

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ им. А. С. ПУШКИНА
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

**МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
(1973)**

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА XVIII ВЕКА

Советский художник
Москва — 1974

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ **им. А. С. ПУШКИНА**
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

(1973)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ХУШ ВЕКА

Советский художник

Москва - 1974

Под общей редакцией доктора искусствоведения

И.Е.Даниловой

Редактор А.Н.Баранов

СО Д Е Р Ж А Н И Е

А. Д. ЧЕГОДАЕВ В. С. БИБЛЕР	Художественная культура XVIII века "Салоны" Дидро, или парадоксы просвещенного вкуса	5-23 24-47
В. Я. БАХМУТСКИЙ	Проблема художественной иллюзии в эстетике французского Просвещения	48-70
М. А. ИШЫН	Архитектурная теория французского классицизма	71-79
Ю. Н. ГЕРАСИМОВ	Жак-Франсуа Блондель, мастер городского ансамбля эпохи классицизма	80-107
В. А. КУЛАКОВ	О концепции времени в произведениях Антуана Ватто	108-125
И. С. НЕМИЛОВА	О новых атрибуциях французских картин XVIII века	126-137
С. А. РЫЦАРЕВ	О французской симфонической школе XVIII столетия	138-161
О. И. ЛАВРОВА	К проблеме творческого метода Алессандро Маньяско	162-173
О. Д. НИКИТКЕ	Картины Гоги и некоторые проблемы испанского бытового жанра	174-183
С. В. ТУРАЕВ	Изобразительное искусство в немецких литературных спорах конца XVIII века	184-196
А. А. АНИКСТ	Художественная мысль Англии XVIII века	197-209
Ю. И. КАГАРЛИЦКИЙ	Давид Гаррик	210-227
И. А. КУЗНЕЦОВА	"Сцены собеседования" как специфический жанр английского группового портрета XVIII века	228-243
Т. С. КРЬЕВА	Формирование национального стиля в американской портретной живописи XVIII века	244-258
Ю. М. ЛОТМАН, Б. А. УСПЕНСКИЙ	К семиотической типологии русской культуры XVIII века	259-282
Д. В. САРАБЬЯНОВ	Русское искусство XVIII века и Запад	283-302
Ф. Я. СЫРКИНА	О роли Пьетро ди Готтардо Гонзага в сценографии XVIII века	303-318
Н. И. АЛЕКСАНДРОВА	О петербургской видовой гравюре XVIII века	319-327
А. Н. СВИРИН	О роли природы в русском интерьере XVIII века	328-333
И. Э. СЕРМАН	Проблема "говорящей живописи" в поэзии Державина	334-355
В. И. ЛОКТЕВ	О баженовском проекте реконструкции Московского Кремля	356-385

Научная конференция 1973 года ("Вишеровские чтения - У"), материалы которой публикуются в этом сборнике, по традиции проводилась Государственным музеем изобразительных искусств имени А.С.Пушкина совместно с Институтом истории искусств Министерства культуры СССР.

Как и в прошлые годы, выбор темы для конференции был связан с подготовкой крупной выставки. На сей раз это была выставка из музеев Италии "Итальянская живопись XVIII века", которая по техническим причинам экспонировалась в Москве лишь год спустя, в апреле 1974 г. (в залах Государственной Третьяковской галереи). Доклады конференции посвящены общим проблемам художественной культуры XVIII в. и отдельным вопросам ее истории.

К глубокому сожалению, в сборник не вошел доклад доктора искусствоведения Г.Н.Бояджиева: тяжелая болезнь и смерть автора сделали невозможной подготовку доклада к публикации.

Заслушанные на конференции сообщения А.А.Дорогова и И.М.Глозмана не включены в сборник, так как печатаются в других изданиях.

Большинство докладов публикуется с небольшими сокращениями. Редакционный совет Музея благодарит всех авторов, взявших на себя труд сократить и отредактировать тексты своих выступлений.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ХУШ ВЕКА

В 1743-1744 годах величайший художник Италии XVIII века - гениальный венецианский живописец Джованни Баттиста Тьеполо - написал интерьер церкви Деи Скальци в Венеции. На потолке этой церкви, стоящей на северном берегу Большого канала рядом с вокзалом, Тьеполо изобразил чудесное перенесение дома богородицы в Лорето: согласно довольно поздней легенде, этот священный дом был в тринадцатом веке унесен ангелами из Назарета и доставлен ими в Далмацию, а оттуда, через Адриатическое море, в маленький итальянский город, и с тех пор находится в тамошнем соборе, украшенный в XVI веке прекрасными рельефами Джироламо Ломбардо и уже много веков привлекающий в Лорето толпы богомольцев. Тьеполо как никогда развернулся в этой грандиозной фреске, признанной уже современниками его лучшим созданием. Пронизанный светом и воздухом громадный, глубокий, привольный небесный простор, стремительный полет ангелов, несущих совсем простой и скромный, ничем не украшенный дом Марии - действительно, Тьеполо вложил в них все свое виртуозное и вдохновенное мастерство, заставившее всех, кто подымал глаза к потолку церкви, удивляться чудесному зрелищу не меньше тех его зрителей, которых Тьеполо написал на парусах, обрывающихся, по углам, переход от плафона к стенам.

В разгар первой мировой войны, в 1916 году, австрийцы вздумали обстреливать Венецию с воздуха; одна из бомб, предназначавшихся вокзалу, попала в церковь Деи Скальци и разрушила ее. Роспись Тьеполо погибла - от нее остались лишь прелестный небольшой эскиз в музее венецианской Академии и два чудом уцелевших фраг-

мента, снятые с парусов обрушившегося свода и ныне размещенные высоко по углам огромного зала той же венецианской Академии, неподалеку от последнего "Оплакивания" старого Тициана. По этому эскизу, по этим двум фрагментам — со зрителями в ложах, взирающими на небесное чудо — можно представить себе, каким совершенным творением искусства была эта роспись.

И тут возникло еще одно, новое чудо, не предвиденное (а может быть и предвиденное) художником. Два уцелевших фрагмента с парусов таинственным образом получили новую жизнь и новый смысл. На левом из них, за краем ложи, словно в театре, — мальчик в ярком лимонно-желтом костюме, а правее — молодая девушка в нежно-голубой кофточке, в волнении протянувшая вперед обе руки; за ее плечом — угрюмая физиономия грузного немолодого мужчины. На правом фрагменте — затылки нескольких склонившихся ниц людей, а на лево — коротко стриженный и носатый молодой человек в кирпично-красном одеянии, стоящий, молитвенно сложив руки. Все эти человеческие фигуры были явно связаны всеми позами, жестами и взорами с небесным видением, на которое они, в душевном потрясении, глядели. Но видение исчезло, — словно кончилось театральное представление, — и люди остались одни, со своими земными делами и во все не набожными чувствами. Получилось, что носатый молодой кавалер молитвенно поклоняется не мадонне, а возлюбленной в нежно-голубой кофточке, а она смятенно простирает к нему руки, как будто прося избавить ее от противного хмурого спутника, грубо ее облапившего и весьма недружелюбно и мрачно косящегося на кавалера в ложе напротив. Весь смысл сместился; удивительной свежестью и новизной блеснуло вторжение живого чувства, настоящих характеров, опрокинувшее все хитроумно внушаемые, натуралистически осязательные, совсем будто бы настоящие и подлинные иррациональные затеи

Барокко. А Тьеполо называли ведь последним великим мастером Барокко! Но театральное представление кончилось - то представление, которое хотело быть таким же весомым, вещественным, несомненным, как самая натуральная реальная жизнь. В искусстве Тьеполо вымысел разошелся с реальностью, стал достойным чистейшего воображения - воображения, сколь угодно прихотливого и бурного, но уже не претендующего на сколько-нибудь обязательную убедительность. Зато - по контрасту с ним, в сопоставлении с ним - реальные человеческие образы, реальные человеческие характеры и судьбы получили настоящую, живую, взволнованную, будь то тревожную, будь то радостную реальность и наглядность. Словно искусство нашло вновь тайный источник живой воды, ушедший далеко под почву со времен Веласкеса и Вермеера.

Правда, ценой за это освобождение духа были скепсис и ирония; они - детища мучительной работы Разума - помогли, как говорит Анатолий Франс, отодвинуть бога в далекую пропасть первопричин, но отбросили свою тень и на все мерила и критерии оценки реальных и подлинных человеческих чувств. И все же это было освобождение, пусть даже окрашенное иногда совсем не весело. Его методом, его рычагом - как разрушительным, так и созидательным - стала театральность, делающая условным все на самом деле условное, не желающая выдавать за правду то, что является лишь мечтой, поэтической гиперолой, игрой. Конечно, это было концом для религиозной живописи, для эпической поэмы, для придворного парадного портрета или придворного театра, для всех тех форм искусства, которые хотели нести в себе (да и несли с большим или меньшим успехом) наибольшее напряжение вынуженной читателям или зрителям весомых, важных, не подлежащих сомнению идей и понятий. Восемнадцатый век убил очень многое, что было еще в полной мере действенной, полновластной, уверенной в себе силой в веке пред-

шествующем, убили даже целые национальные школы, выдохшиеся к концу семнадцатого века и не нашедшие иную, обновляющую дорогу: и итальянские школы — кроме венецианской, и испанскую школу, и голландскую, и фламандскую. Но возмещение этих проторей и убытков было более чем внушительным и надежным.

И с какой легкостью, изяществом, мастерством было сделано это подлинное обновление искусства, с какой душевной глубиной и психологическим богатством, с какой независимостью и свободой! Я могу вспомнить хотя бы одну удивительную картину Тьеполо, виденную в мадридском Прадо: "Явление трех ангелов Аврааму", где первый из ангелов, явившихся склонившемуся перед ними старцу, представлен не бесплотным духом, а в виде прекрасного обнаженного атлета, подобного греческому Аполлону, стоящего во весь рост гордо и величаво, вне всякого христианского смирения и благости. Эта дерзкая подстановка живого и человеческого античного мифа на место уводящего от земли мифа христианского была одновременно и разрушением, и созданием, ведущим далеко вперед.

Тьеполо, со всем его поэтическим воображением, смелой иронией, трезвым и точным наблюдением реальных характеров и смещенных, разноречивых душевных состояний, был не одинок: тот же путь к открытой театральности и через нее — к тончайшей и вполне реальной и земной жизненной правде, путь к поэтической мечте и непреодолимому разрыву между этой мечтой и осязательно конкретной реальной повседневностью — был главным направлением эволюции подлинно чудесного, подлинно пленительного, но и подлинно человеческого искусства Антуана Ватто, величайшего гения французской живописи XVIII века — до появления равного ему Давида. Впрочем, с Давида — как и с Гойи — начался уже другой, новый век, во многом самом главном резко отличный от века восемнадцатого.

Ватто для Франции XVIII века стал такой же центральной и определяющей фигурой, как Тьеполо для Венеции XVIII века. Он так же был последовательно и принципиально "анти-барочен": его высоко поэтическое и вместе с тем подлинно реалистическое искусство было абсолютным антиподом искусства придворного, искусства, которое так пышно, так важно возделывалось Лебреном и его достаточно многочисленными, но все более вырождающимися потомками. Все рассуждения о мнимых, сочиненных связях Ватто с эфемерным и ушедшим в отвлеченную игру условными и манерными эффектами "стилем Рокко" - основаны на логических смещениях, на желании подставить второстепенное и внешнее на место самого главного и решающего. От Ватто идут не его "обезьяны" (как их тогда прозвали) Ланкре или Патер, не декораторы времен Людовика XV, а Шарден, Перроно, Габриель де Сент-Обен, в самых живых своих работах - Фрагонар. От него, в лучших же своих вещах, идет Хогарт и во всех своих работах Гейнсборо. Он еще более "узловая" фигура в художественной культуре восемнадцатого века, чем Тьеполо. И с ним он близок в самом важном.

Уже ранние военные сцены Ватто проложили непроходимую пропасть между ним и искусством, все более вяло и пусто "процветавшим" при дворе стареющего Людовика XIV. За военными сценами последовали сцены театральные, приведшие Ватто в мир искусства, а сквозь него - в глубочайшую жизненную правду. Ватто взялся за театральность даже и не в переносном, а в прямом смысле, но ему, разумеется, понадобился не законсервированный и опустошенный придворный театр, а театр итальянской комедии и театр ярмарочный, всем своим существованием связанный не с абстрактными и потерявшими всякое человеческое наполнение схемами, а с живой реальной жизнью, с реальными чувствами простых людей, с реально необхо-

демой человеку поэтической мечтой. Через театр, в игре которого выражались подлинно взволнованные человеческие чувства, Ватто пришел к исследованию человеческой души, и через тот же театр пришел к романтической утопии, предвещающей Жан-Жака Руссо. Конечно, столь важный для Ватто образ прекрасного человека на прекрасной земле нес в себе всю условность поэтической мечты, но и всю глубину творческого воображения - из тех воображений, что двигают вперед историю. Этот мир мог представляться недостижимым, но он заключал в себе вполне осознанную и желанную цель - не в меньшей мере, чем мечты и идеи философов Века Просвещения о естественном человеке.

И в то же время в своем "Жилле", в "Вывеске Жерсена", в "Портрете скульптора Патера", в "Точильщике" или "Горбуне с кукольным театром" Ватто заложили прочную основу непредвзято честного, трезвого, точного, но и очень сложного изображения реальных человеческих характеров, психологических типов, наблюдаемых в реальной действительности, вне всяких кастовых и классовых предрассудков и ограниченности. Ватто пронизал этим точным реалистическим знанием, безупречно ясным анализом разнообразнейших душевных движений свои театральные сцены (вроде вашингтонской картины "Итальянские комедианты") и меланхолические пасторали (вроде эдинбургского "Венецианского праздника"), сделав их тем самым верным зеркалом душевной взволнованности и тревоги, даже тоски, опередив свое время на сотни лет.

Принцип театральности, органически сочетавшийся с глубокой сердечностью, поэтическое вдохновение, не мешающее меткому и обдуманному наблюдению, окрасили художественный строй произведений третьего великого художника XVIII века - Томаса Гейнсборо. Он был по своему внешнему облику чистейшим, даже нежнейшим лириком

- однако сумел провести безжалостную, сокрушительную войну, войну против всех застывших и выхолащенных канонов парадного портрета: он взорвал их изнутри, оставив лишь общую нарядную декоративную схему композиции, но наполнив ее неожиданной остротой реальной психологической характеристики и, вместе с тем, непосредственной и увлеченной поэтической тонкостью. Но Гейнсборо очень хорошо знал, кто из его моделей достоин доброй оценки и поэтической одухотворенности и кто их не заслуживает. Его несколько не ослепляло важное общественное положение, аристократическое чванство, светские условности: если его поэтическое чувство, вдохновленное Ватто, было всегда подлинным и справедливым, то его наблюдение было нередко остро критическим - достаточно вспомнить портреты тупого и грубого лорда Кильмори или напыщенного и злого м-ра Трумена.

Но при этом Гейнсборо, бывший много моложе Ватто и Тьеполо, в своей художественной программе уже всецело подчинился основным идейным тенденциям Просвещения, углубившимся и широко распространившимся к третьей четверти XVIII века. Эти идеи судили и оценивали окружающую действительность с точки зрения законов верховного и всеобъемлющего Разума, и за всеми человеческими образами Гейнсборо неизменно присутствует ощущение разумной, идеальной нормы. Человек расценивался с возвышенно благородных позиций - каким он должен быть: из мечты Ватто, разрушительного скепсиса энциклопедистов, пламенных моральных проповедей Руссо выросли в конце концов суровые и непреклонные требования к действительной, немимой и не условной, а реальной ценности человека, - вне религиозного ханжества, социальных привилегий и претензий, любых форм предвзятой и навязанной оценки человеческого поведения и места человека в мире. Именно одержимость этой разумной норма-

тивность позволила Гейнсборо создать такую блистательную галерею строго выверенных и полных жизни человеческих образов, представленных зрителям с непринужденной легкостью и невиданно виртуозным мастерством.

Великой заслугой Гейнсборо было новое открытие реальной природы, хотя и увиденной сквозь призму таких же нормативных и высоких законов гармонии. В этой прекрасной сельской природе одинаково естественно обитали у него и английские пастухи и дровосеки, и нимфы Дианы - так же, как это было когда-то у Пуссена.

Такие же руководящие и общие черты художественного мышления XVIII века, такое же соотношение главных идейных стремлений и художественных принципов можно было бы установить и на примере других великих мастеров этого времени, от Баха до молодого Гёте, и, конечно, установить их на больших художниках, а не на средней нивелированной массе второстепенных имен, к чему так склонны ученые, желающие свести историю искусств к строго упорядоченной имманентной смене неподвижных стилистических категорий. Видимо, определение главной дороги развития передового искусства XVIII века, чуждого любым реакционным или пассивно нейтральным склонностям, может быть успешным только при гораздо более углубленном, да и более глубоком анализе не одних лишь сюжетных и формальных признаков тех или других художественных явлений, но более всего при анализе философских и эстетических программ и целей определенных, неповторимо индивидуальных творцов и получившихся у них художественных результатов их творческого вдохновения. Для меня давно уже стали главными вопросами в изучении искусства не "что" и "как", а "кто" и "зачем".

Ведь самый благородный герой мог преспокойно носить те же самые одежды, что и самый презренный разбойник, укравший эти одеж-

ды у героя! Разница между героем и разбойником не становилась от этого меньше. Я не думаю, что есть какой-нибудь смысл в попытках найти нечто общее между диаметрально противоположными людьми или явлениями, в том числе явлениями искусства, и уж особенно между гением и подражателем, творцом и плагиатором. В XVIII веке таких несовместимых (и несоизмеримых!) контрастов было, быть может, еще больше, чем в веке предшествующем, во времена Рембрандта и его неверных учеников, вроде Флинка или Фердинанда Боля.

В поисках определения важнейших общих черт передового искусства XVIII века не надо забывать о некоторых важных переменах, создавших совсем новую обстановку для развития искусства. Изменилась "география" искусства, так как вместо сошедших со сцены художественных школ (Голландии, Испании, Фландрии, почти всей Италии) выдвинулись другие, и кроме французского искусства, со времен Ленотра и Ватто прочно занявшего на два с половиной века ведущее положение, стало возможным говорить о расцвете немецкой и венецианской музыки, об английской, русской, венецианской и американской живописи, об английском романе или немецкой и шотландской поэзии и других таких же, мало известных или небывалых ранее вещах. Но еще важнее было совсем новое соотношение разных искусств: живопись, при всем своем блеске, уступила первое место еще более высокому искусству - музыке. Открытие нового пронизывало в XVIII веке все искусства; это новое рождалось, конечно, из перемены всей исторической обстановки, распада феодальной системы, перехода ведущей роли к совсем иным, чем прежде общественным силам, из совсем другого положения человека в мире и в обществе и т.д. - все это хорошо известно. Искусствознанию подобает искать связи и устанавливать соотношения между причинами и следствиями, - следствиями, нашедшими свое воплощение в неповторимо оригинальном строе

искусства, и нельзя сказать, чтобы наука об искусстве уже разоб-
ралась с достаточной ясностью в закономерностях, управлявших хо-
дом развития искусства от Баха до Бетховена, от Ватто до Гойи,
от Свифта до Шодерло де Лакло.

Некоторые умозаключения, все же, сделать возможно и нужно.

Прежде всего, в XVIII веке изменилась роль театра. Его подлин-
ная эволюция была связана, конечно, не с придворным театром, за-
нятым почти исключительно упрямым повторением давно уже омертвев-
ших банальных трафаретов и безудержным угодничеством, доходившим
до особенной, почти пародийной неаппетитности в придворной опере, чу-
довищные либретто которой не спасала даже чудесная музыка Рамо.
Но путь настоящего театра проходил от ярмарочных представлений на-
чала века, пьесы для которых не гнушался писать Лесаж, и до те-
атра Бомарше, насыщенного предгрозовой атмосферой кануна Великой
французской революции. Именно в этой линии театральной культуры
XVIII века развернулась подлинная, непринужденно и мастерски орга-
низованная зрелищность, четко отделяющая зрителя от представления,
утверждающая сколь угодно дерзкую и откровенную условность (как,
скажем, у Гоцци) ради особенно отчетливого подчеркивания правди-
вости человеческих действий и чувств. Проникаясь все глубже иде-
ями Просвещения, театр все более открыто противопоставлял грубой
и пустой парадности придворного театра утверждение безграничной
мощи человеческого разума.

Но у этого театра были еще более важные особенности, имев-
шие необычайно далеко идущие воздействия. Я уже говорил о роли
глубокой и тонкой "театрализации" живописи. Еще нужнее театр в
его лучших и прогрессивных качествах оказался для музыки, - ведь
на театральных подмостках родилась и была утверждена гениальная
реформа (а по существу революция) Глюка, окончательно превратив-

шая оперу в подлинный ступок реальных человеческих переживаний, напряженно драматических или жизнеутверждающе светлых. Эта реформа Глюка, подготовленная великими находками Монтеверди, косвенно, но властно направленная на верный путь Бахом, стала одним из самых радикальных и новых завоеваний не только музыки, но и театрального искусства XVIII века.

И все же решающей силой была здесь Музыка - на мой непросвещенный взгляд, высшее из искусств, именно в XVIII веке развившееся и оформившееся в своих основополагающих качествах. Именно в XVIII веке музыка стала великим искусством, в такой мере, какой она не достигала никогда во все предшествующие тысячелетия. Если даже о самых величайших живописцах XVIII века - о Ватто или Тьеполо, Гейнсборо или Шардене - при самом пристрастном отношении к искусству XVIII века нельзя сказать, что они достигли высот Веласкеса и Рембрандта, Рубенса и Пуссена, то не будет никаким преувеличением высказать суждение, что даже эти великие художники XVII века должны склониться ниц перед величием и могуществом Баха, Генделя, Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена! Музыка стала в XVIII веке самым совершенным средоточием человеческих чувств, и особенно потому, что эта музыка получила в руках великих композиторов чеканно законченную и продуманную форму, словно перелив прекрасные, но возвышенно абстрактные идеи Просвещения в наиболее действенные, всепроникающие, покоряющие художественные средства.

Благодаря музыке Век Разума стал также и подлинным Веком Чувства, соединившим в себе быть может лучшие, наиболее благородные побуждения человечества. Ни разум, ни чувство не были при этом пассивными, отрешенными от непосредственного вмешательства в реальные земные дела. И в разуме, и в чувстве для подлинно

свободных умов XVIII века заключалась революционизирующая сила. От Руссо идет прямой путь к якобинцам, и открытая и проникнутая искренним душевным волнением, пафосом и гневом критика социальных несправедливостей и неурядиц с органической естественностью переходила в стремление уничтожить эти несправедливости, переделав дурно устроенный мир согласно законам верховного Разума.

Во времена столь стремительного и широкого развития чувства оно могло уходить на неверные пути, перерождаясь в прекраснодушную и пассивную сентиментальность, даже в мещанское ханжество, фальшивое и трусливое, в духе излишне добродетельных картин Грёза (очень охотно поглядывавших, при этом, на легкомысленные вольности Буше). Но подлинна творческая роль неподдельного, искреннего, чистого чувства выражалась не только в критическом воодушевлении, пролагавшем путь Революции. Из чувства родилось стремление к углубленному психологическому анализу, легшему в основу небывало широкого развития и распространения высоко совершенного реалистического портрета — от Перронно до Рокотова, от Рабёрна до Джона Сингтона Копли. Из чувства возникло и бурное романтическое воображение, задолго до собственно "романтической" эпохи находившее свое причудливое и дерзкое воплощение в таких, казалось бы, неподходящих для века Просвещения творениях, как скептический и язвительный "Ватек" Бекфорда или дикие, полубезумные видения Уильяма Блейка. Даже до мозга костей рационалистический и ничему не удивляющийся Вольтер явно считал буйное воображение своих философских сказок наиболее успешным и возбуждающим средством для пробуждения самых прозаических и трезвых размышлений в своих бесчисленных читателях.

Но роль разума была, естественно, основной и ведущей в эпоху Просвещения, и это постоянно и неизменно декларировалось не

только философами-энциклопедистами, но и теоретиками архитектуры, литературными и художественными критиками и даже легкомысленными или пессимистическими моралистами, вроде лорда Честерфильда или Шамфора. Разум (или, точнее, бесконечная вера в его могущество) диктовал свою императивную волю всем оценкам явлений природы или событий истории, достоинств и пороков человека, общественных установлений и религиозных догматов: гигантская и во многом разрушительная работа была проделана свободными умами XVIII века над анализом соответствия разуму всего окружающего. И в искусство этот рационалистический дух философской и теоретической мысли вовсе не внес никакой абстрактной сухости, прозаической сниженности, никакого академического педантизма. Наоборот - он содействовал в самой высокой степени особенно ясной и прозрачной соразмерности, продуманной завершенности подавляющего большинства художественных созданий XVIII века - от опер и симфоний до изделий прикладного искусства; это ясное изящество, поистине музыкальная гармония, неизменно соединенные с поражающе добротным, полным великого уважения к себе ремеслом, одинаково отличают архитектурные сооружения Габриэля и выполненные одним типографским шрифтом, без всяких украшений, книги, выпущенные Баскервиллем, планировку площади Согласия в Париже и подобранные по осенней раскраске купы деревьев и лужайки в парке Сан-Суси в Потсдаме, изделия из серебра и узоры на обоях, венецианские кружева и натюрморты Шардена, сонаты Моцарта и лирические стихи молодого Гёте - самые великие и самые малые творения человеческого духа и мастерства.

Особенно важное, решающее значение эта строго организованная стихия (или, лучше сказать, духовная среда) разумной ясности и соразмерной гармонии имела для развития архитектуры XVIII века, в

которой обновленный, освобожденный от излишней импозантности и величественности, изысканно простой, непринужденно изящный классицистический стиль получил особенно широкое, многообразное и совершенное развитие. Я приношу извинения за субъективизм моих архитектурных впечатлений, но из тех, что я получил, например, во Франции, наиболее сильными и самыми многозначительными оказались три: от Шартрского собора; от построенного в 1958 Бернаром Зерфисом Национального Центра промышленности и техники в западной части Парижа; от Малого Трианона в Версале. Чудесное создание Жака Анжа Габриэля словно вобрало в себя все спокойное и светлое обаяние, какого немало было в художественной культуре XVIII века. Его дерзкая простота (принимая во внимание, что он был сооружен для королевской забавы) кажется сотворенной самой природой, столько естественной, поистине мопартовской гармонии заключено в его соразмерных пропорциях, в медлительном и ясном ритме его прямых линий и скупых архитектурных членений, в его неразрывной слитности с окружающей природой. Только в постройках Камерона в Царском Селе можно найти нечто подобное. Но и совершенно независимо от моих личных вкусов, можно утверждать, что во французском и русском архитектурном классицизме накануне Великой французской революции сконденсировались такая сила разумной человеческой воли, могущей соревноваться с самой природой, что только на такой основе могли возникнуть и сложиться головокружительно смелые архитектурные проекты Леду и Булле, несуществующие в их время, так как обогнали это время на полтора столетия. Однако, пророчество Леду связано уже не с XVIII веком, а с революционным переломом от XVIII века к веку девятнадцатому, как это было с искусством Гойи и Давида, с творчеством старого Бетховена и старого Гёте.

Давид только в свой ранний, дореволюционный период был неразрывно связан с художественной культурой XVIII века, и его классицистические картины — "Клятва Горациев" и "Брут" — стали последним и завершающим этапом всего Века Просвещения. Давид с необыкновенной ясностью и убежденной силой сформулировал в этих картинах самые общие идеи, подготовившие Революцию, хотя только в "Бруте" более или менее ясно выступал бунтарский смысл этих идей. Но Век Разума и не мог дать ничего более определенного, целенаправленного и четкого, чем эти в своем роде безупречные, но чисто интеллектуальные и холодные абстракции. Чтобы Давид смог спуститься с неба на землю и стать великим художником Великой французской революции — понадобилась сама эта Революция. Перелом, произошедший в его искусстве в годы Якобинской диктатуры, возвестил начало новой эпохи в истории мирового искусства, эпохи замечательной, но не похожей на восемнадцатый век. Этот перелом был подготовлен в дореволюционном творчестве Давида, как и во всем ходе истории XVIII века, но в 1790—1795 годах Давид стал другим. Впрочем, вернее будет, если я скажу: Давид был один — времена были разные. Для полноценного выражения высот и глубин революционного перелома Давиду нужны были "масштабные" люди, — Брутов не было в королевской Франции, теперь он их нашел в реальной действительности.

Почти те же слова я мог бы сказать о Гоге, Бетховене, Гёте.

Чтобы оценить в полной мере роль разума в духовном мире человека XVIII века, точнее — свободного и непритворного вольнодумца этой эпохи, непременно надо помнить о могущественном вторжении научных знаний в умственный обиход времени, даже и при том, что эти знания формулировались еще в неподвижно-статическом и нормативном плане. Но это полностью совпадало с общим строем и

характером мышления эпохи. Пристальное и проникнутое глубоким уважением внимание к природе, к ее конкретным частностям и их особенностям, очень сильно укрепляло тот трезвый, точный, спокойный реализм, который входит важнейшим элементом в искусство крупнейших писателей и художников XVIII века, от Ватто до молодого Гёте.

