой информации. Радиостанции и телеканалы транслируют местные вариации музыки в национальном и международном масштабе, к примеру перуанский вальс криолло, чича, чамаме и квартеты в Аргентине, музыка Северо-Востока и песни гаучо в Бразилии, корридо времен Мексиканской революции, которые были включены в электронные СМИ.

Кроме того, многие отрасли народного творчества претерпевают рост из-за того, что латиноамериканские государства усилили поддержку ремесленного производства (посредством предоставления ремесленникам кредитов, стипендий и субсидий, организации конкурсов и т.д.), а также способствуют его сохранению, торговле ремесленными изделиями и распространению (музеи, книги, распродажи, туры, проведение различных публичных мероприятий). Государство преследует разные цели: создание рабочих мест с целью сокращения уровня безработицы и массовой миграции населения из сельской местности в города, продвижение экспорта традиционных товаров, привлечение туристов, использование исторического и народного образа народного творчества для укрепления господства и

3 С начала 1980-х исследователи в разных странах заинтересовались возрождением фольклора благодаря коммерциализации и потреблению нетрадиционных секторов, включая Бертю Рибейро, Марию Розилен Барбороса Альвина, Ану М. Хейер, Веру де Вивз, Хосе Сильвейра Д'Авила, Данте Льюис Мартинс Тейксейра - *O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea* (Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Folclore, 1983). См. также: Becerril Traffon. 'Las artesanías: la necesidad de una perspectiva económica,' *Textos sobre arte popular* (Mexico: FONART-FONAPAS, 1982).

национального единства народного наследия, которое стоит над различиями, существующими между классами и этническими группами.

Но все эти обращения к традиционной культуре были бы невозможны, если бы не один основной факт — непрерывное воспроизводство народных художников, музыкантов, танцоров, поэтов, заинтересованных в сохранении и обновлении своего наследия. Сохранение данных форм жизни, организации и мысли может объясняться культурными причинами, но также, как мы уже говорили, экономическими интересами производителей, которые пытаются таким образом выжить или увеличить уровень своих доходов.

Мы не упускаем из виду противоречивый характер воздействия рыночных стимулов и государства на народное творчество. Цитируемые нами исследования отмечают частые конфликты между интересами производителей или потребителей товаров ремесленного производства, с одной стороны, и торговцев, **дистрибьюторов**, СМИ и государства, с другой. Но чего нельзя сказать, так это то, что тенденция модернизации просто предполагает исчезновение традиционных культур. Проблема не сводится к сохранению или спасению предположительно неизменных традиций. Как традиции трансформируются и как они взаимодействуют с силами современности — вопрос, который мы должны задать себе.

2. Сельская и традиционная культура больше не представляет большую часть народной культуры.

За последние несколько десятилетий в городах Латинской Америки сконцентрировалось от 60% до 70% населения страны. Даже в сельской местности фольклор сегодня не имеет закрытого, постоянного и устойчивого характера, так как он развивался в постоянно меняющихся сплетениях с городской жизнью, переселением, развитием туризма, секуляризацией, символическими опциями, предлагаемыми как электронными СМИ, так и религиозными движениями, или в результате переформулирования старых традиций. Даже мигранты, перебравшиеся в город недавно и придерживающиеся форм общения и празднеств крестьянского происхождения, приобретают характер «урбаноидных групп», как называет их бразильский специалист по народной музыке Хосе Хорхе де Карвалхо. Поэтому современные фольклористы считают, что необходимо изучать одновременно местную и региональную продукцию, и **сальсу**, африканские ритмы, креольские мелодии и мелодии коренного населения, которые вступают в диалог с джазом, роком и другими жанрами англосаксонского происхождения. Традиции восстанавливаются даже вне городов: в межгородской и международной системе культурного обмена. Хотя всегда существовал поток традиционных форм, которые объединяли ибероамериканский мир, Карвалхо добавляет, что теперь существует течение гибридных форм, которые также объединяют нас, и можно определить взаимоотношения между новыми бразильскими народными ритмами и новыми самовыражениями из Боливии, Перу, Венесуэлы, стран Карибского бассейна, Мексики и так далее. Невозможно понять традицию, не поняв новшество.⁴

дистрибьютор (англ. distributor)

- распространитель) -
фирма (или человек),
занимающаяся оптовой
закупкой товара и
его реализацией на
региональных рынках

сальса -

музыкальный жанр,
популярный в основном
в Латинской Америке и
среди выходцев из нее

семиотика (от греч. semeion)

- знак, признак) -
наука, исследующая
свойства знаков и
знаковых систем в
человеческом обществе,
природе или в самом
человеке

4 Jose Jorge de Carvalho, O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna (Brasília: University of Brasília Foundation, Anthropological Series 77, 1989) – p. 8-10.

3. Народное не сконцентрировано в объектах.

Современные исследования культуры с точки зрения антропологии и социологии помещают продукты народной культуры в экономические условия их производства и потребления. Под воздействием **семиотики** фольклористы рассматривают народное творчество через призму поведения и коммуникационных процессов. Ни в одном из этих случаях не допускается, что народное закреплено в наследии устойчивых продуктов. «Даже традиционная культура не рассматривается как «авторитарная норма или статическая и неизменная сила», - пишет Марта Блаш. «Скорее это богатство, которое используется сегодня, основанное на предшествующем опыте или том, как группа реагирует или соотносит себя с социальной средой». Традиция рассматривается не как коллекция объектов или объективизированных обычаев, а как «механизм отбора и даже изобретения, направленный в прошлое для того, чтобы найти оправдание настоящему».⁵

Взаимодействующее и этнометодическое воздействие также способствует появлению новых форм и изменению социального значения в качестве продукта взаимодействий и ритуалов. С данной точки зрения, народное искусство не является коллекцией объектов или же второстепенной идеологией или системой взглядов, так же как обычаи не являются устойчивым набором практики — все они являются динамичной инсценировкой коллективного опыта. Если ритуалы являются сферой, в которой каждое общество демонстрирует, что оно хочет считать нечто неизменным или вечным, то они сами по себе превосходят инертные объекты в церемониях, которые дают им жизнь. Роберт Даматта поясняет, что так проявляются даже самые стойкие аспекты народной жизни (хотя Даматта не устанавливает единственной взаимосвязи между ритуалом и прошлым, он подчеркивает, что то, что является традицией в обществе, лучше раскрывается во взаимодействии, чем в неподвижных товарах).⁶

4. Народное не является монополией отраслей народного творчества.

Рассмотрение народного творчества скорее как социальной практики и коммуникационных процессов, чем просто пакета объектов, разрывает фаталистическую, натурализующую связь между определенными куль-

5 Martha Blache. 'Folclor y cultura popular'. Revista de Investigaciones Folcloricas 3, December, (University of Buenos Aires, Institute de Ciencias Antropologicas, 1988), p. 27.

6 Roberto DaMatta. Carnavais, malandros e herois (Rio de Janeiro: Zahar, 1980) 24, and 'A Special Place', Prince Claus Fund Journal 7 on Carnival (The Hague: Prince Claus Fund, 2001) – p. 70-72.

турными продуктами и конкретными группами. Фольклористы уделяют внимание тому факту, что в современном обществе одно лицо может принадлежать к разнородным группам и синхронно и диахронно интегрироваться в различные системы символической практики: село и город, по месту проживания и месту работы, микросоциум и СМИ. Не существует фольклора, принадлежащего только угнетенным классам, и не может быть межфольклорных взаимосвязей, построенных только на господстве, угнетении или сопротивлении. В последнем примере мы перестаем рассматривать группы как организации с устойчивой структурой, наделенные типичными характеристиками. Нет группы лиц, однако существует ситуация, более или менее благоприятная для вовлечения лиц в процесс производства товаров народного промысла.⁷

Эволюция традиционной **фиесты**, производства и продажи изделий ремесленного производства показывает, что теперь ремесленное производство не является эксклюзивной задачей этнических групп, сельских жителей или даже аграрной олигархии: министерства культуры и торговли, частные фонды, производители напитков, радиостанции и телевидение также участвуют в его организации.⁸ Фольклорные или традиционные культурные факты сегодня являются продуктом акторов, которые являются народными и господствующими, сельскими и городскими, местными, национальными и транснациональными.

Следовательно, можно думать, что народное образуется в результате гибридных и сложных процессов, в ходе которых используются признаки элементов идентификации разных классов и народов. В то же самое время, мы можем стать более восприимчивыми к ингредиентам так называемых популярных культур, которые являются воспроизводством всего господствующего или которые несут саморазрушение для секторов ремесленного производства или противоречат их интересам: смирение и покорность по отношению к господствующим группам.

5. Субъекты народного творчества не демонстрируют меланхолическое смирение с существующими традициями.

