

Лекции об искусстве

Автор:

Джон Рёскин

Лекции об искусстве

Джон Рёскин

Библиотека Паолы Волковой

Джон Рёскин (1819–1900) – английский писатель, художник, поэт, литературный критик, но более всего он известен как теоретик искусства, оказавший огромное влияние на развитие искусствознания и эстетики второй половины XIX – начала XX века. Рёскин многое сделал для укрепления позиций прерафаэлитов, например, в статье «Прерафаэлитизм», а также сильно повлиял на антибуржуазный пафос движения. Кроме того, он «открыл» для современников Уильяма Тернера, живописца и графика, мастера пейзажной живописи. «Лекции об искусстве» – фундаментальный труд Рескина, который он сам считал самым значительным своим произведением, в котором он изложил новую методологию анализа искусства. Искусство, по мнению Рескина неразрывно связано с моралью, религией, природой и человеческой жизнью в целом.

Джон Рёскин

Лекции об искусстве

В настоящем издании в качестве иллюстрированных цитат к текстовому материалу используются фоторепродукции произведений искусства, находящихся в общественном достоянии, фотографии, распространяемые по лицензии Creative Commons, а так же изображения по лицензии Shutterstock.

© «Издательство АСТ», 2019

К первому изданию

1. Толчком к возникновению труда, который я предлагаю в настоящее время на суд публики, послужила поверхностная и ложная критика, которую мы ежедневно встречаем в периодических изданиях по отношению к произведениям великих современных художников; этих художников, главным образом, и касается моя работа. Сначала я имел в виду написать небольшую брошюру, чтобы высказать осуждение этим критикам за их поведение и манеру, а также указать на опасность, которая грозит нам благодаря тенденции этих руководителей общественного вкуса. Но по мере того, как пункт за пунктом выяснялись доводы, я почувствовал, что принужден изменить свое первоначальное намерение. Из того что сначала было только письмом к издателю «Обозрения», получилось нечто в роде трактата; я был обязан придать ему больше связности и полноты, отстаивая в нем такие мнения, которые ординарному знатоку покажутся еретическими. Не знаю, не следует ли мне назвать свой труд «Опытом пейзажной живописи» и извиниться за обилие ссылок на творение специально одного художника или, называя свой труд критикой отдельных произведений, извиниться за пространное рассмотрение общих принципов. Но как бы ни смотрели на мою работу, мотивы, которые побудили меня взяться за нее, не должны быть истолкованы ложно. Ни забота о славе какого-нибудь художника, ни личные какие-нибудь чувства не имели ни малейшего значения для меня, не оказали на меня никакого влияния. Репутация великих художников, на произведения которых я, главным образом, ссылался, зиждется на слишком законных основаниях в глазах тех, чье поклонение достойно уважения, поэтому ее не могут поколебать саркастические насмешки невежд, претенциозные и аффектированные. Но когда вкус публики с каждым днем падает все ниже и ниже, когда печать употребляет все могущество, которым она располагает, на то, чтобы направить национальное сознание на все театральное, аффектированное и фальшивое в искусстве, когда она расточает свое сквернословие на самые возвышенные истины, на идеальнейший пейзаж, какой только видели наш и другие века, – в это время для каждого, кто чувствует и понимает истинно великое в искусстве, кто желает прогресса его в Англии, священнейший долг заключается в том, чтобы смело идти вперед; мы должны пренебречь теми частными интересами, которым может повредить познание хорошего и верного, должны всюду, где только возможно, открывать и выяснять сущность и важное значение Прекрасного и Истинного.

2. То, что может показаться возмутительным или пристрастным при выполнении моей задачи, зависит не от характера моей работы, но от ее неполноты. Я не брался за систематическую критику всех современных художников. Я иллюстрировал каждое специальное качество, каждую истину искусства теми творениями, в которых они проявились в наиболее высокой степени. Я довольствовался сознанием того, что если люди в одном случае правильно поймут эти качества и истины и научатся находить в них прелесть, они сумеют также открыть и оценить их всюду, где бы эти свойства ни встретились. Я всегда был уверен в существовании превосходства одного художника над другим; такой взгляд, по моему мнению, основан на истине и необходим для понимания истины. Однако я всегда остерегался унижать установившийся ранг известного художника и подвергал рассмотрению только его относительный ранг. Мое единственное желание и цель заключались не в том, чтобы уменьшить поклонение пред нынешними любимцами, а в том, чтобы возвысить поклонение пред теми, кто находится в настоящее время в пренебрежении. Я знаю, что возрастающее понимание и сознание истины и красоты, хотя оно может столкнуться с нашей оценкой сравнительного достоинства художников, неизменно увеличивает наше поклонение пред всеми истинно великими художниками. И тот, кто ставит Стенфилда и Колькотта выше Тернера, будет поклоняться Стэнфильду и Колькотту еще более, чем теперь, если он научится ставить Тернера выше их.

3. Только в трех случаях я отрицательно отнесся к произведениям современных художников. Но в этих трех случаях репутация художников утвердилась слишком прочно и в слишком широких сферах, чтобы пострадать благодаря суждению отдельного человека, и при том они дают право на это заслуженное им порицание тем, что осквернили высшие свои способности.

О старых мастерах я говорил гораздо свободнее. Но не следует забывать, что настоящая книга – только часть моего труда. В этой специальной части, говоря о специальных качествах, я мог делать несколько низкую оценку. Но из этого не следует заключать, будто я не сознаю других достоинств, понимание которых может обнаружиться только в следующих частях моего труда. Пусть не приписывают мне других намерений и мыслей, кроме тех, которые заключаются в моих словах, пусть не делают меня ответственным за выводы в тех случаях, когда я устанавливал только факт. Я сказал, например, что старые мастера не передавали правды природы. Если читатель пожелает сделать из этого вывод, что они вообще не были мастерами, это будет вывод его, а не мой.

4. Все положения, заключающиеся в этом труде, я старался построить исключительно на таких аргументах, которые должны держаться твердо или рушиться вследствие своей собственной силы; они должны заключать в себе указания на авторитеты и личности не больше, чем доказательства Эвклида. Впрочем, публике следует знать, что автор не только теоретик; он с ранней юности усердно занимался искусством и на практике.

Все общие утверждения о старых школах пейзажной живописи основаны на тщательном ознакомлении со всеми значительными произведениями искусства от Антверпена до Неаполя. Но когда желательно тщательное и непосредственное сравнение с произведениями, имеющимися в нашей академии, было бы бесполезно ссылаться на детали римских и мюнхенских картин, и было бы невозможно, говоря о картинах частных галерей, одновременно остаться справедливым по отношению к их владельцам и сохранить свободу по отношению к публике. Поэтому для иллюстрации тех выводов, которые я делал, насколько это было в моих силах, я ссылался на произведения Национальной и Дёлльвичской галерей.

5. В заключение я должен извиниться за несовершенство произведения, которое я хотел бы довести до конца только после многолетних размышлений неоднократного пересмотра. Благодаря тому, что я сознаю необходимость такого пересмотра, я решился предложить только часть своего труда. Но эта часть сама по себе есть законченное произведение и направлена специально против вопиющего зла, которое требует немедленного лекарства. Удастся ли мне вполне осуществить свое намерение, будет отчасти зависеть от того, как встретят настоящую книгу. Если ее припишут отвратительным побуждениям, желанию содействовать успеху частных интересов, то мало хорошего можно ждать от дальнейших усилий. Если же, напротив, будут поняты истинный смысл и цель этой книги, тогда я не побоюсь никаких трудов для выполнения той задачи, которая может, хотя бы и в слабой степени, помочь делу истинного искусства в Англии; осуществление этого намерения поселит уважение к тем великим современным мастерам, которых мы презираем и поносим для того, чтобы нашептывать наши льстивые речи в уши Смерти и славить нашими кликами тех, кто не требует нашей хвалы и пренебрегает нашей благодарностью.

АВТОР

Предисловие ко второму изданию

1. Все самые выдающиеся писатели признали следующую истину в военной и морской тактике. Атака, которая производится постепенно отдельными дивизиями, требует существенного превосходства сил со стороны атакующего и такого сознания своего превосходства, которое дало бы мужество первым колоннам или передовому кораблю устоять в течение известного периода времени против подавляющего численностью неприятеля. Но, зато эта атака, если только стойко поддержать ее, гарантирует полное уничтожение противника. Я убежден в истинности, а вследствие этого в конечном торжестве и победе тех принципов, которые взял под защиту; равным образом я верю, что важность дела должна придать силу ударам каждого, даже самого слабого из его защитников. Поэтому я поддался несколько поспешному, пылкому желанию ринуться с каким бы то ни было риском в самую свалку и начал битву только с частью и при том с самой слабой, наименее значительной частью тех сил, которые находятся в моем распоряжении. И смело предложив публике настоящий том, я вижу теперь, что его положение сходно с положением короля при Трафальгаре, когда он один, без поддержки, встретил огонь половины неприятельского флота. Непредвиденные обстоятельства мешали до сих пор, и еще некоторое время не позволяют, принять участие в деле моим более тяжелым линейным кораблям. В первые моменты борьбы я с некоторым беспокойством следил за одиноким судном. Теперь я больше не ощущаю этой тревоги: знамя истины ярко развевается над дымящимся полем сражения, и мои противники, устремившие все внимание на разрушение моего передового корабля, потеряли свою позицию и, беззащитные, смятенные, открыли свой фронт атаке следующих колонн.

2. Впрочем, хотя у меня нет оснований раскаиваться в своем поспешном наступлении, поскольку дело касается окончательного исхода битвы, тем не менее я должен признать, что эта поспешность вызвала много недоразумений и несколько уменьшила влияние настоящего труда. Правда, он встретил такой прием, о котором я мечтал только в моменты самого разгара пылкой веры; правда, я с удовольствием узнал, что в некоторых случаях истинность провозглашенных мною принципов, благодаря силе убеждения, стала очевидной; даже в тех случаях, где моя книга не оказала другого влияния, она возбудила интерес, навела на вопросы, дала толчок к правильному и свободному сопоставлению искусства и природы. Несмотря на все это, влияние настоящего труда было бы еще сильнее, если бы, как это, по-видимому, случилось со многими читателями, не возникло предположение, что эта книга – законченный

трактат, заключающий в себе систематическое изложение всех моих взглядов на современное искусство. Меня поражает, что при такой точке зрения книга могла возбудить хоть малейшее внимание. В самом деле, разве можно отнестись с уважением к писателю, который имеет претензию критиковать и классифицировать произведения великих пейзажистов и при этом не развивает ни одного из принципов прекрасного или возвышенного, даже не делает намека на них? Это – не целый трактат, это – не более как введение к массе доказательств и иллюстраций, которые я представлю впоследствии. Здесь говорится только о первой ступени искусства, устанавливаются только элементарные правила критики, рассматриваются только те достоинства, которые достигаются точностью глаза и верностью руки; рассмотрение всякого отдельного качества той или другой картины, всего хорошего, что внушается чувством, всего великого, что руководится мышлением, я отложил до будущего времени. Цель и назначение этой книги менее всего должны были подвергнуться ложному толкованию: я не только в самом начале тщательно определил свой предмет, но на протяжении всей книги не раз ссылаюсь на те сочинения, которые должны последовать за нею; в них я постараюсь указать значение и ценность тех явлений внешней природы, которые до сих пор я принужден был описывать, не останавливаясь на их красоте и выводах, вытекающих из них.

3. Быть может, читатели простят мне, если я, желая устранить на будущее всякие недоразумения, займу их время подробным изложением тех чувств, с которыми я предпринял эту работу, остановлюсь на ее общем плане, а также на тех заключениях и положениях, которые я надеюсь в результате вывести и доказать.

Едва ли в чем-нибудь проявляется столько глупости, невежества и наглости, как в стремлении уменьшить славу тех, кого возвело на трон единодушное признание целого ряда поколений. Истинно великие люди последующих эпох, почти без исключения, воспитали в других то благоговение к гениям прошлого, которое они ощущали в себе самих. В своем полном смирении они довольствовались тем, что занимали место у ног людей, чья слава была озарена седыми веками, и думали о том времени, когда над их собственными главами скопится свет дней, удалившихся в вечность, и явится сияние, которое становится все более лучезарным, по мере того как оно отдаляется. Застрельщиками нападения обыкновенно бывают завистливые и бездарные; они рады, если, подобно земной грязи, им удастся обратить на себя внимание хотя бы своею зловредностью или, подобно насекомым, стать заметными благодаря своей ядовитости. При бесплодных усилиях унижить покойных зависть скверных

людей и наглость невежд иногда раскрываются во всей своей наготы. Но хорошо было бы обсудить, не удастся ли этим людям более успешно унижать живых и избегать при этом обличения, не остается ли без отплаты такое же зло, без обнаружения такое же ничтожество при несправедливом унижении живых и несправедливом возвышении умерших сил, как это бывает тогда, когда хулители вступают на менее безопасный путь, когда этих критиков можно поставить рядом с Нероном и Калигулой, с Зоилом и Перро[1 - Шарль Перро (Perrault, 1628–1703 гг.), известный французский писатель, противник ложноклассического направления в литературе, очень низко ценивший величайших писателей античного мира, вел продолжительную и страстную полемику с Буало, Расином и другими сторонниками классицизма.]. Следует помнить, что истинный характер злословия обнаруживается только тогда, когда оно не имеет успеха и остается безнаказанным именно тогда, когда наносит величайший вред. Нельзя не признать одинаково возможной опасность того, что появление новых звезд может быть скрыто невидимыми туманами, как и того, что горящие в небесах звезды могут быть затемнены видимыми облаками.

4. Боюсь, что в сердцах большинства людей столько злобы, что они обнаруживают главным образом скверность в тех похвалах, которые могут принести величайшее удовольствие, и весьма щедры на похвалы, когда они не могут более доставить радости. Люди не жалеют белил для гробниц; какой бы славой ни окружали их, бесчувственный труп не может стать предметом зависти. Но они жадно прячут ту славу, которая может содействовать счастью или помочь благосостоянию. Они рады прослыть благородными и смиренными, вознося с этой целью тех, кого не достигнет хвала, и избавляясь от более тягостной необходимости – принести дань поклонения живому сопернику. Они охотно отстаивают превосходство, живущее только в воображении. Это дает им возможность утверждать, что современные творения ниже прошедших, и отвлечь внимание от той нежелательной для них истины, что эти выше других современных произведений. Это же чувство зависти скрывается в нашем отношении к отрицательной критике. Люди обыкновенно находят больше удовольствия в критике, которая наносит вред, чем к той, которая безвредна, и проявляют больше терпимости к строгости, разбивающей сердца и счастье, чем к той, которая бессильно падает на могилы.

5. Хорошо выразился в этом смысле добрый и глубоко мыслящий Ричард Гукер: «Лучшим и умнейшим людям при жизни мир всегда оказывал суровое противодействие. Тщательно выискивая их недостатки и пороки при жизни, он впоследствии столь же горячо преклонялся пред их достоинствами. И часто поэтому качества, заслуживающая поклонения, не встретили бы даже

благосклонного к себе отношения, если бы обладатели этих качеств не заявляли себя скромно учениками и последователями великих предшественников. В самом деле, люди не захотят и слушать, будто мы умнее наших предков» (кн. V, гл. VII. 3). Поэтому тот, кто пожелал бы защищать достоинство современников пред достоинством предков, возбудил бы против себя все классы: людей благородных – потому что они не нашли бы в установившихся репутациях того, что заслуживает порицания, завистливых – потому что им противен звук похвал по адресу живых людей; мудрых – потому что они предпочитают мнение столетий тому, которое создано днями; безрассудных – потому что они не способны составить собственное мнение. Столь единодушный отпор отобьет у всякого охоту рисковать; те немногие, которые стараются идти против течения, имея в виду свои собственные произведения, заслуживают презрения, которое бывает их единственной наградой. И не следует жалеть о таком взгляде общества. Он оказывает благотворное влияние на успех и сохранение всего, касающегося техники, всего, что можно сообщать другим. Уважение к предкам есть спасение искусства, хотя оно иногда ослепляет нас относительно своих целей. Оно увеличивает силы художника, хотя уменьшает его свободу. И если оно по временам мешает нашей изобретательности, то гораздо чаще оно является предохранителем против излишней смелости. Вся система и дисциплина искусства, коллективные результаты векового опыта, если бы не установленный авторитет предков, могли бы быть сметены вихрем моды или погибнуть в ослепительном блеске новинок. Знания, которые с трудом накапливались веками, принципы, до которых мощные мыслители доходили только к концу жизни, могут быть ниспровергнуты мятежным безумием и забыты в момент наглой дерзости.

6. Убеждение в превосходстве предшествующих творений по своей распространенности не только полезно, но и справедливо. Большинство этих творений бывает и должно быть неизмеримо выше, чем произведения данного времени. В самом деле, все, что есть лучшего в творчестве четырех тысячелетий, в своем целом, конечно, стоит вне всякой конкуренции по сравнению с созданиями каждого данного поколения. Но тем не менее необходимо помнить следующее. Невероятно, чтобы некоторые, и невозможно, чтобы все предшествующие произведения, хотя бы даже величайшие из них, достигли безусловного совершенства. Нам всегда останется кое-что для продолжения и усовершенствования. Каждое поколение имеет столько же шансов произвести сильный первоклассный ум, как и предшествующие. И если подобный ум явится, то существует вероятность, что с помощью опыта и образца он на специально избранном пути создаст творения выше прежних.