В годы Великой французской революции и дальше, в романтическую эпоху, реализм, как выражение глубочайшего интереса к миру и человеку, остался главной движущей силой искусства, но этот реализм стал совсем иным: не спокойным, а бурно динамическим, взволнованным и драматичным, не трезвым и ясным, а ярко субъективным, пристрастным, напряженным, совсем не склонным к объективной точности, но от этого несколько не менее глубоко постигающим сокровенную сущность явлений. По контрасту с этой героической, но беспокойной эпохой восемнадцатый век предстает одним из самых убежденных и целеустремленных периодов истории человечества - наподобие Раннего Возрождения в Италии: это взаимопроникновение и равновесие живого чувства и разумной нормы, это прославление человеческого интеллекта и тончайшая чувствительность, эта умная ирония и честная театральность действительно могли способствовать сложению удивительно целостной, богатой и многогранной художественной культуры, заключающей в себе немеркнущие ценности.

Конечно, тогда много было и такого, что не украшало свой век и не вошло в сокровищницу мирового искусства, хотя нередко именно это считалось в свое время самым значительным и совершенным. Сейчас можно только удивляться, что, например, величайшим французским художником XVIII века в глазах восторженных современников был Карл Ванлоо - с точки зрения двадцатого века ху-

дожник совершенно незначительный и абсолютно неинтересный, своего рода идеальный образец пустой и претенциозной банальности. Конечно, славу Ванлоо раздули не слишком почтенные общественные круги: королевский двор, королевская Академия, высокопоставленные аристократические заказчики. Но не все аристократы были лишены хорошего вкуса и не все самые передовые интеллигенты, даже философы-просветители, таким вкусом обладали — достаточно вспомнить умнейшего Дидро с его восторженными похвалами Грёзу. В конце концов, прошедшие с тех пор два века поставили все на свое место, и уже Стендаль отнесся к Грёзу резко отрицательно, хотя у того и дальше оставались почтительные поклонники в викторианской Англии и в салонах Второй империи во Франции. Есть несомненная историческая справедливость, могущая точно взвесить и определить подлинное достоинство мастеров прошедших времен, и можно с глубоким удовлетворением констатировать, что двух веков оказалось достаточно, чтобы величайший гений всех веков музыкального искусства — Иоганн Себастьян Бах — занял, наконец, место много выше своих талантливых, но никак не великих сыновей, при жизни прославленных гораздо больше отца, или чтобы в проигрывше оказался поспешный Дидро, намеревавшийся "отдать десяток Ватто за одного Тенирса", тогда как его догадливые потомки не отдадут теперь одного Ватто даже за сотни Тенирсов!

Все что мешало, в свое время, подлинно прекрасным мастерам, отошло в тень — лишь оттеня этой тенью их сияние. Но ученым специалистам не мешает помнить о мусоре истории, чтобы тем выше расценить подвиг высокого искусства, его героическую, тяжелую и благородную борьбу за высшие художественные и моральные ценности человечества.

Говоря об искусстве XVIII века, я старался всюду, где только

мог, обходиться без стилистических обозначений и определений, кроме тех случаев, когда стилистическое определение относилось к чему-либо совершенно конкретному и частному, вроде классицизма построек Габриэля или рокайльного орнамента в интерьерах середины XVIII века. Только так и можно, с моей точки зрения, употреблять различные стилистические термины, не пытаясь придавать им расширительное и всеобъемлющее значение. А таких попыток было много и они не прекратились до наших дней: сколько еще есть книг, где стилем всего искусства XVIII века числится Рококо или стилем всей литературы XVIII века именуется классицизм, хотя музыковеды называют классицизмом такие явления в музыке XVIII века, какие явно не имеют ничего общего с тем, что понимают под этим наименованием литературоведы. Если термины "рококо" и "классицизм" не раз пробовали распространить на весь XVIII век, лишая их тем самым всякой определенности, то и по отношению к отдельным художественным течениям в художественной культуре XVIII века с большой настойчивостью, но и с крайней неопределенностью применялись понятия "сентиментализма", "предромантизма", даже "предреализма"! Я думаю, что не нужно связывать реальный анализ действительных качеств, признаков, смысла художественных созданий прошлого предвзятой и абстрактной терминологией, за которой нет ничего, кроме чисто умозрительных соображений, не подтверждаемых реальными фактами. Во всяком случае, в XVIII веке не было никакого единого стиля, по отношению к которому все прочее представлялось бы только "вариациями" в пределах некоего целого. Попытки такого "стиля" - пустая трата времени.

Романтическая эпоха (то есть, время от 1789 до 1848 года) нашла новые дороги искусства, глубоко плодотворные и высоко совершенные, но, отличаясь в самом существенном от XVIII века, эта

новая эпоха прочно опиралась на доброе наследство прошедшего века, впитав и органически переработав его самые важные открытия и идеи, ведущие в будущее.

Самым прекрасным примером такого отношения к лучшему в культуре XVIII века могут, конечно, служить суждения Пушкина. Их множество, — напомним хотя бы одно: очень зло описав мало почтенных гостей, явившихся на петербургский раут Татьяны Лариной, по контрасту к ним Пушкин не случайно подчеркнул —

“Тут был в душистых сединах
Старик, по-старому шутивший:
Отменно тонко и умно,
Что нынче несколько смешно”.

Ведь “смешно” это было тем людям, которые представляли собой неказистую изнанку романтической эпохи, враждебную не только этому старику, но и Пушкину.

Глубокое духовное родство с настоящим XVIII веком пронизывает душевный мир и Стендаля, и Байрона, и Китса, и Констебля, и Энгра и других величайших творцов художественной культуры романтической эпохи, не говоря уж о называвшемся мною старшем поколении этой эпохи — поколении Гойи и Бетховена, перешагнувшем из XVIII века в девятнадцатый.

Я бы сказал, что именно Пушкиным и его современниками был сделан верный и справедливый суд над восемнадцатым веком, решения которого остались непререкаемо убедительными и обязательными и для нас, в двадцатом веке.

"САЛОНЫ" ДИДРО, ИЛИ ПАРАДОКСЫ ПРОСВЕЩЕННОГО ВКУСА

Осуществленный в этой статье анализ "Салонов" Дени Дидро продиктован следующим замыслом:

Я пытаюсь показать возможность тройного углубления характеристики культуры Просвещения, — как культуры "просвещенного вкуса" (не "гения", но именно "вкуса"), — как культуры "способности суждения" (свободного, непредвзятого суждения об особенном — о картинах художника, о поступках человека, о явлениях природы ...), — как культуры "широкого образа мыслей".

Причем, предполагается, что каждая эпоха и каждая культурная целостность (и Античность, ... и XX век ...) тоже может быть определена через свою "способность суждения", но только в той мере, в какой она (эта эпоха) понимается и фокусируется в качестве "культуры Просвещения", в качестве переформулировки образа мыслей X V I I I века. (В других сп о с о б н о с т я х , и Античность, и XX век будут фокусироваться совсем в иных определениях, в иных переформулировках).

В плане этого замысла намечено сопряжение, сопоставление "Салонов" Дидро и "Критики способности суждения" Иммануила Канта. Именно эта — третья — кантовская Критика (на мой взгляд, ключевая для понимания и "Критики чистого разума", и "Критики практического разума") будет иметь особое значение в намечаемом исследовании.

Но в этом выпуске я поставил более узкую задачу: так п о в е р н у т ь "Салоны" Дидро, т а к расставить акценты в "Салонах", чтобы подготовить "парадоксы просвещенного вкуса" д л я

сопоставления с кантовской Критикой, для раздумий читателя о целом определении культуры Просвещения.

И только в контексте всего намечаемого исследования¹⁾ получает смысл такая предварительная подготовка²⁾.

X X
X

Открываем "Салоны" Дидро. Для целей нашего анализа это, пожалуй, самая удобная книга. "Салоны", в которых Дидро в течение двадцати двух лет (1759-1781) в письмах Гримму давал обзор парижских выставок, не претендуют ни на какую общую теорию искусства, как, скажем, "Парадокс об актере", не выходят ни на какую общеполитическую систему. Сама растянутость во времени исключает внутреннюю цельность и делает обычную для Дидро игру в непосредственность чем-то вполне необходимым и совсем не игривым. Тут непосредственность не изображается, а возникает в значительной мере случайно. Поэтому перед нами предстает в "Салонах" действительно история просвещенного вкуса французских культурных людей XVIII века.

"Салоны" начинаются от живых еще воспоминаний о Пуссене и Ватто и кончаются первыми суждениями просвещенного вкуса о картинах Давида. Мозаика стилей XVIII века сразу же, с пылу с жару, оборачивается мозаикой вкуса, причем сама эта мозаика оказывается формой единственно возможного - для культуры вкуса - внутреннего единства.

"Салоны" привлекательны еще тем, что сами парадоксы Дидро, сама парадоксальность его мышления также вычитываются в этих бесчисленных письмах как что-то случайное, просто по недоразумению возникшее, как что-то невольно "выговоренное". При первом

чтении вообще кажется, что это самое скучное, самое банальное, самое нравоучительное, и самое одностороннее из всех произведений Дидро. Правда, произведение несколько непоследовательное, противоречивое. Автор, так сказать, концы с концами не сводит. Но, помидуйте, — за 22 года два-три раза попротиворечить себе — вполне извинительно. Однако присмотримся внимательнее.

Как будто, наш первый взгляд легко подтверждается: симпатии и антипатии определены совершенно четко и аргументированы достаточно тривиально.

На первом месте, конечно, Грёз. "Вот, поистине, мой художник ... Прежде всего мне нравится этот жанр. Это — моральная живопись. Так что ж! Не была ли кисть слишком долго посвящена разврату и пороку? Не должны ли мы быть удовлетворены, видя, наконец, ее соревнующейся с драматической поэзией в искусстве нас трогать, поучать, исправлять и побуждать к добродетели? Смелее, мой друг Грёз, проповедуй в живописи и всегда поступай так, как здесь!" (стр. 37).³⁾

Или — Шарден. "В салоне есть несколько маленьких картин Шардена; почти все они изображают фрукты с принадлежностями для еды. Это сама природа; предметы вне полотна, и так правдоподобны, что обманывают глаз ... Когда я рассматриваю картины других художников, мне кажется, что я должен сделать себе новые глаза; для того же, чтобы рассматривать картины Шардена, мне достаточно сохранить те, которые мне дала природа, и хорошо ими пользоваться". (стр. 33).

Вот две основных опоры вкуса Дидро: искусство должно учить нравственности и быть правдоподобным.

Так же четки антипатии. Главный предмет ненависти — Буше. "Смею сказать, что этот человек совершенно не знает, что такое

изящество; смея сказать, что он никогда не знал правды; смея сказать, что понятия нежности, честности, невинности, простоты ему совершенно чужды; смея сказать, что он ни на одно мгновение не видел природы ...; смея сказать, что у него просто нет вкуса". (стр. 58-59).

Можно было бы принять эти утверждения Дидро за чистую монету ... Но уже при беглом чтении одно настораживает: Дидро сам и вполне осознанно проводит через все "Салоны" идею о каком-то "двойном вкусе", и мы сейчас увидим, как эта идея разрастается и становится глубинной характеристикой двойственности вкуса самого автора "Салонов". Первое замечание достаточно невинно. "Мы имеем о красоте два противоположных суждения; одно условное, другое на основании изучения. Это разноречивое суждение (согласно которому я сам необходимо называю красивым на улице и в собрании то, что называл бы безобразным в мастерской художника, а красивым в мастерской художника то, что нам не нравится в обществе) не позволяет нам иметь строгий вкус ..." (стр. 13). Но когда, под влиянием этого мимоходного замечания, брошенного в самом начале книги, мы еще раз - вместе с Дидро - остановимся перед картинами Грёза, Шардена, Буше, то ситуация значительно осложнится. Возникают такие странности, которые, - если всерьез вдуматься в суть дела, - постепенно перевернут все наши исходные представления о суждениях просвещенного вкуса.

Последними словами клянет Дидро картины Буше. Клянет, а уйти от этих картин не может. "Чувствуешь всю их бессмысленность, и при всем том нельзя оторваться от картины. Она вас притягивает и невольно возвращаешься к ней. Это такой приятный порок, этакое недодражаемое и редкое сумасбродство! В нем столько воображения, эффекта, волшебства и легкости! Когда долго смотришь на пейзаж...

кажется, что уже все увидел. Ошибаешься; находишь еще бесконечно много ценных вещей! Никто другой не владеет так, как Буше, искусством света и тени. Он создан для того, чтобы кружить голову и светским людям, и художникам" (стр. II). Это - о Буше.

Странно все получается и с Грёзом. Впрочем, тут, для того чтобы добраться до парадоксов просвещенного вкуса, понадобится немного больше усилий. Проследим, так сказать, "систематику похвалы", расточаемой Дидро картине Грёза "Сыновнее почтение" ("Паралитик"). Это та самая картина, которая - помните? - должна нас "трогать, поучать, исправлять и побуждать к добродетели". (стр.37)

Это - общая декларация. Но вот какая система "аргументации" разворачивается дальше. - Прежде всего Дидро начинает безудержно фантазировать по поводу каждого из изображенных лиц, придумывая, опять-таки, - п о в о д у (!) этой назидательной картины свои поэтические "картинки", - и назидательные, и игривые, и двусмысленные ... В азарте безудержной игры воображения включается рассудок и острый художественный глаз, уже не подкупаемый никакими нравоучительными соблазнами. Дидро со смаком перечисляет те недостатки картины Грёза, о которых "говорят знатоки" (о, конечно, только "посторонние знатоки", отнюдь не сам Дидро).

"Некоторые говорят, что паралитик слишком запрокинут и что невозможно вообще есть в этом положении ... Говорят также, что внимание всех этих лиц неестественно ... Говорят еще, что старик при смерти, а не просто в параличе, и что у него лицо человека в агонии ... Что руки этой фигуры ... прямы, сухи, плохо написаны и лишены деталей. О! Что касается этого, то это чистая правда. Что изголовье совершенно новое, а это неестественно. Возможно ... Что этот художник не плодovit, и что все головы этой сцены те же, что и в других картинах ... Что ... А, что-

бы тысячи чертей взяли критиков и меня первого! Эта картина хороша и все! И очень хороша, и горе тому, кто хоть мгновение будет ее рассматривать хладнокровно!" (стр. 40-42).

Мы еще не дошли до самых глубоких слоев этой "систематики похвалы". Пока еще можно предположить, что Дидро говорит о недостатках или неестественности "деталей" в картинах Грёза только для риторического "несмотря!" (дескать, несмотря на всю эту неестественность, все же главное - мораль!). Но вот автор "Салонов" перед другой картиной Грёза - "Молодая девушка плачет над своей мертвой птичкой". Сначала - аффектированное восхищение "прелестной элегией", "очаровательной поэмой", - пастельное сочувствие "бедной малютке, потерявшей свою любимую птичку" ...

Вдруг - холодноватое замечание: "такая печаль!? В ее годы? И из-за птички? Но, позвольте, сколько ей лет? ... Ее голове лет пятнадцать-шестнадцать, а ее кисти и ее руке - по меньшей мере - восемнадцать-девятнадцать. Это недостаток, тем более чувствительный, что, поскольку голова дана опирающейся на ее руку, - одна часть совершенно не соответствует другой." (стр.79)

Так, ... мелочь, неудачная техническая деталь.

Но перечтем текст еще раз.

Сознательно или бессознательно, Дидро строит свою оценку этой картины Грёза, строит свое суждение вкуса, отталкиваясь именно от "неудачной детали". Он обнаруживает два портрета в одном портрете, две трагедии в одной трагедии. Малютка плачет над погибшей птичкой, но в тот же момент, на той же картине взрослая девушка плачет о погибшей любви. "Ну, малютка, откройте мне ваше сердце: скажите мне правду; действительно ли смерть этой птички заставляет вас с такой силой и с такой грустью углубляться в себя? Вы опускаете глаза; вы мне не отвечаете; вы

готовы расплакаться. Бросьте. Я не отец; я ни нескромен, ни строг ..." (стр. 76). И разворачивается великолепная игра на этих двух возможностях трагедии, на этих двух возможных источниках печали. Дидро изощренно развивает мотив "обманутой любви", фантазирует, играет словами и вскоре совсем забывает о "бедной малютке". Одна история компрометирует и как бы исключает другую. В результате ни та, ни другая не может быть взята всерьез. Сентиментальность исчезает в грингуазности, а сострадание "обманутой возлюбленной" оказывается очень холодным и несерьезным, поскольку оно сразу же переключается в легкую улыбку, адресованную "бедной малютке". Именно в неестественности, в двусмысленности этой картины таится для Дидро ее эстетическое очарование, скрывается возможность суждения вкуса.

Точно так же работает "механизм" просвещенного вкуса перед другими картинами Грёза (или - Фрагонара, или - Мишеля Ван-Лоо).

Каждый раз вкус "знатока" оказывается удовлетворенным, когда ему представляется возможность играть двумя (или несколькими) вполне серьезными нравственными оценками, сталкивая их между собой и превращая в нечто нравственно несерьезное, но эстетически ценное.

Наконец, - Шарден. Это, пожалуй, вкус Дени Дидро, взятый совсем всерьез. Шардена Дидро действительно любит, здесь он никогда не преувеличивает свои восторги, не играет нравственными оценками, здесь он серьезен, сосредоточен и - опять странность - очень сух, холоден, лаконичен. Но наибольшая странность в другом. Читатель, наверное, помнит, что Дидро особенно ценит Шардена за его "верность природе", за то, что изображенные им предметы как бы витают в воздухе, "находятся вне полотна", тождественны природным предметам. Но когда эта исходная оценка

хоть слегка развивается, она оборачивается совсем иными словами, получает совсем иную мотивировку. "Манера Шардена своеобразна. У нее есть общее с наброском, о котором вблизи не знаешь, что это такое; по мере же удаления вещь оформляется и, наконец, становится самой природой. Иногда бывает так, что он вам нравится одинаково вблизи и издали. Этот человек настолько же выше Грёза, насколько небо удалено от земли ... Поскольку у него собственная манера, ему следовало бы в некоторых обстоятельствах быть живым, а он им никогда не бывает." (стр. 68). "Шарден между природой и искусством; он отодвигает другие подражания на третье место". (стр. 189).

Оказывается, что точность, с которой Шарден воспроизводит природу, хороша тогда, и в той мере, в которой он природу воспроизводит, "снова производит", в какой предметы на картинах Шардена - не природа, но становятся природой. Неуловимая точка между природой и искусством, между предельно формальной, чисто музыкальной гармонией тона и цвета (так говорит Дидро о Шардене в другом месте) и - природой как таковой, совершенно не формальной, естественной и проработанной, именно эта точка - есть точка вкуса, есть точка эстетического значения картин Шардена.

Вдумаемся теперь внимательнее в парадоксы просвещенного вкуса. Добавлю только, что эти парадоксы пронизывают все двадцать два года работы над "Салонами", и что парадоксальность эта, скорее невольная и бессознательная в первых "Салонах", все более начинает осознаваться самим Дидро, мучить его, выводить из эстетического равновесия и толкать на какие-то попытки саморефлексии. Саморефлексия возрастает в "Салонах" 69, 71-го и, особенно, 81-го годов. Но, одновременно с возрастанием рефлексив-

ности, "суждение вкуса" теряет свою естественность, непосредственность и становится уже не вкусовой оценкой, а философским размышлением. В контексте нашего исследования эти самооценки Дидро существенны только на фоне первоначальных "Салонов", только как момент необходимого развития и неизбежного исчерпания самой "культуры художественного вкуса". (Впрочем, культурное значение этого самоисчерпания можно будет с полной определенностью установить в кантовской "Критике способности суждения").

Очерченные только что странности просвещенного вкуса стягиваются к двум средоточиям, образующим как бы фокус того основного парадокса, того "большого эллипса", по которому движется, в котором развивается "способность эстетического суждения".

I. Парадоксальность просвещенного вкуса, во-первых, сосредоточивается в двусмысленности эстетического идеала.

Вкус Дидро, вкус безусловно "просвещенный", удовлетворяется лишь тогда, когда художественное произведение воспринимается - одновременно - как природа, т.е. нечто совершенно естественное и, - вместе с тем, - как нечто неестественное, искусственное, классическое, идеальное, стоящее выше природного образца, точнее вне этого образца.

Этот второй полюс суждения просвещенного вкуса Дидро чаще всего выражает в понятии "Античность".

Художник должен - одновременно - подражать природе и подражать античным образцам, и он должен, каким-то чудом, согласовать, сводить в одну точку эти несоизмеримые устремления.

"Тот, кто презирает античность ради натуры, рискует остаться навсегда малым, слабым, и скудным в рисунке, в характере, в

драпировке и особенно в выражении". Тот, который пренебрегает природой ради античности, рискует остаться холодным, лишенным жизни, без единой из тех скрытых и тайных истин, которые можно увидеть только в самой природе. Мне кажется, что надо изучать античность, чтобы научиться видеть природу". (стр. 94).

Последним замечанием симметрия вкуса как будто нарушается: изучение античности нужно как средство для того, чтобы видеть природу. Но Дидро быстро восстанавливает симметрию противоположных утверждений, соединенных в суждении вкуса. В каждом эстетическом идеале, - естественности и искусственности, природы и античности, - своя правда, своя красота. - " ... Солнце искусства не то же, что солнце природы, свет художника не то же, что свет неба, мясо с палитры не то же, что мое мясо; глаз художника не то же, что глаз другого; это различие дается манерой ..." (стр. 181).

Одно разъяснение. Когда я сейчас говорю о "парадоксах" в мышлении Дидро, в его суждениях вкуса, то не имел в виду никаких особых философских тонкостей. Здесь парадокс означает просто какую-то органическую несогласованность, несоответствие суждений вкуса, характерных для Дидро и, как нам думается, вообще для просвещенных людей XVIII в., но такую несогласованность, которая не может быть устранена, без которой вкус перестает быть вкусом, эстетическое перестает быть эстетическим, искусство ссыхается до моральных норм и философских максим. (Это то значение парадокса, которое дано уже этимологически - "парадокс" это то, что "возле истины", рядом с ней, интуитивно совпадает с истиной, но логически разрушает всякое истинное утверждение. Форма парадокса - это форма загадки, - что обычно и подчеркивают поэты и мыслители Эллады).

Исходный парадокс суждения вкуса приобретает далее особую остроту. Художник стремится воссоздать природу, - без этого он не художник, - но он достигает своей цели лишь тогда, когда проскакивает мимо цели, дальше ее, когда за природой он видит нечто невозможное в природе, нечто противоречащее природным определениям. "Ваша линия, если бы вы в точности подражали природе, не была бы линией правильной, линией красоты, линией идеала, но линией измененной, искаженной, портретной, индивидуальной" (стр. 125). Но, позвольте, о какой античности говорит Дидро, противопоставляя ее природе? Это какая-то особая, изобретенная XVIII веком античность, скорее римская, чем аттическая, но все же и не римская, это - античность канона, античность нужная для ... антитезы к "природе", изобретенной тем же XVIII веком. Или, скажем иначе, - это античность, открытая в исторической античности (она там действительно скрывалась) для того, чтобы обрести (уже - не изобрести!) природу, предстоящую перед человеком Нового времени.

"Так восемнадцатый век, отвергнув источник света, исторически им унаследованный (христианскую литургию - В.Б.), должен был разрешить заново для себя его проблему. И он разрешил ее своеобразно, прорубив окно в им же самим выдуманное язычество, в минимум античности, отнюдь не филологическую и не подлинную, а в вспомогательную, утилитарную, сочиненную для удовлетворения назревшей исторической потребности".⁴⁾

Смысл "античности Просвещения" - самоудовлетворенная форма.

Это - форма (что крайне существенно для культуры вкуса), не несущая никакой излишней нагрузки, освобожденная от реального значения, - опустошенная.

Это - по сути своей - форма, могущая возникнуть как идеал не у работника, а у праздного зеваки, бездельника, а если не употреблять сильных выражений, - у человека, смотрящего со сторонн (мы, наверное, помним, что это и есть синоним культуры вкуса). Дидро пишет: "Если то, что я тебе только что говорил, правильно - самая прекрасная, самая совершенная модель мужчины или женщины была бы мужчиной или женщиной, наиболее способными ко всем жизненным функциям и достигшими возраста их полного развития, не исполняя ни одной из них". Все формы, вышедшие из мастерской природы, в этом плане всегда испорчены, они "подчинены условиям, функциям, нуждам, еще более их искажившим" (Дидро, стр. 129).

Здесь исходный парадокс суждений вкуса уже перестает быть общим требованием к любому произведению искусства, любой эпохи, но приобретает точную прописку в культуре XVIII века, в культуре Просвещения, где противоречивое сочетание утонченности и естественности, элитарности и руссоизма оказываются важнейшим определением всех эстетических стремлений. Впрочем, детальнее об этой стороне дела дальше, когда мы сможем полным голосом говорить вместе с Кантом.

2. Второй полюс притяжения эстетической мысли Дидро определяет парадоксальность суждений вкуса в плане, так сказать, формы существования эстетического, того "места", на котором осуществляются вкусовые перипетии.

Просвещенный вкус требует от произведения искусства, чтобы оно удовлетворяло двум, остро противоречивым, но требующим согласования оценкам. Во-первых, произведение искусства должно быть самодостаточным, замкнутым в себе; предельно цельным, гармоничным, - особым микрокосмом. Этот микрокосм художественного произведения принципиально не имеет никаких критериев своей красоты

или своей человеческой ценности вне себя, в каких-то иных формах культуры, - ни в нравственных оценках, ни в соответствии природе, ни даже в соотношении с бесконечностью макрокосма.

"Эх, безумные глупцы, я требую природы не для того, чтобы правильно сделать нос, рот, глаза, но для того, чтобы схватить в действии фигуры тот закон симпатии, который располагает всеми этими частями и располагает способом, который будет всегда новым для художника, будь он наделен самым невероятным воображением и имею за собой тысячу лет ученья". (стр. 176).

Или еще. Буше "не знает, что такое эти отдельные тонкие аналогии, благодаря которым размещаются предметы на полотне один рядом с другим и которые связывают их воедино тайными и незаметными нитями". (стр. 59).

Наконец. - "Соберите предметы всякого рода и всяких цветов, - белые, фрукты, бумагу, книги, материи и животных, - и вы увидите, что воздух и свет, эти два всеобщие гармонизирующие факторы, каким-то образом согласуют их с помощью незаметных рефлексов; все будет связано, несоответствия сгладятся и ваш глаз не придерется к целостности всего произведения". (стр. 30). (Существенен и весь последующий текст. Дидро утверждает, что только музыка способна наиболее полно воплотить эту целостность, поскольку в ней каждый отдельный элемент заранее существует как строго определенный мотив будущей гармонии).

Но, - здесь начинается парадокс, - самодостаточность художественного произведения противопоставлена Дидро (см. выше - о Грёзе, о Буше) свободе воображения, разрушающей исходную целостность.

Суждение вкуса может состояться лишь тогда, когда это самодостаточное произведение искусства в том же самом отношении (в

отношении художественной оценки) оказывается лишь поводом для игры воображения, рассудка, разума, для игры моральными нормами. Игра эта возникает в слушающем или смотрящем индивиде и постепенно заслоняет, оттесняет на задний план тот повод, в связи с которым она возникла.

Произведение искусства - точка приложения для субъективных перетасовок смысла, возникающих в сознании судящего об этом произведении знатока. Произведение искусства обречено, - в суждениях просвещенного вкуса, - потерять свою плотность, свою самодостаточность, оно обречено стать лишь одним из многих, одним из бесчисленных вариантов той игры воображения, что ведет сам с собой умудренный знаток искусства.

Причем, воплощенный на полотне вариант - лишь провокатор произвольной фантазии, его предметность мешает ему быть, так сказать, лучшим, совершенным вариантом. Он хорош только для начала (вспомните "Паралитика" Грёза). О нем следует забыть, расплавив его эстетическую непроницаемость в произвольных и бесконтрольных картинах воображения.

Однако, необходимо, чтобы "самодостаточность" и - "провокационность" художественного произведения были сфокусированы в одной точке, постоянно вытесняли друг друга, существовали - и не могли существовать - в одном и том же "месте", в одном отсеке сознания. Как только начинается эта игра на вытеснение, - сразу же становится возможным суждение просвещенного вкуса.

Если произведение не способно расплавляться под взглядом знатока, оказаться лишь поводом для игры воображения, для столкновения нравственных оценок, если это произведение слишком плотно, слишком активно, если этот образ культуры сам в себе несет бесконечные смыслы и варианты, а читателю или слушателю остается только поворачивать этот бесконечногранный кристалл, то тог-

да мы имеем дело уже не с феноменом культуры вкуса, а с какой-то другой культурной целостностью, или, скажем мягче, - мы имеем дело не с культурой вкуса эпохи Просвещения, а с какой-то другой сферой способности суждения, которая уже не обладает самостоятельной целостностью, а выступает где-то на вторых ролях по отношению к какому-то неисчерпаемому образу культуры (Эдипу или Прометей, Гамлету или Гаргантюа).

Эту же мысль можно выразить и иначе. Суждение просвещенного вкуса может состояться тогда, когда собственно эстетическая оценка оказывается как бы сжатой между двумя внеэстетическими реальностями. В начале суждения вкуса лежит, к примеру, какое-то моральное суждение, которое затем раздваивается, приобретает двусмысленный характер, включает игру воображения, переходит в эстетическое качество. Но это эстетическое качество в свою очередь имеет как бы неэстетическую закраину. Игра воображения, рассудка, моральных норм должна привести к тому, чтобы человек забыл и об исходном пункте своих размышлений, и даже - об их эстетическом преобразении и погрузился в себя, в свой субъективный мир, в нечто весьма и весьма бесформенное, неопределенное, не могущее быть замкнутым и ограниченным.

