

ВСТУП

Про мистецтво та художників

Насправді немає такого поняття, як мистецтво. Є лише мистці. Колись це були люди, які брали кольорову глину й робили грубі малюнки бізонів на стіні печери; сьогодні дехто купує собі фарби й малює рекламні плакати; вони робили й роблять багато інших речей. Немає нічого поганого в тому, щоб називати все це мистецтвом, якщо ми пам'ятаємо, що це слово може означати дуже різні речі в різні часи й у різних місцях, і якщо ми усвідомлюємо, що Мистецтва з великої літери М не існує. Бо Мистецтво з великої літери М стало чимось на кшталт жупела і фетиша. Ви можете знищити митця, сказавши йому, що те, що він щойно зробив, може бути по-своєму непоганим — але це не «Мистецтво». І можете збити з пантелику будь-кого, хто милується картиною, заявивши, що те, що йому сподобалося в ній, не є Мистецтвом, а чимось іншим. Взагалі-то, я не вважаю, що існують якісь хибні причини того, що вам подобається якась статуя чи картина.

Комусь може подобатися пейзаж через те, що він нагадує йому про дім, або портрет, тому що він нагадує йому про друга, і в цьому немає нічого поганого. Кожен із нас, коли бачить картину, неодмінно згадує сотні й тисячі речей, які впливають на наші симпатії та антипатії. Допоки ці спогади допомагають нам насолоджуватися тим, що ми бачимо, не варто хвилюватися. Лише коли якийсь недоречний спогад викликає в нас упередження, і ми інстинктивно відвертаємося від чудової картини гірського пейзажу через те, що не любимо альпінізму, ми повинні шукати у своєму розумі причину несприйняття, що псує задоволення, яке ми могли б отримати за інших обставин. Тож хибні причини нелюбові до творів мистецтва існують.

Більшості людей подобається бачити на зображеннях те, що вони хотіли би бачити в реальності. Це цілком природне прагнення. Ми всі любимо красу в природі та вдячні художникам, які зберегли її у своїх творах. Та й самі ці художники не стали б ганити нас за наші вподобання. Коли великий фламандський художник Рубенс намалював свого маленького сина (іл.1), він, безсумнівно, тішився його гарною зовнішністю. Він хотів, щоб і ми помилувалися цією дитиною. Але ця прихильність до красивих і привабливих об'єктів може стати перешкодою, якщо призведе до того, що ми будемо зневажувати твори, на яких зображено менш симпатичні об'єкти. Великий німецький художник Альбрехт Дюрер намалював свою матір (іл. 2) із такою ж, безумовно, відданістю і любов'ю, які Рубенс відчував до свого пухленького дитяти. Його правдиве зображення змученої старості може шокувати нас і змусити відвернутися від цього твору — і все ж, якщо ми переборемо своє



1

Пітер Пауль Рубенс

*Портрет його
сина Ніколааса,
прибл. 1620 р.*

Папір, італійський олівець
і сангіна, 25,2 × 20,3 см.
Альбертіна, Відень.

2

Альбрехт Дюрер
Портрет матері,
 1514 р.

Папір, італійський
 олівець, 42,1 × 30,3 см.
 Kupferstichkabinet, Staatli-
 che Museen, Берлін.



перше відчуття відрази, то будемо щедро винагороджені, адже малюнок Дюрера у своїй неймовірній щирості є великим твором. Ми незабаром відкриємо для себе, що краса картини насправді не полягає в красі її предмета. Я не знаю, чи були маленькі обірванці, яких любив малювати іспанський художник Мурільйо (іл. 3), справді красивими в повному розумінні цього слова, але такі, якими він їх намалював, вони, безумовно, вельми чарівні.



3

**Бартоломе Естебан
Мурільйо**

*Вуличні араби, прибл.
1670–5 рр.*

Полотно, олія, 146 ×
108 см. Alte Pinakothek,
Мюнхен.

4

Пітер де Гох

*Інтер'єр із жінкою,
що чистить яблука,
1663 р.*

Полотно, олія, 70,5 × 54,3
см. Wallace Collection,
Лондон.

З іншого боку, більшість людей назвали б дитину в чудовому голландському інтер'єрі Пітера де Гоха (іл. 4), непоказною, але попри все це приваблива картина.

Проблема краси полягає в тому, що смаки і стандарти щодо прекрасного дуже різняться. Твори на іл. 5 і 6 написано в XV столітті, і на обох зображено янголів, що грають на лютні. Багато хто віддасть перевагу італійській





5
Мелоццо да Форлі
 Янгол, *прибл. 1480 р.*
 Деталь фрески. Pinacoteca,
 Ватикан.