7. Вследствие этого мы должны быть осторожны и не терять из виду действительной пользы того, что оставлено нам прошедшими временами, и не считать за образец совершенства то, что в некоторых случаях только направляет к нему. Картина, цель которой – истолкование природы, не имеет цены, но картину, которой имеется в виду заменить природу, лучше сжечь. Молодой художник должен с ужасом отвернуться от иконоборца, который пожелал бы отнять у него всякую путеводную нить и свет, завещанные предками, и оставил бы его умышленно в ребяческом состоянии. Но равным образом молодой человек должен знать, что предательски поступит с ним и тот, кто передаст ему свое знание, все силы прошедших времен, а затем свяжет его собственную силу, остановит ее развитие и обратит его взоры назад, на избитые пути, кто протянет покрывало между ним и небесами, кто поставит традицию между ним и Богом.

8. Этого одностороннего учения следует опасаться тем более, что все высшее в искусстве, все, относящееся к творчеству и фантазии, каждый художник образует и создает самостоятельно; в этом отношении не может быть повторения или подражания. О достоинствах начинающего писателя мы судим не столько по сходству его произведений с прежними, сколько по их отличию от тех. Мы, правда, советуем ему при первых опытах иметь в виду известные образцы, но это относится к второстепенным пунктам – либо к версификации, либо к расположению частей, либо к способу передачи; его же самого мы не признаем великим, пока он, разорвав с своими образцами, не двинет вперед сам и версификацию, и расположение, и способ передачи.

9. Я считаю необходимыми чтобы современные критики имели особенно в виду три пункта. Во-первых, немного, очень немного есть произведений прежнего времени, даже среди самых лучших, которые бы не имели легко заметных недостатков в том или другом отношении или не допускали усовершенствования при дальнейших стараниях; всякий народ, может быть, всякое поколение, обладает, по всей вероятности, некоторыми специальными дарами, особым складом ума; это дает возможность ему создать нечто лучшее, чем прежние творения. И если только искусство – не выдумка, не фабричное изделие, секрет которого утерян, то величайшие умы существующих народов, если они проявят то же усердие, ту же страсть, те же честные стремления, что и умы прошлого, имеют все шансы на то, чтобы создать столь же великие произведения, и даже еще более великие и лучшие, так как они могут с выгодой воспользоваться прежними образцами. Трудно постигнуть, при помощи каких логических законов некоторые критики предлагаемого трактата истолковали его первое суждение в смысле отрицания этого принципа, того отрицания, которое неизменно сквозит в их собственной односторонней и поверхностной критике современных

произведений. Я сказал: «Все, что освящено вековым поклонением народов, обладает всегда в высокой степени каким-нибудь истинным достоинством». Следует ли отсюда, что оно обладает всеми достоинствами в наивысшей степени? «Таким образом, – восклицает мудрый критик, – он допускает тот факт, против которого сам главным образом восстает, именно допускает превосходство этих чтимых веками произведений», как будто обладание достоинствами известного рода и в известной степени неизбежно включает в себя обладание несравненными достоинствами всех родов. Немного есть столь совершенных человеческих произведений, который бы не допускали даже мысли о возможности быть превзойденными. Существуют тысячи произведений, которые народное поклонение освящало в продолжение столетий и будет освящать также в следующие века, но эти произведения все-таки несовершенны в некоторых отношениях, и, конечно, можно превзойти их творцов. Или мои оппоненты хотят сказать, что хорошее не может быть никогда улучшено, и то, что является наилучшим в прошедшем, вместе с тем есть наилучшее во все времена? Перуджино, по моему мнению, обладает многими истинными достоинствами, но Рафаэль превзошел Перуджино. Клод имеет много преимуществ, но из этого не следует, что его не мог превзойти Тернер.

10. Второй пункт, на котором я настаиваю, заключается в следующем. Если бы появился такой могучий дух, который мог бы произвести равные или высшие творения, чем величайшие создания прошлых веков, то произведения этого ума совершенно бы отличались от всех прежних как по форме, так и по содержанию. Чем более велик интеллект, тем менее его произведения похожи на творения других людей, все равно – являются ли они его предшественниками или современниками. Благодаря этому обыкновенно думают, что произведение, не подходящее под священные законы, установленные до него, должно быть ниже других и ошибочно в принципе. Но такое соображение неверно. Скорее следовало бы признать, что именно, благодаря своему особенному характеру это произведение заключает в себе новый, быть может, высший закон. Если какое-нибудь произведение нашего времени имеет за собою авторитет природы и основано на вечных истинах, тогда его полное различие со всем предшествующим скорее говорит в его пользу и служит доказательством его силы[2 - Этот принцип опасен, но он от того не менее верен, и его необходимо иметь в виду. Едва ли существует хоть одна истина, которая влечет за собой искажения с дурными целями. Мы не можем говорить, что оригинальность нежелательна, только на том основании, что можно ошибиться, отыскивая ее, или по той причине, что подделка под нее может стать прикрытием бездарности. Однако оригинальности никогда не следует искать ради нее самой, иначе она будет просто нелепостью. Она должна возникнуть естественно

из тщательного, свободного изучения природы; следует помнить, что некоторых технических сторон нельзя изменять, не понизив их, потому что, как выразился Спенсер, «истина – одна и правильность – всегда одна», но погрешности – разнородны и многочисленны.]

11. Третий пункт, на котором я настаиваю, состоит вот в чем. Если бы явился такой дух, он сразу разделил бы весь критический мир на две партии: одна неизбежно, более многочисленная и крикливая, образовалась бы из людей, составляющих свое суждение только на основании прецедентов, не способных понять истину в ее целом и постигающих только такие специальные истины, которые можно иллюстрировать или доказать только при помощи прежних произведений; эти люди, конечно, станут неистовствовать в своих нападках; их злоба будет расти по мере того, как художник будет все более удаляться от их специальных, давно установленных и священных для них законов, по мере того как он будет наносить все большие раны их тщеславно, опровергая их суждение. Другая группа людей, меньшая числом, людей с широкими знаниями, свободных от предрассудков и предвзятых суждений, увидит в творении отважного новатора изображение и иллюстрацию фактов, до него еще не отмеченных. Эти люди справедливо и искренне определяют ценность переданных таким образом истин; энтузиазм их будет расти по мере того, как учитель их будет все дальше, все глубже и отважнее погружаться в области, дотоле неисследованные и неведомые; и число этих людей будет уменьшаться с увеличением их восторгов. Действительно, чем порывистее становится шествие их вождя, чем стремительнее он в своем успехе, чем выше в своих поисках, тем меньше число лиц, способных следовать за ним. Допустив, наконец, что в его поступательном движении не будет остановки, мы должны предположить, что в кульминационный момент, в апогее своей работы он будет покинут почти всеми; только немногие останутся верны ему; бывшие ученики отпадут от него; число и ядовитая злоба врагов удвоятся; свидетельством его верховенства останется серьезное изучение открытых и переданных им истин, которому будут посвящены много человеческих жизней.

12. Такой дух явился в наши дни. Он приобретает все новые и новые силы, открывая области, которые он сам специально завоевывает. Он вызвал раскол в критических школах как и следовало предвидеть; теперь он в зените своего могущества и, как следствие этого, в последнем фазисе своей гибнущей популярности.

Я знаю это и могу доказать. Всякий человек, говорит Соути, постигнув какую-нибудь великую истину, не может не почувствовать в себе способности и желания сообщить ее другим. Провозглашая и доказывая первенство этого великого художника, я одновременно сослужу службу делу истинного искусства и получу возможность иллюстрировать некоторые правила пейзажной живописи, которые всюду применяются, но до сих пор не признаны.

Я не рассчитываю произвести что-нибудь вроде непосредственного действия на общественное сознание. «Мы заблуждаемся, говорит Ричард Бакстер, – насчет человеческих болезней, когда думаем, что для излечения их от заблуждений нужно только сделать очевидной истину. Увы! Нужно устранить некоторые изъяны ума, прежде чем представлять им эту очевидность». Тем не менее, представив им ее, я исполню свой долг. Убеждение явится в свое время.

13. Я не считаю нужным обращаться или иметь дело с ординарными критиками прессы. Их статьи не руководители, а только выразители общественного мнения. Человек, пишущий для газеты, естественно, по необходимости старается, насколько он может, идти навстречу чувствам большинства своих читателей. От этого зависит его кусок хлеба. Лишенный по самой природе своих занятий возможности приобретать какие бы то ни было сведения в искусстве, он уверен, что может прослыть сведующим, выражая мнение своих читателей. Он предает посмеянию картину, мимо которой равнодушно проходит публика, и осыпает похвалами те полотна, которые теснящаяся возле них толпа скрывает от него.

Писатели, подобные нынешнему критику «Magazine» Блэквуда[3 - Следует пожалеть, что в такой книге, как моя, я обратил внимание на критиков, которые в сущности имеют в виду развлечь беспечных читателей и которых забывают тотчас по прочтении. Но я делаю это, уступая желаниям, которые мне высказывались после появления этого труда людьми, близко принимавшими к сердцу интересы искусства; они придали этому вопросу большее значение, чем склонен был придать ему я. Поэтому я остановился на двух-трех местах, которые дадут возможность публике самой судить о качествах этой критики. Это – материал для правильного суждения тем, кого могли бы ввести в заблуждение мои критики. Более этого я не согласился бы дать. Мне пришлось бы исполнять обязанность собаки, если бы я стал с лаем сдирать верхний покров с каждого Rouge Sanglier искусства.], заслуживают большего уважения, того уважения, которое принадлежит честному, безнадежному и беспомощному слабоумию. Есть что-то возвышенное в безвредности их слабоумия; нельзя заподозрить их в партийности, потому что последняя предполагает чувство, или в

предубеждении, потому что оно требует некоторого предварительного знакомства с предметом. Я не знаю, можно ли указать, даже в наш век шарлатанства случай более наглого надувательства публики, чем появление этих критических произведений в почтенном периодическом издании. Я не столько был бы возмущен, если бы человек, не знающий нот, стал судить о музыке, или не знающий азбуки, стал писать трактат по филологии. Но тут одна страница за другой исписаны критикой; вы можете прочесть их все от начала до конца, желая доискаться каких-нибудь знаний автора, и не найдете ничего. Он не знает собственного языка, потому что принужден искать, по собственному признанию, в словаре то слово, которое встречается в одной из важнейших глав Библии; не имеет обыденнейших сведений относительно школ: ему неизвестно, почему Пуссен был назван «ученым»[4 - Всякий школьник знает, что этот эпитет был дан Пуссену за обширные сведения художника по классическому миру. Между тем критик сообщает, что это выражение относится к его таланту в композиции.]; не знает символов веры искусства, так как предпочитает Ли Гейнсборо[5 - Critique on Royal Academy, 1842. - «Он (т. е. Ли) часто напоминает нам о лучших свойствах Гейнсборо, но он превосходит его всегда в сюжете, композиции и разнообразии». О, тень Гейнсборо! глубокомысленный, великолепный Гейнсборо! прости за то, что я произвел эту фразу, но я должен был привесить к позорному столбу навсегда того, кто измыслил ее, чтобы он колыхался по воле ветров в раю глупости. Мне тяжело отзываться строго о произведениях художников, находящихся в живых, особенно когда их творения, подобно картинам Ли, хорошо задуманы, просты, свободны от аффектации и подражания и писались при постоянном обращении к природе. Но я думаю, что эти качества навсегда обеспечивают ему то восхищение, которого он заслуживает, что всегда найдутся чистые и честные люди, готовые последовать за ним и с радостью откликнутся на его призыв. Поэтому мне нечего бояться, если я укажу в нем недостаток тех технических достоинств, которые являются предметом удивления для художника. Способность Гейнсборо писать красками (Рейнольдс называет это его специальным даром) может доставить ему место рядом с Рубенсом. Он самый чистый колорист, не исключая и самого Рейнольдса, из всех английских школ; вместе с ним искусство рисовать красками умерло и не существует теперь в Европе. На следующих страницах найдется немало доказательств того, насколько я восхищен Тернером. Но я не задумаюсь сказать, что в умении выполнять чисто и тщательно оттенки цветов, в чисто технической стороне рисования Тернер является ребенком перед Гейнсборо. Ли, напротив, вовсе не имеет в виду красок; он даже в самой незначительной степени не делает из нее своей цели; весенняя зелень – дальше не идут его желания; и сравнивать его произведения с тщательно отделанными творениями колористов – такое же безумие, как сопоставлять модуляцию калабрийской

дудки с мелодичным исполнением полного оркестра. Движение руки у Гейнсборо легко, как бег облака, быстро, как блеск солнечных лучей. Работа Ли слаба и пестра. Массы Гейнсборо столь же свободны, как разделы света и тени в небесах. У Ли (может быть по необходимости, если принять в расчет мерцающий солнечный свет, изобразить который он старается) они столь же отрывисты и многочисленны, как его листья. У Гейнсборо формы величавы, просты и идеальны, у Ли – мелки, запутаны и набраны без разбора. Гейнсборо никогда не теряет из виду картины как целого. Ли – слишком поглощен отдельными частями. Словом, Гейнсборо – бессмертный художник, а Ли хотя и на верном пути, но все-таки стоит еще на первых ступенях своего искусства. И человек, который мог бы подумать о каком-нибудь сходстве или возможности сравнения между ними, – не только новичок в искусстве, но и не имеет данных для того, чтобы стать чем-нибудь более этого. Можно извинить непонимание Тернера: необходима продолжительная подготовка и дисциплина для того, чтобы воспринять отвлеченную и глубокую философию этого художника. Но превосходство Гейнсборо основано на давно признанных законах искусства и на явлениях природы, всегда видимых. И я особенно подчеркиваю в критике отсутствие чутя к этим произведениям, потому что оно подтверждает истину, которую публика особенно должна помнить, именно, что люди, расточающие брань по адресу новых великих художников, неспособны понять действительного значения установленных символов веры, или не знают самых обыкновенных и общепризнанных принципов искусства; они слепы к самым осязательным и доступным ее красотам; они, предоставленные самим себе, неспособны отличить творение истинного мастера от самой дрянной ученической копии, неспособны найти основание своему восхищению великими произведениями, которые они славят по лицемерию или восторгаясь их недостатками.], не знает обыкновеннейших явлений природы, потому что он становится в тупик от слова «серебро», когда оно применяется к цвету апельсина; очевидно, серебро рядом с апельсином он может представить только в виде ложки. Мы не можем также сделать заключений насчет его достоинства из каких-нибудь свидетельств внутреннего свойства. Он откровенно заявляет, что изучал деревья только в течение последней недели и основывает свое замечание главным образом на практическом испытании свойств березы. Более бескорыстный, чем наш друг Санчо, он готов разубедить публику в обаятельности Тернера, ссылаясь на достоинство сечения, которому его самого подвергали. Подобно Ксантиасу, он хотел бы отнять бессмертие у господина силой собственной выносливости. Что же делает Христофор Норт? Берет ли он свою критику из Итона и Гарро, основываясь на разорении гнезд и его последствиях? При всей моей снисходительности к Мага я предостерегаю ее: хотя характер этой книги не позволяет мне тратить время на обличение, но

наступит момент, когда публика сама сумеет отличить болтовню от рассуждения и потребует в критике искусства несколько лучших и высших качеств, чем знания школьника и способности шута.

14. Я употребил годы труда на развитие принципов, на которых основаны великие произведения нового искусства. Я сделал это не только для того, чтобы защищать репутацию тех, кого поносят критики вроде упомянутого выше. Это бы значило только предупредить естественную и неизбежную в недалеком будущем реакцию общественного сознания. Я имел в виду высшую цель, которая одна может оправдать меня и в том, что я принес в жертву свое время, и в том, что я призываю читателей следовать за мною в этом исследовании; оно слишком трудно, чтобы наградой могло послужить только понимание достоинств отдельного художника или духа одной эпохи.

Существует один вопрос, который, несмотря на претензию Живописи называться сестрой Поэзии, кажется мне очень спорным, именно вопрос о том, обладало ли искусство когда-нибудь, кроме самого раннего и грубого периода, каким-нибудь фактическим нравственным влиянием на человеческий род. Лучше та эпоха Рима, когда «*magnorum artificum frangebatur pocula miles, ut phaleris gauderet equus*», чем та, когда стены блистали мрамором и золотом «*non cessabat luxuria id agere, ut quam plurimum incendiis perdat*». Лучше эпоха религиозности в Италии, пред тем как Джотто нападал на варваризм византийских школ, чем та эпоха, когда живописец Страшного суда или ваятель Персея сидели рядом на пиру. Мне кажется, что грубый символ чаще и действительней, чем утонченный, трогал сердца; и когда картины возвысились до степени художественных произведений, на них стали смотреть с меньшим благоговением и с большим любопытством.

