

ВВЕДЕНИЕ

Двойной корень стиля

В своих воспоминаниях Людвиг Рихтер рассказывает, как однажды, будучи еще юношей, он вместе с тремя товарищами затеял написать в Тиволи уголок пейзажа, причем и он, и его товарищи твердо решили ни на волос не отклоняться от природы. И хотя оригинал у всех был один и тот же, и каждый добросовестно держался того, что видели его глаза, все же получились четыре совершенно различные картины — настолько различные, насколько различались личности четырех художников. Отсюда автор воспоминаний выводит заключение, что объективного видения не существует, и что форма и краска всегда воспринимаются различно, смотря по темпераменту художника.

Это наблюдение несколько не поражает историка искусства. Давно уже известно, что каждый художник пишет «своею кровью». Все различие отдельных мастеров и их «руки» основывается в конечном итоге на признании подобных типов инди-

видуального творчества. При одинаковом вкусе (нам четыре упомянутых тиволийских пейзажа показались бы, вероятно, очень схожими, именно — назарейскими) линия в одном случае будет иметь более ломаный, в другом — более округлый характер, движение ее будет ощущаться то как более запинающееся и медленное, то как более плавное и стремительное. И подобно тому, как пропорции то вытягиваются в длину, то расплзаются в ширину, моделировка тела одному, может быть, представляется тоже полной и сочной, тогда как те же выступы и углубления другой видит гораздо более скромными и незначительными. Так же дело обстоит со светом и краской. Самое искреннее намерение наблюдать точно не может помешать тому, что известная краска один раз воспринимается как более теплая, другой раз как более холодная, одна и та же тень кажется то более мягкой, то более резкой, та же полоса света — то крадущейся, то живой и играющей.

Если не вменять себе в обязанность сравнение с одним и тем же оригиналом, то различия между этими индивидуальными стилями выступают, конечно, с еще большей отчетливостью. Боттичелли и Лоренцо ди Креди — художники близкие по времени и родственные по происхождению, оба они флорентийцы позднего кватроченто; но боттичеллиевский рисунок женского тела в смысле понимания строения и форм есть нечто свойственное только ему и отличается от любого изображения женского тела Лоренцо столь же основательно и радикально, как дуб отличается от липы. Бурные ли-

нии Боттичелли каждой форме сообщают своеобразную остроту и активность, для рассудительно моделирующего Лоренцо все сводится к впечатлению покоящегося явления. Нет ничего поучительнее сравнения одинаково согнутых рук у того и другого художника. Острота локтя, изящное очертание предплечья, лучеобразно раздвинутые пальцы, прижатые к груди, заряженность энергией каждой линии — таков Боттичелли; Креди, напротив, производит впечатление какой-то вялости. Весьма убедительно моделированная, т.е. почувствованная объемно, форма его все же лишена притягательной силы боттичеллиева контура. Перед нами различие темпераментов, и это различие сказывается всюду, — все равно, будем ли мы сравнивать целое или части. Существенные особенности стиля познаются в рисунке любой детали, хотя бы ноздрей.

У Креди позирует определенное лицо, чего нельзя сказать относительно Боттичелли. Однако нетрудно убедиться, что понимание формы в обоих случаях согласуется с определенным представлением о прекрасном образе и прекрасном движении, и если Боттичелли, создавая стройную высокую фигуру, всецело руководствуется своим идеалом формы, то чувствуется, что натура, заимствованная из конкретной действительности, не помешала также и Креди выразить в поступи и пропорции свой идеал. Исключительно богатый материал дают психологу форм стилизованные складки одежды этой эпохи. С помощью сравнительно немногих элементов здесь было достигнуто огромное

разнообразии индивидуально резко дифференцированных типов экспрессии. Сотни художников изображали сидящую Марию с ниспадающими между ее колен складками покрывала, и всякий раз отыскивалась форма, в которой выражался весь человек. Но драпировка продолжает сохранять то же психологическое значение не только в широких линиях искусства итальянского ренессанса, но и в живописном стиле голландских станковых картин XVII века.

Терборх, как известно, особенно охотно и хорошо писал атлас. Нам кажется, что благородная ткань не может выглядеть иначе, чем у него, и все же в формах художника явственно чувствуется его аристократизм. Уже Метсю воспринял явление образования этих складок совершенно иначе: ткань почувствована им больше со стороны ее тяжести, тяжело падающих складок, в изгибах меньше изящества, отдельным складкам недостает элегантности, а ряду их — приятной небрежности; исчезло брио. Это все еще атлас, и атлас, написанный рукою мастера, но рядом с Терборхом ткань Метсю кажется почти тусклой.