Вот тут мы подошли к очень важному моменту.

Замкнутый микрокосм художественного произведения соприкасается - в суждении вкуса - с безграничным и неоформленным миром человеческой индивидуальности. Именно в точке соприкосновения двух миров вспыхивает вольтова дуга собственно эстетического суждения.

Особое значение в этом втором средоточии парадоксов просвещенного вкуса имеет игра с "н о р м а м и нравственности", с моралью.

XVIII век - век наибольшего размаха нравственных поучений, бесчисленных моралите, очень ограниченных и жестких, но, вместе с тем, - это век наибольшей самокомпрометации моральных ценностей (тот же Дидро очень точно воспроизводит это сопряжение в "Монахине" или в "Племяннике Рамо"). Это и понятно. Мораль XVIII века проповедуется со всей страстью первооткрывателя, но открывается эта мораль в субъективном и неуловимом мире случайного индивида, она впервые лишается всех священных санкций, она - редкий случай - способна действовать вне ритуала освящения. - Вне ритуала религиозного освящения и даже вне ритуала освящения творческим экстазом, героическим энтузиазмом, как это было в эпоху Возрождения. Мораль эпохи Просвещения постоянно балансирует на грани полной безнравственности, она всегда страшно туманна и неопределенна по характеру своих санкций, хотя, именно поэтому, обычно очень жестка и докторальна по характеру своих предписаний.

Так вот. Такое состояние морали, такое неустойчивое равновесие, для нее характерное, оказывается самой удобной точкой коловращения для суждений вкуса. Эта мораль легко срывается в игру, в двусмысленность, быстро переключается из мира объектов во внутренний, субъективный мир человека. Мораль XVIII века сразу же срывается в эстетизм.

Но вместе с тем, может быть, именно в мире эстетического мораль вообще находит свою единственную прочную санкцию, становится (используя противопоставление Канта или Гегеля) моралью, не переставая быть нравственностью.

(В преддущем изложении для нас были несущественны те отличия между понятиями "морали" и "нравственности", которые столь характерны для философских систем Канта или Гегеля. Дело в том, что как раз в культуре Просвещения эти понятия оказываются очень

неустойчивыми и постоянно переходят друг в друга. Больше того. Непрерывное переливание нравственных импульсов в моральные нормы, и обратно, составляет одну из особенностей культуры Просвещения).

Но санкция эта очень своеобразная. Эстетическое освящает нравственность за счет того, что лишает ее определенного содержания, делает чем-то бесформенным, неограниченным, игровым, и именно поэтому как бы предназначенным для непрерывного наполнения и изменения.

Мы сейчас увидим, какую роль играет этот выход в бесформенное и неограниченное в общей системе парадоксов просвещенного вкуса Дидро, и в особенности в кантовской "Критике способности суждения".

Выход в бесформенное эстетизирует нравственность, но - одновременно - означает преодоление собственно эстетических оценок, суждений вкуса.

Здесь эстетическое уже не срабатывает. Все что вкус признает достойным, изящным, красивым, вся игра форм, света, цвета, рисунка здесь теряет всякий смысл. Бесформенное безобразно и безобразно по определению, но именно в этом бесформенном, бесконечном, неопределенном кипении человеческих или природных сил осуществляется формирование культуры, получает свою санкцию и эстетическое, и нравственное, и полезное, и священное, и любые - предметно воплощаемые - стремления человеческого духа.

Это та область возвышенного (определение Канта), в сопряжении с которой культура вкуса только и может существовать как нечто культурно целостное, серьезное, - попросту говоря, - как действительный вкус, но не манера, не манерность. Только тогда, когда вкус в каждом своем высказывании, в каждой точке своего

приложения граничит с этой серьезностью бесформенного, беспредельного, внеэстетического, он имеет право на существование, он может быть отнесен к определению человеческой деятельности, творчества, а не безделья, не смакующего любования.

Бесчисленное число раз Дидро фиксирует это странное соединение (в каждом настоящем произведении искусства) вкуса, требующего строгой и изящной формы, и внеэстетических требований бесформенного, неопределенного, колоссального, необозримого.

Приближаясь к вождельной точке, — где вкус достигает наибольшей утонченности и ... теряет свою силу, — художник сразу же ощущает деспотическую требовательность бесформенного. Эта требовательность растет с двух сторон. Выходя в бесформенность природы, художник должен переводить исходное изящество и легкость эстетических форм в нечто неподвижное, в определения безграничной силы. Чем глубже художник погружается в собственный духовный мир — тем настоятельнее он чувствует потребность перевести суждения вкуса и нормы в суждение деятельности, в динамику движений духа.

"Я считаю, что нужно тем меньше движений в композиции, чем действующие лица строже, величественнее, более крупного масштаба, более значительного размера ... Этот закон замечается как в области духовной, так и в физической; в физической — это закон масс, в духовной — это закон характеров". (стр. 144). Область суждений вкуса всегда существует в середине "между холодным, и потому бесформенным, и чрезмерно беспокойным, и потому не имеющим формы; и эта середина — это та точка, в которой, соответственно с изображенным действием, выбор натур сочетается, к их наибольшей выгоде, с количеством движений". (стр. 145).

"Я заметил..., что постоянно путают два выражения: группи-

ровать и давать массу...

Каким бы способом неодушевленные предметы ни были расположены, я никогда не скажу, что они сгруппированы, но скажу, что они образуют единую массу.

Каким бы способом одушевленные предметы ни были соединены с неодушевленными, я не скажу никогда, что они сгруппированы, но опять скажу, что они образуют массу.

Но каким бы способом одушевленные предметы, только одушевленные предметы, ни были расположены друг по отношению к другу, я скажу, что они сгруппированы, поскольку они объединены каким-нибудь общим действием". (стр. 149-150).

И, наконец, - тот образ звездного неба, что оказывается ключом к систематике Канта. Но сейчас я говорю не о Канте, а о Дидро.

Это Дидро, подчиняясь парадоксальности просвещенного вкуса, избирает тот же образ сквозной темой всех своих размышлений. "Небо нас восхищает не своим цветом и не светилами, которыми оно сверкает ночью... Если бы женщина пошла к продавцу шелка и он предложил бы ей локоть или два небесного свода, - простите, я хочу сказать, материи лучшего голубого цвета, усеянной блестящими точками, - сомневаюсь, чтобы она выбрала ее на платье. Откуда же рождается восторг, который небесный свод возбуждает в нас в звездную и ясную ночь? Это - или же я сильно ошибаюсь, - зависит от огромного, беспредельного пространства, которое нас окружает, от глубокой тишины, которая царит в этом пространстве, и от других, невольно возникающих неопределенных мыслей, из ко- . жх одни относятся к астрономии, а другие к религии". (стр. 32)

х х

х

Обозначенные только что основные полясы (1-2), - притягива-

ась к которым движется парадоксальное суждение вкуса в "Салонах" Дидро, - вступают и между собой в определенное сопряжение, порождая своеобразную парадоксальность уже внутри каждого отдельного суждения вкуса (на первом полюсе - выход в форму бездеятельного, на втором полюсе - выход в бесформенность действия...). Струбляя, можно сказать, что у человека есть вкус тогда (так действует и первый, и второй полюсы), когда его вкус граничит с бесвкусицей, но конечно, не любой бесвкусицей, но, так сказать, "хорошего качества", "бесвкусицей" возвышенного.

Дидро фиксирует эту рискованность суждений вкуса, подчеркивая, что вкус и стиль (т.е. творческий вкус) всегда грозит перейти в "манеру", всегда тяготеет к манере, но никогда не должен переходить в эту манеру полностью. Вкус всегда должен балансировать между точками предельной индивидуальности, оригинальности, изящества и точкой неопределенности, неоформленности. "При зарождении общества мы находим грубое искусство, варварские речи, простые нравы; но все это вместе совершенствуется до тех пор, пока рождается великий вкус; но, - горе! - этот вкус подобен лезвию бритвы, на котором трудно держаться... Владычество разума распространяется; речь становится эпиграмматична, остроумна, лаконична, поучительна; утонченность портит искусства... Пишут правила поэтики; выдумывают новые жанры; становятся странными, причудливыми, манерными... (курсив Дидро - В.Б.). Когда хороший вкус возведен у нации до высшей степени совершенства, это уже означает, что он перерождается в манеру". (стр. 177-178).

По сути дела, я уже несколько страниц говорю не столько о Дидро, сколько о Канте. Мы уже движемся в контексте кантовской "Критики способности суждения".

Но, прежде чем открыто осуществлять это движение, - догово-

рится с читателем о трех уточнениях.

Во-первых. Пусть читатель еще раз вспомнит, что даже там, где мы обращали внимание на саморефлексию Дидро, для нас автор "Салонов" был интересен только как предмет анализа, как стихийный феномен просвещенного вкуса.

В рефлексии Дидро фиксировался необходимый момент в объективном развитии культуры вкуса, - момент самовырождения, замкновения на себя.

Во-вторых. Я все время говорил о суждении вкуса по отношению к произведению искусства. Собственно, сам предмет анализа - "Салоны" Дидро - делал необходимым такую ограниченность. Но, после небольшого размышления, читатель наверное сам переформулирует все, только что сказанное, как определение любой рафинированной способности суждения. Разговор о картинах здесь только пример, образец. Столь же парадоксально, и по форме и по содержанию своему, суждение человека (со вкусом) о людях, о нравах, о семейных неурядицах, о книгах, - о чем угодно, - если только судящий или осуждающий остается в пределах способности суждения.

И, наконец, третье, самое существенное уточнение. Хотелось бы, чтобы этот раздел о "Салонах" сосредоточился в сознании читателя (это существенно для понимания - вместе с Кантом - глубинных идей П р о с в е щ е н и я) как размышление о цельной культуре XVIII века.

Дидро - зритель. Но зритель очень благодарный, его в к у с "знатока" выявляет смысл самого искусства (и не только искусства) этой эпохи. Требование вкуса определяет - в культуре Просвещения - не только суждение об искусстве, но и тайный замысел самих творческих потенций художника. Грёз, или Буше, или Шарден - это искусство, расчитанное на суждение просвещенного вкуса,

то-есть, это искусство, смысл которого в том, что б н исчезнуть, раствориться в игре воображения, моральных норм, воспоминаний, рассудочных поучений, оно создается с целью быть позабытым, с целью некой мгновенной инъекции.

Укол сделан - и всё. Начинается основное, - та внутренняя перетасовка смыслов и суждений (в сознании индивида происходящая), та сумятица духа, в которой рождается действительно прочное произведение искусства, настоящий образ культуры, - субъект хорошего, просвещенного вкуса.

Это - человек опустошенный, но - жаждущий наполнения. И - могущий быть наполненным. Для того и пустота.

"Восемнадцатый век похож на озеро с высохшим дном: ни глубины, ни влаги, - все подводное оказалось на поверхности. Людям самим было страшно от прозрачности и пустоты понятий.

La Verité, la Liberté, la Nature, la Dêité , особенно *la Vertu* вызывает почти обморочное головокружение мысли, как прозрачные, пустыне омуты". 5)

Но что это значит, - просвещенный вкус как произведение искусства, как основной образ культуры?

Это - вспомним Дени Дидро, - человека безусловно просвещенного, - вкус общения (наконец-то сказано это слово!) с самим собой, вкус общительности как таковой, по определению... Я беседую с самим собой, спорю, не соглашаюсь, обмениваюсь фантазиями, новеллами, - только что сочиненными и тут же позабытыми, - я сталкиваю в своем сознании неопределенные мысли, различные нравственные оценки; я гармонизирую эти произвольные продукты моей фантазии, я удерживаю их - свои мгновенные создания - от столкновения, от непримиримости, от угрзости... Я - человек хорошего вкуса, я - просвещенный человек.

"Я - просвещенный человек!". Глубинный анализ этого хвастливого самоопределения, - во всей его парадоксальности, рискованности и "продуктивной опустошенности" и осуществляет Кант в "Критике способности суждения". Но пока возможно обойтись и без анализа этой саморефлексии XVIII века. Ведь и у нас, людей века XX, достаточно материала для такой рефлексии, для углубления (и схематизации) парадоксов просвещенного вкуса в антиномии способности суждения. Так что - если доверять активному читательскому соучастию - тему можно считать для первого раза исчерпанной.

П Р И М Е Ч А Н И Я :

1). См. В.С.Библер, Век Просвещения и кантовская "Критика способности суждения" - в сб. "Художественная культура XVIII века", подготовленном к печати.

2). Поскольку мне все равно приходится самостоятельно "поворачивать" "Салоны", подготавливая их для встречи с Кантом, я не касаясь здесь обширной литературы об эстетике Дидро и, в частности, о "Салонах". Ясно, что мне пришлось использовать для своих целей результаты исследования, уже осуществленного другими авторами.

Но давайте предположим, что "ничего не было" и мы впервые открываем этот томик Дидро.

3). Здесь и далее в скобках указывается страница издания: Дени Дидро. Об искусстве, т. 2. Л.-М., "Искусство", 1936. В текст цитат внесены некоторые стилистические изменения; подчеркнуто, кроме особо оговоренных случаев, мною.

4) О.Мандельштам. О поэзии, Ленинград, Academia, 1928,
стр. 64-65.

5) Там же, стр. 78.

ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИЛЛЮЗИИ В ЭСТЕТИКЕ ФРАНЦУЗСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ

(ВОЛЬТЕР - ДИДРО)

Культуру Просвещения характеризует оппозиция естественного и искусственного, природы и цивилизации. При этом надо иметь в виду, что категория "искусственного" включает в себя всю сферу социальных отношений, ибо общество рассматривалось просветителями не как естественно возникший организм, а как создание искусственное, произвольное изобретение, результат добровольного согласия, договора между независимыми и свободными лицами, решившими вступить в общественный союз и ради взаимных выгод, которые он им сулил, поступиться некоторой долей своих естественных прав и свобод.

Идеал просветителей, в том числе и Руссо (автора "Общественного договора"), заключается не в противопоставлении естественного искусственному (по типу: доброе - злое, истинное - ложное), как об этом иногда пишут, а в поисках гармонии, максимального приближения общества к природе.

С этим связана и та роль, которую играло в культуре Просвещения искусство. Занимая промежуточное место между искусственным миром цивилизации и нерукотворным миром природы, оно самым фактом своего существования указывало как бы на возможность гармонии между ними.

Эстетика Шиллера, где эта идея отчетливо осознана и выражена прямо, - закономерное явление всей эстетической мысли XVIII века.

Проблема художественной иллюзии явилась одним из фокусов этой более широкой проблемы. Мы рассмотрим, как она ставилась

и решалась в статьях Вольтера, выражавших идеи классицизма XVIII в., и в эстетике реализма Дидро - двух важнейших художественных течений французского Просвещения.

І. Проблема художественной идиозии в эстетике Вольтера

І. Искусство, в глазах Вольтера, - порождение цивилизации, создание искусственное, творение человеческого духа, на котором лежит печать разума человека и его воли. Источником прекрасного является форма, в которой выступает воля художника, торжествующая над грубой и текучей эмпирической жизнью. При этом форма подразумевает строгую систему правил в виде заданного ритма, рифмы, лексических, стилистических и других норм. В художнике Вольтер ценит искусность, артистизм, виртуозное мастерство, способность преодолеть трудности - систему ограничений, накладываемых на него законами формы, установленными правилами. "Никогда не существовало, - пишет Вольтер, - такого искусства, которое не ценилось бы сообразно с его трудностями. Недаром греки поместили муз на вершину Парнаса; чтобы добраться до них, нужно преодолеть множество препятствий." Правила - цепи, оковы; но именно этим оковам "мы обязаны превосходными произведениями на нашем языке."

Как ни формально понимание прекрасного у Вольтера, оно обладает серьезным жизненным содержанием и нестделимо от общественного и нравственного идеала писателя.

2. Одна из важнейших категорий вольтеровской эстетики - правдоподобие: изображаемое должно соответствовать естественному здравому смыслу, всеобщим законам разума. Но в категории правдоподобия есть и другая не менее важная сторона: правдоподобно то, что кажется правдивым, что только подобно правде - другими словами

от искусства требуется художественная иллюзия, вне которой для Вольтера собственно эстетического переживания нет. Художественную иллюзию Вольтер понимал иначе, чем понимали ее реалисты XVIII века, стремившиеся внушить читателю, что рассказанное ими не выдумка, а быль. Речь идет о другом.

Иллюзия заложена для Вольтера в самой художественной форме и является непременным условием красоты. "Прекрасное, - писал Вольтер, - лишь то, что естественно", но естественность языка поэзии - это естественность художественно организованной речи, а стало быть она сама есть плод искусства.

Условием естественности оказывается сочетание вещей, казалось бы, исключаящих друг друга. Художественное произведение должно производить впечатление непринужденности и свободы, тогда как на самом деле предполагает строгое соблюдение правил. ("Мы желаем, - говорил Вольтер, - чтобы автор был непрестанно в цепях и тем не менее казался свободным, и мы признаем поэтами только тех, кто выполнит эти условия"). И не менее существенное. Поэзия соединяет слова по звучанию и другим эстетическим, а не только смысловым категориям (ее цель музыкальность и гармония: "красота слога, подобно гармонической музыке, пленяет слух"), она стремится представить перед нашим духовным взором живой индивидуальный образ, основана на свободной игре воображения, сближающей далеко отстоящие друг от друга явления и предметы, и поэтому часто вступает в противоречие с логической и грамматической структурой обычной речи, с абстрактной природой языка. Но Вольтер требует от поэта строгого соблюдения всех языковых и логических норм ("величайшая заслуга стиха в том, что он не уступает в точности прозе"); иначе поэзия может утратить не только естественность обычной речи, но и ясность, которая, по

Вольтеру, составляет самую суть искусства, предназначенного высветлять все темное, смутное и неясное, создать разумный, упорядоченный мир.

Итак, естественность - всего лишь эстетическая иллюзия, она только видимость непреднамеренного, в действительности же достигается неустанным трудом, филигранным, виртуозным мастерством. Вольтер отмечает, что естественность возникает лишь на развитых ступенях истории искусства. В начале (в эпосе, в мифе), все грандиозно и сверхъестественно, напыщенно и неправдиво, человек еще не научился находить точные слова, заключать свои мысли и чувства в изящно построенные фразы. Сама форма не приобрела еще необходимой пластичности и гибкости, которая позволила бы художнику выразить любую мысль и оттенок чувства.

3. Двойственная природа "естественной искусственности" художественного стиля определяет и двойное восприятие его читателем. Поскольку создается видимость естественности, читатель перестает ощущать затрудненность формы, воспринимает ее как нечто неотделимое от содержания, глубоко индивидуальное (последнее и создает впечатление естественности), как единственно возможный способ выражения данной мысли или чувства. С другой стороны, он знает, что естественность - всего лишь видимость, и потому ценит виртуозность художника, его способность преодолеть поэтические трудности и казаться свободным. При этом оба плана не отменяют друг друга, а присутствуют одновременно, создавая особый художественный эффект.

Преодоление поэтических трудностей для Вольтера не самоцель, а средство создания художественных ценностей. Он резко полемизирует с Ударом де ла Моттом, сравнивавшим поэта с фокусником, просеивавшим зерна проса через игольное ушко, и утверждавшим, что

подобные выкрутасы могут представлять интерес лишь как преодоленная трудность. "Тот, кто станет преодолевать трудность ради одной заслуги ее преодоления, - писал Вольтер, - безумец; но тот, кто из недр препятствий исторгнет красоты, услаждающие всех, мудр и неподражаем. Весьма трудно создавать прекрасные картины, красивые статуи, хорошую музыку, хорошие стихи". Попытки Удара де ла Мотта создать трагедии в прозе вызвали резкую критику Вольтера. Вольтер признает, что для трагического поэта стихи представляют особую трудность, ибо драма требует правдоподобия, эстетической иллюзии, как никакой другой жанр искусства, а стихи по самой природе своей искусственны. Эту трудность преодолеть, быть может удалось только одному Расину, сумевшему сочетать изящество и гармонию стиха с естественной непринужденностью и точностью прозы.

Стихотворная форма находится в противоречии с содержанием трагедийного жанра. Мир трагедии жесток и страшен, великие преступления и невыносимые страдания составляют ее содержание, но в природе искусства лежит красота, и назначение стихотворной формы заставить ужасное говорить языком гармонии. Между содержанием и формой образуется напряженность, которая излучает особую художественную энергию, всегда возникающую у Вольтера там, где сталкиваются противоположности: искусственное и естественное, дисциплина и свобода, гармония и точность.

4. Художественный стиль определяется объектом, но в то же время несет на себе печать личности своего творца, моделирует авторскую концепцию мира, общественные, нравственные и художественные идеалы писателя. (Вот почему стиль не может восприниматься как нечто естественно выросшее из самого жизненного материала, в нем всегда ощущается творческая воля писателя, пред-

намеренность, сознательный выбор). С этой точки зрения идея "искусственной естественности" имеет более широкое, чем только эстетическое значение, она выражает общественный идеал писателя - идеал гармонии цивилизации и природы. Вольтер ценил естественность, но как антипод примитивности и варварства, как качество высоко цивилизованного человека, для которого общественные нормы и правила поведения (т.е. нечто искусственное) стали естественными чертами его натуры.

5. Умение ценить эту "искусственную естественность" есть признак хорошего вкуса. Вкус - особое эстетическое чувство. Это "чувствительность по отношению к прекрасному и уродливому". Но сфера красоты - форма, а потому вкус ограничивается лишь оценкой внешней стороны художественного произведения, не затрагивая всей глубины его содержания. Однако форма для Вольтера внутренне содержательна, это относится и к категории вкуса.

Вкус - это изощренное культурой понимание красоты и одновременно непосредственное чувство. "Вкусу мало видеть, понимать красоту произведения, ему необходимо сия красоту почувствовать". Будучи непосредственным чувством, вкус одновременно и аналитичен - "это умение дифференцировать, отделять сильное от слабого, способность разбираться в оттенках". "Ему мало смутного ощущения, смутной растроганности, ему нужно разобраться во всех оттенках, ничто не должно ускользнуть от мгновенного распознавания". Вкус - чувство, пронизанное мыслью, в нем соприкасаются культура и природа, искусственное и естественное, он своеобразный посредник между ними, свидетельство того, что не обязательно они должны выступать как полюсы, что гармония между ними возможна.

Где нарушается равновесие между культурой и природой - там возникает дурной вкус. На ранних этапах развития искусства вкус,

по мнению Вольтера, еще не образовался — отсюда, например, неумеренность и бессвязность восточной поэзии ("быть напищенным куда легче, чем тонким, точным и изящным"), но в варварском вкусе есть своя сила и даже своеобразное обаяние цельности и мощи. Собственно дурной вкус возникает лишь в эпохи упадка, в условиях цивилизации, удалившейся от природы: "Его услаждают приправы чрезмерно острые и изысканные", "он находит красоту лишь в изощренных украшениях и нечувствителен к прекрасной природе". Именно такой период переживает современная Вольтеру дворянская цивилизация XVIII в. "Боясь оказаться подражателями, художники ищут окольных путей, и все дальше и дальше отходят от прекрасной природы, которую удалось уловить их предшественникам". Писатели оригинальничают, стремятся блеснуть новым выражением, прибегают к формальным ухищрениям, выкрутасничают, утомляя читателя "преизбытком искусственных образов, из которых половина, по крайней мере, совершенно бесполезна".

Высший расцвет французское искусство переживало в период классицизма XVII века — "то был ясный день, после которого наступили долгие и печальные сумерки".

6. Это не означает, что эстетика Вольтера лишена историзма. Представление об антиисторизме Просвещения, еще достаточно широко распространенное, требует уточнений и оговорок. Именно в XVIII веке были впервые заложены основы научного изучения истории, и значение трудов самого Вольтера трудно переоценить. Историзм пронизывает и все суждения Вольтера об искусстве. У него ясное понимание того, что каждое художественное явление возникает на определенной исторической и национальной почве и в ней находит свое объяснение. У каждого народа свое представление о прекрасном. Вкусы различны, и то, что нравится на берегах Темзы или

Тибра, что там кажется правдивым, совсем не обязательно должно пользоваться успехом в Париже, где другие представления о красоте и правде. Меняются вкусы у одной и той же нации в разные периоды ее истории. Но историзм Вольтера иной, чем у мыслителей XIX в., у которых он стал особой жизненной и художественной позицией, означающей способность вжиться в любую эпоху, в любое историческое воззрение, в любую художественную систему, все понять и все принять, найти во всем свою правду и красоту. Вольтер, напротив, убежден, что "есть ценностей неизблемая скала" и всегда пребудет истиной утверждение, что "картины, созданные Вергилием выше нежели картины Томсона, а Расин и Мольер божества рядом с другими театральными авторами". Просветительский разум, отвергая все авторитеты, ищет опоры, абсолютного неизблемого начала. Таковую опору он находит в "человеческой природе" стоящей над историей и служащей просветителям нормой, масштабом, позволяющим им измерять и оценивать различные социальные и исторические формы жизни. Согласно Вольтеру в самой человеческой природе заложен общественный инстинкт и поэтому в обществе, в условиях цивилизации, а не в естественном состоянии человек являет свою подлинную сущность. Дикарь "это животное, которое еще не полностью развило свои свойства, куколка, которая станет бабочкой через несколько лет". Идеал Вольтера - прекрасная, проникнутая разумом, цивилизованная природа - един для всех времен и народов, несмотря на различия нравов, законов, обычаев. Наличие такой нормы определяет и характер вольтеровского историзма. Различные национальные и исторические формы искусства Вольтер рассматривает не только в исторической перспективе, одну после другой, но ставит их рядом. Он судит их с точки зрения своего идеала, устанавливая между ними строгую иерархию. На вершине этой иерархии в общем для

Вольтера всегда остается классицизм, которому больше, чем какому бы то ни было другому художественному стилю удалось приблизиться к "прекрасной природе", "уловить ее".

7. Требуя правдоподобия, Вольтер однако всегда сохраняет жесткую границу между "правдой искусства" и "правдой жизни", не допуская никакого их смешения. Театр для него это особый условный мир с обобщенными образами, преувеличенными страстями, более благородными и возвышенными чувствами. По поводу I-ой сцены "Гамлета" он писал: "солдат может отвечать подобным образом в кордегардии, но ни в коем случае - со сцены театра". Просветительский реализм Дидро и его сторонников Вольтер никогда не принимал, оставаясь приверженцем классицизма, в котором видел не только художественную школу, но конститутивный принцип культуры, идеал которой должен быть высок и труден, которая должна возвышаться над непосредственной эмпирией стихийно неорганизованной жизни.

II. Проблема художественной иллюзии в эстетике Дидро

I. Ранняя эстетика Дидро формируется в полемике с канонами классицизма, в том числе и вольтеровского. Дидро стремится максимально расширить рамки искусства и тем самым приблизить его к реальной жизни. Не прекрасная, облагороженная природа, а весь видимый мир, во всех его самых разных, неожиданных, а порою и причудливых проявлениях, со всеми присущими ему случайными чертами достоин стать предметом художественного подражания. Искусство должно проникнуть дальше рукотворного мира цивилизации в нерукотворную область самой природы, стать лицом к лицу с чем-то противоположным ему. Не изучение анатомии, не академия, где натур-

щик принимает "напряженные, деланные, искусственные позы" и из живого человека превращается в манекен, а наблюдение над реальным движением на улицах, в садах, кабаках, рынках - вот путь, по какому должен идти художник.

Красоту подражания Дидро определяет как соответствие образа и предмета. Это соответствие должно быть настолько полным, чтобы возникла иллюзия, будто перед нами не искусство, а сама жизнь. Дидро восторгался Шарденом, который картину ставил рядом с натурой и не считал ее совершенной до тех пор, пока она не выдерживала сравнения с последней. За это он ценит и Верне. Рассматривая его пейзажи Дидро забывает, что перед ним живопись, и ему кажется, что он прогуливается по тем местам, которые запечатлены на полотнах художника.

2. Требование полноты соответствия изображения и предмета означает примат содержания над формой. Дидро важна та духовная реальность, которая стоит за раскрашенным полотном или словесным текстом. Зритель должен забыть, что он находится в театре, и в вымышленных персонажах видеть реальных людей, сопереживать их горестям и радостям. С этим связана теория "четвертой стены". Согласно Дидро идеальная сцена - это гостиная, у которой открыта четвертая стена и где актеры разговаривают и действуют так, как они разговаривают и действуют в обычной жизни, словно не видя перед собой зрителя. ("Играйте так, точно занавес не поднимался"). "Автор должен замкнуться среди своих персонажей и предоставить зрителя самому себе. Если он выйдет в партер, он искалечит свой план. Он уподобится художникам, которые вместо того, чтобы воспроизводить природу, забывают о ней, чтобы заняться средствами искусства". Гёте писал, что все теоретические рассуждения Дидро клонятся к тому, чтобы "смешивать природу и искусство, совер-

ленно амальгамировать природу и искусство".

3. Эти слова Гёте сказаны не без оснований, но в целом они несправедливы. Дидро всегда отдавал себе отчет в том, что соответствие изображения и предмета — кажущееся, так как на самом деле точная копия невозможна и художественный образ — "перевод" жизненного явления на условный язык искусства. К этой мысли Дидро возвращается не однажды. Само подражание он определяет как "искусственное воспроизведение природы".

