

Российский государственный гуманитарный университет
Институт высших гуманитарных исследований

И. Е. Данилова

Проблема жанров
в европейской живописи

*Человек и вещь
Портрет и натюрморт*

Москва 1998

ББК 8
Д 07

Данилова И. Е. Проблема жанров в европейской живописи:
Человек и вещь. Портрет и натюрморт. М.: Российск. гос.
гуманит. ун-т, 1998. 104 с. (Чтения по теории культуры. Вып. 21)

ISBN 5-7281-0106-2

ISBN 5-7281-0106-2

-

© Данилова И. Е., 1998 г.
© Российский государственный
гуманитарный университет, 1998 г.

ВВЕДЕНИЕ

До XVII века живописное произведение – икона, картина – существовало как некая целостность, которая включала в себя, стягивая воедино, все разнообразие, всю разноликость мира сего: небо и землю, природу (мир внешний) и человека (с его миром внутренним), а также вещи (как знаки божественного присутствия и как атрибуты присутствия человеческого, знаки его места в мире).

В XVII веке целостное представление о мире, где все одинаково значимо, все взаимно дополняет и взаимно объясняет друг друга, начинает расчленяться на отдельные области прежде единого бытия – для более пристального взглядывания в них, их изучения и образного их воплощения в искусстве. Из картины как целого, сосредоточивая на себе пристальное внимание, выделяется образ человека; затем его непосредственное окружение – вещь; его ближайшая среда обитания – архитектурное пространство; его более отдаленное окружение – природа. Складываются живописные жанры: портрет, натюрморт, интерьер, пейзаж. Целостное восприятие мира и, соответственно, его целостное воплощение в искусстве расчленяются, специализируются. Внутри отдельных жанров возникают своеобразные под-жанры: портрет парадный, портрет групповой, портрет камерный; натюрморт подразделяется на изображение завтраков, фруктов, битой дичи, цветов, предметов искусства; возникает интерьер бытовой, интерьер парадный, интерьер церковный; в меньшей степени эта дифференциация коснулась пейзажа, хотя и здесь можно выделить некоторые иконографические типы: горный пейзаж, морской пейзаж, городские вестулы.

Эта достаточно строгая спецификация, возникшая в живописи XVII века, в дальнейшем постепенно нарушается, стираются грани не только внутри жанров, но и между отдельными жанрами. И, наконец, в искусстве XX столетия, особенно во второй его половине, жанры начинают снова смешиваться в единое художественное образование: где все не столько взаимосвязано (как в «классической» картине), но взаимозаменяемо, где все может означать все, где исчезают временные, пространственные, качественные параметры, стираются различия ме-

жду миром живого и миром мертвого, где человек может превратиться в пейзаж или натюрморт, где человеческое лицо может уподобиться вазе, а ваза обрести лицо.

Однако эти странные метаморфозы, эти порой блестяще остроумные, порой мучительно напряженные попытки, рожденные стремлением вновь обрести утраченную синкретичность художественного образа, как правило, лишены органичности.

Античная ваза эпохи архаики являла собой метафору архитектуры, созданной по законам строения человеческого тела, одновременно это был сосуд, предназначенный для хранения вина и зерна, то есть пищи, олицетворявшей жизнь, но ваза служила также надгробием, вместилищем пепла – то есть олицетворяла собой смерть. Это был единый образ, воплощавший представления древнего человека о мире: о жизни и смерти.

В картине Дали изображена женская голова, увенчанная куполом (Пантеона? Собора Св. Петра?), ее локоны представляют собой растения, ее шея уподоблена струям воды. Однако слиянности разнозначимого в единый образ не возникает. Из остроумного соединения отдельных элементов рождается не метафора, но что-то вроде шарады. Античную вазу нельзя пересказать, в нее «можно только верить». Картину Дали нужно пересказывать и объяснять, разгадывать как занимательную головоломку, «верить» в нее невозможно. В мировосприятии человека нашего столетия иррациональное становится рационально постижимым, а рациональное приобретает характер иррационального. Телевидение, компьютеризация, космические полеты, биополя, экстрасенсорика, опыты искусственного «выведения» двойников человека – все это сливается в единый, неправдоподобный, угрожающий хаос. Отражением или отзвуком этой духовной ситуации явилось смешение жанров в искусстве, их взаимопроникновение, взаимозаменяемость и взаимоцитирование и как следствие – вседозволенность художественного языка.

Из всех жанров в живописи теснее других взаимосвязаны портрет и натюрморт, связаны генетически, самым происхождением своим, восходящим к глубокой древности, когда вещь еще не стала произведением искусства, но уже наделялась особой сверхматериальной

значимостью. Постепенно приобретая антропоморфные черты, она становилась не только принадлежностью человека, но как бы его заменой, вместилищем его жизненной силы. Эта связь становилась все более отчетливо закрепленной за определенным человеком. Сосуд, часто снабженный более или менее выраженными чертами, или скорее признаками человеческого лица, служил хранилищем праха его владельца, на нем появлялась надпись с его именем. Сохраняя свои бытовые функции, вещь одновременно приобретала значение своеобразного пра-портрета, в котором его «портретная» сущность еще не была выявлена, но уже была заявлена.

Это об общности происхождения. В дальнейшем, на протяжении долгих веков своего предисторического, а затем исторического бытования, вещь сохраняла, да, собственно, и сохраняет внутреннюю связь с человеком: как амулет, как оберег, как памятка, как сувенир, как самый любимый предмет; вещи наделяются традиционными смыслами, образными ассоциациями, не говоря уже о чисто утилитарном назначении вещей, с которыми человек находится в постоянном деловом и игровом контакте. Это о роли вещи в жизни человека, в его каждодневном существовании.

Существует и иной, более высокий уровень общения с вещью – уровень ритуальный, когда вещь приобретает иносказательный смысл, воспринимается как «несходное подобие» некоторых нематериальных ценностей, как медиатор в общении человека с областью вземного, с Божеством.

Наконец, существует еще один, самый низший, уничижительный уровень общения – это полное пренебрежение человека к вещи как вместилищу, конденсату духовных значений, восприятие вещи только в ее утилитарном аспекте или в ее материальной, товарной ценности. Все эти аспекты взаимоотношений человека и вещи получили воплощение в искусстве.

* * *

Предлагаемая работа мыслится автором как продолжение и развитие темы, изложенной в предыдущей книжке «Судьба картины в европейской живописи», вышедшей в серии «Библиотека студента» (М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 1996). В настоящей работе судьба двух

живописных жанров – портрета и натюрморта – рассматривается в их специфике – и в их внутренней взаимосоотнесенности.

В задачу автора не входило подробное изложение истории портрета и натюрморта, имелось в виду выявить лишь некоторые аспекты, которые представляются автору наиболее существенными. И прежде всего сам подход к материалу. Портрет рассматривается не с точки зрения его соотношения с моделью, иными словами – не с точки зрения сходства изображенного с изображаемым, но с точки зрения адресата (реального или концептуального), к которому портрет в каждый период своего развития обращается. То же касается натюрморта, где речь идет об отношениях мира вещей с миром людей. Это та же проблема адресата, но в несколько ином аспекте. Если в первом случае речь идет о своеобразном монологе портрета, обращенном к разным адресатам, то ситуацию с натюрмортом можно представить себе как своеобразный диалог между вещью и человеком (адресантом и адресатом). Особую напряженность, даже драматичность этому диалогу придает то обстоятельство, что он приводит к полной победе адресанта (т.е. вещи), в то время как в истории портрета именно адресант (т.е. портрет) оказывается побежденным. В конечном счете победа остается за миром вещей, подчинившим себе мир людей.

«Все – механическое, все – приспособленное, сконструированное: еще один мир посреди мира, мир, сделанный руками человека, мир скомбинированный, мир искусственный, лживый, фальшивый, суетный мир...» Так писал Луиджи Пиранделло в середине 20-х годов нашего столетия в рассказе, само название которого звучит тревожно, почти провидчески: «Кто-то, никто, сто тысяч».

И еще одно. Автор не ставил своей задачей четкое разграничение понятий: художник, зритель, и более общо – человек. В ряде случаев они сознательно употребляются как идентичные, взаимозаменяемые. Кроме того, портрет, натюрморт, вещь часто фигурируют в изложении в качестве самостоятельных «действующих лиц» – протагонистов своих исторических судеб.

ПОРТРЕТ

Всякий портрет, вне зависимости от степени и характера его сходства с моделью, представляет собой задачу на узнавание, на идентификацию: кто изображен на данном портрете? В каком отношении находится изображенный к изображаемому. В сущности, любой портрет – реально или потенциально – адресован кому-то, кто должен решить, в какой мере портрет представляет то или иное лицо, иными словами, в какой мере он выполняет свою главную функцию. В связи с этим возникает проблема адресата: важно установить, к кому в ту или иную эпоху обращается портрет, к какой инстанции он апеллирует, кто должен узнавать в чертах изображенного лица – лицо реальное, послужившее моделью для художника. Каковы критерии сходства и, что немаловажно: рассчитан ли портрет на узнавание и если рассчитан, то кем, где и когда. В зависимости от того, *кому* или *куда* адресован портрет, устанавливаются и критерии сходства.

Погребальные урны древних этрусков, предназначавшиеся для праха умерших, снабжены условными признаками человеческого лица – следует полагать, лица именно того человека, чей прах хранился в урне. Для кого предназначался подобный «портрет», кто должен был «узнать» его? По-видимому, антропоморфные признаки подобных изображений должны были свидетельствовать лишь о принадлежности умершего к роду человеческому. В Древнем Египте портрет фараона выполнял функцию некоего коллективного портрета своего времени. Его изображения многократно повторялись, создавались двойники, которые должны были служить своеобразными уловителями души фараона после его смерти. А что, если черты сходства с лицом фараона в портретах подданных тоже служили способом улавливания частиц его «коллективной души»? Лик фараона как бы проступал в лицах подданных. Что в таком случае служило главным критерием сходства? Основным способом идентификации портрета служила надпись, выполненная от первого лица, – своеобразный «автограф», удостоверяющий принадлежность изображенного данному человеку. «Я говорю: тот, кто завладеет моим изображением, кто сойдет мое имя, да будет проклят,

да будет сам лишен имени» (надпись на одном из погребальных портретов). Изображением можно было «завладеть», можно было приписать его другому, поставить под ним другое имя. Имя считалось главным критерием портретности. А лицо?

Маски египетских мумий изображали не каждодневное лицо покойного, но его преображенное, *вечное* лицо, его лицо ритуальное. Задача такого ритуального портрета (а все древнеегипетские портреты были, по существу, ритуальными) состояла в том, чтобы вывести изображаемого за пределы временной и пространственной реальности. *Здесь* и теперь, в земных пределах, он не должен быть узнан. Его должны узнать *там* – не только *теперь*, но *всегда*.

Изображение человеческого лица в искусстве, вплоть до начала нового времени, не было портретным в современном понимании. В архаической Греции на могилах ставили статуи, которые отнюдь не были портретными, более того, на мужских погребениях ставили женские статуи («коры») и только в редких случаях мужские («курсы»). Было принято также ставить при жизни статуи победителям (в войне, в состязаниях). «Всем победителям было принято посвящать статуи, – пишет Плиний, – а статуям тех, кто одержал победу трижды, придавали сходство в телосложении: такие статуи они называли иконическими» (т.е. портретными). На древнегреческих надгробиях классической поры умершие всегда изображались молодыми и прекрасными. В портретах черты индивидуальные едва просвечивали сквозь идеальную норму человеческого лица. Да и были ли эти признаки связаны с чертами лица портретируемого; скорее они обозначали его принадлежность к определенной возрастной группе – «нежный» юноша, мужественный воин, умудренный годами старец, юная девушка, зрелая матрона. Нечертанные на надгробных стелах и посвячительных статуях имена отнюдь не предполагали портретности лиц. Так же как в древневосточных изображениях, имя было более значимым, более «портретным», чем само изображение.

Древнеримский скульптурный портрет поражает своей характерностью, часто натуралистичностью. Однако можно ли утверждать, что эта характерность непохожих друг на друга лиц, в подавляющем большинстве своем некрасивых, часто просто безобразных, – свидетельство их сходства с лицом портретируемого. Почему портреты времени правления того или иного императора так похожи друг на друга, что

служили для историка главным критерием при их датировке? И речь идет не только о господствовавшей моде – например, о прическе «под императора». Скорее это повторение определенной портретной матрицы, не только эстетической, но и ритуальной, связанной с культом императора. Невольно встает вопрос: на кого больше похож тот или иной портрет времени Трояна, на самого портретируемого или все-таки на Трояна. Главная цель римского портрета – сохраниться в истории Рима, и мы не знаем, что было важнее для портретируемого (или чаще для его потомков, создававших семейные галереи портретов предков) – сохранить для истории свой неповторимый, «частный» облик или войти в священную ауру императора и тем самым приобщиться к статусу граждан римской империи.

В самом бытовании портретов долго сохранялись архаические черты, свидетельствующие об их связи с ритуалом. Так, портреты предков, неременная принадлежность семьи, представляли собой не маски, снятые с лица умершего (как долгое время считалось в науке), но маски, наложенные на его лицо; эти маски, чаще всего сделанные из воска и ярко раскрашенные, причем размером больше человеческого лица, надевались на лица живых потомков и в таком виде участвовали в разного рода празднествах и религиозно-гражданских ритуалах. Черты архаического сознания несомненно присутствовали и в культуре портретов императоров, сохранявшемся вплоть до конца существования римской империи. Это – с одной стороны; с другой – практиковавшаяся сменяемость голов на «портретных» статуях императоров и одновременно замена имен в надписях – во всем этом проглядывают черты, характерные для древневосточных культур. Во всяком случае кажущийся таким похожим римский портрет, так же как и греческий, имел целью быть узнаваемым не столько *здесь*, в среде современников, сколько *там*, в «Элизиуме теней» или в Священной истории Рима, игравшей роль гражданской религии.

Куда бы ни обращался портрет эпохи древних цивилизаций, какой бы степенью схожести с реальной моделью он ни обладал, в нем всегда общее, норма, канон преобладали как сверхзадача портретирования. Черты непохожести, отклонения от нормы лишь просвечивали сквозь эту ритуальную нормативность и поглощались ею. И древневосточный, и древнегреческий портрет, и даже кажущийся нам столь остро портретным – римский – стремились походить не столько на портретируемого, сколько на что-то *иное* или на кого-то *иного*. Фараон стре-

мился обрести атрибуты и облик бога, его подданные – приблизиться к образу фараона; древнегреческие портреты не выходили за пределы идеальной героической нормы; портреты римские стремились подходить под норму портрета императора. И все они, даже поражающие своим цинизмом портреты «римлян времен упадка», апеллировали к некоей высшей, вневременной или всевременной инстанции – к некоему метафизическому зрителю – богу мертвых, сонму героев или Великой Римской империи.

Еще большую остроту проблема сходства – или точнее, проблема несходства портрета с моделью – приобретает в средневековой культуре. В так называемых фаюмских портретах (по месту находки в египетском оазисе Фаюм), служивших заменой погребальных масок, ясно прослеживаются стадии преобразования лица из «телесного» в «духовное» – когда черты его становятся все более условными, и все отчетливее проступает общая для всех внеличная одухотворенность (огромные, широко распахнутые глаза, глядящие в никуда), приближающая их к иконным образам, то есть из портрета телесного превращающая в портрет духовный.

Средневековое искусство портрета не знало. Подлинно портретными считались только изображения Христа и Богородицы. По преданию, лик Христа отпечатался на плате, которым Он отер лицо во время шествия на Голгофу¹. Этот отпечаток лица Спасителя («Спас Нерукотворный») считался иконографическим образцом, который повторялся затем в иконописи на протяжении столетий. Лик Богородицы (ее портрет), согласно преданию, был написан («списан» с лица Марии) евангелистом Лукой и также считался иконографическим образцом. Что касается изображений на иконах святых, то они создавались, как правило, посмертно, после их канонизации, то есть спустя некоторое (иногда значительное) время по их успению в лучшем случае по воспоминаниям, но, как правило, это были портреты воображаемые. В иконах святой изображался таким, каким должен был предстать очам Всевышнего после своей кончины (отсюда «умереть» по-русски – «преставить»). Лицо простого человека считалось недостойным портретирования, поскольку средневековый «портрет» мыслился только как икона и был адресован не к людям «грешного мира сего», но к высшей, последней, инстанции – Господу Богу. «Я краснею при мысли, что могу быть изображенным таким, каков я есть, в моем, реальном облике грешного Адама – но я не смею позволить изобразить себя таким, ка-

ким я не являюсь» (то есть сделать идеализированный портрет, икону). Это признание относится к V веку нашей эры, поре раннего Средневековья. Икона изображала не земное лицо святого, но его преображенное, вечное лицо, его лик. Иконописное изображение многократно повторялось и хотя с течением времени оно значительно отклонялось от образца, все же сохраняло первоначальную иконографию, выражавшуюся не столько в чертах лица, сколько в позе, жесте, в одежде, в обязательных атрибутах. Такой «непортретный портрет» или, если угодно, «портретный непортрет» призван был представлять человека не в неповторимости его внешнего и внутреннего облика, но в его статусе молящегося за весь род человеческий².

Переворот в истории портрета совершился в эпоху Возрождения и связан он был прежде всего со сменой адресата, к которому обращался портрет. В XV столетии в Нидерландах и в Италии по-разному, но примерно одновременно можно наблюдать усилия, с которыми портрет пытается вырваться из состояния средневековой безиндивидуальности, средневековой системы благочестивого предстояния Божеству, из включенности индивида в соборное целое, иными словами, усилия из «непортретного портрета» стать «портретом портретным».

В знаменитом Гентском алтаре Яна ван Эйка (1439 г.), в его раскрытом виде представлен весь род человеческий, поклоняющийся Богу в образе Агнца, символизирующего Христа, и славящий его в едином молитвенном порыве. При закрытых створках на алтаре в нижнем ряду изображены донаторы – коленопреклоненные мужская и женская фигуры. И сюжетно, и композиционно они включены в иконографическую формулу предстояния Христу Вседержителю, изображение которого, хотя и скрытое створками, незримо присутствует, определяя расположение портретов донаторов – почти в профиль, – обращенных к центру, мужская – по правую (от подразумеваемой фигуры Христа), женская – по левую сторону. Профильное изображение портретируемых, их молитвенный жест, их иконографическое положение – не в центре, но по *сторонам от* – долго сохраняется в портретах XV века как отголосок средневековой включенности в систему общего, «хорового», «иконостасного» предстояния.

В портрете кисти Яна ван Эйка, изображающем чету Арнольфини (1434 г.), фигуры, как в Гентском алтаре, располагаются в соответст-

вии с средневековой иконографией: мужская слева (от зрителя), женская справа. Вместе с тем это одна из первых попыток «выхода портрета из профиля», попыток обретения персонажами композиционной и, соответственно, образной самостоятельности: женская фигура изображена вполоборота, хотя еще в традиционной позе предстояния; мужская, разрывая иконографическую матрицу, обращена к зрителю в фас. Однако глаза супруга благочестиво опущены, он еще не смеет взглянуть прямо перед собой, а его правая рука молитвенно поднята на уровень груди.

Портрет четы Арнольфини – церемониальный, связанный с обрядом бракосочетания. Супруги изображены не в храме, а в жилой комнате, но все же в комнате, наполненной символически значимыми предметами, придающими портрету повышенную знаковость. В этой атмосфере чуткой самопогруженности и особого торжественного настроения возникают ассоциации с традиционной иконографией сцены Обручения Марии с Иосифом или, может быть, Встречи Иоакима и Анны у Золотых ворот. Возможно, это неосознанное цитирование, но оно придает дополнительное смысловое измерение портрету – и определяет то особое место, которое занимает это произведение ван Эйка в истории становления портрета в европейской живописи. Это своеобразная точка отсчета, балансирование на границе между состоянием предстояния персонажей и их независимого самостояния.

Фасовое положение в системе средневекового изобразительного языка было наделено особым смыслом; итальянцы называли этот поворот – поворотом *in maesta* – «в славе». Так изображали Христа в иконах, так изображали Богоматерь на троне.

Три четверти века спустя, в первый год следующего, XVI, столетия гениальный Дюрер осмелился на дерзкий шаг, почти граничащий с богохульством, изобразив себя самого строго в фас, не только в положении *in maesta*, но и – расшифровав композиционный намек – в иконографическом облике Христа. Трудно разгадать, что именно руководило художником: искус самообожествления или, напротив, гуманистическая идея очеловечивания божественного образа. Можно увидеть в этом смелом акте художника и совсем иное: воплощение религиозной идеи «подражания Христу», доводящей до мистического отождествления себя с Божественным образом. Каков бы ни был импульс, породивший этот Автопортрет, его можно считать смелым, в некотором

смысле парадоксальным осуществлением новой ренессансной концепции портрета в искусстве так называемого Северного Возрождения.

По иному, нежели на севере, более светскому пути происходило становление портрета в итальянском искусстве XV века. На его композицию несомненно оказали влияние античные медали, с их преобладанием профиля как наиболее выразительного, наиболее запоминающегося ракурса. Отсюда – строго профильные, оплечные или погрудные портреты в живописи кватроченто. Однако это не исключает того, что ренессансный портрет в Италии, как и на севере Европы, генетически связан с образами донаторов в сакральных композициях, таких, как знаменитая «Троица» Мазаччо – фреска в церкви Санта Мария Новелла во Флоренции. Нельзя не учитывать и другого иконографического образца – широко распространенного в Италии изображения на тему «Святого Собеседования» (*Sacra Conversazione*), где в центре помещена Богоматерь – чаще всего на троне, а по сторонам сопричастующие святые, иногда также портреты заказчиков. Это не молящиеся, не предстоящие, скорее это почтительно внимающие участники «Собеседования», сознающие торжественность и важность происходящего. Внутренне они более свободны, как внутренне более свободны и независимы профильные портреты кватроченто. Не случайно, в них, в отличие от северных портретов, не изображались молитвенно сложенные руки. Однако при всей их внутренней самодостаточности эти портреты скованы, скованы своей генетической принадлежностью к композиционному целому картины; они воспринимаются как фрагменты некогда единого композиционного организма, от которого они уже откололись, но от власти которого еще не вполне освободились.

Само профильное положение фигур создает впечатление сдвинутости их по отношению к подразумеваемой центральной оси. В пору раннего Возрождения такое асимметричное построение воспринималось как значимое, поскольку в живописи, вплоть до конца кватроченто, центричное решение продолжало сохраняться как норма. Каждый профильный портрет представлял собой как бы часть фигуры, первоначально располагавшейся слева (если это мужская) или справа (если женская) от подразумеваемого центра (то есть зеркально по отношению к иконному изображению, где мужская фигура помещалась справа от Христа, а женская, соответственно, слева). Отчасти властью этой композиционной парадигмы можно, по-видимому, объяснить широкое распространение парных портретов. В дошедших до наших

дней портретах Федерико да Монтефельтро и его супруги, Баттисты Сфорца, кисти Пьеро делла Франческа, составляющих диптих, становится очевидным композиционное зияние отсутствующего центрального звена. Портреты требуют пространственной паузы, тем более что изображены они на фоне далекого пейзажа, образующего единую панораму, которой в центре композиционно не хватает «дали» (невольно у зрителя возникает потребность раздвинуть их на большее расстояние, заменив ненаписанную даль реальной, где должна находиться обязательная для живописи кватроченто точка схода перспективных линий). К тому же само профильное изображение обладает повышенной пространственной активностью; два близко сопоставленных профиля и зрительно, и сюжетно наталкиваются друга на друга, словно две боковые створки триптиха, лишённого главной центральной части. Именно эту ситуацию можно наблюдать в наивно скомпонованном двойном портрете Филиппо Липпи, производящем впечатление двух профильных портретов, один из которых (мужской) словно выйдя за пределы своей рамы вторгся в картинное поле другого (женского), нарушив необходимую пространственную цезуру.

История итальянского портрета кватроченто – это история «выхода из профиля», то есть из зависимого положения «по сторонам от» в независимое, фасовое положение в центре или, пользуясь итальянской терминологией, в положение *in maesta*. Это было очевидным симптомом повышения портрета в его композиционном и соответственно смысловом статусе. Как всякий разрыв традиционной матрицы, такой поворот осуществлялся с трудом, требовал напряженного усилия. Следы этой затрудненности, этого композиционного сопротивления проявляются в несинхронности поворота. В ранних непрофильных портретах кватроченто плечи развернуты почти параллельно плоскости полотна, голова изображена в три четверти – положение, которое у самих итальянцев называлось *occhio e mezzo* (буквально: один глаз с половиной, или полтора глаза), но взгляд портретируемого устремлен в сторону, мимо зрителя, словно он не может оторваться от объекта внимания, находящегося за пределами изображения, в невидимом центре невидимого, но некогда существовавшего композиционного и смыслового целого. Особенно отчетливо это прослеживается в портретах Антонелло да Мессина, которые словно постепенно поворачиваются к зрителю, утверждая свою независимость от плена трехчастной иконографии³.

