

Е. В. Ровенко

К ПРОБЛЕМЕ СТИЛЕВОГО «ПЕРЕВОДА» ЖИВОПИСНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: ОТ КОПИИ ДО ДЕКОНСТРУКЦИИ

При всей очевидной легкости, с какой искусствоведы обычно употребляют понятие «копия» в отношении живописного произведения, дело обстоит не так уж просто. «Копия» становится многозначным термином, смысл которого зависит от эстетических установок и целей того или иного художника, от философского, эстетического и общекультурного контекста эпохи. Несомненно, в своем исходном значении (точное воспроизведение некоторого текста — текста в широком смысле слова) копия существовала всегда. Однако многие живописцы приходили к иному пониманию как самой копии, так и процесса копирования, и понятие «копии» включало в свой семантический багаж дополнительные смысловые оттенки, вплоть до отрицания самого исходного значения этого слова. Художники XIX–XX вв. создавали уже скорее не копии, а парафразы, вариации на тему оригинала, фантазии и т. д. Казалось бы, в этом случае не нужно смешивать понятия и говорить о копии.

Но трудность заключается в том, что в изобразительном искусстве, в сущности, любая копия не может быть точным воспроизведением, потому что живописная копия — не оттиск и не фотоснимок¹. Пока изменения, вносимые по ходу работы копистом, не носят сознательного характера (т. е. не намеренные), перед нами копия по «телеологическому» смыслу. Таковую копию можно назвать *ремесленной*. В книге «Опыты сравнительного изучения картин» [1] Карл Фолль описывает те смысловые деформации, которые возникают при копировании шедевра. При этом надо подчеркнуть, что изменения затрагивают композиционный, но не предметный аспект произведения, поскольку задача мастера в рассматриваемом случае — передать точный предметный смысл (план содержания) копируемой картины². Но собственный стиль мастера: его

Ровенко Елена Владимировна, преподаватель, мл. науч. сотр., Московская государственная консерватория; e-mail: rovenko-lena@mail.ru

¹ Хотя, разумеется, в основе фотоснимка лежат законы линейной, а не перцептивной перспективы.

² В искусствоведческой литературе сложились разные бинарные оппозиции понятий, касающихся содержания и формы (воплощения этого содержания в материале) соответственно. У В. Фаворского присутствуют термины «конструкция» и «композиция» [2, с. 205–206]. Согласно В. Фаворскому, конструкция — это «не зрительное, пользующееся другой чувственной целостностью и сознающееся как движение и время изображение пространства»; «организация движения» [2, с. 77]. Композиция — «зрительная цельность изображенного», «приведение движения или времени к зрительному образу» (курсив В. Фаворского. — Е. Р.) [2, с. 78]. У него основой разделения данных терминов служит принцип сенсорный, а также функциональный. А. Лапин пользуется терминами «конструкция» и «композиция» в несколько ином значении, основываясь на условной и привычной дихотомии «содержание/форма». Воспринимаемые нами образы относятся к конструктивному аспекту картины, а собственное бытие живописной материи — к аспекту композиционному. Эти два аспекта возникают как следствие двух соответствующих типов восприятия, хотя последние влияют друг на друга, сосуществуя. Композиционное восприятие не выделяет узнаваемых объектов на картине, для него есть лишь геометрические фигуры и цветовые пятна на плоскости, т. е. то, что репрезентирует бытие живописного материала. Напротив, конструктивное восприятие воссоздает кар-

представления об основах композиции, о выразительном значении линии, цвета, о методах построения перспективы и, шире, о методах организации картинного пространства — дает о себе знать даже в том случае, когда художник стремится к скрупулезному воссозданию оригинала. В пользу означенных выводов говорят и сравнения К. Фолля (выполненные, впрочем, с несколько другой целью): можно сослаться, например, на проведенное им сопоставление дармштадтской «Мадонны бургомистра Мейера» Ганса Гольбейна (1526) и ее копии в дрезденской галерее (XVII век). Фолль пишет о «более или менее бессознательных изменениях», о трансформации «архитектоники изображения», о привнесении свободы и барочного движения в позы, мимику и жесты персонажей и т. д. [1, с. 17–24]³. Примечательно аналитическое сопоставление «Мадонны каноника ван дер Пале» Яна ван Эйка (выполнена для церкви Св. Доната в Брюгге в 1436 г.) и копии с нее (ок. 1500), хранящейся в антверпенской галерее [1, с. 57–66].

В приведенных примерах мы можем говорить о копии как о стремлении воссоздать оригинал, сотворить подобие, реплицировать духовный, предметный и композиционный смыслы изображаемого. Это копия как создание двойника (или подделки, как в случае с гольбейновской Мадонной).

Но есть и другой вид ремесленной копии — *учебная копия*, и она создается прежде всего для усвоения композиционного аспекта оригинала, т. е. для воссоздания стиля (присущего плану выражения) или каких-либо черт стиля. Иначе говоря, в этом случае мастер ставит перед собой цель приобщиться к определенному художественному видению мира, проявляющемуся через композиционный аспект произведения. «В каждой новой форме зрения кристаллизуется новое миропонимание» [4, с. 24], — так это сформулировал Г. Вёльфлин.

Несомненно, здесь речь уже не идет о создании простого двойника копируемого произведения. Те параметры композиции, которые больше всего интересуют живописца — создателя оригинала, зачастую становятся в процессе копирования предметом особо пристального внимания, что сказывается и на конечном результате. Подчеркнутый интерес к цвету или рисунку, к светотени, скульптурной лепке форм или отточенному контуру накладывает отпечаток на копию, в которой оказываются подчеркнуты, зачастую непреднамеренно, те или иные выразительные средства. В качестве примера можно привести копии с произведений Делакруа, выполненные молодым Одилоном Редоном, будущим мастером символизма. Образцом для одной из наиболее показательных копий послужил плафон галереи Аполлона в Лувре, украшенный Делакруа. «Аполлон — победитель Пифона» Делакруа относится к 1850–1851 гг., работа Редона — к 1868 г. Редон выполнял эти копии, стремясь усвоить стиль великого романти-

тинное пространство и располагает в нем узнаваемые предметы [3, с. 22–23]. Свои выводы относительно конструкции и композиции А. Лапин делает на основе тезисов работ П. Флоренского. Иногда композиционное восприятие называют беспредметным или обобщенным. Тогда композиционный аспект именуется беспредметным, а конструктивный — предметным. В искусствоведческой среде используются также термины «план содержания» и «план выражения» (как синонимы конструктивного и композиционного аспектов соответственно). Эти термины связаны с теорией глоссематики и адресуют к означаемому и означаемому как составляющим любого знака. В настоящей работе предпочтение отдается оппозиции «предметный план» — «композиционный план», хотя понятие содержания шире, чем понятие «предметный план».