Многие ритуалы, которые, по-видимому, призваны воспроизвести традиционный порядок, нарушают его правила в шуточной форме. Пожалуй, антология разрозненных материалов о ритуальном юморе в Латинской Америке прольет свет на то, что люди прибегают к помощи смеха, чтобы сделать менее гнетущей связь со своим прошлым. Мы выдвигаем гипотезу, что отношение будет наименее серьезным, когда пересекаются традиции, находящиеся в конфликте друг с другом. Во время карнавалов в разных странах танцы коренного населения или метисов высмеивают испанских **конкистадоров** при помощи гротескного использования их одеяния и военных атрибутов, привнесенных ими во время завоевания. В бразильских карнавалах все меняется

фиеста (исп. fiesta - вечеринка) -

шумный, веселый праздник, в подготовке и проведении которого принимают участие все жители (города, села, квартала и т.п.)

конкистадоры (исп. conquistador - завоеватель) - испанские авантюристы, отправлявшиеся в Америку после ее открытия для завоевания новых земель

метисы (от позднелат. mixticius - смешанный) - 1) в антропологии потомство от смешанных браков представителей различных рас; 2) потомство от браков представителей европеоидной расы с индейцами

⁷ Blache. 'Folclor y cultura popular' - p. 29.

⁸ Для детального изучения этой темы вы можете обратиться к следующим авторам: Gobi Stromberg. El juego del coyote. Platería y arte en Taxco (Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1985); Chatherine Good Eshelman. Haciendo la lucha. Arte y comer do ahuas de Guerrero (Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1988); Lauer. Crítica de la artesanía. Plásticos y sociedad en los Andes peruanos.

местами и правила обычной жизни отменяются — там пересекается черное и белое, этнические группы из прошлого и современности, фигурируют женщины, невежественные люди, темнокожие, служащие, то есть «показываются группы, ищущие свое место в суровой иерархии: ночь используется вместо дня, мужчины демонстрируют последние новинки моды в песнях, танцах и самбе».⁹

Излишне подводить данные нарушения правил под точку зрения, что люди, отстаивая свою историю, разрушают фундаментальную традицию господства. Даматта сам признает, что в карнавалах присутствует игра между подтверждением господствующих традиций и пародии, которая ниспровергает их, так как взрыв недозволенного ограничен коротким, определенным периодом, после которого происходит вступление в устоявшийся порядок социальной организации. С завершением фиесты не исчезают иерархии и неравенства, но неподчинение им влечет за собой более свободное и менее фаталистическое отношение к унаследованным условностям.

В горах штата Чиapas (Мексика) карнавал также является моментом символического и шутового изображения привнесенных конфликтов. Темнокожие высмеивают метисов, индейцы высмеивают других индейцев в ходе изображения этнических конфликтов и воспоминаний о междоусобной войне 1867-1870 гг. в шутовой форме. Подобные пародии используются в Зинакантане, Чамуле и Ченалхо, а также в других районах, для того чтобы принизить тех, кто отличается от них (других индейцев, **метисов**, белых), и осудить отклонения в поведении внутри своей группы, что является этноцентрическим самоутверждением.¹⁰ Но можно это также истолковать как попытку смягчить угнетающий характер вековых форм господства.

Так как аналогичные межкультурные конфликты были и в других районах Месоамерики¹¹, неудивительно обнаружить схожую тактику высмеивания во многих сообществах. Однако трактовка данных шутовых тенденций фиесты сводится к тому, что ритуальный юмор используется для того, чтобы высмеять власти и чужеземцев. Некоторые авторы, такие как Виктория Райфлер Брикер, после наблюдений за частой взаимосвязью между ритуальным юмором и отменой правил, выдвигают предположение о существовании другой функции — социального контроля. Высмеивание того, кто носит одежду метисов, или продажного функционера

промоутер -

специалист по внедрению
и продвижению товаров и
услуг

9 DaMatta. Carnavais, malandros e herois — p. 99.

10 Victoria Reifler Bricker. Ritual Humour in Highland Chiapas (Austin: University of Texas Press, 1973).

11 Месоамерика - Mesoamerica (англ.) - то же, что и Центральная Америка. Термин в основном применяется при описании древних цивилизаций, созданных индейцами в Доколумбовой Америке на территории современных Мексики, Гватемалы, Белиза, Сальвадора, Гондураса, Никарагуа — прим. переводчика.

для коренного населения служит в качестве предупреждения о санкциях, которые будут применены к тем, кто не будет следовать традиционному поведению, или будут направлены против всей группы. Но, как отмечает автор, никто не доказывает, что существует причинная связь между церемониальным высмеиванием и укреплением правил жизни. Нельзя утверждать, что в обществах, в которых высмеиваются определенные виды поведения, данные виды поведения встречаются реже, или что страх быть высмеянным больше, чем какой-либо другой страх — перед сверхъестественным или страх законных санкций — служит мотивацией для отказа от данного вида поведения.

6. Простое сохранение традиции не всегда является наилучшим народным ресурсом для воспроизводства или вторичного обращения к ее ситуации.

«Будьте аутентичными и вы заработаете еще больше» - это слоган многих **промоутеров**, торговцев ремесленными изделиями и чиновников в сфере культуры. Но результаты исследования, проведенного некоторыми недисциплинированными фольклористами и антропологами по неаутентичным ремесленным изделиям, демонстрируют, что иногда случается противоположное.

Таким же образом гончары Окумичо, художники, рисующие на бумаге *амате*, заставляют нас переосмыслить **апокалиптические** предостережения о «неизбежном исчезновении» ремесленного производства и связь между культурным и народным. Тридцать лет назад, когда несколько сообществ Гуэрреро начали делать и продавать рисунки, выполненные на бумаге *амате*, частично под влиянием художников, некоторые фольклористы предсказывали исчезновение их этнических традиций. Катерина Гуд Эшельман начала исследование по этим картинам в 1977 году, начав с доминирующей в то время теории о месте ремесленного производства в капиталистической формации Мексики: ремесленные изделия рассматривались как специфическая форма участия в этой неравной системе, еще один способ извлечения прибыли и ослабления этнической организации. Прожив несколько лет в селениях, где делались подобные картины, и проследив цикл их адаптаций и преобразований, она была вынуждена признать, что возрастающее коммерческое взаимодействие с национальным обществом и рынком позволило жителям селений не только поправить свое экономическое положение, но и укрепить внутренние связи. Их коренное происхождение не являлось «фольклорной деталью», придававшей экзотическую привлекательность их продуктам, как и не мешало им включиться в капиталистическую экономику. Скорее, оно выступило в качестве мобилизующей и решающей силы в этом процессе. Как показывает историческая работа данного автора, эти сообщества долгое время экспериментировали со стратегиями, испытывая порой разочарования, до тех пор пока они не достигли экономических и эстетических успехов в живописи на бумаге *амате*. Их происхождение многогранно — они родились в 1950-х, когда индейцы нахуа из Амеялтепек — гончары со времен, предшествующих испанскому завоеванию, которые продавали фляжки, цветочные горшки и пепельницы в близлежащих городах —

апокалиптический -
созвучный с
Апокалипсисом
(Апокалипсис -
Откровение Иоанна, одна
из книг Нового завета;
содержит пророчества о
конце света)

перенесли украшения со своей керамики на бумагу амате. Рисунки были древними, но они начали распространяться в масштабах страны и за рубежом после того, как были нарисованы на бумаге амате, которая позволяла выполнять более сложные композиции, весила легче глины, была менее хрупкой, и ее было легче перевозить.

Рисунки выполняются мужчинами и женщинами, взрослыми и детьми. Они изображают сцены их труда и фиест, популяризируя таким образом этнические и давно известные традиции, которые они продолжают воспроизводить в своей сельской жизни. Ремесленники сами контролируют почти всю свою торговлю, меньше позволяют посредникам вмешиваться в их сферу по сравнению с другими сферами ремесленного производства и выставляют на своих прилавках и распродажах товары из других селений (фляжки, скульптуры и копии картин до-испанского периода).

Согласно опросу, проведенному Гуд Эшельман в Амеялтепек в 1980-1981 гг., 41% семей зарабатывали свыше четырехкратной минимальной зарплаты и другие 42% - от двукратной до четырехкратной минимальной зарплаты. Кроме того, существуют посредники, которые оставляют себе часть дохода, а также спекулянты, которые платят от 10 до 20 долларов за каждый рисунок на бумаге амате и потом перепродают их в США за 300-400 долларов, выдавая за «подлинные произведения искусства ацтеков». Также существуют компании, которые используют рисунки жителей этих селений на скатертях, открытках и салфетках, не заплатив им за это ни копейки. Несмотря на эти формы эксплуатации, которые распространены и в других видах ремесленного производства, их доходы и уровень потребления значительно превышает доходы среднего сельского жителя в Мексике.¹²

Хотя все эти ремесленники занимаются торговлей в масштабах всей страны, они так организованы, что не пренебрегают сельским хозяйством, традиционными обязанностями или услугами, предоставляемыми общине. Они вкладывают доходы от своих ремесленных изделий в землю, скот, покупку жилья и внутренние фиесты. Ввиду того, что все семьи вовлечены в продажу ремесленных изделий, никто не заинтересован использовать свои ресурсы и рабочую силу как товар. В торговле они выступают по отдельности или семьями, но они организуют распродажи, используя коллективные сети обмена информацией о дальних городах и обустройстве в них, воспроизводя материальные и символические условия их повседневной жизни. Десятки ремесленников нахуа прибывают в туристический центр, снимают часть недорогого отеля и немедленно натягивают веревки, чтобы развесить на них одежду,

¹² Во время проведения опроса (начало 1980-х), доходы 35 семей из каждых 100 были ниже ежемесячной минимальной зарплаты, т.е. менее 100 долларов США (Hector Aguilar Camín. *Después del milagro* (Mexico: Cal y Arena, 1988) — p. 214.



