

(PHILOSOPHY)

Андре
МАЛЬРО



Голоса безмолвия



Издательство АСТ
Москва

УДК 1(091)(44):75
ББК 87.3(4Фра)+85.103
М21

Серия «Философия – Neoclassic»

André Malraux
LES VOIX DU SILENCE

Перевод с французского *Е. Головиной*

Серийное оформление и компьютерный дизайн *В. Воронина*

Печатается с разрешения издательства Éditions Gallimard.

Мальро, Андре.

М21 Голоса безмолвия / Андре Мальро ; [перевод с французского *Е. Головиной*]. — Москва : Издательство АСТ, 2022. — 448 с., 8 с. ил. — (Философия — Neoclassic).

ISBN 978-5-17-133179-5

Андре Мальро — французский писатель, видный политический и культурный деятель, мыслитель, во многом оказавший влияние на работы Альбера Камю, но прежде всего — один из крупнейших европейских культурологов и историков искусства XX века, чей всеобъемлющий труд «Голоса безмолвия» считается неизменно актуальным, классическим и нестареющим произведением одновременно по искусствоведению, живописной эстетике и философии искусства.

Это книга, в которой впервые в мировом искусствоведении прозвучал столь популярный ныне термин «воображаемый музей» — то есть собрание произведений искусства, чьи образы навеки сохраняются в нашей памяти.

Кроме того, в данной работе содержится оригинальная теория автора о всеобъемлющем влиянии античного искусства на искусство мировое, исследуется место копирования в творческих биографиях великих мастеров, немало внимания уделяется детскому и наивному искусству и по-является концепция Мальро о природе творчества как завоевании художником истины с помощью исключительно стилистических форм.

УДК 1(091)(44):75
ББК 87.3(4Фра)+85.103

© Éditions Gallimard, Paris, 2004
© Перевод. Е. Головина. 2021
ISBN 978-5-17-133179-5 © Издание на русском языке AST Publishers, 2022

Содержание

Часть первая. ВООБРАЖАЕМЫЙ МУЗЕЙ	7
Часть вторая. МЕТАМОРФОЗЫ АПОЛЛОНА	93
Часть третья. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО.	173
Часть четвертая. РАЗМЕННАЯ МОНЕТА АБСОЛЮТА	318

Посвящается Мадлен

Часть первая

ВООБРАЖАЕМЫЙ МУЗЕЙ

I

Романское распятие изначально не было скульптурой; «Мадонна» Чимабуэ не являлась картиной, и даже «Афина Паллада» Фидия не была статуей.

Роль музеев в наших отношениях с искусством настолько велика, что мы с трудом допускаем мысль о том, что их не существует и никогда не существовало за пределами культурной модели современной Европы, да и у нас они появились меньше двух столетий назад. Ими жил XIX век, и мы продолжаем жить ими, забывая, что они навязали зрителю совершенно новое восприятие искусства. Они лишили собранные в своих стенах произведения искусства присущей им функции, превратив их в картины и портреты. Если бюст Цезаря или конная статуя Карла Великого все еще остаются Цезарем и Карлом Великим, то герцог Оливарес для нас — это прежде всего Веласкес. Что нам за дело до личности «Мужчины в золотом шлеме» или «Мужчины с перчаткой»? Мы зовем их Рембрандтом и Тицианом. Портрет перестает быть портретом как таковым. Вплоть до XIX века все произведения искусства представляли собой изображения чего-то существующего — или несуществующего, — пока не стали собственно искусством. Живопись была живописью только в глазах художника и часто была также поэзией. Музей лишил почти все портреты (даже писанные не

с натуры) привязки к моделям, одновременно отобразив у произведений искусства их функцию. Больше нет ни палладиума, ни святого, ни Христа, ни объекта поклонения; не нужно ни сходство, ни воображение, ни декор, ни право владения — остались только изображения вещей, отличные от самих вещей и в самом этом отличии находящие смысл своего существования.

Произведение искусства было связано с чем угодно — готическая статуя с собором, классическая картина с антуражем своей эпохи, — но только не с другими произведениями искусства; напротив, оно было от них изолировано, чтобы зритель наслаждался им одним. В XVII веке существовали кабинеты античных древностей и коллекции, но они не меняли отношения к отдельному произведению искусства, символом чего служит Версаль. Музей отделяет произведение искусства от «профанного» мира и сближает его с другими произведениями, противоположными ему или соперничающими с ним. Музей — это столкновение метаморфоз.