³ Надо заметить, что Фолль рассматривает не только копии какой-либо картины, но и варианты трактовки одного сюжета разными художниками, а также модификации одного полотна после реставрации (в сравнении с дореставрационным вариантом), вариации на один сюжет, выполненные одним мастером, и т. д.

ка, особенно же Редона интересовали выразительные возможности цвета у Делакруа. В данном случае параметры композиции, привлекающие копирующего живописца, совпадают с теми параметрами, которые были значимы и для художника, создавшего оригинал. Это довольно распространенное явление, поскольку особенно важные для того или иного мастера средства выразительности часто становятся областью новаций и открытий, которые вызывают восхищение последователей и стремление воспроизвести достигнутый результат в собственных работах. Одухотворенный, живой цвет, наделенный творящей силой, — вот, возможно, главное, что Редон почувствовал и перенял от старшего мастера. «Венеция, Парма, Верона видели цвет с материальной стороны. Делакруа единственный достигает духовного цвета (*touche à la couleur morale*)...» [5, р. 176], — эта запись Редона в его дневнике корреспондирует с известным высказыванием Делакруа о возможностях цвета: «В противовес общепринятому мнению, я решаюсь сказать, что цвет таит в себе еще неразгаданную и более могущественную силу, чем обычно думают. Он действует, если можно так выразиться, на наше подсознательное» [6, с. 293]⁴.

Иногда «учебная» копия допускает минимальные модификации выразительных средств — в случае, если собственное художественное видение копииста еще не сформировано, но уже существует как тенденция. Так, Редон в своей копии с эскиза Делакруа «Охота на львов»⁵ пытается воссоздать поиски основного тона полотна, с которых Делакруа всегда начинал работу⁶, причем воссоздать именно сам процесс (и даже, возможно, метод) поиска, а не конкретный доминирующий тон, найденный Делакруа. В копии Редона цвета сдвинуты в сторону охристо-розового, а у Делакруа — в сторону желтовато-бордовых тонов, что придает им особую энергию, огненность и напряженное звучание. Аналогично, в редоновской копии уже не с эскиза, а с картины Делакруа «Охота на львов»⁷ ощущается тяготение по направлению к сине-зеленым тонам, тогда как картина Делакруа поражала современников пламенем золотого и алого⁸. Однако на уровне цветового решения *сознательные* модификации в целом заканчиваются; сглаженный мазок Редона и более ясный и отточенный контур в его копиях, скорее, воспринимаются как ослабление заложенной в полотне Делакруа энергии. Редон поздно начал и, наверное, не сразу обрел полноту художественного видения: экспериментируя с цветом, он еще находился в плену академических представлений о правильных мазке и линии, нивелирующих энергию красочного материала.

В ситуациях, когда копия создается как двойник, максимально близкий к оригиналу, и когда художник делает ученическую копию, подчеркивая определенные аспекты композиции и постигая тем самым чужой стиль и чужое восприятие мира, копия не теряет своего первоначального смысла как *воспроизведение* оригинала. Чтобы копия перестала быть «ремесленным» подражанием, нужен решительный шаг, а точнее, каче-

⁴ Запись от 6 июня 1851 г. Известно, что Делакруа интересовался теорией цвета: на стене его мастерской висел хроматический цветовой круг.

⁵ 1. Делакруа Э. «Охота на львов». Эскиз. 1854. Х., м. Париж, музей Орсе. 2. Редон О. Эскиз к картине «Охота на льва» (копия с оригинала Делакруа). 1867. Х., м. Винтертур, Музей искусств.

⁶ «Ставлю себе задачу, и мне удастся это, не оставлять начатого до тех пор, пока не будет найден *общий эффект и тон вещи* (курсив мой. — Е. Р.), все время отыскивая его, перерисовывая и внося поправки в соответствии с моим ощущением данной минуты» (запись за 15 октября 1854 г.) [7, с. 97].

⁷ Копия Редона с картины Делакруа «Охота на льва» (1855. Х., м. Бордо, Музей изобразительных искусств) была выполнена, по-видимому, в конце 1860-х годов.

⁸ Картина полностью не сохранилась, пострадав от пожара. Уцелело три четверти полотна.

ственный скачок в мышлении. Необходимо, чтобы живописец, копирующий картину, обладал если не собственным стилем, то, во всяком случае, собственным, откристаллизовавшимся художественным видением мира, *отличным от видения* мастера, чья работа копируется. Тогда наложение его мировидения на мировидение мастера, создавшего оригинал, дает поразительный результат, который можно назвать смысловым сдвигом. Этот сдвиг в рассматриваемом случае не всегда преднамеренный, но всегда неизбежный, обусловленный разницей мировосприятий.

Такая разница может быть вызвана комплексом причин. Во-первых, временной (исторической) дистанцией между двумя живописцами, т.е. принадлежностью их разным эпохам. Во-вторых, стилистической дистанцией, т.е. приверженностью разным системам языка живописи (этот второй момент зачастую инспирирован первым, но далеко не всегда). В-третьих, различной экзистенциальной позицией художников, различным пониманием онтологических основ мира, а также основ искусства живописи и искусства вообще. Это разные типы и разные *стили мышления*⁹. Именно в таком широком смысле и употребляется словосочетание «стилевой перевод», вынесенное в заглавие статьи. В любом случае при наложении мировидений художник-копиист дает нам образец блестящего *истолкования* оригинала. Копия выходит за рамки воспроизведения духа, онтологического, предметного и формального смысла оригинала и превращается в *герменевтический инструмент*. Она становится, в сущности, фантазией, вариацией на тему, парафразой, пародией и даже — в пределе — деконструкцией, пользуясь термином Ж. Деррида. Истолкование оригинала происходит в процессе общения с ним, общения, понимаемого очень широко: от почти неосознаваемой стилиевой трансформации до намеренного *диалога* и от серьезного переосмысления до *игры* с оригиналом, зачастую ироничной, а нередко и трагической.