**НОСИРБЕК НАРЗИБЕКОВ.
ДЕРВИШ.**

хранят воду в глиняных кувшинах в комнатах, сооружают алтари, готовят еду или просят кого-либо на рынке приготовить им пищу по их способу.

Покупая материалы и потребляя товары чужеродного происхождения, они отдают часть своих доходов национальному и международному рынку, но в большей или меньшей степени уравнилительный контроль за источниками существования и продажей ремесленных изделий позволяет им сохранить свою этническую идентичность. Благодаря следованию ими некоторым традициям (коллективный контроль над землей и система взаимной полезности), модернизации торговли ремесленными изделиями и приспособлению к сложному взаимодействию с современностью, они достигли процветающей независимости, которой бы они не получили, если бы замкнулись в отношениях, унаследованных от предков.

«Процветающие народные культуры» - это выдержка из книги «Гибридные культуры: стратегии внедрения и отвержения современности» Гарсиа Нестора Канклинни.

источник: Canclini, Garcna Nestor. "Prosperous Popular Cultures". Prince Claus Fund Journal. #10a. Eds. Malu Halasa, et.al. Trans. Amelia White and Maudi Quandt .2003.

ПЕРЕВОД ПАХЧ - УЦА.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ОБСУЖДЕНИЯ:

1. Какова взаимосвязь между современными средствами массовой коммуникации и традиционными практиками? Думаете ли вы, что современность несет в себе угрозу для традиций?
2. Каково место фольклора в жизни современных людей? Способны ли сохраняться все формы устных традиций?
3. Думаете ли вы, что для того, чтобы спасти фольклор, необходимо его сохранять?

Какие подходы используют антропологи и специалисты по коммуникациям в своих исследованиях, касающихся взаимосвязи традиций и современности?

4. Приведите, пожалуйста, шесть опровержений классической точки зрения фольклористов. Вы можете прокомментировать их, используя свои собственные примеры и доказательства? Могли бы вы опровергнуть их, как это сделал автор? Если да, аргументируйте систематично свою точку зрения.
5. Почему автор считает, что возобновление традиционной ремесленной торговли может привести занимающихся ремеслами сельчан к благосостоянию и независимости?
6. Основываясь на собственном понимании традиций, скажите, в чем заключается сложность взаимодействия традиций и современности. Изложите, пожалуйста, свои мысли по данной теме в аргументированном эссе.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ:

1. В «Высотах удовольствия» Винченцио Боргини утверждает: «Удовольствие есть сущность искусства, а практичность есть случайность». Что на это утверждение ответили бы Джордж Калверт и Оскар Уайльд? Кого вы поддерживаете и почему?
2. К какому роду деятельности относилось коллекционирование произведений искусства в период раннего Возрождения?
3. Уайльд считает, что «всякое искусство совершенно бесполезно». Как Калверт отреагировал бы на это утверждение? С кем вы больше согласны? Почему?
4. Является ли искусство другого человека значимым для нашего опыта? Как Аппиа ответил бы на этот вопрос?
5. Как Кроче, Паффер и Калверт понимают слово «художник»? Сравните и сопоставьте их взгляды на этот вопрос.
6. Можно ли считать искусство пищей для мысли? Все главы книги «Искусство как понимание» начинаются со слов «Искусство как...». Можете ли вы придумать свои собственные сравнения искусства и пояснить их?
7. Что Белл говорит о силе искусства?
8. Какие факторы играют значительную роль при приобретении произведений искусства:
 - вкус
 - цена
 - красота произведения искусства
 - опыт
 - популярность художника
 - загадка произведения искусства
 - характер покупателя
9. Какие еще факторы вам известны? Почему они важны?
10. Следующий случай взят из книги Сильвана Барнета: «Можем ли мы назвать что-то искусством, если его создатель не считает, что это искусство?» К примеру, зуні считают фигуры бога войны «воплощением священных сил, а не эстетическим объектом и, поэтому, не подходящими для выставки», «хотя кураторы американских музеев искусств и выставляли эти объекты». «Самое подходящее место для этих фигур, - по мнению зуні, - это открытые храмы на склоне холма». «Может ли одна культура использовать священные объекты другой, вырывая их из контекста и выставляя в качестве эстетических

объектов?»¹³ Как на этот вопрос ответил бы Аппиа? Какие дилеммы окружают этот вопрос?

11. Каков наш опыт искусства? Позволяет ли великое произведение искусства обогатить наш опыт? Как? Приведите примеры из рассмотренных текстов.
12. Почему «Меркурий» Джамболоньи и «Давид» Микеланджело обнажены?
13. Сравните понимание искусства Микеланджело и Джамболоньи.
14. Какие взаимоотношения существуют между искусством и нравственностью? Какие поступки нравственно оправданы во имя искусства? Применима ли нравственность к искусству? Может ли искусство быть безнравственным?

ВОПРОСЫ ДЛЯ АНАЛИЗА:

1. Что такое искусство? Существует ли единое и универсальное определение искусства?
2. В чем заключается задача искусства? В чем заключается роль художника?
3. Как человек понимает искусство? Является ли понимание произведения искусства особым даром, способностью, которой могут обладать только некоторые?
4. Почему искусство является важным условием человеческой жизни?
5. Какими качествами обладает искусство и почему?
6. Может ли искусство сделать людей счастливыми?
7. Каково происхождение искусства? Как оно появилось?
8. Какие связи существуют между искусством и природой?

13 Barnet Sylvan. A Short Guide to Writing About Art. 7th ed. New York: Longman, 2007.

ГЛАВА 1. ИСКУССТВО КАК СВЯЩЕННОЕ

Клайв Белл. Искусство и жизнь

Turner, J.M. The Fighting Téméraire tugged to her last Berth to be broken. 1838. Watercolour, 91 x 122 cm. The National Gallery. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Turner%2C_J._M._W._-_The_Fighting_T%C3%A9m%C3%A9raire_tugged_to_her_last_Berth_to_be_broken.jpg
Public Domain

Pyxid of al-Mughira, Madinat al-Zahra, 968, today in the Louvre. http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Pyxid_Al_Mughira_OA_4068.jpg
Public Domain

Theotokos of Vladimir (the holy protectress of Russia). 12th century, the Tretyakov Gallery <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Vladimirskaia.jpg>
Public Domain

Miraj. Persian miniature painting, from 1550 CE, depicting the Prophet Muhammad ascending on the Burak into the Heavens, a journey known as the Miraj. From a Khamsa of Nizami of 1539-43, painted by Sultan Muhammad, in Tabriz. <http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Miraj2.jpg>, Public Domain

Giambattista, Cima da Conegliano. Sacra Conversazione. c. 1490. National Gallery, London, UK. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Giambattista_Cima_da_Conegliano_-_Sacra_Conversazione.jpg, Public Domain

Christus Ravenna Mosaic. 6th century. Church San Apollinare Nuovo in Ravenna, Italy. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Christus_Ravenna_Mosaic.jpg, Public Domain

Standing Buddha, Gandhara, 1st century CE. Guimet Museum, Paris. Personal photograph. 18 August 2005. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:StandingBuddha.JPG>, Public Domain

Leningrad Codex. The manuscript was written around the year 1010 C. E. Author: Shmuel ben Ya'akov. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Leningrad_Codex_Carpet_page_e.jpg, Public Domain

The Bayeux Tapestry, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Bayeux_tap1.jpg, Public Domain

Gogh, Van. The Potato Eaters. 1885. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Vincent_Van_Gogh_-_The_Potato_Eaters.png, Public Domain

Giotto di Bondone, Basilique Assise, Legend of St Francis, Ecstasy of St Francis, http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Giotto_-_Legend_of_St_Francis_-_12_-_Ecstasy_of_St_Francis.jpg, Public Domain

David, Jacques-Louis. The Death of Marat. Art Galerie, http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Jacques-Louis_David_-_La_Mort_de_Marat.jpg, Public Domain