Наконец, в последней четверти столетия совершается решительный поворот портрета лицом к зрителю, со взглядом, устремленным прямо перед собой. В этих фасовых портретах, особенно у Боттичелли, чувствуется почти вызывающая независимость впервые осознавшего себя «Я-портрета». Они воспринимаются как акт самоутверждения личности – и одновременно самого жанра портрета в живописи нового времени.

В леонардовском портрете Монны Лизы ее спокойное самобытие достигает такой степени, что становится почти вызывающим. Может быть, именно в этом и таится до сих пор тревожащая зрителей загадка этого портрета – привлекающая и одновременно смущающая зрителя.

Развитие итальянского портрета эпохи Возрождения – это развитие от профиля к фасу. Согласно П. Флоренскому, профиль «это такой онтологический поворот, при котором личность... взаимодействует с тем, что вне ее и потому выходит из себя, направляясь на другое...». При этом «изображается не лицо, а функция его, его деятельность, а деятельность включает в себя... волю исходную...». Согласно этому наблюдению, ранние ренессансные профильные портреты «выходят из себя, направляясь на другое». Именно этот «выход из себя», эта обращенность «к другому» лишает их самодостаточности, обнаруживает их связь со средневековой «соборностью». Ренессансный портрет достигает своего подлинного самовыражения только тогда, когда он обретает «высокую ответственность прямого поворота» (Флоренский), ибо только «лицевой образ», согласно Флоренскому, способен «покоиться». Джоконда Леонардо поистине «покоится», как бы чуть отстраняясь, она смотрит на мир с полуулыбкой самопогруженности, сознавая «ответственность» наконец «обретенного прямого поворота».

Джоконда представляет собой завершение внутренне напряженного процесса освобождения от беспокойной устремленности профильных изображений и перехода к свободной независимости «*volta in maesta*». Портреты Высокого Возрождения уже уверенно пользуются обретенной свободой, им уже нет необходимости строго соблюдать фасовое положение, они спокойно двигаются в пределах портретного пространства, они овладели им полностью и удобно в нем располагаются. Такой свободы не знали художники Северного Возрождения. Портретам Гольбейна, чтобы утвердить себя, необходимы повышено

агрессивные приемы захвата всего поля портрета и нарочито педалированный, грозный фас (портрет Генриха VIII). В одном из мужских портретов Тициана портретируемый, небрежно обернувшись к зрителю, бросает на него взгляд через плечо. Навязчивая идея фаса как формы самоутверждения не тяготеет больше над итальянскими мастерами. Они не стремятся освободиться от профиля, они уже забыли о нем – точнее, они сумели подчинить себе профильный поворот, лишив его прежнего ритуализованного смысла.

К кому обращался портрет эпохи Возрождения? Кто является его адресатом? Если доренессансный портрет должен быть узан *там*, вне пределов земной реальности, то портрет ренессансный должен быть узан *здесь*, в этом мире, в этой действительности, более того – узан теми, кто живет в этом городе, в это время. Он адресован современникам – и потомкам, тем, кто придет в этот мир, в этот город «после нас». Именно поэтому он должен быть достоверным, во всяком случае – в интенции; должен быть как можно более близким к оригиналу. «Он жил в мое время, – пишет Антонио Манетти в своем “Жизнеописании” Филиппо Брунеллески, – я знал его, я говорил с ним». Иными словами – этому «Жизнеописанию» можно и даже должно верить. Так же, как должно верить портрету. Именно поэтому задачу портретирования видели в том, чтобы выделить данное лицо, сделать его отличным от всех прочих, неповторимым, запоминающимся. Герцог Федерико да Монтефельтро не случайно всегда изображался в профиль, у него был проломлен нос, и именно эта отличительная черта делала его профиль запоминающимся. Обезображенный нос – как знак боевых подвигов, почти как герб.

Художник Возрождения стремился изобразить модель как можно более похожей; зритель воспринимал портретное изображение «как живое». Такова была общая установка времени – установка на узнавание⁴. Сохранилось стихотворение, посвященное портрету Федерико да Монтефельтро:

Пьеро дал мне плоть и нервы,
А ты, герцог, даровал мне божественную душу,
Поэтому я могу жить, говорить и двигаться.

Такие эпиграммы, написанные как бы от лица самого портрета – несомненно навеянные античными образцами, свидетельствуют о на-

стоятельной потребности восприятия портрета как точной копии живой модели, как доказательства существования *этого* человека в *это* время, в *этом* месте. Даже в портретах, не очень похожих, хотели видеть и видели очень похожие портреты.

Люди Возрождения не отличались средневековым смирением, они не соглашались ждать бессмертия на небесах, они хотели земного бессмертия – известности здесь и сейчас, в среде своих сограждан, своих современников, а также бессмертия в памяти потомков – бессмертия исторического. Они стремились запечатлеть себя рядом со святыми в росписях семейных капелл, даже лицам святых они придавали сходство со своими собственными лицами⁵, они добивались права на почетное надгробье в храмах⁶. «Человек старается сохранить свое имя в памяти потомства. Он страдает от того, что не мог быть прославляемым во все прошлые времена, а в будущие не может иметь почести от всех народов», – писал Марсилио Фичино.

Но ренессансный портрет – это не только жажда славы земной. Если в эпоху средневековья сотворение иконы святого («портрета») было способом Богопознания, то ренессансный портрет – способ самопознания. Античное изречение «Познай самого себя» становится своеобразным девизом эпохи.

Стремление к познанию себя как личности, отличной от всех других себе подобных, выяснение своей оригинальности, своей непохожести, страх затеряться в толпе, боязнь тесноты (о чем постоянно пишут итальянские интеллектуалы, особенно в раннюю пору Возрождения), настойчивая потребность выделиться возникает в литературе уже начиная с XIV века. «Ты делаешь из меня оратора, историка, философа, поэта и, наконец, даже теолога, – пишет Петрарка своему другу Франческо Бруни, – ...но позволь мне сказать, друг мой, как я далек от такой оценки... У меня нет ни одного из тех качеств, которые ты мне приписываешь. Каков же я в таком случае?» И далее следует известный литературный автопортрет Петрарки. У его современника Боккаччо в повести «Амето» главный герой – alter ego автора – на первых же страницах внимательно рассматривает себя в зеркало: «Поначалу, сочтя себя во всем достойным, он возликовал, но потом, осмотрев себя более придирчивым взглядом, упал духом, проклиная грубую свою наружность...». И именно с этого момента строгой самооценки («познай самого себя») начинается процесс физического и одновременно

духовного самосовершенствования героя. Амето смотрит сам на себя в зеркало сторонним, оценивающим взглядом, смотрит как на свой собственный портрет.

В XIV веке живопись не знала портрета, в который можно было смотреться, как в зеркало. Таким «зеркалом» портрет становится позднее, в годы кватроченто. Правда, сохранилось известие, кажется не вполне достоверное, что уже Джотто – гениальный современник Боккаччо – пытался написать свой автопортрет, глядя на себя в зеркало. Скорее всего это следует отнести к разряду легенд, которыми был окружен этот мастер в последующие годы. В XV веке портрет пишется не только для других – для современников и потомков, портрет пишется и для самой модели, чтобы можно было взглянуть на себя со стороны. Какой я? Портрет в некотором смысле выполнял функцию зеркала⁷.

Символика зеркала была подробно разработана в эпоху средневековья. В зеркале видели способ передачи информации с небес на землю. «Свято восприняв доверенное... озарение (зеркало) незамедлительно без всякой зависти отдает его в мир», – писал Дионисий Ареопагит. На этом строилось убеждение в святости и нерушимости иконографического образца (первообраза) в иконописи. Зеркало часто истолковывалось как символ Богоматери. Изображение зеркала постоянно встречается в нидерландской и немецкой живописи XV века, особенно в сценах Благовещения. Смысловая связь подобных изображений со средневековой концепцией несомненна. Зеркало всегда обращено из картины во вне-картинное пространство, в нем отражается то, чего нет в картине, что находится за ее пределами, это – зеркало, которое ловит отражение (если не сюжетно, то во всяком случае композиционно) за-предельного.

Иное значение получает зеркало в итальянском искусстве XV века. Функция его состоит не в том, чтобы принимать весть из *того* мира, но в том, чтобы с предельной точностью отражать *этот* мир, гарантируя похожесть его воспроизведения.

Альберти, а вслед за ним Леонардо твердят о необходимости для живописца отражать свои картины в зеркале. «У тебя *должно* быть плоское зеркало и ты *должен* часто рассматривать в него свое произведение...» Рассматривать свое собственное произведение в зеркале, в перевернутом отражении – это способ увидеть и оценить его как бы

сторонним взглядом. Портрет – это тоже зеркало, способ увидеть и оценить самого себя со стороны, это инструмент самоузнавания, самооценки. «Я вдумываюсь в настоящее и сопоставляю будущее с прошедшим», – гласит надпись под одной из гравюр XV века, где изображена женщина, глядящая на себя в зеркало. На некоторых зеркалах надпись: «Вглядишься сюда и будь благоразумным». Зеркало воспринимается как синоним портрета и наоборот – портрет как синоним зеркала.

Бальтазаре де Кастильоне на портрете кисти Рафаэля смотрит прямо перед собой, спокойно, изучающе и немного грустно. Это тоже взгляд в зеркало, не изображенное, но подразумеваемое – взгляд раздумчивый, самоуглубленный. Так не смотрят на публику, так смотрят на самого себя.

Маркизу мантуанскую Изабеллу д'Эсте пишут многие художники ее времени. Однако ни один из портретов не удовлетворяет ее, она считает, что все они «совсем на нее не похожи» – на одном она выглядит слишком полной, на другом – слишком мрачной. Она отказывается узнавать себя, недовольная своей наружностью и своим внутренним обликом, она упрямо утверждает, что *зеркало лжет*. И только когда Тициан пишет ее такой, какой она была в молодости, пишет не с натуры, а по воображению, в этом *волшебном* зеркале, созданном искусством художника, она, наконец, соглашается узнать себя; правда, она находит в себе смелость признаться, что все же «в те годы она не была такой прекрасной, какой выглядит на полотне». Зеркало снова лжет, но эта ложь ее устраивает.

И все же были ли портреты Возрождения похожими? Во всяком случае художники старались сделать их непохожими друг на друга. Старались, хотя как видно, не всегда успешно. Леонардо не без причины обрушивается на живописцев, которые вносят в лица многих своих персонажей автопортретные черты. «Величайший недостаток живописцев, – пишет он, – ...делать большую часть лиц похожей на их мастера; это много раз вызывало мое изумление, так как я знавал живописцев, которые во всех своих фигурах, казалось, портретировали самих себя с натуры». Леонардо, по его словам, «много размышлял о причине» такого видения, объясняя его тем, что «душа, правящая и управляющая каждым телом... образует суждение» (иными словами, представление о своем собственном внешнем и внутреннем облике). «И так велико могущество этого суждения, – продолжает Леонардо, – что оно

движет рукой живописца и заставляет его повторять самого себя...»⁸. Если человек средневековый стремился уловить в себе черты *другого*, то человек Возрождения, куда бы он ни устремлял свой взор, повсюду видел самого себя, свой собственный образ, спроецированный на черты любого реального или воображаемого лица. В этом смысле всю портретную живопись, во всяком случае периода кватроченто, можно было бы назвать в широком смысле этого слова автопортретной⁹.

Портрет Возрождения создал замкнутую структурную модель: портретируемый смотрит сам на себя в зеркало, а зритель образно отождествляется с самой моделью, точнее, с ее отражением в зеркале¹⁰. Однако в портретах позднего Возрождения эта система начинает нарушаться: изобразительное поле портрета вмещает все большую часть фигуры, переходя от портрета оплечного к поясному, затем, как в портретах Понтормо – к поколенному и, наконец, к портрету в рост. Но для того чтобы охватить всего себя взглядом, чтобы вся фигура попала в поле зрения, нужен отход, пространственная дистанция. В свою очередь пространственная дистанция создает иные условия восприятия: не глаза в глаза, но как бы окидывая себя взглядом с головы до ног – и в этом уже заключен момент некоторого отстранения (не каков я, но как я выгляжу со стороны). В «Портрете короля Филиппа II» кисти Тициана взята точка зрения несколько сверху, что создает очевидный сдвиг восприятия: смотрит кто-то другой – или в «зеркале» портретируемый отражается не совсем так, как он сам себя может увидеть.

Вторым существенным моментом в формировании новой структурной формулы портрета можно считать распространение портрета группового. Возрождение знало парные супружеские портреты (восходящие к портретам донаторов); написанные на отдельных досках, они представляли собой самостоятельные изображения (каждый «отражался в своем зеркале»). Новая ситуация намечается в несколько необычном парном портрете работы Якопо ди Барбари. Художник изобразил самого себя рядом с известным математиком Лукой Пачиоли. Здесь оба персонажа «смотрятся» в одно зеркало и не могут не видеть друг друга, при этом каждый оказывается в роли зрителя по отношению к другому. В замкнутую художественную структуру ренессансного портрета, строившуюся по формуле Я–Я, начинает вторгаться сторонний зритель. В известном парном портрете Тициана, где изображена молодая женщина, любующаяся на себя в зеркало, которое держит пе-

ред ней ее возлюбленный, художник, в сущности, воспроизводит ситуацию «портрет перед зеркалом», но увиденную со стороны, при этом в роли зрителя оказывается мужчина, держащий зеркало (он же – alter ego зрителя реального).

По-иному, более решительно – и более замысловато – решает аналогичную задачу Гольбейн. В его парном портрете «Посланники» каждая из фигур изображена в фас, каждая смотрит прямо перед собой. Но в нижней части картины находится непонятный продолговатый предмет, ни на что не похожий, невольно приковывающий внимание своим странным положением в картине: он не лежит и не стоит, а словно висит в воздухе. Изображение требует разгадки, ибо совершенно очевидно, что в нем содержится некое зашифрованное сообщение. Это так называемая анаморфоза: до неузнаваемости искаженное отражение в кривом зеркале черепа. Сюжетная роль его в портрете до конца не ясна. Но в данном случае важно другое: чтобы понять, что это за предмет, чтобы восстановить его первоначальную форму, необходимо посмотреть на картину со строго определенного места (в Национальной галерее в Лондоне, где экспонируется это полотно, позиция зрителя указана вмонтированной в пол медной бляхой). Таким засекреченным приемом Гольбейн включает зрителя в образное пространство портрета.

Тема парного портрета получает широкое распространение в XVII веке. В «Автопортрете с женой Изабеллой Брандт» Рубенса фигуры объединены сюжетно, однако они не смотрят друг на друга, они оба «представляются» зрителю, именно перед ним демонстрируют свой союз. Автопортрет Рембрандта с Саскией на коленях – манифест этой новой портретной ситуации – откровенно вызывающее обращение к зрителю, задорная, нарушающая правила портретного ритуала демонстрация собственного супружеского счастья. В смысловое поле портрета Рембрандт включает зрителя как равноправное действующее лицо, как главного адресата, к которому портрет апеллирует.

Бальтазаре Кастильоне в портрете кисти Рафаэля спокойно смотрит в зеркало на самого себя. «Портрет офицера» Франса Хальса смотрит не на себя – так на себя не смотрят, так «подают» себя зрителю, фамильярно ему подмигивая: вот я какой, смотрите на меня! Женский портрет Рафаэля, получивший название «Женщина под покрывалом» (Донна Велата), представляет модель такой, какая она есть. В портре-

те Суссаны Фоурман Рубенса модель показывает себя такой, какой она хочет, чтобы ее видели окружающие, и наблюдает – какое она производит впечатление. Если портрет Возрождения строился по формуле Я–Я (человек смотрит в зеркало на самого себя, система закрытая), то формула портрета XVII века – Я–ОН (портрет позирует перед зрителем, система открытая).

Не случайно в XVII веке вводится понятие фасада применительно к характеристике человека: «Можно сказать, что у человеческих характеров, как у некоторых зданий, несколько фасадов», – пишет Ларошфуко. При оценке человека, его характера важна точка зрения: «На каждого человека, как и на каждый поступок, следует смотреть с определенного расстояния. Иных можно понять, рассматривая их вблизи, другие становятся понятными только издали». В тройном портрете Карла I работы Ван Дейка изображены, в сущности, три «фасада» модели. В центре, в фас – «король, король от головы до пят» (Шекспир. «Король Лир»), слева, в почти «молитвенном» профиле, в строгом костюме король как воплощение благочестия; справа как воплощение светскости.

Пафос портрета XVII века – постоянное экспериментирование со своим собственным обликом, поиски различных форм самоотстранения и самоотстранения, стремление увидеть себя не своими, как в пору Возрождения, но чужими глазами. В пьесе Мольера «Версальский экспромт» главное действующее лицо – сам Мольер, которого он сам же и играл; на сцене происходит репетиция пьесы, написанной самим же Мольером, при этом Мольер в пьесе произносит, согласно роли: «Я задумал комедию, где поэт, которого я хотел играть сам, предлагает свою пьесу труппе»¹¹.

Экспериментирование со своим собственным обликом, с постоянным переодеванием в разные, самые фантастические костюмы – то рыцаря, то придворного шеголя, то знатного вельможи, – происходит в многочисленных автопортретах Рембрандта: своеобразный живописный театр для себя, взгляд на себя в другом, возможном, воображаемом облике. Рембрандт экспериментировал не только с костюмами, но и с лицом – по-разному освещая его, придавая ему разное выражение, играя в мимику, даже гримасничая – то изображая себя привлекательным, то откровенно безобразным¹². С неутомимостью исследователя он изучал мимику не только на своем лице, но и на лицах своих близ-

ких (Саския улыбающаяся, Титус читающий, Гендрике мечтательная, Брейнинг задумавшийся...).

Рембрандт не был единственным в своем увлечении мимикой. Портреты Франса Хальса гримасничают (смеющийся мулат, разозлившаяся Малле Боббе, подмигивающий офицер...). Веласкес изучает расстроенную мимику больного человека, мимику, вышедшую из повиновения.

XVII век – век эксперимента с мимикой человеческого лица, с его возможностями выражать различные чувства и состояния, выражать и изображать; именно в XVII веке открыли значение мимики для театра, для игры актера. А главное – открыли способность мимики не только менять внешний облик человека, но и воплощать изменчивость человеческой души, противоречивость человеческих чувств: «Никакому воображению не придумать столько чувств, сколько их обычно уживается в одном человеческом сердце» (Ларошфуко).

Гениальным мастером обнажать душевное состояние был Рембрандт. После первого периода «бури и натиска», когда он изучал возможности мимики, он создает портретные образы почти невыразимой духовной раскрытости. Таково большинство его поздних портретов и особенно автопортретов, в них можно говорить о полной «расплавленности» телесных черт лица в стихии абсолютной духовности. В некоторых поздних автопортретах Рембрандт доходит до безжалостного самообнажения лица и души.

Но даже у такого «легкомысленного» мастера, как Франс Хальс, в его «Мужском портрете в широкополой шляпе», несмотря на нарочито непринужденное обращение к зрителю, с которым он словно бы пытается заговорить, у него деланная улыбка, глаза грустные и весь облик вызывает жалость и сочувствие.

Человек Возрождения сам узнает себя, глядясь в портрет, как в зеркало. Для портрета XVII века роль зеркала, точнее зеркал, выполняют взгляды зрителя. Зрителя разного, к которому по-разному обращается портрет, по-разному раскрывая разные стороны своего облика. Великое открытие портретной живописи XVII века – неоднозначность, сложность, неуловимость человеческого образа и связанная с этим не-

однозначность самого представления о сходстве, которое зависит от того, кому, в какой момент и какую именно сторону своего Я раскрывает портрет. Сверхзадача портрета этой эпохи – не столько в том, чтобы возможно более похожим изобразить лицо, сколько в том, чтобы передать его *выражение*. По портрету читающего Титуса вряд ли можно составить представление о «реальных» чертах его лица. Не менее трудно сделать это по портрету доктора Брейнинга, ибо «порою человек бывает так же мало похож на себя, как и на других» (Ларошфуко).

Важная тема искусства XVII века – тема *memento mori* – одна из центральных в натюрмортах этого столетия; она по-иному преломлена в многочисленных «Анатомиях», представляющих собой групповые портреты, изображающие учеников, столпившихся вокруг хирурга – патологоанатома, вскрывающего труп. Распространение именно этого сюжета объясняется, по-видимому, не только возросшим любопытством к анатомическому строению тела, но, может быть, в неменьшей степени – болезненным интересом к проблеме смертности человека. Человек – это чудо природы, этот венец творения, «почитаемый и прославляемый повсюду», человек, которого воспевала литература и искусство Возрождения, смерть которого воспринималась как великое событие¹³, – предстает здесь в виде безжизненной, обреченной разложению плоти. «Великий Цезарь ныне прах, и им замазывают щели...» Эта фраза Гамлета не только завершает Возрождение, но и начинает следующее столетие. Она могла бы служить эпитафией к «Анатомиям» XVII века и, в первую очередь, к двум картинам на эту тему, принадлежащим кисти Рембрандта: самой знаменитой – «Анатомии доктора Тульпа» и самой трагической, лишь фрагментарно сохранившейся – «Анатомии доктора Деймана».

«Анатомия доктора Тульпа» представляет собой групповой портрет – своеобразную серию психологических этюдов голов, по-разному – с любопытством, страхом, трезвым интересом или откровенным равнодушием взирающих на труп и слушающих – или не слушающих – пояснения врача. Загадка жизни и смерти – в самом прозаическом и потому самом страшном аспекте. Гораздо более сложна и загадочна вторая «Анатомия» Рембрандта (недавно реконструированная по аналогии с первой «Анатомией»). В ней голова трупа, черепную коробку которого вскрывает анатом, приподнята, обращена лицом к зрителю и ярко освещена. Это мертвое лицо с глубокими провалами как бы смот-

рящих на зрителя глаз кажется более живым, нежели бледные лица смотрящих на него живых людей.

Человек Возрождения стремился жить в веках, в памяти современников и потомков. Он заботился о своем историческом бессмертии. Человек XVII века остро переживает свою человеческую смертность, свою затерянность в неизмеримом пространстве раскрывшегося перед ним космоса, незащищенность и непрочность того духовного начала, той души, вместилищем которой является его смертное тело. «Великое множество тончайших нитей наматывали на небесные катушки, а тянулись нити от каждого из смертных, как из клубка. Как тонка небесная пряжа... Это нити нашей жизни. Примечайте, как они непрочны... Природа прядет нить жизни, а Небо знай ее мотает, с каждым оборотом, день за днем у нас отымает... Знаешь ли ты, на чем стоишь? Знаешь ли ты, по чему ходишь? Разве не ходишь ты всякий раз по нити своей жизни?» (Грасиан, испанский писатель XVII века). Портрет маленького Титуса у Рембрандта – это щемящий образ крохотного человеческого существа наедине с вечностью, он подобен светлячку или лампадке, которая «и во тьме светит», но которую так легко загасить. В XVII веке человек столкнулся с величием и тайной космоса и пытался оценить свое место в мире; перед лицом космоса – «тьмы внешней» – он стремился погрузиться в мир собственной души – духовного космоса, высветить душу в чертах лица, душевные переживания – в мимике. Изучить «космос» человеческой души с тем же любопытством бесстрашия, с каким хирург стремится раскрыть тайны жизни и смерти, анатомируя человеческое тело.

Если портрет эпохи Возрождения можно назвать портретом самопознания, то портрет XVII века можно определить, как портрет самораскрытия, самовыражения.

Человек в портрете Возрождения как бы задавал себе самому молчаливый вопрос: каков Я есмь? Человек в портретах XVII века задавался вопросом: каким выглядит извне мое внутреннее Я. Портрет Возрождения смотрит сам на себя и сам себе удивляется. В своей самодостаточности он не требует постороннего взгляда. Портрет XVII века требует оценки со стороны, своеобразной самопроверки.

Обобщающей формулой такого портрета, в котором все персонажи смотрят друг на друга и одновременно сами являются объектом «смот-

рения», можно считать загадочное полотно Веласкеса «Менины». Содержание этой картины, ее «сюжет» до сих пор остается загадкой для всех, кто пытался истолковать ее. Что собственно происходит? Ничего. Просто все смотрят друг на друга. Прежде всего сам художник. Он внимательно разглядывает короля и королеву, которые (пусть невидимые, неизобразенные) находятся перед ним вне картины.

