



JOHN
RUSKIN

Sesame and lilies.
Lectures on art

ДЖОН
РЁСКИН

Сезам и Лилии.
Лекции об искусстве



УДК 7.0
ББК 87.8
Р43

*Перевод с английского П. С. Коган («Лекции об искусстве»),
О. М. Соловьевой («Сезам и Лилии»)
Вступительная статья А. В. Маркова*

Рёскин, Джон

Р43 Сезам и Лилии. Лекции об искусстве / Д. Рёскин ; [пер. с англ. П. С. Коган («Лекции об искусстве»), О. М. Соловьевой («Сезам и Лилии»); вступ. ст. А. В. Маркова]. — М. : РИПОЛ классик. — 352 с. : ил. — (Авторская серия Джона Рёскина).

ISBN 978-5-519-64226-2

Джон Рёскин – создатель современного искусствоведения. Без знакомства с его работами практически невозможно в полной мере понять всю специфику мирового искусства, ведь именно Рёскин заложил основы метода знакомства с величайшими из произведений живописи, литературы и самой природы.

С помощью этой книги читатель может почувствовать себя слушателем в первом ряду оксфордского лекционного зала, на трибуну которого поднимается Джон Рёскин.

В лекциях под названием «Сезам и Лилии» Рёскин рассуждает о золотых правилах чтения, образования и литературы, а также о приходе нового гуманистического периода в истории, когда роль индивида в обществе меняется и на первый план выходят женщины и их искусство, демонстрируя истинные ценности всему миру.

Книга сопровождается вступительной статьей профессора Александра Маркова.

**УДК 7.0
ББК 87.8**

© Марков А.В., вступительная статья,
2018

© Издание, оформление. ООО Группа
Компаний «РИПОЛ классик», 2018

ISBN 978-5-519-64226-2

АЛЕКСАНДР МАРКОВ

ВОЖДЬ АРМИИ КРАСОТЫ: О ДЖОНЕ РЁСКИНЕ

Джон Рёскин был отцом слишком многих явлений, чтобы смотреть на него как на завершенную монументальную фигуру. Рёскин — создатель современного искусствovedения: он первый показал, что недостаточно лишь знать содержание картин или манеру художника, но нужно понимать, с какой скоростью рассматривать картины и с каким настроением постигать их смысл. Рёскин — создатель современной критики искусства: он обосновал, что критика не обязательно привязана к событиям, вроде регулярных выставок, но сама может стать событием под стать открытию новых земель. Рёскин — создатель современного искусства: вместе с прерафаэлитами он возрождал ремесло в искусстве, доказывая, что живопись не только должна представлять нам вещи, но показывать, как эти вещи поведут себя в бережных руках ремесленника. Рёскин — создатель современного туризма: если раньше путешествие должно было вывести юношу в мир, познакомив его с разными народами, то теперь путешествовать стали все возрасты, каждый за своим уроком и своим душевным покоем. Наконец, Рёскин — создатель общинного движения в Англии и США.

Прожил Рёскин четыре пятых века, родился в 1819 году, умер в 1900 году. Можно представить, как в год его рождения еще громыхали тяжелые телеги, мучительно прокладывались новые доро-

ги, парусники еще не собирались сдаваться под натиском пароходов, улицы пока не были расширены, коллекции оставались достоянием немногих ценителей, а архитектура не могла никак выбрать, какой эпохе лучше подражать, если все они будто завершились. Можно представить и как в год его смерти телефонные звонки раздавались за окнами, гудела пневмопочта, даже расширенные улицы изнемогали от пробок, новые вокзалы соперничали чудовищными ребрами с кафедральными соборами, а фонтаны плакали на виду гуляющих мечтателей. Всё переменялось, только мозаики и витражи глядели, как прежде, печально и надмирно.