Bosch, Hieronymus. Hell, part of The Garden of Earthly Delights. http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Hieronymus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_Hell.jpg, Public Domain

Etty, William. Youth on the Prow, and Pleasure at the Helm. 1832. http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Etty_Youth_1832.jpg, Public Domain

Pieter Bruegel the Elder: The Seven Deadly Sins or the Seven Vices - Anger, http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Pieter_Bruegel_the_Elder_-_The_Seven_Deadly_Sins_or_the_Seven_Vices_-_Anger.JPG, Public Domain

Géricault, Théodore. The Epsom Derby. 1821. Musée du Louvre. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Jean-Louis_Th%C3%A9odore_G%C3%A9ricault_001.jpg, Public Domain

Fieldhouse, Simon. Royal Academy. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Royal_Academy_Simon_Fieldhouse.jpg, Public Domain

Нитин Кумар. Мандала: священная геометрия и искусство

Buddhist Mandala. <http://www.buddhismus.at/service/serv6.htm>, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Mandala_gross.jpg, Public Domain

Ceramic tile produced in Iznik, Turkey, second half of 16th century. Today in the Louvre. Photographer: Jastrow (2005), http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Tile_panel_flowers_Louvre_OA3919-2-297.jpg, Public Domain

Мавлюда Юсупова. Эволюция архитектуры суфийских обителей Бухары

http://archnet.org/library/images/sites.jsp?key=khanqah&collection_id=-1&select=usage

Линда Комарофф. Искусство эпохи Фатимидов

The Arts and Islam. -The Ismaili.- USA, March 21, 2006.

316

ГЛАВА 2. ИСКУССТВО КАК КРАСОТА

Эдмунд Бёрк. Философское исследование о происхождении

Friedrich, Caspar David. Der Wanderer über dem Nebelmeer, ca.1818. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Caspar_David_Friedrich_032.jpg, Public Domain

Edmund Burke. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Edmund_Burke2_c.jpg, Public Domain

Turner, J.M.W. Rain, Steam and Speed - The Great Western Railway.1844, oil on canvas, National Gallery, London, <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Turner-rain-steam-and-speed.jpg>, Public Domain

David, Jacques-Louis. 1880. Napoleon Bonaparte at the St. Bernard Pass. Art History Museum, Vien.http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Jacques-Louis_David_008.jpg, Public Domain

Botticelli, Sandro. The Birth of Venus.1445. Source:http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Birth_of_Venus_detail.jpg, Public Domain

Lefebvre, Jules Joseph. Nymph with Morning Glory Flowers. Private Collection.http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Nymph_with_morning_glory_flowers.jpg, Public Domain

Какузо Оакура. Книга чая

Eitoku, Kano, Flowers and Birds of the Four Seasons. 16th century.Hakutsuru Fine Art Museum, Kobe, Japan. <http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:ShikiKachozu%28Right%29.jpg>. Public Domain

Utamaro, Kitagawa.Flowers of Edo: Young Woman's Narrative Chanting to the Samisen.Woodblock print; 35.8 x 25.2 cm; ca. 1800. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:KitagawaUtamaro_FlowersOfEdo.jpg, Public Domain

Eitoku, Kano. Detail of The Four Accomplishments. One of six folding screens: ink on paper. Shows people playing Go. Japan, Momoyama period, 16th century. GNU Free Documentation License. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Go_Kano_Eitoku.jpg

Hokusai, Katsushika.The Great Wave off Kanagawa. created between 1823-1829. Metropolitan Museum of Art, New York. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Tsunami_by_hokusai_19th_century.jpg>

Tōhaku, Hasegawa. Portrait of Sen no Rikyū, founder of the three main schools of Japanese tea ceremony, hanging scroll, ink and color on silk.<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Sen_no_Rikyu_JPN.jpg>. Public Domain

Seiki, Kuroda. Lakeside.1897.oil on canvas.Kuroda Memorial Hall, Tokyo.<<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Lakeside.jpg>>. Public Domain

Ikebana arrangement.<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Paesaggio_acquatico.JPG>. GNU Free Documentation License

Shermatova, Dilorom. Hat-Seller.

Shermatova, Dilorom. Fly Away.

Shermatova, Dilorom. Flamingo.

Монро С. Бердсли. Теории красоты середины 19 столетия

Turner, J.M. Eruption of Vesuvius.1817. oil on canvas, Yale Center for British Art, New Haven, CT, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Ausbruch_des_Vesuvs%2C_1817.jpg, Public Domain

Rossetti, Dante Gabriel. Jane Morris (The Blue Silk Dress).Oil on canvas, dated 1868. The Society of Antiquaries of London (Kelm-scott Manor), <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Jane-morris-blue-silk.jpg>, Public Domain

Goyo,Hashiguchi. Kamisuki.(Combing the hair), Japan, AD 192.The British Museum Images.http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Goyo_Kamisuki.jpg, Public Domain

Godward,John William.Nerissa. Courtesy of Art Renewal Center at www.artrenewal.org, <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Godward.Nerissa.jpg>, The Public Domain in the United States

Whistler, James McNeill.Portrait of his Mother. (section). http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Whistler_Portrait_of_his_Mother.jpg, Public Domain

William, Hogarth.Marriage a la Mode, second scene from a series of six, National Gallery, London, Public Domain

The Charioteer of Delphi, about 470 B.C. Delphi Archaeological Museum. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Ac.charioteer.jpg>, Public Domain

Kunisada, Portrait of Kabuki Actor Kwarazaki Gonjuro I.1861., <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:ToyokunIIIActor.jpg>, The Public Domain in the United States

Sargent, John Singer. Madame X (Madame Pierre Gautreau). 1884, oil on canvas, 234.95 x 109.86 cm, Manhattan: Metropolitan Museum of Art.http://www.jssgallery.org/Paintings/Madame_X.htm, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Sargent_MadameX.jpeg, Public Domain

Gogh, Vincent Van. A Pair of Shoes. 1885 oil painting, <http://www.vangoghmuseum.nl/collection/catalog/vglpainting.asp?ARTID=13&LANGID=0&SEL=1&PERIOD=&SORT=> Alternitavely, go to <http://www.nga.gov/exhibitions/gogh/images/610x390/018-009.jpg>, <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:VanGoghShoes1885.jpg>, The Public Domain in the United States

Bust of Queen Nefertiti in the Altes Museum, Berlin. Author of the picture: Arkadiy Etumyan. 2006-01-28, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Nefertiti_30-01-2006.jpg, Public Domain

Этель Д. Паффер. Красота визуальных форм

Lenbach, Franz von. Young Shepherd. 1860. Neue Pinakothek, München. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Franz_von_Lenbach_001.jpg, Public Domain

Malevich, Kazimir. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Malevitj.jpg>, Public Domain

Rembrandt, Harmensz. van Rijn. The Abduction of Europa. 1632. Oil on panel. Currently on display at The Getty Center in Los Angeles: <http://www.getty.edu/art/collections/images/I/00106901.jpg>, Source: http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Rembrandt_Abduction_of_Europa.jpg, The Public Domain in the United States

Vermeer van Delft, Jan. The Guitar Player. 1670. Kenwood House, Lord Iveagh Bequest, London, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Jan_Vermeer_van_Delft_013.jpg, Public Domain

Perugino, Pietro. Christ Handing the Keys to St. Peter. (1481-82) Fresco, 335 x 550 cm Cappella Sistina, Vatican, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Perugino_Keys.jpg, Public Domain

Monet, Claude. Impression, soleil levant, 1872. Oil on canvas, 48 x 63 cm - Musée Marmottan, Paris. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Claude_Monet%2C_Impression%2C_soleil_levant%2C_1872.jpg, Public Domain

Monet, Claude, Rue Montorgueil, Paris, Festival of June 30, 1878. Oil on canvas. Musée d'Orsay, Paris, France. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Monet-montorgueil.JPG>, Public Domain

Sargent, John Singer. Portrait of Frederick Law Olmsted. 1895. Painted at the Biltmore Estate. Oil on canvas, 91 x 61 1/4 in. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Frederick-Law-Olmsted.JPG>, Public Domain

Millet, Jean-François. Evening Prayer, 1857-1859. Musée d'Orsay, Paris, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Jean-Fran%3%A7ois_Millet_%281857-1859%29_001.jpg, Public Domain

Rodin, August. A Cathedral [Mus. Rodin - Paris] http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:AUGUST_RODIN_-_A_catedral.jpg, Public Domain

Corot, Jean-Baptiste-Camille. Forest of Fontainebleau. 1830. Picture taken at: National Gallery of Art, Washington, D.C., USA http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Forest_of_Fontainebleau-1830-Jean-Baptiste-Camille_Corot.jpg, Public Domain

"The Achievement of the Grail" (1891-4) Tapestry by Edward Burne-Jones, Museum and Art Gallery of Birmingham. Galahad, Bors and Percival achieve the Grail. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Galahad_grail.jpg, Public Domain