Как все искусственное, художественное подражание несет на себе печать конечности, — в этом, разумеется, его ограниченность, но в этом и его сила. Природа бесконечна и могуча, человек существо слабое и конечное, но в природе все свершается по закону необходимости, без предварительного намерения, без свободы выбора, а во всем, что творит человек, наличествует разумная цель и свобода. Вот почему пирамида, создание человеческих рук, поражает воображение больше, чем скала, вершина которой, кажется, касается неба.

"Подражатель, — говорит Дидро, — преследует в своем творении какую-то важную цель". Эту цель Дидро формулирует так: "возбуждать любовь к добродетели и ненависть к пороку". "Всякое произведение в скульптуре и живописи должно быть выражением большой идеи, заключать поучение для зрителя — без этого оно будет немым". Но цель художника должна быть скрыта от публики ("Пусть автор поучает, но если заметят его цель, все пропало"). Все это по-новому освещает проблему художественной иллюзии. У автора и читателя разный подход к произведениям искусства. Для автора любая деталь, любая подробность целиком подчинена главной идее, замыслу ("главная идея деспотически подчиняет все остальное"), публика же обманывается иллюзией и к произведению искусства подходит

как к реальному жизненному явлению, а потому не задает вопроса зачем понадобился тот или иной поворот сюжета, она всего лишь хочет знать почему так, а не иначе, поступили персонажи, она требует психологических и житейских мотивировок. Отношения автора и публики лишены равенства. Они похожи на отношения между воспитателем и воспитуемым, учителем и учеником. "Поэт, - говорит Дидро, - играет на разуме и опыте образованного человека, как воспитательница играет на недомыслии ребенка. Хорошая поэма - это сказка, достойная служить здравомыслящим людям".

4. Иллюзия для Дидро, однако, не просто средство обмана, пускай высокого, предпринятого из самых лучших педагогических побуждений. Она имеет самое прямое отношение к высшей цели и задаче искусства и потому всегда сохраняет для Дидро безусловную серьезность. Экспрессивная правда целого, художественная идея часто требуют "нагромождения причудливых обстоятельств, редко встречающихся в жизни". Эти обстоятельства, - настаивает Дидро, должны быть хорошо мотивированы, чтобы оправдать "чудесное" и "обмануть меня". Однако мотивировка нужна не только для создания иллюзий. У нее есть и другое, не менее важное назначение. В природе тоже встречаются редкие и необычные события, но связь их с целым часто ускользает от нас, мы не знаем их причин и следствий; "поэт не хочет, чтобы в его произведении царил видимая и осязаемая связь", "он менее правдив, но более правдоподобен, чем историк". Правдоподобие здесь не только видимость правды, иллюзия ее. Поэтическую истину Дидро сравнивает с философской гипотезой: создавая более ясный и упорядоченный мир, поэт творит его на основе открытых им закономерностей жизни; художественная иллюзия возникает лишь тогда, когда эти закономерности ухвачены поэтом верно, иллюзия - тому доказательство и проверка. Мысль эта, восходящая

к Аристотелю, получит дальнейшее развитие в эстетике реализма XIX века, пафос которого – познание жизни. Но для Дидро познавательная сторона искусства еще не стала главенствующей. Его больше волнует нравственно-воспитательная функция, и с этой точки зрения он рассматривает художественную иллюзию.

Лежащее в основе художественной иллюзии максимальное приближение к природе, по убеждению Дидро, отвечает нравственной цели искусства. "О природа! – восклицает философ, – все что есть благого находится в твоих недрах. Ты плодоносный источник всех истин". Стремление к добру живет в сердце каждого, даже в сердце злодея, и "во всем нужно винить жалкие условности, развращающие людей, а не человеческую природу". Социальное и естественное составляют важнейшую оппозицию ранней эстетики Дидро. Социальные различия и сопутствующие им условности разъединяют людей, и голос природы (для Дидро он же – голос добра) ослабевает по мере того, как повышается общественное положение человека. Дидро ссылается на "Ифигению" Расина: царский сан не позволяет Агамемнону излить свое горе, быть самим собой. Пробудить этот естественный голос, вернуть человека к самому себе – важнейшая задача искусства. Не на разум, а на чувство оно должно воздействовать, и чем ближе искусство к жизни, чем меньше ощущается его условность, тем сильнее его эмоциональная сила. "Что волнует нас в зрелище человека, окваченного какой-нибудь большой страстью? – спрашивает Дидро. – Его слова? – иногда. Но что нас трогает всегда – это выкрики, невнятные слова, разбитый голос, вырывающиеся по временам односложные восклицания, какие-то горловые крики, бормотание, сквозь зубы".

6. Нравственность должна основываться на законах природы, но это совсем не означает, что природа сама по себе нравственна.

Дидро, как и Вольтер, полемизирует с антропоцентрической концепцией мира, восходящей к библейскому мифу о творении. В природе царит гармония, в ней все согласовано между собой, но человек в природе не занимает главенствующего положения и центрального места. "Поменьше гордыни, - восклицает Дидро. - Мы в природе, порою нам в ней хорошо, порою - влехо. Природа благодетна и прекрасна, когда она покровительствует нам, и уродлива и зла, когда причиняет нам огорчения". В отличие от природы искусство антропоцентрично. В художественной мимике важно не только соответствие изображения и предмета, но важна и неполнота этого соответствия, условность, мнимость его: даже тогда, когда, казалось бы, художник точно следует натуре, он все же имеет возможность преобразить ее и внести в изображаемое свои человеческие, нравственные, эстетические оценки, отделить уродливое от прекрасного, доброе от злого. Комментируя "Опыты о живописи" Дидро, Гёте писал: "Природа представляется нам действующей ради нее самой, художник действует как человек, ради человека". Но здесь мы касаемся другой важной стороны эстетики Дидро - проблемы художественного идеала.

7. Дидро различал два типа искусства: искусство, которое стремится с максимальной точностью передать индивидуальные, характерные особенности модели, в котором главное не красота, а выразительность, и искусство, воспроизводящее "идеальную модель", первообраз, архетип - человека его высших возможностей, таким, каким замыслила его природа. "Надсовершеннейшим образом мужчины и женщины, - писал Дидро во введении к "Салону 1767 г." были бы те мужчины и женщины, которым в высшей мере свойственны все жизненные функции и которые достигли возраста самого полного развития, не выполняя ни одной из них". Но это "химера", не только в

обществе, но и в природе мы не обнаружим подобного образца: "природа создает свои творения не беспорочными, даже в силу одной только потребности сохранить и воспроизводить себя, они все более удаляются от истины, от первоначального образца, от умозримого образа". Прекрасным разъяснением этой мысли Дидро являются слова Гёте: "Форма по природе своей предназначенная быть прекрасной, по вине какого-либо случая, получает повреждение какой-либо одной части и тотчас же оказываются пострадавшими и другие части. Дело в том, что природе в подобных случаях бывает нужны силы для восстановления поврежденной части и ради этого отнимается кое-что у других частей, вследствие чего развитие последних непременно должно нарушиться. Произведение природы становится тогда уже не тем, чем оно должно было бы быть, но тем, чем оно смогло быть... Одно из величайших преимуществ искусства заключается в том, что оно может поэтически создать такие формы, какие природе не возможно осуществить в действительности... Создание девственных матерей его обязанность".

Учение об идеальной модели, развитое в "Салоне 1767 г.", и требование соответствия образа и предмета, составляющие пафос ранней эстетики Дидро, не исключают, а дополняют друг друга. Чтобы создать идеальный образ, художник, утверждает Дидро, должен "не исправлять природу по образцам древних", как того требовал классицистический канон, а идти путем, "каким шли сами древние" - "плестись за природой уродливой, несовершенной и искаженной", прозревая сквозь эти искажения норму, идеальный образец. С другой стороны, и в до иллюзии точном подражании природе, если только перед нами подлинное произведение искусства, всегда незримо присутствует идеальный первообраз, живущий в душе художника, ибо только в сопоставлении с ним могут быть достигнуты неповторимо

индивидуальные черты натуры. "Чем более совершенно подражание и чем более оно соответствует первоначальному образцу, тем более оно нас удовлетворяет", - писал Дидро в "Опыте о живописи", настаивая на максимальном приближении художественного изображения к жизненной модели. Художественная иллюзия таким образом не противоречит воссозданию идеала, а косвенно включает его в себя.

8. Идеал един для всех времен и народов, он абсолютен и неизменен, а формы искусства меняются в разные исторические эпохи и у каждого художника своя собственная манера. Что же лежит в основе всех этих изменений и различий?

Правда неизменна, но категория правдоподобия подвижна. Она определяется нравами, вкусами, предрассудками людей. В античной драме присутствие богов не разрушало художественной иллюзии, а современному зрителю "нравится лишь реальный мир", "где нет никакого места чародейству". Но дело не только в этом. "Художник - не бог, а мастерская не природа", и солнце, нарисованное на полотне, не то, что светит на небе. Соответствие изображения и предмета, как об этом уже говорилось, для Дидро иллюзорно, ибо сам художественный язык всегда условен, поскольку обладает известной произвольностью по отношению к изображаемому объекту. "Ничто на сцене не повторяет природу и все драматические произведения написаны согласно определенной системе правил", - писал Дидро в "Парадоксе об актере". Но та же мысль звучит и в более ранней работе - "Беседах о Побочном сыне": Дорваль признается, что вынужден был подчинить реальную историю системе сценических правил, хотя ставил пьесу не на сцене, а в гостиной, без зрителей, где каждый исполнитель играл самого себя.

Дидро однажды сравнил портрет ремесленника с портретом, написанным искусным художником. Ремесленник рабски копирует нату-

ру, а художник искажает ее. У него своя манера рисунка, цвета, освещения; в портрет он привнес черты, заимствованные у древних и из картин, которые видел и которыми восторгался; его изображение подчинено системе правил, неприметно для него самого управляющих его кистью. И вот к какому выводу приходит Дидро: портрет ремесленника умирает вместе с оригиналом, а портрет искусного художника живет века. "Глаз народа сообразуется с глазом большого художника и искажение не мешает сходству". Это значит, что публика привыкает к определенной системе условностей и перестает замечать ее. Но из этого совсем не следует, что раз принятая система условностей, "правила" должна оставаться неизменной. "Те, кто презирают правила, сводят на-нет опыт минувших веков, а те, кто требуют их педантичного исполнения, останавливают искусство в данном состоянии, мешая ему двигаться вперед". И в другом месте: "Великим человеком мы зовем не того, кто творит правдиво, а того, кто лучше всех умеет примирить ложь с правдой, именно его успех закладывает в народе основы драматической системы, утверждающейся надолго в силу нескольких великих черт, заимствованных у природы, - до тех пор, пока какой-нибудь философ или поэт не искрошит в куски резвого винографа и не попытается привить своим современникам лучший вкус. И тогда-то критики, люди ограниченные, поклонники прошлого, громко возопит, решив, что все погибло".

Однако возникает вопрос, существует ли граница, отделяющая ложь от правды, фальшивое от истинного, условное от безусловного. Для понимания мысли Дидро, важное значение имеет его статья "О манере", венчающая "Салон 1767 года".

9. Манера для Дидро синоним неестественности, хеманства, притворства. Но по отношению к искусству, которое по самой сути

своей ненатурально, слово "манера" может иметь двойкий смысл: "говорят: отличаться манерностью, быть манерным - и это недостаток; но говорят также - у него широкая манера, или - это манера Пуссена, Лескэра, Гвидо, Рафаэля, Каррачи". Это понятия разные, но между собой связанные, - не даром они обозначаются одним и тем же словом. Манера - способ субъективного преобразования натуры. Между самым совершенным созданием природы и первичной моделью, которой в природе нет и которая, смутная и неясная, живет лишь в представлении художника, огромное пространство, дающее простор для свободы творчества. "Отсюда, - говорит Дидро, - и возникают различные манеры, свойственные различным школам и отдельным выдавшимся мастерам одной и той же школы". Все они хороши в той мере, в какой по-своему приближаются к "идеальной модели", и все они дурны в той мере, в какой удаляются от нее.

Это бросает новый свет и на чисто живописные, казалось бы только формальные, достоинства картины. Они не только свидетельствуют о высоком мастерстве исполнения, имеющем само по себе эстетическую ценность, но обладают и экспрессивным смыслом (Дидро говорит: "Во всяком подражании природе есть мастерство и смысл"), выражая идеал, живущий в душе художника. "Как высоко бы ни было мастерство, без идеала нет истинной красоты. Красота идеала поражает всех людей без изъятия; красота мастерства привлекает лишь знатока. Если она будит в нем размышления, то только об искусстве и о художнике, а не о предмете изображения; он остается вне изображенного, не проникает в него... Разница между достоинствами мастерства и достоинствами идеала та, что одни пленяют взор, а другие пленяют душу".

10. Проблема художественной иллюзии этим не исчерпывается. У нее есть еще одна важная сторона. Дидро должен был ответить на

вопрос, поставленный уже Руссо в "Письме к д'Аламберу о зрелищах" - может ли искусство, являющее собой мир эстетической видности, обманывающее зрителя иллюзией реальности, выполнить свое нравственное назначение, стать школой добродетели и морали.

Прежде чем написать "Парадокс об актере" Дидро в "Салоне 1767 г." набросал эскиз, который можно было бы озаглавить "Парадокс о зрителе". По мысли Дидро, театральные зрители не столько обманут, сколько втянут в особую игру, ибо как бы ни был он захвачен происходящим на сцене, он все же не забывает, что находится в театре, и потому никогда не переступает границы рампы, отделяющей иллюзорный мир сцены от реального мира зрительного зала. Тем более замечательно, что он способен волноваться иллюзией. В этом Дидро видел прерогативу человека, назвав его однажды "животным, обладающим воображением". Более того, моральное воздействие искусства, по мысли Дидро неотделимо от его иллюзорного характера. Именно потому, что искусство это не реальный, а воображаемый мир, оно пробуждает чувство добра, заключенное в нашем сердце. "В мире воображаемом, - говорит Дидро, - я великодушен, справедлив, сострадателен, потому что могу им быть без всяких последствий". Никто не положит голову на плаху рядом с головой графа Эссекса - "потому-то партер театра полон, а театры китайских страданий пусты. Если бы зрителя следовало бы вправду разделить судьбу несчастного, выводимого на сцене, ложи пустовали бы". Но именно поэтому "партер театра - единственное место, где сливаются слезы добродетельного человека и злодея"; здесь "злодей возмущается несправедливостью, которую бы сам мог совершить", "сочувствует горю, которое сам мог бы причинить", "негодует на человека со своим собственным характером". И это переживание не проходит даром - "впечатление получено" и уходит

из ложи, злодей "менее расположен ко злу, чем после отповеди черствого оратора".

Искусство вызывает слезы, но это слезы усладительные. В той игре, в которую вовлекает нас искусство, мы оказываемся исполнителями двух ролей: поддаемся иллюзии и готовы отождествить себя с персонажем, а в то же время остаемся самими собой — зрителями театрального представления. "Я исполнитель двух ролей, я двойственен: я — кровельщик, и я — это я. Я — кровельщик — трепещу и страдаю; просто я — испытываю удовольствие". Здесь и граница художественной иллюзии: "Если я забываюсь через меру и на слишком долгий срок, ужас слишком силен; если не забываюсь я совсем, он слишком слаб; только безошибочная мера может исторгнуть из моих глаз усладительные слезы".

II. Итак, правдоподобие, т.е. подобие правды, кажимость ее (*vraisemblance*), выражает глубинную суть искусства, в котором истина и вымысел, реальность и видимость неотделимы друг от друга. Вот важное высказывание самого Дидро. "Нет ничего более противоположного иллюзии, чем поэзия. Но если поэт своему рассказу сообщит детали простые и естественные, тесно связанные с сюжетом, столь естественные, что, кажется, невозможно их придумать, то вы воскликните: ей-богу, это правда! Автор удовлетворит двум условиям, которые, кажется, взаимно исключают друг друга: останется в одно и то же время историком и поэтом, человеком правдивым и обманщиком". В этом высказывании ложь и правда как бы меняются местами. Художественная иллюзия обнаруживает относительность границ между ними. Поэзии, основанной на вымысле, т.е. на лжи, она стремится придать видимость исторической правды, действительно случившегося; но она же самой исторической достоверности превращает в фикцию и обман, утверждая более высокую истину по-

эзии, выражающую глубинные законы жизни". "О Ричардсон! - восклицает Дидро, - я дерзну утверждать, что самое правдивое историческое сочинение полно лжи, а твой роман - полон истины. История живописует отдельные личности, а ты живописуешь человеческий род... История охватывает лишь определенный период времени и лишь определенное место на поверхности земного шара; ты же охватываешь все места и все времена".

12. Особое место в эстетике Дидро занимает "Парадокс об актере". Исследователь творчества Дидро Белаваль в своей книге "Непарадоксальная эстетика Дидро" отрицает принципиальную новизну этого диалога. Действительно, утверждения, что правда искусства и правда жизни не совпадают, что художественная иллюзия - фикция, что искусство призвано изображать идеальную модель и что соответствие образа и предмета - кажущееся; все это можно было встретить и в прежних произведениях писателя. И все-таки с Белавалем согласиться нельзя. В "Парадоксе об актере" резко изменились акценты. Понимая все различие между правдой искусства и правдой жизни, Дидро всегда акцентировал их внутреннюю связь, пускай более сложную, чем она представляется обыденному взгляду. В "Парадоксе об актере" акцент падает на противоположности, даже несоизмеримости искусства и жизни. "Театр - это иной мир" - таков лейтмотив диалога. ("Перенесите на сцену свой обычный тон, простые выражения, домашние манеры, естественные жесты и вы увидите, какое это бедное и жалкое зрелище". "Актер на сцене и актер на улице - персонажи настолько различные, что их с трудом можно узнать". "Обнаженная правда, действие, лишённое прикрас, выглядело бы жалким и противоречило бы поэзии целого" и т.п.). Художественный образ воспроизводит идеальную модель, а потому никакое вживание в роль невозможно и от актера требуется не чув-

ствительность, а рассудочность, холодное, виртуозное мастерство.

Меняется взгляд Дидро и на природу театральной иллюзии. Она создается тщательно отрепетированным лицедейством, достаточно правдоподобным, "чтобы одурачить самых проникательных людей", и лишена высшей жизненной правды. "Но как, — скажут мне, — эти жалобные скорбные звуки, исторгнутые матерью из глубины ее существа и так бурно потрясшие мне душу, вызваны не настоящим чувством, не само отчаяние породило их? Нисколько. И вот доказательство. Они размеренны, они являются частью декламационной системы, будь они двадцатой долей тона выше или ниже, они звучали бы фальшиво. Они подчиняются закону единства, они подготовлены и разрешены как в гармонии. Они отвечают всем нужным условиям лишь после долгой подготовки, они направлены к решению поставленной задачи, и, чтобы звучали правильно, их репетировали сотни раз". Все это не случайно. Взгляды на искусство у Дидро неотделимы от его взгляда на общество, и "Парадокс об актере" был справедливо назван современным исследователем "аллегорическим трактатом о человеческом общежитии"¹). Дидро устанавливает аналогию между театром и общественной жизнью. Идеальный гражданин уподобляется идеальному актеру. Он тоже должен забыть о своей чувствительности, слушаться голоса рассудка, а не отдаваться непосредственным переживаниям, чтобы исполнить ту роль, которую ему предназначило общество. "Спектакль, — говорит Дидро, — подобен хорошо организованному обществу, в котором каждый поступает частью своих прав в интересах всех и для блага целого".

Из всего этого явствует, что в достижимость гармонии между обществом и природой Дидро больше не верит, а ведь именно эта вера — вера в то, что нравственные цели, которые ставит перед собой человек, совпадают с естественными законами бытия — состав-

ляет глубинный смысл и истину художественной иллюзии, великого чуда превращения искусственного создания человеческих рук в нерукотворное живое явление природы.

Принцип художественной иллюзии в эстетике французского Просвещения неотделим от великой иллюзии века и был полон внутреннего смысла до тех пор, покуда была жива она.

ПРИМЕЧАНИЕ:

Г). Мих. Лифшиц. Карл Маркс. Искусство и общественный идеал. М. "Худ. литература", 1972, стр. 305.

АРХИТЕКТУРНАЯ ТЕОРИЯ ФРАНЦУЗСКОГО КЛАССИЦИЗМА

Еще в середине XVI века, когда победа классицизма была уже предreshена, французская архитектура сохраняла отдельные черты и приемы, восходящие ко временам средневековья. Примером могут быть замки со рвами и угловыми башнями. Лишь начиная с Франсуа Мансара архитектура Франции освобождается от оглядок на прошлое. Вот почему этого крупного архитектора порой называют "богом архитектуры". Именно Мансара следует считать основоположником французского классицизма, - его практики и - его теории, хотя Мансар не оставил после себя ни одного трактата, в отличие от Блонделя, Перро, Фреара де Шамбрэ и ряда других архитекторов, охотно писавших по вопросам архитектуры как в XVII, так и, в особенности, в XVIII столетиях. Мансар заложил в своих произведениях те специфические приемы композиции и ордерной декорации, которые продержались во Франции более полутора столетия.

Казалось бы, всеобщее увлечение рококо в начале XVIII века должно было существенно отразиться как на развитии самой архитектуры, так и ее теоретической мысли. Однако этого не произошло и уже около 1750 года можно отметить возвращение к антикизирующим, вернее - классицизирующим, канонам и теоретическим положениям, которые доживут только до эпохи Великой Французской революции, так что во времена империи творчество Персье и Фонтэна, при всем их тяготении к формам древнего Рима, будет уже за рамками того направления, которое наметилось еще в конце XVII века. Именно последние годы XVII столетия следует считать началом целой эпохи развития теоретической мысли в архитектуре Франции, как бы

ни были различны ее этапы и отдельные отклонения. К теории тех лет обращаются не раз и ее ценят архитекторы XVIII столетия за то, что в ней зародились стремления к большему демократизму, чем прежде. Архитектура отвечала росту общественной роли и самосознания более широких социальных слоев, в первую очередь, буржуазии. Иными словами, при непрестанной апелляции к известной формуле, выраженной двумя словами - классическая мысль (*esprit classique*), архитектура оказалась достаточно податливой новым веяниям, выразившим стремления к большей простоте и естественности.

Одновременно следует отметить, что архитектурные трактаты XVIII века являли собой скорее придирчивую критику архитектурной практики, нежели изложение теоретико-эстетических норм. Именно эти практические замечания привели к тому, что реализованные произведения сыграли в развитии французской архитектуры большую роль, чем несколько отвлеченные и весьма обобщенные писания, в которых такое большое место уделялось пропорциям ордеров и их взаимоотношениям.

Обращение к основным положениям, выдвинутым авторами трактатов на протяжении более чем столетнего периода, дает возможность проследить известную стойкость принципов, на которых основывается проектирование большинства зданий этого времени. Однако, следует отметить, что стойкость принципов вовсе не исключала изменения трактовки похожих друг на друга сооружений. Иными словами, отдельные этапы развития теории французского классицизма получали тот или иной оттенок в зависимости от новых условий жизни общества.

Многие десятилетия неизменно уделяется большое внимание местоположению здания. "Расположение - термин, который обозначает соотношение всех частей здания в их взаимосвязи со всем ансамб-

лем" - пишет Ж.Ф.Блондель¹⁾. Именно поэтому Комбер утверждает, что красота архитектуры "заключается в том, чтобы... помещения непременно были хорошо освещены, чтобы в каждой комнате двери и окна были расположены симметрично, чтобы при переходе из одной в другую они оказывались прямо перед нами в своей полной целостности, а не были (видны лишь) частично..., чтобы все двери главных зал составляли анфиладу"²⁾. Естественно поэтому, что "пространство дворов должно отвечать назначению здания...", поскольку "хорошо найденное расположение здания с первого взгляда привлекает взор человека", уточняет тот же Блондель. Под его термином "пространство дворов" видимо следует понимать пространственную среду, окружающую свободно стоящее здание. Именно такое положение мнится как идеальное; но оно не всегда возможно было на практике, особенно в городе.

Естественно, что в свете этих положений от фасада здания требуют единства, ясности и масштабности. Они являются основным "символом веры", к соблюдению которого призывает все трактаты. Эти требования приводят к тому, что Блондель подчеркивает необходимость с особой тщательностью наблюдать за тем, чтобы архитектура фасада превалировала бы над орнаментацией и декоративными деталями. Иными словами, все больше ценится, если так можно сказать, чистый объем, собственно тело здания, а не его убранство в виде всевозможных членений по горизонтали и вертикали, или скульптурной орнаментации.

Во всех высказываниях французских архитекторов красной чертой проходит мысль о том, что гармоническое построение фасада важно не только само по себе, и не только в соседстве с окружающим его пространством двора (*espace d'honneur*) и сада-парка, но главным образом - в соотношении с внутренней планировкой здания,

в основе которой, как мы помним, лежало требование красоты сочетания всех зал и комнат. Иными словами, теоретики архитектуры были убеждены, что построение фасада чуть ли не само собой обретает высокие художественные качества, если удачна внутренняя организация помещения.

В основе положения о главенстве внутренней планировки лежит верная мысль. Но механическое, если не автоматическое, перенесение на внешнюю архитектуру удачных внутренних членений (имеется в виду композиционное построение соотносимых по объему зал и разделяющих их стен) было еще весьма далеко от получения столь же высоких результатов снаружи. Как бы ни были продуманы структура и соотношение внутренних пространственных объемов, они все же не могли обеспечить столь же совершенное построение внешних архитектурных форм и членений. Тут требовался не меньший талант, чем для построения зал и комнат, в основе которых, как мы помним, лежало требование красоты и гармонии. Естественно, что за столь усердно высказываемым положением о необходимости покоряющего облика зал, кабинетов, гостиных и иных по назначению комнат отчетливо выступало внимание, уделявшееся всему внутреннему убранству, более того, каждой стене в отдельности. Все до последней детали, вплоть до оконных шпингалетов, должно было отвечать принципам общего единства и гармонии. Чтобы сохранить это единство целого, ни одна деталь не должна быть наделена самодовлеющим характером. Это требование, возраставшее в течение XVIII века все больше и больше, привело к тому, что декоративные элементы внутреннего убранства постепенно все сильнее уплощались. Недаром один из теоретиков архитектуры предупреждал о необходимости избегать слишком высоких порогов. В этой столь незначительной детали вновь сказывалось все то же требование слитного единства.

всего сооружения. Естественно, что это требование влияло и на расстановку мебели в комнатах и на упрощение ее формы по сравнению с мебелью барокко и рококо.

Основные положения, изложенные выше, подчинялись в течение XVIII века еще более общим принципам, которые отражали развитие архитектурно-технической мысли в рамках самого классицизма. Эти общие принципы, сменяя друг друга, образовали своего рода последовательную триаду в становлении французской теоретической мысли (естественно, находя свое отражение и в самой архитектуре). Эту триаду в кратком изложении можно обозначить следующими терминами:

1. Величие (*grandeur*)
2. Разнообразие (*variété*)
3. Жизнерадостная легкость (*gaieté*)

Первое положение наиболее полно раскрывается в словах М.Блонделя, произнесенных им в 1671 году при открытии Академии архитектуры в Париже. Обращаясь к новым академикам, он с пафосом сказал: "Величием своих добродетелей и деяний Король наполняет ваши души обширными и великими чувствами"³⁾ В этих словах, как бы банально они не звучали, отражалась основная цель тогдашней архитектуры французского классицизма. Фасад Лувра, вернее - его галереи, был воплощением этого теоретического положения, отражением чуть ли не божественной воли монарха. В градостроительстве этот же принцип сказался в известной планировке Версаля: три его основные магистрали сходились, как в геометрической точке, в спальне короля и последний, сидя в постели, как бы видел сразу все три магистрали, уходившие вдаль - в просторы полей и лесов Франции. Ясно, что перед архитекторами той эпохи всегда маячила тема величия любого здания. Хотелось бы напомнить и другое: когда величие облакалось в поверхностные формы, то возникала напыщенность, когда же

оно проникало вглубь произведения, то порождало монументальную патетику, как это верно отметил В.Н.Лазарев⁴⁾.

Дорический ордер в его тосканском обличи рекомендовался как наиболее яркий выразитель этого принципа. Напомним, что это, столь полнокровно выраженное требование величавой репрезентативности в слегка измененном виде дошло до времен т.н. *Grande prix*, только идея величия абсолютизма, естественно, сменила идея величия нации, страны в целом.

Второе обобщающее положение - разнообразие - возникает примерно к середине XVIII века, когда в планировке жилых городских зданий - отелей - намечается известная двойственность в расположении комнат. Парадные помещения по-прежнему следуют принципам торжественной анфилады и симметрии. Архитекторов предупреждают, что здесь должен существовать порядок и хороший вкус, понимаемый как соблюдение прежних правил⁵⁾. Это предупреждение обосновывается тем, что наряду с парадными залами и величественными комнатами, которые еще в конце XVII века были, в полном смысле этого слова, бытовыми, теперь развиваются особые свободно распределенные помещения, предназначенные для повседневного обихода. В них правила соблюдались уже не столь строго.

Именно в этой части жилых зданий появляются декоративные элементы убранства, окрашенные в яркие и разнообразные цвета, что подчеркивается белой мебелью. Окраска стен в интенсивные тона становится чуть ли не обязательной и из этих помещений перекочевывает исподволь в парадные комнаты, где нередко уже можно увидеть мебель с применением позолоты или бронзы и темного дерева.