Родился Джон Рёскин в семье богатого шотландского вино-торговца. Шотландские предприниматели обычно были крепкими религиозными династиями, и хотя предмет торговли мог меняться, требуемые от торговца терпение и внимание оставались неизменны. В таких семьях рано наступала зрелость ребенка: полагалось встать за бухгалтерские книги в раннем возрасте, равно как и уметь всё, что умеют подчиненные, от уборки помещений до заключения крупных сделок. Джон Рёскин не испытывал стремления к предпринимательской карьере: мечтая о дальних странах, он одобрял в себе амбиции лишь путешественника.

В ранних путешествиях раскрылся важный талант Рёскина — географическая и геологическая интуиция: внимание к горным породам и растениям, погоде и переменам ландшафта. Когда он ездил по разным странам, сразу примечал, почему одни и те же горы или даже один и тот же климат так непохожи от одной области к другой. Видеть вмешательство человека там, где дикая природа торжествовала, было невозможно, и потому молодой Рёскин склонялся к романтическому объяснению: природа любит прятаться, и не сразу раскрывает себя; но если раскрывает, то в капризном многообразии.

Но и великим поэтом Рёскин не стал, хотя сочинителем был выдающимся. Когда, окончив Оксфордский университет, он был оставлен «лектором», иначе говоря, доцентом, читающим специализированный курс, он стал учить систематической тщательности. Именно тогда в университет устремились живописцы: конкуренция меж ними росла, а университетский диплом давал несомненное преимущество перед теми, кто учились лишь у природы или лишь у мастера, половину что знал забывшего.

Рёскин, стоя перед будущими художниками и меценатами, объяснял им с первой лекции, что недостаточно лишь вдохновения для того, чтобы стать признанным виртуозом живописания. Нужно научиться познавать природу, но не наскоком, а постепенно проникаясь пониманием. Чтобы познать минерал, нужно научиться запоминать его грани, а потом добавить цветовой нюанс, дабы он заблестал. Чтобы познать растение, нужно научиться складывать мысленно его лист, чтобы понять, как распределяются силы в несомненной материи живого.

Знаменитым Рёскина сделала его статья «Прерафаэлитизм» (1851), давшая имя новому направлению в живописи. В ней Рёскин анализировал художников, создавших свои эстетические программы до победы программы Рафаэля; название образовано точно так же, как «доникийские богословы» или «досократические философы». Перуджино и Беллини стали для Рёскина учителями светлой природы, а Фра Анжелико — непостыдного отношения к этой природе.

Часто это название, в применении уже к английским подражателям прерафаэлитов, создавших «Братство прерафаэлитов», понимают упрощенно: просто как следование художественным нормам живописцев, живших до Рафаэля, из непримиримой вражды к академизму. Но ведь, заметим, художники до Рафаэля

чаще соперничали до ненависти, чем желали создать какой-то общий принцип работы; скорее только во времена Рафаэля художники заявили, что их искусство обладает величайшим достоинством, и потому не подвластно ни вмешательству извне, ни внутренним раздорам. Но и Рафаэль вовсе не был академистом; напротив, он был радикальным реформатором изображения: вместо собирания образа из знаков и впечатлений, из взглядов и одежды, Рафаэль настаивал на том, что само тело человека, интимно прочувствованное, облечется в одежду только на трепетной поверхности красок. Поэтому прерафаэлитизм — это другое: не борьба с монументами академизма, но стремление вернуть в искусство интуицию материала. Как феноменологи позднее восклицали «к самим вещам», так прерафаэлиты могли бы сказать «к материалам и инструментам».

Мы не поймем английский прерафаэлитизм, пока видим в нем только одну из «красот» позапрошлого века или впечатляющие, но устаревшие иллюстрации к легендам. Прерафаэлитизм любил легенды, но в буквальном смысле этого латинского слова, «то, что надо читать». Он избрал искусство не такое, как оно есть, а каким оно должно быть, когда оно впечатлит и заморозит разные аудитории. Искусство принадлежит не миру оценок, а миру задач; тогда как Рафаэль воспринимался прерафаэлитами как безусловная ценность, но потому и не способная по-настоящему озадачить.