Выскажем предположение, что превращение копии в импровизацию на тему оригинала стало заявлять о себе как тенденция примерно во второй половине XIX в. По наблюдению К. Хомбург, к концу XIX в. отношение к «ремесленной», «учебной» копии стало весьма неоднозначным. Под влиянием новых течений в искусстве художники не только вышли на пленэр, отказавшись от работы в мастерской, но и весьма недвусмысленно отвергли любое поклонение мэтрам живописи и всякое подражание им, в том числе и точное копирование. Так, скажем, О. Ренуар, считавший, что только перед шедевром, а не перед красивым пейзажем приходит решение стать живописцем, тем не менее напутствовал молодых художников: «Посмотрите работу других, но копируйте только на природе. Вам пришлось бы перенять темперамент, не соответствующий вашему, и то, что вы сделаете, не будет иметь характера» [8, с. 233]. Ренуар говорит как раз о несовпадении художественных мировидений старого мастера и художника, вознамерившегося сделать копию. Не менее пронизательны суждения Ренуара и о несовпадении духа ушедшей и духа современной эпохи, которое незамедлительно скажется на копии. «Нельзя думать, что можно воссоздать другую эпоху» [8, с. 229], — говорил он. «Есть люди, которые полагают, что можно безнаказанно подделывать стиль средних веков, Возрождения <...> Уметь только копировать, таков лозунг. А когда это самообольщение пройдет, пойдите посмотреть на источник. Вы увидите, как до него далеко!» [8, с. 234].

⁹ Если понимать под стилем особенности мировосприятия и контакта с реальностью, выраженные художественными средствами.

При указанной постановке вопроса невозможно точное воспроизведение, *воссоздание* оригинала, а возможно исключительно его *пересоздание*. Причем в XIX в., да и в начале XX в. такое пересоздание происходит на почве *диалога с оригиналом*. Если предметный смысл оригинала играет роль точки отсчета, то копия становится переводом на свой живописный язык предметного (а через него и духовного) смысла оригинала. Тогда возникает контакт двух систем выразительных средств, двух языков живописи при сохранении исходного содержания, принятого априори и не подвергающегося ни переводу, ни переосмыслению. При этом такие компоненты композиционного аспекта, как архитектоника картинного пространства, расположение форм и объемов, остаются нетронутыми ради сохранения в целостности исходного предметного смысла. Модифицируются лишь выразительные средства, такие как цвет, светотень, линия, мазок.

«Ладья Данте»¹⁰, сделавшая молодого Делакруа знаменитым, привлекла внимание Э. Мане и П. Сезанна — по всей видимости, особой диспозицией цветовых масс, каждая из которых насыщена энергией и устремлена к следующей либо отталкивается от нее¹¹. Мане, спросив разрешение у Делакруа, сделал копию «Ладьи Данте», а через пять лет — эскиз этой картины¹²; Сезанн спустя десятилетие после Мане дает свой стилистический вариант¹³. Видно, что Мане больше интересовала скульптурная лепка тел, своеобразная пластика цвета у Делакруа, в то время как Сезанн предельно обобщил формы, добываясь, насколько возможно, эмансипации цвета не только от образа, но даже от конкретной формы — вполне в духе его ранних исканий¹⁴.

В связи с интерпретацией Мане можно вспомнить слова Сезанна о том, что у Делакруа «живописно передан объем» (цит. по: [9, с. 278]): Мане сосредоточился именно на этом качестве цветовых масс, делающем их действительно *массами*, а не плоскими локальными пятнами. Что касается самого Сезанна, то можно сказать, что он интуитивно доводит до предела рекомендацию Делакруа относительно цветового воплощения для каждого предмета: «Картину вчерне надо набрасывать так, как будто предметы видны в облачный день, когда нет ни солнца, ни резких теней. Строго говоря, *нет светлых или темных мест*¹⁵. Есть *цветовая масса для каждого предмета, различно отражающего свет со всех сторон*» (курсив мой. — *Е. Р.*) [6, с. 312]¹⁶.

¹⁰ Делакруа Э. Ладья Данте. 1822. Х., м. Париж, Лувр.

¹¹ Так, две резко освещенные фигуры: мужчина с закинутыми за спину руками и женщина, уцепившаяся за борт лодки левой рукой, — задают движение из нижнего левого угла картины к верхнему правому. Это движение завершает фигура перевозчика, с силой рассекающего воду веслом и направляющего лодку к невидимому берегу. Напротив, грешник, с яростью отталкивающий женщину, и двое других, впившихся зубами в борта ладьи, представляют движение в противоположном направлении. Борьба двух векторно устремленных сил рождает ощущение сильнее напряжения и динамики.

¹² 1. Мане Э. Ладья Данте. Около 1854. Х., м. Лион, Музей изящных искусств. 2. Мане Э. Ладья Данте. Эскиз. 1859. Х., м. Нью-Йорк, Метрополитен музей.

¹³ Сезанн П. Ладья Данте (по Делакруа). 1870–1873. Х., м. Массачусетс, Кембридж, частное собрание.

¹⁴ Здесь можно вспомнить «Убийство» (ок. 1870. Х., м. Ливерпуль, Картинная галерея Уокера), «Искушение святого Антония» (1867–1869. Х., м. Собрание Эмиля Георга Бюрле) и другие ранние работы Сезанна.

¹⁵ «У него тень окрашена, — говорил Сезанн о Делакруа одному из друзей. — Он придает перламутровые отливы градациям тени, и все становится мягче» (цит. по: [9, с. 278–279]).

¹⁶ Запись от 5 мая 1852 г. И далее: «Предположите, что на этой сцене, наблюдаемой на открытом воздухе в серый день, вдруг все предметы осветятся одиноким лучом солнца: вы получите свет и тени в их обычном понимании, но они носят случайный характер. Эта глубокая истина может казаться странной, но из нее проистекает *все понимание цвета в живописи*» [6, с. 312].