Если в Азии музеи появились совсем недавно, под влиянием и прямым руководством европейцев, то это потому, что в Азии, особенно на Дальнем Востоке, художественное созерцание и музей несовместимы. В Китае радость и удовольствие от предметов искусства были прежде всего связаны с обладанием ими, за исключением предметов религиозного искусства, которые ценились за единичность. Живопись не выставляли на всеобщее обозрение — любитель созерцал ее в состоянии благодати, и функция живописи состояла в том, чтобы углубить это состояние и расцветить новыми красками коммуникацию с миром. Интеллектуальное усилие, необходимое для сравнения произведений искусства, категорически несовместимо с самозабвением созерцания. В азиатском сознании музей, если это не образовательное учреждение, представляет собой нелепое нагромождение не связанных между собой предметов.

На протяжении ста с лишним последних лет наше отношение к искусству приобретало все более интеллектуальный характер. Музей заставляет задаваться вопросами о каждом из образов мира, которые он объединяет, и о том, что именно их объединяет. К «удовольствию для глаза» в результате смешения и видимого противопоставления разных школ добавились осознание страстного поиска чего-то нового, попытки воссоздать вселенную перед лицом Творения. В конце концов музей — это одно из тех мест, где мы получаем самое высокое представление о человеке. Однако наши знания шире любых музеев; посетитель Лувра знает, что не найдет здесь наиболее значимых образцов творчества ни Гойи, ни великих англичан, ни Микеланджело-живописца, ни Пьеро делла Франчески, ни Грюневальда — в лучшем случае Вермеера. Там, где функция произведения искусства сводится к тому, чтобы служить произведением искусства, и в условиях продолжающегося художественного постижения мира, собрание такого количества шедевров — при отсутствии еще большего количества шедевров — с неизбежностью наводит на мысли о *всех* шедеврах. Увечная полнота не может не напоминать об абсолютной полноте.

Чего лишены музеи? Всего, что является элементом ансамбля (витражи, фрески); всего, что не поддается транспортировке; всего, что нельзя развернуть без потерь (ансамбли шпалер); всего, что они не могут приобрести. Даже упорство и огромные средства не спасают музей от того, что все его приобретения — это лишь череда счастливых находок. Никакие победы Наполеона не позволили ему перенести в Лувр Сикстинскую капеллу; ни один меценат не в силах перетащить в Метрополитен-музей Королевский портал Шартрского собора или фрески Арrezzo. С XVIII по XX век с места на место возили то, что поддавалось перевозке, — картин Рембрандта было продано и перепродано больше, чем фресок Джотто. Так музей, зародившийся в эпоху, когда единственным образом живописи была картина на мольберте, превратился

в музей, где царствует не цвет, а полотно, не скульптура, а статуи.

XIX век стал для искусства веком путешествий. Но людей, которые видели бы все величайшие произведения европейского искусства, было мало. Готье побывал в Италии в 39 лет (и не заглянул в Рим), Эдмон де Гонкур — в 33, Гюго — ребенком, Верлен и Бодлер — никогда. То же самое относится к Испании и в чуть меньшей степени к Голландии — фламандцев все-таки знали. Заинтересованные зрители, толпившиеся на Салоне и наслаждавшиеся лучшей живописью своего времени, жили одним Лувром. Бодлер не видел лучших работ ни Эль Греко, ни Микеланджело, ни Мазаччо, ни Пьеро делла Франчески, ни Грюневальда, ни Тициана, ни Халса, ни даже Гойи, несмотря на Орлеанскую галерею...

Что же он видел? Что вплоть до начала 1900-х видели те, чьи суждения об искусстве мы воспринимаем как откровение, полагая, что они говорят о *тех же* произведениях, что и мы, и имеют в виду то же, что подразумеваем мы? Два-три музея, а также фотографии, гравюры или копии, сделанные с незначительной части совокупности европейского искусства. Большинство их читателей видели еще меньше. В сознании знатоков искусства существовала серая зона — сравнение картины, увиденной в Лувре, с картиной, увиденной в Мадриде или в Риме, происходило у зрителя в памяти. Зрительная память ненадежна, а между посещением двух музеев и ознакомлением с двумя картинами часто проходили недели. С XVII по XIX век картины, с которых делали гравюры, превратились в гравюры: рисунок сохранялся, но колорит ушел; черно-белая гравюра была не копией картины, а ее интерпретацией; кроме того, картины теряли в размерах и приобретали поля. Черно-белая фотография XIX века по сути была той же гравюрой, разве что более точной. Тогдашний зритель знакомился с картинами, как мы знакомимся с мозаикой или витражами...