15. Но как бы то ни было, какое бы влияние ни признавали мы за великими произведениями святого искусства, в одном не может быть никакого сомнения: именно в полной бесполезности всего того, что было до настоящего времени создано пейзажистами. Их творения не отвечали никаким нравственным целям, не несли никакого прочного добра. Они могут развлечь ум, дать пищу человеческой изобретательности, но они никогда ничего не говорили сердцу. Из пейзажной живописи мы не извлекли ни одного глубокого и священного урока. Она никогда не сохраняла для нас проходящего, не проникала в сокровенное, не истолковывала темного; она не заставляла нас чувствовать дивной красоты, величия и славы Вселенной; она не возбуждала в нас религиозного восторга, не наполняла нас благоговейным чувством; ее способность волновать и возвышать

душу роковым образом употреблялась во зло и в этом злоупотреблении погибла. То, что должно было стать свидетельством всемогущества Бога, обратилось в выставку человеческой ловкости. То, что должно было направлять наши мысли к престолу Всевышнего, загромоздило их измышлениями Его творений. Если мы, на минуту остановившись пред каким-нибудь из наиболее прославленных произведений пейзажной живописи, прислушаемся к рассуждениям прохожих, мы услышим массу разговоров относительно таланта автора, но мало – относительно совершенства природы. Сотни будут болтать о своих восторгах, и один будет наслаждаться молча. Масса будет хвалить произведение и отходить с похвалами Клоду на устах, но один, быть может, будет думать не о композиции и отойдет с хвалой Творцу в сердце.

16. Таковы признаки низко опустившейся, ошибочной и ложной школы живописи. Талант художника и совершенство его искусства не доказаны, если о них не забыто. Художник не создал ничего, если он не скрыл самого себя. Искусство, которое доступно зрению, несовершенно. Чувства слабо затронуты, если они позволяют рассуждать о средствах их возбуждения. Когда мы читаем великую поэму, когда слушаем благородную речь – предмет, затронутый автором, а не его умение, его страсть, способность, должен приковать к себе наши мысли. Мы видим, как он видит, но мы не видим его. Мы становимся его частью, чувствуем вместе с ним, судим, смотрим вместе с ним. Но мы думаем о нем столь же мало, как о себе самих. Думаем ли мы об Эсхиле, в то время как следим за молчанием Кассандры, или о Шекспире, когда внимаем стенаниям Лира? Нет. Сила художников сказалась в их самоуничтожении. Она измеряется тем, насколько художник сам умеет не обнаружиться в своем произведении. Арфа менестреля звучит плохо, если он поет только о собственной славе. Всякого великого писателя можно сразу узнать из того, что он направляет наш ум далеко от себя самого – к той красоте, которая не есть его создание, к тому знанию, которое выше его разума.

Но разве может быть иначе с живописью? А между тем с ней было иначе. На ее сюжеты смотрели как на такие темы, на которых художник должен был выказывать свои способности. И эти последние, были ли то способности подражания, композиции идеализации или другие, являлись главным объектом наблюдений зрителя. Знатоки всегда искали и поклонялись человеку и его фантазии, человеку и его хитроумию, человеку и его изобретательности, человеку и бедному, жалкому, слабому, близорукому человеку. Среди обломков и грязи, среди пьяных мужиков, среди изнуренных ведьм, среди всевозможных сцен разврата и распутства мы следим за блуждающим художником не для того, чтобы получать спасительные уроки, не для того, чтобы проникнуться чувством

сострадания или негодованием, а для того, чтобы рассмотреть ловкое обращение с кистью и жадно искать блестящих красок.

17. Я говорю не об одних произведениях фламандской школы, я не затеваю войны с ее поклонниками; они могут спокойно считать верхушки стогов и волоски осла. Я говорю также о произведениях истинной мысли, о творениях, в которых видно присутствие гения и активной силы, о творениях, содержащих в себе все прекрасное, чего может достигнуть искусство и что может охватить человек. Я с сожалением утверждаю, что все, доселе созданное пейзажистами, никогда не пробуждало святой мысли в умах народов. Оно от начала до конца есть выставление напоказ ловкости отдельных личностей и условностей той или другой системы. Наполнив мир славой Клода или Сальватора, оно никогда не направляло нас к прославлению Бога.

Читатель, быть может, будет поражен этими словами, словно это – выражение дикого энтузиазма, словно я унизил достоинство религии, предположив, что делу религии содействуют подобные средства. Его изумление только доказательство моего положения. Требовать от пейзажиста определенного нравственного влияния – эта мысль только кажется проявлением дикого, нелепого энтузиазма. Но так ли это в действительности? Неужели великолепие доступных взору красок, красота реализованной формы являются в руках художника орудиями до такой степени недействительными, что они не могут отвечать целям более благородным, чем забава любопытства и занятие праздности. Не оттого ли, что имеющиеся в его распоряжении средства находятся в грубом пренебрежении и неправильно применяются, происходит следующее прискорбное явление: в то время, как слова и звуки (несомненно, менее могущественные средства воспроизведения природы, чем линии и краски) могут воспламенять и очищать самые глубокие тайники человеческой души, художник своими усилиями может только развлекать и навсегда должен остаться со своими мыслями, не сообщив их другим.

18. Причина зла, по моему мнению, глубоко сидит в системе древней ландшафтной живописи. Она состоит в том, что художник берется изменять творения Бога по своему произволу, накладывая свою собственную тень на все, что он видит; он делает себя властителем там, где почетно быть учеником, и выставляет напоказ свою изобретательность, достигая различных сочетаний, которых высшее достоинство заключается в их невозможности. Нельзя пройти ни одной галереи древнего искусства, не услышав похвал этого рода, высказываемых с удивительной самоуверенностью. Искусственность, отсутствие

всякого подобия реальности, неуклюжие сочетания, выдающие вмешательство человека, и слабость его руки, отпечатлевающаяся на беспорядочности его чудовищного творения, все это выставляется как доказательство его изобретательной способности, как проявление чистого мышления. Насилие над характернейшими формами, совершенное игнорирование всякой органической и индивидуальной черты предмета (бесчисленные примеры этого в произведениях старых мастеров будут приведены впоследствии) постоянно выставлялись поверхностною критикой, как основание высокого или исторического стиля и первый шаг к достижению чистого идеала. Есть только один высокий стиль в трактовании всех решительно сюжетов. Этот стиль основан на совершенном знании и заключается в простой, незапутанной передаче специфических черт данного предмета, будет ли это человек, зверь или цветок. Каждое изменение, карикатура или отступление от таких характерных черт есть ниспровержение величия и истины, красоты и пристойности. Каждое изменение черт природы имеет свое начало в бессильном бесстрашии или в ослепленной смелости, в безрассудстве, которое забывает, или в наглости, которая оскверняет дела природы, те дела, которые знать составляет гордость, а любить – привилегию ангелов.

19. Это нарушение всемирных законов часто оправдывают тем, что введение мифологических абстракций в древний пейзаж требует воображаемого характера формы для материальных предметов, с которыми соединяются эти абстрактные представления. На что-то в этом роде намекает Рейнольдс в своем четырнадцатом рассуждении, но не может быть ничего ошибочнее такой мысли. Если есть какая-нибудь правда или красота в первоначальной идее о духовных существах, введенных таким образом, то должна быть истинная и реальная связь между этой абстрактною идеей [б - Во всей древней литературе я не знаю ни одного места, в котором эта связь была бы иллюстрирована более изысканно, чем в строках (несколько, правда, шутовских), описывающих приближение хора в «Облаках» Аристофана. Этот писатель, кстати заметить, понимал и чувствовал, по моему убеждению, благородный характер родного пейзажа более, чем авторы всех дошедших до нас произведений, кроме Гомера. Своеобразность и отчетливость мысли, явно облачный характер, который вносит каждое слово этого совершенно особенного отрывка в еще влажное и светлое существование, производят на меня столь же освежающее действие, как и настоящее дуновение горного ветра. Строка «??? ??? ?????? ??? ??? ?????? ?????? ???????» могла быть внушена только горячей любовью к горному пейзажу, могла принадлежать только человеку, который целые часы следил за своеобразным наклонным движением спускающихся облаков, за тем, как они принимают различные формы вдоль горных ложбин и углублений. Здесь нет ничего неуклюжего, массивного,

нет надутых выпуклостей. Все тает, собирается и исчезает; все полно воздуха, света и росы.] и свойствами природы, какой она была и есть. Леса и воды, которые грек населял символической жизнью, не отличались от тех, которые ропщут и журчат ныне у развалин его алтарей. Его воображение было наполнено этими видимыми, действительно существующими, формами, и красота одухотворенных этим воображением творений может быть постигнута только среди той самой действительности, под влиянием которой первоначально формировалось его представление. Если божественность запечатлелась в лице или явно видна в образе духовного существа, то изображение его мчащимся над вихрем или попирающим бурю не может возмутить нашего чувства, но если в нем видно человеческое, то никакое насилие над чертами, взятыми у земли, не выкует ни одного звена для соединения ее с небом.

20. И неужели нет такого творения, которое подняло бы идеальный характер пейзажа? Несомненно, есть. И Рейнольдс с великим мастером в этом отношении, Никола Пуссеном, с которым не расстается его мысль, должен был прийти к более верным выводам относительно сущности пейзажа, чем те, которые, как мы увидим, можно сделать из его сочинений. Истинный идеал пейзажа буквально тот же, что и идеал человеческой формы. Это – выражение специфических для целого вида – не индивидуальных, а именно видовых – черт каждого предмета, в их совершенном состоянии. Существует идеальная форма каждой травы, цветка и дерева, это та форма, которой достигнуть имеет стремление каждая особь видов, будучи свободной от случайностей и потрясений. Каждый пейзажист должен знать видовые черты каждого предмета, который он изображает, будет ли то скала, цветок или облако. И в этих высших, идеальных творениях все их отличительные признаки должны быть в совершенстве выражены, все равно, широкими ли штрихами или тонкими, в виде ли набросков или целиком, согласно с природой предмета и количеством внимания, на которое он имеет право по своему месту в целом произведении. Там, где стремятся к величественному, такие отличительные черты указывают с строгой простотой, как например, следы мускулов в колоссальной статуе; там же, где целью является красота, эти черты должны быть выражены с величайшей тонкостью, на какую только способна рука человека.

21. Вышесказанное должно показаться противоречием принципам, которые выдвинуты величайшими авторитетами. Но в действительности оно противоречит только специальному и ошибочному применению их. Много зла принесли искусству мнения относительно пейзажа, которые высказывались представителями исторической живописи. Они привыкли в своей сфере

трактовать задний фон смело и небрежно и чувствовали, хотя, как я покажу, только вследствие недостатка собственных способностей, что тщательность в отделке деталей портит их картину тем, что вторгается в ее главный сюжет; поэтому они, естественно, упустили из виду особенности и существенные красоты предмета, которые для их целей были вредны, если не играли служебной роли. Вот почему Рейнольдс и другие так часто советуют пренебрегать специфическими формами в пейзаже и трактовать их в виде больших масс, стремясь только к общей правде; гибкость листьев, а не строение их, незыблемую твердость скалы, но не ее минеральные особенности. В сочинении, где особенно разработан этот вопрос (в 11-й лекции Рейнольдса), нам говорят: «пейзажист пишет не для знатока или натуралиста, а для обыкновенного наблюдателя жизни и природы»; это – правда. Это справедливо только в том смысле, в каком верна мысль, что скульптор создает свое творение не для анатома, а для обыкновенного наблюдателя жизни и природы. И однако скульптору на основании такого соображения не простят недостатка знания или выражения анатомических деталей. Чем тоньше выражены они, тем совершеннее его произведение. То, что для анатома является целью, служит для скульптора средством. Первый добивается деталей ради них самих, второй – для того, чтобы при помощи их вдохнуть жизнь в свое творение и наложить на него печать красоты. То же самое в пейзаже: ботанические или геологические детали должны представляться не материалом для любопытства, не предметом исследования, но первоначальными элементами всякого выражения и красоты.

22. В своем замечании относительно переднего плана картины «Святой Петр мученик» Рейнольдс хвалит ее за то, что деревья на нем обрисованы «ровно настолько, сколько это нужно для того, чтобы отличить их друг от друга, не более». Если бы этот передний план картины был занят группой животных, мы прямо были бы поражены подобным рассуждением; кто бы решился сказать, что лев, змея, голубь и всякое другое творение должны отличаться одно от другого ровно настолько, чтобы мы могли различить каждое, не более. Разве свойства растительного царства менее прекрасны, менее важны или менее божественны в своем начале, чем свойства царства животного? Если мы считаем нужным благоговейно наблюдать отличительные формы животной жизни, то целесообразно ли, чтобы формы растительной жизни были просто сметены с лица земли? Последние менее навязчивы, менее бросаются в глаза. Поэтому тем менее можно оправдать пренебрежение к ним: они не опасны в том отношении, что могут поглотить наше внимание или овладеть нашим воображением.

23. Но Рейнольдс столь же неточен в фактической стороне дела, сколько ошибается в принципе. Он сам представляет характернейший пример той

ошибки, в которой он обвиняет Вазари, – именно он видит то, чего ждет, или в данном случае он скорее не видит того, чего не ждет. Великие художники Италии, почти все без исключения, и чуть ли не более всех Тициан (потому что он лучше всех знал пейзаж), обыкновенно передавали каждую подробность на переднем плане своих картин, тщательно соблюдая верность в ботаническом отношении. Доказательство – картина Вакх и Ариадна, передний план которой заняты обыкновенным ирисом, аквилегией и дикими розами. Каждая тычинка этих последних передана; цветы и листья аквилегии (цветка, очень трудного для воспроизведения) изучены с самой тщательной точностью. Передний план в двух картинах Рафаэля Чудесный лов рыбы и Повеление Петру покрыт обыкновенной морской капустой (*Crambe maritima*), ее выемчатые листья и кисти цветов истощили бы терпение всякого другого художника. Но великому уму Рафаэля они показались достойными продолжительной и внимательной работы.

Оказывается таким образом, что на основании не только естественных соображений, но и творчества самых высших авторитетов необходимо совершенное знание мельчайших деталей, а полное выражение их имеет место даже в величайших произведениях исторической живописи. И это не только не уничтожает и не ослабляет интереса к фигурам, но напротив, при правильном обращении с таким знанием должно усилить этот интерес и дать надлежащее освещение картине. Если предыдущего доказательства недостаточно, я попросил бы читателя сравнить задний план картины Рейнольдса Святое семейство, находящейся в Национальной галерее, с картиной Никола Пуссена Кормление Юпитера в Дёльвичской галерее. Первая благодаря крайнему пренебрежению ботаническими подробностями совершенно лишена идеального характера и напоминает английский фешенебельный цветник. Картина Пуссена, в которой каждый виноградный лист сделан с замечательным искусством и неутомимым прилежанием, представляет группу деревьев, необыкновенно изящную и красивую; по своей замечательной простоте и правдивости эта группа принадлежит всем возрастам природы и приспособлена к истории всех времен. Если такая полная передача родовых черт необходима для исторического живописца в тех случаях, где мелкие детали играют служебную роль в сюжете, то насколько более нужна она в пейзаже, где эти детали сами составляют сюжет и где внимание нераздельно устремлено на них!

24. В одном отношении ребенок может быть назван отцом взрослого человека. Во многих искусствах и науках первая и последняя степень развития, детство и высшее совершенство имеют некоторые сходные черты, промежуточные же ступени не похожи ни на то, ни на другое и далеко отстоят от истины. Такую историю развития пережило искусство художника управлять своей рукой. Мы

видим совершенного ребенка, настоящего новичка, по необходимости проводящего ломаную, несовершенную, недостаточную линию; по мере того, как он развивается, он становится постепенно твердым, строгим и решительным. Но перед тем как он становится совершенным художником, эти строгость и решительность изменяются снова в легкие и небрежные штрихи; эти последние во многих отношениях похожи на линии детского периода больше, чем на линии промежуточного, среднего возраста, они отличаются от тех первых штрихов только совершенством эффекта, полученного при помощи недостаточных на взгляд средств. То же бывает и с нашими мнениями по некоторым вопросам. Наше первое и последнее мнения сходятся, хотя и по разным основаниям; более же всех удаленным от истины является мнение промежуточных ступеней. Детство часто держит в своих слабых пальчиках истину, которую не удастся схватить зрелому возрасту и которую вновь обрести составляет гордость последнего периода.

Быть может справедливость этой мысли не обнаружилась ни в одном примере так ярко, как в наших мнениях относительно деталей в произведениях искусства. В детском периоде нашего суждения мы требуем родовых черт и полной законченности; мы находим прелесть в верно переданных перьях хорошо известной птицы, в тонко исполненном листике цветка, который мы распознавали. По мере того, как наше суждение развивается, мы начинаем презирать такие детали; мы требуем стремительной быстроты в исполнении и широты эффекта. Но достигнув совершенства в суждении, мы в значительной мере возвращаемся к нашим первоначальным чувствам и выражаем свою признательность Рафаэлю за изображение раковин на священном берегу и за тонко сделанную зелень позади его вдохновенной св. Екатерины[7 - Этот принцип не следует смешивать с мнением Фузели: «Любовь к тому, что называется обманом в живописи, свидетельствует или о детском периоде, или о дряхлости вкуса нации». Реализация для ума вовсе не должна непременно повлечь за собой обман для зрения.]