В отличие от чисто учебных работ молодого Редона, который впоследствии выступит прямым наследником Делакруа в поисках «духовного цвета», копии Мане и Сезанна с картин Делакруа выдают их раннюю творческую зрелость. Как Мане, так и Сезанн обладают на момент обращения к Делакруа вполне сформированным художественным видением. Поэтому композиционный аспект оригинала подвергается вполне ощутимой стилистической модификации, что позволяет говорить о *переводе на собственный живописный язык нетронутого предметного смысла оригинала*.

Если Мане и Сезанн обратились к раннему Делакруа, заинтересовавшись его попытками сочетать скульптурную лепку форм с эмансипацией цвета и света, то В. Ван Гог, напротив, сосредоточился на зрелых произведениях романтика. Таковы копии «Пьеты», «Доброго самаритянина»¹⁷. При этом опыт Ван Гога представляет собой логически следующий шаг по сравнению с опытами Мане и Сезанна. Если последние переосмысливают творчество Делакруа, исходя из интенций, заложенных в искусстве самого старшего мастера, осмысляя присущий Делакруа метод работы с цветом, объемом, линией, то Ван Гог переписывает Делакруа, *исходя из собственного видения*. Иначе говоря, для Мане и Сезанна стиль Делакруа был основой, а присущее им художественное видение стало инструментом перевода с языка Делакруа на их собственный язык. Поэтому можно было говорить о диалоге двух языков живописи. У Ван Гога, напротив, основой выступает его художественное видение, а стиль Делакруа остается в стороне. Композиционный аспект (точнее, средства выразительности) задан априори самим Ван Гогом и не обусловлен особенностями техники живописи Делакруа, как в случае с Мане и Сезанном. Это становится ясным, если сравнить вангоговские копии с работ Делакруа и Милле¹⁸. Ван Гог сохраняет лишь общую архитеконику, взаимное расположение фигур, соотношение света и тени — все то, что «держит» предметный смысл оригинала; но характер мазка, цветовая гамма и пары контрастных цветов, способ передачи объемов и светотени — все это типично вангоговское и независимое от оригинала как в копиях с Милле, так и в копиях с Делакруа. Скорее, даже работы предшественников — лишь повод для собственного творчества. Недаром Ван Гог копирует не цветные репродукции, а гравюры с картин любимых мастеров. «...Эти работы не стоило бы называть копиями: Ван Гог, копируя, например, фотографию или гравюру, расцветчивал свою „копию“ по-своему, так что узнать, какие краски были у оригинала,

¹⁷ 1. Делакруа Э. Пьета. 1850. Х., м. Осло, Национальный музей. 2. Ван Гог В. Пьета (по Делакруа). Сен-Реми, сентябрь 1889. Х., м. Амстердам, Музей Ван Гога. 3. Ван Гог В. Пьета (по Делакруа). 1889. Х., м. Рим, Национальная галерея современного искусства. 4. Делакруа Э. Добрый самаритянин. 1849. Х., м. Частная коллекция. 5. Ван Гог В. Добрый самаритянин. Май 1890. Овер-сюр-Уаз (Auvers-sur-Oise). Х., м. Хранится в Музее Крёллер-Мюллер в Оттерло, Нидерланды.

«Большую часть его новых работ составили картины по мотивам произведений Делакруа и Милле, — замечает Д. Азио, характеризуя последний год жизни мастера. — Тео послал Винсенту по его просьбе гравюры с рисунков Милле, изображающих крестьянские полевые работы. По этим гравюрам, которые Винсент когда-то так старательно копировал, будучи совсем неумелым рисовальщиком, он теперь написал картины. Так было создано около двадцати живописных версий произведений художников, которых он любил» [10, с. 251]. «...Глубокая причина появления его живописных реплик, или картин „в манере...“, коренится... в его угнетенном состоянии, — продолжает исследователь. — Перед тем как начать картину по рисунку крестьянина с лопатой работы Милле, он сравнил такую работу с тем, как Прево копировал вещи Гойи и Веласкеса, и сделал предположение, которое во многом раскрывает смысл этих его картин: „Возможно, от меня было бы больше пользы, если бы я занимался этим, а не своей живописью“» (письмо к брату Тео № 611) [10, с. 252].

¹⁸ «Сеятель» по Милле Ван Гога выполнен не ранее 1881 г. Карандаш, чернила и краски на веленовой бумаге. Амстердам, Музей Ван Гога.

решительно невозможно...» [11, с. 144], — замечают П. Рапелли и А. Паллавизини. Поэтому если в случае с Мане или Сезанном можно говорить о стилистическом *переводе* заложенного в картине Делакруа предметного смысла, то в случае с Ван Гогом естественнее термин стилистическая *импровизация*, или *интерпретация*. Уместность такого определения подтверждается словами самого Ван Гога, который в письме брату Тео (письмо № 607 по общепринятой нумерации) описывает свою работу по гравюрам: «Я беру в качестве мотива черно-белые гравюры с картин Делакруа или Милле или их гравюры, а потом импровизирую цвет, разумеется, не совсем по-своему, а исходя из воспоминаний об их картинах, но это воспоминание, это смутное созвучие цвета, настрой чувств, который я стремлюсь передать, — это уже моя собственная интерпретация» (цит. по: [12, с. 60]).

Таким образом, Ван Гог не пытается переосмыслить и интегрировать в свой язык открытия Делакруа в области живописного языка, а ищет смутные созвучия, переключки, бодлеровские «соответствия» между двумя равноправными и независимыми языками: языком Делакруа и своим собственным. Это уже не наложение художественных видений оригинального мастера и копииста, как в случае с Делакруа и Мане, Делакруа и Сезанном, а их *намеренное разграничение и сопоставление*. «Опасаясь, что его работу могут счесть старомодными упражнениями, он подчеркивал, что создает оригинальные композиции, и сравнивал свое творчество с интерпретацией музыки, — комментирует К. Хомбург. — Ван Гог был твердо убежден, что сюжет картины является лишь отправным пунктом, тогда как подлинное творчество состоит в передаче этого сюжета посредством мазка и цвета» [12, с. 60].