Художник смотрит не только на короля и королеву, он упорно смотрит и на зрителя, который, вольно или невольно, оказывается на их месте и сам при этом смотрит на художника. Художник оценивает зрителя, но и зритель оценивает художника, который, без ложной скромности, ему себя демонстрирует. На переднем плане картины группа инфанты Маргариты и прислуживающих ей двух придворных дам, которые показывают себя родителям Маргариты и сами, в свою очередь, чувствуют на себе их взгляд: они сознают, что на них смотрят. Наконец, в глубине комнаты на фоне ярко освещенного и именно поэтому привлекающего внимание дверного проема изображена фигура придворного, черным силуэтом рисующегося на светлом фоне. Он остановился, словно позируя, и внимательно смотрит на королевскую чету, причем объект его внимания отражен в зеркале, висящем на стене рядом с дверным проемом. Поистине – сплошные перекрещивающиеся взгляды, игра взаимосмотрения, в которую включен и зритель, а также тот скрытый от зрителя портрет, который пишет художник на повернутом к зрителю обратной стороной холста и который возможно отражен (?) в зеркале – или, во всяком случае, зеркало воспроизводит то, что видит художник и что он изображает на лицевой стороне своего холста. И вся эта странная игра взглядов воспроизводит то, что видит художник и что он изображает на своем холсте. И вся эта странная игра взглядов разыгрывается в огромном полутемном зале с высокими, погруженными во мрак сводами, с пустым гулким пространством, занимающим большую часть холста, пространством, на фоне которого (как и во многих полотнах Рембрандта) все действующие лица кажутся странно одинокими, потерянными, особенно из-за того, что пространство изображенное образно сливается с пространством вне картины, куда художник поместил модели портрета, над которым он работает.

XVII век был веком, пораженным величием мироздания, его неизмеримостью, веком, когда человек почувствовал себя наедине с непостижимым ОНО. Может быть, именно поэтому портрет XVII века ощутил непреодолимую потребность в присутствии зрителя, в чело-

веческом контакте с ним – своеобразное бегство от онтологического одиночества.

Следующее, XVIII, столетие было иным. Это было столетие трезво-рассудочное, переставшее изумляться, столетие Просвещения, классификации, создания энциклопедии человеческих знаний о мире. Если XVII век был религиозным по преимуществу, то XVIII – по преимуществу не религиозным, это был век внутреннего бесстрашия, вседозволенности. Если Бога нет, а есть только пустое небо, которого не нужно бояться и можно изучать, то утрачивают значение и многие нравственные критерии и запреты. Живем только раз, за гробом нас ничего не ожидает, поэтому будем наслаждаться каждым мгновением, а «после нас – хоть потоп!» Это был век, предчувствовавший катастрофу, подготовивший ее – кровавую катастрофу Великой Французской Революции, которая обрушилась на этот гедонистически настроенный мир – и уничтожила его.

Каждое время трагично по-своему или во всяком случае – драматично. Великий карнавал XVIII века был долгим, тянувшимся многие десятилетия «пиром во время чумы». Жизнь не столько проживалась, сколько проигрывалась на сцене, которую, умирая, человек покидал, как актер покидает подмостки. Человек XVIII века – человек, *играющий на театре жизни*.

Для Дидро театр – это образец поведения в обществе. В его знаменитом «Парадоксе об актере», значение которого далеко выходит за пределы чисто профессионального руководства, речь идет не только о том, как следует играть в профессиональном театре, но также о том, как следует играть в театре жизни. Хороший актер, утверждает Дидро, это тот, кто умеет не чувствовать на сцене, но имитировать чувство. «Весь его талант состоит не в том, чтобы... переживать чувство, а в том, чтобы тончайшим образом передать внешние знаки чувств и тем обмануть вас». Аналогичная ситуация, по мысли Дидро, и в «великой комедии, в комедии жизни». Люди, которые целиком отдаются чувству, которые не умеют постоянно «слышать себя, видеть себя, судить себя, угадывать, какое они будут производить впечатление», такие люди подобны плохим актерам, которые «играют спектакль, но сами им не наслаждаются», настоящие люди – «подлинные гении сидят в партере». Дидро постоянно сравнивает общество со спектаклем, а спектакль «с хорошо организованным обществом, в котором каждый поступается

частью своих прав в интересах всех...», он постоянно подчеркивает, что поведение человека в обществе, так же как поведение актера на сцене, должно отличаться от бытового поведения, оно должно быть продуманным, сознательно сделанным, то есть сценическим поведением¹⁴.

Главный жизненный критерий – ответственность не перед Богом, не перед великой и непостижимой тайной Бытия, но перед обществом, перед его судом, перед тем, «что станет говорить княгиня Марья Алексевна» (как сказал позднее Грибоедов в своей бессмертной комедии). В обществе свои критерии: вместо чувства ценится чувствительность, вместо любви – мимолетное влечение; место судьбы занимает карточная игра как ее орудие. Вместо божественного промысла – всеведущий человеческий разум.

Картина как целостная форма бытия переживает глубокий кризис, в то время как портрет занимает важнейшее место в искусстве и культуре века, как бы выполняя функцию картины. Именно по портрету мы судим о столетии, именно портрет – самое замечательное явление в искусстве XVIII века, когда интерес к мифологическим и библейским событиям и даже к событиям историческим отступает перед острым интересом к «человеческой комедии», которая разыгрывается не в прошлом, но в настоящем, сегодня, у всех на глазах.

Расцвет портрета связан с самыми «горячими точками» исторического процесса XVIII века: с Францией, которая вынашивала Великую Французскую Революцию, перевернувшую мир, и с Россией, которая именно в этом столетии включается в мировую историю как новый и загадочный феномен и которой в 1812 году предстоит сломать хребет наполеоновской Франции, а в 1814 стать «жандармом» Европы. Окно, прорубленное Петром в начале столетия, имело двойной вектор: не только Европа хлынула в Россию, но и Россия хлынула в Европу.

Если в портрете XVII века наиболее информативной частью было лицо с его подчеркнута выразительной мимикой, то в портретах XVIII столетия именно лицо – наименее информативно, с него словно смыта вся экспрессия. Портреты обращаются к зрителю с одинаковой светской полуулыбкой, свидетельствующей лишь о любезности, хорошем тоне, умении вести себя в обществе. Одна и та же улыбка застыла и на лице короля («Улыбка – вежливость королей»), и на лицах простых смертных – все равны перед законом общества, перед законами «све-

та». После настойчивых экспериментов с мимикой лица в портретах XVII века стало очевидным, что мимика управляема, что человек (и соответственно портретист) может придать лицу любое выражение, и именно поэтому мимика не раскрывает сущности человека, во всяком случае, при его появлении в обществе, а всякий портрет – это явление портретируемого обществу. Человек, пишет Дидро, подобно актеру, «может повелевать своим глазам, своему лбу, своим щекам, своему рту, всем мускулам своего лица». Поэтому портретист не должен полагаться на мимику, ибо она не раскрывает подлинной сущности человека, к тому же художник и не должен стремиться раскрыть в портрете эту подлинную сущность, поскольку «подлинные страсти всегда имеют такие гримасы, которые безвкусный мастер рабски копирует, а большой художник избегает». Вымышленные чувства более пленительны, чем подлинные, естественные чувства.

Портрет XVII века *являл* себя зрителю либо во всем своем величии, либо во всем ничтожестве, в своем вызывающем самоутверждении, своем веселии или своей печали, в своем отчаянии, своем одиночестве. В портрете XVII века есть момент исповедальности: таков я есть...

Человек в портрете XVIII века не *являет*, но *играет себя*, так же как он *играет себя* в жизни, творит свой собственный облик, *подает* себя миру не таким, каков он есть «по природе», но таким, каким он хочет, чтобы его видели окружающие, таким, каков он по «имитируемому облику». И в жизни, и в портрете человек выступает перед публикой, перед зрителями. В этом смысле можно сказать, что портрет XVIII века – *игровой портрет*.

Кроме того, в жизни лицо человека, его подлинное лицо постоянно меняет свое выражение, каждое мгновение оно другое – и схватить это мгновение художник не может, к тому же оно преходяще, то есть случайно, оно не передает сущности человека.

Напрасный труд писать с тебя портрет.
То весела, то сумрачна, порой игрива,
То скромностью блистает твой привет,
Порой кокетлива, порой стыдлива.
Черты сходны, а сходства нет.

(Вольтер)

XVIII век остро воспринимал быстротекучесть человеческой жизни, художнику все равно за ней не угнаться, не угадать, какое из мгновений являет человека «настоящим». Дидро писал об одном из своих портретов: «В течение дня лицо мое принимало десятки различных выражений, в зависимости от того, что оказывало на меня действие. Я бывал умиротворен, печален, задумчив, нежен, груб, яростен, но никогда не был таким, каким вы видите меня здесь (на портрете). Облик мой вводит в обман художника».

Эта постоянная изменчивость настроений, душевного и соответственно физического облика человека, делающая образ его неуловимым для окружающих, установка на бесконечное изменение своего образа, своеобразная игра в изменчивость, непостоянство, стремление в жизни играть различные роли, разнообразить, делать неуловимым, непредсказуемым свое ролевое поведение – характерная черта «игрового» XVIII столетия. «Я искала различные способы нравиться и училась соединять в себе нескольких женщин. Когда мне хотелось иметь загадочный вид, я знала, как мне тогда надо держать себя и какой выбрать убор; на следующий день я становилась воплощением томной грации, а затем – образцом скромной и строгой безыскусственной красоты. Я умела приковывать внимание самого ветреного мужчины; я побеждала его непостоянство: ибо каждый день он видел во мне новую возлюбленную, словно менял их», – признается героиня романа Мариво «Жизнь Марианны».

Лицо в портрете XVIII века наименее информативно. Не информативны и руки. Художник или обходится совсем без рук, или изображает «сделанный», балетный жест. Не случайно в портретах руки часто писали с запасных моделей: известно, что Виже-Лебрён – одна из самых модных художниц портретного жанра – часто писала руки в женских портретах со своих собственных рук. Подобные «запасные» руки невозможно представить ни в одном из портретов Рембрандта, руки в которых столь же выразительны, как и лицо, – молчаливые, задумчивые, любящие, трагически одинокие... В портретах XVIII века руки не говорящие, но разговаривающие; была разработана целая азбука красивых жестов, не столько значимых, сколько обозначающих.

Самой информативной частью портрета XVIII века можно считать костюм. В портрете, как и в жизни, костюм – главный семантически

нагруженный признак. Костюм виден издали, лицо нужно разглядывать вблизи, изучать; костюм можно схватить глазом сразу: покажи мне, как ты одет, и я скажу, кто ты – это летучее выражение как нельзя более применимо к костюму XVIII века. Костюм определяет роль человека в обществе.

По платью, как известно, встречают. «Красивое новое платье почти равносильно красивому лицу», – утверждает героиня романа Мариво. В начале XVIII столетия французский теоретик искусства Роже де Пиль в своем «Курсе основ живописи» сформулировал требования, которые должно предъявлять к портрету. Трактат имел огромный успех и был переведен на многие языки – в том числе на русский. И, пожалуй, именно в русском портрете положения, сформулированные Роже де Пилем, получили наиболее адекватное воплощение. Особенно – в портретах Левицкого, самого европейского из русских художников этого столетия. Его портреты могут служить прямой иллюстрацией требований трактата Роже де Пилея, который, следует признать, в русском переводе звучит особенно выразительно: «Должно чтобы ... портреты казались как бы говорящими о самих себе и как бы извещающими: смотри на меня, я есмь оный непобедимый царь, окруженный величеством... Я тот мужественный военачальник, который наносит всюду трепет... Я тот великий министр, который вызнал все политические пружины... Я тот благоразумный и тихий человек, коего приверженность к любомудрию одержала победу над желаниями и честолюбием... Я знаменитый художник, бесподобный в своем звании... Я та веселонравная, которая любит смех и забавы». Такая безапелляционная однозначность портретных характеристик достигалась прежде всего благодаря чисто внешним знакам, определяющим амплуа человека в обществе, – костюм, атрибут и антураж, знаковая поза, знаковый жест.

Портретная живопись чрезвычайно интересовала современников именно с точки зрения «подачи» персонажа, приемов выявления его роли, его положения в обществе, его представительства. И это неизменно было связано не с лицом модели, но с его костюмом: «мимика одежды» заступала место мимики лица: «Одеяния государственных деятелей всегда делаются широкими, это придает значительность их внешности, достигается это огромным количеством затраченной материи. Широкий, массивный парик, напоминающий львиную гриву, заключает в себе нечто благородное и придает выражению лица достоинство» (иными словами, выражение лица создается при помощи па-

рика, парик заменяет лицо). Так Хогарт формулирует в своем трактате задачи портретной живописи. И далее – о «мимике» складок одежды: «каждая складка должна быть соответствующим образом изогнута... Построенная на применении этого правила, она будет иметь вид». Так должен «работать» в портрете мужской костюм.

Что касается костюма женского, то он имел еще одну важную функцию, он был не только и не столько знаковым (как мужской), но и «разговорным», выполняя роль своеобразного «телеграфа» – общения на расстоянии. Была разработана особая азбука цветов, азбука расположения лент и бантов на платье, азбука «мушек», которые дамы наклеивали на лицо, правила игры веером (раскрытый, сложенный, поднятый, опущенный и т.п.).

Мужской костюм должен был представлять человека подобно визитной карточке. В женском одежда использовалась и в целях кокетства, она должна была возбуждать наши ожидания и не слишком удовлетворять их. Поэтому тело, руки и ноги должны быть прикрыты и только кое-где должны намеками сквозить через одежду... «Тело... скоро пресытило бы глаз... но когда оно искусно одето и задрапировано, глаз за каждой складкой видит то, что сам представляет себе», – писал Хогарт в своем руководстве. А вот взгляд женщины, смоделированный изнутри ситуации: в романе Мариво «Жизнь Марианны», написанном от первого лица, представляющем собой как бы автобиографию героини – род литературного автопортрета, сюжет завязан вокруг красивого платья, которое надела героиня, а ее лицо едва упоминается – трудно уловить, красивое оно или просто миловидное; определяющую роль во всех сюжетных коллизиях играет костюм: небрежный – или нарядный, богатый – или бедный, затянутая шнуровка корсета – или распушенная, смятый – или отглаженный чепчик, обутая – или разутая ножка и т.д. «Время от времени... я угощала зрителей маленьким показом своей прелести... Например... я играла чепчиком; он шел мне чудесно, но я делала вид, что он сидит криво, и поправляя пальцами оборочку, заодно показывала обнаженную круглую ручку, открывавшуюся тогда по крайней мере до локтя... Самое миловидное личико – это ведь отнюдь не нагота, наши глаза не воспринимают его таким, но красивая рука – уже начало наготы, и чтобы привлечь иных мужчин, лучше дразнить их, чем пленять красотой черт».

Игровое, театральное начало пронизывает все мироповедение человека XVIII века. Все портреты этого времени, в сущности, представляют собой костюмные или откровенно костюмированные портреты: герой выступает не просто от себя, но как бы от персонажа, роль которого он исполняет и в жизни, и в портрете, – воина или законодателя, мудреца или художника, музы или Флоры, Амура или Психеи. При этом современный костюм легко переходит в костюм откровенно театральный или маскарадный. Такие театрализованные портреты-маски, снабженные соответствующими атрибутами, портреты «в образе», «в роли» – главная тема портретной живописи века, ее главный нерв.

И не только в живописи, но и в жизни, и не только в ее общественном аспекте, но и в аспекте личном: меняется только тип ролевого поведения, только сценарий. «Вся европейская жизнь – грандиозный маскарад – пишет Шефтсбери. – Если посмотреть на него непредвзятым взглядом... легко принять за искусство самую природу и человека здравомыслящего за какую-нибудь смехотворную маску». Невольно приходят на ум монологи Чацкого, подобно Шефтсбери увидевшего непредвзятым взглядом московское общество, во многом сохранявшее патриархальные черты уклада, восходящего к предыдущему, XVIII, столетию.

«На театре жизни происходят порой очень странные вещи, там разыгрываются презабавные сцены», – говорит один из героев повести Вивана Дедона «Ни завтра, ни потом». Театр жизни – это одно из ключевых понятий, своеобразная формула XVIII столетия. Не только в переносном, но и в прямом смысле этого слова театр играл огромную роль в культуре XVIII века – роль не только развлекательную, но и поучительную, точнее – обучающую. Этому способствовало широкое распространение театров – профессиональных, самодеятельных, придворных, домашних (не говоря уже о крепостных театрах России), театров при учебных заведениях, как, например, при Смольном институте в Петербурге, созданном Екатериной II для воспитания девиц из благородных семейств, подготовки их для роли придворных дам. Их учили не только танцам, не только умению сохранять осанку, их учили умению вести себя соответственно той роли, которую они должны будут играть в обществе, учили правильному поведению «на театре жизни». В России театрализация быта определенных слоев общества чувствовалась особенно сильно и принимала порой причудливые формы.

Со времени Петра I наступила эпоха всеобщих (поначалу насильственных) переодеваний. Сам царь начал с переодевания в костюм плотника. Екатерина II была «великой актрисой на троне». Написанный Левицким парадный портрет «Екатерины-законодательницы» – наиболее яркий образец театрализованного портрета, в котором модель играет самое себя в желаемой, в значительной степени воображаемой ситуации. Аллегорическая программа портрета была сформулирована самим художником: «Середина картины представляет внутренность храма правосудия, перед которой в виде законодательницы ее императорское величество, сжигая на алтаре маковые цветы, жертвует драгоценным своим покоем для общего покоя. Вместо обыкновенной императорской короны увенчана она лавровым венцом, украшающим гражданскую корону, возложенную на ее голову... Победоносный орел покоится на законах, и вооруженный Перуном страж рачит о целостности оных. Вдали видно открытое море, а на развевающемся Российском флаге изображенный на военном щите Меркуриев жезл означает защищенную торговлю».

Левицкий представил парадный образ Екатерины, тот, которым она была обращена к миру, к истории. Другой, домашний, облик этой великой актрисы, облик, по-своему не менее театрализованный, представил другой крупный мастер портретной живописи – Боровиковский. Екатерина, вышедшая на прогулку в парк, на его портрете изображена в домашней одежде. Императрица, играющая в простоту, естественность, доступность. Именно такой изобразил ее Пушкин в «Капитанской дочке» в сцене случайной встречи с капитанской дочкой – Машей, пришедшей просить за своего жениха и не узнавшей в этой доброй, пожилой женщине императрицу. Боровиковский, как и Левицкий, изобразил Екатерину на сцене, только соответственно сменил декорации – вместо Храма Правосудия – простые деревья парка¹⁵.

Были ли портреты XVIII века похожими? Безусловно, они были похожи на тех, кого изображали, точнее – на тех, кого изображали их модели. Ибо, как утверждал Дидро, «человек один по своей природе, другой по имитируемому им облику». Портрет XVIII века похож в большой степени на «имитируемый облик», и увлекательная задача для зрителя угадывать в облике изображенном – облик подлинный. Впрочем, эта задача интересна скорее для нас, потомков; для зрителя современника «вымышленные образы и вымышленные чувства» представлялись «более пленительными, чем подлинные, естественные чувства».

Конечно, искусство XVIII века знало и другие портреты, изображавшие простого человека в простой, домашней среде, человека без парика, но в конечном смысле антикостюм и антипарик создавали такой же костюмированный образ, но в иной ролевой ситуации. Известный портрет Шардена, у которого на голове, вместо парика, что-то вроде ночного колпака или просто накрученного платка и козырек для защиты уставших от слишком яркого света глаз, – автопортрет, который часто приводят в качестве примера предельной простоты и правдивости изображения, по сути дела, не менее костюмен, нежели любой костюмный портрет его времени, так он и должен был восприниматься зрителем. Просто это очень смелый костюм.

Не менее игровыми были и детские портреты Шардена. Некоторые из них «играли» в простоту и скромность, другие просто играли в аллегорические игры: «Мальчик, строящий картонный домик», «Мальчик, пускающий мыльные пузыри», – аллегии на тему быстротечности, нестабильности жизни. Еще более откровенно игровой портрет мальчика, пускающего волчок, на котором стоят слова: «Отдай», «Возьми», «Все», «Ничего». Игра Фортуны, «Игра любви и случая» – излюбленные темы XVIII века.

XVIII век был веком портрета, веком, когда из всех живописных жанров именно портрет наиболее полно и наиболее адекватно выразил свое время. Но парадокс состоял в том, что сам портрет XVIII века – не был великим. Может быть потому, что был утрачен масштаб самой человеческой личности в ее соотносении с мирозданием.

В эпоху Возрождения человек ощущал себя живущим под опустевшим, «закрывшимся» небом, но он считал себя центром этого мира, он претендовал в нем на место Творца. В XVII веке над головой человека разверзлась «небесная бездна», он соотносил себя с этой бездной, с космосом, с мировым пространством, противопоставляя ему внутреннее пространство своей одинокой души.

В обезбоженном, рациональном мире XVIII века человек не чувствовал себя одиноким, он жил в обществе, где все старались любезно улыбаться друг другу, он думал не о космосе, но о своих отношениях с другими людьми, с обществом. Сложился другой масштаб.

XVIII столетие кончилось 1789 годом, годом начала Великой Французской Революции. Однако, как и во всей культуре этого сто-

летия, в революции был силен театральный момент. Это была грандиозная, кровавая трагедия, зрителями которой были все европейские страны, наблюдавшие за ее развитием – иные с восторгом, другие с ужасом. Революция, изменившая ход европейской истории, отозвалась эхом и в России. Портретистом революционных лет Франции был Жак Луи Давид – самым значительным и, в некотором смысле, единственным. Он писал героев революции, ее вождей, которые один за другим уходили, точнее – были сброшены со сценических подмостков Истории. Самый знаменитый портрет Луи Давида революционных лет «Смерть Марата», представлял собой великолепную постановку на тему «гибель героя» – одно из тех революционных действий, многие из которых сочинял и осуществлял тот же Давид на улицах и площадях революционного Парижа. Как и все портреты XVIII столетия, этот портрет «игровой», хотя исполнитель мертв; так же как все портреты XVIII века, он обращен к аудитории зрителей, рассчитан на ее реакцию: аудиторию самую широкую – весь Париж, реакцию самую непосредственную – призыв к действию.

В сущности «игровым», рассчитанным на зрителя, остается портрет и после Революции, меняются только амплуа: на смену героям революции приходит герой – Бонапарт, образ, поначалу овеянный революционной героикой – как в известном портрете Гро «Бонапарт на Аркольском мосту», затем почти геральдический образ в конном портрете «Бонапарт на Сан-Бернарском перевале» кисти Давида. Оба эти портрета не только рассчитаны на зрителя, они непосредственно обращены к нему.

Крушение империи Наполеона по-разному отозвалось в Европе и в России¹⁶. И как это ни парадоксально – и в побежденной Россией Европе, и в победившей Европу России наступил период разочарования. Главная тема литературы в постнаполеоновской Европе – драма на тему «Крушение иллюзий» и, в первую очередь, пробужденных Наполеоном иллюзий приобщенности каждого к истории, включенности личности в качестве действующего лица в развитие исторического процесса, веры в то, что каждый простой, частный человек может и должен претендовать на активную роль в развитии исторического действия, разворачивающегося на его глазах и при его участии¹⁷. Альфред де Мюссе в предисловии к роману «Исповедь сына века», предисловии, сыгравшем роль манифеста французского романтизма, остро замеча-

ет внешние изменения, происшедшие в обществе, его «переодевание»: «Во всех салонах Парижа – неслыханная вещь – мужчины и женщины разделились на две группы – одни в белом, как невесты, а другие в черном, как сироты, смотрели друг на друга испытующим взглядом... Черный костюм, который носят в наше время мужчины, – это страшный символ. Чтобы дойти до него, надо было один за другим сбросить все доспехи, цветок за цветком уничтожить шитье на мундирах». Сбросить знаковую выразительность, «разговорность» костюма XVIII века, стереть с лица одинаково вежливую полуулыбку, обращенную ко всем, сменить ее на серьезный, недоверчиво испытующий взгляд.

В портретах становится господствующим образ серьезного, не улыбающегося, замкнутого молодого человека – «сына века». У него черный или, в крайнем случае, темный камзол (антицвет), небрежно повязанный шейный платок, волосы в беспорядке – своеобразный антикостюм по отношению к нарядной тщательности костюма XVIII столетия. Таков «Портрет неизвестного молодого человека» работы Давида и последовавшая за ним целая серия «молодых людей», образ, прошедший через живопись и литературу первой трети XIX века. Новое поколение – это поколение неприкаянных, разочарованных молодых людей. Чацкий, Онегин, Печорин – молоды и разочарованы; молод Жюльен Сорель в романе Стендаля «Красное и черное», молод Фабрицио в «Пармской обители». Полные благих порывов и честолюбивых надежд в начале жизненного пути – и испытавшие очень раннее разочарование, пресыщение и крушение надежд (*Суждены нам благие порывы, / но свершить ничего не дано*). В «Портрете молодого человека» Делакруа – это рассерженный молодой человек, словно бросающий вызов окружающим. В портрете Коро на лице героя маска замкнутости, отчужденности, неприступности, даже некоторой брюзгливости. Демонстративный отказ играть на зрителя, демонстративное игнорирование зрителя. И в искусстве – и в жизни. Молодой герой времени отказывается от принятых в обществе норм поведения («дамам к ручке не подходит»), отказывается от танцев на балу, его излюбленная позиция – стоять в стороне, скрестив руки и прислонившись к колонне – позиция не участника действия, но пассивного, незаинтересованного зрителя.