роботі Мелоццо да Форлі, (іл. 5), у якій відчувається приваблива грація і чарівність, перед роботою його північного сучасника Ганса Мемлінга (іл. 6). Мені особисто подобаються обидві роботи. Можливо, знадобиться трохи більше часу, щоб відкрити внутрішню красу янгола Мемлінга, але як тільки нас перестане турбувати його ледь помітна незграбність, ми будемо вважати його безмежно милим.

Те, що стосується краси, стосується і експресії. Насправді часто саме вираз обличчя на картині змушує нас любити або зневажати твір. Деяким людям

6

Ганс Мемлінг

Янгол, прибл. 1490 р.

Деталь алтарного панно;
дерево, олія. Koninklijk
Museum voor Schone
Kunsten, Антверпен





7

Гвідо Рені

*Христос, увінчаний
терновим вінцем,
прибл. 1639–40 рр.*

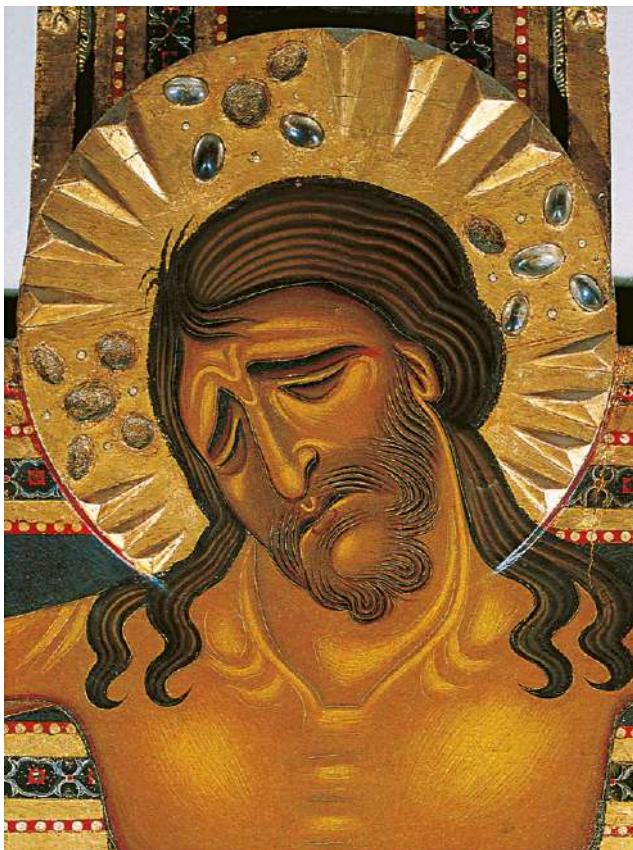
Полотно, олія, 62 × 48 см.
Лувр, Париж.

8

**Тосканський
майстер**

*Голова Христа,
прибл. 1175–1225.*

Деталь розп'яття;
темпера на дереві; Уффіці,
Флоренція.



подобається вираз обличчя, який вони можуть легко зрозуміти, і який тому глибоко їх і зворушує. Коли італійський художник XVII століття Гвідо Рені намалював голову Христа на хресті (іл. 7), він, без сумніву, хотів, щоб глядач побачив у цьому обличчі всі муки й усю славу Страстей Христових. Багато людей протягом наступних століть черпали силу і вітиху в такому зображенні Спасителя. Почуття, яке воно передає, настільки сильне і ясне, що копії цього твору можна знайти в простих придорожніх храмах і віддалених селянських будинках, де люди нічого не знають про «Мистецтво». Проте навіть якщо цей інтенсивний вираз почуттів приваблює нас, ми не повинні з цієї причини відвертатися від творів, чия експресія, можливо, менш зрозуміла. Італійський середньовічний мистець, який намалював розп'яття (іл. 8), безсумнівно, сприймав Страсті Христові так само щиро, як і Рені, але для того, щоб зрозуміти його почуття, ми повинні спершу навчитися розуміти його методи малювання. Коли ми навчимося розуміти різні художні мови, ми можемо навіть віддати перевагу творам мистецтва, чия експресія менш очевидна, ніж у Рені. Як дехто віддає перевагу людям, які використовують



9
Альбрехт Дюрер
 Засць, 1502 р.

Папір, акварель і гуаш,
 25 × 22,5 см. Альбертіна,
 Відень.