25. Среди тех, кто интересуется искусством, даже среди самих художников, на сто человек, стоящих на средней ступени суждения, придется может быть один, достигший последней. И это происходит не потому, что они не обладают способностью открыть истину или наслаждаться ею, а потому что истина слишком похожа на заблуждение, последняя ступень на первую; вследствие этого каждое чувство, ведущее к ней, задерживается в своем начале. Стремительный и выдающийся художник поневоле смотрит с презрением на тех, кто уделяет больше внимания мельчайшим деталям, чем величю впечатления; его презрение до того велико, что ему почти невозможно понять последнюю

великую ступень в искусстве, на которой сходятся и то, и другое. Ему так часто приходилось уничтожать изысканность в работе ученика и вымарывать детали с его загроможденного полотна, так много сетовать на недостаток широты и единства, и так редко обвинять его в несовершенстве мелочей, что он смотрит на совершенство частей как на верный знак неправильности, слабости и незнания. Таким образом, к концу жизни он нередко, подобно Рейнольдсу, смотрит на детали и целое, как на двух непримиримых врагов, а между тем нельзя быть великим художником, не примилив их. И на основании того, что одни детали, без отношения к конечной цели, указывают на ученический характер работы, он упускает из виду более отдаленную истину, что детали, представляющие совершенство в целом и содействующие конечной цели, доказывают принадлежность работы превосходному мастеру.

26. Таким образом, ни детали, к которым стремятся ради них самих, ни кирпичи, которые можно перечислить на картинах голландских мастеров, ни сосчитанные волосы, ни с педантической точностью сделанные изгибы Деннера не составляют истинного искусства; напротив, это самый низкий, презреннейший вид искусства; высшее искусство представляют те детали, при которых имеется в виду великая цель, к изображению которых стремятся ради высшей красоты, существующей в самых незначительных, в самых мельчайших творениях Бога, трактуемой мужественно, свободно, оставляющей неизгладимое впечатление. Трактую ничтожнейшие черточки, художник может проявить столько же величия духа, столько же благородства в манере, как и тогда, когда он схватывает самые крупные. Это величие заключается, главным образом, в умении уловить родовой характер предмета со всеми теми великими элементами красоты, которые являются общими для него и для высших форм существования[8 - В следующих частях своего труда я покажу, что принципы универсальной красоты общи всем творениям Бога, и сообразно с тем, в какой доле она находится в предметах, одна форма бывает выше или ниже другой.]; при этом совершенно устраняются низшие элементы красоты, которые случайно принадлежат предмету, но не характерны для него в родовом отношении. Я не могу указать лучшего примера, чем изображение цветов в упомянутой выше картине Тициана. В то время, как схвачена каждая тычинка розы, – так как это необходимо, чтобы ярко отметить цветок; в то время, как изгибы и крупные черты листьев переданы с изысканной верностью, на картине нет следов второстепенной ткани, моху, налета, влаги, нет и других случайных признаков, капель росы, насекомых, каких бы то ни было украшений, ничего, помимо простых форм и оттенков цветов, и самые эти оттенки упрощены и переданы свободно. Например, аквилегия имеет в действительности сероватый, какой-то неопределенный тон цвета и никогда, вероятно, не достигает той яркой чистоты

голубого цвета, которой наделил свой цветок Тициан. Но художник не стремился передать специальный цвет отдельного цветка. Он схватывает тип и передает его с величайшей чистотой и простотой, которая только доступна краске.

27. При соблюдении этих законов для художников становится не только возможным, но и обязательным, так сказать, священным долгом – изучение мельчайших деталей с неослабным вниманием. Каждая полевая трава и цветок заключают в себе родовую, отличающую их от других, совершенную красоту, имеют свое обиталище, свое специальное выражение, свои функции. Высшее искусство – то, которое улавливает этот родовой характер, развивает и освещает его; оно назначает ему его место в пейзаже; оно, наконец, при его помощи возвышает и усиливает великое впечатление, которое картина, по замыслу, должна произвести. И такое родовое воспроизведение необходимо не только по отношению к травам и цветам. Каждый вид скалы, каждый род земли, каждую форму облака следует изучать столь же прилежно и передавать с такой же точностью. И мы, таким образом, неизбежно приходим к заключению, которое прямо противоположно постоянно повторяемому догмату критиков, болтающих, наподобие попугаев, будто черты природы следует «обобщать». Несомненный и грубо абсурдный характер этого догмата был бы обнаружен уже давно, если бы ее лживость не представлялась удобным прикрытием для лени, удобной маской для бездарности. Обобщать! Как будто возможно обобщить вещи, по существу различные. Я приведу характерный образчик этого критического жаргона, принадлежащий перу одного из критиков моей книги и помещенный в номере Athenaeum'a от 10 февраля настоящего года (т. е. 1898). «Он (т. е. автор) желал бы, чтобы пейзажисты – геологи, дендрологи, метеорологи и конечно энтомологи, ихтиологи, наконец всех видов художники-физиологи, – чтобы все это соединилось в одном лице. Горе истинно поэтическому искусству среди всех этих ученых фиванцев! Нет, пейзажист не должен доводить себя до снимания портретов с бездушных существ, подобно деннеровским портретным снимкам с земной поверхности... Древние пейзажисты усвоили более свободную, более глубокую и высшую точку зрения на свое искусство: они пренебрегали отдельными, частными черточками и передавали только общие, главные черты. Таким образом, им удавалось передать целое, достигнуть силы впечатления, гармоничного единства и простого эффекта, элементов величия и красоты».

28. На всякую подобную критику (я отметил ее только потому, что она выражает мысли, которые могут заразить некоторых людей чувствующих и мыслящих) ответ очень прост и ясен. Совершенно справедливо, что нельзя обобщить гранит и сланец, как нельзя обобщить человека и корову. Животное должно быть или тем, или другим; оно не может быть животным вообще, иначе оно вовсе

перестает быть животным. Так же и скала должна быть той или иной; она не может быть скалой вообще, или она – не скала. Предположим, что на переднем плане картины нарисовано животное, относительно которого нельзя решить, пони ли оно или поросенок. Тогда критик Athenaeum'a, может быть, объявил бы, что это творение является «обобщением» пони и поросенка, а следовательно, высоким образцом «гармоничного единства и простого эффекта». Но я бы сказал, что это просто плохой рисунок. И когда я не могу узнать, представляют ли предметы на переднем плане картин Сальватора гранит, или сланец, или туф, – я утверждаю, что в них нет гармонического единства, ни простого эффекта, а есть простая уродливость. Здесь нет никакого величия, нет никакой красоты; ничего, кроме расстройств, беспорядка, разрушения нельзя достигнуть, совершая насилие над естественными отличительными признаками. Смешивая элементы животного царства, можно только испортить их; смешивая же элементы неорганического мира, можно лишь погубить их, погубить их совершенно. Мы можем, если хотим, создать центавров, но они все-таки должны быть наполовину людьми, наполовину лошадьми. Таким же образом, если пейзажист пожелает, он может изобразить нам скалу наполовину гранитную, наполовину сланцевую, но не такую, которая является одновременно и гранитной и сланцевой или которую можно принять или за ту или за другую. Каждая попытка воспроизвести какую бы то ни было скалу сведется к тому, что не получится никакой скалы.

29. Правда, отличительные свойства скал, деревьев и облаков менее бросаются в глаза и наблюдаются с меньшим постоянством, чем свойства животного мира. Но трудность наблюдения не оправдывает его небрежности. Она свидетельствует только об одном, именно о том, что мир до сих пор не знал ни одной совершенной школы пейзажной живописи. В самом деле, подобно тому, как высшая историческая живопись основана на совершенном знакомстве с жизнью человеческой формы и человеческого духа, так и высшая пейзажная живопись должна быть основана на совершенном знании формы, функций и системы каждой органической или обладающей определенной структурой жизни, которую эта живопись воспроизводит. Эта аналогия должна быть очевидна для всякого человека, способного мыслить. Всякий принцип, стоящий в противоречии с ней, или ошибочен, или ошибочно понят. Например, критик Athenaeum'a называет правильную передачу родовых отличий «портретированием наподобие Деннера». Если бы он нашел какие-нибудь признаки Деннера в том, что я выставил в качестве высшего образца пейзажной живописи, в недавних произведениях Тернера, тогда от души приветствую его открытие и его теорию. Но нет, портретная живопись в роде деннеровской была бы попыткой нарисовать отдельно кристаллы кварца и полевого шпата в

граните, передать отдельные слои слюды в слюдистом сланце. Эта попытка столь же далека от того, что я считаю великим искусством (от свободной передачи родовых черт формы и в том и в другом камне), как новейшая скульптура кружев и петель далека от эльджинского мрамора. Мартин сделал попытку такого в деннеровском вкусе портретного изображения морской пены чуть ли не на целой десятина полотна. Успешно ли – это, я думаю, раз и навсегда решили критики его прошлогодней картины «Канут».

30. Из того, что упомянутое выше знание необходимо для художника, отнюдь не следует, что оно составляет художника, или что такое знание имеет цену само по себе без отношения к высшим целям. Всякого знания можно искать по низким побуждениям и ради низких целей; и лицо, приобретшее его таким образом, обладает низким знанием, между тем, буквально, то же самое знание в уме другого человека является средством достигнуть высшего величия и доставить величайшее блаженство. В этом и заключается различие между знанием растений, присущим ботанику, и великим знанием их, которым обладает поэт или художник. Один замечает их отличительные признаки с целью заполнить свой гербарий, другой – чтобы сделать их проводниками выражения и чувства. Один считает тычинки, ко всему прикрепляет имя и доволен. Другой наблюдает каждую черту цвета и формы растения; рассматривая каждое его свойство как элемент выражения, он извлекает из его линий грацию или энергию, незыблемость или спокойствие, отмечает слабость или силу, ясность или трепетание его оттенков; он наблюдает его местные свойства, его любовь к известным местам или боязнь таковых, питательную или разрушающую силу специальных влияний; он ассоциирует в своем уме все элементы тех условий, в которых живет растение, все вспомогательные условия, необходимые, чтобы поддержать его. Цветок для художника – живое существо; на листьях цветка написана его история, в движениях – чувствуется дыхание страсти. В картине этот цветок уже не место для наложения красок, не полоска света, лишенная мысли. Это – голос, идущий из земли, новый аккорд в музыке духа, необходимая нота в гармонии произведения, способствующая его нежности и величию, его красоте столько же, сколько его правдивости.

31. Изображение цветов у Шекспира и Шелли представляет многочисленные примеры замечательного искусства в обращении с деталями. Правда, у художника нет тех же средств для выражения мыслей, с которыми соединяются символы. Он в значительной степени зависит от знаний и чувств зрителя. Но, уничтожив детали, художник не сделает свое изображение более понятным невежде, а между тем оно потеряет интерес и для понимающего. Для неясно пишущего не может служить оправданием то соображение, что некоторые люди

не могли бы прочесть написанного ясно.

32. Повторяю, обобщение, как обыкновенно понимают это слово, есть акт ума грубого, не способного и неразмышляющего. Видеть во всех горах только однородные груды земли, в скалах – однородные соединения твердых масс, в деревьях – однородные собрания листьев – не значит обладать высокими чувствами и широким умственным кругозором. Чем больше мы знаем и чувствуем, тем больше различаем, и различаем для того, чтобы овладеть более совершенным единством. В уме крестьянина камни укладываются так же, как они лежат на его полях: один похож на другой, и нет никакой связи между всеми ими. Геолог различает их и, различая, соединяет. Каждый камень отличается от своего соседа, но самым различием своим становится к нему в известное отношение; они не служат один повторением другого; они – части системы; каждый из них предполагает существование остальных и связан с ними. То обобщение правильно, истинно и благородно, которое основано на знании отличительных признаков и на изучении взаимного отношения отдельных видов. То обобщение неправильно, ложно и низко, которое основано на незнании тех и смешении других. В этом случае получается не обобщение, а путаница и хаос. Так можно обобщить только разбитую армию в виде бессилия, в котором ничего нельзя распознать, обобщить элементы трупа в виде праха.

Не останавливаясь подробнее на догматах художественных школ, перейдем к тем заключениям, к которым приводит нас наблюдение над законами природы.

33. Я только что заметил, что каждый род скал, земли, облаков художник должен знать столь же точно, как геолог и метеоролог[9 - Не значит ли это, спросят, быть может, меня, требовать от него больше, чем может вместить человеческая жизнь? Нисколько. Ведь требуется знание только внешних свойств. А если бы даже, что еще более желательнее, требовались основательные научные знания, то время, которое наши художники тратят на увеличение незрелых этюдов или на довершение своих незрелых произведений, было бы достаточно, чтобы стать специалистом в любой науке, созданной современными исследованиями, и постигнуть всякую форму, проявляющуюся в природе. Если бы Мартин время, потраченное им на разные пустячки в его «Кануте», провел в прогулках по морскому берегу, то он приобрел бы много знаний; их было бы достаточно, чтобы создать несколькими взмахами картину, которая вечно трогала бы сердца человеческие, подобно пению морских волн.]. И это не с целью уловить характер самих этих мелких подробностей, а с целью постигнуть тот простой, серьезный и постоянный характер, который

проявляется в общем эффекте каждого вида природы. Всякая геологическая формация имеет особенности, принадлежащие специально ей: известные линии излома, в результате чего являются определенные формы скал и земли; известные растительные продукты, среди которых вырабатываются новые видоизменения в зависимости от климата и высоты. В зависимости от этих различных условий происходит бесконечное разнообразие разрядов пейзажа, из которых каждый при различии отдельных черт обнаруживает совершенную гармонию и обладает идеальной красотой, присущей специально ему; эта красота не отличается только теми особенностями, которые приобретает внешняя форма человека благодаря климатическим изменениям; эта красота создается родовыми отличительными признаками, наиболее заметными и существенными; отдельные классы этих признаков нельзя обобщать и смешивать по своему желанию. Плоская поверхность болот и пышные луга третьей формации, округленные холмы и скудные пастбища меловой почвы, четырехугольные лощины и трещины небольших гор известковой породы, остроконечные вершины и зубчатые кручи первобытных гор не имеют ничего общего между собой. В них все различно, все не соединимо. Самая атмосфера, окружающая их, резко отличается; различны облака; различны самые особенности бури и солнечного сияния; различны цветы, животные, леса. Назначение каждого пейзажа, – а их разряды, повторяю, бесконечны по числу, в зависимости не только от скал различной породы, но и от частных условий, созданных наслоениями и позднейшими образованиями, в зависимости от бесчисленных видоизменений климата, положения, человеческого вмешательства, – назначение каждого пейзажа, говорю я, преподать особый урок, доставить специальное наслаждение. И говорить о соединении всех производимых ими впечатлений в какой-то идеальный ландшафт – такая же бессмыслица, как говорить о соединении всех родов питания в идеальную пищу, о смешении всех музыкальных мотивов в один идеальный, или о слиянии всех мыслей в одну идеальную идею.

34. Впрочем, сочетание различного рода пейзажей возможно, хотя невозможно их обобщение. Сама природа постоянно устраивает неожиданные соединения элементов, выражающих совершенно различное. Бесплодные скалы через лесистые выступы ниспускаются к равнине. Сквозь зеленые тени гирлянд винограда проглядывает бледный свет вечных снегов.

Художнику, таким образом, представляется на выбор: или выделить особенный характер пейзажа какого-нибудь отдельного разряда, или соединить вместе множество различных элементов, из которых каждый, в силу контраста, может усилить красоту другого.

Я думаю, что простой пейзаж, лишенный сложных соединений, если только при его обработке обращено надлежащее внимание на идеальную красоту заключающихся в нем черт, всегда более мощно трогает сердце. Контраст усиливает блеск красоты, но разрушает ее действие. Он увеличивает ее привлекательность, но уменьшает ее силу. Впоследствии мне еще много придется говорить по этому вопросу. В настоящее время я хочу только отметить то обстоятельство, что искренний художник, создающий на основании широких и простых принципов изображение цельного гармоничного пейзажа, стремится в искусстве к такой же высокой цели, как и самодовольный студент, который со «своим пятиминутным появлением повсюду» извлекает из разных концов земли материал для своей иллюстрированной газеты[10 - См. Don Juan X, LXXVI.]; если произведение последнего не регулируется строгой мыслью и отдельные части этого произведения не связаны натуральными звеньями, то в своей пестроте оно имеет меньше ценности, чем этюд, изображающий сорную траву при дороге.

35. Рискую наскучить вам повторением общеизвестного, я решаюсь обратиться к общим принципам исторической живописи для того, чтобы указать вам применение их к пейзажу. Самый неопытный новичок знает, что каждая фигура, которая необходима в его картине, является для нее лишним бременем, и каждая фигура, которая не согласуется с целым, нарушает его. «Кто не собирает вместе со мною, тот расточает» – таков есть или должен быть принцип, руководящий замыслом художника; сила и величие его произведения будут в точности соответствовать единству чувства, которое обнаруживается в отдельных частях, а также естественному характеру и простоте их взаимных отношений.