В знаменитом портрете Пушкина работы Кипренского, в сущности, изображен не столько сам Пушкин, сколько Пушкин в облике

Онегина или, может быть, наоборот – Онегин в образе Пушкина. Герой времени – молодой человек, вышедший из игры. Но в этом – тоже своя роль, своя маска. Поза зрителя, одиноко стоящего у колонны, в свою очередь, рассчитана на зрителей, проносящихся мимо него в «вихре танца» или с интересом лорнирующих его издали и обсуждающих его поведение, его внешность, его позу разочарованного зрителя, словом, выбранную им маску, потому что это тоже маска, и часто она мстит за себя. Онегин уверяет Татьяну в своей неспособности любить – и влюбляется в нее всерьез, отчаянно и безнадежно. Печорин разыгрывает роль холодного и циничного соблазнителя княжны Мери – и чувствует, что влюблен в нее по-настоящему. Ситуация известного стихотворения Гейне, которое неоднократно переводили в России:

Довольно, пора мне забыть этот вздор,
Пора обратиться к рассудку!
Довольно с тобой, как искусный актер,
Я драму разыгрывал в шутку...
Но вот, хоть уж сбросил я это тряпье,
Хоть нет театрального хламу,
Доселе болит еще сердце мое,
Как будто играю я драму.
И что я поддельною болью считал,
То боль оказалась живая...

(Перевод А.К. Толстого)

Нельзя безнаказанно играть роль в «театре жизни», роль мстит за себя, становясь сущностью. Так в первой трети XIX столетия болезненно изживается ситуация века XVIII.

Портрет XIX века складывается не на рубеже столетий, он рождается тогда, когда театральная маска начинает мстить за себя, и в жизни – и в театре. О новой концепции театра пишет Стендаль: зритель должен верить в то, что происходит на сцене, и прав тот солдат, – утверждает Стендаль, – который, присутствуя на представлении, выстрелил в Отелло, когда тот начал душить Дездемону. Зритель должен забывать, что он находится в театре, он должен перестать быть просто зрителем, сторонним наблюдателем – зритель должен стать собеседником. «Странно сидеть перед сценой несколько часов, видеть людей говорящих, действующих, и не иметь права вымолвить своего слова... Я совер-

шенно понимаю чудака, который, сидя в креслах, не мог утерпеть, чтобы не вмешаться в разговор актеров» (Одоевский).

Портрет XIX века, особенно русский, строится по модели, когда зритель исключается из художественной концепции в качестве стороннего наблюдателя и становится собеседником, которого слушают. Портрет *слушает* зрителя. Возникает тип портрета: «*наедине с молчаливым собеседником*». С особой очевидностью это проявляется в характере жестикюляции. Струговщиков в портрете кисти Брюллова демонстративно отказывается от сообщающих, разговорных жестов, обе его руки свободно, нарочито, безвольно свисают с подлокотников кресла. Отказ от значимой, поучающей, поясняющей жестикюляции появляется как зримая антитеза говорящих жестов в портретах XVIII века. У Пушкина в портрете Кипренского руки скрещены на груди – демонстративный жест молчания, в его же портрете Ростопчиной – лежащие на коленях руки срезаны рамой, причем не выше локтей – обычный композиционный прием погрудных портретов, – а ниже, и потому руки воспринимаются как спрятанные за раму – подчеркнутая молчаливость спрятанных рук. В таком отказе от жестикюляции заключена особая, негативная знаковость.

Негативная знаковость есть и в костюме Ростопчиной: это костюм нейтральный, никакой, костюм, не останавливающий внимание зрителя, целиком поглощенного экспрессией лица модели. Ее самозабвенно внимающее, не следящее за своим выражением лицо – выразительная антитеза «*сделанному*» лицу XVIII века. (Пользуясь современной терминологией, можно сказать, что герой русских портретов первой половины XIX века – это персонаж, не выдающий информацию, но принимающий ее.)

В мужском портрете сознательный отказ от активного игрового начала приобретает особый смысл в антитезе ливрея–халат. Тема халата как знака личной независимости, как отказа от выполнения определенной роли в общественной жизни, воплощенной в «*ливрее*» (мундире, фраке, придворном костюме), – частая тема в поэзии пушкинской поры.

Как я люблю тебя, халат!
Одежда праздности и лени...
Пускай служителям Ароя
Мила их тесная ливрея;

Я волен телом и душой
От века нашего заразы...
Окутан авторским халатом,
Презрев слепого света шум...

(Языков)

Халат – как метафора внутренней свободы и творческого вдохновения. Вяземский посвятил своему старому халату специальное стихотворение:

Прости, халат, товарищ неги праздной,
Досугов друг, свидетель тайных дум!...
Так, сдернув с плеч гостиную ливрею
И с ней ярмо взыскательной тщеты,
Я оживал, когда одет халатом,
Мирился вновь с покинутым пенатом.

Тропинин пишет Пушкина в халате, в свободной позе творческого одиночества – антитеза образу публичного одиночества в портрете Кипренского. С халатом ассоциируется у Пушкина творческое настроение, которого он так нетерпеливо ждал, особенно в поздние годы:

Сокроюсь с тайною свободой,
С цевницей, негой и природой
Под сенью дедовских лесов;
Или холма на злачном скате,
В бухарской шапке и в халате
Я буду петь моих богов...

Кипренский изображает себя в халате с кистью, в халате с кистью пишет себя Тропинин. Халат осмысливается как символ дружеской близости, неформальных, неуставных отношений:

Кипит в бокале опененном
Аи холодная струя.
В густом дыму ленивых трубок
В халатах новые друзья
Шумят и пьют...

В стихотворении «К В.Л. Давыдову» Пушкин пишет о «демократическом халате» как свидетельстве политического свободомыслия.

В портретах первой половины столетия зритель включен в художественное пространство портрета; модель изображена такой, какой ее

видит предполагаемый зритель: самозабвенно внимающей зрителю/ собеседнику, всецело растворенной в этом состоянии внимания (как Ростопчина у Кипренского) или нарочито, демонстративно отказывающейся от контакта со зрителем (как Пушкин в портрете того же художника). Но всегда зритель потенциально присутствует – как принимаемый, или как отрицаемый, как тот, к кому обращен изображенный на портрете персонаж, или как тот, к кому он демонстративно не хочет обращаться, находясь со зрителем в негативном контакте, в позиции его – зрителя или потенциального собеседника – отрицания.

В портретах середины и второй половины столетия ситуация меняется: зритель исключается из художественного пространства портрета. Для Достоевского в портрете Перова зритель просто не существует. Взгляд погашен, главным выразительным (выражающим) элементом композиции становится лоб, крутой, выступающий, ярко освещенный, как бы выдвинутый вперед; его роль – роль щита или опущенного забрала, закрывающего, защищающего лицо, глаза от постороннего взгляда – от взгляда зрителя. Такую же замыкающую роль композиционного и смыслового замка выполняют крепко сжатые руки с туго переплетенными пальцами – второй, выделенный светом смысловый центр композиции.

Аналогичная смысловая и композиционная формула – в портрете Стрепетовой кисти Ярошенко: отведенный в сторону взгляд, исподлобья, мимо, упрямо склоненный, «молчаливый» лоб, напряженно сцепленные, замыкающие руки. Разительный контраст с раскрытыми навстречу зрителю/собеседнику портретами первой половины столетия.

Формула портрета *«наедине с собеседником»* сменяется в середине столетия формулой *«наедине с самим собой»*. Не только зритель не контактирует с портретом, не контактирует с моделью и сам художник – alter ego зрителя. Он как бы подсматривает за моделью, стремится поймать самое сокровенное, самое раскрывающее ее суть выражение, самую естественную позу – иными словами, застать модель врасплох, наедине с собой и угадать «главную идею ее физиономии», – по словам Достоевского¹⁸.

В романе Гончарова «Обрыв» Райский пишет портрет Веры. Он просит ее не принимать никакой позы, никакого выражения лица: «Ты не гляди на меня, будь свободной, как будто бы меня не было тут. Де-

лай какие хочешь движения, гляди, куда хочешь, или не гляди вовсе и забудь, что я тут. Не говори со мной, думай что-нибудь про себя. Меня здесь нет». Художник настойчиво добивается ситуации, при которой полностью исключается какой бы то ни было контакт с моделью – и тем самым со зрителем. И Райский добивается своего: Вера настолько забывает о его присутствии, что в конце концов засыпает – идеальное состояние неконтактности.

Идеал портрета первой половины века – состояние долгой доверительной беседы со зрителем. Портрет второй половины столетия ищет в чертах лица, в облике портретируемого характерные признаки человека, «каким мы его видим теперь в городах, и всюду, где есть газеты и вопросы» (Крамской). Не беседуем с ним, но *видим его всюду*.

Эта чисто внешняя, остро фиксирующая позиция художника, стремящегося к предельной объективности в передаче облика портретируемого, получила идеальное осуществление в дагерротипе. Увлечение фотографией не могло не сказаться на портретной живописи – примером могут служить портреты Крамского (кстати, работавшего одно время ретушером у фотографа). Механический глаз фотообъектива способен добиться точности фиксации облика человека, но при полном отсутствии каких бы то ни было контактов с фотографом, лица которого модель не видит и вынуждена смотреть в мертвый объектив фотоаппарата (в некоторых портретах работы Крамского заметно влияние этой ситуации «у фотографа». Особенно в портрете Левченко с его напряженно фиксированным взглядом «в объектив»). Опасность возникшего соперничества художника с фотографом скоро стала очевидной. «Зритель вправе требовать от художника, – писал Достоевский, – чтобы он видел природу не так, как видит ее фотографический объектив».

Французские импрессионисты «видят природу не так, как видит ее фотографический объектив», и все же блестящие по живописи портреты, как бы выхваченные из толпы, случайно подмеченные сторонним взглядом художника, подобно фотографическим снимкам не предполагают адресата; как правило, они не столько погружены в себя, сколько обращены вовне, но эта обращенность их не имеет адресата – их рассеянный взгляд не фиксирован, обращен всем – и никому в отдельности, он не требует ответного взгляда, и как ни странно, их позы по-

рой напоминают позы перед объективом аппарата – как, например, в некоторых портретах кисти Берты Моризо и даже Ренуара. XIX век не знал еще моментальной фотографии, но импрессионистические портреты словно предваряют то впечатление мгновенности, случайности, которое впоследствии удалось достичь с помощью фотоаппарата.

В сущности, и портрет человека наедине с самим собой, и портрет человека, смотрящего в объектив, в одну неподвижную точку перед собой, – это лишь разные проявления одной и той же ситуации одиночества, нарушения контакта со зрителем, это портрет, ни к кому не обращенный, портрет, не имеющий адресата.

В конце XIX века ситуация меняется. При всем многообразии путей развития портрета на рубеже веков их объединяют напряженные поиски способов размыкания портретного образа, вплоть до раздробления личности и полного ее исчезновения в портретной живописи XX столетия. Один путь, по преимуществу русский, – обращенность портрета к далекому адресату, не к собеседнику, а в даль пространства, и особенно в даль времени, к тому, кто будет жить после нас – типичная русская тема: жить во имя будущего, во имя счастья потомков, чеховское – через сто лет...

Серовский портрет Ермоловой построен по принципу предельной композиционной открытости, более того – композиционного сквозняка: диагональ стены резко уходит назад, размыкая пространство в глубину; пол падает вперед, на зрителя; фигура Ермоловой поставлена на краю, на ветру. Она изображена в профиль, но лицо обращено в сторону зрителя, создавая широкий пространственный разворот, – она охватывает взглядом всех зрителей; при этом позиция зрителей смоделирована как направленные на актрису взгляды с разных сторон – сверху и снизу, – не единичный, но множественный зритель. Руки Ермоловой сцеплены, как у Стрепетовой в портрете Ярошенко, но они не замыкают образ, напротив, усиливают «выброс энергии» в пространство зрителей. Вся выразительность портрета сосредоточена не в глазах («зеркало души!»), но в повороте (развороте) головы, в строении лица, с высоко вскинутыми бровями и напряженным, «подающим звук» ртом. Это портрет *«не внимающий»*, но *«произносящий»*, обращающийся к аудитории зала – мира.

Композиционная формула портрета Ермоловой, с ее «открытостью всем ветрам», с ее обращенностью к далекому адресату встречается во многих поздних портретах Серова. Особенно выразителен далекой пространственный бросок, пространственная экспансия, почти агрессивность в портрете Горького, с его ракурсом снизу – для большей далекой дистанции посланного взгляда. Позднее Мандельштам писал о страхе современной поэзии перед «конкретным слушателем эпохи». Взор поэта «устремляется мимо поколения... чтобы остановиться на неизвестном читателе... Обращаясь к известному, мы можем сказать только известное. Скучно перешептываться с соседом. Бесконечно нудно буравить собственную душу. Но обменяться сигналами с Марсом задача, достойная лирика». Далекая дистанция в построении портрета повторяется у Серова даже там, где этот композиционный прием не оправдан сюжетно. Например, в подчеркнуто светском портрете Орловой та же вскрытость интерьера, то же положение фигуры «на краю», та же выталкивающая композиционная диагональ, то же сочетание профиля и трехчетвертного поворота головы, создающее динамический разворот фигуры. Показательно с этой точки зрения сравнение двух детских портретов Серова – Веруни Мамонтовой (1887 г.) и Мики Морозова (1901 г.). Портрет Мамонтовой («Девочка с персиками») выдержан в традициях первой половины XIX века – это портрет, «слушающий собеседника», причем расположенного вблизи, в той же комнате, может быть, по другую сторону стола – взгляд девочки рассчитан на близкую дистанцию. Портрет Мики строится по формуле «на краю»: композиция по диагонали, фигура ребенка устремлена вперед, почти вырывается из пределов картинного пространства; взгляд, направленный вдаль, и так же, как у Ермоловой, высоко поднятые брови, подчеркивающие направленность взгляда вверх голов зрителей.

Второй аспект портрета грани веков – не только разрушение стены молчания, не только обращенность к далекому зрителю, но и раскрытость пространства в глубину, за спиной портретируемого. Такой пространственный сквозняк есть и в портрете Ермоловой, с его уходящей вглубь диагональю стены. Еще сильнее это пространство, «уходящее» как «коридор, убегающий в неизмеримость» (А. Белый), создает Головин в портрете поэта М. Кузмина. Один в неуютном мире, он стоит на стыке двух пространств – *На перекрестке, / где даль поставила* (А. Блок).

В создании образа «другого пространства» в портретах рубежа веков важную роль играет зеркало. Зеркалу принадлежит определяющая роль в концепции «Я-портрета» эпохи Возрождения. «Я изобразил себя, глядя на себя в зеркало», – написал на одном из своих автопортретов Дюрер. В портретах Возрождения зеркало мыслилось находящимся перед моделью, портрет изображал то, что отражается в зеркале, иными словами, зеркало служит замыканию пространства портрета. Именно эту ренессансную модель воспроизвела Серебрякова в своем автопортрете: зеркало находится со стороны зрителя, портрет изображает то, что отражается в зеркале (по схеме Я – Я).

Принципиально иная модель возникает в портретах рубежа XIX и XX веков, когда зеркало находится за спиной портретируемого¹⁹. Эта ситуация смоделирована в картине Эдуарда Мане «Бар Фоли Бержер» (это, в сущности, портрет, даже если это портрет воображаемый, или портрет неизвестной модели). Поскольку не изображена рама зеркала – за спиной женской фигуры сплошная зеркальная стена, – пространство отраженное смотрится как пространство реальное; вместе с тем женская фигура, отвернувшись от этого отраженного пространства, обращается в реальное пространство бара, которое одновременно является пространством зрителя. Создается игра разной степени реальностей или мнимостей («только зеркало зеркалу снится»). Все двойится – и предметы на стойке бара, и фигура официантки. В *том* пространстве, пространстве зазеркалья, она сама к себе повернулась спиной, сама от себя уходит в мир зазеркалья (открытый Льюисом Кэрроллом в его знаменитой книге «Алиса в Зазеркалье»), она готова исчезнуть в нем (как исчезла Алиса), поскольку «зеркальная» ее фигура срезана краем полотна и уходит из картины.

Тема зеркала в его пространственно-преображающем аспекте активно входит в литературу рубежа веков. «Кабинет, в котором мы сидели, – пишет Марсель Пруст в романе «Германты», – был маленький, но... зеркало стояло так, что в нем отражалось десятка три других зеркал, уходивших в бесконечную даль». Это должно было «внушать, что окружающее пространство раздвигается». У Льюиса Кэрролла героиня входит в зеркало и оказывается в мире иных измерений, в своеобразном антипространстве. В романе А. Белого «Петербург» зеркала наделены способностью «глотать» пространство. «Трюмо отовсюду

глотали гостиную зеленоватыми поверхностями зеркал». Зеркало, расположенное за спиной, создает состояние тревоги, неуютности: неизвестно *что* или *кого* может отразить такое зеркало. У Блока зеркало за спиной – это образ небытия, подстерегающего человека:

Но если за моей спиною
Тот – необъятною рукою
Покрывший зеркало стоит?
Блеснет в глаза зеркальный свет,
И в ужасе, зажмурив очи,
Я отступлю в ту область ночи,
Откуда возвращенья нет.

Позднее у Ахматовой:

Звук шагов, тех, которых нету,
По сияющему паркету,
И сигары синий дымок.
И во всех зеркалах отразился
Человек, что не появился
И проникнуть в тот зал не мог.

Зеркало за спиной Ермоловой – торжественно и значительно, как образ пространства широкого мира, мира за пределами изображенного: это зеркало, «глоотающее пространство». Но есть в нем что-то беспокояще странное – оно обращено вовне, в мир, но при этом оно пустое, оно ничего не отражает, кроме пустоты.

В серовском портрете Гиршман за спиной модели трельяж, в его створках, несколько раз взаимно отражаясь, уходя «в глубь расчерченных зеркал», повторяется фигура Гиршман и стоящие на туалетном столике хрустальные флаконы. Создается своеобразное игровое пространство:

И из глуби зеркал ты мне взоры бросала
И бросая, кричала – лови...

(Блок)

Так же как в строчках Блока, есть в этих повторяющихся, множась изображениях опасность раздробления, распыления целостного образа, его обесценивание, опасность утраты его неповторимой единственности (может быть, начало того процесса тиражирования, который в конце XX века породит бесконечно повторяющееся рек-

ламно-стандартное лицо Мэрилин Монро в творчестве Уорхола). Но зеркало может не только множить образ, оно может расчленять, фрагментировать его: *Уронила матовые кисти... / В зеркала...* Странная и способная вызвать неприятные ассоциации строчка Блока. В картине Боннара «Натюрморт с зеркалом» женская фигура, отразившаяся в зеркале со спины, зеркалом обезглавлена...

Зеркало способно раздваивать образ. В портрете Мейерхольда кисти Головина лицо двоится, отраженное в зеркале. Создается впечатление, что это два разных лица, отвернувшихся друг от друга. Как у Иннокентия Анненского в «Двойнике»: *Не я, и не он, и не ты / И то же, что я, и не то же*²⁰. В портрете Мейерхольда сопоставление фаса и профиля приводит к зрительному раздвоению лица, к взаимному, внутреннему отчуждению двух разных аспектов единой личности.

Этот прием в портретах применяли Пикассо и Сальвадор Дали, но в виде соединения фаса и профиля в одном лице, что делает его странно неуловимым, словно оно постоянно меняет выражение, гримасничает, поворачивается и к себе самому, и к зрителю то одной, то другой стороной, смотрит само на себя то в фас, то в профиль: и Я, и не Я, и не Он и не Она – распад единой личности, ее растворение в игре ракурсов.

В художественной критике рубежа веков зеркало используется в качестве метафоры творческого процесса, причем, что характерно, – не в его отражающей, но в преображающей функции. «Художник – зеркало, – пишет Короленко, – но зеркало живое... в глубине его воображения воспринятые впечатления вступают во взаимодействие, сочетаются в новые комбинации в соответствии с лежащей в душе художника общей концепцией мира. И вот в конце процесса зеркало дает свое отражение... где мы получаем знакомые элементы действительности в новых, доселе незнакомых сочетаниях».

Итак, художник – живое зеркало, зеркало преображающее. Характерный пример такого «зеркального» преображения – портрет Мамонтова, заказанный им Врубелю. Художник настолько преобразил облик заказчика, что тот решительно не хотел узнавать себя в этом живописном «зеркале» и отказался от портрета («Я вдруг заметил его в зеркале, безобразный незнакомец, он смотрел на меня...» – И. Анненский)²¹. Зеркало может не только преображать, но и исказить отраженное в нем лицо человека. «Одно и то же лицо может быть отражено в зеркале плоском и вогнутом или выпуклом. Ни одно из этих зеркал не

солжет... Отражение лица на поверхности самовара, конечно, не ложь... А ведь порой на этой поверхности есть еще ржавчина или плесень, или она изъедена кавернами, или окрашена случайными реактивами, изменяющими живую окраску...» Создается впечатление, что эти строчки Короленко внушены ему портретными экспериментами в искусстве авангарда. Примеров такого искажающего отражения достаточно. Это и сильно вытянутые, с неправдоподобно высокой шеей портреты Модильяни, словно отраженные на поверхности самовара, это и изъеденные кавернами и окрашенные случайными реактивами автопортреты Дерена и Шагала и многих других мастеров этого времени.

«И тогда, – продолжает Короленко, – вглядываясь в чуть мерцающее отражение живого лица, мы едва узнаем знакомые нам черты: они искажены, на месте глаз ржавые пятна». Развивая эту метафору Короленко, следует сказать, что зеркало может быть разбито²²; пример тому – знаменитый портрет Воллара у Пикассо, который сам сравнивал свои картины с разбитыми зеркалами, или его же портрет Конвейлера, о котором можно сказать словами Пруста: «Одно из тех лиц, которые издали рисуются рельефно, а на близком расстоянии рассыпаются в прах».

Процесс расщепления, раздробления личности в портрете XX века аналогичен процессу распада классической формы романа, в основе которого лежали истории отдельных героев, их биографии. Мандельштам в своей статье «Конец романа» пишет о «распылении биографии как формы личного существования, даже больше, чем распылении – катастрофической гибели биографии... (герои) выброшены из биографий, как шары из бильярдных луз». Но параллельно с распадом портрета как целостного образа, с размыванием его «как формы личного существования» можно наблюдать попытки собирать образ, однако не на основе «личных биографий», но путем впаивания в большой мир, в синтезированное время и синтезированное пространство, путем обращения «к иным горизонтам, к иным временам». Может быть, отчетливее всего это получило воплощение в автопортрете, когда художник проецирует самого себя на экраны искусства прошлого, как правило, искусства доренессансного, то есть доличностного.

Гоген изображает себя в образе то ли средневекового монаха, то ли буддийского проповедника; Пикассо «надевает на себя» негритянскую маску; Лентулов пишет себя в образе героя русского фольклора.

Погружая свое настоящее в прошлое, художник разрушает временные границы, с которыми связан всякий портрет, изображающий данное лицо в данный момент.

Это один из способов борьбы с нестабильностью и случайностью существования каждой отдельной личности. Тема повторения прошлого в настоящем, перенесения настоящего в прошлое часто звучит у Брюсова: «Наше счастье прежде было, наше страсть – воспоминание, наша жизнь – не в первый раз». И по-другому, у Манделштама: «Ныне... поэты говорят на языках всех времен, всех культур... дверь старого мира настежь распахнута... время вспахано плугом... Пласты времени легли друг на друга... В жилах нашего столетия течет тяжелая кровь чрезвычайно отдаленных монументальных культур...».

С другой стороны, налицо попытка портрета выйти за пределы своей пространственно ограниченной телесной оболочки, приобщиться к единой органической жизни мира. Брюсов формулирует эту мысль со свойственной ему порой несколько безвкусной претенциозностью:

Я желал бы рекой извиваться
По широким и сочным лугам,
В камышах незаметно теряться,
Улыбаться небесным огням!

Врубель в «Портрете жены» создает некое сложное кристаллическое образование с сияющими на солнце гранями, среди которых погруженное в тень лицо подобно случайной конфигурации материи, образовавшей сходство с чертами лица модели.

Сезанн в «Автопортрете» прибегает к образному иносказанию, к пластической метафоре, уподобляя собственную голову вершине горы, поросшей кустарником, – поэтическая парафраза его любимого вида на гору Св. Виктории.

Наконец, Сальвадор Дали со свойственным ему буквализмом в истолковании метафорического образа в двойном портрете Изабеллы Стаблер изображает модель, которая, пристально глядя на гору, сама на глазах у зрителя постепенно теряет свой человеческий облик и превращается в гору. «Расчеловечивание человека» – трагическая тема философии нашего столетия. «Конечная цель науки о человеке, – пишет Ле-

ви-Строс, – не в утверждении человека, а в его растворении». Мишель Фуко кончает свою книгу «Слова и вещи» безнадежно печальной фразой: «Человек исчезнет как лицо, начертанное на прибрежном песке».

Грустное пророчество, имеющее прямое отношение к судьбе портрета как жанра живописи. Оно перекликается с еще более грустными строками Иосифа Бродского, написанными в конце нашего столетия: *Нарисуй на бумаге пустой кружок, / Это буду я. Ничего внутри; / Посмотри на него – и потом сотри.* Тема уничтожения, смерти трагически звучит во многих портретах и что особенно трагично – в автопортретах XX века. Это не только распад человеческого лица, превращенного в осколки, не только утрата отдельных частей лица, как, например, в портрете Матисса, где большой кусок лица оказался «выпавшим». В «Автопортрете» Ларионова 1910 года лицо живого человека, собственное лицо художника словно высыхает, становится похожим на мумию, в нем отчетливо проступает его череп.