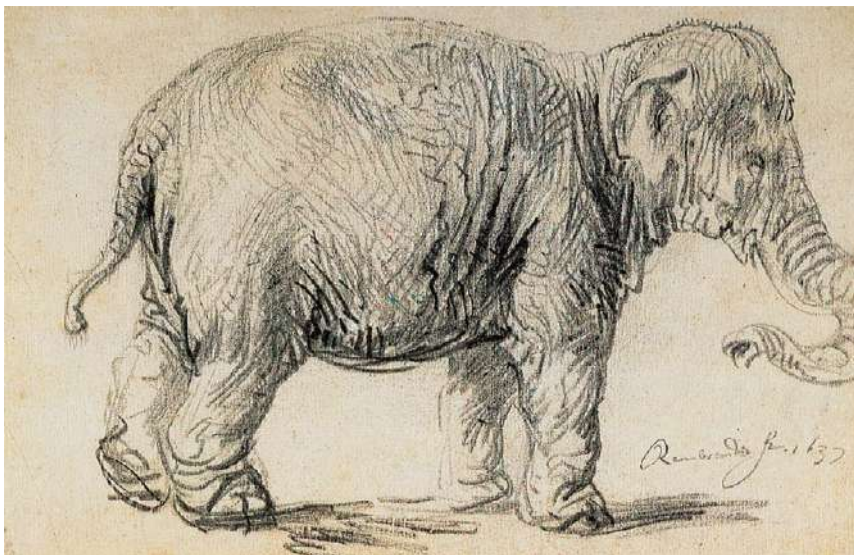
мало слів і жестів, залишаючи щось для здогадок, так само дехто захоплюється картинами чи скульптурами, які залишають щось для здогадок і роздумів. У більш «примітивні» періоди, коли художники не були настільки вправними в зображенні людських облич і жестів, як зараз, нас навіть більше зворушує спостереження за тим, як вони намагалися відтворити почуття, що хотіли передати.

Однак тут новачки в царині мистецтві часто стикаються з іншою складністю. Вони прагнуть захоплюватися майстерністю художника в зображенні того, що вони бачать. Найбільше їм подобаються картини, які «виглядають реальними». Я ні на мить не заперечую, що це важливий аспект. Терпіння і майстерність, які вкладаються в правдиве відтворення натури, справді варті захоплення. Великі художники минулого докладали чимало зусиль, щоб створити роботи, у яких ретельно зафіксована кожна найдрібніша деталь. Акварельний етюд Дюрера із зображенням зайця (іл. 9) — один із найвідоміших прикладів такого довготерпіння. Але хто скаже, що малюнок слона Рембрандта (іл. 10) менш вдалим, бо на ньому зображено менше деталей? Насправді Рембрандт володів такою дивовижною майстерністю, що кількома лініями свого олівця передав нам відчуття зморшкуватої шкіри слона.

Проте не ескізність найбільше ображає людей, які люблять, щоб картини виглядали «справжніми». Найбільше їх відштовхують роботи, намальовані ,

на їхню думку, неправильно, особливо якщо вони належать до більш сучасного періоду, коли художник «мав би знати, як малювати добре». Насправді немає нічого дивного в спотворенні натури, нарікання на що ми досі чуємо в дискусіях про сучасне мистецтво. Кожен, хто коли-небудь бачив діснеївський фільм чи комікс, знає про це все. Він знає, що іноді малювати речі не так, як вони виглядають, змінювати і спотворювати їх у той чи інший спосіб — це правильно. Міккі Маус не дуже схожий на справжню мишу, але люди не пишуть обурених листів до газет із приводу довжини його хвоста. Тих, хто потрапляє в чарівний світ Діснея, не турбує Мистецтво з великої літери «М». Вони не дивляться його фільми, озброєні тими самими упередженнями, що їх деякі люблять брати із собою, йдучи на виставку сучасного живопису. Однак якщо сучасний художник малює щось по-своєму, його схильні вважати нездарою, який не може намалювати краще. Що б ми не думали про сучасних художників, ми можемо сміливо стверджувати, що вони володіють достатніми знаннями, щоб малювати «правильно». Якщо вони цього не роблять, то з тих самих причин, що й Волт Дісей. На іл. 11 зображено сторінку з ілюстрованої «Історії природи» відомого першопрохідця модерного мистецтва Пікассо. Напевно, ніхто не зможе знайти недоліків у його чарівному зображенні матері-квочки та її пухнастих пташенят. Але малюючи півня (іл. 12), Пікассо не задовольнився простою передачею зовнішнього вигляду птаха. Він хотів показати його агресивність, нахабство

10

Рембрандт ван Рейн*Слон, 1637 р.*Папір, італійський
олівець, 23 × 34 см.
Альбертіна, Відень.



11

Пабло Пікассо*Курка з курчатами,
1941-2.*

Офорт, 36 × 28 см.

Ілюстрація до «Історії
природи» Бюффона.

та дурість. Іншими словами, він вдався до карикатури. Але яка переконлива ця карикатура!