Жилые комнаты меньше, уютнее остальных, большей частью они располагаются вдоль фасада, обращенного в сад с его относительно свободными, как бы естественными аллеями, дорожками и беседками,

которые в значительной степени увеличивают разнообразие аспектов как на сад, так и на дом. Примером в этой области может служить Малый Трианон 1776 года, хотя он и выстроен как дворец для короля и его семейства.

Весьма знаменательно, что принцип разнообразия в архитектуре может быть прослежен и в социальном аспекте. Архитекторы помещают в своих трактатах проекты зданий, предназначенных для знати, дворянства и буржуазии, наделяя каждое сооружение более или менее специфическими чертами, но оставаясь, в то же время, в границах классицизма как стиля. Складываются все определеннее новые социальные типы зданий, что отвечает тому же принципу разнообразия (возможно, он и был вызван к жизни изменившейся социальной жизнью Франции). Параллельно с этим процессом, охватывающим в первую очередь план и внешний вид зданий, каждая комната тоже начинает все сильнее обретать собственные, одной ей присущие черты. Архитектор (например, Лефорт) в прилагаемых к тексту трактатов многочисленных гравированных изображениях преследует цель найти для каждой комнаты выражение ее индивидуального характера, тесно связанного с ее назначением. Об этом отчетливо говорится в трактатах второй половины XVIII века.

Очевидно, что принцип разнообразия в архитектуре, все еще тяготея к основным положениям архитектуры классицизма - единству, ясности и масштабности - постепенно преобразуется в новую свою модификацию, выраженную термином жизнерадостности в архитектуре (*Gaieté*), о котором упоминалось выше. Именно разнообразие порождает жизнерадостность. И если более поздние книги по теории архитектуры (с середины XVIII века) отдали предпочтение не теоретическим, абстрактным рассуждениям, а иллюстрациям, то это, видимо, потому, что развить последний принцип в трактатах было затрудни-

тельно, показать же зрителю - куда легче. Реальные проекты говорили глазу больше, чем печатные строки.

Как бы ни были сильны и как бы ни владели умами во Франции основные положения, (если не догмы) архитектурной теории классицизма, в канун Великой Французской революции 1789 года в практической архитектуре и ее теории господствуют вышеупомянутые новые положения, начавшие себя проявлять примерно с середины столетия. Они находят себе достаточно отчетливые параллели в философии, искусстве, литературе Франции той эпохи. Имя одного лишь Ж.Ж.Руссо достаточно говорит об этом. Известное "esprit classique", хотя и основывается на несколько абстрактном почитании античности, но заметно меняет свое содержание, приближаясь к понятию о "естественном человеке", что, как мы знаем, находит себе отражение и в русской эстетике и архитектуре исхода XVIII века.

Таково, в общих чертах, развитие теоретической мысли французского классицизма, начавшего свой путь еще во второй половине XVII столетия. С теми или иными модификациями она дожила до Революции 1789 года. В последнее десятилетие XVIII века в некоторых проектах и зданиях была сделана даже попытка вернуться к положению о величии архитектуры, о чем отчетливо говорят проекты и здания Леду. Однако, естественно, что этот принцип понимался уже совершенно иначе, в полной зависимости от новых общественных идеалов, привнесенных революционным сознанием. Начало XIX столетия положило предел развитию теории и практики французского классицизма, как его понимали в течение XVIII века, - классицизма, на котором воспитывались целые поколения зодчих - своих и приезжих, включая и русских пенсионеров.

x
ПРИМЕЧАНИЯ:

- 1). J.F.Blendel.Discours sur la nécessité de l'étude d'architecture.P., 1754, стр. 41, прим. 2
- 2).G.A.Jombert.Architecture moderne,P.,1728,t.II, стр.90
- 3).K.Cassirer.Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Architektur-Theoretiken von 1650-1780,Berlin, 1909, стр.68
- 4). В.Н.Лазарев. Портрет в искусстве XVII века. М-Л., 1937, стр.17
- 5).J.F.Blendel.De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général,tt.I-II,P., 1737-1738. Это положение в той или иной форме повторяется неоднократно.

ЖАК-ФРАНСУА БЛОНДЕЛЬ, МАСТЕР ГОРОДСКОГО АНСАМБЛЯ ЭПОХИ
КЛАССИЦИЗМА

І . Биография

Жак-Франсуа Блонделя

Жак-Франсуа Блондель родился в Руане в начале 1705 г. Первоначальный период его жизни остается для нас неизвестным, что отмечается и французскими исследователями¹⁾. Он учился у своего дяди, уроженца того же города, Жака-Франсуа Блонделя, который служил одно время королевским Контролером Строений в Военной школе и был видным архитектором, членом Академии.

Исследователи единодушно отмечают, что Блондель довольно поздно достиг известности и что его успехи значительно ниже его таланта. Раньше других обнаружился талант Блонделя как превосходного гравера. Он активно сотрудничал у издателя Мариэтта, который с 1727 года начал выпуск гравированных альбомов планов, фасадов и перспективных видов различных зданий Парижа и некоторых других городов. Блондель вырезал также большое количество гравюр для издания курса архитектуры д'Авиле (1737 г.), одного из лучших комментаторов Виньолы. Очевидно, посредством этой работы он смог основательно познакомиться с трактовкой архитектурных форм античности теоретиками времен Ренессанса — такими, как Палладио и Скамоцци, — и первое время рассматривал античность как бы глазами Виньолы, но очень скоро преодолел систему взглядов своих предшественников и до конца дней сохранил критическое отношение к догматической канонизации классических архитектурных форм.

В 1743 году началась педагогическая деятельность Блонделя, в которой он нашел свое истинное призвание. С первых же шагов он выступил как новатор, создав в Париже "школу искусств" нового типа: здесь в одном учреждении соединилось преподавание всех предметов, необходимых для воспитания молодого архитектора. Очень высоко ценил искусство архитектуры, Блондель справедливо считал, что только широкая общая культура может и должна способствовать становлению мастера. Поэтому так обширен круг предметов, преподававшихся в "школе искусств"; мы находим среди них рисование, математику, историю, моделирование, теорию фортификации, пропорции человеческого тела, перспективу, разрезку камней и т.д. Для большего привлечения желающих учиться была создана заочная форма обучения (экстернат).

Несколько позднее Блондель организовал циклы публичных лекций об архитектуре с целью всемерной популяризации архитектурной науки. Передавать свои знания людям было, как отмечают биографы, самой дорогой для него идеей. Он обладал прирожденной способностью запечатлевать свои теории в умах окружающих его слушателей. Эти лекции впоследствии были изданы им в виде многотомного "Курса архитектуры", своеобразной архитектурной энциклопедии того времени. Специальные лекции Блондель читал для строительных рабочих и подмастерьев.

Способности Блонделя как рисовальщика и гравера бледнеют перед его талантом педагога. Его метод преподавания, основанный на всестороннем стилистическом анализе произведений современной архитектуры, оказался чрезвычайно рациональным и жизнеспособным. Он как бы заставлял памятники "говорить", предвосхищая идеи "говорящей архитектуры" Леду, и тем способствовал формированию стилистического сознания своих учеников.

"Школа искусств" Блонделя сразу же привлекла молодежь своей новизной. Однако вскоре начались трудности: многие ученики вынуждены были покинуть школу в годы Семилетней войны, сказывалась и конкуренция других подобных школ, которые стали открываться в то время. Блондель до самой смерти сохранял за собой руководство этим учреждением, хотя ему так никогда и не удалось снова достичь успеха первых лет.

В середине 1755 года он был удостоен звания члена Королевской Академии Архитектуры второго класса. Вероятно, в связи с назначением Блонделя академиком ему и было поручено разработать планы Императорской Академии искусств в Москве. Блондель представил требуемые планы, они были пересланы в Россию и использованы Валленом де ла Моттом при проектировании здания Академии Художеств в Петербурге.

Вскоре после выхода книги д'Авиле с гравюрами Блонделя он издал свое первое теоретическое сочинение, озаглавленное: "О размещении загородных домов и об украшении зданий вообще" (два тома; 1737-1738 гг.)²⁾. В этом издании, где автор собственноручно награвировал около 160 таблиц, заметна еще не изжитая склонность к украшениям стиля рокайль. Высокое мастерство Блонделя-гравера еще раз проявилось в издании иллюстрированного описания праздников, устроенных в Париже по случаю бракосочетания Елизаветы Французской и Филиппа Испанского³⁾.

В 1752-1756 годах Блондель издал свой главный научный труд - теоретический курс "Французская архитектура"⁴⁾, задуманный первоначально в 8-ми томах. Все четыре тома, увидевшие свет, посвящены описанию выдающихся зданий и ансамблей Парижа. В конце четвертого тома приведено описание Версальского дворца. Два последующих тома предполагалось посвятить дворцово-парковым ансам-

блям вокруг Парижа и провинциальным городам, один том целиком отводился садово-парковому искусству и последний — архитектурным ордерам. Ценность этого труда заключается в безукоризненном подборе памятников архитектуры, а также в их сопоставлениях и описаниях.

Одновременно с этим большим изданием Блондель выпускал в педагогических целях небольшие работы. Таковы его "Рассуждения о необходимости занятий архитектурой" (1754 г.) и "Рассуждение о способе изучать архитектуру" (б.д.)⁵⁾.

Талантливый преподаватель, автор книг по истории и теории архитектуры, Блондель долгие годы не мог применить свои знания на практике. В 1761 году такой случай, наконец, представился. Развернувшиеся работы по реконструкции центральных площадей Меца, а затем и Страсбурга, позволили Блонделю воплотить на практике в реально существующих ансамблях, свои градостроительные принципы. Из множества предложенных им вариантов — были осуществлены самые скромные и сдержанные решения, и, может быть, именно поэтому градостроительная проблема создания ансамбля из зданий различных эпох и стилей была разрешена здесь столь удачно.

Но значительные заказы, подобные Мецу, бывали редки и в большинстве случаев оставались на бумаге. Такова судьба проектов арсенала для Парижа (1763 г.), епископского дворца в Камбре (1764 г.), загородного дома для маркиза де Шуазель, портала Якобинской церкви в Париже (1765 г.) и др.

В 1762 году Блонделю был доверен пост профессора Королевской Академии Архитектуры, некогда занимаемый его дядей. Это означало для Блонделя переход на новый, высший уровень преподавательской деятельности. Его активная работа профессора вдохнула жизнь в помертвевшую академическую школу.

Естественно, что у Блонделя крепло желание опубликовать полный текст своих лекций, читанных еще в "школе искусств" в 50-е годы. Таким завершающим итоговим трудом его жизни явился обширный "Курс архитектуры", первые два тома которого появились в 1771 г., третий том в 1772 г. и четвертый - в 1773г.⁶⁾ Этот "курс" вобрал в себя результаты более чем двадцатилетнего преподавания и научных поисков Блонделя. Иллюстрациями послужили многие неосуществленные его проекты. Смерть (в 1774 году) прервала работу Блонделя над "Курсом". Издание завершил Пьер Патт, выпустивший в 1777 г. пятый и шестой тома.

Уже после смерти Блонделя увидело свет его последнее произведение, несколько необычное по жанру - "Светский человек, просвещаемый искусством" (1774 г.)⁷⁾. Это роман в письмах, подражающий по форме "Новой Элоизе" Руссо. Двое влюбленных беседуют в нем об искусстве.

Работа Блонделя в Меце - единственный из его градостроительных замыслов, осуществленный в натуре - обнаружила все своеобразие его дарования. В сочетании с его теоретическими принципами эта работа имеет большое методологическое значение для решения проблем современного градостроительства.

П. Теоретические основы
градостроительного метода
Блонделя

"Нам... показалось бы
смешным воскрешать царство-
вание Хлодвига при Лидови-
ке ХУ..."

Блондель представлял себе развитие архитектуры как непрерыв-

ный процесс преемственной эволюции идей, конструкций и форм. Вершины развития каждого стиля как бы разъединяют эти стили друг с другом, но переходные эпохи, пусть не отмеченные высокими достижениями, но исторически неизбежные, соединяют их в общем мировом процессе.

Блонделю, как и другим передовым мыслителям того времени, не свойственно нигилистическое отношение к отдельным историческим этапам. Вот что он советует своим ученикам: ... "Нужно не только сравнивать величие масс у египтян, драгоценные детали у греков, прекрасное размещение произведений у римлян, замысловатую структуру у арабов, но также тот особенный стиль, который их характеризует; и наконец, (нужно знать) работы французских архитекторов, особенно прошлого века, когда в предметах вкуса наблюдалась утонченность чувств, в деталях - выразительность, а в формах эlegantность. Одним словом, нужно внимательно изучать, что содержится в прекрасном, что в посредственном, что в безобразном. Именно эта манера изучения приведет к выработке художественного вкуса"... 8)

Глубокое понимание сущности градостроительных процессов, выходящих за рамки развития отдельных стилей, привело Блонделя к осознанию особенного значения переходных периодов, несущих в себе остатки старого и ростки нового. В самом деле, эти периоды образуют во времени как бы мосты от одного стиля к другому. А в истории градостроительства это периоды создания городской "соединительной ткани", т.е. рядовой застройки, которая заполняет пространство между выдающимися памятниками архитектуры и участвует в историческом развитии ансамблей. Переходные периоды приобретают большое значение для градостроителя именно вследствие непрерывности жизни города, жизни, которая продолжается, когда давно

угасли исторические стили и на смену им приходят другие. Растет "соединительная ткань" и формирует вокруг памятников архитектуры объемно-пространственную среду. Когда архитектор-градостроитель начинает проектировать здания для древнего города, перед ним встает задача: примирить, казалось бы, непримиримое, композиционно связать здания, разделенные веками. И вот здесь на помощь градостроителю приходит опыт переходных периодов.

Не случаен пристальный интерес Блонделя к переходным этапам в развитии стилей. Так, он больше обращал внимания на произведения греко-римской архитектуры эпохи эллинизма, чем на классическое искусство V века до н.э., времен Перикла. Оставаясь в пределах того круга идей, который господствовал в архитектуре со времен ренессанса, он стремился путем сочетания классических элементов создавать композиции очень далекие от принятых образцов. Это качество его активного и изобретательного таланта проявилось в Меце, при постройке портала собора.

Блондель равно отвергал обе крайности в отношении к историческому архитектурному наследию: и некритическое подражание, и полную "независимость" от него. Он писал, обращаясь к ученикам: "...Обыкновенные люди должны придерживаться правил; только гении — прокладывать новые пути; опять же, нужно уметь не подражать вольностям без разбору, не ожидать, что, войдя в обычай, они станут необходимыми... Ничего нет опаснее для прогресса искусства, чем копиисты такого рода... Разве не породили Борромини в Италии и Мейссонье во Франции столько плохих подражателей? Однако нельзя же отказать этим гениальным людям в некотором одобрении; но нужно было бы, чтобы они оставались уникальными: копиисты — вот кто приучил нас быть не столь уж хорошего мнения об их произведениях".⁹⁾

Однако "независимость" от искусства прошлого, отсутствие преемственных связей Блондель считает еще более опасным, нежели подражание. Он тонко подметил, что нарушение преемственного отношения к наследию может выражаться в подчинении творчества формалистическим системам правил. Сначала правила выводятся из анализа архитектуры прошлого, но затем они как бы отрываются от породившей их основы; наступает разброд, обилие формальных систем и нестройная разноголосица правил.

Таким образом, Блондель как бы подтверждает и узаконивает существование переходных форм, в которых старое переплетается с новым. Всякого рода стилизация становится в этом случае как бы "перескакиванием" через промежуточные формы, искусственным искажением исторического преемственного процесса развития стилей. Добавим от себя, что художник, допускающий стилизацию, неизбежно понимает стили как нечто разделенное более или менее непроницаемыми перегородками, а не как сменяющиеся фазы непрерывного исторического процесса.

Блондель упрекает и архитекторов, и скульпторов, и живописцев в "независимости" от опыта прошлого века, которая неизбежно ведет к упадку искусства. И здесь у Блонделя, хотя он сам и не договаривает этого, почувствована важнейшая закономерность. Когда у художника слабеет ощущение большого национального стиля, он неизбежно восполняет это формальными поисками.

Итак, целостное понимание процесса развития архитектуры, его непрерывного характера, - важнейшая черта Блонделя - теоретика. Именно это позволило ему проникнуть в сущность градостроительных процессов и отразить в своем творчестве исторические закономерности формирования ансамблей.

В условиях нового поворота всей национальной французской

культуры к античности, поворота, который наметился уже в середине XVII века и чем далее, тем яснее и яснее обозначался, следует высоко оценить проницательность Жака-Франсуа Блонделя, одним из первых высказавшегося против слепого и некритического подражания античным образцам.

Стилистический поворот в изобразительных искусствах во Франции выражал собой реакцию на затянувшиеся пережитки барокко, влияние которого столь ощутимо в архитектуре второй половины XVII и начала XVIII века, особенно в постройках Лево и Ж.-А. Мансара. Очень отдаленным отражением римского барокко следует считать и стиль французского рокайля первой половины XVIII века, так пышно расцветший в салонах аристократических отелей. Шедшие на смену рокайлю регулярность и спокойная строгость форм питались вновь открытыми образцами древнеримской архитектуры (раскопки Помпей); столь же несомненным было влияние "Истории искусств древности" Винкельмана, а также памятников древне-греческой и александрийской поэзии. Этот поворот был также реакцией на поверхностное увлечение искусством Китая в области интерьера, мебели, посуды — реакцией, допускающей, правда, использование его достижений в области ландшафтной архитектуры.

Новое направление искусства, подхваченное придворной аристократией, включая и фавориток короля, достаточно быстро распространилось в профессиональной среде художников и архитекторов. Оно выражалось не только в изменениях самих произведений искусства, и в том числе архитектуры, но и в форме участвовавших путешествий в Италию и Грецию (например, Ж.-Ж. Суффлю).

Блондель не бывал в Италии. Однако Блонделя нельзя отнести к художникам, представлявшим своим творчеством и убеждениями оппозицию неогреческому направлению. В целом он понимал и одобрял

это направление - но видел в нем не более как предпосылки для последующего создания национального стиля.

Такого рода стиль был предметом его постоянного внимания как педагога и его творческих усилий как архитектора-практика. С учетом этого и следует понимать высказывания Ж-Ф.Блонделя об античной архитектуре и оценки современных ему произведений искусства.

"Знания, которые были необходимы древним, чтобы возводить свои памятники, - пишет Блондель в "Курсе архитектуры", - удивительны; однако, несмотря на великие примеры, которые они нам оставили, не менее верно и то, что изменения в наших обычаях, различия в климате и строительных материалах... заставляют нас создавать... новое искусство по возведению зданий, соответствующее нашим потребностям; к тому же, надо признаться, мы наблюдаем картину природы отличную от той, которую наблюдали они. Все изменилось: обычаи, боги, политика - и эти перемены обязательно отражаются на возводимых нами зданиях; вот почему неразумным... было бы желание строить сегодня здания, в точности воспроизводя вкусы античности: подобная имитация была бы почти осуждением достигнутого нами; несомненно произведения древних всегда будут шедеврами, но они не могут служить нам моделями: их художники вполне могут научить нас мыслить, но мы не должны мыслить как они (подчеркнуто Ю.Г.). Каждый из народов имеет характер, манеру ощущения, которые ему свойственны, и наша манера не создаст в один прекрасный день закон, по которому будут строить здания наши потомки" (10).

Эти высказывания тем более знаменательны, что принадлежат теоретику и практику архитектуры к л а с с и ц и з м а, то-есть того стиля, который говорил во многом заимствованным языком классических ордеров. Тем не менее, Ж-Ф.Блондель выступал в сущности

за то, чтобы и на частично заимствованном языке говорить новые мысли, а не воспроизводить уже сказанное. В этом отношении он не делает различия между рабским подражанием древним и слепым подражанием современной моде, имея в виду прежде всего засилье декора рококо, а во вторую очередь — новую моду стиля "а ля грек". Произвольное использование декора он называет "вольностями в украшениях" и напоминает, что еще Витрувий упрекал за такие злоупотребления, не поддающиеся исправлению.

Существенно отметить, что "большой стиль" в архитектуре Блондель понимал как глубоко национальное явление, независимое от колебаний проходящей моды. Именно архитектура представлялась ему наиболее устойчивым искусством, которое не должно соревноваться в изменчивости с прикладным искусством (мебелью, посудой и т.д.). И как следствие этой большей устойчивости архитектуры Блондель выдвигал требование умеренности в украшениях, "благородства и простоты", как бы превосходящая проекты и постройки Ле-Ду, а также произведения уже недалекой архитектуры ампира.

Образцами чистоты стиля для Блонделя, как и для некоторых других теоретиков (например, для Ложье и Патта), служили такие произведения XVIII века, как колоннада Лувра Клода Перро и ворота Сен-Дени Франсуа Блонделя, которые он называет "шедеврами и в целом, и в своих частях". II) Напротив, в фасадах старого Лувра и Тюильри он усматривает только "отдельные красоты". Протяженные полотна фасадов этих дворцов, составленные из разновременных частей, начиная с эпохи Филибера Делорма и Леско и кончая встройками А.-Ж. Габриэля, кажутся Блонделю лишёнными необходимого единства.

Блондель был против прямых заимствований, подражания и имитации; он возражал даже против античных (римских) одежд на королевских статуях. Он желал бы, чтобы костюмы королевских памятни-

ков соответствовали жанру монумента: ведь конная статуя ставится, чтобы прославить короля как "героя", пешая - как "миротворца". Но вслед за этим Блондель делает существенное для нас добавление. Он "вспоминает", что древние греки не боялись одевать монументы своих повелителей в египетские одежды, а римляне, в свою очередь, - в древне-греческие. Самое характерное здесь то, что Блондель как будто допускает использование форм ("костимов") соседних по времени исторических стилей. Это чрезвычайно характерно. В сочетании с представлением Блонделя о непрерывном и преемственном развитии искусства, это проясняет для нас его понимание природы стиля.

Блондель допускает отклонения от канонов современного стиля в направлении его предшественника. И так не только для современного стиля, но и для всех исторических стилей. Высокая оценка Блонделем построек Перро и Фр.Блонделя освещается иным светом, если вспомнить, что это, по существу, предшествующий по отношению ко времени Блонделя этап развития архитектуры. Итак, по Блонделю, можно и нужно учиться у античности, но через классицизм ХУП века, а не непосредственно. А формы любого исторического стиля допускают сочетание лишь с исторически соседними стилями, как это было в соответствующие переходные периоды. Таково понимание Блонделем архитектурного стиля, понимание, которое проявилось так ярко в его работах в Меце и Страсбурге.

Ш . М е т о д Б л о н д е л я в д е й с т в и и (р е к о н с т р у к ц и я М е ц а)

Мец и Страсбург - старинные города. Возникнув и развиваясь в условиях территориальной раздробленности средневековой Европы, они унаследовали от этого времени прекрасные памятники готической

архитектуры и запутанную сеть узких криволинейных улиц. Вплоть до второй половины XVII века эти города еще сохраняли оборонительные многобашенные каменные укрепления.

Завоевательные походы Людовика XIV отодвинули границы Франции далеко на север и на восток до самого Рейна. С присоединением столь значительных территорий встала задача создать обращенный на восток парадный "фасад" французского королевства, отвечающий величию самого могущественного западно-европейского монарха. Пограничные Мец и Страсбург, благодаря своему расположению на исторических торговых путях между Западной и Центральной Европой, приобрели значение въездных ворот во Францию.

Большое строительство развернулось в Эльзасе и Лотарингии лишь в середине XVIII века. В изменившемся облике провинциальных городов стремились отразить представление о централизованной государственной власти. Художественное подчинение Парижу удаленных от столицы городов, их стилистическая и планировочная общность были призваны воплощать идею политического единства, столь существенную для абсолютистской монархии.

Начавшиеся еще до приезда Блонделя в Мец проектные и строительные работы по реконструкции центральных кварталов города никоим образом не решали задачи создания архитектурного ансамбля. Ни один из местных маршалов, в руках которых находилась верховная власть в приграничном районе, не подумал о возможности объединения разнохарактерных зданий и площадей в звучном аккорде центрального ансамбля, доминантой которого был бы старинный собор св. Этьена.

Блондель прибыл в Мец осенью 1761 года, и вот какую оценку он дал начатым работам:

"Достоинный, но без сомнения, слишком пылкий (а может быть —

не очень сметливый человек, которому г-н Бель-Иль¹²⁾ оказал доверие, начал работы, не составив генерального плана, ... более занятый тем, чтобы делать быстро, нежели хорошо..."¹³⁾ Намеченную планировку Блондель называет "плохо начатой" именно потому, что она не создавала ансамбля, не организовывала прилегающих к собору пространств.

Блондель сразу оценил планировочные возможности центрального района города. Вместе с тем, он отчетливо представлял себе, что в условиях окончания Семилетней войны и усиления Пруссии строительство в Меце и Страсбурге затрагивало интересы французского национального престижа. Поэтому первоначальная цель приезда Блонделя (выбор участка для строительства нового объединенного аббатства Св.Людвика) была сразу же расширена и дополнена заказами на строительство нескольких зданий: епископского дворца, ратуши, караульных сооружений, военных магазинов и, наконец, нового здания провинциального парламента.

Таким образом, задача создания ансамбля встала перед Блонделем с самого начала. Нужно было создать пространственную композицию, в которой собор безусловно играл бы главную роль. И нужно было найти стиль архитектуры, выдерживающий близость с собором и не противоречащий ему. Пожелания заказчиков сделать "украшения в готическом стиле" Блондель отклонил сразу же, что поставило его в исключительно трудное положение.

Он разработал проект центрального ансамбля, с большой осторожностью применяясь к условиям затесненного пространства и наличию ценных опорных зданий. В результате работ, продолжавшихся 10 лет (с 1761 по 1771 годы) был почти полностью закончен ансамбль площади Оружия (построены здания Ратуши, кордегардии и галерея у подножия собора). Были проложены улицы, ведущие на площадь Ору-

жия: улица Садов и улица Епископа (современная улица маршала д'Эстре). Пристроен новый портал к южному фасаду собора и намечены контуры площади перед ним; а также расширена площадь Сент-Этьен перед главным входом в собор со стороны набережной. 14)

В Меце Блондель волею обстоятельств был поставлен в условия работы средневекового мастера, который выкраивает необходимое место для площади среди сильно затесненного городского пространства. Блондель верно почувствовал эти условия и подчинил им свою композицию, создав систему сравнительно небольших площадей, на низанных на композиционные оси, заданные древним собором, как началом отсчета координат. Но каждую из этих площадей Блондель решал как мастер своего времени, как мастер классицизма, вследствие чего композиционные оси стали у него осями симметрии, по сторонам которых развернулись фасады аданий в строгом стиле зрелого французского классицизма, без какого-либо намека на стилизацию. При этом он стремился к некоторой стилистической нейтрализации архитектурных форм в интересах ансамбля, в котором главную роль должен играть готический собор.

Что же касается объемно-пространственного решения, то Блондель сознательно воссоздал в своем проекте исторически сложившееся ступенчатое повышение застройки по мере ее удаления от собора Сент-Этьен.

Новые адания Блонделя, разумеется, выше своих исторических предшественников, но нарастание высот подчиняется той же самой закономерности, идет в том же самом направлении, оставляя собор как бы на дне глубокой пространственной воронки. А в непосредственной близости к собору, со стороны его южного фасада, высота двухэтажных павильонов выбрана Блонделем с таким расчетом, что они соответствуют большому горизонтальному членению собора и

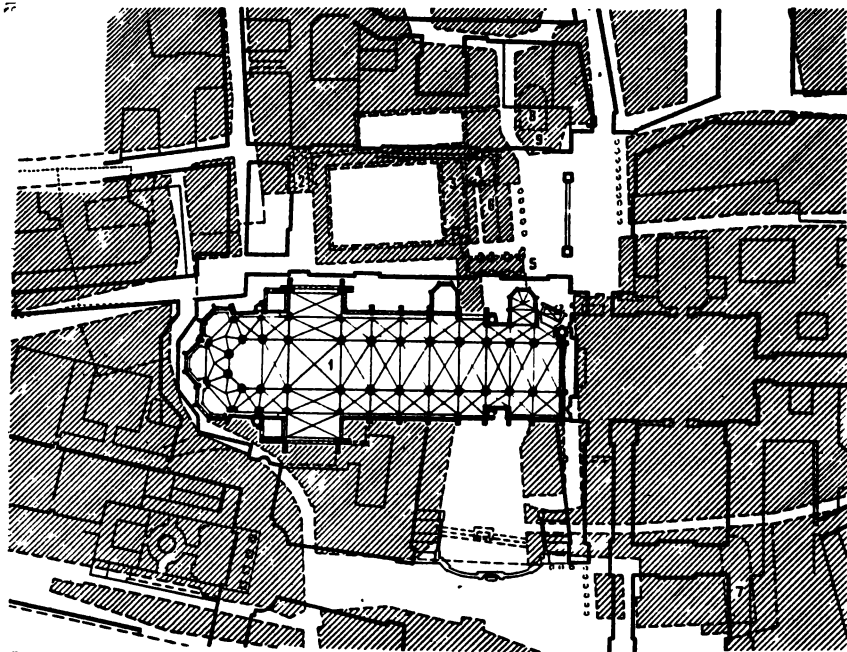


Рис. I. (К стр. 93-94). План центральных площадей Меца по проекту Ж. Ф. Блонделя, совмещенный с планом средневековых улиц и площадей вокруг собора св.Этьена.