Изображение черепа – распространенная тема в искусстве средневековья и затем, минуя Возрождение, в XVII веке, когда череп фигурировал в многочисленных натюрмортах, предостерегая живущих, напоминая о том, о чем, в сущности, знал каждый. «Помни о смерти» – этот девиз имел морализирующий смысл, он содержал в себе требование определенного поведения человека при жизни. XVIII век – легкомысленный и рациональный – темой черепа не интересовался, стремясь как можно меньше «помнить о смерти», интенсивнее жить настоящим. Искусство XVIII века предпочитало говорить о жизни, о прелести самой ее недолговечности, о ценности каждого мгновения, если и окрашенного грустью, как в некоторых картинах Ватто, то сама эта грусть придавала еще больше прелести переживанию настоящего.

Тема черепа вновь возникает в XIX веке в искусстве романтизма. Делакруа пишет Гамлета в сцене с могильщиком, протягивающим ему череп Йорика. Однако это скорее дань увлечения романтиков творчеством Шекспира, нежели попытка вернуть изображению черепа его символический смысл. В поэзии романтизма тема черепа также трактуется чаще всего в гамлетовском аспекте. У Пушкина она получает нарочито сниженное звучание. Посылая Дельвигу череп одного из его предков, он сопровождает посылку шуточным стихотворением, в котором рекомендует череп превратить в «увеселительную чашу»: *Вином*

кипящим освяти, / Да запивай уху да кашу ²³. В искусстве XIX века череп постепенно теряет свой знаковый смысл, он уходит из искусства.

Череп, проступающий в чертах живого лица в портретах XX века, придает этой теме особое звучание, это не столько предостерегающее «помни о смерти!», сколько размышление на тему – «жизнь после смерти». (Рассказывают, что Лиля Брик после самоубийства Маяковского сказала, что если бы он ясно представлял себе, как он будет выглядеть мертвым, он никогда бы этого не сделал.) Автопортрет Ларионова – изображение того, как *это* будет выглядеть после смерти. Еще страшнее и безжалостнее – автопортрет Дю Бюффе – давно высохший череп с остатками волос. Особый трагизм придает изображению очки – единственная опознавательная деталь, предмет, неподвластный тлению.

В автопортретах Ларионова и Дю Бюффе – размышления не о смысле жизни, но о смысле смерти, гамлетовское «Бедный Йорик!», обращенное к самому себе²⁴.

Еще страшнее и безнадежнее, когда лицо вообще стирается, остается только слабое напоминание о его очертаниях, некоторый общий *знак* лица, когда-то бывшего, иероглиф или – по выражению Бродского – «человеческий овал, вместимость которого ограничена». Такое лицо, «как человеческий овал», появляется во многих полотнах Де Кирико, и как пугающий знак безликости – мелькающие на экранах телевизоров лица в натянутых на них черных чулках или лишенный лица герой телепередачи «Человек в маске». Настоячивое стремление спрятать лицо, запечатлеть человеческое *лицо без лица*, отказаться от неповторимого своеобразия его черт, от его «необщего выражения» – характерная тенденция искусства XX века. В картине Магритта «Любовники» изображена целующаяся пара, лица обоих окутаны тонкой тканью, сквозь нее слегка проступают выпуклость носа, глазные впадины; сохранилась лишь выразительность их позы, не индивидуальная, но «родовая» выразительность ситуации. В парном «портрете» Дали изображены силуэты мужской и женской фигур, также в типичных позах: он стоит несгибаемо прямо, она склонилась в его сторону. Оба представляют собой пустые контуры (словно полые формы человеческих фигур, обнаруженные при раскопках в Помпеях), сквозь них просвечивают проплывающие облака. Это некие фантомы, человекообразные очертания пустоты, «дырки в пейзаже» (И. Бродский).

Когда пробьет последний час природы,
Состав частей разрушится земных:
Все зримое опять покроют воды,
И Божий лик отобразится в них!

Стихотворение Тютчева «Последний катаклизм» написано в середине XIX века. У Дали в XX столетии отражается не Божий лик, но человеческий, и не лик, а только пустой след, оставшийся от человеческой фигуры после последнего катаклизма. Ядерного?

По календарю человечество живет все еще в XX веке. Но, как видно, какой-то существенный слом сознания произошел уже в середине нашего столетия. «Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу, – писал Манделштам. – Спасибо за то, что было». Прежде всего это коснулось исторического сознания, представлений о закономерности исторического процесса, его поступательного развития.

«Я иду по лестнице, которая называется историей, прогрессом, цивилизацией, культурой, – говорит герой повести Чехова «Моя жизнь», – ...ради одной этой чудесной лестницы стоит жить».

Вторая мировая война поколебала веру в «восходящую» лестницу истории. Во второй половине нашего века появился роман: «Вверх по лестнице, ведущей вниз». «Долгое время нам казалось, что мы овладели закономерностями истории... Но на самом деле закономерности действовали сами собой, никого не спрашивая. До какой-то станции мы ехали и даже думали, что управляем этим поездом. А потом поезд набрал скорость, и мы слетели с подножки, а он пошел себе дальше» (Б. Хазанов). Человек последних десятилетий нашего века все в большей степени ощущает себя выброшенным из истории, потерявшим в ней свое место, дезориентированным, живущим в «пейзаже после отступления» (Бродский), в апокалиптическом предчувствии конца: тысячелетия? или конца истории?

В этом дезориентированном мире, окрашенном ожиданием конца, портрет как жанр не может существовать, поскольку лицо человека – главный его элемент, без которого портрет вообще не может состояться, – либо превращается в пустой «человеческий овал», либо разлетается вдребезги, словно под ударами молота, превращаясь в осколки.

В портрете Мерилин Монро у Розенквиста (если это можно назвать портретом) осколки разлетелись в разные стороны, остались

только один глаз и рот. Магритт вместо человеческого лица изображает только глаз – чистое зрение. Это отнюдь не зеркало души. Это оптический прибор, телеобъектив²⁵.

У Чессельмана в его «Курильщице» изображены только губы с прилипшей к ним сигаретой – чисто функциональный, однозначный признак; остальное лицо аннулировано за ненужностью. Особенно показательны эксперименты, которые проводил Уорхол с лицом одной из самых популярных «звезд» – Мэрилин Монро, – бесконечно повторяя, тиражируя ее губы (их изображение или отпечаток?), утратившие, благодаря этой повторяемости, свою неповторимость, принадлежность именно ей, ставшие стандартным образцом, навязчивой рекламой, штампом. Даже ее лицо, многократно повторенное, – словно некий «звукоуловитель» ее образа, встречающегося на улицах, на афишах, на рекламах, навязчиво внушая себя даже не зрителям, а прохожим, проезжим, по-разному окрашенное, словно расцвеченное огнями городской рекламы, – это просто сумма утомительного множества слагаемых, не способных соединиться в образ. Такой портрет ни к кому не обращается, как радио или телевидение, он вещает в пространство: Всем! Всем! Всем! Портрет теряет своего адресата.

В конце XX века человек уходит из искусства как неповторимая индивидуальность, как портрет. Он «вычеркнут», как в картине Клее, где поле многоцветных кубиков перечеркнуто крест на крест жирной черной линией. Картина называется «Вычеркнутый из списков». Портрет как образ единичного все настойчивее вытесняется изображением множественного – однообразные, расположенные правильными рядами фигурки. В искусство входит тема толпы, одинаковых фигур с пустыми овалами лиц. Отдельный человек исчезает в «популяционной давке»²⁶.

«Люди трутся друг о друга – непосредственно и через mass media, подобно гальке на морском берегу, и в результате столько же стираются как личности, сколько приобретают внешнюю шлифовку» (Ю. Караганов).

Итак: проблема адресата. В эволюции портрета можно выделить основные этапы: от обращенности к миру потустороннему, миру *вечного и бесконечного* (доренессансный период) – к поискам все более *конкретного зрителя* по схеме Я–Я (Возрождение), Я–ОН (XVII век), Я–ОНИ (XVIII век), затем собеседника (первая половина XIX века), затем отказ от собеседника, самопогруженность (вторая половина XIX века) – к по-

искал все более *далекого адресата* и, наконец, к *полной растворенности*, растерянности, потерянности в *пространстве и времени*.

С проблемой адресата непосредственно связана и проблема сходства в портрете: от принципиальной непохожести на себя (похожести на другое, на другого, на иконографический образец) – к поискам неповторимости черт (похож только на себя и ни на кого другого), к полному отказу от сходства (никто не похож на себя) и как результат – неотличимость друг от друга (пустой овал или штамп).

Полная утрата адресата – может быть, самая большая трагедия портрета конца XX века, трагедия одиночества. «Нет ничего более страшного для человека, чем другой человек, которому нет до него никакого дела» (Мандельштам). С исчезновением адресата, то есть возможности обратиться к кому-то (будь то высшие силы или конкретный зритель, потенциальный собеседник), портрет теряет координаты, исчезает, растворяется в окружающей среде, тонет в мире вещей, наконец, сам «овеществляется». Можно сказать, что портрет постепенно сливается с натюрмортом, превращается в натюрморт.

В полотне Матисса «Большое платье» женская фигура только слегка дополняет платье, очеловечивает его, придавая ему особую выразительность: *не человек играет платье, но платье играет человека*, платье вытесняет человека, замещает его. Женский портрет превращается в ожившее платье, которое торжественно восседает в кресле, более того – на глазах происходит удивительная метаморфоза, само платье начинает *играть кресло*. Можно при желании проследить самый процесс развоплощения у Матисса человеческой фигуры – перевоплощения ее в фигуру кресла. Так, в незаконченном «Портрете Кати» изображена безликая женская фигура, ее лицо в виде «пустого овала» словно оторвано от фигуры и сдвинуто в правый верхний угол, почти за пределы изобразительного поля; руки лежат на невидимых подлокотниках кресла, в сущности, они преобразуются в подлокотники, и вся фигура уподобляется живому, одухотворенному креслу. В другом произведении Матисса изображено пустое кресло – ожившее, взволнованное, создающее образ сидящей женской фигуры, с букетом цветов «на коленях».

Портретные образы стульев создал еще Ван Гог, написав стул Гогена и свой собственный стул. Но образы, созданные Ван Гогом, не за-

мешают портреты их владельцев, они только свидетельствуют об их привычках и пристрастиях, это скорее атрибуты портретов, но не сами портреты, по своей жанровой принадлежности они скорее относятся к натюрморту, нежели к портрету. «Кресло» Матисса – это скорее портрет, чем натюрморт. Так же портретны два стоящих лицом друг к другу и «ведущих разговор» кресла – «мужское» и «женское» в картине Де Кирико. Они уже полностью втянуты в чисто человеческую сюжетную ситуацию. Наконец, у того же Де Кирико картина «На балконе» – безжалостная парафраза знаменитого полотна Гойи, где оживленная группа мужских и женских фигур превращена в группу находящихся в тех же позах закованных гробов. Если это и шутка, то шутка, страшная своей симптоматичностью.

Человек как индивидуальность гибнет не только в «популяционной давке», но и в атмосфере перепроизводства, мир оказывается не только перенаселенным, но и заваленным вещами, человек живет среди груды вещей, нужных, но еще в большей степени ненужных, или очень быстро становящихся ненужными. И в этой атмосфере он сам овеществляется. В картине Пайка семейство людей превратилось в семейство телевизоров.

Во многом знании – немалая печаль,
Так говорил творец Экклезиаста.
Я вовсе не мудрец, но почему так часто
Мне жаль весь мир, и человека жаль?
Я разве только я? Я – только краткий миг
Чужих существований. Боже правый,
Зачем ты создал мир, и милый, и кровавый,
И дал мне ум, чтоб я его постиг!

(Заболоцкий, 1957)

Своеобразным ответом на это стихотворение Заболоцкого звучат более оптимистические строки Камю, в одном из его писем 1944 года: «Я отказываюсь мириться с отчаянием... Я и теперь думаю, что в этом мире нет высшего смысла, но я знаю: кое-что в нем имеет смысл. Это кое-что – человек. Ведь он единственное существо, которое требует от мира, чтобы мир наполнился смыслом. И в его правде заключается все оправдание мира».

НАТЮРМОРТ

Натюрморт как особый жанр живописи возникает в XVII веке. Этому предшествовал период постепенного переосмысления вещи в пределах образного поля изображения. В искусстве Средних веков вещь не равна самой себе, она всегда означает нечто другое, это как бы материализовавшееся, овеществленное Слово, с которым Бог обращается к людям; это и слово верующих, обращенное к Богу. Именно в вещи слово «перекодируется» с Божественного языка на земной – и с земного на Божественный. Вещь, таким образом, выступает в роли некоего посредника («переводчика») в беседе человека с Богом. В искусстве, так же как в обряде, вещь является не «самой-для-себя-вещью», но зримым образом незримого. Ее временная земная форма воспринимается Божественным Оком (или Слухом) в иных, недоступных людскому зрению вечных формах (или категориях). «Мы видим вещи таковыми, каковы они суть, – вещи же таковые, какими их видит Бог», – пишет Блаженный Августин. Поэтому в средневековой живописи изображается определенный набор значимых предметов с определенным, закрепленным за ними иносказательным смыслом. В живописи раннего средневековья этот набор ограничен, он связан, как правило, с изображением священной трапезы – обрядовым воспроизведением таинства причащения (Евхаристии). Это чаша, хлеб, виноград (вино), в некоторых ранних христианских фресках и мозаиках – изображалась рыба (символ Христа), позднее – ягненок (агнец, символизировавший жертвенность Христа). Затем появляется Книга (Библия) как зримый образ Слова («В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» – начальная фраза Евангелия от Иоанна). Постепенно репертуар значимых предметов расширяется, но свой иносказательный характер, свое значение «зримого подобия незримого» эти предметы сохраняют. В средневековом искусстве форма вещи, ее материальное воплощение мысленно как бы опускается, при восприятии с предмета «считывается» не обозначающее (форма), но обозначаемое (содержание).

В период раннего Возрождения, в XV веке, на севере Европы, как и в Италии, вещи еще в значительной степени сохраняют свою символическую ауру, хотя сюжетно они включаются в систему картины,

приобретая двойное значение. Так, в сценах Благовещения изображение зеркала и рукомойника – это символ чистоты, непорочности Богоматери, но одновременно – это и бытовой предмет, часть обстановки интерьера. Такую же роль в ранних ренессансных картинах выполняет ваза с цветами: ирисами (символ Богоматери) или гвоздиками (символ Страстей Христовых). Двойным значением были наделены и другие предметы, однако постепенно их символика выветривается, отступает в область намеков, воспоминаний, традиций. Роль вещей в картинах сводится к тому, что они делают все более предметной, все более конкретизированной среду обитания персонажей, уточняют пространственные границы интерьера, делают его все более освоенным, все более приспособленным для посюстороннего, земного, существования.

В келье ученого неперменным атрибутом становится полка с книгами («Святой Иероним в келье» у Карпаччио); в комнате «Менялы» у Масейса – весы и монеты; в комнате аптекаря («Портрет Георге Гизе» работы Г. Гольбейна) пузырьки с лекарствами и рецепты. Вещи в этих картинах не имеют самостоятельного значения, они воссоздают предметный мир человека, его среду, характеризуют роль его занятий, его место в обществе.

В годы позднего Возрождения ситуация меняется. В картинах нидерландских и немецких художников вещи словно выходят из повиновения. У Босха они неоправданно увеличиваются в масштабе, становятся огромными, как бы меняясь местами с человеком: не вещи теперь являются атрибутами персонажей, но сами персонажи становятся атрибутами вещей. Возникает неожиданный «бунт вещей», словно предваряющий высвобождение их из целого сюжетной картины и обретение нового самостоятельного статуса. У Брейгеля в «Стране лентяев» вещи оживают, начинают двигаться, в то время как люди лишены всякой активности, они словно впадают в спячку. У Гольбейна в парном портрете Жана де Дентенвиля и Жоржа де Сельва (1533 г.) вещи не только получают большой масштаб, не только занимают всю среднюю, главную, часть картины, они оттесняют к краям фигуры портретируемых, образуя в центре торжественную монументальную группу – в сущности, уже самостоятельный натюрморт. Более того, одна вещь – искаженный до неузнаваемости, непропорционально увеличенный череп внизу картины – начинает чудовищно гримасничать. Сюжетная роль его неясна. Он воспринимается как оптический экс-

перимент, как одна из тех анаморфоз (изображений в кривом зеркале), которыми начала увлекаться живопись на грани XVI и XVII веков. Такое изображение в кривом зеркале – это тоже «вещь, вышедшая из повиновения». Гримасничая, череп смеется над человеком со всеми атрибутами его земной жизни – музыкой, книгами, наукой, освоением мира (глобус). Все смертно: *memento mori*. В этом портрете Гольбейна заявлена одна из главных тем натюрмортов следующего, XVII, столетия. Как своеобразные гримасы «вещей» в их сложных взаимоотношениях с человеком можно рассматривать и портреты работы Арчимбалдо, остроумно составленные из овощей, фруктов, злаков, – то ли натюрморт в человеческом образе, то ли человеческое лицо, превратившееся в натюрморт.

На грани XVI и XVII веков пространство сюжетной картины активно завоевывается вещами. В изображениях рынков, овощных и фруктовых лавок, торговцев разного рода снедь эта снедь занимает все большее место в композиционном решении полотна. У Артсена фигура торговки, кажется, с трудом удерживает равновесие под напором теснящих ее овощей и фруктов; композиционно она не столько предлагает их покупателям, сколько сама пытается от них защититься. Как и в картине Брейгеля, вещи здесь активны, человек пассивен. Трудно сказать, к какому жанру относится это полотно, можно ли считать его изображением бытовой сцены, или это уже натюрморт.

По-иному выглядит процесс сложения натюрморта в итальянской живописи. В картине, написанной Винченцо Кампи на тот же сюжет, что и у Артсена, фрукты не беспорядочной грудой, но аккуратно уложенные в корзины, выстроены в классическом порядке, монументальные, на фоне торжественного пейзажа. Они подчиняют фигуру женщины своему неподвижному ритму; одной рукой она поддерживает складки фартука, полного яблок, в другой держит, приподняв, кисть винограда – отчетливый иконографический намек на изображение статуи богини плодородия – Флоры.

В картине Караваджо «Юноша с корзиной фруктов» трудно сказать, кто (или что) является главным действующим лицом: юноша, держащий корзину, или корзина, которую держит юноша. Его фигура композиционно уподоблена кариатиде, а его голова – самому большому и самому прекрасному фрукту, эту корзину украшающему.

Искусство Караваджо начинается с XVII столетия, столетия расцвета жанра натюрмортов. Его знаменитый «Вакх», так же как «Юноша с корзиной фруктов», представляет собой переходную форму – от картины на мифологический сюжет к натюрморту. Фигура Вакха здесь столь же «овеществлена», как и фигура юноши в предыдущем полотне, но характер овеществления здесь иной. Если юноша с корзиной как бы «опредмечен», то Вакх – торжество зрелой плоти, живой, но инертной и бездуховной, некий образ органического, растительного бытия. Композиция построена таким образом, что точка зрения на нее (горизонт зрительного и соответственно зрительского восприятия) расположена на уровне «чрева» Вакха. В этом образе, созданном Караваджо, есть что-то от «чревоподобности» шекспировского Фальстафа.

Настоящий натюрморт Караваджо создает в другом, не менее знаменитом полотне, на котором изображена только корзина с фруктами, словно перенесенная из картины с Вакхом, но ставшая здесь главным и единственным сюжетом. Корзина изображена в ракурсе – снизу вверх, она поднята, преподнесена, вознесена; фрукты сложены в виде классической пирамиды, увенчанной, словно знаменем, виноградным листом (образная отсылка к виноградному венку Вакха). Тема этого полотна та же – торжество Вакха, но выражена она языком «чистого» натюрмортов.

XVII век был веком наивысшего расцвета натюрмортов в европейской живописи, он определяется как жанр и получает особенно широкое распространение в Голландии. Именно в Голландии натюрморт приобретает полноценный художественный статус, в какой-то мере потеснив на второй план картины на мифологические темы и темы Священного Писания. (Творчество Рембрандта – явление исключительное, не только для Голландии, но и для всей европейской живописи.) Вообще XVII век был веком, когда вещь в искусстве становится важным носителем смысла не только в натюрморте, но и в других живописных жанрах.

В картине Рембрандта «Выпь», где изображен охотник, демонстрирующий зрителю убитую птицу, держа ее в высоко поднятой руке, решается, по существу, та же тема, что и в групповом портрете «Анатомия доктора Деймана». То же сопоставление мертвого и живого. Птица воспринимается как охотничий трофей, как торжество живого охотни-

ка над мертвой птицей; вместе с тем, эта мертвая птица с ее широко раскинутыми крыльями, которые делают ее похожей на герб, к тому же ярко освещенная и выдвинутая на передний план, заслоняет от света, погружает во мрак лицо живого человека. Как и в «Анатомии доктора Деймана», живое и мертвое меняются местами. Что это: победа живого над мертвым или победа мертвого над живым? И к какому жанру следует отнести эту картину? К портрету или натюрморту на тему *memento mori*? Та же тема, но в ее поистине трагическом звучании воплощена Рембрандтом в натюрморте «Туша». Внутренняя переключка этого произведения с изображением мученической смерти на Кресте не вызывает сомнения. Не вызывает сомнения и присущее Рембрандту «оживотворение» мертвого, одухотворение страдания.

Если в картинах Рембрандта раскрывается трагическая диалектика жизни и смерти, то в творчестве другого великого голландского художника – Вермеера Делфтского – разыгрывается безмолвная драма «овеществления» живого. Мир его картин – это мир неподвижного, застывшего, навеки остановленного, «опредмеченного» бытия. В картине «Женщина, наливающая молоко», главное – это затопленная светом тишина и неподвижность. Метафора этого вечно длящегося, точнее навеки остановленного мгновения – неиссякающая струйка молока, льющегося из кувшина (невольно приходят на память строки Пушкина: «Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой...»). Все остановилось, овеществилось – и женская фигура, и струйка молока, и хлеб, и вода (вино?) в сосуде. Недвижная, тайная жизнь, «тихая жизнь»²⁷.

Что представляет собой натюрморт XVII века в тематическом аспекте? Что изображает натюрморт? Натюрморт изображает вещи, созданные руками человека, – домашнюю утварь, предметы искусства, драгоценности, книги... Иными словами, мертвые вещи. Но также – живые существа и живые растения, умерщвленные руками человека, – битую дичь, выловленную рыбу, вскрытые устрицы, сорванные фрукты и овощи, срезанные цветы, расколотые орехи. Тема торжества смерти, тщеты земного существования в прямой форме, открытым текстом запечатлена во многих натюрмортах на сюжет *Vanitas* (Суета сует). Подобные натюрморты с их угрожающе-назидательным содержанием воспринимаются эмблематически, в них с некоторыми вариациями повторяется один и тот же набор значащих предметов: череп, потухшая свеча, музыкальные инструменты, предметы роскоши, рассыпанные

деньги... Они не требуют разгадки. Но та же тема живого – и мертвого, те же размышления о смысле жизни – и смерти скрытым подтекстом присутствуют в сущности во всех натюрмортах, иногда более отчетливо, иногда едва просвечивая сквозь видимое благополучие.

В последние десятилетия в специальной литературе распространилось увлечение разгадыванием смысла различных предметов, изображенных в натюрмортах, их символики. К натюрмарту стали относиться как к своего рода криптограмме, которую нужно прочесть, расшифровать. Однако подобная расшифровка отнюдь не исчерпывает смысла натюрмортов, она не способна раскрыть их подлинное, образное содержание, закодированную в них тайну жизни и смерти. Чтобы постичь ее, совсем не обязательно, как это делают некоторые современные представители иконологической школы, в нарезанной селедке усматривать символическое изображение Страстей Христовых, в хлебе и кувшине с вином – символ Евхаристии (мистического причащения телом и Кровью Христовой). Если пойти по этому пути, то и в скомканной салфетке легко увидеть намек на погребальные пелены Христа, а в тарелке с рыбой – сокращенный иконографический вариант Тайной Вечери. Стремление в каждом изображенном предмете непременно увидеть знак Другого и видеть во всех натюрмортах зашифрованное изображение Священного Писания представляется слишком натянутым. Такой подход, закономерный при анализе искусства средневекового, вряд ли оправдан применительно к произведениям XVII века. Тайна жизни и смерти, их диалектика закодирована в них не столько в знаковом, сколько в образном языке. Внимательно вглядываясь во все эти изысканные или просто аппетитные «Завтраки», нельзя не заметить, как много в них разрезанного, расчлененного, как много фруктов, с которых наполовину счищена кожура, как любили в этих завтраках изображать окорок с подрезанной и отвернутой кожей, как много в них разбитого, испорченного, препарированного – словно на операционном столе под скальпелем патолога-анатома. Не случайно приходят на память многочисленные «Анатомии», которые часто писали голландские художники XVII века.