Отже, є дві речі, щодо яких ми завжди маємо запитувати себе, якщо знаходимо недоліки в правильності зображення на картині. По-перше, чи не було в художника причин змінити вигляд того, що він бачив. Про такі причини ми почуємо більше в подальшій оповіді про мистецтво. По-друге, ми ніколи не повинні засуджувати твір за те, що він неправильно намальований, поки не переконалися, що ми маємо рацію, а художник помиляється. Ми всі схильні поспішати з вердиктом, що «це виглядає не так». Ми маємо дивну звичку вважати, що натура завжди має виглядати так, як ми звикли бачити

12

Пабло Пікассо
Півник, 1938.

Папір, італійський
 олівець, 76 × 55 см.
 Приватна колекція.



на картинках. Це легко проілюструвати вражаючим відкриттям, яке було зроблено не так давно. Поколіннями люди спостерігали за скачками коней, відвідували кінні перегони та полювання, насолоджувалися картинами та естампами, на яких зображено коней, що кидаються в бій або скачуть за гончими собаками. Але, здається, жоден із цих людей не звертав уваги на те, як «насправді» виглядає кінь, коли біжить. На картинах і естампах коней зазвичай зображували з витягнутими ногами, наче вони летять у повітрі, — так, як їх намалював великий французький художник XIX століття Теодор Жеріко на знаменитому зображенні перегонів у Епсомі (іл.13). Приблизно через п'ятдесят років, коли фотоапарат став достатньо досконалим,



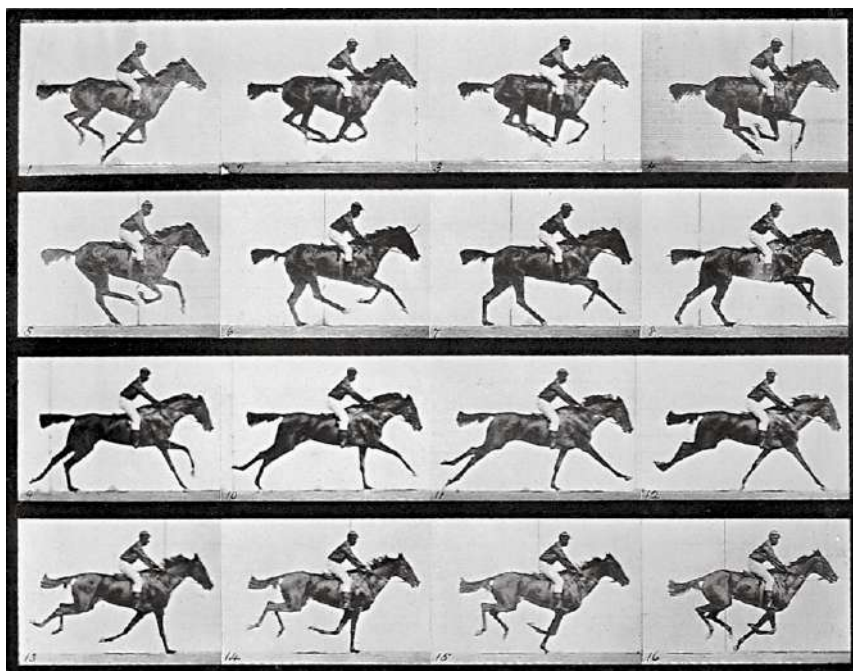
щоб робити знімки коней у швидкому русі, ці знімки довели, що й художники, і їхні глядачі весь цей час помилялися. Жоден кінь, що біжить галопом, ніколи не рухався так, як нам здається «природним». Коли його ноги відриваються від землі, вони згинаються для наступного відштовхування (іл.14). Якщо ми на мить замислимося, то зрозуміємо, що інакше навряд чи могло бути. І все ж, коли художники почали користуватися цим новим відкриттям і малювати коней так, як вони рухаються насправді, усі скарги жилися, що їхні зображення виглядають неправильно.

Це, безумовно, екстраординарний приклад, але схожі помилки трапляються далеко не так рідко, як можна було би подумати. Ми всі схильні сприймати загальноприйняті форми чи кольори як єдино правильні. Діти іноді думають, що зірки мають бути у формі «зірки», хоча насправді це не так. Люди, які наполягають на тому, що на картині небо має бути блакитним, а трава зеленою, не дуже відрізняються від цих дітей. Вони обурюються, якщо бачать на картині інші кольори, але якщо ми спробуємо забути все, що чули про зелену траву і блакитне небо, і подивимося на світ так, ніби ми щойно прибули з іншої планети й бачимо його вперше, ми можемо виявити, що речі можуть мати найдивовижніші кольори. Зараз художники іноді почуваються так, наче вони перебувають у такій дослідницькій мандрівці. Вони хочуть побачити світ по-новому, відкинути всі усталені уявлення та упередження стосовно того, що плоть рожева, а яблука жовті чи червоні. Позбутися цих

13

Теодор Жеріко
Кінські перегони в
Епсомі, 1821 р.