Впрочем, сохранение предметного смысла при императиве, диктате собственного языка Ван Гога было зачастую формальным. Иногда мастер идет еще дальше: *императив собственного художественного стиля в некоторых случаях оборачивается императивом собственного предметного и духовного смысла, наложенного на внутренний смысл (содержание) оригинала* (в отличие от копий Мане и Сезанна, чьи работы представляли собой образец наложения двух живописных языков, обусловленных, цитируя Вёльфлина, разными стадиями оптического развития¹⁹). Таково «Воскрешение Лазаря» Рембрандта, копия с которого была выполнена Ван Гогом с учетом копии Делакруа, осуществленной с названной рембрандтовской работы²⁰. Импровизация захватывает не только поле композиции, но и предметный смысл, а через него и скрытый философско-мировоззренческий смысл копируемого первоисточника Рембрандта. Ван Гог вообще убирает фигуру Христа²¹ и концентрируется на воскрешаемом Лазаре, модифицированные черты которого (особенно рыжая борода, выступающие скулы) не оставляют сомнений в автобиографичности образа²². Изменена сама обстановка действия: в картине Ван Гога на дальнем плане колосится поле, за которым встают в дымке голубоватые горы. Яркое солнце, окаймленное алой лентой, освещает просторы и группу на переднем плане. Небывалое золотистое небо словно бы заменяет Мессию: именно оно дарует новую жизнь и новые силы. Известно, что в тот момент Ван Гог был полон

¹⁹ См.: [4, с. 34].

²⁰ Интересно, что, по мнению Ван Гога, только Делакруа и Рембрандт умели писать фигуру Христа. См. письмо Эмилю Бернару из Арля (конец июня 1888 г.) [Б 8] в кн.: [13, с. 135].

²¹ Как и Делакруа в своей копии.

²² Ван Гог сам признавался, что для образов сестер использовал в качестве моделей мадам Жину и мадам Рулен.

веры в возможность исцелиться и навсегда покинуть Сен-Реми — веры в возможность обретения себя. И он обращается к прошлому, к притче о Лазаре, к Рембрандту в поисках утраченного «я».

Редон стремился найти в творчестве Делакруа истоки для создания собственного живописного языка. Мане и Сезанн вступали в языковой диалог с романтиком, диалог выразительных средств, и их герменевтический опыт был опытом чисто языковым. Предметный и духовный смысл оригинала не подвергался истолкованию. Герменевтический опыт Ван Гога становится гносеологическим опытом, обращенным на собственное «я», и опытом онтологическим, вопрошанием будущего, религии, самой жизни, вопрошанием о смысле страдания и одиночества и о возможности исхода. Поэтому неизбежны не просто перетолкование, перерождение внутреннего смысла оригинала через преобразование его предметного аспекта, но и *пересотворение, пересоздание*. Ван Гог словно бы стоит в отношении своего герменевтического опыта на грани XIX и XX вв. Стремление найти собственное «я» сочетается со стремлением открыть истину о мире — и осуществить это не через погружение в другую эпоху или в природу, в чужое произведение или в игру стихийных сил мироздания, а через *пересоздание реальности в собственном творчестве* (художественной реальности или мира вокруг). Страстная любовь и восторженное отношение к природе, вообще к любому оригиналу — характерная черта уходящего миропонимания, на смену которому приходит *отчуждение XX века* (см.: [14, с. 456]). Но с XX столетием Ван Гог роднит принцип пересотворения, осуществление которого возможно при диалектическом подходе к оригиналу. С одной стороны, необходим контакт с оригиналом, стремление постичь его духовный смысл. С другой стороны, нужна определенная дистанция, взгляд со стороны, т. е. рефлексия над исходным произведением. Ван Гог, несомненно, привлекла в гравюре Рембрандта тема возрождения, воскрешения. Однако, находясь в сложных и неоднозначных отношениях с религией, Ван Гог дистанцируется от христианского смысла мистического действия, происходящего с Лазарем²³.

Впрочем, пересотворение чужого мира в искусстве Ван Гога всегда происходит со знаком «плюс» — это позитивное творение, творение нового смысла. В XX в. знак зачатую меняется на противоположный, и творение оборачивается разрушением смысла, его *деконструкцией* (вспоминая Деррида), его аналитическим разъятием на части, развертыванием в виде веера ассоциаций, помножением на аллюзии культурных и жизненных реалий, населяющих сознание (или подсознание) художника. В *пределе любой контакт* с оригиналом становится невозможным, что *делает невозможным и принцип пересотворения*, для которого смысловое соприкосновение с оригиналом так же не-

²³ Широко известны следующие слова Ван Гога: «В жизни, да и в живописи я могу обойтись без бога, но я, как человек, который страдает, не могу обойтись без чего-то большего, без того, что составляет мою жизнь, — возможности творить» (письмо Тео № 531; цит. по: [10, с. 10]). К тому же арльскому периоду относится письмо Эмилю Бернару, где Ван Гог прямо называет Христа «великим», «невиданным художником», что дает повод провести соответствующие параллели между Мессией и самим живописцем. В упоминавшейся картине «Пьета» Христу, как и Лазарю, придано заметное сходство с самим Ван Гогом. «Христос — единственный из философов, магов и т. д., кто утверждал как главную истину вечность жизни, бесконечность времени, небытие смерти, ясность духа и самопожертвование как необходимое условие и оправдание существования. Он прожил чистую жизнь и был величайшим из художников, ибо пренебрег и мрамором, и глиной, и краской, а работал над живой плотью» (письмо Эмилю Бернару из Арля (конец июня 1888 г.) [Б 8], в кн.: [13, с. 135]).

обходимо, как и дистанцирование от него. Возникают *бездна, разрыв* — излюбленные константы мышления Деррида²⁴.

Можно предположить, что и у Ван Гога новый, не всегда однозначно читаемый смысл, наслаивающийся на внутренний смысл оригинала, был обусловлен, скорее всего, неосознаваемыми импульсами, исходящими из глубин личности мастера (в то время как сам процесс творения этого нового смысла был намеренным). «И социологи первой трети века, и постмодернисты конца его убеждены, что великие художники и философы открывают нам не мир, который перед нами, а темные, подсознательные инстинкты и намерения, что стоят за спиной человека, предопределяя его поведение и его произведения» [14, с. 446–447], — это замечание В. Арсланова о специфике герменевтики искусства в XX столетии может быть с известными оговорками экстраполировано и на рубеж XIX–XX вв.