Реабилитация готического стиля, произведенная Рёскиным (в книге «Природа готики», 1853), тоже должна быть понята правильно. Рёскин не был просто романтиком, которого восхищает вертикальная устремленность готики и ее детализация, умеющая переплести неведомое. Для него готика — опыт совместного освоения природы, и потому столь убоги, считал он, современные подражания готике, пытающиеся машиной сде-

лать то, что нужно делать человеческими руками. Готика — особый труд: поиска в материале его податливости, а в движении его вектора. Да, вертикаль готики — лишь геометрия, да, детали готики — только подражание природным формам; но если мастер будет только геометром или только биологом, он не создаст ничего из тяжести недоброй. Чтобы знания не истощались в спешке, готика и должна стать принципом не просто достаточного, но твердого основания для создания новых форм.

Классицизм для Рёскина, напротив, повторяет готовые элементы, заставляя зрителя бродить в призрачных зеркалах своих отражений. Книга Рёскина о готике не вызвала бы бурю во всем интеллектуальном Лондоне, ограничься Рёскин лишь стилистическими предпочтениями. Но он посягнул на главное: на начало промышленного производства, на модные промышленные выставки, в которых он усмотрел выражение классицизма как создания образцов безжалостной властью техники. Классицизм для Рёскина означал всё самое неприглядное в современном ему капитализме: разделение труда, с неизбежным делением людей на знатоков и узких специалистов, нерегулируемый рынок, который требует простых сделок, но при этом создает иллюзорные ценности. Классицистский парк, с его прямыми дорожками и искусными иллюзиями, в конце концов переходящими в иллюзию искусственности, — это и есть капиталистический рынок для Рёскина, чему посвящена его книга «Помогая самому последнему» (1860), после положенная Махатмой Ганди в основу его социальной программы 1908 г.

Сам Рёскин любил быть первооткрывателем. Когда английская критика нападала на Тёрнера, упрекая его в произвольности фантазий и неумении блюсти значение пейзажа, Рёскин выступил с развернутой защитой Тёрнера. Рёскин объяснял, что

пейзаж — это не система значений, а система отношений: мы сначала просто глядим на море, замечая дымку или игру лучей, потом вглядываемся в то, как работают эти явления, а потом и испытываем зрение, насколько счастливо для себя оно далее может вглядываться. Тогда пейзаж оказывается одновременно лабораторией взгляда и той игрой нашего зрения в природное счастье, которой радуется сама природа.

Рёскин первый разработал программу преподавания искусства для рабочих, желая, чтобы они вернули себе достоинство и стать цеховых мастеров. Он учил рабочих рисованию, исходя из того, что рисунок — первейший документ достоинства: когда человек рисует, он всем телом предан контуру, нажиму карандаша, но при этом он заявляет в изображении свободную игру творческих сил. Когда ребенок рисует, он показывает, что он может не только собирать мир, как в игре, но и показывать данное состояние мира. Когда рисует взрослый, он, показывая состояние мира, доказывает и свою состоятельность. В таком просвещении рабочих Рёскин видел эпохальную задачу: на место эксплуатации поставить творческий ручной труд. Рёскин создал и возглавил мастерскую «Гильдия святого Георга», в которой и поощрял творческое обращение с разными материалами, и с 1871 г. стал издавать ежемесячник, посвященный красоте созидательного труда. По образцу этой Гильдии создавались «колонии Рёскина» в Новом свете: в Теннесси, Флориде, Небраске и Британской Колумбии — здесь Рёскин оказался предшественником Льва Толстого и толстовских коммун. Жители колоний селились вместе, вели деятельность натурального хозяйства и вместе изучали красоту даже самых обыденных вещей.

Личная жизнь Рёскина не была удачной: женитьба на Эффи Грей не принесла мыслителю покоя, и Эффи Грей потом вышла за-