Эти особенности нашей картины не простая случайность: вся сцена повторяется, и она настолько типична, что, переходя к анализу фигур и их размещения, мы можем продолжать оперировать теми же понятиями. Посмотрите на обнаженную руку музицирующей дамы у Терборха: как тонко почувствованы ее изгиб и движение, и насколько тяжеловеснее кажется форма Метсю — не потому, что рисунок ее хуже, а потому что он вы-

полнен иначе. У Терборха группа построена легко, и между фигурами много воздуха, у Метсю она массивна и сдавлена. Мы едва ли можем найти у Терборха такое нагромождение, как эта откиннутая толстая ковровая скатерть с письменным прибором на ней.

В таком же роде можно продолжать дальше. И если на нашем клише совсем неощутима воздушная легкость красочной гаммы Терборха, то весь ритм его форм все же говорит достаточно внятным языком, и не нужно особого красноречия, чтобы в манере изображения взаимного равновесия частей заставить признать искусство, внутренне родственное рисунку складок.

Проблема остается тождественной по отношению к деревьям пейзажа: довольно одного сучка, даже фрагмента сучка, чтобы решить, кто автор картины: Хоббема или Рёйсдал, — решить не на основании отдельных внешних особенностей «манеры», а на основании того, что все существенное в ощущении формы содержится уже в самой мелкой детали. Деревья Хоббема даже в случаях, когда он пишет те же породы, что и Рёйсдал, кажутся всегда более легкими, контуры их кудрявее, и они реже размещены в пространстве. Более серьезная манера Рёйсдала отягчает движение линий, сообщая ему своеобразную грузность; Рёйсдал любит давать силуэты пологих подъемов и скатов; масса листвы у него компактнее; вообще, очень характерно, что в своих картинах он не позволяет отдельным формам обособляться друг от друга, но тесно переплетает их. Ствол у него редко четко

вырисовывается на фоне неба. Множество пересекающихся линий горизонта производит гнетущее впечатление, деревья неотчетливо соприкасаются с очертанием гор. Напротив, Хоббема любит грациозно извивающуюся линию, залитую светом массу, разделанный грунт, уютные уголки и просветы: каждая часть у него картинка в картине.

Применяя все более и более тонкие приемы, мы можем раскрыть таким же образом связь отдельных частей и целого и найти, наконец, определение индивидуальных типов стиля не только по отношению к форме рисунка, но также применительно к освещению и краске. Нам станет ясно, почему определенное понимание формы неизбежно сочетается с определенной красочностью, и постепенно мы научимся понимать всю совокупность индивидуальных особенностей стиля как выражение определенного темперамента. Для описательной истории искусства здесь еще очень много работы.

Однако ход развития искусства не распадается на отдельные точки: индивидуумы сочетаются в более значительные группы. Отличные друг от друга Боттичелли и Лоренцо ди Креди, будучи сопоставлены с любым венецианцем, оказываются, как флорентийцы, схожими; точно так же Хоббема и Рёйсдал, каково бы ни было расхождение между ними, сейчас же становятся родственными, если им, голландцам, противопоставить какого-нибудь фламандца, например, Рубенса. Это значит: на ряду с индивидуальным стилем существует стиль школы, страны, племени.

Постараемся уяснить характер голландского искусства посредством противопоставления его искусству фламандскому. Плоский луговой пейзаж у Антверпена сам по себе выглядит ничуть не иначе, чем голландские пастбища, которым местные живописцы придали выражение спокойной шири. Но вот за эти мотивы берется Рубенс, и предмет кажется совершенно иным; почва вздымается крутыми валами, стволы деревьев страстно тянутся кверху, и увенчивающая их листва трактована такими компактными массами, что Рёйсдал и Хоббема рядом с Рубенсом одинаково кажутся необычайно тонкими рисовальщиками: голландская subtilность выступает рельефнее рядом с фламандской массивностью. По сравнению с энергией движения рубенсовского рисунка любая голландская форма производит впечатление покоя, все равно, идет ли речь о подъеме холма или о выпуклости цветочного лепестка. Ни одному голландскому дереву не свойственен пафос фламандского движения, и даже могучие дубы Рёйсдала кажутся тонкоствольными рядом с деревьями Рубенса. Рубенс высоко поднимает линию горизонта и делает картину грузною, отягчая ее избытком материи; у голландцев же отношение между небом и землей в основе своей иное: горизонт низок, и бывает, что четыре пятых картины занято воздухом. Таковы наблюдения, с которыми, естественно, стоит считаться лишь в том случае, если они поддаются обобщению. Тонкость голландских пейзажей нужно сопоставить с родственными явлениями и проследить существующую

