



JOHN
RUSKIN

Art and Life

ДЖОН
РЁСКИН

Искусство и действительность



РИПОЛ
КЛАССИК

УДК 7.0
ББК 87.8
Р43

*Перевод с английского О. М. Соловьевой
Вступительная статья А. В. Маркова*

Рёскин, Джон

Р43 Искусство и действительность / Д. Рёскин ; [пер. с англ. О. М. Соловьевой, вступ. ст. А. В. Маркова]. — М. : РИПОЛ классик. — 270 с. — (Авторская серия Джона Рёскина).

ISBN 978-5-519-64253-8

Книга «Искусство и действительность» является собранием избранных страниц сочинений крупнейшего искусствоведа и мыслителя Джона Рёскина.

Уникальный сборник содержит синтез искусствоведческих идей Античности, романтизма и просветительства.

Идеи Рёскина более ста лет служат источником вдохновения для вдумчивых художников и всех, кто интересуется вопросами истории искусства и культуры.

УДК 7.0
ББК 87.8

ISBN 978-5-519-64253-8

© Марков А. В.,
вступительная статья, 2018
© Издание, оформление.
ООО Группа Компаний
«РИПОЛ классик», 2018

СОЛНЕЧНОЕ СПЛЕТЕНИЕ ЖИЗНИ

В 1886 г., когда Рёскин, прогуливаясь по холмам Англии, писал первые тетради своих воспоминаний, в Нью-Йорке почитатель его таланта, писатель и журналист Уильям Слоан Кеннеди выпустил антологию его трудов под названием «Искусство и жизнь», или, в русском переводе, «Искусство и действительность». Вероятнее всего, слово «жизнь» показалось здесь слишком отягощенным инерцией быта, в выражениях вроде «узнал бы жизнь на самом деле» или «скука жизни», где это слово знаменует непреодолимые обстоятельства. Другое значение речения «жизнь», более радостное, в смысле необходимого продолжения бытия, «усилья Воскресенья» или свойства благоговеть и в благоговении оправляться от обморока быта, было возрождено только в XX в. усилиями писателей от Льва Толстого до Бориса Пастернака. Громоздкое «действительность», обычный перевод кантовского термина *Wirklichkeit*, т.е. бытия, не устающего развоплощаться в событие, жертвующего своими привычками ради несомненности воздействия, показалось более нейтральным. Оно уже было привычно по названию диссертации Н.Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действи-

тельности», где из формальных ограничений искусства вы-
водилась его неспособность заменить собой действитель-
ность, оставляющей за собой всю красоту и с трепетом
переживаемое напряжение социальной правды.

У.-С. Кеннеди был одним из создателей американского
канона: благодаря его книгам мы узнали, что Ральф Уолдо
Эмерсон — крупнейший американский философ, а Лонг-
фелло и Уитмен — величайшие поэты молодого континен-
та. Он был собирателем и хранителем документов послед-
них, от писем до анекдотов, от устных выступлений до за-
писных книжек. С 1880-го Кеннеди работал литературным
секретарем Уитмена до смерти того в 1892 г., готовя собра-
ние сочинений и ведя каждодневные записи разговоров
с поэтом. Уитмен называл своего помощника «верным
гвардейцем» — в этом эпитете не столько мысль о личной
верности, сколько об особой остроте ума, умении отклик-
нуться в любой час и при этом защищать мир поэзии как
защищают крепость.

Кеннеди создал несколько антологий: избранные рабо-
ты итальянского философа и психолога Чезаре Ломброзо,
посвященные вопросу о бессмертии души и интерпретации
необычных феноменов психической жизни, и две рёскинов-
ских антологии: «Искусство и жизнь» и «Наука». Если
Ломброзо заинтересовал его как ученый-позитивист, пыта-
ющийся объяснить духовный мир и природу неведомого,
всевозможных дельных и тревожащих исключений из по-
рядка вещей, то Рёскин — как критик искусства, всегда зна-
ющий, как и чем живёт неведомое. Рёскин, знаток неведомо-

го, и представлен как нравственный картограф непостижимой благоговейной красоты. По аналогии с книгой Уитмена «Листья травы» можно было бы назвать эту книгу «Вещество искусства», подразумевая вещество не в смысле материала, а в смысле способности искусства сбыться как этический факт, или так, как мы называли это введение, имея в виду любовь Рёскина к солнечным орнаментам — для него чем «естественнее» орнамент, тем лучше.