У сегодняшнего студента есть цветные репродукции большинства известных полотен; он открывает для себя творчество множества второстепенных художников, архаичное искусство, индийскую, китайскую и американскую скульптуру доколумбовой эпохи, византийское искусство, римские фрески, примитивное и народное искусство. Сколько репродукций статуй было сделано в 1850 году? Большая часть альбомов была посвящена скульптуре, которая в монохромном изображении теряет меньше, чем живопись. Если раньше мы знали Лувр (плюс кое-что из его запасников) и помнили то, что смогли запомнить, то отныне мы перестали зависеть от несовершенства своей памяти — в нашем распоряжении такое количество выдающихся произведений искусства, какое не в состоянии вместить ни один музей.

Открылся воображаемый музей. Благодаря ему наша возможность, прежде ограниченная «настоящими» музеями, сравнивать между собой шедевры достигла пика. Отвечая на этот запрос, пластические искусства изобрели собственную полиграфию.

II

Казалось бы, фотография, изначально воспринимаемая как скромное средство распространения изображений шедевров среди тех, кто не мог позволить себе приобрести гравюру, должна лишь подтвердить значимость того, что и прежде считалось ценным. Но по мере того как росло число репродукций произведений искусства и увеличивались их тиражи, сама природа этого процесса все больше влияла на выбор конкретных произведений. Их распространение подчиняется все более изощренным и все более широким подходам. В результате вместо шедевра мы часто получаем просто значительное произведение искусства, а вместо восхищения довольствуемся наслаждением знания. С шедевров Микеланджело делали гравюры — фотографи-

руют работы мастеров второго и третьего плана, образцы примитивного искусства, никому не известные произведения. Фотографируют то, что поддается фотографированию.

Фотография помогала художникам распространять их шедевры, но одновременно менялось само понятие шедевра.

С XVI по XIX век шедевр существует как вещь в себе. Признанные эстетические критерии, якобы основанные на греческом наследии, устанавливали мифические, но более или менее точные каноны красоты; произведение искусства стремилось приблизиться к некоему идеалу: во времена Рафаэля шедевр живописи — это картина, которую не может улучшить никакое воображение. В крайнем случае ее можно сравнить с другими работами того же автора. Она существует не во времени, а в пространстве соперничества с идеальным произведением, на которое намекает.

Эта эстетика с конца XVI романского по XIX европейский век будет постепенно терять позиции, тем не менее вплоть до появления романтизма считалось признанным, что распознать великое произведение можно по его гениальности. Его история, его происхождение не имеют никакого значения — мерилom служит успех. Это узкое представление, этот идиллический пейзаж, на фоне которого человек видится господином истории и собственных чувств, яростно — и тем яростнее, чем меньше он это осознает, — отрицающим стремление каждого века найти свой собственный гений, — все это подверглось сомнению, когда с появлением новых представлений об искусстве восприимчивость к ним пошатнулась, ощущая свое с ними глубинное родство, но не умея с ними согласиться.

Скорее всего до 1750 года, когда были выставлены работы второстепенных мастеров из королевского собрания, художники имели возможность знакомиться с другими видами искусства в лавках торговцев, которые мы видим на многих полотнах, например на «Лавке Жерсена»

у Ватто. Однако это почти всегда были не слишком выдающиеся образцы, полностью подчиненные господствующей эстетике. В 1710 году во владении Людовика XIV имелось 1299 картин французских и итальянских художников и 171 картина представителей «других школ». За исключением Рембрандта, привлекшего внимание Дидро, хоть и по немного странным мотивам («Если бы я встретил на улице персонажа Рембрандта, меня охватило бы желание с восторгом последовать за ним, но чтобы я заметил персонажа Рафаэля, кому-нибудь пришлось бы тронуть меня за плечо»), но, главным образом, сильно итальянизированного Рубенса, весь XVIII век знал за пределами Италии только второстепенных мастеров. Кому в 1750 году пришлось бы в голову сравнивать ван Эйка с Гвидо Рени? Итальянская живопись и античная скульптура были не просто живописью и скульптурой — они представлялись вершиной цивилизации, чье влияние на человеческое воображение ничуть не ослабло. В монарших галереях царствовала Италия. Ни Ватто, ни Фрагонар, ни Шарден не желали писать, как писал Рафаэль, но они и не считали себя ровней ему. В искусстве существовал своего рода «золотой век».