Все сказанное вполне применимо к предметам неодушевленной природы. Цельность впечатления разрушается обилием противоречивых явлений и соединением, в котором нет гармонии, губит стройность. Тот, кто старается соединить простоту с пышностью, перейти от уединения к празднеству и сопоставить меланхолию с веселием, тот неизбежно в результате произведет неопределенную пустоту. Каждый вид имеет свой специальный смысл. Хотя контраст может иногда усилить ощущение, сделать его более интенсивным, но он все-таки должен играть второстепенную роль; противопоставляемое не должно быть равносильно с главным. Внесение всяких новых и разнообразных ощущений ослабляет силу того впечатления, которое уже произведено, а смешение всех эмоций должно повести в результате к равнодушию, как смешение всех цветов дает белый.

36. Позвольте мне приложить эти простые правила к оценке одного из «идеальных» пейзажей Клода, известного у итальянцев под именем Il Mulino (мельница).

Передний план представляет красивый и превосходно исполненный вид леса; на берегу ручья танцуют крестьяне; в руках настоящего мастера этого сюжета было бы совершенно достаточно для того, чтобы нарисовать законченную картину, оставляющую впечатление. Между тем на другом берегу ручья перед нами картина пастушеской жизни. Изображены человек и несколько быков и коз, головой вперед устремляющиеся в воду, словно ноги их внезапно поражены параличом. Уже эта группа является излишней. Пастуху вовсе не было нужды подводить свое стадо так близко к танцующим, а танцующие, наверное, испугали бы скот. Но когда мы долее всматриваемся в картину, наше чувство получает внезапный и сильный толчок благодаря неожиданному появлению солдат среди пастушеской, музыкальной идиллии. Римские солдаты верхом на лошадях; впереди пеший проводник явно побуждает их произвести немедленную и решительную атаку на музыкантов. За солдатами – круглый храм, очень плохой. Возле него, у самых стен, красивая водяная мельница на полном ходу. Около мельницы широкая река с плотиной. Плотины устроены не для мельницы (эта последняя получает воду с холмов посредством желоба, идущего над храмом), но она особенно некрасива и однообразна в линии падения, и вода внизу образует застывший пруд, в котором ловят рыбу с лодок. Берега этой реки по своим очертаниям похожи на геологические формации в окрестностях Лондона, составившиеся из черепков и устричных раковин. В невозможном расстоянии от мельницы находится город, состоящий из двадцати пяти круглых башен и одной пирамиды. За городом – красивый мост, за мостом – часть Кампаньи с обломками водопровода; за Кампаньей – цепь Альп; налево – тиволийские водопады.

Это, по-моему, прекрасный образчик того что обыкновенно называлось «идеальным» пейзажем, т. е. группа этюдов с натуры, которые схвачены наудачу и обладают такими противоположными характерами, что один уничтожает эффект другого; кроме того, они настолько неестественны и несогласованы, что производят вполне впечатление чего-то невозможного. Произведем анализ отдельных предметов в этом идеальном произведении Клода.

37. Может быть, на всей земле нет вида, производящего более сильное впечатление, чем уединенная местность римской Кампаньи при вечернем

освещении. Пусть читатель на минуту мысленно удалится от шума и волнения живого мира и перенесется в эту дикую и пустынную равнину. Земля поддается и крошится под его ногами; никогда не ступал он так легко; почва под ним белая, рыхлая, прогнившая, подобно пыльным остаткам человеческих костей[11 - Плодородная почва Кампаньи образовалась, главным образом, из разложившейся лавы; под ней лежит пласт белой пемзы, в точности напоминающий остатки костей.]. Длинная переплетающаяся трава колеблется и волнуется слабо под дуновением вечернего ветерка, и тени, падающие при ее движении, дрожат и трепещут, словно лихорадочным трепетом, вдоль старых развалин, озаренных солнечным светом. Холмы рыхлой земли, словно волны, возвышаются вокруг него, словно мертвецы в своем сне затеяли беспокойную возню и приподнимают землю. А разбросанные в беспорядке глыбы черного камня, отесанные в правильную четырехугольную форму, жалкие руины некогда пышных, а теперь исчезнувших зданий, точно налегли на мертвых и крепко сдавили их там внизу. Ползучий, пурпуровый ядовитый туман низко стелется над степью, окутывая призрачные остатки массивных развалин, на их расщелинах играет красноватый свет, словно умирающее пламя оскверненных алтарей. Голубой хребет Албанской горы резко выделяется на пышном зеленом, ясном и спокойном фоне. Темные облака, словно сторожевые башни, неизменно сторожат Апеннинские вершины. От равнины к горам глыбы разбитого водопровода, одна за другую тают во мраке, словно бесчисленные тени похоронных плакальщиков, выходящих из могилы нации.

38. Произведем теперь вместе с Клодом некоторые «идеальные» изменения в этом пейзаже. Во-первых, превратим многочисленные Апеннинские стремнины в четыре сахарные головы. Во-вторых, уничтожим Албанскую гору и вместо нее поместим огромную мусорную кучу. Далее сотрем с лица земли большую часть водопроводов и оставим только одну или две арки с целью уничтожить неприятный вид однообразия, который получается благодаря их бесконечной длине. Вместо пурпурного тумана и заходящего солнца создадим светло-голубое небо с круглыми белыми облаками. Наконец, избавимся от неприятных развалин на переднем плане, посадим здесь несколько красивых деревьев; пошлем за скрипачами, устроим танцы и пикник.

Нетрудно видеть, что такого именно рода улучшение произвел Клод в том материале, который находился в его распоряжении. Откосы города Рима, спускающиеся к пирамиде Кая Цестия, дают разнообразнейшие и красивейшие линии; кроме того, каждая частица его построек представляет богатый материал для созерцания и размышления. Это место было идеализировано Клодом в виде одинаковых круглых башен; они не могут дать никакой идеи,

разве только идею о своей непригодности для жилья; они не могут возбудить никакого интереса, разве только трудно разрешимый вопрос, зачем вообще они были построены. Развалины храма не производят впечатления благодаря близости водяной мельницы и необъяснимы благодаря введению римских солдат. Движение мутных струй меланхолического Тибра и Анио производит само по себе впечатление, но это впечатление тотчас же исчезнет, если мы нарушим тишину течения, устроив плотины, если мы украсим их заброшенные воды красивым мостом, поместим на их пустынной поверхности лодки, сети и рыболовов.

Подобные пейзажи, я думаю, могут производить лишь одно действие на человеческое сердце: оно становится черствым и низким; такие пейзажи уничтожают в нем любовь ко всему простому, серьезному и чистому и приучают его к поддельному, к тому, что извращено в своем целом, неправильно и несовершенно в своих деталях. Пока подобные произведения будут выставляться как образцы для подражания, пейзажная живопись будет фабрикацией, ее творения – пустяками, а ее покровители – детьми.

39. Цель предлагаемого труда – показать крайнюю ложность тех фактов и принципов, несовершенство того материала, ошибочность той системы, которые лежат в основании подобных произведений; далее, доказать необходимость и благородное значение серьезного, правильного, любовного изучения природы, такой, как она есть, внушить отвращение ко всем изменениям и поправкам, которые внесли в нее люди. И похвала, которую я воздаю в первой части труда некоторым английским художникам, находит свое оправдание только в этих основаниях. Они, часто правда с недостаточными способностями, с нескладными усилиями, но всегда честно и хорошо воспринимали слово Божие и в облаках, и в листьях, и в волнах, удержали его [12 - Те чувства, которые проявляет Констэбль по отношению к своему искусству, могли бы вполне служить образцом для молодых студентов, если бы он не впадал несколько в другую крайность: ему не мешало бы принимать больше в расчет произведения своих сотоварищей, которые могли кое в чем исправить и направить его. Картинами следует пользоваться не как авторитетами, а как толкованием природы; совершенно так же, как богословы являются для нас не авторитетами, а только толкователями Библии. Констэбль из страха проявить излишнее поклонение святым лишается часто поучительного в Святом Писании, так как, читая его, он не желает воспользоваться помощью других людей. С другой стороны, Джорж Бомон в анекдотах из жизни Констэбля сообщает печальный пример того унижения, в которое может впасть человеческий ум, когда он позволяет человеческим творениям стать между собою и Творцом. Тот факт, что он рекомендует цвет

старой кремонской скрипки в качестве господствующего всюду, далее шаблонный вопрос «где поместите вы ваше темное дерево?» – все это указывает на протрацию ума, одновременно столь смешную и столь печальную, что она может служить лучшим предостережением для студента галереи. Такое служение искусству есть самая низкая праздность, на которую только возможно затратить жизнь. Итак, двух опасных крайностей следует избегать: следует, так сказать, не забывать Писания, но и не презирать богословов; следует опасаться, с одной стороны рабства, а с другой – излишнего вольнодумства. Уловить и удержать середину в искусстве столь же трудно, как и в религии, но великая опасность заключается и в излишней педантической точности. Тому, кто смиренно идет за природой, редко грозит опасность упустить из виду искусство. Во всем, что есть истинно великого в человеческих творениях, он всегда найдет частицу того, что послужило им оригиналом; за это он будет относиться к ним с благодарностью, а иногда и с уважением следовать им. Но тот, кто избирает своим руководителем не природу, а искусство, может совершенно потерять из виду все, что искусство истолковывает, он может одновременно впасть в грех идолопоклонства и в униженное состояние рабства.] и смиренно старались передать миру ту чистоту впечатления, которая одна способна сделать искусство орудием добра, а художественные творения предметом благодарности.

40. Необходимо беззаветно любить то, чему учит природа, необходимо безусловно покоряться ее урокам. Но если мне часто придется настаивать на этом положении, то не менее насущная обязанность моя заключается в том, чтобы высказывать осуждение небрежной передаче случайных впечатлений, механическому копированию незначительных предметов, которые так часто можно заметить в нашей новой школе[13 - Я должен бы был особенно остановиться на этом недостатке (потому что он является чем-то фатальным) в своем трактате, но причина его скорее кроется в самой публике, чем в художнике и в потребностях публики столько же, сколько в ее желании. Такие картины, которые сами художники пожелали бы рисовать, не могли бы найти достаточно высокой оценки. При современном состоянии общества всегда легче найти десять покупателей на этюды, стоящие по десяти гиней, чем одного покупателя на картину во сто гиней. Я часто поражался и печалился, видя, как публика оставляла без всякой награды стремление художника возвыситься над фабрикацией, его усилие создать что-нибудь похожее на законченное произведение. На последней акварельной выставке находилась прекрасная картина Давида Кокса, идеальная в настоящем смысле этого слова. Лесное ущелье с несколькими овцами, пробирающимися сквозь густой папоротник, и даль вечернего неба, торжественно открывающаяся над темными массами леса.

Она стоила всех его вещиц, висевших по стенам, вместе взятых. И тем не менее публика расхватала все эти мелкие вещицы, все эти пятна и брызги, уток, сорные травы, колосья, все, что было ловко сделано и незначительно. А настоящая картина, свидетельствующая о полном развитии ума художника, осталась его собственностью. Как могу я, и всякий другой человек совести, советовать после этого художнику, чтобы он стремился к чему-нибудь более высокому, чем то, что требует ловкости и четверти часа работы? Каттермоля, по моему мнению, сковали и погубили таким же точно образом. Он начал свою карьеру с законченных и тщательно обработанных картин; они, я думаю, никогда не оплачивались; теперь он развращает себя, тратя свой прекрасный талант на удовлетворение поверхностного вкуса публики, и идет по позорному пути прибыли и бесславия. Виноваты, таким образом, обе стороны: художник выставляет напоказ свою ловкость, создавая своей кистью недостойные фокусы, между тем настоящая отделка, требующая в десять раз больше труда и знания, представляется чем-то нелепым извращенному вкусу, который художник сам воспитал в своих покровителях; так заурядный актер своими завываниями и криками часто делает на вид дикими лучшие штрихи совершенного творения. Виновата, с другой стороны, и публика: для того, чтобы узнать и отличить разнообразные способности великого художника, она затрачивает менее труда, чем для оценки достоинства повара или искусства танцора.]. Легкий и случайный характер их замысла, бесцельное умножение неотделанных произведений, недостаточная определенность и возвышенность цели накладывают пятно на всю систему и поддерживают в критике печальное предубеждение, будто поля и холмы менее пригодны для изучения, чем галереи и частные студии. Не всякая случайная мысль, которая приходит в голову при виде дождя или при свете солнца, не всякий луч палящего солнца, не всякая мечта, которую навеет прохлада молодого леса, должны быть переданы миру в том виде, как они явились: непродуманные, незаконченные и забытые художником тотчас же после того, как он покинул свой мольберт. Только то может считаться картиной, в чем душа, – не сырой материал, а одушевляющее чувство, навеянное многими такими впечатлениями, сконцентрировано и передано с помощью хорошо постигнутых, тщательно выбранных форм. Этот материал следует идеализировать в истинном смысле этого слова; при этом не следует предоставлять беспредельного простора той способности унижать дела Бога, которую человек называет «воображением»; необходимо обнаружить тщательное знакомство с каждой частью, с каждой чертой и функцией предмета. Детали должны быть отделаны до последней линии сообразно с величию и простотой целого; разработаны с тем благородным усердием, которое концентрирует чрезмерное, дает стройность беспорядочной гряде. Это усердие не следует тратить на всякий сюжет, который только на вид

возбуждает доброе чувство, но лишь на избранные сюжеты, в которых природа дает рукам художника самые чистые источники. Они могут занимать скромное место, но должны быть совершенными в своем роде. Есть совершенство кустарника и хижины, как есть совершенство леса и дворца. Выбрав и передав нам придорожную траву или береговые камешки, великий художник будет ближе к идеалу, чем незначительный талант, загромождающий передний план картины грандиозными колоннами и воздвигающий невозможные горы до небес. Наконец, эти избранные сюжеты не должны служить один повторением другого; каждый должен основываться на новой идее и развивать совершенно особый ход мыслей. Таким образом творения, созданные художником в течение всей его жизни, должны составить как бы целую последовательную серию опытов, восходящих постепенно по лестнице творения от самых скромных видов до самых возвышенных; каждая картина является необходимым звеном в общей цепи, звеном, которое держится на предшествующем и ведет к следующему, а целое в своей привлекательной стройности делает более тесными узы, связующие природу с человеческим сердцем.

41. Отсутствие старания у новых художников должно встретить с моей стороны такое же осуждение, как и ложное направление старых. Ввиду этого моя задача распадается, естественно, на три части. Во-первых, я постараюсь с научной точностью исследовать и привести в систему факты природы, указывая, как в некоторых идеальных своих произведениях старые мастера пренебрегали самыми первыми основами своего искусства. Установив раз и навсегда эти основы, я во второй части своего труда объясню и проанализирую природу двух чувств: прекрасного и возвышенного, исследую особенности каждого рода пейзажа и, насколько сумею, раскрою ту истину, вечную, неизъяснимую и неистощимую, прелестью которой Всевышний отметил все предметы, если только воспринимать их такими, какими Он дает их нам. Наконец, я постараюсь проследить действие всего этого на сердце и ум человека, указать на нравственные функции и цели искусства, определить ту роль, которую оно играет в наших мыслях, то влияние, которое оно оказывает на нашу жизнь, постараюсь навязать художнику ответственность проповедника и привить общественному сознанию то уважение к этому званию, которое ему по справедливости принадлежит.

Несомненно, что первая часть этой задачи, которая в сущности и есть все, что я способен предложить читателю, представляется наименее интересной и наиболее трудной, особенно вследствие того, что ее необходимо выполнить, не ссылаясь на какие бы то ни было принципы красоты или влияния чувства. Она есть сухая, правильная классификация материальных вещей, а не изучение

мыслей и страстей. Не обвиняйте меня поэтому в недостатке чувств, которые я умышленно подавил в себе. Рассмотрение высших свойств не должно прерывать работой молотка и эндиометра.

42. Далее я попросил бы не считать мои частые ссылки на мастеров итальянской школы просто традиционной манерой. В дальнейших страницах, я думаю, найдется немало доказательств того, что блеск имени не легко может увлечь меня; ввиду этого беззаветная любовь, которую я питаю к творениям великих представителей исторической и религиозной живописи, искрение и зиждется на хороших основаниях. И действительно каждый защищаемый мною принцип искусства я могу иллюстрировать произведениями людей, которые считаются мастерами из мастеров. И пока мое учение развивает в публике высшее понимание и любовь к творениям Буонарроти, Леонардо, Рафаэля, Тирана и Кальяри, публика может без всякого страха предоставить мне право наносить удары (которые покажутся мне необходимыми для доказательства моих принципов) таким художникам, как Гаспар Пуссен и Вендевельде.