Разделы в книге Рёскина названы прихотливо, но тем более точно: мозаика проблем, встающих перед посетителем музея или галереи, оказывается уложена в строгие рассказы о нравственном смысле искусства. Нравственность Рёскин понимает широко: не как выполнение требований или даже совестливость, но как умение подчинить свои страсти лучшим впечатлениям, которыми нас одарили природа или искусство. Обычно говорят, что влюбленный не причиняет зла; по Рёскину, не причиняет зла и тот, кто способен что-то полюбить в природе или искусстве, а злодейство — первейший признак разочарований, следующих друг за другом удушливой цепью. Поэтому нравственность для Рёскина — продукт воображения: кто способен себе представить идею красоты не как упрощенный отвлеченный идеал на холодных вершинах бесстрастия, но как необходимый показатель жизни, как термометр и температуру одновременно, как румянец и запечатление этого румянца живой кистью, тот по-настоящему нравственен. Он не предаст дух жизни, просто потому что у него не будет охоты ему изменять.

Из темы нравственности как главного колорита жизни следует рассмотрение соотношения искусства и религии.

Как и большинство современников, Рёскин уверен, что религия древних дала начало большой архитектуре: впервые удивившись миру, осознав космос как живой храм, человек решил воздвигнуть храм как обсерваторию божественной жизни и хранилище лучших убеждений. Мы сейчас не ставим вопрос, оправдывает ли религиозно-ведческая наука столь ловкий расклад, в котором из благоговейного ужаса рождается вся учтивость к знанию, преодолевающая даже тяжесть обязательств перед богами в сумраке могущественных колонн. Ученый может сказать, что благоговение, наблюдение и жреческое богочитание — разные явления, объединенные разве что общей цивилизационной задачей. Но для Рёскина важнее другое: не историческая религиозность, а тот миг, когда живое настолько хочет жить, что благоговееет перед самим собой. Как бутон, готовый распуститься, собрал в себе всю свою жизненную силу, и она более чем страстна в легком трепете лепестков, так и впервые обретшее религиозную задачу человечество вдруг удивляется, что могущество человека состоит во многом из трепета. Без этого трепета невозможно было человечеству подготовиться к мировой истории.

Но история — проваленный экзамен? Для Рёскина не проваленный, потому что религия создала статуи: создала желание присутствия прямо в том месте, где только что побывало божество. А значит, она создала гуманизм, вписы-

вающий человека в божественную перспективу без превращения его в условный пример или безжизненную схему. Человек гуманизма спасается, как и любой религиозный человек, но это не спасение от очередной беды, а спасение всей жизни, глядящей на человека как на своего избранника, щедро избравшего быть живым. Такое узнавание своей жизни в перспективе самой жизни и есть, по Рёскину, цель искусства как самого достойного храма для живых впечатлений; и мастера от древнего Вавилона до Фра Беато Анжелико работали ради этой цели.

Тема «искусство и природа» прямо проистекает из этих предпосылок. Рёскин был идеологом прерафаэлитизма, это все помнят, но вряд ли сознают, насколько серьезны были выводы, которые следуют из отказа от нескольких веков искусства как от веков упадка, бьющихся в сетях формализованной изощренности. Отвергая армии художников, бывших после Рафаэля, с их интендантскими складами натюрмортов, вооружением спецэффектов и скучными тренировками на пейзажных ландшафтах, Рёскин и всё братство прерафаэлитов хотели совсем иного. Они хотели, чтобы природа была мирной раз и навсегда; чтобы она успокаивалась не только при хорошей погоде или иных благоприятных взорах, но при первом же взгляде на нее. Желание учиться у природы было отождествлено с пожеланием самой природе стать мирной от самого своего начала.

Но не выдается ли при этом желаемое за действительное, декорация — за устройство космического миропорядка

ка, всемирного балаганчика, как сказал бы А. Блок, или большого зальцбургского театра жизни, как добавил бы фон Гофмансталь? Рёскин решительно говорит, что нет. Для него мимесис, подражание — это всегда повод объясниться природе в любви. Миметически созданное произведение — это как любовная записка, где могут употребляться сколь угодно банальные штампы, но после которой ни воображение, ни действительность любви уже невозможно обуздать. Так и в искусстве, господство условностей ничем не отличается от засилья штампов в любовных романах и любовных записках: важна не воспроизводимость этих штампов, а та уникальность переживания, которая и позволяет разным людям в свой черед всякий раз узнавать что такое любовь. Поэтому для эстетики Рёскина важно, что в произведении искусства можно использовать любой декор, воспроизводить привычные и всем известные явления жизни, — просто уникальность и беспримерность произведения напечалит всем, какая бывает любовь.

Поэтому Рёскин ставит в один ряд правдивый пейзаж и вымышленную историческую сцену, благородную скульптуру античности и смелую имитацию вуали или фактуры украшений в статуях эпохи барокко. Рёскин решительно разрывает тем самым с эстетическими установками эпохи Винкельмана, который бы предпочел благородную статую в открытости благородного пейзажа. Рёскину важна смелость художника: что все утонченные детали, выписанные на холсте золотые кубки или решенные в мраморе ткани начинаются с грубых ударов кисти или отчаянно смелого