После Революции и затем во времена Наполеона, когда в Лувре столкнулись шедевры разных школ, традиционная эстетика все еще оставалась в силе. Все, что происходило не из Италии, инстинктивно оценивалось с итальянской точки зрения. Для поступления в Академию вечности от художника требовалось владение итальянским языком, пусть даже он, подобно Рубенсу, говорил на нем с акцентом. Тогдашняя критика считала шедевром полотно, если оно могло «удержаться» в ряду других шедевров, хотя этот ряд напоминал экспозицию Квадратного салона Лувра: Веласкеса и Рубенса (Рембрандт оставался маргиналом — грандиозным и пугающим) признавали, поскольку они не противоречили духу итальянизма, лик которого проявился во всей красе до смерти Делакруа и именовался академизмом. Так на смену соперничеству

с мифическим совершенством пришло сравнение произведений между собой. Но в этом Диалоге великих мертвецов, где каждое новое значительное произведение было обязано основываться на привилегированной части музея памяти, данная часть даже на исходе италянизма состояла из черт, одинаково присущих всем произведениям. В XVI—XVII веках она была меньше, чем нам представляется, и сводилась к объемной масляной живописи. Голос Делакруа в этом диалоге был бы едва слышен, а Мане и вовсе лишен права голоса.

Репродукция внесла свой вклад в изменение данного диалога, вначале намекнув, а затем и навязав новую иерархию.

Вы могли восхищаться Рубенсом потому, что в своих наименее фламандских полотнах он достигал величия Тициана, но это соображение отступало на второй план, стоило вам пролистать альбом, представляющий все творчество Рубенса. Этот альбом — отдельный мир. Сравнить «Прибытие Марии Медичи в Марсель» можно только с другими работами Рубенса*. И в этом контексте «Портрет Клары Серены Рубенс» из музея Лихтенштейнов, некоторые эскизы, «Аталанта и Мелеагр», «Возчики камней» и «Опознание Филопемена» звучат совсем по-другому. Мы понимаем, что Рубенс — один из величайших в мире пейзажистов. И можем составить настоящую антологию. Шедевр перестает быть произведением, идеально вписанным в традицию, как бы широко ее ни трактовать, или самым полным, или самым «совершенным» произведением; шедевр становится шедевром потому, что он — вершина индивидуального стиля автора, и мы оцениваем его исключительно *по отношению к самому себе*.

* По тому же принципу построены сборные выставки, хотя они носят временный характер. Впрочем, они родились в результате той же эволюции восприятия. Великие романтики выставлялись в Салоне, тогда как наши великие современники, если и посылают туда свои работы, то исключительно по доброте душевной. Становясь частным предприятием, выставка изолирует художника. — *Прим. автора*.

Это самое значимое произведение художника, открывшего новый стиль. К шедеврам, победившим в столкновении с собственным воображаемым совершенством, а затем и в борьбе с шедеврами, принятыми в Академию избранных, добавляется, а иногда и вытесняет остальные, произведение, наиболее полно выражающее суть того или иного стиля. Альбом, посвященный искусству народов Океании, знакомит нас с двумя сотнями скульптур и позволяет оценить высокое качество некоторых из них; любое сравнение произведений, созданных в одном стиле, позволяет выделить шедевры данного конкретного стиля, поскольку открывает нам их особую суть.

Переосмысление природы искусства, случившееся в XIX веке, положило конец императивной эстетике и разрушило предрассудок неумелости. Презрение XVII века к готическому искусству объясняется не сознательным конфликтом ценностей, а тем обстоятельством, что в готической статуе видели не то, чем она является на самом деле, а то, чем ей не удалось стать: готический скульптор хотел изваять классическую статую, но у него не получилось, потому что ему не хватило *умения*. Все соглашались, что воспроизвести античные, частично утраченные, образцы невозможно (хотя в XI веке на юге Франции их спокойно копировали; хотя оказалось достаточно воли Фридриха II, чтобы возродилось римское искусство; хотя итальянские художники каждый день ходили смотреть на колонну Траяна), потому что возведенный в канон натурализм требовал заниматься их беспрестанным поиском, и никому и в голову не приходило, что готических художников этот поиск попросту не интересует. Возмущенное «уберите от меня этих уродцев» Людовика XIV касалось и собора Парижской Богоматери. Неудивительно, что в начале XIX века «Лавка Жерсена» была разрезана надвое, а братьям Гонкурам удалось купить в лавке старьевщика полотно Фрагонара. Если определять стиль по тому, чем он не является, испытывая по отношению к нему негативные эмоции, то стиль умирает.