Millet, Jean-François. Porträt eines Marineoffiziers. 2nd third of 19th century Musée des Beaux-Arts, Lyon, http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Jean-Fran%3%A7ois_Millet_%281857-1859%29_010.jpg, GNU Free Documentation License

Hogarth, William. Four stages of cruelty - First stage of cruelty, first of series of engravings. 1751. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:CrueltyI.JPG>, Public Domain

Durer, Albrecht. Self-portrait. 1500. Alte Pinakothek, München. http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Albrecht_D%3BCrer_104.jpg from Public Domain

Джулия де Вольф Эддисон. Прикладное искусство в средневековье

St Laurentius-olv mantel. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:St_Laurentius-olv_mantel.jpg, GNU Free Documentation License

15th century embroidered cope, St-Baaf's Cathedral, Ghent. own picture taken on 5 nov, Sint-Baafskathedraal gent, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Koorkap_kaproen.jpg, GNU Free Documentation License

Man shaping pottery in Cappadocia, Turkey. Photo taken by Randy Oostdyk, and released under GFDL. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Makingpottery.jpg>, GNU Free Documentation License

Bishop's symbol of office. Self-made image donated to Wikipedia. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Bishops_staff_2d.jpg, GNU Free Documentation License

Phulkari from Patiala. Photo: IP Singh. Source: Taken by User:Indu Singh, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:2006_08_26_Phulkari.JPG, GNU Free Documentation License

Wood-carving, Mikhail Romanyuk's Domain of Images

ГЛАВА 3. ИСКУССТВО КАК ИНТУИЦИЯ

Бенедетто Кроче. Интуиция и искусство

Abstract created in Helicon Filter from a photograph of a palm leaf. Image created by User:Althepal. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Abstracthelicon.jpg>, The Creative Commons
Malevich, Kazimir. The Black Square. 1913. State Russian Museum, St. Petersburg. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Malevich_black-square.jpg, Public Domain
Pollock, Jackson. Composition no. 16. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:PollockTela.jpg>, The Public Domain in the United States
Wax Figures. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Waxfigures.JPG>, Public Domain
Prokudin-Gorskii, Sergei Mikhailovich. Early Color Photograph from Russia. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Prokudin-Gorskii-12.jpg>, The Public Domain in the United States
Aiwasowskij, Iwan Konstantinowitsch. Ninth Wave, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Aivasovsky_Ivan_Constantinovich_the_9th_wave_IBI.JPG, Public Domain
Vasnetsov, Viktor Mikhailovich. Gamaun, The prophetic Bird, 1897, Oil on canvas, 200*150, The Daghestan Museum of Fine Arts. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Gamaun.jpg>, Public Domain

Натаниэль Хоторн. Пророческие портреты

Nathaniel Hawthorne. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Nathaniel_Hawthorne_-_Project_Gutenberg_eText_15161.jpg, From <http://www.gutenberg.org/files/15161/15161-h/15161-h.htm>, Public Domain
Vrubel, Mikhail. Swan princess. 1900. Oil on canvas. 142*83 Tretyakov Gallery. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Swan_princess.jpg, Public Domain
Arcimboldo, Guiseppe. Portrait of Rudolf II (Holy Roman Emperor), from "Vertemnus", 1590. <http://ru.wikipedia.org/wiki/D0%98%D0%B7%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5:Arcimboldovertemnus.jpeg>, Public Domain
Waterhouse, John William. Magic Circle. 1886. http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:John_William_Waterhouse_-_Magic_Circle.JPG, Public Domain
Loo, Charles Van. Elizabeth Petrovna. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Elizabeth_empress.jpg, Public Domain
Ingres, Jean Auguste Dominique. Napoleon on his Imperial Throne. 1806. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Ingres%2C_Napoleon_on_his_Imperial_throne.jpg, Public Domain
Borovikovskiy, Vladimir Lukich. Portrait of Maria Lopukhina, 1797, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Borovikovskiy_maria_Lopukhina.jpg, Public Domain
Vasnetsov, Viktor. Tsar Ivan The Terrible. 1897. Oil on canvas 247*132 Tretyakov Gallery, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Vasnetsov_loann_4.jpg, Public Domain
Édouard Manet, Self Portrait with a Palette. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Manet%2C_Edouard_-_Self_Portrait_with_a_Palette.jpg, Public Domain
Chassériau, Théodore. Othello and Desdemona in Venice. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Othellopainting.jpeg>, Public Domain

Оскар Уайльд. Портрет Дориана Грея

Sarony, Napoleon. Oscar Wilde in his Favourite Coat. New York. 1882. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Oscar.jpg>, Public Domain
Waterhouse, John William (1849-1917) : Echo and Narcissus. 1903. Location: Walker Art Gallery, Liverpool, England http://ru.wikipedia.org/wiki/D0%98%D0%B7%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5:Waterhouse_Echo_and_Narcissus.jpg, Public Domain
Waterhouse, John William. Ophelia. oil on canvas, size: 49 x 29 in. 1894. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Ophelia_1894.jpg, Public Domain
Boucher, François. The Painter in his Studio. c. 1720. http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Fran%3A7ois_Boucher_003.jpg, GNU Free Documentation License
Bust of Antinous, from the Palazzo Altemps in Rome, Italy. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:AntinousPalazzoAltempsVariant2.jpg>

Рашель Гурштейн. Загадочная улыбка

Da Vinci, Leonardo. Mona Lisa. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Mona_Lisa.jpeg, Public Domain
Da Vinci, Leonardo. Self-Portrait. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Leonardo_self.jpg, Public Domain
Khnopff, Fernand. The Caress. 1887. Brussels Royal Museum of Fine Arts. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Khnopff-caresses.JPG>, Public Domain
View of Musée du Louvre from Jardin des Tuileries, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Mus%C3%A9_du_Louvre_-_from_Jardin_des_Tuileries%2C_Paris%2C_France_%2826_April_2006%29.JPG, Photo taken by Luke van Grieken on 26 April 2006, The GNU Free Documentation License, the Creative Commons
Horde of tourists in front of Mona Lisa. Own work, taken on 20th November, 2004. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Crowd_at_Mona_Lisa.jpg, The GNU Free Documentation License
Vasari, Giorgio. Self Portrait. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Vasari.jpg>, Public Domain

ГЛАВА 4. ИСКУССТВО КАК ПОЛИТИКА

319

Массуми Фархад. Впечатление художника: рисунок Муина Мусавари “Тигр, нападающий на юношу”

Photograph © Jan.31, 2008. Museum of Fine Arts, Boston, USA.

Safavid era Miniature painting kept at Shah Abbas Hotel in Isfahan. Photo. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Miniator_hotel_shah_abbas_deevar.jpg, The GNU Free Documentation License

Siberian tiger (*Panthera tigris altaica*), Aalborg Zoo, Denmark. This file was made by Malene Thyssen. www.mtfoto.dk/malene/, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Siberian_Tiger_by_Malene_Th.jpg, The GNU Free Documentation License

Map of Safavid territories. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Map_Safavid_persia.png, The Creative Commons

Photograph of painting of Shah Abbas I of Safavid. <http://www.iranchamber.com/history/safavids/safavids.php> (no copyright can be involved, since it is a photograph of an ancient picture), http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Shah_Abbas_I.jpg

Image of shah of Iran, Ismail I; Description from Smithsonian: The Battle between Shah Ismail and Abul-khayr Khan from the Tarikh-i alam-aray-i Shah Ismail URL:<http://www.asia.si.edu/collections/zoomObject.cfm?ObjectId=28213>, <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:ShahIsmaili.jpeg>, Public Domain

Abbasi, Reza. Saki. The Moraqqa' e Golshan 1609 Golestan Palace. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Saki_-_Reza_Abbasi_-_Moraqqa%E2%80%99-e_Golshan_1609_Golestan_Palace.jpg, Public Domain

Abbasi, Reza. Prince Muhammad-Beik of Georgia. 1620. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Georgian_prince_by_Reza_Abbasi.jpg, The Public Domain in the United States

Chardin, Jean-Baptiste-Siméon. Self-portrait. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Jean-Baptiste-Sim%C3%A9on_Chardin.jpg, Public Domain

A Persian Rug depicting an old scene from the turquoise blue mosque of Isfahan. Photo taken by Zereschk, <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Farsh-Isfahan.jpg>, Public Domain

Майкл Киммельман. Холодная война за искусство

Vladimirski, Boris. Roses for Stalin. 1949. Oil on canvas, 100.5 x 141 cm. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Roses_for_Stalin_by_Vladimirskij.jpg, The Public Domain in Russia.