Полотно, олія, 92 × 122,5
 см. Лувр, Париж.



14
Едвард Майбрідж
Галопуючий кінь
у русі, 1872 р.
 Серія фотографій,
 Kingston-upon-Thames
 Museum.

упереджених уявлень нелегко, але художники, яким це вдається найкраще, часто створюють найцікавіші роботи. Саме вони вчать нас бачити в природі нову красу, про існування якої ми навіть не здогадувалися. Якщо ми будемо йти за ними і вчитися в них, навіть погляд у вікно може перетворитися на захопливу пригоду.

Немає більшої перешкоди на шляху до насолоди великими творами мистецтва, ніж наше небажання відкинути звички та упередження. Картина, яка представляє знайомий сюжет у несподіваний спосіб, часто засуджується лише на підставі того, що вона не здається нам правильною. Чим частіше ми бачимо якийсь сюжет, відображений у живописі, тим твердіше переконуємося, що він завжди повинен бути зображений схожим чином. Особливо це стосується біблійних сюжетів, щодо яких почуття можуть зашкалювати. Хоча всі ми знаємо, що Святе Письмо нічого не говорить нам про зовнішність Ісуса, і що самого Бога неможливо уявити в людській подобі, а також ми знаємо, що саме художники минулого вперше створили образи, до яких ми звикли, дехто все ще схильний вважати, що відхід від цих традиційних форм прирівнюється до богохульства.

Власне кажучи, саме ті художники, які читали Святе Письмо найбільш пристрасно та уважно, намагалися створити у своїй свідомості абсолютно нову картину подій священної історії. Вони намагалися забути всі картини, які бачили, та уявити собі, як це було, коли Немовля Христос лежало в яслах,



15
Караваджо
Святий Матвій,
1602.

Вівтарний живопис;
полотно, олія, 223 × 183
см. Знищений; раніше
Kaiser-Friedrich Museum,
Берлін.

16
Караваджо
Святий Матвій,
1602.

Вівтарний живопис;
полотно, олія, 296,5 × 195
см. Церква Сан-Луджі-
деї-Франчезі, Рим.

а пастухи йшли поклонитися Йому, або коли рибалка почав проповідувати Євангеліє. Не раз траплялося, що такі спроби великого художника інтерпретувати старий текст абсолютно по-іншому шокували й обурювали легковажних людей. Типовий «скандал» такого роду розгорівся навколо Караваджо, дуже сміливого й революційного італійського художника, який працював близько 1600 року. Йому доручили намалювати образ святого Матвія для вівтаря однієї з римських церков.

Святий мав бути зображений за написанням Євангелія, а щоби показати, що Євангеліє — це слово Боже, мав бути намальований і янгол, який



надихав його на це. Караваджо, який був дуже винахідливим і впертим молодим художником, довго думав, як це було, коли літній бідний робітник, простий митар, раптом повинен був сісти й написати книгу. Й ось він намалював святого Матвія (іл. 15) з лисою головою і босими запилюженими ногами, який незграбно тримає в руках величезну книгу, заклопотано морщаючи чоло через незвичне для нього напруження від писання. Поруч із ним він зобразив юного янгола, який, здається, щойно з'явився з небес і лагідно скеровує руку трударя, наче вчитель, що допомагає дитині. Коли Караваджо приніс цю картину до церкви, де її мали розмістити у вівтарі, люди були обурені тим, що вони сприйняли як неповагу до святого. Картину не прийняли, і Караваджо довелося зробити ще одну спробу. Цього разу він не ризикував. Він суворо дотримувався загальноприйнятих уявлень про те, як мають виглядати янгол і святий (іл. 16). У результаті вийшла досить непогана картина, бо Кара-

ваджо дуже старався, щоб вона виглядала живою і цікавою, але ми відчуваємо, що вона менш чесна й щира, ніж перша.

Ця ситуація ілюструє шкоду, яку можуть заподіяти ті, хто не сприймає і критикує твори мистецтва з хибних причин. А головне, вона нагадує нам про те, що «твори мистецтва» — це не результати якоїсь таємничої діяльності, а об'єкти, створені людьми для людей. Картина виглядає дуже відчуженою, коли вона висить на стіні, зашклена й у рамці. І в наших музеях — дуже правильно — заборонено торкатися предметів, які виставлено в експозиції. Але ж спочатку вони були створені для того, щоб їх торкалися і чіпали,

щодо них торгувалися, сварилися, ними опікувалися. Пам'ятаймо також, що кожна їхня деталь — це результат рішення художника. Можливо, він обдумував і змінював її багато разів; можливо, він вагався, чи залишити це дерево на задньому плані, чи намалювати його заново; можливо, його потішив вдалий мазок пензля, який надав раптового, несподіваного блиску освітленій сонцем хмарі, а можливо, він додав ці фігури знехотя, за наполяганням покупця. Адже більшість картин і статуй, які зараз вишикувані в наших музеях і галереях, не призначалися для того, щоб їх виставляли як Мистецтво. Їх було створено для певного випадку і з певною метою, які тримав у голові художник, коли брався за працю.