1. Собор Сент Этьен.
2. Церковь Сен Пьер ле Ви.
3. Церковь Нотр Дам де Лоретт.
4. Церковь Сен Пьер о Имаж.
5. Капелла де Лоррэн.
6. Квартирн служителей собора.
7. Церковь Сен Виктор.
8. Церковь Сен Горгон.
9. Кладбище при церкви Сен Горгон.

не превышают половины его высоты.

Подобный метод решения градостроительных задач, когда сохраняется характер объемно-пространственной среды вокруг выдающегося памятника архитектуры, делает возможным сочетание современных стилевых форм (при условии их известной нейтрализации) с формами иных исторических стилей.

Для создания спокойного, сдержанного окружения главного здания - собора - Блонделю необходимо было достичь единства фасадов всех этих вновь возводимых сооружений. Невысокая аркада, пристроенная непосредственно к боковому фасаду собора, имела по возможности самые простые формы, для того, чтобы обеспечить эффект готическим формам памятника. Арочная галерея с небольшими акцентами четырех плоских ризалитов, закрыв собой беспорядочные склады и лавки, прилепившиеся к подножию собора еще в Средние века, внесла начало регулярности и строгого метрического ряда в беспорядочную стихию неравномерных по величине готических травей и изменчивого продольного шага пилонов собора.

Собор в Меце никогда не имел входного портала на своем торцевом (лжном) фасаде. Маленький дверной проем в рустованной стене имел только служебное назначение. Идея пристроить портал к стене собора принадлежит самому Блонделю, и возникла она в связи с проектом соборной площади. Он считал собор "одним из самых красивых готических зданий, которые нам известны" и чрезвычайно бережно обошелся с древним памятником. Вот как он обрисовал стоявшую перед ним задачу:

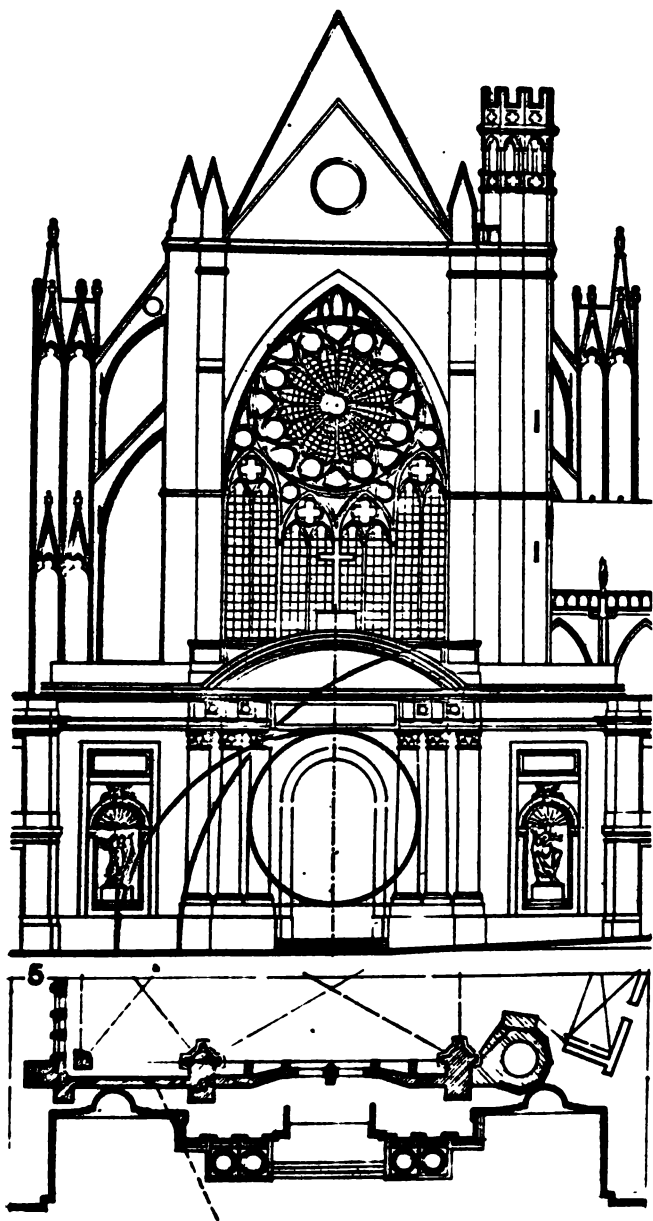
"Этот портал нелегко было сделать как следует; его высота достигает лишь половины высоты древнего церковного фасада со шпцом; речь шла о том, чтобы сохранить большой витраж, освещающий внутренний неф; нужно было не приводить в порядок готическое рас-

положение, а хотя бы избежать слишком суровой архитектуры; с другой стороны, этот портик должен был иметь по краям жилые павильоны; и мы были вынуждены устроить корпуса в глубине промежуточными по своему характеру — между священным стилем и той простотой, которую следовало придать этим павильонам, противостоящим аналогичным павильонам дворца епископа и парламента"... 15)

Как показывает стилистический анализ, Блондель обратился в поисках прототипов для своего портала к парижским церквям переходного периода от поздней готики к ренессансу — таким, как — Сент-Этьен-дю-Монт, Сен-Жерве, Сен-Жак-~~де~~ Сен-Филипп-дю-От-Па и др.

Выстроенный по проекту Блонделя портал господствует на площади, но подчинен собору. Портал, следовательно, является не изолированной прикладкой к древнему фасаду собора, но необходимой переходной ступенью, принадлежащей одновременно и собору, и площади, и в силу этого приобретающей значение как бы посредника всей вновь созданной композиции. Стилистически портал ближе, конечно, к зданиям площади, хотя и не вполне однороден с ними. Но в объемно-пространственном решении портал и павильоны накрепко связаны с фасадом собора, неотделимы от него. Какими же средствами это достигнуто? Блондель выбрал типичную для классицизма композиционную схему четырехколонного портика со сближенными колоннами, который "наложен" на ризалит с пилястрами по углам, глухие стены боковых павильонов обработаны нишами со скульптурой.

Но если архитектура окружающих площадь зданий целиком укладывается в рамки стиля классицизма, то портал — это нечто другое. Бросается в глаза дорический антаблемент с триглифами над колоннами дорических пропорций, но с каннелюрами и невысокими коринфскими капителями. Это, бесспорно, классицизм, но трансформированный умелой рукой таким образом, что он становится созвучным



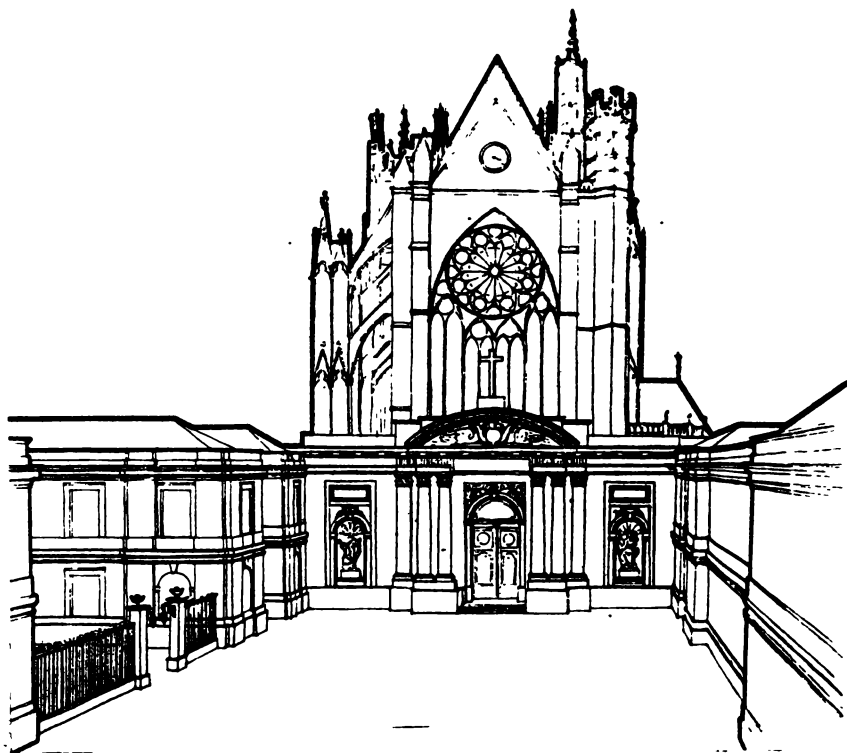


Рис.3(К стр. 96-97).Общий вид площади-паперты перед собором Св.Этьена по неосуществленному проекту Ж.-Ф.Блонделя.(Реконструкция Д.Н.Герасимова).

Рис.2.(К стр. 96-97). Юго-западный фасад собора Св.Этьена с порталом, пристроенным Ж.-Ф.Блонделем.(Реконструкция Д.Н.Герасимова).



ренессансным порталам перечисленных выше готических церквей. Этому способствует и плоскостной рельеф дверных филонок, барельефов над аркой и в тимпане фронтона. Сочетание дорических и коринфских элементов - не более, как легкое напоминание о многоярусных порталах французского ренессанса, напоминание, которое, тем не менее, придает убедительность этому близкому соседству готических и классических форм. Вместе с тем, эта ненавязчивая двойственность ордера портала обеспечивает такую его стилистическую нейтрализацию (он и не "дорический", и не "коринфский"), которая помогает его включению как составной части в фасад готического собора. Нейтрализация обеих стилистических концепций портала проведена последовательно и тонко. Например, чтобы заставить дорический антаблемент казаться еще менее регулярным, Блондель применил накладную доску, скрывающую всю среднюю часть триглицидного фриза и архитрава. Колонны с коринфскими капителями и каннелюрами имеют упрощенные тоскано-дорические базы и т.д.

Лучковый фронтон применен Блонделем, "чтобы лучше согласовать его с древней архитектурой, видимой над ним".¹⁶⁾ В самом деле, упругая линия лучкового карниза как бы подготавливает стремительный взлет стрельчатых нервюр свода центрального нефа, и общее нарастание "стрельчатости" разрешается в остроконечном пищовом завершении фасада. Блондель постройкой портала добавил недостающее первое звено этой трехчастной вертикальной ритмической композиции, отмеченной последовательным нарастанием заостренности снизу вверх, что глубоко созвучно готическим композиционным приемам. При этом не случайно длина и кривизна лучкового карниза фронтона близка длине дуги и кривизне нервюры готического свода.

Подводя итог рассмотрению портала Блонделя, еще раз следует

подчеркнуть, что в целом - это отнюдь не стилизаторское произведение. Все оно выдержано в стиле зрелого французского классицизма второй половины XVIII века, но гибкая система трансформации и комбинации форм придала ему специфическую тональность, приблизила его к тем историческим прототипам, которые некогда действительно совмещали в себе черты поздней готики и пришедшего ей на смену ренессанса. Эти образцы некогда живого исторического взаимопроникновения стилей послужили в данном случае моделью для достижения, теперь уже искусственным путем, синтеза стилей в целях создания ансамбля. Построенный Блонделем портал - построенный не для собора собственно, но для связи собора и подчиненной ему площади - сделался органически необходимым звеном именно как участник ансамбля. Блондель в этой своей работе, независимо от ее художественного уровня, ограниченного масштабом его дарований, воплотил глубоко верный принцип сближения стилей в целях ансамбля. Он показал, как следует выбирать направление сближения, когда приходится иметь дело с тесным соседством современных и древних зданий, как надо говорить языком своего времени, оперировать формами и приемами современной архитектуры, но трансформировать их для достижения главной цели - композиционного единства зданий (или разновременных частей одного здания).

Блондель в этом отношении не открыватель, но продолжатель дела, начатого его великими предшественниками. Еще Клод Перро использовал в колоннаде Лувра элементы форм предшествующего периода, близкие отдельным деталям тех фасадов Лувра, которые построил Леско (овальные медальоны, скульптуры в нишах и т.д.). Очевидно, что эти стилистические ретроспекции увеличивают ощущение единства разновременных фасадов Лувра.

Таким образом, возможность синтезирования стилей заключа-

ется как бы в искусственном моделировании исторического процесса развития архитектуры, в котором взаимопроникновение форм исторически соседних этапов существовало в действительности и может быть прослежено по сохранившимся памятникам. Соблюдение этого условия открывает возможность для органического сочетания различных стилевых форм, а не их эклектического набора. Эклектика нарушает именно это условие и как бы "перескакивает" через историческую последовательность эпох и периодов.

Эклектика несовместима со взглядом на архитектуру, как на непрерывный процесс исторического развития, на преемственную эволюцию форм, в которой крупные эпохи мировых стилей разделены переходными эпохами, несущими в себе остатки старого и ростки нового (диалектическое единство старого и нового).

Излишне напоминать, что все эти "использования элементов" отнюдь не означают стилизации. Каждый художник должен говорить языком своего времени, и нужна особая творческая проницательность, чтобы суметь легко и тонко трансформировать формы современного художнику стиля в желательном направлении, ориентируясь на "исторически соседнее" по отношению к опорным зданиям, чтобы в результате достичь органического единства нового и старого в архитектурном ансамбле.

І У . Оценки работ Блонделя в Меце и Страсбурге

Официальная оценка проектов Блонделя в XVIII веке была достаточно высокой, ибо они неизменно утверждались королем.

Однако для нас важнее мнение профессионалов. Сотрудник Блонделя архитектор Пьер Патт считал ансамбль центра города Меца об-

разцом для реконструкции других городов: "несомненно, что подражая примеру Меца и выправляя планы городов, можно достичь подобного же успеха" - говорил он.¹⁷⁾

В результате общего снижения уровня градостроительного искусства в XIX в. Ж.-Ф.Блондель стал жертвой художественно-исторического невежества и последующего забвения.

"Портал собора в Меце, одобренный современниками и в известном смысле прославивший город, был освящен в эпоху романтизма, гораздо более фанатичную, чем предшествующий век", - пишет Жанна Лежо.¹⁸⁾

О стремительном упадке искусства ансамбля в начале XIX века свидетельствуют предложения, относящиеся к 1810-м годам: "для симметрии построить еще одну ратушу на месте собора, или новый собор на месте ратуши".¹⁹⁾

С начала 40-х годов появились высказывания за то, чтобы вернуть площади Оружия "первоначальный вид". Предлагали заменить аркаду у подножия собора подпорной стенкой с балюстрадой или убрать ее совсем. Предлагали также перестроить портал собора "в готическом стиле". Поколение людей середины XIX века, с его псевдоромантическим культом средневековья не могло простить XVIII веку его "непонимания" готического искусства. Утратив критерии оценки архитектурного ансамбля, потеряв также историческое представление о преемственности процесса развития стилей, ревнители старины изыскивали множество доводов сначала эстетического порядка, потом религиозного, чтобы добиться уничтожения аркад и портала собора в Меце, этих "злосчастных произведений Блонделя", этих "гнусных прикладок" - по их словам.

Характерно в этом отношении следующее высказывание:

"Сегодня наш взор удивляется тому, как мог архитектор на-

столько не понимать гений своего искусства, что упрятал в обувь тосканского ордера стопы готического памятника; и многие активно порицают тот дух геометризма, тяжелая рука которого создала эту галерею, загромаждающую подступы к зданию именно с той стороны, откуда оно открывается с наибольшим величием".²⁰⁾ (Чтобы оценить близорукость подобного высказывания, следует напомнить, что на протяжении всего средневековья и до 1754 г. нижняя часть собора была закрыта монастырским двориком и капеллами).

Приводили доводы и о несовместимости торговых помещений с собором; между тем, даже во времена средневекового религиозного фанатизма соседство лавок и домов с церквями не считалось кощунством.

Раздавались, правда, голоса и в защиту построек Блонделя. Так, архитектор Вуайе в 1859 г. говорил, что "... Достоинство площади проистекает из ее ансамбля, который перестанет существовать, если затронуть одну из его частей и собор от этого не станет более восхитительным".²¹⁾

Однако сторонники "чистоты стиля" взяли верх, и в августе 1860 года началась постепенная разборка аркад, закончившаяся в 1867 году. Вскоре настала и очередь портала. В его судьбе сыграло роль завоевание города пруссаками в 1870 г. После попыток переделки портала в 1880-1885 гг. решено было его уничтожить, что и было закончено 2 сентября 1898 г. В 1900 г. был построен новый портал по проекту архитектора Пауля Торнова - произведение "немецкой готики XIX века". Торжественное открытие нового портала состоялось 14 мая 1903 г. в присутствии императора Вильгельма II.

Переполняемые научной эрудицией, но не чувствительные к красоте ансамбля, немецкие архитекторы предлагали перестроить и последние оставшиеся от Блонделя здания - ратушу и кордегардию

- в том же "готическом стиле".

Площадь Оружия в Меце достойно завершает градостроительный процесс развития монументальных общественных (королевских) площадей французского классицизма, составивший целую эпоху в архитектуре. Она отличается от предшествующих площадей сдержанностью своей архитектуры и умеренностью всех примененных композиционных средств. Здесь нет ни элементов приподнятого ландшафта, как в Нанси, ни раскрытого городского пейзажа, как в Парижской площади Согласия, ни бесконечных просторов реки, как в Бордо. Главная, и по существу единственная художественная тема, воплощаясь в площади, - это тема единства древних и новых зданий, тема ансамбля.

Даже в искаженном переделками виде площадь остается великолепным образцом классической архитектуры второй половины XVIII века. Но стиль ее настолько гармонически сочетается со стилем собора, без резких контрастов и неожиданных противопоставлений, что впечатление единства, составленное площадью, превращает ее в редкий, единственный в своем роде пример совершенного ансамбля.

Как во всех древних городах, здесь каждое здание представляет исторический период и стиль, его созданий. Творения Блонделя не составляют исключения, - они тоже представляют нам свое время, свой стиль. Но в том и состоит их принципиальное значение, что, кроме того, чтобы служить своему времени, они - эти здания, площади, улицы - вобрали в себя определенное отношение к прошлому; это отношение к прошлому как бы просвечивает сквозь их вполне современные формы. Они воплощают собой процесс преемственного развития художественных ценностей своего народа.

И вполне закономерно, что "просвечивание" прошлого вызывает и едва уловимое "мерцание" будущего.

Блондель, повторим еще раз, не был великим архитектором-роман-

тиком. Это, пожалуй, антипод неистощимо изобретательному Жюль Ардуэн-Мансару или Бюффрану. Не был он и таким талантливым интерпретатором античных форм, как Суффлю. Ему далеко и до строгой выразительности совершенных форм Габриэля. Значение его в другом.

Он острее других чувствовал развитие архитектуры во времени, он ощущал это вековое дыхание в жизни городов. И именно представление о городе — как подобии живого организма, у которого нельзя безнаказанно отсекаать и заменять отдельные части, видимо, и питало его теоретические идеи и практические проекты.

Безошибочное чувство меры, преобладание логического над эмоциональным — только способствовали созданию его ансамблей, внешне скромных и лишенных ярких эффектов, но пронизанных ощущением времени — не своего только времени, но и большого исторического времени, измеряемого веками.

Вот почему произведения Блонделя достойны пристального изучения и в наши дни.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- 1). Например, Жанной Лехо в ее книге "Площадь Оружия в Меце":
J. Lejeaux, La place d'Armes à Metz, un ensemble architectural du XVIII siècle, oeuvre de Jacques-Francois Blondel, s. p., 1927.
- 2). Blondel, J. P., De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général, P., vol. I-1737., vol. II-1738.
- 3). Альбом вышел в 1740 г.
- 4). Blondel, J. P., L'architecture française, vol. I-IV, Paris, 1752-1756.
- 5). Blondel, J. P. Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture, Paris, 1754.
Blondel, J. P., Discours sur la manière d'étudier l'architecture.

- 6). Blondel, J.F. , Cours d'architecture civile, ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments, ... vol. I-II, Paris, Desaint, 1770-1777.
- 7). Blondel, J.F. L'homme du monde éclairé par les arts, Amsterdam, 1774.
- 8). Blondel, J.F. Cours d'architecture..., t. III, стр. LXXI-LXXII
- 9). Там же, стр. LXXIII-LXXIV.
- 10). Там же, стр. LV-LV (последняя ошибочно пронумерована как LI).
- 11). Там же, стр. LX.
- 12) Имеется в виду маршал Бель-Иль (Belisle), руководивший работами до 1761 г.
- 13). Blondel, Cours d'architecture..., t. IV, стр. 395.
- 14). Ср. Герасимов Д.Н., Вклад в теорию городского ансамбля архитекторов французского классицизма. - В журн. "Известия ВУЗов. Строительство и архитектура", Новосибирск, 1970, № 7, план на стр. 84.
- 15). Blondel, Cours d'architecture...f. LV, стр. 400.
- 16). Там же, стр. 401.
- 17). Patte, P. Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture, Paris, 1769, стр. 88.
- 18). J. Lejeux, La place d'Armes à Metz... стр. 103.
- 19). Цитирую по той же книге, стр. 101.
- 20). Цит. по той же книге, стр. 110.
- 21). Там же, стр. 112.

О КОНЦЕПЦИИ ВРЕМЕНИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АНТУАНА ВАТТО

Природа времени в произведениях искусства неоднозначна. Время выступает, с одной стороны, как чистая длительность процесса или состояния, являющихся объектом изображения. В этом смысле время — объективно-реальная характеристика, не зависящая от рецептивных особенностей зрителя, читателя или слушателя. Оно завершено, обособлено от "эмпирического" времени, обозримо в своей пространственной замкнутости. С другой стороны, бытие времени, заключенное в структуре художественного образа, осуществляется в восприятии, и в этом смысле художественное время субъективно и способно к деформации, к расширению своих границ, к слиянию с эмпирическим временем. Эти два аспекта времени существуют не раздельно. "Не следует... делать вывод, что время зрителя (или время восприятия) и время художника (или время изображения) являются понятиями, совершенно несократимыми друг с другом, — пишет Б.Р. Виппер. — ... Напротив, именно из их взаимодействия складывается своеобразная концепция времени, свойственная мировоззрению той или иной эпохи".¹⁾

В изобразительном искусстве дуализм природы времени носит особый характер. Как отвечает Б.Р. Виппер, живописи присуще принципиальное противоречие между транзитивным характером изображенного движения (или состояния) и синтаксической формой бытия картины как предмета искусства. Продолжительность восприятия картины зрителем (как акта сотворчества, в котором художественный образ обретает свою жизнь) принципиально неограничена. Наконец, относительно субъективны (в сопоставлении с поэзией или музыкой) не

только длительность, темп, ритм, но и направленность "рецептивного" времени, - хотя не приходится отрицать существование неких объективных факторов, ориентирующих процесс восприятия живописного произведения.

Временная динамика живописного образа выявляет себя в ретроспективно-перспективной оценке как бы остановленного в картине момента действия или состояния (который можно назвать "структурным временем"). Это утверждение справедливо, однако, лишь на уровне изобразительности. В сложении динамической структуры образа немалую роль играют законы линейной ритмики и ритмической организации "осциллирующего" пространства, а также чисто фактурные моменты. В анализе целостного живописного образа время обнаруживает себя, так сказать, *a posteriori*; не время порождает порядок (расположение), а порядок, координация изображенных явлений и состояний способны создать ощущение времени.²⁾

Таким образом, категория времени в пространственных искусствах выступает в опосредованном виде. Можно сказать, что понятие времени в пластических искусствах в той же мере отвлеченно (вторично), как пространственность - в музыке.

На пути эволюции искусств "от пространства к времени"³⁾ существует внутренняя граница, определяющая эту эволюцию. Последовательное завоевание живописью нового времени "временного начала", отмеченное Шопенгауэром как стремление к состоянию музыки, совершается ценою компромисса, за счет смещения равновесия между "изобразительным" и "выразительным" в сторону последнего (причем немаловажное, а порою самодовлеющее-эмотивное значение приобретают фактурные приемы, экспрессия мазка, изощренный колоризм и т.д.). Утратив центричность музыкальной гармонии ренессансного искусства, живопись учится оперировать ощущениями, отказав-

шись от "изображения духовных понятий", к которому призывал Пуссен, освобождается от сюжетности и описательности, т.е. стремится стать искусством чисто суггестивным, насколько это возможно для пластического, не-звукового образа.⁴⁾

Один из решительных шагов в сторону "чистой живописи" был сделан в европейском искусстве Антуаном Ватто. Однако, чтобы оценить новизну ощущения времени, которую мы находим у него, необходимо, хотя бы вкратце и в схематическом приближении, остановиться на том, что внесли его предшественники, преодолевшие в своем творчестве ренессансную "симультанную"⁵⁾, относительно статическую концепцию времени.

В искусстве Позднего Возрождения (Тинторетто) и барокко была впервые, быть может, поставлена "проблема темпа движения, скорости времени", проблема временной "многомерности".⁶⁾ Эта "многомерность" понимается художниками барокко как одновременное (точнее - одномоментное) совмещение различных психофизических явлений и состояний. Обычная для барочного искусства композиционная "многоэтажность" тесно связана с многоплановостью действия, предельной "психологической complication".⁷⁾ При всем обостренном внимании художников барокко к расщеплению времени "по вертикали", им, - по замечанию Б.Р. Виппера⁸⁾, - осталось, по существу, незнакомо (или безразлично) ощущение временной длительности и непрерывности.

В рамках классицистического "триединства" действия, времени и пространства каждое из слагаемых совмещает в себе как бы два измерения: единичное растворено во всеобщем; универсальное выявляет себя в единичном; индивидуальное подчинено общечеловеческому; сквозь исторически-конкретное виден лик надисторического; "здесь" у Корнелия или Пуссена означает "повсюду", "сейчас" -

"всегда"; момент поглощен вечностью, как вечность концентрирована в моменте. Универсум выступает мерой всех вещей. Можно ли найти лучший эпитаф к знаменитому луврскому автопортрету Пуссена, чем слова Паскаля: "Посредством пространства универсум содержит меня и поглощает меня как точку, посредством мысли я поглощаю его"⁹⁾? Только под знаком универсума раскрывается сокровенный смысл пуссеновских "Времен года" или "Аркадских пастухов", смысл бытия человека в мире вечной природы.

Иную страницу в завоевании временного начала открывает Рембрандт в своих поздних работах. Если статическая замкнутость, "моментность" ранних произведений мастера в принципе еще мало отличается от хальсовской концепции времени, то картины 50-х и 60-х годов с их сложнейшим, комплексным наложением психологических состояний воплощают в себе "нечто несравненно более... длительное, могущее быть приравненным, - как пишет В.Н.Лазарев, - лишь к одному понятию - к понятию цели жизни человека".¹⁰⁾ Каждая из поздних работ Рембрандта - от "Портрета Яна Сикса" до "Блудного сына" - вселенная, параметры которой определяются человеческим бытием. "Беспрестанное изменение" личности, о котором говорил Б.Спиноза¹¹⁾ запечатлено Рембрандтом с потрясающей, единственной в своем роде художественной выразительностью. Подобного "динамизма концепции" (выражение В.Н.Лазарева) не знала классицистическая живопись; ясно также, насколько рембрандтовский временной динамизм отличен от "динамического" ощущения времени у Тинторетто или Рубенса.

Особенности временной концепции Ватто, связанные с новой структурой образа, удобно проследить на примере одной из ранних картин мастера - его "Рекрутов" (известна также под названием "Новобранцы, догоняющие свой полк", Париж, колл. Э.Ротшильда;

реплика в Вантском музее). В этой картине Ватто еще присутствует "сжатность", но понимание ее - совершенно новое для своего времени. Несложное "действие" разворачивается в пределах одной пространственной зоны (это вообще характерно для картин Ватто, хотя в некоторых из них он вводит своего рода "контрдействие", перенося его в глубокие планы, - как напр., в лондонском "Контрте" или дрезденском "Обществе в парке").

Движение у Ватто редко направлено по прямой линии. Чаще всего (как в "Рекрутах") оно возникает из глубины (на это указывает масштаб двух фигур справа) и уходит от зрителя, в бесконечность, описывая сложную кривую своего рода параболу, дуга которой обращена к нам выпуклой стороной. Рене Кйиг, называя такое движение "бегством со сцены"¹²), отмечает одновременно и то, что у Ватто оно часто ориентировано справа налево. Последнее небезразлично для наших врожденных тактильных ощущений. Если движение совпадает с привычным направлением письма, оно внушает мысль об устремлении вперед, в будущее (на этом движении построены обычно композиции у Рубенса); повернутые в обратную сторону - мысль о бегстве "в область ностальгических теней"¹³), о безвозвратном прощании с уходящими героями. (Заметим, что такую же неосознанную эмотивную окрашенность имеет часто используемое Ватто движение по "депрессивной" диагонали, падающей сверху вниз, - все эти элементы определяют символику пространства, данную нам в бессознательных ощущениях).

Движение в картине непрерывно и в то же время дискретно. Распадаясь на отдельные моменты-ручейки, оно суммируется зрительским воображением в единый поток. Темп движения у Ватто замедлен; общее направление распадается на несколько противоречащих друг другу - люди поворачиваются вокруг оси, в их жестах

сквозит нерешительность, словно они не знают, в каком направлении будет сделан следующий шаг. Вначале как бы заторможенное, это движение ускоряется к левому полю картины - достаточно сравнить крайнюю пару рекрутов справа, будто кружащихся на одном месте, с той, которая следует прямо за лошадью офицера.