Но искомое Ван Гогом обретение собственного «я» через контакт с реальностью, культурой, искусством в XX в. становится невозможным. Жак Деррида говорит о том, что ни человечеству, ни человеку в ситуации конца истории невозможно вернуться к себе. Деконструкция в такой ситуации — это «опыт невозможного» [14, с. 459–460]: невозможного контакта, диалога с культурой прошлого и невозможной интеграции в нее собственного взгляда²⁵.

Принцип *отчуждения* и связанный с ним принцип *игры* незамедлительно сказывается и на общении с чужим текстом (в самом широком значении последнего слова). Копия превращается уже не в языковой диалог, не в импровизацию на тему и даже не в интерпретацию. Иногда она становится откровенной пародией, как в случае со скандально известной «Моно Лизой с усами» Марселя Дюшана. Иногда можно говорить о парафразе, как в случае с купальщицей Анри Матисса, сделанной по центральной фигуре из «Трех купальщиц» Сезанна. В случае же с Пикассо, обращаясь к Мане, Веласкесу, Делакруа, Курбе, вполне непротиворечивым представляется термин Жака Деррида «деконструкция», хотя нет никакой причины записывать художника в ряды сознательных постмодернистов или деконструктивистов²⁶. Пикассо еще в 1950 г. начал создавать циклы картин в кубистической манере: «Портрет художника, в подражание Эль Греко» (1950), «Девушки на берегу Сены. По Курбе» (1950), «Алжирские женщины. По Делакруа» (1955), «Менины. По Веласкесу» (1957), «Завтрак на траве. По Мане» (1960). Серия «Менин» по Веласкесу создавалась в августе-октябре 1957 г., и для работы помощник Пикассо Х. Сабартес заказал большую черно-белую фотографию картины великого испанца.

²⁴ Если в случае с постмодернистским мышлением вообще может идти речь о константах. Впрочем, релятивизм и принцип отрицания приобретают в постмодернизме статус искомого *абсолюта*, замещая потерянную истину, благо, красоту и т. д.

²⁵ «В классической традиции любое философское произведение или создание искусства было путешествием — в неизвестную страну, где обреталась не безликая информация, а Истина, не в последнюю очередь истина и о самом познающем человеке. Познание, открытие мира было одновременно открытием самого себя, возвращением к себе и обретением истинного „я“. Подобные интеллектуальные путешествия стали в современном мире, по мнению Деррида, уже невозможны. Философ не ставит перед собой цели „открытия мира и человека“. И все-таки он не замирает в молчании, а мыслит и творит — в надежде, что его труд, обреченный на неудачу, окажется все же весьма удавшейся неудачей» [14, с. 460].

²⁶ «Как все испанцы, я реалист», — декларировал Пикассо (цит. по: [15, с. 138]). Здесь нет возможности комментировать это высказывание, но его невозможно не принять во внимание.

«Я изображаю мир не так, как я его вижу, а как его мыслю» (цит. по: [16, с. 132]), — говорил Пикассо. Но рефлексия, деконструкция — это тоже принцип мышления — мышления, которое в этом случае обращает собственный принцип не только на внеположный объект, но и на самое себя. Из-за того что невозможно вернуться к себе через путешествие в другой город или в другую эпоху²⁷, т. е. в пространстве и во времени, через экскурс в другой стиль и другое мировидение, становится неизбежной деконструкция смысла оригинала. Из-за запрета погрузиться в этот смысл, вступить с ним в диалог единственным выходом становятся рефлексия над этим недостижимым, герметичным смыслом, смыслом-в-себе, перефразируя Канта, разрушение этого смысла, игра с ним и частичное поглощение «как он есть». Иллюстрацией к такому опыту «поглощения» становится стихотворение Жака Превра²⁸ «Прогулка Пикассо», между строк которого прочитывается невозможность не просто любого постижения реальности «как она есть», но даже ее изображения, причем не столько из-за ее сопротивления, сколько из-за ее отчуждения.

На круглой тарелке из реального фарфора
 Позирует яблоко.
 И, усевшись перед ним,
 Художник реального
 Изобразить пытается
 Яблоко таким,
 Каким бывает оно.
 Но
 Не поддается яблоко,
 У него свое мнение,
 У него свои яблочные повадки,
 У этого яблока,
 И вот оно начинает вращаться
 На своей реальной тарелке,
 Вращаться коварно вокруг самого себя <...>
 И ошавший художник теряет из виду
 объект своего изображения
 И погружается в сон <...>
 «Что за идея — рисовать яблоко», —
 Говорит Пикассо.
 И Пикассо съедает яблоко,
 И яблоко говорит ему спасибо,
 И Пикассо разбивает тарелку
 И, улыбаясь, уходит...²⁹

«Художник реального», пытаясь изобразить яблоко, «начинает замечать удивленно, / что во всех своих образах яблоко против него»: оно *отчуждено* от художника: между сознанием мастера и реальностью яблока образуется кантовский разрыв вместо гегелевской границы³⁰. Поэтому пересотворение и невозможно: удел художни-

²⁷ Почему это невозможно, подробно объясняет Деррида в книге «Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия».

²⁸ Превр Жак [Jacques Prevert] (1900–1977) — французский поэт и кинодраматург. Был знаком с Максом Эрнстом и Пабло Пикассо.

²⁹ Цит. по: [15, с. 139–140]; перевод М. Кудинова.

³⁰ По Канту, граница между реальным миром феноменов и трансцендентным миром ноуменов абсолютно непреходима, и вещи-сами-по-себе недоступны ни чувству, ни разуму человека. Гегель возража-

ка — блуждать в лабиринтах ассоциаций *вокруг и вне* яблока, не в силах преодолеть лауну и проникнуть в сердцевину смысла «в себе». «Несчастный художник реального, полный усердия, / Вдруг становится печальной жертвой / Бесконечных ассоциаций идей...»³¹ Бесконечность таких ассоциаций порождает открытость смыслового поля, неисчислимость точек зрения. Но, в отличие от *бесконечного, неисчерпаемого* смысла *самого* произведения, расцветающего лепестками лотмановской розы, ассоциативная бесконечность не имеет *никакого* отношения к смыслу-в-себе³², потому что между ними *бездна*. Поэтому исходный смысл, *взятый со стороны*, абсолютно релятивен и недетерминирован, в то время как *взятый сам-по-себе* он абсолютен, хоть и неисчерпаем. В лучшем случае эту Кантову „Ding-an-sich“ можно поглотить целиком — но от этого действия разрыв не исчезнет, потому что поглощение не будет ни контактом с исходным смыслом, ни ассимиляцией его, а будет вторжением *иного, инородного* (что породит лишь новые *разрывы*, как при всяком вторжении).