З іншого боку, ті ідеї, які зазвичай хвилюють нас, сторонніх спостерігачів, а саме ідеї краси та виразності, митці рідко згадують. Так було не завжди, але так було протягом багатьох століть у минулому, і так часом трапляється зараз. Частково це пов'язано з тим, що художники часто сором'язливі люди, яким ніяково вживати такі гучні слова, як «Краса». Вони вважали б себе досить пихатими, якби говорили про «вираження своїх емоцій» і використовували такі пафосні слова. Ці речі вони сприймають як належне й не вважають за потрібне їх обговорювати. Це одна причина і, здається, причина поважна. Але є й інша. У реальних повсякденних турботах художника ці ідеї відіграють, на мою думку, набагато меншу роль, ніж міг би припустити сторонній спостерігач. Те, що хвилює художника, коли він задумує свої картини, робить ескізи або гадає, чи завершив він своє полотно, чи ще ні,— набагато складніше, і це важко передати словами. Він, можливо, сказав би, що його хвилює, чи все він зробив «правильно». І тільки коли ми зрозуміємо, що він має на увазі під цим скромним словом «правильно», ми почнемо розуміти, чого насправді прагнуть художники.

Гадаю, ми можемо дійти до розуміння цього лише спираючись на власний досвід. Звичайно, ми не художники, і, можливо, ми ніколи не пробували писати картини й, імовірно, не маємо наміру коли-небудь це робити. Але це не означає, що ми ніколи не стикаємося з проблемами, подібними до тих, які трапляються в житті художника. По суті я прагну довести, що навряд чи знайдеться людина, яка б не мала хоча б найменшого уявлення про такі проблеми, хай навіть у дуже спрощеному вигляді. Кожен, хто коли-небудь намагався скомпонувати букет із квітів, пересунути й поміняти їх місцями за кольором, додати трохи тут і забрати там, мав досвід цього дивного відчуття балансування форм і кольорів, не маючи змоги разом із тим точно сказати, якої саме гармонії він прагне. Ми просто відчуваємо, що пляма червоного тут може все змінити, або цей синій колір гарний сам по собі, але він не «пасує» до інших, і раптом маленька стеблинка зеленого листа може зробити все «правильним». «Не чіпай його більше, — вигукуємо ми, — тепер він ідеальний». Не всі, визнаю, так ретельно ставляться до аранжування квітів, але майже в кожного є щось, що хочеться зробити «правильно». Це може бути просто пошук правильного паска до певної сукні або переживання щодо правильного співвідношення, скажімо, пудингу

та вершків на тарілці. У кожному такому випадку, яким би тривіальним він не був, ми можемо відчути, що занадто великий або занадто малий штрих порушує баланс, і що існує лише одне співвідношення, яке є таким, яким воно має бути.

Людей, які так переймаються квітами, сукнями чи їжею, ми можемо назвати прискіпливими, бо вважаємо, що ці речі не заслуговують на таку велику увагу. Але те, що в повсякденному житті може бути поганою звичкою і тому часто пригнічується чи приховується, у мистецтві набуває особливого значення. Коли мова про відповідність форм або розташування кольорів, художник завжди повинен бути «прискіпливим» або до крайності вибагливим. Він може побачити відмінності у відтінках і текстурі, які ми навряд чи помітимо. Більш за те, його завдання безмежно складніше, ніж будь-яке з тих, із якими ми можемо зіткнутися у звичайному житті. Йому доводиться не лише збалансовувати два-три кольори, форми чи смаки, а й давати собі ради з їх необмеженою кількістю. На його полотні присутні, можливо, сотні відтінків і форм, які він повинен збалансувати так, щоб вони виглядали «правильно». Клаптик зеленого може раптом виглядати занадто жовтим, тому що його розмістили дуже близько до синього, — художнику може здатися, що все зіпсовано, що в картині присутня дразлива нота, і що він повинен почати все спочатку. Він може дуже мучитися через цю проблему. Він може роздумувати про це безсонними ночами; він може стояти перед своєю картиною цілими днями, намагаючись додати шматочок кольору тут чи там — і знову витирати його, хоча ми з вами, можливо, і не помітимо різниці. Але коли йому це вдається, ми всі відчуваємо, що він створив щось, до чого вже нема чого ані додати, ані відняти, щось правильне — взірєць досконалості в нашому вкрай недосконалому світі.