Композиция картины асимметрична и ацентрична; в ней нет узлового момента, который стягивал бы действие или движение к центру. Обычно у Ватто трудно определить центральный персонаж: действие рассеяно, единый образ разбит на осколки; каждый из них - отдельная фигура или группа персонажей - обладает самостоятельной значимостью. В "Рекрутах" моделью для всех девяти фигур, как полагают исследователи, послужил один и тот же натурщик. Композиция построена на многоступенном обходе-вращении этой одной человеческой фигуры. Фиксация различных фаз движения фигуры обнаруживает необычайную чуткость художника к пространственному размещению фигуры, к жесту. Ватто умеет остановить движение в той точке, которая может быть лишь мгновением, - в положении, которое не может сохраняться человеком долгое время, которое требует продолжения и завершения. Меняются повороты, ракурсы, наклоны фигуры; изменчива точка зрения художника.¹⁴⁾

Движение медленного "танца" "Рекрутов" фиксировано с замечательной ритмической отчетливостью. Оно состоит из двух потоков: на движение одной, отдельно рассматриваемой человеческой фигуры накладывается иной ритмический рисунок, образуемый движением пар персонажей. В каждой паре одна фигура является словно зеркальным отражением другой. Однако благодаря врожденному чувству симметрии мы сразу отмечаем моменты несоответствий этих отражений. Расстановка пар - своего рода разбивка композиции на "такты". Эта разбивка определяет метрическую организацию произведения, его

метрическую "сетку". Подобно свободному "rubato" гениального виртуоза, Ватто обогащает и усложняет строгую метрическую схему, в которую укладывается композиция, уничтожает механическоеобразие этой схемы. У Ватто (как и у Рембрандта) невозможно отвлечься и от чисто живописных качеств его картин: нервная подвижность мазка, ритмические законы цветового и светового построения, которые обнаруживаются при близком и внимательном прочтении, вступают в сложное взаимодействие с замедленными и плавными ритмами его композиций. Ритм в картине является организующим моментом временной структуры образа, он связывает одновременность разного с повторяемостью единичного явления. Понимаемый как "порядок в движении"¹⁵⁾, ритм внушает идею движения, пространственного перемещения, следовательно, — идею времени.

Многие структурные особенности рассмотренной ранней картины становятся в дальнейшем характерными для Ватто. В развитом, усложненном, обогащенном виде мы встречаемся с ними в излюбленных художником "галантных празднествах". В сущности, "Fêtes galantes"

с бесконечным разнообразием варьируют ту же тему времени. Участники всех многочисленных "ассамблей в парке", "концертов", "праздников любви" живут в бездейственном мире грез и желаний. Нам нет доступа в этот отстраненный мир; персонажи Ватто не общаются со зрителем картины, отделенные от внешнего мира труднопроницаемой стеной. Вселенная Ватто — театр, существующий в нескольких измерениях: театр в себе, где нет разделения участников на актеров и зрителей (внутри картины); пассивный театр для художника, уверенная рука которого создала эти мизансцены и назначила роли; наконец, театр для нас, созерцающих картину.

Нам неинтересны люди Ватто — "грустные марионетки", как

назвал их Милле, с бесконечно тонким мастерством разыгрывающие роли по режиссерской партитуре художника, — как неинтересны для зрителя спектакля личность актера, его собственный характер, рас творенные в амблуга. Больше того: нам неинтересна пьеса, которую играют (или в которую играют) персонажи Ватто. Секрет воздействия искусства Ватто лежит за пределами сюжетности, персонализации, морализирования.

В луврском "Отплытии на остров Цитеру"¹⁶⁾ — кстати, одной из самых литературно-ассоциативных картин среди всех "Fêtes galantes" — действия в обычном, сюжетно-драматургическом смысле слова, нет. Точнее было бы воспользоваться словом "междудействие", — пауза, интервал, обладающий чистой временной длительностью, которая есть длительность состояния. Оно предшествует полному исчерпанию, завершению того действия, которое остается за пределами временных рамок картины. В том, что созерцательный "театр" Ватто скрывает узловой момент пьесы (в нем нет ни завязки, ни кульминации, ни развязки), — отличие его от "театра", скажем, Калло, Лилло или Грёза.

Не связанные единством действия, композиции Ватто обладают единством настроения или "эмоционального задания".¹⁷⁾ Это единство Ватто понимал иначе в сравнении со своими предшественниками. Ему чужда напряженность психологического строя рембрандтовского искусства, которую можно уподобить драматическому, диссоцирующему аккорду, где наслаиваются противоречивые, взаимоисключающие эмоции. Не менее далек Ватто от гипертрофированной мажорной эмоциональной стихии Рубенса, возникающей как следствие совпадения единичных эмоций и их многократного усиления, — достаточно сравнить мадридский "Сад любви" Рубенса с любым из "Fêtes galantes" Ватто. В постижении "психологии любви" автор "Ци-

теры" бесконечно тоньше и глубже Йорданса - сравнение акварели фламандского мастера из Британского музея, которая изображает отплытие влюбленных пар, с близкой по теме картиной Ватто, сделанное Шарлем де Тольнай,¹⁸⁾ показывает это с очевидной ясностью. Ватто незнакома и высшая гармония человеческого, вещного и природного бытия, в которой без остатка растворен эмоциональный мир вермееровских героев. Равно далек он и от априорной рационалистической теории "модусов" Пуссена.

Два художника, пожалуй, ему ближе остальных: Лоррен и Ван Дейк. У первого, однако, не человек, а природа была носителем единого поэтического настроения; к тому же, лорреновской созерцательности присущ некий вневременной оттенок. С Ван Дейком Ватто роднит рафинированная меланхолия образов, печать раздвоенности внутреннего мира: идеал и того, и другого лежит за пределами окружающей действительности, для них реальностью становится греза, сон, иллюзия. Груз этой расщепленности художественного сознания несут герои Ван Дейка и Ватто: они выхвачены из реального окружения, на них лежит отблеск иного мира, мира сублимированных чувств, мира эмоциональной, душевной инертности, граничащей с небытием. В самом деле, где лежит тот обетованный остров любви, куда направляются герои Ватто, одетые в костюмы вандейковских времен, - не на том ли "последнем из полусов", который позже воспел Жюль Лафорт: "*Mon île pâle est au Pôle, mais au dernier des pôles ...*" ("Мой бледный остров лежит на полусе, но на последнем из полусов")?¹⁹⁾

"Бледный остров" Ватто словно окружен "спящими водами" Марииво; время близ него замедляет свой бег, превращаясь в непрерывность инертности и оцепенения. К этому "ничто" стремятся персонажи Ватто так же, как и герои пьес его современника Марииво, могу-

щие выбирать лишь между апатией, которая есть грань небытия, и иллюзией, которая уже за этой гранью.²⁰⁾ "Существовать" для героев Мариво - значит, поддерживать в себе тлеющее пламя "любви неясной, неуверенной, любви, можно сказать, наполовину родившейся, в которой герои сомневаются, не будучи в ней особенно уверены, и которую они преследуют в самих себе".²¹⁾ Потому что любовь - самое неожиданное, единственно "абсолютно новое" из душевных движений человека, которое нельзя предвидеть и невозможно удерживать властью разума. Вне этой зыбкой эмоциональной стихии - опенение души, ничто. Персонажи "галантных празднеств" Ватто, как и герои пьес Мариво, несвободны, они словно нехотя вовлечены в "игру любви и случая". В этой несвободе обнаруживается неожиданный надличностный аспект.²²⁾

О.Родену принадлежит блистательный анализ эмоционального строя "Цитеры".²³⁾ Как он показал, три последовательно расположенные группы персонажей картины воплощают разные стороны некоего универсального аспекта любви: убеждение, соглашение, гармоническое единение. Такая смена различных фаз психологического состояния изображена как временной процесс. Психологизм Ватто не имеет ничего общего с лебреновской "механикой страстей", с той условной кодификацией эмоций, которая господствовала во французском искусстве со времен учреждения Академии до энциклопедистов (как далек и психологизм Мариво от эмоциональной стихии классицистического театра XVII века).

Женственная тонкость эмоционального мира Ватто была бы чужда XVII веку, - не случайно прецизную чувствительность Мольер сделал предметом насмешки в "Смешных жеманницах". И в то же время "чувствительность" Ватто не имеет ничего общего с "sentiments" французского искусства XVIII столетия. Она скрывает горькую иронию

художника.²⁴⁾ Насмешка Ватто гасит душевные излияния его героев, но ее острота направлена не только в сторону этих суетливых персонажей, пестрый рой которых готово смести легкое дуновение времени. Ирония Ватто жалит нас, зрителей, готовых на мгновение поверить искренности любовных переживаний "галантных сцен". Авторский иронизм художника привносит в его искусство щемящее чувство расщепленности эмоционального мира.

Иронический подтекст в своих произведениях Ватто вводит несколько неожиданным образом. Так, выразителем авторской позиции "стороннего наблюдателя "комедии жизни"²⁵⁾ нередко оказывается излюбленная им парковая скульптура. Она вовсе не носит у Ватто чисто орнаментальной функции (как то будет у Ланкре). Вместе с пейзажем скульптура вовлечена в общий эмоциональный строй "*Fêtes galantes*". Она словно переводит в другой план, окрашенный иронической рефлексией, чувства и невысказанные мысли его персонажей. С улыбкой смотрит Венера (в луврской картине) на влюбленные пары отъезжающих пилигримов; равнодушно внимает серенаде Мещпетена (Метрополитен-музеум в Нью-Йорке); чуток сон мраморной нимфы в "Елисейских полях" (Лондон, колл. Уоллес); в "Венецианских празднествах" (Эдинбург) статуя лежащей нимфы — едва ли не самый внимательный зритель происходящего, а в дрезденской картине "Общество в парке" мраморная скульптура весьма недвусмысленно отворачивается от резонера, который сам, в свою очередь, является "воплощением отчужденности" Ватто.²⁶⁾

Вневременное бытие скульптуры у Ватто обманчиво, она живет в том же временном потоке, что и его герои, всегда обнаруживает потенциал к пространственному перемещению, завершению движения. Скульптура и пейзаж у Ватто одухотворены и характерны в той мере, в какой эта характерность и независимость от заданного "ам-

пду" отняты художником у живых персонажей. Это совсем по-новому решает проблему слияния человека с окружением, проблему равновесия внутренней жизни природы и человека.

В этом кажущемся равновесии скрыт глубокий диссонанс. Ватто изображает в "галантных празднествах" расцвет чувства, мечту о блаженстве, но этой "весне любви" почти всегда вторит у него грустный осенний пейзаж, исход лета. Время действия в "Цитере", как и в большинстве "*Fêtes galantes*" — зыбкая грань дня и вечера, золотисто-теплые сумерки, готовые соскользнуть в фиолетовую прохладу ночи. Набегающие тени уже растворяют контуры фигур; еще немного — сумрак и холод поглотят их.

Неостановимое увядание природы, эфемерность пейзажа, в котором желтеющие кроны высоких деревьев похожи на дым, — все внушает чувство хрупкости мира Ватто. В этом мире "прошлое, настоящее и будущее сплавлены в единую фантазмагорическую реальность, где, — как пишет Эрвин Панофский, — полностью стерта грань между иллюзией и действительностью, сном и бодрствованием, природой и искусством, весельем и меланхолией, любовью и одиночеством, жизнью и дрящимся процессом умирания".²⁷⁾ Достижение полноты жизни возможно лишь в иллюзии, обладание настоящим недоступно, человеческие связи непрочны. Вдохновляясь такими истолкователями земного существования, как Рубенс, Веронезе, Йорданс, — Ватто (по замечанию Ш.Тольная) перевел их чувственный мир в план миража, прославил "Красоту Эфемерности" как самую сущность человеческого бытия.²⁸⁾

"Впервые в истории живописи Ватто удалось, — как отметили Б.Р.Вишпер, — воплотить образ уходящего, исчезающего в прошлое, невозвратного времени".²⁹⁾ Впрочем, уже XVII век знал ценностную окраску уходящего мгновения. Ощущать себя живущим для человека

XVII века - значит, ощущать в каждый отдельный миг, что позади остается мгновение, которое было "самим я".³⁰⁾ В отточенной поэтической форме эту мысль можно найти у Буало, в "Послании к Арно": *Hastens-neus; le Temps fuit, et nous traîne avec soy.*

Le moment où je parle est déjà loin de moy."

("Время бежит и увлекает нас за собой. Момент, когда я говорю, уже далек от меня").³¹⁾ Для гассендистов и Ларошфуко жизнь сердца заключалась в "непрерывной смене страстей". ... "Время, ... не спрашивая нас, частица за частицей поглощает и нашу жизнь, и нашу любовь. Что ни час, оно неощутимо стирает какую-нибудь черту юности и веселья, разрушая самую суть их прелести", - пишет автор "Максим".³²⁾

Это ощущение непрочности всего длящегося во времени усложняется в XVII веке представлением о том, что душа, утратившая в какой-то момент множественность наполняющих ее чувств - скорби, радости, страха или надежды, - перестает существовать, отделяется от человека, уничтожается (Мабли). Человека создают его ощущения, без них он пребывает в небытии, в бесчувственном оцепенении (Дюбо). Человеческое существование обнаруживается как непрерывное создание, и ускользнуть от небытия можно только погрузившись в сферу чувств и ощущений, отдавшись последовательной смене впечатлений, которые ведут " *de surprise en surprise* " (Ламотт-Удар).³³⁾ Сменой этих чувств определяется протяженность человеческого бытия.

В таком понимании внутреннего времени человеком XVII века есть две координаты: "вертикаль" (интенсивность ощущений) отмечает момент; "горизонталь" (множественность и последовательность ощущений) - длительность. Ватто знает оба измерения времени. Человек у него чувствует свое бытие как момент лишь в меру интенсивности своих эмоций, но эта полнота момента бытия неспокойна, она скры-

вает внутри причину своей гибели — спад чувства, его каданс, оцепенение души. Не потому ли в сценах Ватто при всей их поразительной жизненности есть внутреннее принуждение, невыразимый оттенок безжизненной апатии, подобной той, которую излучают его мраморные нимфы и Венеры, и которая так знакома Мариво?

Чувственный мир Ватто никогда не достигает полноты своего выражения, он соткан из оттенков желания, надежд, мечтаний, — влечение художника из настоящего к прошлому или будущему, его устремленность в "очарованное там"³⁴⁾ обнаруживает, казалось бы, неожиданную близость его романтизму, чье искусство задолго до Пруста открыло "в поисках утраченного времени" возможность расщепления мгновения посредством реминисценций, придания ему ретроспективной глубины. Но эта близость только кажущаяся. Новалис, Шатобриан, Мюссе, Ламартин отлили в художественно-образную форму идею аффективной памяти, сформулированную философской мыслью XVIII века уже после Ватто. Утверждая в статье "Evidence" (во Французской Энциклопедии) идею памяти, без которой "все ощущения настоящего момента поглощались бы забвением, едва рождаясь; все мгновения длительности были бы мгновениями зарождения и смерти", — Кенэ (Quésnay) словно описывает в качестве мира без памяти картины Ватто.

Прошлое безвозвратно утрачено героями Ватто; их жизнь (используем еще раз слова, сказанные по другому поводу) не длится во времени, а "всегда начинается" (Мариво). Ибо, что, в действительности, хранит память этих персонажей, кроме "ностальгических теней"? Недостоверное, "вынесенное за скобки", это утраченное прошлое связано с настоящим неэримой и эфемерной нитью времени, готовой прорваться в том будущем, которое почти слито с настоящим.

Временная непрерывность и длительность у Ватто обнаруживают свою иллюзорную природу потому, что характеризуют мимолетное время: момент преобразован в протяженность, последовательность моментов - в непрочную ткань времени. Эта парадоксальная концепция времени скрывает бегство Ватто от бездушного века, его пессимизм, вуалирует печальную иллюзию "бытия в настоящем" одного из величайших художников души, какого знало европейское искусство.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1). Б.Р. Вишпер, Проблема времени в изобразительном искусстве. - В сб. "50 лет ГМИИ им. А.С.Пушкина", М., изд. Академии художеств, 1962, стр. 135.

2). Ср. R. Arnheim, *Art and visual perception. A psychology of the creative eye.* London, 1956, стр. 306; P. Francastel, *La Figure et le Lieu*, P., 1967, стр. 156.

3). Б.Р. Вишпер, Новое искусство Западной Европы (XVIII-XIX вв.). Курс лекций. На правах рукописи. Стр. 9.

4). Любопытны слова Бодлера по поводу музыки: "Многие спрашивают, какие же позитивные понятия содержатся в звуках. Они забывают, или скорее не знают, что музыка, родственная в этом поэзии, представляет скорее чувства, чем понятия; она, правда, внушает мысли, но не содержит их сама". ("*Un Mangeur d'épique*".- Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, P., Gallimard, 1954, стр. 503). Так же можно было бы говорить о стремлении изобразительных искусств к "состоянию поэзии", этого "высшего и совершенного искусства", которое - по словам одного из вождей французского литературного романтизма, Emile Deschamps, - есть одновременно "живопись, пребывающая в движении, и музыка, которая думает".

- 5). Б.Р.Вишпер, Проблема времени... Стр. 140.
- 6). Там же, стр. 140, 142.
- 7). Там же, стр. 144.
- 8). Там же, стр. 146.
- 9). Цит. по кн.: "Философская энциклопедия", т. 5, М., 1970, стр. 279. Ср. Blaise Pascal, *Les Rensées*, P., Librairie A. Lemerre, 1948, t.I, стр. 60.
- 10). В.Н.Лазарев, Проблема портрета у Рембрандта. - "Искусство", 1936, № 6, стр. 36.
- 11). Б.Спиноза. Избранные произведения в 2 тт., т. I, М., 1957, стр. 614.
- 12). R. Huyghe, *L'Univers de Watteau* - В кн.: H. Adhémar, *Watteau*, P., 1950, стр. 25.
- 13). Там же, стр. 26.
- 14). Изменчивость в повторяемости вообще является одной из временных характеристик образа: в статичном пространстве объект может иметь множество буквальных повторений, во времени же явление всегда неповторяемо. Ср. R. Huyghe, *Formes et feras*, P., 1971, стр. 34. С особой наглядностью это выявляет симметрия музыкальных структур. Заметим, что в одном из своих писем (1698г.) Лейбниц дает определение времени как "порядка в изменении" (цит. по книге Z. Zawisak, *L'evolution de la notion du temps*. Cracovie, 1936, p. 62). К этой мысли он возвращается позже (см. ответ Бейлю, 1702 г.).
- 15). Платон, Сочинения в 3 тт., т. 3, ч. 2, М., "Мысль", 1972, стр. 311 ("Законы", 664 е).
- 16). Мы придерживаемся традиционного истолкования темы этой картины. Точка зрения М.Леви (M. Levy, *The Real Theme of Watteau's "Embarkation for Cythera"* - "The Burlington Magazine" 1961,

нау , стр. 180-185), трактующего сюжет как "Отплытие с острова Цитеры", разделяется некоторыми советскими исследователями (см. книгу А.Д.Чегодаева "Ватто", М., 1963, стр. 21). Нам кажется, что интерпретация Леви не находится в резком противоречии с нашими выводами.

17). В.Вольская. А.Ватто, М., 1933.

18). Ch.de Tolnay, "L'Embarquement pour Cythère" de Watteau.-
"Gazette des Beaux-Arts", 1955, febr. стр. 97-98.

19). Цит. по ст. R. Huyghe, Watteau entre deux siècles.- "Les Annales", 1957, septembre, стр. 17.

20). G. Peulet, Etudes sur le temps humain. P., 1965-1968,
v. II, стр. 4.

21). D'Alambert, Oeuvres complètes, t. III., P., 1821, стр. 583.

22). Ch. Tolnay, цит. ст., стр. 95.

23). A. Rodin. L'Art. Etretiens réunis par P. Gsell. P., ed Grasset, 1911, стр. 91-97. Русск. пер.: А.Родэн. Искусство. Ряд бесед, записанных П.Гзель. СПб., "Огни", 1913, стр. 65-68, 72.

24). Ср. И.С.Немилова, Ватто и его произведения в Эрмитаже, Л., 1964, стр. 144.

25). М.В.Алпатов, Этюды по истории западноевропейского искусства, М., 1963, стр. 314.

26). См. E. Panofsky. Et in Arcadia ego. On the Conception of Transience in Poussin and Watteau.- "Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer". Oxford, 1936, стр. 251.

27). Там же, стр. 247-248.

28). Ch. Tolnay, цит. ст., стр. 97; P. Francastel, Histoire de la peinture française, v. I, P., 1955, стр. 120.

29). Б.Р.Вишпер, Проблема времени... , стр. 146; P. Francastel, Histoire ... стр. 117; R. Huyghe, Les puissances de l' image, P., 1965, стр. 100.

30). G. Peulet , указ. соч., I, стр. ХУШ.

31). Veilleau, *Oeuvres complètes*, P., Gallimard, 1966, стр. III.

Буало повторяет слова древнеримского поэта Персия: "Помня о смерти, живи! Час бежит, и слова мои в прошлом". (Сатиры, У, 153; пер. Ф.Петровского. - "Римская сатира". М., Гослитиздат, 1957, стр. 106).

32). Ф. де Ларошфуко, Мемуары, Максими, Л., "Наука", 1971, стр. 151; 213.

33). Цит. по кн. G. Peulet , указ. соч., в. I, стр. ХХУП.

34). М. В. Алпатов, указ. соч., стр. 318.

О НОВЫХ АТРИБУЦИЯХ ФРАНЦУЗСКИХ КАРТИН XVIII ВЕКА В ЭРМИТАЖЕ

Эрмитажное собрание французской живописи XVIII в. является одним из лучших в мире. Изучение этой коллекции позволяет представить себе общие пути развития искусства этого времени и разрешить более узкие проблемы, связанные со сложением определенных жанров или с творчеством отдельных художников.

Последние годы, работая над научным каталогом, я занималась штудированием далеко не полностью изученных богатств этого собрания. Возникновение новых атрибуций, явившихся одним из результатов этой работы, ввело в собрание имена не числившихся в нем художников и помогло уточнить решение некоторых вопросов, непосредственно связанных с историей искусства.

Данный доклад посвящен нескольким атрибуциям картин начала века и является попыткой выяснить, что они могут дать для понимания тех или иных явлений истории французской живописи. В некоторых случаях невозможно опираться только на вновь определенные картины, поэтому мы будем затрагивать и хорошо известные эрмитажные произведения.

Разбираемые картины относятся к произведениям восторжествовавших на рубеже XVII-XVIII вв. художников-рубенсистов. Не касаясь знаменитой борьбы между пуссенистами и рубенсистами и финальной победы рубенсизма, подчеркнем лишь, что понятие "художники-рубенсисты" для начала XVIII в. представляется очень широким и охватывает последователей не только Рубенса, но и Ван Дейка, Тенирса и др. фламандских мастеров, а также подражателей Рембрандта и Герарда Доу. "Рубенсисты" часто оказываются учениками венецианской

школы, колоризм которой, по распространенной в то время точке зрения, вполне мог сочетаться с их фламандскими устремлениями (что хорошо иллюстрируется многими произведениями Ватто). К сожалению, рубенсистам начала XVIII в. в исследовательской литературе уделяется мало внимания.

В данной работе в первую очередь будет говориться о картинах французских рембрандтистов эрмитажного собрания, и только затем — о творчестве других представителей группы "рубенсистов".

Часто считается, что подлинное увлечение Рембрандтом во Франции началось в середине XVIII в. Это может быть справедливым в том смысле, что некоторые, хотя и немногие ценители искусства к этому времени уже сумели распознать в Рембрандте гениального художника, в то время как в конце XVII и начале XVIII в. в нем видели всего лишь одного из интересных нидерландских мастеров-колористов и даже не задумывались, был ли он голландцем или фламандцем. Правда и то, что собрание его произведений особенно усилилось после выхода в свет (1751 г.) каталога его графических произведений, составленного Жерсеном. Но и в начале века нельзя не отметить интерес к Рембранду. Известно, что в собрании портретиста Г.Риго было 7 его картин, что Кроза сосредоточил в своей коллекции ряд шедевров мастера, ныне украшающих стены советских музеев, что произведения Рембрандта хранились и в других французских собраниях — например, у де Венса числилось 12 его картин.

Многие художники того времени испытывали воздействие голландского мастера на свое творчество. Риго его серьезно штудировал, копируя доступные произведения; то же, хотя и более поверхностно, делал Луи Булонь; под его воздействием работали Сантерр и Гриму. Остроумна догадка Маттей о заимствовании композиции Рембрандта таким далеким от него мастером, как А.Ватто: в основе его карти-

ны "Нескромный" лежит офорт Рембрандта (№1200).

И тем не менее, несмотря на похвальные высказывания французских живописцев и параллельно осуществляемые практические заимствования каких-то черт его искусства, Рембрандт для всех этих художников оставался далеким и непонятым гением. О преимущественности в подлинном смысле слова, о каких бы то ни было продолжениях его идей и исканий — не могло быть и речи. Может быть, кроме той причины, что миропонимание Рембрандта было вовсе чуждо во Франции начала XVIII в., была и еще одна причина, в какой-то мере помешавшая правильному восприятию творчества художника его французскими последователями. Наследие Рембрандта уже к началу XVIII в. было сильно засорено приписанными ему работами мастеров его школы, которые чаще всего воспринимались как безусловно подлинные произведения.

Отношение к Рембрандту было, если можно так сказать, чисто потребительским. Художники пытались найти в его произведениях что-то, что бы они могли в силу сил и способностей заимствовать и тем украсить и облагородить собственные работы. В оправдание французским мастерам можно сказать, что и в других школах количество последователей Рембрандта по духу исчисляется единицами.

Нам кажется, что французские последователи Рембрандта могут быть сгруппированы в соответствии с характером их заимствований у этого художника. Во главе их будет стоять старейший Сантерр, ищущий у Рембрандта ответа на волнующие его вопросы света и тени. Ему чужды человечность Рембрандта, его глубокий психологизм. Патетика, отличающая героев Сантерра, — скорее литературного порядка, она сродни трагедийности Расина и Корнеля. Но контраст освещенных лиц и рук с затененными одеждами черно-коричневых тонов и с фоном по-своему восприняты им от Рембрандта. Темные покрыв-

вала старух Рембрандта покрывают головки хорошеньких французенок, создавая живописные эффекты на их свежих и розовых лицах. Таким образом, Сантерр относится к числу художников, заимствующих у Рембрандта лишь живописный прием и то весьма условно.

Более серьезные стремления использовать художественное наследие Рембрандта осуществляют талантливые портретисты Г.Риго и Ж.Жувене. Оба эти художника в своих лучших портретах делают попытки проникнуться психологизмом мастера, стремятся, идя его путем, раскрыть внутренний мир модели. Светотеневые решения Рембрандта они используют не только как живописный прием, но и для повышения выразительности. Эти стремления у Риго, например, не всегда лежат на поверхности. Он подлинное дитя своего века, и за всей роскошью декора, вызванной социальным заказом в его произведениях, не сразу определима его подлинная сущность.

Риго, по-видимому, не только изучал творчество Рембрандта, он призывал других художников пользоваться этим источником. Интересный случай восприятия рембрандтовского творчества через призму сознания Риго мы имеем в некоторых портретах его ученика Жана Ранка. Имя Ранка до последнего времени не фигурировало в каталогах Эрмитажа. Тот портрет видного французского поэта и публициста Удара де Ламотта, который мы определили как его произведение, ранее приписывался А.Гриму. При изучении этой картины поражает отсутствие в ней сходства с другими произведениями этого художника. Это отсутствие сходства является принципиальным. А.Гриму был одним из наиболее ярко выраженных рембрандтистов французской школы. Очень внешний, неглубокий художник, стремившийся главным образом к эффектности своих картин и преуспевавший в этом, — он все же был одним из немногих мастеров, стремившихся воспринять какие-то черты техники Рембрандта (или

его школы?), использовать эффект жидких прописок, прозрачных лес-
сировок по пастозным беллильным слоям живописи. Гриму пытался за-
имствовать и отдельные детали костюма, любимые Рембрандтом в оп-
ределенную пору его творчества: береты с перьями, узорчатые тка-
ни, драгоценные украшения. Пытался он и объединить цветовое реше-
ние со световым. Портрет Удара де Ламотта был выполнен тоже не
без воздействия Рембрандта, но его "рембрандтизм" был иной, он
не касался проблем, интересовавших Гриму, а скорее сближал его
автора с более серьезным Г.Риго.

Обнаруженная нами гравюра Эделинка, воспроизводящая портрет
Удара де Ламотта работы Я. Ранка, вторая, анонимная гравюра - ве-
роятно, с другого портрета поэта, выполненного тем же художником,
- и, наконец, его же портрет Вердье, виденный нами в Париже, дали
возможность приписать эрмитажное произведение этому художнику, так-
же относящемуся к кругу рембрандтистов. О Ранке известно очень
мало, какой бы то ни было документации об его интересе к Рембран-
дту вообще не удалось найти. Но и номанутые гравюры, и, особенно,
великолепный портрет Вердье говорят о том, что истоки его творче-
ства связаны с рембрандтизмом. Свобода компоновки портрета, лег-
кость и непосредственность посадки изображенного, стремление пе-
редать нечто от неповторимости его личности - это все черты, раз-
витые у Ранка его учителем-рембрандтистом Риго.