здесь связь вплоть до области тектоники. Кладка кирпичной стены или плетение корзины ощущались в Голландии так же своеобразно, как и листва деревьев. Характерно, что не только такой мастер деталей, как Дау, но и жанрист Ян Стен, изображая самую разнузданную сцену, находят время для тщательного рисунка плетения корзины. Линейная сеть зачерченных белой краской швов кирпичной постройки, конфигурация опрятно сложенных плит — все эти мелкие детали самым неподдельным образом смаковались живописцами архитектуры. О действительной же архитектуре Голландии можно сказать, что камень в ней как будто приобрел особую специфическую легкость. Такая типичная постройка, как амстердамская ратуша, избегает всего, что могло бы сообщить большим каменным массам тяжеловесность в духе фламандской фантазии.

Здесь всюду подходишь к основам национального восприятия, к тому пункту, где чувство формы непосредственно соприкасается с культурно-бытовыми моментами, и истории искусств предстоят еще благодарные задачи, поскольку она намеревается систематически заняться вопросом национальной психологии формы. Все связано между собою. Спокойствие в расположении фигур на голландских картинах служит основой также и для явлений архитектурного порядка. А если сюда присоединить еще Рембрандта с его чувством жизни света, который, отрешаясь от всяких отчетливых очертаний, таинственно зыблется в беспредельных пространствах, то легко соблазниться

мыслью расширить рамки исследования, доведя его до анализа германской манеры вообще в противоположность манере романской.

Однако проблема более сложна. Хотя в XVII веке голландское и фламандское искусство весьма явственно отличаются друг от друга, все же нельзя, не обинуясь, воспользоваться отдельным периодом искусства для общих суждений о национальном типе. Различные эпохи порождают различное искусство, характер эпохи перекрещивается с национальным характером. Нужно сначала установить, много ли устойчивых черт содержит стиль, и лишь после этого его можно объявить национальным стилем в собственном смысле слова. Как ни царственно положение Рубенса в его стране, и как ни многочисленны силы, тяготеющие к нему, все же нельзя согласиться, что он в такой же мере являлся выразителем «устойчивого» народного характера, в какой было выразительно современное Рубенсу голландское искусство. Эпоха отпечатлелась на Рубенсе явственнее. Особое культурное течение, чувство романского барокко, в сильной степени определяет его стиль, и таким образом он настоятельнее, чем «вневременные» голландцы, требует от нас построить представление о том, что следует назвать стилем эпохи.

Представление это легче всего построить в Италии, потому что развитие искусства было ограждено здесь от внешних влияний, и непреходящие черты итальянского характера легко обнаруживаются при всех переменах. Переход стиля ренессанса в стиль барокко есть прекрасный школьный при-

мер того, как новый дух эпохи вынужден искать для себя новую форму.

Здесь мы вступаем на проторенные пути. Самым излюбленным занятием истории искусства является проведение параллелей между эпохами стиля и эпохами культуры. Колонны и арки высокого ренессанса столь же внятно говорят о духе эпохи, как и фигуры Рафаэля; и барочная архитектура дает не менее отчетливое представление о перемене идеалов, чем сопоставление размашистого жеста Гвидо Рени с благородным и величавым спокойствием *Сикстинской Мадонны*.