Візьмемо, наприклад, одну з відомих мадонн Рафаеля — «Богоматір на лузі» (іл.17). Вона, без сумніву, прекрасна й захоплива; фігури чудово намальовані, а вираз обличчя Богородиці, яка дивиться зверху вниз на двох дітей, просто незабутній. Але якщо ми подивимося на ескізи Рафаеля до картини (іл.18), то почнемо розуміти, що це не ті речі, які його найбільше турбували. Це він сприймав як належне. Він намагався знову і знову досягти правильного балансу між фігурами, правильного взаємозв'язку, який би створив найбільш гармонійне ціле. У швидкому ескізі в лівому кутку він думав про те, щоб дозволити Дитяті Христу йти, озираючись назад і дивлячись на Свою матір. І він пробував різні положення голови матері, щоб вони відповідали руху Дитяти. Тоді він вирішив розвернути Дитятко і зробити так, щоб Він дивився на неї. Він спробував іще один спосіб, цього разу додавши маленького святого Івана — але замість того, щоб дозволити Дитяті Христу поглянути на нього, змусив його повернутися до нас обличчям. Потім він зробив іще одну спробу, і, мабуть, втративши терпіння, спробував намалювати голову Дитяти в різних положеннях. У цьому альбомі було кілька таких аркушів, на яких він знову і знову шукав, як найкраще збалансувати ці три фігури. Коли ми зараз знову поглянемо на те, що в результаті вийшло, то побачимо,



17

Рафаель*Богородиця на лузі,*

1505–6.

Дерево, олія, 113 × 88 см.
Kunsthistorisches Museum,
Відень.

що врешті-решт він усе зробив правильно. Усе на картині перебуває на своїх місцях, а пози та гармонія, яких Рафаель досягнув своєю працею, здаються настільки природними та невимушеними, що ми майже не помічаємо їх. Але саме ця гармонія робить красу Мадонни ще прекраснішою, а солодкість дітей ще солодшою.

Дуже цікаво спостерігати за художником, який таким чином намагається досягти правильного балансу, але якби ми запитали його, чому він зробив так, а не інакше, він, можливо, не зміг би відповісти. Він не дотримується якихось фіксованих правил. Він просто відчуває свій шлях. Це правда,

18

Рафаель

*Чотири етюди до
«Богородиці на лузі»,
1505–6.*

Аркуш з етюдника; папір,
перо та туш, 36,2 × 24,5
см. Альбертіна, Відень.



що деякі художники або критики в певні періоди намагалися сформулювати закони свого мистецтва, але завжди виявлялося, що посередні мистці нічого не досягали, намагаючись застосувати ці закони, тоді як великі майстри могли їх порушити і все ж досягти нового типу гармонії, якої ніхто не уявляв раніше. Коли великий англійський художник сер Джошуа Рейнольдс пояснював своїм студентам у Королівській академії, що синій колір не слід виносити на передній план картини, а залишити його для далекого заднього плану, для пагорбів на горизонті, його суперник Гейнсборо — так свідчить історія — хотів довести, що такі академічні правила зазвичай є нісенітницею. Він намалював знаменитого «Синього хлопчика», чий синій костюм на центральному передньому плані картини тріумфально вирізняється на теплому брунатному тлі.

Правда полягає в тому, що неможливо встановити правила такого роду тому, що ніколи не можна знати наперед, якого ефекту хоче досягти мистець. Він може навіть захотіти пронизливої, різкої ноти, якщо йому вдасться, що це буде правильно. Оскільки не існує правил, які б визначали, за яких умов картина чи статуя стає правильною, то, зазвичай, неможливо пояснити словами причину відчуття, що це великий витвір мистецтва. Проте це не означає, що одна робота є такою ж гарною, як і будь-яка інша, або що не можна обговорювати питання смаку. Такі дискусії, якщо навіть не приводять ні до чого іншого, спонукають нас щонайменше здивлятися в картини, і чим більше ми здивляємося, тим більше помічаємо деталей, які раніше вислизали від нас. У нас починає формуватися відчуття тієї гармонії, якої намагалося досягти кожне покоління художників. Чим сильніше ми відчуваємо цю гармонію, тим більше насолоджуємося нею, а це, зрештою, найголовніше. Старе прислів'я про те, що про смаки не сперечаються,

може бути собі правдивим, але воно не означає, що смак не можна розвивати. Це знову ж такі питання звичайного досвіду, який кожен може перевірити на простіших речах. Для людей, які не звикли пити чай, один купаж може смакувати так само, як і інший. Але якщо в них є час, бажання і можливість досліджувати всі можливі нюанси, вони можуть стати справжніми «поціновувачами», здатними точно визначити, який сорт і купаж їм до вподоби, і їхні знання неодмінно принесуть їм ще більше задоволення від смакування найкращим.