43. Действительно, я думаю, что одинаковое число поводов заставляют защищать и Микеланджело против мелочности современников, и Тернера против традиционных условностей прежнего времени. В самом деле, хотя имена отцов религиозной живописи у всех на устах, наша вера в них напоминает веру масс в свою религию, именно эта вера номинальна и мертва. Тщетно молодых студентов заставляют написать известное количество копий с произведений Микеланджело, когда их хлеб зависит от количества тех блестящих безделушек, которые они могут нагромоздить на полотно. И я готов порицать современную систему исторической живописи с таким же рвением, с каким я хвалю нашу школу пейзажа, но тяжелая и неблагоприятная задача – нападать на произведения живых художников, борющихся с неблагоприятными условиями всякого рода и особенно с ложными вкусами нации, которая смотрит на произведения искусства или с чувствительностью ребенка, или с тупостью мегатерия[14 - Дopotопное животное.].

44. Меня обвиняли в резких и грубых выражениях по отношению к тем произведениям, к которым я отнесся отрицательно. Возможно, что я несколько заразился, читая критические статьи наших журналов, в которых только и есть что грубость. Но в моих словах, я думаю, достаточно много правды, чтобы извинить их резкость. При том никакой меч не пробьет тех слишком сильно укрепившихся мнений, которыми как броней защищены известные художники против атаки разума. Мой ответ на подобные упреки давно уже предвосхищен

знаменитым софистом, который сказал при таких же условиях: ??? ?'?????
?????????? ?? ??????????? ??? ???? ????? ?????????? ?????? ?? ????? ??????????; ????????? ???,
????????? ?????? ????? ????????????? ? ?? ??????. (Что за человек тот, кто настолько не
воспитан, что в серьезном сочинении употребляет дурные слова? Такой человек,
Гиппий, думает только об истине.)

45. Более поразило меня другое обвинение, именно обвинение в необдуманной строгости по отношению к произведениям современных художников. В самом деле, во всех тех случаях, когда мне приходилось нападать на них, я убежден, что причинял себе гораздо сильнейшую боль, чем я вообще способен причинить. В некоторых случаях я удерживался от слова осуждения, которое считал необходимым для полного понимания своего труда, удерживался из опасения огорчить или обидеть людей, чувства и обстоятельства которых мне были неведомы. В действительности фальшивый на первый взгляд и преувеличенный тон всей книги в благоприятном для современного искусства смысле в значительной степени зависит именно от того, что я избегал порицаний, которые придали бы ей равновесие, и хранил молчание там, где не мог хвалить. Я предпочел бы лучше подождать еще год-два с достижением своих целей, чем достигнуть их, разбивая человеческие сердца и очаги. Поэтому я позволял себе высказывать неблагоприятные мнения только там, где популярность художника и симпатии к нему были так велики, что мнение одного человека не имело для него значения.

46. В заключение еще два слова. Вот уже несколько лет, как мы слышим по адресу произведений Тернера обвинение в недостатке их правдивости. На все указания относительно их силы, возвышенности, красоты раздается один ответ: «Они не похожи на природу». Я вступил на ту почву, на которой стоят мои оппоненты, и старался тщательным исследованием действительных фактов доказать, что Тернер следует природе и рисует с натуры больше, чем всякий другой. Я ждал, что это положение (основу всех моих будущих усилий) будут отчаянно оспаривать и что мне придется завоевывать каждую пядь своего пути. Ничуть не бывало. Мои противники сразу покинули поле битвы. Один (сотрудник Атенеума) не нашел лучшей опоры, чем заявление, что он «не одобряет натурального стиля в живописи. Если кому-нибудь хочется видеть природу, то пусть идет и смотрит на нее самое. Зачем брать ее из вторых рук, с полотна?» Другой (Блэквуд), еще более пораженный, прибег к еще более характерному способу защиты. «Нам интересно видеть вещи не такими, каковы они в действительности во всех отношениях, нам интересно, как ум художника может превратить их в то, чем они не бывают». Пусть читатель выбирает сам, преуспевать ли ему вместе с Блэквудом и его товарищами в рассмотрении того,

как ум художника превращает вещи в то, чем они не бывают, или же вместе со мною читатель предпримет более сухой, но в целом, быть может, более производительный труд и определит вещи так, как они бывают в действительности.

Часть I. Общие принципы

Отдел I. Природа идей, передаваемых искусством

Глава I. Введение

Едва ли можно оспаривать, что все, бывшее в течение веков предметом человеческого поклонения, обладало в каком-нибудь отношении истинным достоинством и притом в высокой степени.

§ 1. Мнение публики может служить критерием не раньше, как по истечении большого периода времени

Если это так, то причина этого явления лежит вовсе не в том, что ум и чувство большинства наиболее способны отличить действительно превосходное, а в том, все ошибочные мнения не прочны, и все неосновательные скоропереходящи. Мысли и чувства, заставляющие отрицать заслуженную славу и приписывать незаслуженную, не имеют достаточных оснований и силы для того, чтобы прочно удержаться в течение большого периода времени. Между тем мнения, составленные на правильных основаниях немногими, действительно компетентными судьями, прочны и мало-помалу переходят от одного человека к другому. Спускаясь ниже и захватывая все более широкие сферы, они

уравнивают все и с безусловной авторитетностью царят даже там, где не могут понять. От этой победы вечного над непрочным зависит репутация всего высшего в искусстве и литературе. Для всего великого в том и другом было бы оскорбительно предположение, что оно непосредственно обращается к незначительным и некультивированным силам. Мысль, что всякого человека может правильно оценить только равный или высший, слишком проста и ясна. Низший может переоценить его в своем энтузиазме или, что случается чаще, унижить его в своем невежестве, но он не может составить хорошо обоснованной и верной оценки. Я не стану приводить доказательств этой мысли, так как они потребовали бы слишком много места. Замечу, что нет такого процесса, посредством которого мысли, ошибочные каждая в отдельности, стали бы верны соединившись в массу[15 - Мнение большинства бывает правильно лишь в одном случае, когда каждый индивидуум, как можно предположить, скорее должен быть справедливым, чем несправедливым, например, в суде присяжных. Но где больше вероятности, что отдельные лица скорее ошибаются, чем судят верно, там верно мнение меньшинства. Так именно бывает в искусстве.]. Положим я, рассматривая какую-нибудь картину в академии, слышу как двадцать человек один за другим выражают свой восторг пред какой-нибудь плохой вещью, продуктом ремесла или подражания, за подкладку плаща или атласные туфли. Было бы нелепо вообразить, что вместе они выразят осуждение тому, чему поклонялись каждый в отдельности. Положим далее, что они равнодушно прошли мимо создания благороднейшего творчества, совершеннейшей истины только потому, что в нем нет фокусов кисти и кривлянья. Было бы нелепо думать, что они коллективно оценят то, что презирают каждый в отдельности; никакое время, никакое сравнение идей не заставит чувства и знание таких судей прийти к правильному заключению, не побудит их проникнуться уважением к действительно высокому в искусстве. Вопрос решается не ими, а для них; решается сначала немногими: чем выше достоинства произведения, тем меньше число оценивших его. Решение этих немногих передается людям, стоящим ступенью ниже в духовном отношении, а эти передают в еще более широкие и низшие сферы. Каждый класс сознает превосходство того, который стоит над ним и поэтому с уважением относится к его решению. Таким образом с течением времени правильное и вечное мнение сообщается всем, становится для всех делом веры, при чем оно тем прочнее укрепляется, чем более забываются его основания[16 - Впрочем, существуют тысячи влияющих условий, благодаря которым процесс этот не всегда неизбежен. Иногда он совершается быстро и верно, иногда он невозможен. Он не является неизбежным в ораторском искусстве и драме, потому что толпа – ближайший судья в этих искусствах, цель которых трогать толпу (хотя прекрасная драма должна иметь многое другое помимо того, что драматично по существу, но толпа понимает

только драматический элемент в драме). Далее, этот процесс может не иметь места, когда, обладая высшими свойствами, произведение обращается вместе с тем к общим страстям, к тем способностям и чувствам, которые общи людям и животным. Тогда популярность является столь же быстрой, сколько основательной; искренно и чистосердечно содействует ей в каждый ум, но в каждом она основывается на достоинствах различного характера. Так случилось со многими лучшими творениями литературы. Возьмем, например, Дон Кихота. Самый низший ум отыщет для себя постоянное грубое развлечение в несчастьях рыцаря и непрерывное удовольствие в симпатии к его оруженосцу. Человек среднего ума поймет сатирическое значение и силу книги, оценит ее остроумие, изящество и правдивость. Но только возвышенный, особый ум откроет в ней полную нравственную красоту любви и правды, которая является постоянным спутником всех самых слабых сторон и заблуждений героя. Поднявшись над грубыми приключениями и плоскими шутками, такой ум проникнет сквозь ржавые латы, в безумно блуждающем взоре он уловит выражение силы, самопожертвования и всечеловеческой любви. Так же обстоит дело с творениями Скотта и Байрона; их популярность распространилась мгновенно и была вполне заслужена, потому что они обращаются к общечеловеческим страстям и вместе с тем выражают мысли, доступные только немногим. Но большинство их поклонников восторгаются самыми слабыми частями их творений подобно тому, как большинство паствы восторгается любимым проповедником за самые худшие места его речи. Процесс бывает, далее, быстрым и прочным тогда, когда в произведении хотя и немного такого, что может увлечь сразу массу, но зато много таких сторон, которые могут доставить ей наслаждение при условии, что ее внимание авторитетно направят на них. Такова репутация Шекспира. Ни один заурядный ум не может понять, в чем его бесспорное превосходство. Но в его произведениях много забавного, много приводящего в содрогание, волнующего, много такого, что драматично в точном смысле слова, и все это не более, чем во всякой другой драме. При первом своем появлении произведения Шекспира были встречены средним успехом, как произведения с обычными достоинствами. Но когда было постановлено с высоты решение и круг расширился, публика добросовестно подхватила клич восторга. Дайте ей кинжалы, привидения, шутов и королей – при этих реальных и определенных источниках удовольствия она примет на себя добавочный труд заучить полдюжины цитат, не понимая их, и признает превосходство Шекспира без дальнейших колебаний. Едва ли непонимание среди публики всего действительно великого и ценного в Шекспире можно доказать лучше, чем сославшись на всеобщее восхищение Гамлетом в исполнении Макклиза. Процесс невозможен, если в произведении нет ничего привлекательного и есть что-нибудь отталкивающее для толпы. Ни их истинные достоинства, ни авторитет

критиков – ничего не в состоянии сделать поэмы Вордсворта и Джорджа Герберта популярными в том смысле, в каком популярен Скотт и Байрон, потому что читать тех для толпы – труд, а не удовольствие. Кроме того, в них есть места, которые для таких читателей могут показаться только безвкусами или смешными. Большинство творений высшего искусства, например, произведения Рафаэля, Микеланджело и Да-Винчи находятся в таком положении как Шекспир. Все шаблонное и слабое в этих превосходных творениях принимается за сущность их. Причина та, что невоспитанное воображение поддерживает впечатление (в самом деле мы готовы вообразить, что чувствуем тогда, когда чувство в действительности является делом гордости или совестливости), а аффектация и претенциозность усиливают шум восторга, если не достоинство его. Джотто, Орканья, Анджелико, Перуджино, подобно Джорджу Герберту, существуют для немногих. Вильки становится, подобно Скотту, популярным, так как затрагивает общечеловеческие страсти и выражает всем понятные истины.].

Но когда процесс совершился и произведение освящено временем в умах человеческих, тогда уже не могут какое-нибудь новое произведение равного достоинства сравнивать беспристрастно с этим произведением.

§ 2. И потому оно упорно, раз образовалось

Исключение составляют только умы воспитанные и способные оценить достоинства, и при том достаточно сильные для того, чтобы сбросить с себя тяжесть предубеждения и традиции, которая неизменно тянет к старым фаворитам. Гораздо легче, говорить Берри, повторить известные достоинства Фидия, чем исследовать достоинства Агазия. В живописи необходимо много технических и практических знаний для правильного суждения о ней; поэтому здесь единственно компетентными судьями являются те, которые сами подлежат суду и которые не могут вследствие этого высказывать своего мнения: в виду всего этого должны пройти столетия, прежде чем станет возможным произвести справедливое сравнение между двумя художниками различных эпох: превосходство старинных художников сквозь долгий промежуток времени оказывает тиранническое, даже губительное влияние на умы публики, и тех, для кого, при верном понимании, оно должно было бы служить руководителем и образцом. Ни в одном европейском городе, где интересуются искусством, горизонты его не являются столь безнадежными, а стремления – столь безрезультатными, как в Риме.

§ 3. Причины, побудившие автора в отдельных случаях восставать против него

Причина этого явления заключается в том, что среди студентов авторитет их предшественников в искусстве является безапелляционным, и тупой копировальщик изучает Рафаэля, а не то, что изучал сам Рафаэль. Поэтому на каждом, кто в состоянии указать определенно какие бы то ни было элементы превосходства в современном искусстве и чье положение при этом освобождает его от неприятности, на каждом таком человеке лежит священный долг. Именно он обязан вступить в борьбу без колебания, какие бы порицания ни падали на него, благодаря предубеждению даже со стороны самых искренних умов, благодаря еще более злобному противодействию со стороны тех, кто надеется поддержать свою собственную репутацию критика только поддержкой освященных заслуг: их можно восхвалять, без неудобной необходимости указывать причины. Я убежден, что есть известные элементы превосходства у современных художников, особенно у некоторых, которые еще не вполне поняты; люди же, оценившие их, едва ли находятся в таком положении, чтобы заявить о своем мнении. Ввиду этого моя цель – произвести тщательное сравнение между великими произведениями древних и новых пейзажистов, насколько возможно – рассеять тот обманчивый, воображаемый свет, сквозь который мы привыкли смотреть на прежние творения; и показать истинное соотношение между ними и нашими собственными, независимо от того, благоприятно ли оно для них или нет. Я знаю, что этого нельзя делать легко и опрометчиво, что каждому, кто берется за эту задачу, необходимо, с продолжительными сомнениями и строгими испытаниями, исследовать всякое мнение, противоречащее священному вердикту времени, и выставлять только то, что, по его по крайней мере убеждению, зиждется на более прочной основе, чем чувство или вкус.

§ 4. Но только в тех пунктах, которые можно доказать

На следующих страницах я выставлял только то, что мог сопроводить доказательствами. Эти последние могут быть правильны или ложны, совершенны или условны, но с ними можно бороться только на их собственной

почве; их никоим образом нельзя ниспровергнуть или поразить одной авторитетностью великих имен. Впрочем, даже при этих условиях я едва ли решился бы говорить так смело, как я это сделал. Но я твердо убежден, что мы не должны соединять вместе исторических живописцев XV и пейзажистов XVII веков под общим именем «старые мастера», словно существует что-нибудь сходное в тех путях, которыми шла каждая из этих двух групп. Я убежден, что принципы их работы были совершенно противоположны; пейзажистов прославили только за то, что они в отношении механики и техники обнаружили некоторое сходство с манерой знаменитейших исторических живописцев, но принципы, которыми руководились эти последние в замысле и в композиции, пейзажисты перевернули вверх дном. Ход занятий, который привел меня к почтительному преклонению пред Микеланджело и Да Винчи, отвратил меня мало-помалу от Клода и Гаспара. Я не могу одновременно питать уважение к сильному и мелкому, к истинам высшего знания и к манерности недисциплинированного воображения. Там, где я впоследствии буду говорить о старых мастерах, как о чем-то целом, мои слова не будут относиться ни к одному из исторических живописцев, к которым я питаю полное уважение; оно справедливо в своей основе, хотя, быть может преувеличено в степени. Далее, если я отдельно не упоминаю о Никола Пуссене, то и он не входит в число осуждаемых «старых мастеров». Его пейзажи имеют особый возвышенный характер, вследствие чего их необходимо рассматривать отдельно от всех других. Говоря вообще о старейших мастерах, я имею в виду только Клода, Гаспара, Пуссена, Сальватора Роза, Кюипа. Бергема, Бота, Рюисдаля, Гоббима, Теньера (в его пейзажах), Поттера, Каналетто и разных Ванов, разных Беков, а в особенности злят меня те, кто писал пасквилы на море.

Я обязан, конечно, в начале своей работы изложить вкратце те принципы, которые, по моему мнению, должны лежать в основе всякой правильной художественной критики. Эти вступительные главы следует прочесть особенно внимательно, потому что всякая критика бесплодна, когда пределы и основания ее имеют двусмысленный характер. Обычный язык знатоков и критиков, даже допустив, что они сами понимают себя, для других представляется невнятным жаргоном благодаря их привычке употреблять технические термины, при помощи которых они хотят сказать все, а не говорят ничего.

В применении этих принципов я старался сохранить беспристрастие. Но если чувства и симпатии, которые я питаю к некоторым произведениям нового искусства, прорывались иногда там, где не следовало, то мне можно простить их.