Прощу позволения остаться на этот раз исключительно на почве архитектоники. Центральным понятием итальянского ренессанса является понятие совершенной пропорции. Эпоха эта пыталась добиться покоящегося в себе совершенства, будь то в изображении фигуры или в архитектурном произведении. Каждой форме сообщается замкнутый характер, и она свободна в своих элементах; все части дышат самостоятельно. Колонна, отрезок поля стены, объем отдельной части помещения и всего помещения в целом, совокупная масса постройки — все это создания, позволяющие человеку найти состояния самоудовлетворения, создания, переходящие человеческую меру, но все же постоянно доступные воображению. С бесконечным наслаждением сознание воспринимает это искусство, как образ возвышенного свободного бытия, в котором дано участвовать и ему. Барокко пользуется той же самой системой форм, но он дает не совершенное и законченное,

а движущееся и становящееся, не ограниченное и объемлемое, а безграничное и необъятное. Идеал прекрасной пропорции исчезает, интерес приковывается не к бытию, а к быванию. Массы — тяжелые, неясно расчлененные массы — приходят в движение. Архитектура перестает быть искусством расчленения, которым она в высочайшей степени была в эпоху ренессанса, и расчлененность архитектурного тела, доведенная некогда до впечатления высшей свободы, заменяется нагромождением частей, лишенных подлинной самостоятельности.

Этот анализ эпохи, конечно, не является исчерпывающим, но его достаточно, чтобы показать, каким образом стили служат выражением эпохи. Явно новый жизненный идеал сквозит в искусстве итальянского барокко. Хотя мы выдвинули на первый план архитектуру, потому что она дает наиболее яркое воплощение этого идеала, однако принадлежащие к той же эпохе живописцы и скульпторы говорят на своем языке то же самое, и кто собирается выразить психологические основы изменения стиля в понятиях, тот, вероятно, услышит решающее слово именно от них, а не от архитекторов. Изменилось отношение индивидуума к миру, открылась новая область чувства, душа стремится раствориться в высотах чрезмерного и беспредельного. «Аффект и движение во что бы то ни стало» — так в кратчайшей формуле характеризует это искусство Чичероне*.

* Путеводитель Буркгардта, посвященный искусству Италии (1855).

На трех примерах: индивидуального стиля, стиля народного и стиля эпохи, — мы вкратце иллюстрировали цели истории искусства, понимающей стиль прежде всего как выражение — выражение настроения эпохи и народа, с одной стороны, выражение личного темперамента — с другой. Ясно, что этим не затрагивается художественная ценность творчества: темперамент не создает, конечно, художественного произведения, но он есть то, что можно назвать вещественной частью стилей в широком смысле этого слова, т.е. разумея при этом и определенный идеал красоты (как индивидуальный, так и общественный). Художественно-исторические работы этого рода еще очень далеки от доступной для них степени совершенства, но задача заманчива и благодарна.

Художников нелегко заинтересовать вопросами истории стиля. Они подходят к произведению исключительно со стороны его ценности: хорошо ли оно? Обладает ли внутренней законченностью? Изображена ли на нем натура достаточно сильно и ясно? Прочтите рассказ Ханса фон Маре о том, как он учился все больше отвлекаться от школ и личностей и сосредоточивал все свое внимание на решении художественной задачи, которая в конечном счете одна и та же, как для Микеланджело, так и для Бартоломеуса ван дер Хелста. Историки искусства, исходящие, напротив, из многообразия явлений, всегда обречены выслушивать насмешку художников: они де обращают второстепенное в главное; стремясь понимать искусство лишь как выражение, они принимают в расчет как

раз нехудожественные стороны человека. Можно сколько угодно анализировать темперамент художника — это не объяснит нам, каким образом возникло произведение искусства, и перечисление всех различий между Рафаэлем и Рембрандтом есть лишь обход главной проблемы, ибо дело не в нахождении этих различий, а в том, чтобы показать, как оба художника, идя различными путями, создали одно и то же, именно: великое искусство.

Едва ли нужно вступаться за историков искусства и защищать их работу перед критически настроенной публикой. Как ни естественна для художника точка зрения, согласно которой на первый план должно быть выдвинуто общее и закономерное, все же мы не вправе вменить в вину историку-исследователю его интерес к многообразию формы, в которую облекается искусство, и постоянной остается проблема найти условия, определяющие в качестве материального фактора — назовем его темпераментом, духом времени или племенным характером, — стиль индивидуумов, эпох и народов.

Однако анализом художественного достоинства и выражения задача далеко не исчерпывается. Произведение искусства содержит еще третий момент — тут мы касаемся важнейшей темы нашего исследования — именно: способ изображения как таковой. Каждый художник находит определенные «оптические» возможности, с которыми он связан. В каждую данную эпоху возможно не все. Видение имеет свою историю, и обнаружение этих «опти-