Безумовно, смак у мистецтві — це щось нескінченно складніше, ніж смак у їжі та напоях. Це не тільки питання розуміння різних тонких нюансів, це щось більш серйозне й більш важливе. Зрештою, великі майстри вклали в ці твори все своє життя, вони страждали через них, мучилися, і найменше, на що вони мають право, — це вимагати від нас, щоб ми намагалися зрозуміти те, що вони хотіли зробити.

Пізнання мистецтва ніколи не закінчується. Завжди є щось нове, що можна відкрити для себе. Великі твори виглядають по-різному щоразу, коли ми постаємо перед ними. Вони здаються такими ж невичерпними й непередбачуваними, як і живі люди. Це власний захопливий світ зі своїми дивними законами й своїми пригодами. Ніхто не може думати, що знає про нього все, бо ніхто всього не знає. І, мабуть, ось що найважливіше: щоб насолоджуватися цими творами, ми повинні мати свіжу голову, готову вловити кожен натяк і відгукнутися на кожну приховану гармонію, тобто розум, не захарашений довгими пишномовними словами й готовими фразами. Набагато краще нічого не знати про мистецтво, ніж мати напівзнання, яке породжує снобізм. Небезпека дуже реальна. Наприклад, є люди, які засвоїли прості тези, що їх я намагався викласти в цьому розділі, і розуміють, що існують великі твори мистецтва, які не мають жодної з очевидних якостей — чи то позірної краси, чи то правильного рисунка, але вони настільки пишаються своїм знанням, що вдають, ніби їм подобаються лише ті твори, які не є ані гарними, ані правильно нарисованими. Їх завжди переслідує страх, що їх можуть вважати неосвіченими, якщо вони зізнаються, що їм подобається робота, яка здається занадто очевидно приємною або зворушливою. Врешті-решт вони стають снобами, які втрачають справжню насолоду від мистецтва й називають «дуже цікавим» усе, що насправді викликає в них огиду. Мені б було вкрай неприємно нести відповідальність за будь-яке подібне неправильне тлумачення. Я волів би, щоб мені взагалі не довіряли, аніж довіряли так бездумно.

У наступних розділах я розповім про історію мистецтва, тобто історію будівель, створення картин і статуй. Я думаю, що знання цієї історії допоможе нам зрозуміти, чому художники працювали в певний спосіб або чому вони прагнули досягти певних результатів. А головне — це хороша нагода загострити наше око для сприйняття особливих властивостей художніх творів і таким чином збільшити нашу сприйнятливість щодо найтонкіших нюансів. Можливо, це єдиний спосіб навчитися насолоджуватися творами

мистецтва такими, якими вони є. Але жоден шлях не позбавлений небезпек. Іноді можна побачити людей, які йдуть галереєю з каталогом у руках. Щоразу, зупиняючись перед картиною, вони жадібно шукають її номер. Ми можемо спостерігати, як вони гортають свої книжки, і як тільки знаходять назву або ім'я, вони йдуть далі. З таким же успіхом вони могли б залишитися вдома, адже вони майже не дивилися на картину. Вони лише переглянули каталог. Це своєрідне розумове коротке замикання, яке не має нічого спільного з насолодою від картини.

Люди, які набули певних знань з історії мистецтва, іноді ризикують потрапити в подібну пастку. Коли вони бачать твір мистецтва, вони не затримуються, щоби подивитися на нього, а скоріше шукають у пам'яті відповідну етикетку. Можливо, вони чули, що Рембрандт славився своєю *chiaroscuro* — це італійський технічний термін для позначення світлотіні, — тому вони поважно кивають, коли бачать Рембрандта, бурмочуть «чудове *chiaroscuro*», і переходять до наступної картини. Я хочу ясно застерегти щодо цієї небезпеки напівзнання і снобізму, бо всі ми схильні піддаватися таким спокусам, а книжка на зразок цієї може їх посилити. Я хотів би допомогти відкрити очі, а не розв'язати язика. Говорити розумно про мистецтво не дуже складно, бо слова, якими користуються критики, вживалися в стількох різноманітних контекстах, що втратили будь-яку точність. Проте поглянути на картину свіжим поглядом і відважитися на подорож заради нових відкриттів — набагато складніше, але й набагато корисніше завдання. Неможливо навіть уявити, що можна принести додому з такої мандрівки.