Klee, Paul. Self Portrait entitled “Senecio”. 1922. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:KleeSP.jpg>, Public Domain

Agitprop poster by Vladimir Mayakovsky, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Rostaposter_mayakowski.jpg, Public Domain

Rauschenberg, Robert. Riding Bikes. 1998. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Rauschenberg3.JPG>, The GNU Free Documentation License

Tatlin, Vladimir. Model of the Monument to the Third International. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:TatlinMonument3int.jpg>, Public Domain in Russia

World War I propaganda poster depicts Columbia sowing vegetables. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Sow_victory_poster_us-govt.gif, The Public Domain in the United States.

Кваме Энтони Аппиа. Чья это культура?

Kwame Anthony Appiah during a visit to Knox College. photo by Appiah. 24 Oct 2006. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Appiah.jpg>, The Creative Commons

Sculpture of Hanuman in Terra cotta. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Hanuman_in_Terra_Cotta.jpg, Public Domain

Amber Room before World War II. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Oldamberroom.jpg>, The Public Domain in Russia.

Yoruba bronze head sculpture from the city of Ife, Nigeria c. 12th century A.D. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Yoruba-bronze-head.jpg>, Public Domain

Nok sculpture, terracotta, Louvre, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Nok_sculpture_Louvre_70-1998-II-I.jpg, Public Domain

Picasso, Pablo. Portrait of Gertrude Stein. 1906. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Stein_by_picasso.jpg, The Public Domain in the United States.

A view inside the Afghan National Museum. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:A_view_Inside_the_Afghan_National_Museum.jpg, The Creative Commons

Taliban in Herat. Photo in July 2001. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Taliban-herat-2001.jpg>, Public Domain

Makonde carving c. 1974, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Makonde_elephant.jpg, Public Domain

Benin Bronzes. Photo. June 2005. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Benin_Bronzes.JPG, GNU Free Documentation License

The Chrysler Building. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Chrysbldg_solitaire.jpg, Public Domain

Роналд Дворкин. Даже фанатики и те, кто отрицают холокост, должны высказаться

Williams, Greg. A colored-pencil caricature of film comedian Charlie Chaplin. 1990s. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Chaplin_caricature.JPG, The Creative Commons
 1876 US cartoon from Harper's Weekly magazine. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Ganges1876.jpg>, The Public Domain in the United States
 Join or Die. This political cartoon (attributed to Benjamin Franklin) originally appeared during the French and Indian War, but was recycled to encourage the American colonies to unite against British rule. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Joinordie.png>, Public Domain
 Cranach d. Ä., Lucas. The Antichrist. 1521. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Lucas_Cranach_-_Antichrist.png, Public Domain

Орхан Памук. Меня зовут Красный

Youth and Suitors. Miniature illustration from the Haft Awrang, Seven Thrones, of Jami. (in an illuminated manuscript produced between 1556 and 1565 at Mashhad, Iran), http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Youth_and_suitors.jpg, Public domain. The work is a series of allegorical romances and moral parables in the tradition of Sufi mysticism. Freer and Sackler Galleries, The Smithsonian Institution, Washington, DC.
 Orhan Pamuk. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Orhan_Pamuk3.jpg, Public Domain
 Birth of Muhammad. 16th century Ottoman illustration of the Siyer-i Nebi <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:MuhammadBirth.jpg>, Public Domain
 Ayaz kneeling before Sultan Mahmud of Ghazni. A miniature painting from a fifteenth century manuscript of six poems by 'Attar. "Six poems" by Farid al-Din 'Attar Southern Iran, 1472 British Library, London, http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Mahmoud_and_Ayaz.jpg, Public Domain
 Muhammad at the Kaba. 16th century Ottoman illustration of the Siyer-i Nebi. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Muhammad_at_Kaba.jpg, Public Domain
 Muhammad at Mount Hira. 16th century Ottoman illustration of the Siyer-i Nebi. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Muhammad_on_Mount_Hira.jpg, Public Domain
 Riza-i Abbasi. Two Lovers. Iran 1630. <http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Twolovers.jpg>, Public domain.
 Miniature of Muhammad re-dedicating the Black Stone at the Kaaba. From Jami Al-Tawarikh ("The Universal History" written by Rashid Al-Din), a manuscript in the Library of the University of Edinburgh; illustrated in Tabriz, Persia, c. 1315. Source: http://www.zombietime.com/mohammed_image_archive/, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Muhammad_2.jpg, Public Domain
 Scebe from Razmnama, or Book of Wars 1761 - 1763 Source: <http://www.plantcultures.org/pccms/action/showItem?id=340>, http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Razmnama_Dronacharya.jpg, Description: This painting is from the Razmnama or Book of Wars which is -

ГЛАВА 5. ИСКУССТВО С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ГЕНДЕРА

Фатима Мернисси. Смелая Ширин в поисках любви

Nizami. Khusraw discovers Shirin bathing in a pool from a Khamsa (Quintet). mid 16th century. Safavid dynasty. Opaque watercolor, ink, gold, and silver on paper. Shiraz, Iran, http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Nizami_-_Khusraw_discovers_Shirin_bathing_in_a_pool.jpg, Public Domain
 Miniature Mughal painting depicting the tale of Yusuf and Zulaikha according to Racinet (1876 ed.) Source: http://www.columbia.edu/itc/mealc/pritchett/00routesdata/1600_1699/french/racinet/racinet.html, <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Yusufzulaikha1876.jpg>, Public Domain
 Queen Scheherazade tells her stories to King Shahryar. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:1001-nights.jpg>, Public Domain
 Ingres, Jean Auguste Dominique. La Grande Odalisque. 1814. http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Ingre%2C_Grande_Odalisque.jpg, Public Domain
 Velázquez, Diego. The Rokeby Venus. c. 1644-1648 National Gallery, London. http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Diego_Vel%C3%A1zquez_064.jpg, Public Domain
 Hasht-Behesht Palace kamancheh. Painting from Hasht-Behesht palace, Isfahan, Iran, from 1669. http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Hasht-Behesht_Palace_kamancheh.jpg, Public Domain
 David, Jacques-Louis. The Intervention of the Sabine Women 1796-1799. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Sabine_women.jpg, Public Domain
 Banquet of the Officers of the St George Civic Guard WGA, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Banquet_of_the_Officers_of_the_St_George_Civic_Guard_WGA.jpg, Public Domain
 Kassat, Mary. Maternal Kiss. 1896. http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Cassatt_Mary_Maternal_Kiss_1896.jpg, Public Domain
 Mughal empress Nur Jehan. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:NurJehan.jpg>, Public Domain
 Nur Jahan's Mausoleum in Shahdara, Lahore., http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Nur_Jehan_Tomb.jpg, Picture by M Kaiser Tufail 8 Oct '06, GNU Free Documentation License

Джоан Алтейб. Старые мастера: проигнорированные женщины-художницы.

321

http://www.ineartregistry.com/articles/altabe_joan/default.php

Ингрид Роланд. Титан из титанов

Volterra, Daniele da. Portrait of Michelangelo. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Michelangelo_Portrait_by_Volterra.jpg, Public Domain

Buonarroti, Michelangelo. Pietà. St. Peter's Basilica, Rome. 1499, marble sculpture, Vatican., Photo taken by Flickr user(s) ste_and_leanne. Original photo http://www.flickr.com/photo_zoom.gne?id=205992318&size=l. Photo used under permission by the photographer. GNU Free Documentation License

Detail of Michelangelo's "The Last Judgement" (Sistine Chapel), executed 1535-1541. Saint Bartholomew holding the knife of his martyrdom and his flayed skin. The face of the skin is Michelangelo's. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Last_judgement.jpg, Public Domain

Michelangelo, Moses. Located in a minor church of San Pietro in Vincoli on the Esquiline (near the ancient Coliseum) in Rome--- Moses is the figure bottom center. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Michaelangelo%27s_Moses.jpg, The GNU Free Documentation license

Michelangelo, David. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Michaelangelo_David.jpg, Public Domain

Donatello, David. c. 1425-1430. Museo Nazionale del Bargello, Florence. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Davide_%28Donatello%29.jpg, Public Domain in the United States.