§ 5. Пристрастие автора к новым творениям извинительно

Они служат противовесом тому благоговению, с которым читатель относится к творениям старых мастеров; в его уме эти последние всегда синонимы всего великого и совершенного. Я не говорю, что это уважение несправедливо, что мы не должны прислушиваться к голосу веков. Но не следует забывать, что если слава – удел мертвых, то благодарность возможна только по отношению к живым. Кто хоть однажды стоял над могилами и думал о невозвратном прошлом, сокрытом в них навеки, кто хоть раз почувствовал, что безумная любовь и острая скорбь сожаления бессильны доставить один миг наслаждения умолкшему сердцу, бессильны вознаградить успокоившийся дух за один час былой жестокости, тот едва ли примет на себя в будущем долг, который можно уплатить только бездыханному праху. Но урок, который люди могут воспринять, как отдельные индивидуумы, они не в состоянии усвоить как нация. Они постоянно видели, как сходят в могилу славнейшие из них; они воображали, что достаточно увить гирляндой венков их могильные камни, и не возлагали венков на их чело; они воздавали пеплу те почести, в которых отказывали живому духу. Пусть же не сердятся, если посреди шума и суеты повседневной жизни их пригласят прислушаться к немногим голосам, взглянуть на немногие светочи. Бог вложил в них звуки и свет, чтобы они восхищали людей и руководили ими; пусть люди не ждут того момента, когда звуки замолкнут и светочи угаснут для того, чтобы знакомиться с ними.

Глава II. Определение величия в искусстве

В пятнадцатой лекции Рейнольдса мимоходом упоминается о различии между двумя видами достоинств в художнике: одни принадлежат художнику как таковому, другие он разделяет со всеми людьми ума, это именно те главные и высокие силы, которые обнаруживаются и выражаются в искусстве, а не подчиняют его себе.

§ 1. Различия между интеллектуальными силами художника и техническими знаниями

Но различия этого не принимают в соображение так, как следовало бы. Только тем, что ему не уделяют должного внимания, можно объяснить, что критика открыта напыщенной болтовне и подвержена всевозможным заблуждениям. От такого различия зависит всякое здравое суждение о ранге художника и всякая правильная оценка достоинств художественного произведения.

Живопись, или искусство вообще, со всеми его техническими приемами, трудностями и специальными целями, есть в сущности не что иное, как благородный и выразительный язык, неоценимый в качестве проводника мысли, но ничего не значащий сам по себе.

§ 2. Живопись как таковая есть не что иное, как язык

Человек, изучивший то, что обыкновенно называют искусством рисования, т. е. искусство воспроизводить правильно предметы природы, такой человек, в сущности, изучил только язык, которым можно выражать свои мысли. К тому, в ком мы должны чтить великого художника, он стоит в таком же отношении, в каком человек, научившийся выражаться грамматично и благозвучно, находится к великому поэту. Правда, в первом случае язык труднее для усвоения, чем во втором; в первом случае он обладает большей способностью, говоря уму, доставлять в то же время наслаждение чувству. Но тем не менее он все-таки язык, и все качества, присущие специально художнику, составляют то же, что ритм, гармония, точность и сила в словах оратора и поэта; они необходимы для их величия, но они не служат доказательством их величия. Не способ изображения в живописи или речи, а то, что изображается в живописи или в речи, определяет в конце концов величие художника или поэта.

§ 3. «Живописец», термин, соответствующий слову «стихотворец»

Употребляя точные и правильные выражения, мы должны были бы называть человека великим живописцем, когда он обнаруживает верность и силу в языке линий, и назвать его великим стихотворцем, когда он проявляет верность и силу в языке слов. Выражение «великий поэт» было бы тогда определенным термином и буквально в одном и том же смысле было бы приложимо и к стихотворцу, и к живописцу, если бы это выражение оправдывалось характером образов или мыслей, которые каждый из них передал на своем специальном языке.

Возьмите для примера одно из совершеннейших поэтических произведений или картин (я употребляю эти слова в качестве синонимов), которые только известны новым временам, например, картину «Скорбящий о старом пастухе».

§ 4. Пример – картинка Ландсира

Здесь тщательно воспроизведена глянцеви́тая вьющаяся шерсть собаки, ясно и искусно очерчена зеленая ветка перед ней, необыкновенно чисто нарисовано дерево гроба и складки покрывала. Это – язык, язык в высшей степени чистый и выразительный. Но грудь собаки, всей тяжестью придавившая дерево; лапы, конвульсивно вцепившиеся в покрывало и стянувшие его с подножия; голова, в бессилии тяжело и неподвижно лежащая на его складках; заплаканные глаза, с безнадежным отчаянием устремившиеся в одну точку; мертвенный покой, свидетельствующий о том, что в агонии отчаянья она застыла в неподвижной, в неизменной позе после того, как прозвучал последний удар по крышке гроба, мрак и спокойствие, царящие в комнате; очки, указывающие страницу, на которой в последний раз была закрыта Библия, рисующая нам, как одинока была жизнь, как незамечена миром кончина человека, который теперь, покинутый всеми, спит беспробудным сном, – все это мысли, те мысли, который сразу выделяют картину из массы других, равных ей по чисто художественным достоинствам; это мысли, которые сразу возводят картину в разряд произведений высокого искусства, а в ее авторе обличают не аккуратного копировальщика кожи или складок драпировки, а человека ума.

Впрочем, не всегда легко и в живописи и в литературе определить, где кончается влияние языка и начинается влияние мысли.

§ 5. Трудность провести точную границу между языком и мыслью

Многие мысли до такой степени зависят от формы, в которую они облечены, что они потеряли бы половину своей красоты, если бы были выражены иначе. Но высшие мысли – те, которые в наименьшей степени зависят от языка; достоинство произведения и похвала, которой оно заслуживает, пропорциональны степени его независимости от языка или выражения. Произведение обыкновенно бывает вполне совершенным, если к истинным его достоинствам прибавить ту красоту и привлекательность, которые может дать выражение, но в каждом образце высшего достоинства все это не имеет значения. Нас более удовлетворяют простейшие линии или слова, представляющие идею во всей ее обнаженной красоте, чем наряды и драгоценные украшения, которые, украшая, скрывают. Лучше при отсутствии их сознавать, что они мало помогли бы, чем в присутствии их чувствовать, как много они испортили бы своим отсутствием.

Необходимо делать различие между тем, что служит в языке для украшения, и тем, что служит для выражения.

§ 6. Различие между декоративным и выразительным языком

Те элементы языка, которые необходимы для воплощения и передачи мысли, достойны уважения и внимания как необходимые условия превосходства, хотя они и не служат доказательством его. Но те элементы языка, которые служат для украшения, имеют к действительному превосходству картины не более отношения, чем ее лак или рама. И осторожность в различении того, что украшает, и того, что выразительно, особенно необходима в живописи. В самом деле, в языке слов тому, что невыразительно, почти невозможно быть красивым, разве только при помощи ритма и мелодичности, да и то каждую жертву, принесенную им, немедленно клеймят как промах. Но красота одного языка в живописи не только в высшей степени заманчива и привлекательна для зрителя, но и требует немалого напряжения ума и затраты времени от художника. Поэтому люди часто воображают, что стали ораторами и поэтами, когда в действительности они только научились говорить мелодично, а критики

беспреданно награждают почетным званием писателя тех, кто в сущности являлся только мастером красивого письма.

Большинство, например, картин голландской школы, за исключением Рубенса, Ван Дейка и Рембрандта, есть показная выставка способности художника говорить, ясно и сильно произносить бесполезные и бессмысленные слова.

§ 7. Примеры голландской и ранней итальянской школы

Между тем ранние попытки Чимабуэ и Джотто были пламенными пророческими посланиями, которые были возведены невнятно лепечущими устами младенцев. Ставя первых выше, чем простых механиков, а вторых ниже, чем настоящих художников, нельзя образовать и возвысить вкус публики, всегда готовой к восприятию низших удовольствий и всегда недоступный для высших. Долг разумной критики тщательно различать, где язык и где мысль, определять место картин и воздавать им похвалу, главным образом, за последнюю, считая первый второстепенным достоинством, таким, которое никак нельзя сравнивать или класть на одни весы с мыслью. Картина, в которой больше идей, и при том более благородных, как бы нескладно они ни были выражены, выше и лучше картины, в которой меньше идей и в которой идеи менее благородны, как бы прекрасно ни выразили их. Никакие достоинства, солидность и красота выполнения не могут уравновесить одной крупницы мысли. Три штриха Рафаэля представляют собою высшую и лучшую картину, чем самые законченные произведения Карло Дольчи с их пустым внешним лоском. Законченные произведения великого художника только тогда выше его эскиза, если источники наслаждения, вытекающие из красок и выполнения – денные сами по себе, употреблены с целью усилить впечатление, произведенное мыслью. Но если ради них исчезнет хоть один атом мысли, то все краски, отделка, исполнение, всякая орнаментация – все это будет куплено слишком дорогой ценой. За мысль можно платить только мыслью. Когда усиление отделки и законченности картины начинают покупать ценой утраты хотя бы только оттенка, идеи, тогда всякая отделка и законченность превращаются в уродливые и безобразные наросты.

Из всех этих взглядов на искусство вытекает, что язык следует отличать от того, что он выражает, и подчинять мысли.

§ 8. Но существуют некоторые идеи, принадлежащие самому языку

Тем не менее следует помнить, что существуют идеи, неотделимые от самого языка, или, выражаясь точнее, каждое удовольствие, связанное с искусством, говорит кое-что уму. Чисто чувственное удовольствие глаза, получаемое от самого блестящего произведения в красках, есть ничто в сравнении с тем удовольствием, которое получает глаз от хрустальной призмы, если только в первом случае удовольствие не усиливается распознаванием смысла и намерения в группировке красок, группировке, явившейся результатом умственной работы. Мало того, понятие «идея», по определению Локка, следует распространить на самые чувственные впечатления, поскольку они «занимают ум при мышлении», т. е. как будто они получаются не глазом, а умом через глаз. Называя, таким образом, величайшей картиной ту, которая дает уму зрителя наибольшее количество и при том величайших идей, я сделал бы такое определение, которое включает в себе в качестве элементов, подлежащих сравнению, все наслаждения, какие только может доставить искусство.

§ 9. Определение

Если бы, с другой стороны, я признал за лучшую картину наиболее близкое подражание природе, я тем самым высказал бы мысль, что искусство может доставлять удовольствие только подражанием природе; я изъясил бы из ведения критики те элементы художественного произведения, которые не относятся к подражанию, именно истинные красоты красок и форм, наконец, устранил бы целиком те произведения искусства, которые, подобно арабескам Рафаэля, не имеют совсем ничего общего с подражанием. Итак, необходимо такое широкое определение искусства, которое охватило бы все его разнообразные цели. Я не могу поэтому сказать, что величайшее художественное произведение есть то, которое доставляет наибольшие наслаждения, потому что существуют произведения искусства, цель которых учить, а не доставлять удовольствие. Я не назову далее величайшим то художественное произведение, которое наиболее поучительно, потому что существуют произведения, имеющие целью доставлять удовольствие, а не учить. Не говорю я также, что величайшее произведение – то, которое лучше всего подражает, потому что некоторые

произведения имеют целью творить, а не подражать. Но я говорю, что величайшее художественное произведение – то, которое доставляет уму зрителя, какими то ни было средствами, наибольшее число наиболее великих идей. А я называю идею тем более великой, чем более высокой способностью ума она воспринята, чем полнее она занимает и, занимая, упражняет и возвышает ту способность, которой воспринята.

Если таково определение великого художественного произведения, то из него вытекает определение великого художника. Величайший художник тот, кто воплотил в сумме своих творений наибольшее число наиболее великих идей.

Глава III. Идеи силы

Определение искусства, только что сделанное мною, заставляет меня указать, какого рода идеи можно получить от произведений искусства и какие из них являются величайшими, прежде чем я перейду к их критическому разбору на практике.

§ 1. Какие классы идей могут передаваться искусством

Я думаю, что все источники удовольствия или другого добра, истекающего из произведений искусства, можно разбить на пять различных групп.

I. Идеи Силы. – Распознавание и постижение духовных и физических сил, которыми создано данное произведение.

II. Идеи Подражания. – Распознавание того, что данное произведение напоминает что-то другое.

III. Идеи Правды. – Распознавание правильности в передаче фактов данным произведением.

IV. Идеи Красоты. – Распознавание красоты или в данном произведении, или в том, что оно передает или напоминает.

V. Идеи Отношения. – Распознавание умственных отношений в данном произведении или в том, что оно передает или напоминает.

Я вкратце разъясню природу и действие идей каждого из этих классов.

I. Идеи силы. – Они – простое распознавание духовных и физических сил, деятельностью которых производится какое-нибудь художественное произведение.

§ 2. Идеи силы весьма различны по своему достоинству

Достоинство идеи соответствует достоинству и степени усмотренных сил. Но ум воспринимает целый ряд идей, и они возбуждают лучшие нравственные чувства, благоговения и жажду деятельности. Таким образом как известный класс он принадлежит к числу благороднейших элементов искусства. Но по степени и достоинству они разнообразятся до бесконечности, сообразно с разрядом силы, начиная от силы пальцев и кончая силой самого высокого ума. Таким образом, когда мы видим весло индийца с резьбой от ручки до лопасти, мы угадываем в нем продолжительный ручной труд, и наше удовольствие пропорционально предполагаемой затрате времени и труда. Эти силы принадлежат к низшему разряду, впрочем, удовольствие, которое получается от распознавания их, весьма широко входит в наше восхищение всяким выработанным орнаментом, архитектурным украшением и т. д. Наслаждение, с которым мы смотрим на украшенный фресками фасад Руанского собора, в значительной степени зависит от сознания того, что на сооружение его затрачено много времени и труда. Но это законное, облагораживающее удовольствие даже в этот низшем фазисе, и даже удовольствие людей, расхваливающих произведение за «законченность», за «работу», – в сущности, удовольствие того же характера, – было бы законно, если бы оно не сопровождалось недостаточным пониманием высших сил, благодаря чему работа перестает быть необходимой. Если к наличности труда присоединить мощь и ловкость, то впечатление силы увеличится. Если к мощи и ловкости прибавить изобретательность и мысль, это впечатление усилится неизмеримо. Итак, во всех созданиях тела и духа чем выше силы, тем

возвышеннее получаемое нами удовольствие.

До сих пор природа и действие идей силы могут быть признаны всеми.

§ 3. Но получают от всего, что является объектом силы. Значение слова «превосходство»

Но именно тот факт в отношении их, на котором я намерен особенно настаивать, может быть, не так легко согласится признать, именно тот факт, что они не зависят от природы, – или достоинства предмета, от которого они получены. И что бы ни послужило объектом для великой силы, есть ли истинное и бесспорное достоинство в нем или нет, но раз оно стало объектом великой силы, оно способно дать идеи силу, а следовательно, и все наслаждения в полной мере. В самом деле, нельзя сказать о чем-нибудь, что оно явилось результатом великой силы, если истрачена только часть силы. Орех можно расколоть при помощи паровой машины, но он не является объектом силы этой машины. Поэтому несправедливо говорят о великих людях, что они тратят свои высокие силы на недостойные предметы. Предмет может быть вредным или бесполезным, но поскольку упомянутая фраза касается трудности исполнения, он не может быть недостойн силы, деятельность которой вызвал, не может стать объектом действия высшей силы, то, что можно выполнить меньшей силой, как нельзя употребить физической силы там, где не оказано ей сопротивления.

Итак, люди могут позволить дремать своим великим силам, пока они употребляют свои мелкие и незначительные силы на мелкие и незначительные цели. Но физически невозможно употребить великую силу на что-нибудь другое, кроме великой цели. Следовательно, где бы ни действовала сила всякого рода и размера, следы и признаки ее отпечатлеются на ее результатах. Невозможно затерять, упустить ее или оставить без отчета в оценке даже волоска. Итак, что бы ни послужило объектом великой силы, оно несет на себе образ этой силы, создавшей его, и является тем, что обыкновенно называют словом «превосходный». В этом настоящее значение слова «превосходный» в отличие от слов «прекрасный», «полезный», «добрый» и т. п. И мы всегда будем употреблять это слово в том смысле, что предмет, к которому оно применено, потребовал большей силы для своего создания[17 - Конечно, слово «превосходный» (excellent) есть прежде всего синоним слова «вышестоящий»

(surpassing), и в применении к людям оно имеет то значение, которое придал ему Джонсон: «обилие в каком-нибудь хорошем качестве». Но в применении к вещам оно постоянно относится к силе, создавшей их. Мы говорим о превосходном музыкальном или поэтическом произведении, потому что создать таковые трудно, но мы никогда не говорим о превосходных цветах, потому что все цветы, являясь произведением одной и той же силы, должны быть одинаково превосходны. Мы различаем их только как прекрасные или полезные. И так, как нет другого слова для обозначения того свойства предмета, которое правится нам только как результат действия силы, и так, как в этом смысле чаще всего употребляют слово «превосходный», то я решил ограничить его только этим значением; я желал бы, чтобы так и принимали его, когда я буду употреблять его в своей книге.]

Конец ознакомительного фрагмента.

notes

Примечания

1

Шарль Перро (Perrault, 1628–1703 гг.), известный французский писатель, противник ложноклассического направления в литературе, очень низко ценивший величайших писателей античного мира, вел продолжительную и страстную полемику с Буало, Расином и другими сторонниками классицизма.