Это о теме смерти. Но есть в этих натюрмортах и вторая, не менее важная тема – тема жизни, тайной жизни оживших вещей. Натюрморт – это особый «театр вещей», размещающийся на небольшой сценической площадке стола, полки, стенной ниши или прилавка. В этом театре разыгрываются порой те же ситуации, что и в «большом» ис-

кусстве сюжетной картины. Существенно при этом, что натюрморт, этот новый для живописи жанр, унаследовал художественное пространство, к тому времени уже освоенное и разработанное картиной. Он располагается в том же смысловом поле, с теми же композиционно намагниченными полюсами (центр, правая и левая стороны; верх, низ, восходящие и нисходящие диагонали). Только протагонистами этих «минипьес» вместо богов, героев и просто людей выступали вещи. Эти вещи не только значимы, они многозначны, и потому изображенная на картине сцена позволяет различные, иногда противоположные прочтения.

Так, в картине Бейерена «Завтрак» можно, пользуясь иконологическим подходом, усмотреть тему Vanitas. При этом главным значимым предметом становится выкуренная потухшая трубка – ибо жизнь, подобно дыму, рассеивается и от нее не остается следа. Все остальное – всего лишь соблазны земного бытия. Но возможно и другое толкование, содержащееся не в иконологическом комментарии, но непосредственно в самом художественном тексте. Изображен скромный, но со вкусом приготовленный завтрак, где главным героем выступает не потухшая трубка, но по-фальстафовски толстый здоровяк – кувшин, наполненный вином; селедка – самое распространенное и самое любимое в Голландии блюдо, а с удовольствием выкуренная после завтрака трубка означает не тщету земного существования, но – что более понятно и естественно – просто довольство жизнью²⁸. Оба эти аспекта – умозрительный и образный – не противоречат друг другу, так же как и не противоречат, но дополняют и объясняют друг друга разные аспекты притчи и любого иносказания.

В голландском натюрморте существовало несколько иконографических типов, один из них – с изображением накрытого стола, трапезы – можно условно обозначить как «Завтрак». «Завтраки» были разными, они как бы воспроизводили различные ситуации, связанные не только с характером трапезы: более скромной, аскетичной или более богатой, изысканной, иногда роскошной. Они различались также в зависимости от того, что именно произошло во время того или иного завтрака. «Завтрак» Бейерена – скромный и вполне благопристойный. У Хеды в натюрморте «Ветчина и серебряная посуда» не только более богатый набор продуктов и сервировки, но и сам характер поведения «сотрапезников» более веселый, даже несколько бесшабашный. Салфетка скомкана, ее не просто бросили, но швырнули; хлебец и тарелка

с лимоном вот-вот соскользнут со стола, вазочка опрокинута, бокал пустой, крышка кувшина откинута – вина больше нет, все выпито; свеча погашена – пировали до утра. В самом «жесте» кувшина чувствуется веселое торжество – его отброшенная крышка похожа на приветственно и задорно поднятую шляпу. Эта картина Хеды воспринимается как разыгранная на «театре вещей» популярная в бытовой голландской живописи сценка «Веселое общество».

Его же «Ежевичный пирог» вызывает другую аналогию: сотрапезники оставили после себя полный разгром: скатерть сдернули, все побросали, свечу задули, уронили ключ от часов, словом – учинили дебош. Для каждого из этих «завтраков» не трудно найти иконографическую аналогию в бытовой живописи на тему разного рода трапез – от чинных сцен за столом до пьяных ссор в кабаке. Но есть в этом «театре вещей» и другой круг сюжетов, в них ничего не происходит, но нечто торжественное свершается. В «Натюрморте с жаровней» – мерцают в темноте огни, все предметы тщательно разложены в определенном порядке, словно приготовлены к какому-то обряду; таинственность, таинство. В «Натюрморте с наутилусом» Кальфа – драгоценные предметы, поблескивающие во мраке, драгоценная материя как воплощение «драгоценности» бытия, словно в картинах Вермеера, и чистое, ничем не нарушаемое созерцание.

Метафоричность художественного языка в натюрмортах XVII века тем богаче, чем меньше связан он с определенным сюжетным либретто, со словесным сценарием. В натюрморте сюжета в прямом смысле этого слова нет (во всяком случае, он определен очень слабо), и поэтому вещи в нем могут разыгрывать любой сюжет. Голландский натюрморт, разрабатывая ту же проблематику, что и сюжетная картина, воплощал ее в иной, более доступной, более занимательной, часто игровой форме. Хогстратен в своем «Введении в высокую науку живописи» (1673 г.) высоко оценивает натюрморт в общей табели о рангах и добавляет, что натюрморты создаются также «для удовольствия и для игры». Иными словами, для их разгадывания, для «вчитывания» в них того или иного смысла. Это искусство одновременно и развлекательное, и поучительное, искусство светское – и религиозное. Это как бы домашнее чтение Библии, во всяком случае, для стран протестантской Голландии, где не было церковного искусства.

Если голландские натюрморты можно уподобить притчам, в которых за внешне занимательным содержанием скрывается благочестивое

поучение, грозное предупреждение или философское размышление о жизни и смерти, то натюрморты фламандские более откровенны в своем, обращенном к зрителю, торжественно декламационном пафосе.

В полотнах Снайдерса – это всегда триумф человека-победителя, упоенного результатами своей победы. Туши убитых зверей и птиц, сваленные в груды, словно сохраняют еще судорожное напряжение последней схватки или отчаяние полного бессилия. Подобные натюрморты воспринимаются как поле битвы после сражения – своеобразная парафраза распространенных во фламандской живописи батальных сцен, особенно драматических и динамических у Рубенса. В «Рыбной лавке» Снайдерса – рыбы разных сортов, крабы, омары, устрицы, разрубленные на куски или безжалостно опрокинутые на спину, обнажившие самые уязвимые, самые нежные части своих тел. И все это выставлено напоказ, все это предложено зрителю/покупателю, выдвинуто ему навстречу к самому краю прилавка, к краю картины.

Такой композиционной «откровенности» не знают голландские натюрморты, в них всегда сохраняется определенная дистанцированность. Они более сдержаны в своих отношениях со зрителем, более «целомудрены». В натюрмортах Снайдерса есть великолепная бравурная декоративность, но есть в них и барочная безжалостность, почти жестокость. Его «Натюрморт с лебедем» – это тоже вариант батальной сцены, но на тему «триумф павшего героя» – так патетически выразительно распростертое на переднем плане тело убитого лебедя, выделенное цветом и ярко освещенное. По-иному решает Снайдерс натюрморт «Битая дичь», комически оживляя трупы убитых зверей, – они замахиваются друг на друга с таким же задором, как и персонажи в сцене «Драка» у Броувера. Злая шутка, или пародия на сюжет «Пляска смерти», популярный в искусстве Северной Европы XVI–XVII веков.

Столь же патетичен, но по-иному, нежели фламандский, итальянский натюрморт XVII века. В нем нет бравурности, присущей Снайдерсу, нет и его жестокости. Итальянский натюрморт монументален, более того – в нем есть своеобразная мемориальность. У Рекко в картине, изображающей улов рыбы, самая большая рыбина – гордость рыбака – помещена в бронзовый таз и поднята, словно водружена на пьедестал на фоне виднеющегося вдали моря и торжественного закатного неба. Внизу у подножия этого монумента – россыпь более мелких рыб. Вся

композиция построена снизу вверх (излюбленный итальянский прием героизации – *di sotto in su*), причем по восходящей диагонали, слева направо, и устремлена к небу. Отблески заката на медном тазу и на чешуе рыбы делают эту группу похожей на бронзовое изваяние. Рыбешки, рассыпанные у подножья «монумента», превращены светом в россыпь дорогих изделий. Столь же монументальны фрукты в натюрморте Руопполо; расположенные ярусами и увенчанные экзотическим «заморским» фруктом, выполняющим роль своеобразного акротерия, они кажутся высеченными из цветного камня,

Итальянские натюрморты утверждают и увековечивают изображаемую натуру. Суровые натюрморты испанцев похожи на фанатичные проповеди аскетизма. Особенно полотна Санчеса Котаны. На простом подоконнике, на нейтральном темном фоне скупно и просто разложены по одному, словно отсчитаны, – айва, капуста, дыня, огурец. Гордая, непреклонная бедность – и сюжетная, и композиционная.

В натюрмортах Сурбарана в тщательном, поштучном расположении предметов на гладком, темном, почти всегда черном фоне есть особое, почти религиозное почтение. Есть в подобных натюрмортах что-то от вотивных даров, которые в католических странах – и в Испании в особенности – приносили в церковь, вешали или ставили к иконам с обращенной к святому молитвой или в знак благодарности. Возможно, натюрморты Сурбарана были написаны как обетный дар, как бы заменили реальные дары, принесенные в храм для благословения.

Особое место в испанском натюрморте XVII века занимает творчество Переды. Две его картины, сюжетно как бы не связанные, вместе с тем воспринимаются как своеобразный диптих. Одна из них дополняет и поясняет другую – как две составные части единого метафорического образа. На одной – несколько крупных грецких орехов: целый, расколотый, червивый, пустая скорлупа. И только. Но зрительно эти орехи напоминают черепа в разной степени распада и обнажившиеся полушария мозга. Можно было бы счесть эту ассоциацию случайной, если бы не вторая картина, где представлены черепа, странным образом напоминающие огромные грецкие орехи, расколотые и гнилые. Они помещены на торжественном красном фоне и рядом с ними крохотные часики, готовые соскользнуть со стола. Смерть господствует над временем – традиционная тема *memento mori*. Но художник при-

дал ей необычный образный смысл, благодаря тому, что орехи уподоблены черепам, в то время как некоторые черепа, изображенные в непривычном ракурсе, становятся почти неузнаваемыми, приобретая сходство то ли с фантастическими цветами, то ли с экзотическими фруктами (вроде тех, что изобразил в своем натюрморте Руопполо). Что это? Круговорот природы? Живое обращается в мертвое, а мертвое рождает новые формы органической жизни? Время проходит, но жизнь остается? Или возрождается? Как всякий художественный образ – этот образ многозначен, но его метафоричность рассчитана не на простое разгадывание, как в традиционных для голландской живописи натюрмортах на тему *Vanitas*, но на раздумья о смысле бытия, о жизни человека как части органической природы. (И снова не обойтись без ссылки на рассуждения Гамлета о посмертном «существовании» великого Цезаря.)

Передо приписывают «Натюрморт с часами», где та же тема, но на другом материале, разыграна в «театре вещей». И снова она выражена не напрямую, но как одно из возможных значений; она рассчитана скорее на постановку вопросов, чем на однозначные ответы на них. В этом натюрморте значимо прежде всего размещение предметов, именно оно заставляет предполагать наличие второго смысла. В главном месте, в центре композиции, помещены большие настольные часы – образ неумолимо текущего времени, земного времени. Но почему пьедесталом для них служит несоразмерно маленькая, сгибающаяся под непосильным грузом циферблата (или времени) человеческая фигурка? И почему часы помещены на границе двух зон: слева – на фоне непроницаемой тьмы – два тяжелых глиняных кувшина, похожие на амфоры (или погребальные урны); справа – богатый красный бархатный занавес, перед ним хрупкая стеклянная и фарфоровая посуда – островок простых вещей, служащих человеку в его быстротечной жизни. Здесь можно было бы задаться вопросом о значении правой и левой сторон в композиции, о роли их в процессе восприятия картины, а также о движении слева направо как воплощении временной последовательности событий. В таком случае в натюрморте человеческое время течет в обратном направлении: от смерти, т.е. будущего – к жизни, т.е. настоящему. Или наоборот: от настоящего, т.е. смерти – к будущему, т.е. воскресению (что это, по-иному выраженная метафора, лежащая в основе натюрморта с черепами?). На переднем плане, перед часами, помещены раковины, напоминающие о море, о его вечном движении (вечной жизни природы?),

рядом – орехи, источенные червем (напоминание о смерти, о разложении), а также ключ – от часов? От времени? Загадка этого натюрморта, заключенная в нем тайнопись кроется не только (и не столько) в традиционной символике изображенных в нем предметов, но и в характере наполнения вещами смыслового поля картины²⁹.

При всей оригинальности образного языка натюрмортов различных национальных школ XVII века в них есть общие черты, характерные для эпохи в целом. Прежде всего это особый внутренний напор, активность самого жанра, впервые открывшего смысл, значение, роль вещи в жизни и соответственно в искусстве, ее способность не только говорить с человеком, но и говорить за человека, говорить о самом главном – об отношении человека к миру. Говорить об этом по-разному. В Голландии – о том, что жизнь ценна своими малыми, человеческими радостями, о том, что человеку есть, что терять со смертью, и именно поэтому нужно постоянно о ней помнить. Во Фландрии – о том, что жизнь это постоянное буйство плоти, постоянное напряжение борьбы с этим буйством и торжество победы. В Испании – что жизнь это суровый героизм одинокого, аскетического противостояния небытию. Общее – это особая художественная миссия жанра, берущего на себя решение мировых проблем.

И еще одно. Вещь в искусстве XVII века приобретает значимость не только благодаря своей способности говорить языком метафор, иносказаний. Вещи придают материальную плотность среде, в которой существует человек, конкретную ощутимость и качественное разнообразие пространству, наполненному таинственным мраком трансцендентного у Рембрандта, неподвижным, негреющим светом у Вермеера, стихийной игрой природных сил у Рубенса, пугающим дыханием вечности у Сурбарана. Вещи выполняют роль посредников между человеком и миром внеличного, они очеловечивают этот мир, придают ему обжитость, создают «очаг, у которого может погреться душа, испуганная созерцанием... играющих пространств вселенной» (В.Н. Топоров).

В XVIII столетии ситуация резко меняется. Впоследствии Кузмин остроумно назвал этот век «веком мелочей прелестных и воздушных». Действительно, это был век мелочей – не столько вещей, сколько вещей: век безделушек. Вещи широко входят в быт, но они утрачивают свое «смыслоносное» значение, тайну своей тихой жизни.

XVIII век не был веком натюрморта. По мере того, как изобразительное искусство под влиянием искусства словесного, которое в этот период переживает бурное развитие, становится все более разговорчивым (складывается даже специальный жанр – «разговорные сцены»), натюрморт умолкает. Изображаемые в нем вещи перестают быть знаками чего-то *Иного*, они становятся равными самим себе, словно входят в свои естественные габариты, утрачивают свою бытийственность, становятся вещами, употребляемыми человеком в своем обычном качестве и назначении.

В натюрмортах XVIII века долго еще повторяется набор предметов голландских натюрмортов предыдущего столетия, однако в них уже нет ни сюжетной, ни композиционной завязки, нет внутренней драматургии. В натюрмортах Маджини – простое расположение вещей, их перечисление. Вещи не утверждают себя, кувшин не подбочивается, как у Бейерена («Здесь я стою, и не могу иначе»), не торжествует победу над поверженной рюмкой и разрезанной (растерзанной) селедкой. Натюрморты Маджини – это натюрморты «с умолкнувшей речью».

У Креспи его «Книжные полки» воспроизводят так называемые «обманки» XVII века, их «способность изображать все жизненно...», как писал Карл ван Мандер в своей «Книге о художниках» (1604 г.). Игровой момент в «обманках» занимал мастеров не только XVII столетия, но также эпохи Возрождения (впрочем, как и художников античности). Однако у Креспи изображенные книги на изображенных полках не столько обманывают зрителя точностью воспроизведения предметов средствами живописи, сколько характеризуют поведение владельца книг: на нижней полке книг нет – это род секретера, на котором работал хозяин, со следующих полок он брал книги, поэтому полки не полные, до верхних он не дотягивался или просто помещал туда уже прочитанные или ненужные книги. В сущности, в этом натюрморте книги выступают в их чисто функциональной роли. Символический аспект книги как воплощения мудрости, как единственной Книги с большой буквы здесь отсутствует. К тому же книг много, поэтому они не могут быть единственными, как например, в одном из испанских натюрмортов XVII века, где изображены два фолианта: древние – значит мудрые, ветхие – значит воплощающие время, ход которого обозначен помещенными рядом часами.

Из всех художников XVIII века только для Шардена натюрморт был важной доминантой всего его творчества. Этим, по-видимому, можно объяснить и некоторую неподвижность, «остановленность» его бытовых сцен, их молчаливость, их своеобразную «натюрмортность». (В этом Шарден отчасти близок таким «натюрмортным» художникам XVII века, как француз Жорж де ла Тур или голландец Вермеер.) В натюрмортах Шардена есть строгая композиционная поставленность, построенная на соотношении объемов, продуманности пространственных интервалов; в них есть ярко выраженная художественная воля мастера, но в них нет сюжетной драматургии: вещи у него не вступают друг с другом в молчаливый разговор, между ними не завязываются сложные, порой драматические отношения, они не поучают, не предупреждают, не угрожают, они не требуют разгадки. Вещи у Шардена стоят тихо, стоят или лежат так, как разместил их художник, разместил по законам классической композиции: с соблюдением центра, соотношения больших и малых форм. В натюрморте «Медная посуда» – одном из лучших его натюрмортов – все построено на контрастном сопоставлении наружной – выпуклой и внутренней – вогнутой форм; формы округлой – и вытянутой, высокой – и приземистой. Все предметы из одного материала, и даже луковицы, положенные рядом с посудой, выглядят сделанными из меди. Это единство материала, отсутствие разнообразия фактур, поражающее в полотнах XVII века, – отличительная черта натюрмортов Шардена. Мир у него не многолик, но един в своей первоэлементальности. Это мир не столько созданный Творцом, сколько сделанный рукой человека, рукотворный мир. В «Натюрморте с кувшином» и сам кувшин, и лежащие рядом тяжелые грозди винограда вылеплены из одного материала, причем виноградные грозди образуют единую крупную форму, отдельные ягоды не промоделированы, они лишь слегка намечены. И еще одна особенность натюрмортов Шардена – в них предметы выступают не в своем парадном аспекте, не на столе, покрытом скатертью, но на кухонной полке, в своем прозаическом, закулиском, натуральном виде, такими, какими их видит хозяйка, кухарка, но не приглашенные гости.

Натюрморты XVII века всегда ритуальны – будь то религиозный или светский ритуал. Натюрморты Шардена принципиально лишены ритуальности, они нарочито естественны. В натюрморте XVII века вещи существовали в ореоле их многовековых значений, они, как магнитным полем, были окружены ассоциациями, связанными с размышлениями человека о миропорядке. «Порядок и связь идей соот-

ветствуют порядку и связи вещей», – утверждал в начале XVII столетия Спиноза. Или – применительно к натюрморту – порядок и связь вещей соответствуют порядку и связи идей человека, его представлений о мире.

XVIII век освобождает вещи от их смысловой и образной многомерности, философских и религиозных раздумий о жизни и смерти. Из вещи «больше себя самой» вещь становится «равной самой себе», из *вещи* – *вести* она становится просто вещью, прирученной человеком, ставшей постоянным спутником его существования. Такими прирученными, обжитыми, домашними являют себя вещи в натюрмортах Шардена; о таких вещах заботятся, их любят, о них думают – но их не вопрошают, «под ними хаос *не* шевелится».

XIX век, во всяком случае вплоть до середины столетия, натюрмортом не интересовался. Несколько по-рембрандтовски трагических натюрмортов гениального Гойи, возможно, навеянных «ужасами войны», общей картины не меняют. На протяжении XIX века вещь все больше прозаизируется, все больше из предмета духовной ценности становится предметом ценности материальной, показателем уровня благосостояния. Чем больше быт XIX века заставлен, завешен, перенасыщен вещами, тем меньше вещи получают доступ в сферу изобразительного искусства, тем реже натюрморты пишут художники и тем меньше в этих натюрмортах творческой оригинальности.

XIX век – не век натюрморта, однако именно в XIX веке, в последней трети его возникает импрессионистический натюрморт, послуживший началом того «развеществления» вещи, которое определит судьбу этого жанра в искусстве XX столетия³⁰. Импрессионисты смотрят на вещи «пейзажным взглядом»: как бы прищурившись, растворяя предметы в воздушной среде, дематериализуя их светом. В «Натюрморте с дыней» Мане фрукты почти неузнаваемы: дыня похожа на развесистый куст, виноград на куртину травы. Вещь утратила способность сосредоточивать на себе пристальное внимание художника, притягивать его взгляд «в упор». В «Персиках» у Ренуара салфетка – сияющая, излучающая свет; стена на фоне – как ослепительно голубое небо. В этом свете растворилась белая ваза, а персики отодвинулись к самому «горизонту». В «Цветах» Клода Моне – снова белая скатерть, как светоотражающий экран, на ее фоне – снова растворилась белая ваза,

а букет цветов словно парит в пространстве. В цветочных натюрмортах импрессионистов сорт цветов с трудом узнаваем, увиденные издали они превратились в сияющие на солнце цветочные пятна, источающие свежесть и аромат. Это не сами цветы с присущими им особенностями, а некая квинтэссенция цветения, лишенная материальной субстанции. Можно сказать, что в натюрмортах импрессионистов «вещь» возведена в более высокую степень, но при этом она утратила свою «вещность»³¹.

Найденный импрессионистами XIX века прием растворения предмета в свете и воздухе сохраняется в искусстве и в XX веке. Импрессионистический путь дематериализации предмета – это размывание, растворение его формы, единственной возможности существования его в качестве предмета в нашем предметном, материальном мире.

Реакцией на этот процесс развеществления было искусство Сезанна, его упорное стремление вновь «собрать» вещь, вернуть ей первоначальную, извечную форму. В его «Натюрморте с вазой», в отличие от далекого взгляда импрессионистов, вещь увидена вблизи, не «прищуренным глазом», но «прямой наводкой». Вновь обретенная форма словно ощупывается со всех сторон, художник показывает ее снизу и сверху, стремясь убедиться в реальности и незыблемости ее предметности. Упрямые натюрморты Сезанна врывались в живопись, вызывая сопротивление публики. «Шерстяные яблоки на грязной тарелке, которая к тому же вертится», – один из возмущенных отзывов современников, в котором кстати отмечены существенные особенности живописных исканий художника – его сознательное нивелирование фактуры предметов в поисках чистой формы («шерстяные яблоки») и особая динамика, присущая его принципиально неподвижным натюрмортам. (И не только натюрмортам: «Сидите как яблоко. Ведь яблоко не движется», – говорил художник Воллару, с которого писал портрет.) Его тарелки действительно «вертятся», художник застал их в момент движения и остановил в этом положении, превратив динамику – в статику. Салфетки в его натюрмортах громоздятся (как гора Святой Виктории) или похожи на застывшую после извержения лаву. Его натюрморты – словно результат геологической катастрофы, они неподвижны, но в своей неподвижности они хранят след пережитого ими толчка. Движение у Сезанна передается не как процесс (как, например, в искусстве барокко), но как форма активного самоутверждения предметов, «неистребимой вещественности их бытия» (Рильке).

«Вещественность бытия», но не вещественность самих изображенных вещей. Неистребимая форма бытия в его вещественности. В натюрморте «Яблоки и груши» нет фактуры яблок, так же как и фактуры груш, есть предметы как сгустки единой материи. У Сезанна фрукты «значительны и непонятны, как слова на иностранном языке», – писал Ю.М. Лотман. И все же, как это ни парадоксально, Сезанн иначе, чем импрессионисты, продолжает развеществлять предметы в натюрморте. Импрессионисты растворяли их в свете; Сезанн нивелирует их в материальности – вещи приобретают у него характер всематериальности, всеоформленности, но теряют свои имена, свою самость.

Важное качество натюрмортов Сезанна – их ощутимый напор на зрителя, не напор вещей, но напор форм. При этом стол, на котором расположены предметы, обладает таким же, если не большим, пространственным напором – вместе со всеми расположенными на нем вещами он надвигается на зрителя (художник использует для этого прием обратной перспективы). При этом, наступая, стол наклоняется вперед – свехстойчивый мир натюрмортов Сезанна оказывается миром покачнувшимся. Вещи начинают соскальзывать с поверхности стола, навстречу зрителю, они готовы «упасть к нему в объятия», как писал о натюрмортах Сезанна Рильке: *Как страшно близок нам / Любой предмет: / Он обнял нас / И к нам упал в объятия.* (Может быть, еще «не обнял», что совершится несколько позднее, но уже готов «упасть в объятия».) Сезанн покачнул стол, с него начали соскальзывать предметы, соскальзывать с подмостков мирового театра – в «объятия» зрителя, а в дальнейшем – в небытие. XIX век предугадал проблемы и открытия века XX и его трагедию.

Развитие натюрморта нашего столетия имеет сложный сценарий. Одна из линий, идущая от Сезанна, – это постепенная утрата вещами их «жизненного пространства» в пределах изобразительного поля картины. Особенно выразительно – у Н. Гончаровой в ее «Натюрморте с портретом и белой скатертью» (ок. 1908 г.), где овощи и фрукты в буквальном смысле падают со стола, соскальзывают с него вместе со скатертью, словно убегая от взгляда странной фигуры, сидящей по другую сторону стола, в глубине картины.