St. Peter's Basilica in Rome seen from the roof of Castel Sant'Angelo. Photo by Wolfgang Stuck September 2004. Michelangelo designed the dome of St. Peter's Basilica, although it was unfinished when he died. (information to be put under the image), http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Petersdom_von_Engelsburg_gesehen.jpg, Public Domain

Michelangelo. Madonna with child. Brügge cathedral "Onze-Lieve-Vrouwkerk", Belgium, http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Madonna_michelangelo.jpg, The GNU Free Documentation License

ГЛАВА 6. ИСКУССТВО КАК ОПЫТ**Эндрю Баттерфильд. Высоты удовольствия**

Hendrick Goltzius (1558-1617): "Portrait of Giovanni Bologna", <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Goltzius-Bologna.png>, Public Domain

Giambologna. Hercules beating the Centaur. Loggia dei Lanzi, Florence. http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Firenze-piazza_signoria_statue01.jpg, The Creative Commons Attribution

Giambologna. Cosimo Medici's statue on the Piazza della Signoria. Florence, Italy. http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Firenze-piazza_signoria_statue07.jpg, The Creative Commons Attribution, Hercules beating the Centaur (Loggia dei Lanzi, Florence)

"L'Architettura" by Giambologna in the Bargello, Firenze. Photo is taken 1993. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:FloArch0.jpg>, GNU Free Documentation License

Giambologna. Rape of the Sabine Women. Loggia dei Lanzi, Florence. http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Firenze-piazza_signoria_statue06.jpg. This image was originally posted to Flickr by Son of Groucho at <http://www.flickr.com/photos/sonofgroucho/56029611/>. The Creative Commons Attribution

Bronze equestrian statue of Philip III of Spain (1578-1621). Started by Giambologna and finished in 1616 by Pietro Tacca. It's part of the monument in the Plaza Mayor of Madrid (Spain) inaugurated in 1848. http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Monumento_a_Felipe_III_%28Madrid%29_02.jpg, Public Domain

Джордж Калверт. Польза искусства

Velázquez, Diego. Las Meninas. 1656-57, Oil on canvas, 318 x 276 cm, Museo del Prado, Madrid. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Velazquez-Meninas.jpg>, Public Domain

Santi, Raffaello. The Vision of the Knight. circa 1504. Egg tempera on poplar. 17.1 x 17.1 cm. National Gallery, London, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Vision_of_a_Knight.jpg, Public Domain

The Parthenon seen from the hill of the Pnyx to the west. <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Ac.parthenon5.jpg>, Public Domain

Bierstadt, Albert. The Rocky Mountains, Lander's Peak. 1863. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Bierstadt_LandersPeak_1863.jpg, Public domain

Santi,Raffaello. The School of Athens. 1509-1510.Fresco, 500 × 770 cm.Vatican City, Apostolic Palace. http://en.wikipedia.org/wiki/School_of_Athens, Public domain

Хосе Ортега-и-Гассет. Художественное искусство

Jose Ortega, Source:<http://www.grandiletture.it/servlets/resources?resourceId=75510>, Also available at:<<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:180px-JoseOrtegayGasset.jpg>>, Public domain

Titian.Charles V at Mühlberg, 1548.Madrid, < http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Tizian_082.jpg>, Public domain

Goya, Francisco de.Saturn devouring his son. 1819. Museo del Prado, Madrid, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Goya_-_Saturno_devorando_a_su_hijo.jpg, Public Domain

Munch, Edvard. Death in the Sickroom. 1895. Oil on canvas. 59 x 66 in. Nasjonalgalleriet at Oslo.<http://cgfa.sunsite.dk/munch/index.html>, http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Munch_deathSickroom.jpg, The Public Domain in the United States.

Cezanne, Paul. Still Life with a Curtain.1895. The Hermitage Museum. http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Stilllife_hermitage.jpg, Public Domain

Picasso, Pablo.Compotier avec fruits, violon et verre.1912.http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Compotier_avec_fruits%2C_violon_et_verre.jpg, The Public Domain in the United States

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА И ВЕБ-САЙТЫ

323

ГЛАВА 1. ИСКУССТВО КАК СВЯЩЕННОЕ

Клайв Белл. Искусство и жизнь

- Tolstoy, Leo. "What is Art?". Trans. A. Maude. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1960.
- Goldsmith, Edward. "Art and Ethics: Art and Altruism". The Structurist. Nos. 41-42, 2001-2002. <http://www.edwardgoldsmith.com/page6.html>
- http://en.wikipedia.org/wiki/Clive_Bell
- http://www.rowan.edu/philosop/clowney/Aesthetics/philos_artists_onart/bell.htm
- <http://bloomsbury.denise-randle.co.uk/cbell.htm>

Нитин Кумар. Мандала: священная геометрия и искусство

- <http://en.wikipedia.org/wiki/Mandala>
-
- Hansen, Jytte. "Mandala".
- <http://www.jyh.dk/indengl.htm>
- George, Patrick A. "Mandala: Buddhist Tantric Diagrams" <http://ccat.sas.upenn.edu/george/mandala.html>

Тазим Р. Кассам. Этика и эстетика в искусствах ислама

- Hillenbrand, Robert. Islamic Art and Architecture. London: Thames and Hudson, 1999.
- Ali, Wijdan. Modern Islamic Art: Development and Continuity. Gainesville : University Press of Florida, 1997.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Islamic_art
- <http://www.artlex.com/ArtLex/ij/islamic.html>

Линда Комарофф. Искусство эпохи Фатимидов

- http://www.lacma.org/islamic_art/intro.htm
- http://www.colostate.edu/orgs/MSA/find_more/islart.html
- <http://www.islamic-art.org/>

ГЛАВА 2. ИСКУССТВО КАК КРАСОТА

Эдмунд Бёрк. Философское исследование о происхождении

- Burke, E. A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. Reprint edition, Oxford: Basial Blackwell, 1757.
- "Edmund Burke. Wikipedia Encyclopedia. http://en.wikipedia.org/wiki/Edmund_Burke
- Landlow, George P. "Edmund Burke's On the Sublime." The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin. Princeton UP, 1971. <<http://www.victorianweb.org/philosophy/sublime/burke.html>>
- Pateman, Trevor. "The Sublime". Key Concepts: A Guide to Aesthetics, Criticism and the Arts in Education. London: Falmer Press, 1991. pp 169 - 171. Lightly revised for this 2004 website version. < <http://www.selectedworks.co.uk/sublime.html>>

- Scott, Alex. Edmund Burke's A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful.
- <<http://www.angelfire.com/md2/timewarp/burke.html>>
- http://en.wikipedia.org/wiki/A_Philosophical_Enquiry_into_the-Origin_of_Our_Ideas_of_the_Sublime_and_Beautiful
-

Какузо Оакура. Книга чая

- "Japanese Painting". <<http://www.artelino.com/articles/japanese-painting.asp>>

324

Монро С. Бердсли. Теории красоты середины 19 столетия

- "Beardsley's Aesthetics".<http://plato.stanford.edu/entries/beardsley-aesthetics/>
- "Monroe C. Beardsley".http://en.wikipedia.org/wiki/Monroe_Beardsley
- Camp, Van Julie C. Philosophy of Art and Beauty: Online Course. Last Updated: May 20, 1998. <http://www.csulb.edu/~jvancamp/361/>
- Donoghue, Denis. "Speaking of Beauty." Daedalus. Fall 2002. http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa3671/is_200210/ai_n9109123/pg_7
- Gilbert, Katharine Everett and Helmut Kuhn. A History of Esthetics. (Istoriya Estetiki). Trans. V. V. Kuznetsova and I.S. Tikhomorova. St. Petersburg: Aleteya, 2000.
- Landlow, George P."Ruskin's theory of Typical Beauty". Last modified 25 July 2005.< <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/2.2.html>>
- Santyana, George. The Sense of Beauty. Being the Outlines of Aesthetic Theory. (1896) New York, Modern Library, 1955.
- Sheppard, Anne. Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art. Oxford: Oxford University Press, 1987.

Этель Д. Паффер. Красота визуальных форм

- Codak, Eric W. "Ethel D. Puffer". <http://www.webster.edu/~woolfm/puffer.html>
- "Puffer, Ethel Dench". Encyclopedia of Psychology. http://www.findarticles.com/p/articles/mi_g2699/is_0002/ai_2699000283
- Scarborough, Elizabeth and Laurel Furumoto. Untold Lives: The First Generation of American Women Psychologists . New York: Columbia University Press, 1987, pp. 70-90.

Джулия де Вольф Эддисон. Прикладное искусство в средневековье

- Sumner, Christina. Bright Flowers: Textiles and Ceramics of Central Asia. Hampshire: Powerhouse Pub. in association with Lund Humphries, 2004.

ГЛАВА 3. ИСКУССТВО КАК ИНТУИЦИЯ

Бенедетто Кроче. Интуиция и искусство

- "Benedetto Croce".<http://www.kirjasto.sci.fi/croce.htm>
- "Benedetto Croce".http://en.wikipedia.org/wiki/Benedetto_Croce
- Croce, Benedetto, 1866-1952: Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic, trans. by Douglas Ainslie (Gutenberg text) <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/gutbook/lookup?num=9306>
- Croce, Benedetto, 1866-1952: The Conduct of Life, trans. by Arthur Livingston (text at Gutenberg Australia)< <http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300891.txt>>
- Croce, Benedetto, 1866-1952: Historical Materialism and the Economics of Karl Marx, trans. by C. M. Meredith. <http://socserv2.socsci.mcmaster.ca/~econ/ugcm/3ll3/marx/croce.htm>
- Roberts, David. D. "Croce in America: Influence, Misunderstanding, and Neglect." HUMANITAS, Volume VIII, No. 2, 1995. <http://www.nhinet.org/roberts.htm>
- Whitford, Frank. Understanding Abstract Art. New York: Dutton, 1987.