2

Этот принцип опасен, но он от того не менее верен, и его необходимо иметь в виду. Едва ли существует хоть одна истина, которая влечет за собой искажения с дурными целями. Мы не можем говорить, что оригинальность нежелательна, только на том основании, что можно ошибиться, отыскивая ее, или по той причине, что подделка под нее может стать прикрытием бездарности. Однако оригинальности никогда не следует искать ради нее самой, иначе она будет просто нелепостью. Она должна возникнуть естественно из тщательного, свободного изучения природы; следует помнить, что некоторых технических сторон нельзя изменять, не понизив их, потому что, как выразился Спенсер, «истина – одна и правильность – всегда одна», но погрешности – разнородны и многочисленны.

3

Следует пожалеть, что в такой книге, как моя, я обратил внимание на критиков, которые в сущности имеют в виду развлечь беспечных читателей и которых забывают тотчас по прочтении. Но я делаю это, уступая желаниям, которые мне высказывались после появления этого труда людьми, близко принимавшими к сердцу интересы искусства; они придали этому вопросу большее значение, чем склонен был придать ему я. Поэтому я остановился на двух-трех местах, которые дадут возможность публике самой судить о качествах этой критики. Это – материал для правильного суждения тем, кого могли бы ввести в заблуждение мои критики. Более этого я не согласился бы дать. Мне пришлось бы исполнять обязанность собаки, если бы я стал с лаем сдирать верхний покров с каждого Rouge Sanglier искусства.

4

Всякий школьник знает, что этот эпитет был дан Пуссену за обширные сведения художника по классическому миру. Между тем критик сообщает, что это выражение относится к его таланту в композиции.

Critique on Royal Academy, 1842. – «Он (т. е. Ли) часто напоминает нам о лучших свойствах Гейнсборо, но он превосходит его всегда в сюжете, композиции и разнообразии». О, тень Гейнсборо! глубокомысленный, великолепный Гейнсборо! прости за то, что я произвел эту фразу, но я должен был привесить к позорному столбу навсегда того, кто измыслил ее, чтобы он колыхался по воле ветров в раю глупости. Мне тяжело отзываться строго о произведениях художников, находящихся в живых, особенно когда их творения, подобно картинам Ли, хорошо задуманы, просты, свободны от аффектации и подражания и писались при постоянном обращении к природе. Но я думаю, что эти качества навсегда обеспечивают ему то восхищение, которого он заслуживает, что всегда найдутся чистые и честные люди, готовые последовать за ним и с радостью откликнутся на его призыв. Поэтому мне нечего бояться, если я укажу в нем недостаток тех технических достоинств, которые являются предметом удивления для художника. Способность Гейнсборо писать красками (Рейнольдс называет это его специальным даром) может доставить ему место рядом с Рубенсом. Он самый чистый колорист, не исключая и самого Рейнольдса, из всех английских школ; вместе с ним искусство рисовать красками умерло и не существует теперь в Европе. На следующих страницах найдется немало доказательств того, насколько я восхищен Тернером. Но я не задумаюсь сказать, что в умении выполнять чисто и тщательно оттенки цветов, в чисто технической стороне рисования Тернер является ребенком перед Гейнсборо. Ли, напротив, вовсе не имеет в виду красок; он даже в самый незначительной степени не делает из нее своей цели; весенняя зелень – дальше не идут его желания; и сравнивать его произведения с тщательно отделанными творениями колористов – такое

же безумие, как сопоставлять модуляцию калабрийской дудки с мелодичным исполнением полного оркестра. Движение руки у Гейнсборо легко, как бег облака, быстро, как блеск солнечных лучей. Работа Ли слаба и пестра. Массы Гейнсборо столь же свободны, как разделы света и тени в небесах. У Ли (может быть по необходимости, если принять в расчет мерцающий солнечный свет, изобразить который он старается) они столь же отрывисты и многочисленны, как его листья. У Гейнсборо формы величавы, просты и идеальны, у Ли – мелки, запутаны и набраны без разбора. Гейнсборо никогда не теряет из виду картины как целого. Ли – слишком поглощен отдельными частями. Словом, Гейнсборо – бессмертный художник, а Ли хотя и на верном пути, но все-таки стоит еще на первых ступенях своего искусства. И человек, который мог бы подумать о каком-

нибудь сходстве или возможности сравнения между ними, – не только новичок в искусстве, но и не имеет данных для того, чтобы стать чем-нибудь более этого. Можно извинить непонимание Тернера: необходима продолжительная подготовка и дисциплина для того, чтобы воспринять отвлеченную и глубокую философию этого художника. Но превосходство Гейнсборо основано на давно признанных законах искусства и на явлениях природы, всегда видимых. И я особенно подчеркиваю в критике отсутствие чутя к этим произведениям, потому что оно подтверждает истину, которую публика особенно должна помнить, именно, что люди, расточающие брань по адресу новых великих художников, неспособны понять действительного значения установленных символов веры, или не знают самых обыкновенных и общепризнанных принципов искусства; они слепы к самым ощутительным и доступным ее красотам; они, предоставленные самим себе, неспособны отличить творение истинного мастера от самой дрянной ученической копии, неспособны найти основание своему восхищению великими произведениями, которые они славят по лицемерию или восторгаясь их недостатками.

6

Во всей древней литературе я не знаю ни одного места, в котором эта связь была бы иллюстрирована более изысканно, чем в строках (несколько, правда, шутовских), описывающих приближение хора в «Облаках» Аристофана. Этот писатель, кстати заметить, понимал и чувствовал, по моему убеждению, благородный характер родного пейзажа более, чем авторы всех дошедших до нас произведений, кроме Гомера. Своеобразность и отчетливость мысли, явно облачный характер, который вносит каждое слово этого совершенно особенного отрывка в еще влажное и светлое существование, производят на меня столь же освежающее действие, как и настоящее дуновение горного ветра. Строка «???
??? ?????? ??? ??? ?????? ?????? ???????» могла быть внушена только горячей любовью к горному пейзажу, могла принадлежать только человеку, который целые часы следил за своеобразным наклонным движением спускающихся облаков, за тем, как они принимают различные формы вдоль горных ложбин и углублений. Здесь нет ничего неуклюжего, массивного, нет надутых выпуклостей. Все тает, собирается и исчезает; все полно воздуха, света и росы.

7

Этот принцип не следует смешивать с мнением Фузели: «Любовь к тому, что называется обманом в живописи, свидетельствует или о детском периоде, или о дряхлости вкуса нации». Реализация для ума вовсе не должна непременно повлечь за собой обман для зрения.

8

В следующих частях своего труда я покажу, что принципы универсальной красоты общи всем творениям Бога, и сообразно с тем, в какой доле она находится в предметах, одна форма бывает выше или ниже другой.

9

Не значит ли это, спросят, быть может, меня, требовать от него больше, чем может вместить человеческая жизнь? Нисколько. Ведь требуется знание только внешних свойств. А если бы даже, что еще более желательно, требовались основательные научные знания, то время, которое наши художники тратят на увеличение незрелых этюдов или на довершение своих незрелых произведений, было бы достаточно, чтобы стать специалистом в любой науке, созданной современными исследованиями, и постигнуть всякую форму, проявляющуюся в природе. Если бы Мартин время, потраченное им на разные пустячки в его «Кануте», провел в прогулках по морскому берегу, то он приобрел бы много знаний; их было бы достаточно, чтобы создать несколькими взмахами картину, которая вечно трогала бы сердца человеческие, подобно пению морских волн.

10

См. Don Juan X, LXXVI.

Плодородная почва Кампаньи образовалась, главным образом, из разложившейся лавы; под ней лежит пласт белой пемзы, в точности напоминающий остатки костей.

Те чувства, которые проявляет Констэбль по отношению к своему искусству, могли бы вполне служить образцом для молодых студентов, если бы он не впадал несколько в другую крайность: ему не мешало бы принимать больше в расчет произведения своих сотоварищей, которые могли кое в чем исправить и направить его. Картинами следует пользоваться не как авторитетами, а как толкованием природы; совершенно так же, как богословы являются для нас не авторитетами, а только толкователями Библии. Констэбль из страха проявить излишнее поклонение святым лишается часто поучительного в Святом Писании, так как, читая его, он не желает воспользоваться помощью других людей. С другой стороны, Джорж Бомон в анекдотах из жизни Констэбля сообщает печальный пример того унижения, в которое может впасть человеческий ум, когда он дозволяет человеческим творениям стать между собою и Творцом. Тот факт, что он рекомендует цвет старой кремонской скрипки в качестве господствующего всюду, далее шаблонный вопрос «где поместите вы ваше темное дерево?» – все это указывает на протрацию ума, одновременно столь смешную и столь печальную, что она может служить лучшим предостережением для студента галереи. Такое служение искусству есть самая низкая праздность, на которую только возможно затратить жизнь. Итак, двух опасных крайностей следует избегать: следует, так сказать, не забывать Писания, но и не презирать богословов; следует опасаться, с одной стороны рабства, а с другой – излишнего вольнодумства. Уловить и удержать середину в искусстве столь же трудно, как и в религии, но великая опасность заключается и в излишней педантической точности. Тому, кто смиренно идет за природой, редко грозит опасность упустить из виду искусство. Во всем, что есть истинно великого в человеческих творениях, он всегда найдет частицу того, что послужило им оригиналом; за это

он будет относиться к ним с благодарностью, а иногда и с уважением следовать им.

Но тот, кто избирает своим руководителем не природу, а искусство, может совершенно потерять из виду все, что искусство истолковывает, он может одновременно впасть в грех идолопоклонства и в униженное состояние рабства.

13

Я должен бы был особенно остановиться на этом недостатке (потому что он является чем-то фатальным) в своем трактате, но причина его скорее кроется в самой публике, чем в художнике и в потребностях публики столько же, сколько в ее желании. Такие картины, которые сами художники пожелали бы рисовать, не могли бы найти достаточно высокой оценки. При современном состоянии общества всегда легче найти десять покупателей на этюды, стоящие по десяти гиней, чем одного покупателя на картину во сто гиней. Я часто поражаюсь и печалюсь, видя, как публика оставляла без всякой награды стремление художника возвыситься над фабрикацией, его усилие создать что-нибудь похожее на законченное произведение. На последней акварельной выставке находилась прекрасная картина Давида Кокса, идеальная в настоящем смысле этого слова. Лесное ущелье с несколькими овцами, пробирающимися сквозь густой папоротник, и даль вечернего неба, торжественно открывающаяся над темными массами леса. Она стоила всех его вещиц, висевших по стенам, вместе взятых. И тем не менее публика расхватала все эти мелкие вещицы, все эти пятна и брызги, уток, сорные травы, колосья, все, что было ловко сделано и незначительно. А настоящая картина, свидетельствующая о полном развитии ума художника, осталась его собственностью. Как могу я, и всякий другой человек совести, советовать после этого художнику, чтобы он стремился к чему-нибудь более высокому, чем то, что требует ловкости и четверти часа работы? Каттермоля, по моему мнению, сковали и погубили таким же точно образом. Он начал свою карьеру с законченных и тщательно обработанных картин; они, я думаю, никогда не оплачивались; теперь он развращает себя, тратя свой прекрасный талант на удовлетворение поверхностного вкуса публики, и идет по позорному пути прибыли и бесславия. Виноваты, таким образом, обе стороны: художник выставляет напоказ свою ловкость, создавая своей кистью недостойные фокусы, между тем настоящая отделка, требующая в десять раз больше труда и знания, представляется чем-то нелепым извращенному вкусу,

который художник сам воспитал в своих покровителях; так заурядный актер своими завываниями и криками часто делает на вид дикими лучшие штрихи совершенного творения. Виновата, с другой стороны, и публика: для того, чтобы узнать и отличить разнообразные способности великого художника, она затрачивает менее труда, чем для оценки достоинства повара или искусства танцора.

14

Допотопное животное.

15

Мнение большинства бывает правильно лишь в одном случае, когда каждый индивидуум, как можно предположить, скорее должен быть справедливым, чем несправедливым, например, в суде присяжных. Но где больше вероятности, что отдельные лица скорее ошибаются, чем судят верно, там верно мнение меньшинства. Так именно бывает в искусстве.

16

Впрочем, существуют тысячи влияющих условий, благодаря которым процесс этот не всегда неизбежен. Иногда он совершается быстро и верно, иногда он невозможен. Он не является неизбежным в ораторском искусстве и драме, потому что толпа – ближайший судья в этих искусствах, цель которых трогать толпу (хотя прекрасная драма должна иметь многое другое помимо того, что драматично по существу, но толпа понимает только драматический элемент в драме). Далее, этот процесс может не иметь места, когда, обладая высшими свойствами, произведение обращается вместе с тем к общим страстям, к тем способностям и чувствам, которые общи людям и животным. Тогда популярность является столь же быстрой, сколько основательной; искренно и чистосердечно

содействует ей в каждый ум, но в каждом она основывается на достоинствах различного характера. Так случилось со многими лучшими творениями литературы. Возьмем, например, Дон Кихота. Самый низший ум отыщет для себя постоянное грубое развлечение в несчастьях рыцаря и непрерывное удовольствие в симпатии к его оруженосцу. Человек среднего ума поймет сатирическое значение и силу книги, оценит ее остроумие, изящество и правдивость. Но только возвышенный, особый ум откроет в ней полную нравственную красоту любви и правды, которая является постоянным спутником всех самых слабых сторон и заблуждений героя. Поднявшись над грубыми приключениями и плоскими шутками, такой ум проникнет сквозь ржавые латы, в безумно блуждающем взоре он уловит выражение силы, самопожертвования и всечеловеческой любви. Так же обстоит дело с творениями Скотта и Байрона; их популярность распространилась мгновенно и была вполне заслужена, потому что они обращаются к общечеловеческим страстям и вместе с тем выражают мысли, доступные только немногим. Но большинство их поклонников восторгаются самыми слабыми частями их творений подобно тому, как большинство паствы восторгается любимым проповедником за самые худшие места его речи.

Процесс бывает, далее, быстрым и прочным тогда, когда в произведении хотя и немного такого, что может увлечь сразу массу, но зато много таких сторон, которые могут доставить ей наслаждение при условии, что ее внимание авторитетно направят на них. Такова репутация Шекспира. Ни один заурядный ум не может понять, в чем его бесспорное превосходство. Но в его произведениях много забавного, много приводящего в содрогание, волнующего, много такого, что драматично в точном смысле слова, и все это не более, чем во всякой другой драме. При первом своем появлении произведения Шекспира были встречены средним успехом, как произведения с обычными достоинствами. Но когда было постановлено с высоты решение и круг расширился, публика добросовестно подхватила клич восторга. Дайте ей кинжалы, привидения, шутов и королей – при этих реальных и определенных источниках удовольствия она примет на себя добавочный труд заучить полдюжины цитат, не понимая их, и признает превосходство Шекспира без дальнейших колебаний. Едва ли непонимание среди публики всего действительно великого и ценного в Шекспире можно доказать лучше, чем сославшись на всеобщее восхищение Гамлетом в исполнении Макклиза.

Процесс невозможен, если в произведении нет ничего привлекательного и есть что-нибудь отталкивающее для толпы. Ни их истинные достоинства, ни авторитет критиков – ничего не в состоянии сделать поэмы Вордсворта и

Джорджа Герберта популярными в том смысле, в каком популярен Скотт и Байрон, потому что читать тех для толпы – труд, а не удовольствие. Кроме того, в них есть места, которые для таких читателей могут показаться только безвкусными или смешными. Большинство творений высшего искусства, например, произведения Рафаэля, Микеланджело и Да-Винчи находятся в таком положении как Шекспир. Все шаблонное и слабое в этих превосходных творениях принимается за сущность их. Причина та, что невоспитанное воображение поддерживает впечатление (в самом деле мы готовы вообразить, что чувствуем тогда, когда чувство в действительности является делом гордости или совестливости), а аффектация и претенциозность усиливают шум восторга, если не достоинство его. Джотто, Орканья, Анджелико, Перуджино, подобно Джорджу Герберту, существуют для немногих. Вильки становится, подобно Скотту, популярным, так как затрагивает общечеловеческие страсти и выражает всем понятные истины.

17

Конечно, слово «превосходный» (excellent) есть прежде всего синоним слова «вышестоящий» (surpassing), и в применении к людям оно имеет то значение, которое придал ему Джонсон: «обилие в каком-нибудь хорошем качестве». Но в применении к вещам оно постоянно относится к силе, создавшей их. Мы говорим о превосходном музыкальном или поэтическом произведении, потому что создать таковые трудно, но мы никогда не говорим о превосходных цветах, потому что все цветы, являясь произведением одной и той же силы, должны быть одинаково превосходны. Мы различаем их только как прекрасные или полезные. И так, как нет другого слова для обозначения того свойства предмета, которое правится нам только как результат действия силы, и так, как в этом смысле чаще всего употребляют слово «превосходный», то я решил ограничить его только этим значением; я желал бы, чтобы так и принимали его, когда я буду употреблять его в своей книге.

Купить: https://telnovel.com/ru/reskin_dzhon/lekci-ob-iskusstve

Текст предоставлен ООО «ИТ»

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию: [Купить](#)