Этот мотив встречается и у других художников начала столетия. В натюрмортах Матисса утрата вещами «жизненного пространства»

происходит по-иному, в них нивелируется грань между вертикальной плоскостью стены (фона) и горизонтальной плоскостью стола, так что предметы оказываются *в никак* пространстве, они словно «влипают» в фон, непонятным образом держатся на нем, теряясь, к тому же, в крупных узорах орнамента. У Штеренберга стол, на котором располагается натюрморт, увиден сверху, при этом его горизонтальная поверхность превращается в вертикальную, и все предметы, вырванные из-под действия закона притяжения, словно намагниченные, держатся на этом вывернутом или опрокинутом столе. В его «Натюрморте с конфетой» – вздыбленная поверхность круглого стола (своеобразный аналог поверхности земного шара) – и готовая слететь с нее крохотная конфета, словно пылинка, ненужная, случайная.

Другая, тоже идущая от Сезанна линия – это присущая его натюрмортам агрессивность форм. На современников они производили впечатление «свирепой и подавляющей силы». Эта сезанновская «свирепая сила» получила развитие преимущественно в живописи русских художников-сезаннистов. В натюрмортах Машкова, Кончаловского предметы прут из полотна, на зрителя «весомо, грубо, зримо». В «Хлебах» Кончаловского³² буханки хлеба похожи на тараны, есть в них что-то угрожающее. Как своеобразное завершение этой линии в развитии натюрморта, как расшифровку метафоры можно привести сюрреалистическую картину Магритта, где изображен паровоз,рывающийся на всех парах в комнату через отверстие камина, – ожившее чудище, вещь, прорывающаяся через все преграды. Новый век, век враждебных человеку неуправляемых вещей.

«Эта живопись принадлежит будущему», – говорили о полотнах Сезанна наиболее прозорливые из его современников. Он и сам смутно чувствовал в себе это опережающее время направление своих поисков: «Вероятно, я появился слишком рано», – говорил он о себе. «Я – вежа, придут другие». Другие пришли.

Вторым, столь же великим предтечей, был Ван Гог, осуществивший в своем творчестве иной способ развещствления вещей как внеположенной человеку реальности. Вещь теряет у Ван Гога изначально присущую ей по отношению к человеку позицию противопологаемости, «свою только для себя реальность» (Ю.М. Лотман). Вещи оказываются всецело втянутыми во внутреннее Я художника, сливаются с

ним, становятся не своим собственным «портретом», но его, художника, *автопортретом*.

Овеществленным «Автопортретом» можно считать натюрморт Ван Гога «Башмаки». Смысл этого, казалось бы, вполне простого и скромного изображения вызвал множество различных толкований. Их исповедальный характер очевиден. Но в чем исповедуется художник? Про что этот натюрморт, изображающий пару старых, рваных башмаков? Изношенные, одинокие, мучительно неприкаянные, сброшенные с усталых ног или просто выброшенные за ненадобностью – что это: Одиночество? Жизненная неустроенность? Постоянное скитальчество Ван Гога? Было высказано и другое, непосредственно автобиографическое истолкование этого загадочного именно своей сюжетной простотой и кажущейся непритязательностью натюрморта. В нем усматривают иносказательное признание, попытку объяснить самому себе характер своих мучительно сложных отношений с братом Тео. Братья горячо любили друг друга, но друг с другом ужиться не могли – их крепко связывала изматывающая любовь-неприятие. Два башмака притулились друг к другу, касаются друг друга плечами, ищут взаимной поддержки – и в то же время они такие разные по «темпераменту» и, как тонко было замечено, – это два башмака с одной ноги, они – «не два сапога пара». Можно и не соглашаться с таким слишком прямым переносом обстоятельств жизни художника на его натюрморт, с составлением для него такого подробного подстрочника. Но что в этом полотне Ван Гога чувствуется глубокая взволнованность, продиктованная мучительными поисками самораскрытия, – это представляется несомненным.

Еще более автобиографична и более драматична в творчестве Ван Гога тема стула, связанная с историей его отношений с Гогеном, кончившихся, как известно, разрывом и – для Ван Гога – психиатрической лечебницей.

В натюрморте «Стул Ван Гога» изображен стул, грубо сколоченный, неудобный, неуклюжий; на самом краю сидения – небрежно брошенный сверток с готовым рассыпаться табаком и трубка. Одинокий стул в пустой проходной комнате с облупленной штукатуркой стен, к тому же выталкиваемый из этой комнаты покатым, падшим вперед, на зрителя, полом с грубыми, покоробленными половицами. (Аналогией к этому натюрморту могут служить автопортреты Ван Гога арльско-

го периода – недоверчивые, затравленные, неприютные, написанные нервным, вибрирующим от внутреннего напряжения мазком.)

Натюрморт «Кресло Гогена», который можно рассматривать как парный к «Стулу Ван Гога», прежде всего не просто стул, но кресло, удобное, красивое, «стильное», любовно раскрашенное в разные цвета, вальяжно расположившееся на ковре в просторной комнате, не с судорожно скомканным свертком с табаком, не с брошенной трубкой, но со свечой и книгой. Пятно света на стене – как солнечный диск или сияние звезды – любимый образ Ван Гога. Или это намек на светочность искусства Гогена, его для Ван Гога недостижимость, царственность? Пышно раскрашенное кресло на ковре как наивный в своей непосредственности намек на трон. Два эти натюрморта поры несложившейся дружбы и неосуществившегося сотрудничества этих столь непохожих друг на друга личностей – арльская страница автобиографии Ван Гога. Ван Гог сам говорил о необходимости предельной откровенности самораскрытия в искусстве. Он добивался «Не сходства, но страстного выражения» («Письма»), до конца переливая свое внутреннее Я в изображаемые вещи и через вещи общаясь с миром. Изображения подсолнухов играют в творчестве Ван Гога ту же роль, что изображения яблок для Сезанна. Сезанновское яблоко – некая совершенная замкнутая первоформа – метафора независимого бытия в себе. Подсолнух у Ван Гога – воплощение самоизлучения («страстного выражения»), направленного вовне стремления – иногда восторженно-радостного, на пределе внутреннего ликования, но чаще мучительного, бессильного стремления слиться с миром. В одном из натюрмортов этой серии – золотые головы срезанных подсолнухов на земле, на фоне неба – наедине с землей и небом; их стебли – как простертые руки, как крик измученной души; порыв к небу – и невозможность оторваться от земли. Невольно приходят на память трагические, исповедальные строки Тютчева, написанные в 1864 году:

О, этот юг, о, эта Ницца!
О, как их блеск меня тревожит!
Жизнь, как подстреленная птица,
Подняться хочет – и не может...
Нет ни полета, ни размаху –
Висят поломанные крылья,
И вся она, прижавшись к праху,
Дрожит от боли и бессилья...

В другом натюрморте на ту же тему желто-золотые цветки лежат как два солнца, упавшие с неба, желтые (любимый цвет Ван Гога, одновременно и радостно торжествующий, и пронзительно болезненный) на фоне яркого синего неба. (Падение Фаэтона? Крушение собственных надежд? Отчаяние?) Как всякий художественный образ, этот образ многозначен, как неисчерпаемо многозначен внутренний мир художника, особенно такого сложного и бесконечно противоречивого, как великий мученик Ван Гог, которого неслучайно сравнивают иногда с Достоевским.

В натюрмортах Ван Гога вещи изживают себя, становясь лирическим эквивалентом авторского Я, они трепещут всеми нервами, они переживают вместе с человеком и за человека. При этом они утрачивают свое независимое существование, свое внешнее человеку бытие.

Эта линия развития натюрморта продолжается и в искусстве XX столетия, принимая участие во всех сложных перипетиях его трансформаций. Так, натюрморт Сутина «Туша» – парафраз рембрандтовской картины на ту же тему, но без сострадающего драматизма и евангельских ассоциаций – воспринимается как душераздирающий вопль протеста разодранного, искалеченного тела на фоне пожара, крови, мирового катаклизма. У Энсора в «Натюрморте со скатом» теряющее форму, растекающееся тело ската пугающе антиэстетично в своем амеподобном человекоподобии.

Двадцатому столетию XIX век представляется относительно благополучным, прагматичным, верящим в прогресс. Но XIX век был веком с больной совестью – достаточно вспомнить Ван Гога и Достоевского. Натюрморты Сутина и Энсора – это изживание в XX веке душевных самобичеваний века XIX. Наше столетие оказалось менее сострадающим, более жестоким и более равнодушно опустошенным.

В натюрмортах Сезанна и Ван Гога, у каждого по-своему, но одинаково отчетливо, обнаруживается постепенное сокращение дистанции между человеком и вещью, дистанции, необходимой для ее (вещи) отстраненного, независимого восприятия. У Сезанна, а затем у его последователей, вещи стремительно приближаются к краю полотна, затем, словно пройдя «сквозь» художника (*Стремится птиц полет / И сквозь меня* – Бодлер), висят плоскими, лишенными материальной субстанции силуэтами на стене за его спиной – как в натюрмортах

Де Сталя. У Ван Гога вещи сливаются с художником, в его внутреннем Я вплоть до полной с ним нераздельности: *И дерево растет / Не только там, / Оно растет во мне...*

Это словно кинокамера, стремительно наезжающая на объект съемки: при этом вещь не умещается в поле ее (камеры) зрения и переходит в пространство интерьера; и тогда весь интерьер становится как бы единым натюрмортом, состоящим из отдельных, друг с другом по-разному сопоставленных вещей, как в «Спальне» Ван Гога или в его «Ночном кафе».

А что такое «Натюрморт с баклажанами» Матисса? В сущности, это сплюснутый, лишенный третьего измерения интерьер, превратившийся в плоский экран, завешенный разного цвета и по-разному орнаментированными драпировками, и на фоне их, зрительно с ними до неразличимости сливаясь, – непропорционально низкий столик с едва заметными в этом общем узорочье баклажанами, втянутыми в общий узорчатый фон. Что это? Натюрморт, ставший интерьером, или, наоборот, интерьер, превратившийся в натюрморт? Таких «промежуточных» решений, такой игры с вещами и пространством у Матисса множество.

В его известном полотне «Танец вокруг настурций» изображена его собственная картина с хороводом обнаженных фигур; перед ней стоит ваза с настурциями, однако композиция построена таким образом, что изображенные (картина в картине) фигуры танцуют вокруг «реальной» вазы с цветами; в этой сознательно сотворенной пространственной двусмысленности разные слои изображенной реальности как бы постоянно меняются местами: ваза оказывается втянутой в иллюзорное пространство картины с танцующими фигурами, и наоборот – иллюзорные фигуры начинают кружиться вокруг «реальной» вазы.

В матиссовском полотне «Танжер. Вид из окна», оконный проем почти совпадает с картинной плоскостью, внутреннее и внешнее пространство слились воедино, а вещи на подоконнике существуют на грани этих пространств, не принадлежа ни одному, ни другому – в *ничейном* пространстве; в сущности, их как бы и нет, они не воспринимаются как предметы, скорее это просто обозначение предметов, намек, след их пребывания. Игра в пространственное бытие/небытие предметов –

одна из важных тем в поэзии Бродского. В его стихотворении «Посвящается стулу» проигрывается очень близкая матиссовской ситуация:

...Стул, что твой наполеон,
красуется сегодня, где вчерась.
Что было бы здесь, если бы не он?
Лишь воздух. В этом воздухе бвилась
пыль. Взгляд бы не задерживался на
пылинке, но блуждая по стене,
он достигал бы вскорости окна;
достигнув, устремлялся бы вовне,
где нет вещей, где есть пространство, но
к вам вытесненным выглядит оно.

Пространство в матиссовском натюрморте «выглядит вытесненным» в интерьер, в комнату, вещи же на подоконнике «втиснутыми» в пространство за окном. С еще большей очевидностью не вытеснение, но исчезновение предметов, их «пропажа» воплощена в полотне Матисса «Черный интерьер»; о нем хотелось бы сказать словами Ю.М. Лотмана о стихах Бродского: «Пространство, сплошь составленное из дыр, оставленных исчезнувшими вещами». В «Черном интерьере» все вещи, так же, впрочем, как и человеческие фигуры, приравненные в этом смысле к вещам, превращаются в контуры, по мере их отступления в несуществующую глубину эти контуры становятся более пустыми. «Чем незримее вещь, тем верней, что она существовала когда-то на земле, и тем больше она везде» (И. Бродский)

Вещь на подоконнике, в ничейном пространстве, на границе, сжатая, расплющенная взаимным напором внутренней и внешней среды, – мотив, возникающий в полотнах Шагала и других художников XX века.

Но в XX столетии натюрморт переживает еще одну, может быть, самую беспощадную метаморфозу: совершается распад, раздробление предмета, его формы, даже его силуэта, его контура – т.е. наиболее существенных его признаков. В «Натюрморте с бутылкой» Пикассо предмет расчленяется на отдельные составляющие его плоскости, начинает на глазах распадаться, и художник строит из этих освободившихся плоскостей совсем иной, беспредметный предмет, в котором отдельные его части остаются лишь как воспоминание о прежней, некогда существовавшей вещи. Пикассо утверждал, что его картина «итог ряда разруше-

ний». Но если Пикассо, разрушая целостную форму предмета, создает из его частей некую новую целостность, в которой угадывается ее распознаваемый след, то в натюрморте на ту же тему у Хуана Гриса все разбито на мелкие осколки, сброшенные в кучу, осколки, из которых уже невозможно, даже мысленно, восстановить первоначальные формы. Такой натюрморт – это, по меткому выражению Анненского, «сор цивилизации»³³.

Особенно остро воспринимается этот нигилистический пафос разрушения («мы все взорвем, мы все разрушим»), когда подобной варварской процедуре подвергается одно из самых прекрасных творений человеческих рук, один из самых тонко и совершенно устроенных (настроенных) предметов – скрипка, не только сама по себе являющаяся произведением высокого мастерства, но и олицетворяющая высокую гармонию звучания. Видно, не случайно именно скрипка особенно часто подвергалась форморазрушающей экзекуции, прямо-таки яростной атаке со стороны авангардистских художников первых десятилетий XX века. В натюрмортах Пикассо, Брака, Поповой – расчлененная на куски, она едва видна, часто оскверненная случайным соседством с обрывками газет, с не имеющими к ней отношения текстами. К подобным натюрмортам хочется отнести анненское: «Сердцу скрипки было больно».

В индустриальном натюрморте Корбюзье скрипка превратилась в часть какой-то машины. Поистине: «Сбросим Пушкина с корабля современности!»

Предмет должен был пройти через чистилище абсолютной беспредметности, превратиться в чистый знак формы, линии, цвета в полотнах Мондриана, Ротко, Клее – чтобы возродиться в ином качестве. В каком – покажет будущее. Будем надеяться, что это возрождение вещи в искусстве не ограничится бесконечным повторением консервных банок в творениях Уорхола или современными инсталляциями в виде мусорных свалок. Не хотелось бы заканчивать это повествование о вещах в натюрморте пессимистическими строчками Бродского:

Внутри предметов – пыль,
Прах. Древооточец – жук.
Стенки. Сухой мотыль.
Неудобство для рук...

Пыль. И включенный свет
только пыль озарит.
Даже если предмет
герметично закрыт..
Ибо пыль – это плоть
времени; плоть и кровь.
.....
Вещь есть пространство, вне
коего вещи нет.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы сделали попытку рассмотреть два живописных жанра – портрет и натюрморт. На первый взгляд, наиболее далекие друг от друга в общей системе жанров, развивавшиеся не синхронно, каждый согласно своей собственной логике, они полярно разведены по самому предмету изображения: живое человеческое лицо, находящееся в центре художественного пространства, – и мертвый предмет, составляющий его периферию. Вместе с тем, существует между этими жанрами глубинная внутренняя связь и взаимозависимость, которая приводит к тому, что, начиная с определенного исторического момента – скажем, с последней трети XIX века, пути их начинают сближаться и в конце концов, в XX веке, не только скрещиваются, но и странным образом сливаются. Портрет опредмечивается, овеществляется, постепенно «освобождаясь» от черт лица, становясь «пустым овалом» (у Де Кирико), «дырой в пейзаже» (у Дали), вазой (у Клее) или стулом (у Матисса).

Именно стул среди прочих окружающих человека вещей стал наиболее адекватной метафорой портрета, стул – как особенно близко, особенно интимно связанная с человеком вещь в его каждодневном окружении. И не только по смыслу, но и по самой форме своей воспроизводящей позу сидящего человека. Начиная с «портретных» стульев Ван Гога, эта тема входит в искусство XX века, соединяя воедино жанр портрета и жанр натюрморта. Ибо стулья Ван Гога в такой же мере натюрмортны, в какой и портретны.

В разделе о портрете была предпринята попытка показать, как из незаконченного «Портрета Кати» может родиться у Матисса рокайльное кресло с букетом цветов на пустом сиденье. Портрет преобразуется в натюрморт. Но эту метаморфозу можно, с одинаковым правом, прочесть и в обратном порядке: как из кресла с букетом цветов на коленях отсутствующей, но подразумеваемой женской фигуры рождается незаконченный портрет Кати. Метафора обратима.

Изображение пустого стула часто встречается в полотнах Матисса. В «Танце вокруг настурций», этом своеобразном интерьерном натюр-

морте, расположенный в самом углу полотна, как бы готовый исчезнуть из картины пустой стул воспринимается как знак или точнее образ незримого присутствия художника или, может быть, его зримого отсутствия. Этот стул, повторяющийся и в других картинах Матисса, – стул, с которого только что встали, сохраняющий привычную позу сидевшего, – несомненно автопортретен в той же мере, в какой автопортретен «Стул» Ван Гога. В картине Матисса «Танец вокруг настурций» возникает даже некий скрытый диалог: стул смотрит со стороны, отодвинувшись в угол, на вазу с настурциями и на «танец»; вещи, в свою очередь, «смотрят» на пустой стул (ср. у Бродского: *Меня там больше нет. / Означенной пропаже / Дивятся, может быть, / Лишь вазы в Эрмитаже*).

Если портрет на определенной стадии своего развития (трудно сказать, является ли она заключительной или предполагает некую новую метаморфозу) опредмечивается, то натюрморт на той же стадии странным образом очеловечивается. Полярная противоположность живого и мертвого стирается. В знаменитом натюрморте Матисса «Красные рыбки» аквариум прозрачен, его границы едва различимы, наклонная розовая поверхность стола с мягкими (не геометрическими) очертаниями, с тонкими, подобными стеблям растения ножками – подобна чашечке огромного цветка (что-то вроде Виктории Регии). Весь натюрморт похож на розово-зеленый букет цветов, в который вкраплены красные то ли бутоны, то ли листочки рыбок. В натюрморте Матисса «Декоративная фигура» женщина, сидящая на фоне пестрого ковра, может восприниматься и как терракотовая статуэтка, и как живая натурщица, принявшая классическую позу статуэтки, тем более, что масштаб ее никак в картине не определен. Почему «...бегущая девушка с неубранной гривой похожа в профиль на реку? Или спящая на ложе подобна камню? Или с поднятыми руками похожа на дерево?... Сдвиг от одушевленного к неодушевленному – общая тенденция нашего вида» (Иосиф Бродский).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Согласно преданию, восходящему, по-видимому, к раннему средневековью, некая женщина (Вероника), присутствовавшая в толпе во время шествия Христа на Голгофу, сняла с головы покрывало, сложила его втрое и подала Христу, чтобы Он отер лицо, залитое кровью и потом. На этом покрывале чудесным образом трижды запечатлелся Его лик. Этот чудотворный лик исцелял страждущих. Сохранилось известие, что в VII веке этот нерукотворный образ хранился в церкви Санта Мария Маджоре в Риме.

Уже в наше время в соборе в Турине на погребальных пеленах, которые, по традиции, считались пеленами («плащаницей») Христа, были при фотографировании обнаружены в виде негативного изображения отпечатки мужского тела и лица. Уже несколько десятилетий группа ученых, в которую входят специалисты разных областей науки, тщетно пытаются объяснить этот феномен.

² Не знало портрета, в прямом смысле этого слова, и западноевропейское средневековье, даже на поздней, готической, стадии развития. Знаменитая скульптурная «галерея царей» в капелле собора в Наумберге, поражающая современного зрителя разнообразием физиогномических и психологических характеристик, представляет собой портреты воображаемые, созданные более века спустя после смерти представленных исторических персонажей. Это такие же «портретные непортреты», как и все доренессансное «портретное» искусство.

³ Однако совершался этот поворот не без колебаний. Рентгеновский снимок, сделанный с мужского портрета Антонелло да Мессины, хранящегося в Национальной галерее в Лондоне, показал, что в первоначальном варианте глаза модели были обращены влево и только в окончательном варианте они были переведены на зрителя.

⁴ Желая похвалить Рафаэля, один из его современников пишет, что человек, послуживший моделью для созданного им портрета, «похож на этот портрет больше, чем на самого себя». Это уже очевидный перебор похвал, заставляющий усомниться в степени сходства. Не случайно автор признается, что ему «не приходилось видеть подобного сходства».

⁵ Самый известный пример – многочисленные изображения Мадонны с Младенцем, лица которых фра Филиппо Липпи писал, как считают, со своей

жены и маленького сына – Филиппино, ставшего впоследствии известным художником.

Известно, что Гирландайо некоторые портреты, написанные им с представителей флорентинских фамилий, непосредственно переносил во фрески на темы религиозные. Подобные изображения были вполне узнаваемыми и, по свидетельству Альберти, вызывали особый интерес зрителей, угадывающих в церковных росписях знакомые лица. «Когда в истории изображено лицо какого-нибудь известного... мужа, то, хотя бы там были другие фигуры..., все же известное лицо сразу привлечет к себе взоры всех смотрящих на эту историю... такая сила заключена в том, что сделано с натуры».

⁶ К вопросу о почетных надгробиях эпохи Возрождения см.: *Леонардо Бруни*. Письмо к Поджо Браччолини по поводу воздвижения надгробия Бартоломмео Арагацци – работы Микелоццо.

«...Однажды, когда я был в дороге на аретинской территории, я встретил выбившихся из сил быков, тянувших телеги. В телегах везли мраморные колонны, две незаконченные статуи, а также базы колонн, отдельные блоки и архитравы. По случайности телеги застряли в чаще леса. Возчики стояли вокруг с топорами, расчищая путь и помогая <быкам>. Я был удивлен необычностью происходящего, поскольку мрамор не возят в телегах через такие леса. Я подошел и спросил, что происходит и где был взят такой неудобный груз. Увидев меня, один из возчиков вытер пот с лица и сказал со злостью: “Будь прокляты поэты, всех прежних и всех будущих времен”. Услышав такой ответ, я спросил: “Что ты имеешь против поэтов, какой вред они тебе принесли?” “А тот, – сказал он, – что поэт, который недавно умер, известный как самодовольный и надменный глупец, заказал сам себе мраморное надгробье. Вот почему этот мрамор нужно доставить в Монтепульчано. Но я думаю, что он никогда не прибудет туда из-за труднопроходимой дороги”. Тогда я, чтобы лучше понять, спросил: “Ты сказал, что какой-то поэт умер в Монтепульчано?” “Не там, – ответил он, – а в Риме, а надгробье завещал сделать в своем родном городе. Вот его физиономия, которую вы видите здесь, а другая, соответственно, принадлежит тому, кого он распорядился изобразить рядом с собой”. Тогда, сопоставив место смерти и место рождения, я вспомнил, что некий Бартоломмео да Монтепульчано умер недавно в Риме и оставил после себя много денег. Я спросил возчика, о нем ли идет речь, и он подтвердил, что это тот самый. “В аком случае, – сказал я, – зачем же ты клянешь всех поэтов из-за этого болвана? Неужели ты думаешь, что он был поэтом, он, лишенный каких бы то ни было мыслей и не знакомый с науками. Он превзошел всех в глупости и тщеславии”. “Я не знал его, когда он был жив, – ответил возчик, – даже никогда не слышал его имени, но его приятели из горожан считают, что он был поэтом, и

раз он оставил после себя так много денег, они думают, что он был хорошим поэтом. Но если это не так, я не хочу из-за него охаивать всех поэтов»».