Произведения Веласкеса, Мане, Курбе, Делакруа становятся действительно в каком-то смысле «яблоком» Превера, которое Пикассо съедает³³. А многочисленные ассоциации и аллюзии, возникающие в сознании (или подсознании) Пикассо и по своему прочитываемые зрителем, предстают своего рода механизмами, помогающими «поглотить» смысл оригинала и растворить его в глубинах бессознательного (а возможно, и в глубинах культурной памяти). Пьер Дэкс приводит следующее высказывание Пикассо: «В сущности, что такое художник? Это коллекционер, который хочет создать себе коллекцию и сам делает картины, которые ему нравятся у других. Вначале это так, а потом становится уже чем-то другим» [17, с. 211]. Пикассо не интересуют ни «яблоко, каким оно бывает» (т. е. внутренний смысл полотна Веласкеса и Мане, каким его воспринимает настроившийся на диалог зритель), ни «яблочное мнение» (прочитываемая в картине онтологическая и культурная позиция художника и его эпохи), ни «яблочные повадки» (стиль мышления художника, применяемые им средства выразительности). Поэтому диалога с оригиналом не получается, как не получается и переосмысления — да они и невозможны, если взглянуть на ситуацию глазами Деррида. Пикассо, по Превеу, провозглашает всю нелепость такого подхода, как изображение яблока. Он не «рисует яблоко», а съедает его; он не рисует Веласкеса или Мане на свой манер и не спрашивает ни о чем оригиналы, но берет их целиком, «поглощает» собственным подсознанием и делает «своими», не задаваясь вопросами о смысле чужого произведения, потому что отчуждение важнее понимания чужого. Известно, что в юности Пикассо уже делал копии с Веласкеса, а шестьдесят лет спустя он, по словам С. Даниэля, создает «новый миф о „Менинах“» [17, с. 211]. Приведем разъяснение самого Пикассо: «Предположим, что кто-то хочет просто-напросто скопировать „Менины“. Если бы за эту работу брался я, то наступил бы момент, когда я бы сказал себе: что дает, если я помещу данного персонажа чуть правее или левее? И я бы *попытался сделать перемещение в моей манере, не особенно заботясь о Веласкесе*. Подобная попытка несо-

ет: обнаружив границу, мы тем самым уже перешли через нее или, во всяком случае, указали на принципиальную возможность такого перехода. Ведь граница не только разделяет, но и связывает. Граница двух миров — та точка, где эти миры тождественны. Все эти построения становятся объектом пристального внимания Деррида в его книге «Правда в живописи».

³¹ В круг ассоциаций, порождаемых яблоком, попадают миф о суде Париса, рассказ о саде Гесперид, повествование об Адаме и Еве и даже история с Ньютоном и падающим яблоком.

³² Хотя и инспирирован данным «смыслом-в-себе».

³³ Позволим себе развернуть метафору Превера и экстраполировать ее на любой оригинал.

менно привела бы меня к тому, чтобы изменить освещение или расположить его по-другому, поскольку я переместил персонажа. Таким образом, мало-помалу мне удалось бы сделать картину — „Менины“, — которая для художника-копииста была бы неудовлетворительна; это бы не были „Менины“, какими он видит их на полотне Веласкеса, это были бы мои „Менины“» (курсив мой. — Е. Р.) (цит. по: [17, с. 211–212]).

Смысл оригинала становится лишь «дополнением» (в том значении, которое придал этому слову Ж. Деррида) к невозможному «пути к себе»³⁴. Поэтому видимая деформация предметного и композиционного смыслов оригинала, охватывающая все параметры живописного языка, все выразительные средства, есть не смысловое превращение (трансформация) и даже не искажение, а именно деконструкция: открытость смысла, множественность точек зрения — при абсолютном релятивизме этого смысла³⁵.

Однако в любой такой парафразе Пикассо есть все же намек на оригинал, а потому и намек на рефлексию над оригиналом (если не сама эта рефлексия). Сохраняются общая композиционная схема, иногда даже распределение темных и светлых масс. Зритель узнает далекий оригинал, хотя и не может назвать его прообразом. Поэтому можно сказать, что если Пикассо и не чувствует подлинного вкуса «яблока», то ощущает, что это именно «яблоко», равно как и зритель. К тому же Пикассо «съедает яблоко» по кусочкам: так, например, в деконструирующих парафразах на «Менины» Веласкеса каждая фигура оригинала³⁶ деконструирована по-своему, особым методом, и порождает неповторимый ореол ассоциаций, перекличек, аллюзий, оговорок, оттенков, модуляций³⁷.

Но любую тенденцию можно довести до самоотрицания. Если в произведении, отсылающем к определенному источнику, не остается вообще ничего от оригинала, то нельзя говорить даже о деконструкции. Опосредованная связь в таких случаях присутствует в мышлении только художника, но никак не зрителя. Художник даже не пытается «съесть яблоко», вступить с ним в какой-либо контакт. Он просто знает, что где-то есть такое «яблоко», но между ним и «яблоком» — непреодолимая бездна (одно из сквозных понятий Деррида в его книге «Правда в живописи»). Теперь образ оригинала существует где-то в подсознании, но между ним и реальностью — разрыв³⁸. Таковы эксперименты Франсуа Морелле со «Смертью Сарданапала» Делакруа (1989) и «Авиньонскими девицами» Пикассо (2011), «дисфигурированные»³⁹ «варианты» которых были представлены на выставке в центре Помпиду, проходившей со 2 марта по 4 июля 2011 г.⁴⁰ На белой стене — белые же прямоугольные формы, выступающие на-

³⁴ Понятию «дополнение» Деррида отвел главу «Правды в живописи». Глава называется *Parergon* (с греческого языка переводится как «убранство»; это слово фигурирует у Канта в «Критике способности суждения»). Дополнение — это *другое* для вещи, но не совсем другое, находящееся с вещью в связи (например, колонна по отношению к зданию). См. подробнее: [14, с. 462–493].