Натаниэль Хоторн. Пророческие портреты

- "Nathaniel Hawthorne". http://en.wikipedia.org/wiki/Nathaniel_Hawthorne

Оскар Уайльд. Портрет Дориана Грея

- “Oscar Wilde”. http://en.wikipedia.org/wiki/Oscar_Wilde
- “The Picture of Dorian Grey”.
- http://en.wikipedia.org/wiki/The_Picture_of_Dorian_Grey
- THE OFFICIAL WEB SITE OF OSCAR WILDE:
<http://www.cmgworldwide.com/historic/wilde/>

Рашель Гурштейн. Загадочная улыбка

- “Leonardo da Vinci”.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Leonardo_da_Vinci
- “Mona Lisa”. http://en.wikipedia.org/wiki/Mona_lisa
- “Theft of the Mona Lisa”. http://www.pbs.org/treasuresoftheworld/a_nav/mona_nav/main_monafm.html
- Vinci Da, Leonardo. Reflections on Science and Art. (Suzhdeniya o Nauke i Iskusstve). St. Petersburg: Azbuka, 1998.

ГЛАВА 4. ИСКУССТВО КАК ПОЛИТИКА**Массуми Фархад. Впечатление художника: рисунок Муина Мусавари “Тигр, нападающий на юношу”**

- “My Notes on Persian Miniatures”. <http://www.spongobongo.com/EKOM00.htm>

Майкл Киммельман. Холодная война за искусство

- Morris, Gary. “The Artistic Underpinnings of Nazi Terror”. Beauty and the Beast: The Architecture of Doom. Issue 34. Oct. 2001. <<http://www.brightlightsfilm.com/34/architecture.html>>

Кваме Энтони Аппиа. Чья это культура?

- http://en.wikipedia.org/wiki/Kwame_Anthony_Appiah

Роналд Дворкин. Даже фанатики и те, кто отрицают холокост, должны высказаться

- http://en.wikipedia.org/wiki/Ronald_Dworkin
- Simonov, Vladimir. “Christ’s Blood and Coca-Cola”. RIA-Novosti. 23 June 2004. <http://www.mosnews.com/feature/2004/06/23/sakharov_museum.shtml>

Орхан Памук. Меня зовут Красный

- “Orhan Pamuk”.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Orhan_Pamuk

ГЛАВА 5. ИСКУССТВО С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ГЕНДЕРА

Фатима Мернисси. Смелая Ширин в поисках любви

- “Fatima Mernissi”. http://en.wikipedia.org/wiki/Fatima_Mernissi

Мерил Цвангер. Женщины и искусство в эпоху Ренессанса

- “Women Artists”. http://en.wikipedia.org/wiki/Women_in_art
- Chadwick, Whitney, Women, Art, and Society. London:Thames and Hudson,1990.

Джоан Алтейб. Старые мастера: проигнорированные женщины-художницы.

- Nochlin, Linda, Women, Art, and Power and Other Essays, , New York: Harper & Row, 1988.
- Shubitz, Jeannie.“Women, Art and Gender: A History”. <http://www.ic.arizona.edu/ic/mcbride/ws200/womenandgender.html>

Ингрид Роланд. Титан из титанов

- Clements, Robert J. Michelangelo's Theory of Art. New York: New York University Press, 1961.
- “Michelangelo”. Wikipedia Encyclopedia. 21 Apr.2006.<http://en.wikipedia.org/wiki/Michelangelo>
- “Michelangelo”. “The Bulfinch Guide to Art History”. 20 Apr.2006. <<http://artchive.com/artchive/M/michelangelo.html>>
- Michelangelo. “The Doom of Beauty”.Trans. Addington Symonds. 21 Apr. 2006.< http://www.poetry-archive.com/b/the_doom_of_beauty.html>
- “Renaissance Man”. 21 Apr.2006.< <http://www.mos.org/leonardo/bio.html>>
- Vess, Deborah. “The Influence of NeoPlatonism on Michelangelo”. 20 Apr. 2006. <http://www.faculty.de.gcsu.edu/~dvess/ids/fap/michel.htm>

ГЛАВА 6. ИСКУССТВО КАК ОПЫТ

Джон Дьюи. Искусство как опыт

- “Art History Web Sources”.<http://witcombe.sbc.edu/ARTHLinks.html>
- Dewitt, Parker. H. “The Intrinsic Value of Art”. Ch.3.The Principles of Aesthetics. <http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/pncst10.txt> Project Gutenberg
- Elmore, Christine A.” Look Before You Think: How To Appreciate a Painting”
- <<http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/2001/2/01.02.03.x.html>>
- “John Dewey”. Field, Richard. The Internet Encyclopedia of Philosophy. 10 January 2007. <<http://www.utm.edu/research/iep/d/dewey.htm>>
- “John Dewey”. http://en.wikipedia.org/wiki/John_Dewey
- Paul, John. “Art as Weltanschauung: An Overview of Theory in the Sociology of Art”. Electronic Journal of Sociology.2005. http://www.sociology.org/content/2005/tier2/the_sociology_of_art.pdf
- West, Shearer. The Bullfinch Guide to Art. UK: Bloomsbury Publishing Plc., 1996.
- Warwick, Joanna,ed. The Story of Painting: Sister Wendy Becket. New York: A DK, 1994.

Эндрю Баттерфильд. Высоты удовольствия

- “Giambologna”.<http://en.wikipedia.org/wiki/Giambologna>

Джордж Калверт. Польза искусства

- “George H Calvert”. <http://www.famousamericans.net/georgehenrycalvert/>
- Barret, Terry. Interpreting Art: Reflecting, Wondering, and Responding. 1st ed. Ohio State University.

Хосе Ортега-и-Гассет. Художественное искусство

- “Jose Ortega y Gasset”.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Jose_y_Gasset
- “Jose Ortega y Gasset”.
- <http://www.kirjasto.sci.fi/grasset.htm>

- Kissik, John D. Art: Context and Criticism. 2nd ed. Penn State Univ Park.
- Useful Encyclopedias and websites:
- <http://www.gutenberg.org>
- contains a lot of electronic texts
- http://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page
- Artcyclopedia. <http://www.artcyclopedia.com/index.html>
- <http://encarta.msn.com/>
- Art Dictionary <http://www.artlex.com/>

РЕКОМЕНДУЕМЫЙ МАТЕРИАЛ ДЛЯ ПРОСМОТРА И ПРОСЛУШИВАНИЯ

ГЛАВА 1. ИСКУССТВО КАК СВЯЩЕННОЕ

- Chartres Cathedral - A Sacred Geometry

ГЛАВА 2. ИСКУССТВО КАК КРАСОТА

- Michelangelo - Self-Portrait (1989)
- The Impressionists: The Other French Revolution. The Road to Impressionism. Volume I. (DVD) 2001.
- The Impressionists: The Other French Revolution. Capturing the Moment. Volume II. (DVD) 2001.
- The Impressionists: Degas. DVD.
- Vincent - The Life and Death of Vincent Van Gogh. Filmmaker Paul Cox (1988)

ГЛАВА 3. ИСКУССТВО КАК ИНТУИЦИЯ

- The Life of Leonardo Da Vinci (1972)
- Artists of the 20th Century: Salvador Dali
- Jackson Pollock. Dir. Kim Evans. RM Arts. DVD.

ГЛАВА 4. ИСКУССТВО КАК ПОЛИТИКА

- The Architecture of Doom. Dir. Peter Cohen

ГЛАВА 5. ИСКУССТВО С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ГЕНДЕРА

- Vreeland, Susan. Passion of Artemisia: CD [AUDIOBOOK] [UNABRIDGED] (Audio CD)

ГЛАВА 6. ИСКУССТВО КАК ОПЫТ

- Empires - The Medici: Godfathers of the Renaissance (2004)
- Sister Wendy - The Complete Collection (Story of Painting/Grand Tour/Odyssey/Pains of Glass)
- The Moon and Sixpence (1942)
- The Dutch Masters - Rubens (2000)
- Art for whose Sake? Dir. Sam Napier-Bell
- Drawn by Experience. Dir. Joke Stephan
- Art: 21 - Art in the 21st Century (Seasons One & Two)
- Chuck Close - A Portrait in Progress (1998)
- Rivers and Tides: Working with Time. Andy Goldsworthy. Dir. Thomas Riedelsheimer. 2001.

ПОНИМАНИЕ ИСКУССТВА

Редакторы: Хайрулдинова Неля, Фаррух Ашрапов

УНИВЕРСИТЕТ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ
Проект Ага Хана “Человековедение”

734013 Душанбе, Таджикистан,

пр. Дружбы народов 47А

Тел. (++992-372) 245823

Факс (++992-372) 510128

Эл. почта: akhp.dushanbe@ucentralasia.org

<http://www.ucentralasia.org>

ISBN 978-99947-829-4-9



9 789994 782949