Двинувшись снова в путь, я стал размышлять над словами возчика, назвавшего себя самодовольным глупцом того, кто завещал воздвигнуть себе мраморную гробницу в своем родном городе, хотя умер он в Риме. Действительно, никому из тех, кто был уверен в своей славе, не приходило в голову заказывать самому себе надгробье. Довольные известностью своих произведений, заслуживших похвалу <современников>, славой своего имени, они верили, что их вполне оценят потомки. Разве может гробница, вещь безгласная, помочь человеку мудрому? И что может быть хуже, когда помнят гробницу того, чья жизнь прошла, никем не замеченная? Три императора были самыми знаменитыми в свое время: Кир, Александр и Цезарь. Старейший из них Кир никогда не думал о сооружении себе гробницы; в своем завещании он распорядился, чтобы его похоронили прямо в земле, потому что земля производит цветы и пищу и рождает красивые и полезные деревья, более прекрасного материала для гробницы найти невозможно; он распорядился, чтобы его тело было опущено прямо в землю, без всякого мрамора, без памятника, без какого-либо сооружения. О его достоинствах и добрых деяниях свидетельствует долгая память... То же самое можно сказать о Цезаре и Александре, ни тот, ни другой не думали строить себе гробницы. Я оскорбляю память об их великих жизнях, сравнивая их с жизнью этого ничтожного человека... Ты в своем завещании распорядился, чтобы мрамор был привезен для тебя издалека, чтобы была сооружена гробница и установлены статуи. На каком основании, спрашиваю я. Из-за твоей образованности, которая была ничтожна? Из-за твоих писаний, которых с трудом наберется четыре? Из-за твоей жизни и твоих привычек? Ничтожный и на редкость глупый, ты с жадным безрассудством хватался за все без разбора. Если сам ты не заслужил права на статую и мраморное надгробье своими собственными деяниями, то, может быть, ты заслужил его благородством своего происхождения? Ты родился от отца, который торговал горшками на рынке; твоя бабушка была повитухой, твоя мать – фанатичной кликушей... Какую надпись хотел бы ты на своей гробнице? Какие деяния, какие поступки хотел бы ты увековечить? Что твой отец пригонял ослов с товаром на ярмарку? Что твоя бабка помогала женщинам рожать, принимая младенцев, когда они появлялись на свет? Что твоя мать бегала вокруг церквей простоволосая? Что сам ты скопил деньги нечестным путем?.. Вот итог твоих деяний, в этом состоит твоя слава и слава твоей семьи. Слава эта такова, что если бы ты хоть что-нибудь соображал, если бы перед смертью, как и на протяжении всей своей жизни, ты не был бы увлечен глупым безрассудством, ты указал бы в своем завещании, что так же, как ты прятал деньги, так и тебя следует упрятать в

землю, чтобы тщеславие и амбиция твоего надгробья не давали бы повода к насмешкам и негодованию».

⁷ Идеальную формулу мира, отраженного в зеркале, построил Филиппо Брунеллески в своей знаменитой «перспективе» соборной площади во Флоренции. Эта работа не сохранилась, но она подробно описана биографом Брунеллески – Антонио Манетти. Согласно его описанию, Филиппо на небольшой квадратной доске изобразил площадь и Баптистерий Сан Джованни. В тех частях картины, где нужно было изобразить небо, он поместил зеркала, «так, чтобы в них отражались настоящий воздух и настоящее небо, и чтобы проплывали облака, гонимые ветром». Символическое золотое небо средневековья заменено у Брунеллески зеркальным отражением реального неба Флоренции. «Такая перспективно построенная картина, – пишет Манетти, – должна иметь одну, строго фиксированную точку зрения, для этого Филиппо проделал в холсте отверстие в той точке, которая находилась на уровне глаз зрителя». Филиппо предлагал всем желающим «приложить глаз к отверстию с оборотной стороны картины, одной рукой при этом он должен был закрыть второй глаз, а в другую взять плоское зеркало и, вытянув руку, держать его так, чтобы в нем отразилась картина...» Таким образом Филиппо создал модель симметричного мира, замкнутого пределами зеркального отражения. Одновременно – это как бы идеальная ситуация ренессансного портрета, при которой «портретируемый» (в данном случае, находясь за экраном) смотрит сам на себя в зеркало, и если не «глаза в глаза», то, скажем, «глаз в глаз», находясь в положении *in maesta*, в самом центре перспективно построенного земного мира.

В качестве своеобразной аналогии этой портретной формуле Брунеллески можно привести венецианские зеркала, на рамках которых помещали аллегорические изображения планет. Взглянув в такое зеркало, человек Возрождения видел свое лицо как бы на фоне звездного неба, в центре мироздания, там, где средневековый человек осмеливался «видеть» только лик Господа Бога.

⁸ Позднейшие толкователи леонардовского портрета Монны Лизы Джоконды, возможно, спровоцированные этим наблюдением, пытались отыскать в нем автопортретные черты художника.

⁹ Взгляд на себя в зеркало, типичный «автопортретный» взгляд, часто встречается в сюжетных сценах – когда вдруг кто-то из присутствующих на церемонии или из свиты, сопровождающей главных действующих лиц, нарушая общий ритуал, внимательно смотрит «на себя» из фрески или из картины. Именно этот «автопортретный» взгляд часто провоцирует специалистов на

отождествление этого персонажа с художником, автором произведения. Эти атрибуты в большинстве случаев признавались ошибочными. Скорее в этом взгляде «на себя», как правило пытливым, иногда любопытствующем, иногда вызывающем, с наибольшей очевидностью выразился познавательный, вернее, самопознавательный пафос культуры Возрождения.

¹⁰ Литературной параллелью к живописному портрету «перед зеркалом» может служить неоднократно встречающаяся у Шекспира тема близнецов как живого зеркала, созданного самой природой:

Одно лицо, походка, голос тот же
У двух людей, как в зеркале волшебном.

(«Двенадцатая ночь»)

Да, ты не брат, а зеркало мое,
В нем вижу я, что не дурен собою

(«Комедия ошибок»)

¹¹ Этот пример не единственный в театре XVII века. В 1630-х годах появляется ряд пьес других авторов (Скюдери, Гужено, Кино и др.), в которых действие происходит за кулисами и актеры играют самих себя. В театре Мольера актеры не просто произносили текст, но и работали с мимикой лица.

¹² Ср. у Лопе де Вега:

Так при известном освещеньи
Картина может чаровать,
А при ином в нас вызывать
Способна даже отвращенье –
Так грубо будет превращенье...
Меня в одном увидев свете,
Найдете радостью для глаз,
В другом же – оскорблю я вас.

(Дама-невидимка)

¹³ Невольно напрашивается сравнение этих двух «Анатомий» – и особенно второй – с картиной «Мертвый Христос» Мантеньи. Поза и ракурс фигур почти аналогичны, но художник Возрождения создает героизированный образ Христа, его тело подобно мраморной статуе. У Мантеньи нет пугающего уподобления живого – мертвому и мертвого – живому, нет гамлетовских размышлений о смысле жизни и смерти. Его картина – это торжественное надгробье, памятник.

¹⁴ Ср. Кребийон-сын (1707–1777). «Заблуждения ума и сердца»: «Для успеха в свете надо все время дурачиться и носить маску... Вы должны постоянно стараться разглядеть за тем, что вам хотят показать, то, что есть на самом деле»; «Быть страстным, ничего не чувствуя, плакать, не страдая, бесноваться, не ревнуя, вот роли, которые надо играть, вот, чем надо быть».

Шамфор (1740–1794). «Максимы и мысли. Характеры и анекдоты»: «Живя в свете, каждый из нас вынужден время от времени притворяться»; «Богатство со всеми его пышными декорациями превращает жизнь в некий спектакль, и как бы ни был порядочен человек, живущий среди этих декораций, он, в конце концов, невольно становится комедиантом».

¹⁵ Не менее театрален, но иной, трагической театральностью – портрет Параша Жемчуговой, бывшей крепостной актрисы театра графа Шереметьева, ставшей его женой и вскоре умершей. Портрет написан крепостным художником графа – Николаем Аргуновым. Он построен как «живая картина» аллегорического содержания: улыбающееся лицо словно ожившего мраморного бюста Шереметьева – и обрамленное рюшем, словно обреченное гробу, бледное, строгое лицо живой женщины, готовящейся стать матерью.

¹⁶ Разгром Наполеона, 1814 год собственно и стали по-настоящему началом нового, XIX, столетия. Однако и побежденный, Наполеон остается легендой, и как это ни парадоксально, в России эта легенда сохранялась еще дольше, чем в самой Франции. Во Франции она кончается знаменитыми «100 днями» – фантастическим по своей дерзости побегом Наполеона с острова Эльбы, места его первой ссылки, его победоносным маршем на Париж, разгромом при Ватерлоо, вторичной ссылкой на остров Св. Елены и реставрацией Бурбонов. В России тень Наполеона, этого «маленького капрала», ставшего могущественным императором, «властителем полумира», поражала воображение на протяжении почти всего столетия. Если до 1821 года, года его смерти на острове Св. Елены, в нем видели, по преимуществу, врага, «антихриста», то после его одинокой кончины в нем видят героя и мученика. Мадзони в оде, посвященной Наполеону, назвал остров Св. Елены Голгофой. В 1824 году Тютчев перевел из нее некоторые строфы на русский язык:

Все испытал он! счастье,
Победу, заточенье,
И все судьбы пристрастие,
И все ожесточенье! –
Два раза брошен был во прах
И два раза на трон!..

Явился: два столетия
В борении жестоком,
Его узрев, смирились вдруг,
Как пред всеильным роком.
Он повелел умолкнуть им
И сел меж них судьей!

Исчез – и в ссылке довершил
Свой век неимоверный –
Предмет безмерной зависти
И жалости безмерной,
Предмет вражды неистойой
Преданности слепой!..

Для Пушкина образ Наполеона стал символом величия и славы:

Чудесный жребий совершился,
Угас великий человек.
В неволе мрачной закатился
Наполеона грозный век.

Пушкин остро ощущал, что с Наполеоном по-настоящему кончилось XVIII столетие и началось столетие XIX. Наполеон связан для него с революцией: «Мятежной вольности наследник», с борьбой за свободу:

Хвала! Он русскому народу
Высокий жребий указал,
И миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал.

Остров Св. Елены – для Пушкина – скала, гробница славы. / Там погружались в хладный сон / Воспоминанья величавы. / Там угасал Наполеон. Наполеон – еще великий современник, «властитель дум» Пушкина; тринадцатилетним лицеистом он пережил 12-й год. Для Лермонтова Наполеон уже легенда: романтический герой, восстающий из гроба призрак:

По синим волнам океана,
Лишь звезды блеснут в небесах,
Корабль одинокий несется,
Несется на всех парусах...
Из гроба тогда император,
Очнувшись, является вдруг,
На нем треугольная шляпа
И серый походный сюртук...

Статуэтка Наполеона – *Столбик с куклою чугуной / Под шляпой с пасмурным челом / С руками, сжатými крестом*, – начиная с кабинета Онегина, хранилась во многих русских интеллигентных семьях вплоть до конца столетия. Такая статуэтка была и у Марины Цветаевой, в юности страстно увлекавшейся Наполеоном.

Современники Пушкина усматривали сходство с Наполеоном в лице Пестеля, наполеоновский профиль и его позу Пушкин придает Герману из «Пиковой дамы»; Гоголь, со свойственным ему гротескным юмором, заставляет героев «Мертвых душ» подозревать в Чичикове бежавшего из ссылки Наполеона; Раскольников у Достоевского увлечен примером Наполеона; наконец, образ Наполеона-антигероя проходит через всю эпопею «Войны и мира» Толстого.

¹⁷ «Наполеон разыгрывает перед глазами солдат, изумленной Европы и потомства пьесу: ...“Торжество героя над Роком”... Своим поведением и судьбой... Наполеон предвосхитил проблематику и сюжетологию целой отрасли романтической литературы» (Ю.М. Лотман).

¹⁸ «Портретист усаживает, например, субъекта, чтобы снять с него портрет, готовится, вглядывается. Почему он это делает? А потому, что он знает на практике, что человек не всегда на себя похож, а потому отыскивает “главную идею его физиономии”, тот момент, когда субъект наиболее на себя похож. В умении приискать и захватить этот момент и состоит дар портретиста» (Ф.М. Достоевский. Дневник писателя. 1873).

¹⁹ Этот прием использовал в XV веке ван Эйк в портрете четы Арнольфини: небольшое зеркало, висящее на стене за спиной портретируемых, отражает того, кто находится перед полотном – то есть самого художника. Однако в этом случае сохраняется замкнутая структура. Отличие ее от итальянской ренессансной модели лишь в том, что портретируемые не смотрят сами на себя – на это они еще не осмеливаются, – замыкающую функцию выполняет сам художник, который видит себя в зеркале. Таким образом, ренессансная формула Я=Я сохраняется, но как бы в перевернутом виде. Ту же не вскрывающую, но замыкающую пространство роль выполняет висящее на стене зеркало в «Менинах» Веласкеса. Как и у ван Эйка, зеркало отражает тех, кто находится перед картиной, кого видят изображенные персонажи; пространство не распадается у них за спиной: небольшие размеры зеркала лишают его пространственно-преобразующих возможностей.

²⁰ Ср. также: «Мозговая игра... отличалась странными, чрезвычайно странными свойствами... каждая мысль развивалась упорно в пространственно-временной образ и продолжала свои бесконтрольные действия вне... головы. Раз

мозг разыгрался таинственным незнакомцем, незнакомец этот есть, действительно есть...» (А. Белый. Петербург).

²¹ Ср. блоковское: «В чужих зеркалах отражаться...»

²² Современные Чехову критики упрекали его в том, что в его произведениях действительность отражается не в большом, целом зеркале, но в отдельных разбросанных осколках его. Разбитое зеркало, или множество зеркал, – характерная для рубежа столетий метафора искусства.

²³ Прими сей череп, Дельвиг, он
Принадлежит тебе по праву.
Тебе поведаю, барон,
Его готическую славу...

Следует подробное шуточное изложение истории черепа, похищения его из фамильной гробницы. И последние строфы:

Прими ж сей череп, Дельвиг, он
Принадлежит тебе по праву.
Отделай ты его, барон,
В благопристойную оправу.
Изделье гроба преврати
В увеселительную чашу,
Вином кипящим освяти,
Да запивай уху и кашу...
О жизни мертвой проповедник,
Вином ли полный, иль пустой,
Для мудреца, как собеседник,
Он стоит головы живой.

По-видимому, стихотворение было написано как шутливое подражание Байрону («Надпись на кубке из черепа») и Баратынскому («Череп»).

²⁴ Ср. стихотворение современной поэтессы Елены Шварц: «Элегия на рентгеновский снимок моего черепа» (1972 г.) Привожу отдельные строфы:

И мой Бог, помрачась,
Мне подсунил тот снимок,
Где мой череп, светясь,
Выбыв из невидимок,
Плыл, затмив вечер ранний...
И моя задрожала рука.

Этот череп был мой,
Но меня он не знал...
Он хорошей работы, чист он и тверд,
Но оскаленный этот
Живой еще рот...
Вот стою перед Богом в тоске
И свой череп держу я в дрожащей руке, –
Боже, что мне с ним делать?
В глазницы ли плюнуть?
Вино ли налить?
Или снова на шею надеть и носить?..

(Цит. по: *Валентина Полухина.*
Бродский глазами современников. СПб., 1997)

²⁵ Ср. у Набокова: «Я был не человек, а голое зрение, бесцельный взгляд,двигающийся в бессмысленном мире» («Ужас»).

²⁶ «Мир переполненный становится местом, где жить нельзя. Власть количеств уничтожает качество. Качество на философском языке – определенность... отличность, “лица необщее выражение”. Такие лица исчезают в толпе, которой становится ныне человечество» (И. Бродский).

²⁷ «Тихую» (тайную) жизнь вещей можно увидеть и в картине Веласкеса «Продавец воды». Драматургия ее построена не столько на взаимоотношениях трех персонажей, сколько на неслышной «беседе» сосудов, расположенных на переднем плане: большого, округлой, «полной» формы, наполненного водой; сосуда смятой, «пустой» формы и прозрачного, играющего влагой бокала. Искусно срежиссированная тема воды – в различных ее ипостасях. Крупная монументальная фигура главного продавца прочитывается как своеобразное alter ego торжественно выступившего вперед глиняного кувшина; хрупкость небольшого прозрачного сосуда в руках мальчика – столь же хрупкого юного существа – придает особую, почти обрядовую значимость просвечивающей сквозь стекло пустой влаге; а несколько отодвинутая вглубь, погруженная в тень, едва различимая фигура третьего персонажа оказывается композиционно «снятой» вместе со «смятым» бидоном, образующим как бы анти-форму, анти-сосуд. Своеобразная притча о полных и пустых сосудах, возможно, заключающая в себе некую поучительную «мораль».

Натюрморт на тему тщеты всего земного (*vanitas*) с полным набором значимых предметов (свеча, зеркало, череп, книга) входит в картины Жоржа делья Тура, изображающие кающуюся Магдалину. При этом фигура Магдалины, застывшая, одеревенелая, сама становится составной частью натюрморта.

²⁸ В натюрмортах часто изображалась свеча, но думаю, что далеко не всегда она должна была восприниматься как символ угасающей жизни, но и как образ света, внутреннего, духовного света, противостоящего тьме внешней (евангельское: «свет и во тьме светит и тьма не поглотила его»); горящая свеча могла означать также свет мудрости и неустанного труда (например, свеча в келье Св. Иеронима) или иметь множество другие образных смыслов. Ибо в отличие от знака с его закрепленным значением художественный образ в своих значениях неисчерпаем.

²⁹ Комментарием к «Натюрмарту с часами» Переды могут служить стихотворные строки испанского поэта XVII века Франциско Кеведы:

Когда умру – я стану горсткой праха,
Пока живу – я хрупкое стекло.

(«Песочные часы»)

Час прожитый оплачь – не наверстаешь
Минут его, и невелик запас;
Пойми, что ты в один и тот же час
Растешь и в смерть врастаешь.

.....

И все же сторонись
Тревожных откровений циферблата, –
В них тайну каждодневного заката
Нам поверяет жизнь:
Всю вереницу суток, солнц, орбит
Считает смерть, а время лишь растит.

(«Часы с боем»)

И его же прозаические строчки:

«Не знаешь ли ты часом, сколько стоит день? Понимаешь ли, во сколько обходится каждый час? Задумываешься ли ты над драгоценностью времени?..

Мудрец лишь тот, кто каждый день своей жизни проводит так, как если бы этот день мог стать его последним днем...

Лик смерти – лицо каждого из вас, и все вы – самим себе смерть. Череп – это мертвец, лицо – это смерть. То, что вы называете “умереть”, – на самом деле прекратить умирать; то, что вы называете “родиться”, – начать умирать, а то, что зовете вы “жить”, и есть умирать... Если бы вы это постигли, каждый из вас вседневно созерцал бы смерть свою в себе самом, а чужую – в другом, и узрели бы вы все, что ваши дома полны ею и в обителище вашем столько же смертей, сколько людей» («Сон о преисподней»).

³⁰ «Предшествующее столетие, – пишет о XIX веке Иосиф Бродский, – упорно отказывается становиться нашим прошлым», в нем «всегда обнаруживаются все идеи, которые наш век объявляет своими достижениями».

³¹ Примером подобного возведения букета цветов в высочайшую степень смыслов и образов до полной утраты ими первоначальной сущности может служить стихотворение Заболоцкого, написанное уже в 50-х годах нашего столетия:

Принесли букет чертополоха
И на стол поставили, и вот
Предо мной пожар и суматоха
И огней багровых хоровод.
Эти звезды с острыми концами,
Эти брызги северной зари
И гремят, и стонут бубенцами,
Фонарями вспыхнув изнутри.
Это тоже образ мироздания,
Организм, сплетенный из лучей,
Битвы неоконченной пыланье,
Полыханье поднятых мечей...

³² Ср. стихотворение Заболоцкого «Пекарня» (1928 г.):

В волшебном царстве калачей,
Где дым струится над пекарней,
Там тесто, выскочив из квашен,
Встает подобьем белых башен
И рвется в битву напролом,
Ломая тысячи преград,
Оно ползет, урча и воя,
И не желает лезть назад.

³³ О «соре цивилизации» писал Крыжановский: «Многое множество ненужных и несродных друг другу вещей: камни – гвозди – гробы – души – мысли – столы – книги свалены кем-то в одно место: мир. Всякой вещи отпущено немножко пространства и чуть-чуть времени: столько-то дюймов в стольких-то мигах» («Катастрофа», 1919–1922). В связи с цитатой из Крыжановского интересно привести для сравнения цитату из сочинения Альберти «Intercenali» – начала столетия XV. В приводимом диалоге речь идет о путешествии на тот свет одного из собеседников – комедийно сниженная ситуация

паломничества Данте в «Божественной комедии». У Альберти один из участников диалога – Либрипета – рассказывает о свалке, в которую превращаются на том свете все «вещи» и все дела человеческие. «Все империи там свалены в одну кучу... Все это похоже на огромный пузырь, наполненный лицензиями, всякого рода изобретениями и выдумками, звуками рожков и труб. Ближе к краям разложены благодеяния в виде рыболовных крючков, сделанных из золота и серебра; немного подальше – свинцовые крылья. Мне сказали, что это человеческие достоинства. Затем – монеты и обгорелые пни, это любовь; наконец, бесчисленные имена граждан, начертанные на слое пыли, – это богатство... Невдалеке от этого места поднимается высоченная гора, где, как мне сказали, кипят, словно в огромном котле, все желания и надежды. Вокруг горы – множество обетов и молитв, возносившихся людьми богам. А на вершине горы время от времени взрывается какая-либо надежда или желание – и исчезает бесследно».

Свалка XV века – это мусор «потусторонний», представляющий собой материализацию абстрактных понятий и моральных категорий – своеобразная развернутая метафора средневековой темы – *memento mori*. Свалка, о которой говорит Крыжановский, это свалка начала XX века, это отходы, оставляемые на земле людьми, засоряющие земную поверхность. Ренессансная свалка наталкивает на философские раздумья о смысле жизни и смерти; современная свалка, свалка наших дней – о срочной необходимости чистки земного, а также надземного пространства от захламенности ненужными, вышедшими из употребления вещами, отходами цивилизации. Вещи загромождают вселенную, встает проблема не столько производства товаров, сколько уничтожения, захоронения их. Мир становится мусорной свалкой.

На протяжении столетий вещь была своеобразным конденсатором времени, человеческого времени. Передаваясь от поколения к поколению, вещь свидетельствовала о непрерывности семьи, рода, в конечном счете человеческой истории. Вещь служила временной эстафетой, которую одно поколение передавало следующему. Семейная кровать, в которой рождались, любили, рождали, умирали, снова рождались многие поколения, драгоценности, платья, кружева, белье, посуда, наконец, дома не просто переходили от одного владельца к другому, но бережно и торжественно передавались от отца к сыну, от сына к внуку, от внука к правнуку. «Вещи жили дольше своих владельцев, человек существовал под взглядом вещей» (В.Н. Топоров). Вещь была свидетелем, соглядатаем человеческой жизни.

Постепенно ситуация меняется. Уже в XIX веке вещь как свидетельство непрерывности существования семьи, рода превращается в просто «старинную вещь» – то есть в старую, странную, любопытную, в исторический документ, в

предмет коллекционирования, изучения. Из «своих» рук семьи вещь переходит в «чужие» руки собирателя, постепенно обезличивается, «сиротеет», превращается в товар, не аккумулирует в себе память семьи, рода. Перестав быть «заколдованным человеческим временем», вещь внутренне опустошается под равнодушным взглядом владельца, быстро устаревает, надоедает, выходит из моды, к тому же делается из все более дешевых, все менее долговечных материалов, быстро приходит в негодность, выбрасывается. Но парадокс состоит в том, что вещи, утратившие свою долговечность, свою способность конденсировать время, свою внутреннюю весомость, вещи, выбрасываемые на свалку и постоянно заменяемые другими, – приобретают над человеком особую, «метафизическую» власть. Вещи начинают настойчиво «окликать» (Анненский) человека, требовать к себе внимания, все новых и новых «усыновлений», приобретений, замен. Они словно дерутся друг с другом, выталкивают прежние, еще не успевшие состариться, чтобы стать на их место, а затем, еще скорее, уступить это место другим, еще более нового поколения, новой серии, новой даты выпуска. Возникает чехарда вещей, подавивших человека. Прежняя гуманистическая формула: «человек мера всех вещей» – сменяется формулой: «вещь мера всех людей» (Хайдеггер).

М. Эпштейн выдвинул идею создания музея вещей, простых, каждодневных вещей, «бывших в употреблении», музея, в котором человек был бы представлен своими вещами. В сущности, это был бы своеобразный натюрмортный портрет человека нашего времени. Идея парадоксальная, но чрезвычайно симптоматичная. «Само противопоставление “вещное” и “человеческое” условно в рамках той “чело-вещной” общности, которая по сути так же нерасторжима, как тело и душа...» (М. Эпштейн).

В наши дни совершилось то, о чем еще несколько десятилетий назад писалось лишь в научной фантастике: люди начали жить в мире «умных» вещей, которые сами за них думают. Человек не испытывает даже необходимости в непосредственном контакте с вещами, ему нужно только нажать кнопку дистанционного управления. Вещь, которая всегда существовала в непосредственном соприкосновении с человеком, которая оживала в его руках, – становится неприкасаемой, почти абстрактной.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ПОРТРЕТ	7
НАТЮРМОРТ.....	56
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	81
ПРИМЕЧАНИЯ	83

Препринтное издание
Ирина Евгеньевна Данилова

Оригинал-макет подготовлен
в Институте высших гуманитарных исследований РГГУ

ЛР № 020219, выдан 25.09.91
Подписано в печать 14.02.98
Формат 60×84 1/16. Уч.-изд. л. 6.05. Тираж 500 экз.
Заказ №