³⁵ «Деконструктивисты рассматривают анализируемый объект одновременно с самых различных — в идеале бесконечно многих — точек зрения...», — замечает Арсланов, акцентируя внимание на принципиальной открытости и недетерминированности постмодернистского разума [14, с. 447–448].

³⁶ В каждом из вариантов «Менин».

³⁷ Поэтому отчасти не лишены основания психоаналитические толкования «Менин» Пикассо, в полном соответствии с установкой постмодернистов видеть цель познания художественного произведения в развоплощении подсознательных импульсов мастера [14, с. 446–447].

³⁸ О ситуации «разорванного времени», «разорванной эпохи» и «разорванных мыслей» говорит Деррида в «Призраках Маркса».

³⁹ Выражение взято из проспекта выставки.

⁴⁰ François Morellet. Réinstallations. 2 march — 4 July 2011. Centre Pompidou.

подобие рельефа и слабо соотносящиеся с общим расположением масс в оригинальных картинах⁴¹. У Пикассо все же было изображение изображения, пусть и изображение деконструированное, были *осколки* миметического принципа, пропущенного через призму деконструирующего сознания. Недаром сам художник сравнивал свои кубистские картины с треснувшим зеркалом [15, с. 139]. Морелле «дисфигурирует» оригинальные картины, тем самым отказываясь от изображения изображения, от намека на изображение вообще. Если Морелле и «съел яблоко», то давным-давно, в далеком прошлом, и он успел забыть, каким бывает «яблоко», его вкус, цвет, размер. Пикассо, возможно, и делает вид, что тоже забыл все особенности «яблока», но зритель понимает, что это было «яблоко», понимает без подписи под картиной. «Я хочу увлечь ум на непроторенные пути, чтобы расшевелить его» (цит. по: [18, с. 34]), — приводит слова Пикассо Жан Сюзерлэнд Боггс. Морелле не хочет и этого: он не хочет ни заманивать мышление на определенные пути, ни провоцировать его. Перед нами своего рода *двойная деконструкция*, деконструкция оригинала, помноженная на деконструкцию мышления вообще, или, возможно, *двойное «дополнение»* (в смысле Деррида), при котором оригинал Делакруа — лишь «дополнение» к принципу эксперимента Морелле, а принцип эксперимента — «дополнение» к элиминированному мышлению. Это *след*, который запечатлевается в сознании при созерцании осколков классической культуры. И если постмодернистские опыты инспирируют закономерный вопрос «А есть ли смысл, может, и сути никакой нет», то в этом случае подвергается справедливому сомнению сама уместность такого вопроса. Жак Превер завершает «Офорты Пикассо», отсылающие к знаменитым пикассовским картинам с Минотаврами, в частности к «Минотавромахии», следующим пассажем о Минотавре, внезапно снискавшем сострадание художника: «Но Пикассо ждет его с резцом в руке; придет день и этого Минотавра, как и других, не сегодня, так завтра, его ожидает казнь» [19, с. 146]. Можно добавить, что казнь — казнь всей культуры *живописного изображения* (и в предметном, и в композиционном его аспектах) — действительно состоялась, и зритель был приглашен на нее, но роль палача исполнил уже не Пикассо.

Литература

1. Фолль К. Опыты сравнительного изучения картин / пер. с нем. В. Фаворского, Б. Розенфельда. М.: Издание Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1916. 207 с.
2. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. Теория композиции. Теория графики. О своей работе над книгой. О монументальном искусстве. Об оформлении спектакля. Рецензии, заметки. Интервью / сост. Е. Б. Мурина, Д. Д. Чебанова. М.: Советский художник, 1988. 588 с.
3. Лапин А. Плоскость и пространство, или Жизнь квадратом. М.: изд. Л. Гусев и Л. Сидоренко, 2008. 176 с.
4. Вёльфлин Г. Истокование искусства / пер. и предисл. Б. Виппера. М.: Дельфин, 1922. 37 с.
5. Redon O. À soi-même. Journal. 1867–1915; Notes sur la vie, l'art et les artistes. Paris: Librairie José Corti, 2000. 189 p.
6. Делакруа Э. Дневник / пер. с фр. Т. М. Пахомовой, ред. и предисл. М. В. Алпатова: в 2 т. Т. I. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961. 451 с.
7. Делакруа Э. Дневник / пер. с фр. Т. М. Пахомовой, ред. и предисл. М. В. Алпатова: в 2 т. Т. II. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961. 441 с.

⁴¹ Например, ложе Сарданапала — вытянутый прямоугольник, ниже — более компактные и меньшие по размеру прямоугольники.

8. Ренуар Ж. Огюст Ренуар / пер. с фр. О. Волкова. Ростов н/Д.: Феникс; М.: Зевс, 1997. 416 с.
9. Из книги Жоашима Гаске. Сезанн // Сезанн П. Переписка. Воспоминания современников / пер. с фр., сост., вступ. ст., примеч. Н. В. Яворской. М.: Искусство, 1972. С. 270–281.
10. Азио Д. Ван Гог / пер. с фр., предисл., коммент. В. Зайцева; вступ. ст. Н. Семенов. М.: Молодая гвардия; Палимпсест, 2012. 303 с.
11. Рапелли П., Паллавизини А. Ван Гог / пер. с ит. А. Г. Кавтаскина. М.: Омега, 2010. 160 с.
12. Хомбург К. Сокровища Ван Гога / пер. с англ. В. Максимовой. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2008. 72 с.
13. Ван Гог В. Письма к друзьям / пер. П. Мелковой. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2012. 224 с.
14. Арсланов В. Г. История западного искусствознания. М.: Академический проект, 2003. 766 с.
15. Батракова С. П. Художник XX века и язык живописи: от Сезанна к Пикассо. М.: Наука, 1996. 176 с.
16. Пикассо / сост. И. Пименова. М.: Эксмо, 2007. 184 с.
17. Даниэль С. М. Сети для Протея: проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб.: Искусство- СПб., 2002. 304 с.
18. Брасай [Г. Халас]. Из книги «Встречи с Пикассо» // Рохас К. Мифический и магический мир Пикассо / пер. с исп. Н. Матяш. М.: Республика, 1999. С. 217–270.
19. Превьер Ж. Зрелище. Пьесы и стихотворения / пер. с фр. Л. Базян. М.: ТЕКСТ, 2000. 205 с.

Статья поступила в редакцию 1 октября 2012 г.