Возможность передачи черт одного художника через творчество
второго третьему мастеру - случай, не часто прослеживающийся, тем
интереснее для нас произведение Ранка, художника, видящего Ремб-
рандта глазами Риго.

Гораздо ближе к Гриму, чем Ранк, другой рембрандтист, Жан
Рау. Несмотря на значительную популярность художника в свое вре-
мя, его произведений до последнего времени тоже не числилось в

Эрмитаже. Это удивительный факт, так как произведения Рау были чрезвычайно популярны в XVIII в.. Вольтер оценивал его творчество так: "Рау неровный мастер, но когда он в ударе, он равен самому Рембрандту". Нам кажется возможным приписать ему "Весталку", поступившую в музей в XVIII в. под именем Жака Куртэна. Схема атрибуционной работы была близка к той, по которой шло определение Ранка. Перед нами было рембрандтистское произведение, в то время как Куртэн, которому оно приписывалось, ничего общего с Рембрандтом не имел. Поиски среди французских рембрандтистов привели к "художнику весталок" Жану Рау. Среди большого количества изображений весталок нашлось два портретных: "Г-жа Пердрижон в виде весталки" в Версале и "Весталка" (портрет неизвестной дамы) в музее в Байе. Эти два произведения, чрезвычайно близкие к нашему (вероятно, тоже портретному), помогли найти его истинного автора. Таким образом в нашем собрании появилось еще одно новое имя и один новый рембрандтист. Несмотря на "духовное" сходство между Гриму и Рау (любовь к общим мотивам, костюмам, сходным эффектам освещения), они в своем творчестве исходят из разных источников. Если в какой-то степени можно предположить, что Гриму вдохновлялся подлинными произведениями Рембрандта, то Рау, несмотря на высокое о нем мнение Вольтера, имел представление о его творчестве, как и Ранк, из вторых рук. Для него этой промежуточной инстанцией являлись поздний рембрандтист Схалькен и Гаспар Нетшер, влияние которых, особенно первого, очень заметно на картинах Рау.

Творчество Гриму и Рау образует как бы мостик от рембрандтистов начала века к таким мастерам, как К. Ванлоо или Лепренс, работавшим уже в его середине. Не разбирая их творчество специально (оно не входит в наши хронологические границы), отметим только, в чем была их родственность с уже упомянутыми художниками.

В середине века подражатели Рембрандта удаляются от своего первоисточника, если это только возможно, еще больше, чем мастера начала столетия. Ни в общем усилившийся интерес к его творчеству, ни собирание работ Рембрандта не останавливают этого процесса. Корни его приходится, как нам кажется, искать в том явлении, что во Франции, в связи с многими политическими и экономическими причинами расцветает зародившаяся еще в конце XVII в. любовь к экзотике - ориентализму различных направлений. Продолжает развиваться стиль пинжуазри, в дополнение к нему создается туркери (туретчина) и даже начинает бытовать термин "стиль тартар" (т.е. татарский). Как это ни парадоксально, но увлечение Востоком заставляет художников обратиться к Рембрандту. Его восточные персонажи в своих несколько фантастических одеждах входят в моду. В его образах видят вовсе им чуждое содержание. Появляются такие произведения, как эрмитажные картины "Брачный контракт" Ванлоо или "У хироманта" Лепренса, в которых основной интерес заострен на восточном сюжете, поданном фантастически и театрализованно, причем восточность мотивов заимствована не из подлинных памятников восточного искусства, а из примысленных к этой теме и увиденных только с точки зрения экзотичности деталей произведений Рембрандта. Особенно выдающимся мастером всяческой экзотики был Лепренс, введший во французское искусство и русскую экзотику; для придания своим картинам на эту тему особенной убедительности он и в этом случае обратился к Рембрандту. (Его знаменитая картина "Русские крестьяне"). Как нам кажется, первыми художниками подобного плана, искавшими у Рембрандта лишь моментов, могущих привлечь зрителя (будь то парадные костюмы, особенности освещения или техника) были Рау и Гриму, представленные в Эрмитаже достаточно характерными произведениями.

Таким образом, просмотрев творчество французских рембрандтистов до середины века, мы можем прийти к заключению, что это своеобразное, идущее по многим руслам направление представлено в музее достаточно хорошо. Не хватает, может быть, одного-двух имен (но не самых крупных и не самых характерных).

Следует отметить как свойственную французскому рембрандтизму черту то, что интересовались и воспринимали творчество голландского мастера в I-ю половину века, главным образом, художники-портретисты. Как кажется, это было явлением закономерным, т.к. несмотря на всю его подчиненность придворному заказу и следующую отсюда парадность и репрезентативность именно в этом жанре до поры до времени концентрировались наиболее реалистические черты французского искусства.

Искусство "рубенсистов" в более узком смысле этого термина представлено в Эрмитаже настолько большим количеством произведений, что трудно в настоящей работе посвятить им нечто вроде характеризующего их очерка. Остановимся лишь на последних атрибуциях, введших в научный обиход произведения, дающие нечто новое для собрания.

Первым из таких произведений является "Диана и Актеон" Луи Галлоша. Галлош был в свое время одним из наиболее любимых и известных художников. По настоящее время его имя упоминается во всех историях искусства как определенная веха в развитии французской живописи, но произведения его редки. "Диана и Актеон", она же "Отдых Дианы", была приобретена в составе собрания Кроза. И в каталоге Кроза, и в далеко не всегда с ним согласном эрмитажном каталоге Миниха картина была оценена как произведение очень высокого качества. Затем в XIX в. она исчезла. Исчезновение ее было далеко не банальным - до 30-х гг. нашего века она продолжала чис-

лится в искусствоведческой литературе (*Reau, Zennier, Dimier*)^{*} как находящаяся в нашем музее и отсутствовала по документации Эрмитажа. Можно предположить, что иностранные коллеги, не проверяя, повторили сведения конца XVIII или начала XIX века.

При работе над научным каталогом после долгих поисков удалось опознать картину, скрытую неизвестно почему и неизвестно когда приданным ей именем .уи Шаллона, голландского пейзажиста, специалиста по акварельным зимним пейзажам. Вернуть имя Галлоша "Отдыху Джани" удалось, благодаря рисунку с этой картины, выполненному Габриэлем де Сент Обеном на полях каталога Кроза 1755 г. Неожиданно для себя я узнала в беглом наброске Сент Обена с надписью "Галлош", сделанной его рукой, хорошо мне известную композицию Шаллона. Остатки сургучных печатей, находившихся на подрамнике картины, на которых удалось расшифровать герб Кроза, подтверждают реатрибуцию.

Данное определение имеет значение для нашего собрания, т.к. помогает показать рубенсизм рубежа веков в его наиболее чистом и благородном виде. В Эрмитаже прекрасно представлены Булони и Куапели, ближайшие современники Галлоша. Но Бон Булонь, числившийся рубенсистом, одновременно носил прозвище "французского Гвидо", и современники считали, что его произведения неотличимы от лучших картин болонских академиков. Куапель был одним из теоретиков рубенсизма, его признанным идейным вождем, но картины его сухи и безжизненны и не далеки от произведений его противников. А Галлош является не только талантливым живописцем, но и одним из наиболее подлинных и искренних последователей Рубенса (насколько мог им быть французский художник). Поэтому его произведение существенно пополняет наше собрание рубенсистов и расширяет их характеристику.

К следующему поколению рубенсистов относится друг А.Ватто

Флейгельс. Его творчество было представлено в Эрмитаже тремя картинами, и если я упоминаю четвертую, недавно приобретенную и атрибутированную, то только потому, что в ней, как в оптическом фокусе собрались различные качества позднего рубенсизма. Это произведение - маленький, красивый по композиции и колориту эскиз, выполненный на бумаге и наклеенный на дерево. Сюжет его - "Встреча Давида и Авигея". Он был приобретен в 1963 г. Владельцы считали картину принадлежащей Лебрёну, поскольку имя было нацарапано по черком XVIII в. на ее обороте. Это ошибочное мнение было тут же опровергнуто, поскольку сходства с этим художником не было, а на картине удалось найти монограмму *M. V.* и дату 1717. Удалось установить, что выполненная по эскизу композиция была гравирована Бора и имела хорошо известную историю - эта картина вызвала особые восторги Людовика XV. Сам эскиз был также отлично документирован: он некогда принадлежал собранию Крова и числился во всех эрмитажных каталогах XVIII в. Исчез он из музея в середине XIX в. Его данные особенно интересны. Сопоставление сюжета, даты написания и надписи *Le Vrain* на обороте приводят к следующим выводам: 1717 г. относится ко времени дружбы Ватто и Флейгельса. На тему "Давид и Авигея" Ватто писал несколькими годами ранее конкурсную композицию в Академии. Вероятно, в связи с этим фактом Флейгельс и заинтересовался этим сюжетом. Подтверждает эту вероятность наличие в одном из каталогов (Петитон-Дижонваль 1821) упоминание об эскизе Ватто к этой композиции того же размера и писанной в той же технике, т.е. на бумаге, наклеенной на дерево! Это указывает на какую-то необычайно близкую творческую связь между друзьями-художниками.

Имя "Лебрён" на обороте расшифровывается легко - оно принадлежит не известному художнику, а его родственнику, коллекционеру

и торговцу картинами, у которого в доме с 1718 г. жили Ватто и Флейгельс. Вероятно, последний подарил или продал ему свой эскиз.

Таким образом, поступившая в Эрмитаж картина раскрывает до-толе неизвестные творческие взаимоотношения Ватто и Флейгельса. Но этим не исчерпывается ее интерес. Она является как бы образцом сложного конгломерата художественных явлений своего времени: в ней улавливается ряд черт "академического" рубенсизма, вместе с тем рубенсовские реминисценции, но уже прошедшие через миропонимание и творчество Ватто, и, наконец, — воздействие Веронезе, перед которым в эти годы преклонялся только что вернувшийся из Италии Флейгельс. У Веронезе он восхищался чертами, которые в его восприятии были сродни Рубенсу: светлым и богатым колоритом, некоторой театральностью композиций, пышностью его героинь. Как все это ассимилировалось его сознанием, можно проследить в нашем эскизе, более показательном с этой точки зрения, чем другие картины нашего собрания.

Последняя вновь определенная картина этой группы — "Аполлон и Дафна", долго числившаяся произведением Буше, опубликованная под этим именем в каталогах собрания Куселева-Безбородко, Академии художеств и в "Сокровищах России". Она была мною разжалована еще 50-е гг. в "неизвестные", а сейчас определена как принадлежащая Жану Франсуа де Труа (сыну). Позволили же приписать этому художнику общность композиции с картиной "Пан и Сиринкс" Парижского собрания и присутствие в ней тех же нимф, которые фигурируют в эрмитажном "Похищении Прозерпины". Во многих произведениях де Труа повторяется тот же пейзаж, что и в данной картине, или его элементы. "Аполлону и Дафне" присущ характерный для де Труа золотистый колорит, своеобразная красноватость мужских обнаженных тел и "рубенсовская", в понимании Французской Академии, белорозовость

женских. Прделанное исследование позволило найти еще одно произведение крупного, ставшего теперь очень редким мастера. Однако не это главное. Интересно то, что "Аполлон и Дафна", произведение, написанное поздним рубенсистом в 20-х гг. XVIII в., долгое время приписывалось Буше и в какой-то мере это было закономерно, так как определенная близость с его произведениями в картине имеет место: молодой Буше заимствует нечто от своего старшего коллеги и развивает свой стиль, используя им найденные решения. Естественно, де Труа не единственный его источник, а лишь один среди многих, и не все его произведения созвучны формирующемуся стилю Буше. Наша картина, очевидно, относится к тем, которые служат мостиком уже к следующему периоду в истории искусства. Заложенные в ней черты находят свое развитие в творчестве мастеров Рококо, которых уже нельзя назвать рубенсистами.

В заключение следует подчеркнуть, что каждое значительное собрание картин может иллюстрировать с большей или меньшей полнотой и яркостью определенный период развития той или иной школы живописи. И все же редко случается, что даже в самом большом и полном музейном собрании все звенья, составляющие цепь бесконечно разнообразных явлений искусства рассматриваемого периода находятся на своих местах. Иногда они физически и существуют, но не будучи раскрытыми и правильно оцененными, не могут нести своей нагрузки в этой цепи и тем самым служить для обобщения. В данной работе осуществлена попытка выделить небольшую группу вновь определенных картин из собрания Эрмитажа, каждая из которых является носителем каких-то стилевых, временных и других качеств, и при их помощи уточнить характер периода становления французской живописи в начале XVIII века.

О ФРАНЦУЗСКОЙ СИМФОНИЧЕСКОЙ ШКОЛЕ ХУШ СТОЛЕТИЯ

"Эта часть исполняется в манере *Adagio* или *Andante*, которые присущи поэтической вокальной арии; в пол-голоса..., чтобы передать непринужденное пение".

Ф. Госсек.

Краткое предуведомление к медленным частям симфоний ор. 12.

"В ХУШ веке Франция в области симфонии обладала почти только симфониями Госсека. Как вершина горы над равниной, выступает в XIX веке Гектор Берлиоз".¹⁾

"Во Франции ХУШ столетия насчитывалось 130 композиторов, написавших в совокупности более 1000 симфоний".²⁾

Эти два взаимоисключающих мнения принадлежат исследователям, чьи работы отделены друг от друга периодом в 40 лет: 1919 — 1959 гг. Они ярче всего фиксируют значительные изменения в наших познаниях относительно симфонии вообще и французской симфонии в частности. Точка зрения К. Нефа принадлежит скорее XIX, нежели XX столетиям. Он указывает на вершинные явления искусства ХУШ в., оставляя в тени всю ту бесчисленную массу художников, которую охотно называет "безликой", "недостойной внимания", но которая все же служила подлинным фундаментом классикам ХУШ века. Наше столетие

изучает "каждый день" века Просвещения, воссоздавая или реконструируя подлинный рельеф, а не его очищенную схему, доставшуюся нам в наследство от минувшего столетия.

Наиболее распространенное представление о симфонии во Франции XVIII в. связано с именем Госсека. Однако, значительная часть его симфоний еще и поныне находится вне поля зрения музыковедов. Большое количество симфоний XVIII века (среди них и французские) дошло до нас в виде оркестровых голосов, разбросанных по многочисленным библиотекам мира, музеям и частным коллекциям. Это обстоятельство стало трудно преодолимой преградой, которая долгое время испытывала стойкость оркестровых исполнителей и музыковедов. Но последовательные поиски, в которые включились исследователи различных стран и поколений, дали поистине колоссальный материал, насчитывающий более 1000 симфоний, написанных во Франции. Поэтому прежде всего мы должны с благодарностью указать те работы, в которых разрабатывалась интересующая нас тема.

В числе первых, кто заинтересовался французской симфонией, были Г.Риман (опубликовавший список изданий сочинения французского композитора А.Ж.Рижеля)³⁾, Л. де ла Лоранси и Ж. де Сен-Фуа⁴⁾, Ж.Тьерсо.⁵⁾ В годы, последовавшие за Первой мировой войной, музыковед Р.Зондхаймер восстановил ряд симфоний различных французских авторов. 11 ноября 1920 г. под его собственным руководством была исполнена симфония Рижеля Ре-мажор ор.21, спустя два года опубликованная самим Р.Зондхаймером. Как сообщает исследователь, в дальнейшем эта симфония была многократно исполнена Сергеем Кудевицким и Эриком Клайбером. В 1956 г. по случаю 200-летнего юбилея Моцарта был выпущен специальный номер ежемесячника "The musical review" (№ 8), в котором Р.Зондхаймер поместил свою статью о Рижеле. Спустя три года, Б.Брук заканчивает упомянутую диссертацию "Француз-

ская симфония во второй половине XVIII столетия". Это последняя из работ, посвященных симфонии во Франции, и одновременно наиболее интересная. В ней автор сконцентрировал сведения о всех симфониях, когда-либо и кем-либо написанных в XVIII в., о наиболее интересных композиторах; подверг тщательной и безукоризненной систематизации (справочного характера) весь этот громадный материал.

Многие работы, посвященные симфониям, написанным во Франции, носят вполне правомочное в географическом отношении название: "Французская симфония". Между тем, похожий термин "венская симфония" вовсе не обозначает просто произведения симфонистов, работавших в Вене, но уже с начала XIX столетия служит синонимом определенного эталона как с точки зрения чисто формального строения, так и с точки зрения комплекса идей и драматургии. Является ли "Французская симфония" в указанном смысле аналогом "венской симфонии"? Представляет ли она собой определенный, отличный от венского, тип симфонического мышления?

Прежде, чем попытаться ответить на эти вопросы, необходимо отметить одно важное обстоятельство. Если венские симфонисты были либо коренными венцами (Монн, Вагензейль), либо принадлежали к родственной музыкальной культуре (Гайдн, Моцарт), если итальянские симфонисты (Самmartини, Вивальди, Тартини) были итальянцами, — то "Французская симфония" во многом принадлежит иностранцам, чья инструментальная музыка к середине столетия заметно отличалась от собственно французской.⁶⁾ Подобно тому, как в первой половине XVIII столетия иностранцы заполнили Вену, так во второй половине века, вслед за "войной буйфонов", Париж привлекает невиданное множество музыкантов с именами, которые подчас становятся французскими или чем-то их напоминающими. По поводу этого изобилия Л. де ла Лоранси справедливо заметил, что музыка, написанная

большинством иностранцев той поры, "не является ни французской, ни подвергнувшейся французскому влиянию".⁷⁾

Став прибежищем целой толпы разностильных инструменталистов, Франция середины столетия открывает картину необычайной пестроты. В одном только Париже ежегодно анонсируются, исполняются и издаются десятки, сотни музыкальных произведений — в том числе и симфоний, — сочиненных итальянцами (среди которых Мирольо, Пинеро, Руджи, Камбини, Бамбини, Розетти, Ламонинари и др.), немцами (Бек, Рёзер, Шенкер, Лееманс, Бургхофер, Прокш, Мулинген, Шоберт, Ригель), чехами (И.Стампц, его сыновья Антон и Карл, Ф.Рихтер, И. Хольцбауэр, А.Фильц, Ф.Бек, К.Каннабих и др.) и самими французами, среди которых встречаются "подозрительные" имена: Госсек (бельгиец), Спурни (итальянец?), Канава (итальянец?), Ванмальдер (нидерландец?) и многие другие.

Дело, разумеется, не просто в различной национальной принадлежности тех или иных имен, а в различии творческих направлений и традиций, воспитавших этих композиторов. Все они встретились во Франции и образовали то неповторимое явление, которое правильнее было бы назвать не "французская симфония", а "симфония во Франции".

Но не все исследователи, обращавшиеся к данной теме, придерживаются такой точки зрения. Л. де ла Лоранси, Ж.Сен-Фуа, Б.Брук дают своим работам заглавия "Французская симфония...", несмотря на то, что целью этих исследований является обзор или систематизация всей массы симфоний, написанных во Франции композиторами различных школ, — а не выяснение признаков данной, французской школы. С другой стороны, аналогичная по своей направленности работа Ж.Тьерсо названа "Симфония во Франции".

Подобное состояние вопроса может только запутать читателя. Этот нежелательный результат может быть избегнут посредством чет-

кой дифференциации явлений и прежде всего с помощью рассмотрения особенностей французской инструментальной школы.

Настоящая работа представляет собой попытку такого рассмотрения.

х х
х

Характерные черты французской симфонии трудно рассматривать в отрыве от всей инструментальной культуры Франции второй половины столетия. Исследование французской симфонии приводит к выводу о глубочайшей связи жанра симфонии с камерными инструментальными жанрами — и прежде всего с скитой. Однако органическое родство французской симфонии с скитой не является частным и посторонним для других инструментальных жанров качеством. Тем и примечательна французская инструментальная музыка второй половины XVIII столетия, что многие типические свойства, присущие танцевальной ските, сохраняют силу своего воздействия как на симфонию, так и на сольную сонату, дуэты, трио, квартеты и любые другие ансамблевые формы. Поэтому привлечение в настоящей работе материала, не являющегося собственно симфоническим, имеет своей целью уточнить направленность французского симфонизма XVIII столетия, а также отметить закономерность такой направленности.

Обратился прежде к краткому обзору некоторых важнейших чисто музыкальных свойств французской инструментальной музыки.

Во Франции 1750—1800 гг. особенно распространенным явлением было обращение к чистым жанровым формам (а именно, характерной ариетте, танцу) в пределах сонатно-симфонических циклов. Так, например, сиклиану использовали в качестве медленной части цикла М. Блазюс (1758—1829) и Ф. Девьен (1756—1803). Обилие менуэтов и рондо в сонатах

тах и симфониях мы встречаем у И.Бартельмона (1741-1808), Ж.Бре-
валя (1756-1825), П.Гавинье (1726-1800), Ф.Девьена и десятков
других авторов. В Европе 1770-1790 гг. завоевал популярность по-
л о н е з . У французов он очень быстро проникает в сонаты, симфо-
нии, инструментальные концерты - в творчестве Ф.Девьена, Д.Камби-
ни (1746-1825), Ж.Дюпора (1749-1819) и многих других. К числу сим-
фоний, использующих чистые жанровые формы танца или арии, относят-
ся в первую очередь произведения Госсека, Ж.Бедара (1765-1815),
Ш.Бленвиля (1711-1777), Ш.Караффа (1730-1756).⁸⁾

Близостью к скитной трактовке жанровости отличаются и те про-
изведения, в которых композиторы повторяют характерные черты ита-
льянской б у ф ф о н н о й а р и о з н о с т и и бравурной му-
зыки комических оперных увертюр. Этим качеством
отмечены, в частности, оркестровые и камерные произведения М.Бла-
зиуса и М.Генена. Во многих случаях они обладают повышенной дозой
увеселительности, стремительности и нередко опираются на "стертые"
итальянизмы.

Привлечение жанрового материала в качестве т е м ы д л я в а-
р и а ц и й - еще одна форма активного общения французского инстру-
ментализма с жанровостью. Из всех инструментальных форм вариации от-
крывают наибольшие возможности с точки зрения простоты развития, ком-
позиции и, конечно, восприятия. (Не потому ли многие балеты в XVIII и
XIX столетиях часто обращаются к форме вариаций?). Вместе с тем
общеевропейская норма использования танцевального и ариозного те-
матизма других авторов в вариационных циклах для французского ин-
струментализма оказалась особенно актуальной. В таком количестве и
таким образом, как во Франции, эта форма, возможно, не использо-
валась ни в одной стране (особенно это касается вариаций в сонат-
ном цикле и того, как их трактовали композиторы типа Камбини).

Две симфонии И.Плейеля содержат вариации в качестве самостоятельной части цикла. Обе они 5-частны. В первой (1791 г.) "периодической симфонии" № 16 фа-мажор вариации открывают цикл. Во второй - концертной симфонии ми-бемоль мажор, 1786 г., вариации следуют за I-й частью. Много использовал темы других авторов (в качестве финальных вариаций) Блазюс. Циклы квартетов Камбини в избытке награждают слушателя подобными цитатами.⁹⁾

Особенный интерес в плане рассматриваемого вопроса представляют четыре цикла квартетов Камбини, каждый из которых имеет следующее название: *Six quatuors d'Airs choisis/connues/dialogués et Variés (dont le 6^{ème} est en Pet peurri)*. Шесть квартетов, объединенных в одном опусе, как никакое другое из "многосонатных" объединений второй половины столетия являются ц и к л о м . Каждый из квартетов двухчастен. Обе части написаны в форме вариаций. Пять столь необычных квартетов следуют один за другим и завершаются Шестым квартетом, совершенно необычным для "серьезного" инструментального жанра: покурри, которое содержит огромное число разнотемных (авторы этих тем или названия самих арий и танцев указаны прямо в тексте) и разнохарактерных, но о д н о т о н а л ь н ы х эпизодов, величиной от 3 до 50 тактов. Ярко выраженная, подчеркнутая жанровость, присущая ските, наполняет собою каждый эпизод, каждый такт последнего квартета.

Два цикла квартетов под общим названием *Trois quatuors de Jgnn Pleyel par Cambini (oeuvres E et F)* во вторых и третьих частях содержат "Экссезы", которые не только названы таким образом, но и выполнены в полном соответствии с особенностями жанра.

Столь облегченное понимание и претворение танцевальной жанровости в классических формах инструментализма (соната, квартет, симфония) определило еще одно свойство французской инструменталь-

ной музыки: простоту языка, граничащую нередко с упрощенностью и удовлетворяющуюся наиболее употребительными интонационными формулами. Здесь можно было бы вновь повторить многие из названных имен. Вполне естественно, что именно такого рода музыка питала собой огромную область исполнительства — домашнее музицирование. Настоящей домашней музыкой были многочисленные *Mélanges*: например, "Смесь из венгерских арий и "Бедного Жака" Л.Бадена (обработка для арфы и фортепиано в виде вариаций), "Смесь из различных тем Паэра" Ш.Бохса и десятки им подобных сочинений.

Недостатком эмоциональной глубины и яркого тематизма подобные произведения оказались близкими даже большему концертным "полотнам" П.Роде, Р.Крейцера, отчасти Д.Виотти, тяготеющим к "грандиозному стилю" с чертами ампириности. Программа, заложенная в образно-интонационном содержании концертной симфонии фа-мажор Крейцера, дуэта для двух фортепиано Жюли Кандей или 20-го и 23-го концертов для скрипки Роде, — чрезвычайно схожа во всех названных и многих других произведениях 1790-х гг. Ритмический рисунок популярнейшей песни Революции *Ca ira*, патетические "восклицания", маршевое движение, исключительное господство двудольных размеров — чем такая музыка не "хроника своей эпохи"? Избыток патетики и несколько напыщенной героики соседствует с подчеркнутой военизацией тематизма, где изобразительный момент достигает зрительного впечатления. Идеальным и вполне законченным эталоном можно назвать симфонию Ф.Девьена "Битва при Жемапп" — с массой авторских комментариев, помогающих слушателю "увидеть" в нужный момент и барабан, и конницу противника, и пушечную канонаду.¹⁰⁾ Роде и Виотти героизируют даже медленные части цикла, насыщая их избыточной маршевостью и риторизмом. Эта "батальная лирика" имеет много общего и с произведениями Ф.Девьена и с мало исполняемыми симфо-

ниями Э.Н.Мегюля (1763-1817), впитавшими в себя ампи́рный пыл современников. Симфонии написаны "плакатно", насыщены песенно-танцевальными интонациями.

Годством с скитой отличаются и те инструментальные произведения, которые на протяжении всего цикла не выходят за пределы одной выбранной тональности. II) Важно вновь отметить тот временной "разброс" однотоновых сонат и симфоний, который вновь подтверждает неслучайный характер скитной ориентации французского инструментализма XVIII в.: мы встретим здесь не только произведения, написанные в самый ранний период французской симфонии, наиболее близкий к эпохе господства скиты (Л.Обер - симфонии 1752 г.), - но даже "периодические симфонии" 1790-х годов (симфонии Шейеля и других).

Одним из существеннейших моментов французского инструментализма второй половины XVIII столетия является его экспозиционность, тенденция к избеганию свойственного австро-немецкой школе развития, основанного на полифонической и мотивной разработке тематизма. Наиболее типичным в этом отношении является разработочный раздел сонатного аллегро. Его место у французских композиторов нередко занимает экспозиция нового тематизма. Значительная протяженность этого срединного раздела позволяет отнести его скорее к разряду "эпизодов", занимающих место разработки. В отличие от венской школы, где подобные примеры встречаются сравнительно редко (например, I, VII, IX сонаты Бетховена для фортепиано), у французов они гораздо более часты. В качестве примера можно указать на виолончельный концерт Дюпора ми-минор, на его же "Шесть сонат для виолончели" ор. 4, где отдельные тематические построения чередуются с виртуозными отрезками. Однотипны и концерты Девьена, а также - Вютти (с 21-го по 24-й).

Экспозиционность с большой убедительностью представлена бесчисленными рондо, наибольшее количество которых дала, очевидно, именно французская музыка. Смена "эпизодов" довольно точно отвечает основной направленности французского инструментализма, находящей в рондо естественную почву. В большинстве симфоний Плейеля, Сен-Жоржа, Лё Дюка, Бревалья, Камбини "область разработки" выглядит именно так, как и в концертах Дюпора и Девьена. Стабильность использования рондо в качестве части цикла определила большую активность экспонирующего начала в симфониях французских композиторов.¹²⁾ Но не только форма рондо служит стимулом экспозиционности, сам тематизм симфоний нередко лишен побуждающей к развитию силы. В этом отношении сильное впечатление оставляет 2-я часть концертной симфонии "Мирза" Госсека: очаровательная арьетта, но однохарактерная, совершенно далекая от развитых форм европейской симфонии 1780-х годов. Ее экспозиционность и статика ослабляются лишь частой сменой тембров.

Французской симфонии свойственна простота и даже облегченность фактуры, которой нередко сопутствует элементарность гармонического и интонационного облика произведений. Такова же оркестровая музыка оперы Гретри "Республиканская добродетель" (1793 г.) и многих других его опер, нарочитая простота фактуры которых (при большом оркестровом составе) заслужила презрительный, но меткий отзыв Г.Берлиоза: "Тонкий оркестр Гретри".¹³⁾ В своих симфониях Бреваль, Сен-Жорж, Маден, Девьен, Госсек обращаются к подобной, упрощенной до трех- и даже двухголосия, фактуре с односторонней гомофонной спецификой.

Особую область в связи с проявлением жанровости представляет тембр. Известно, что и в этой области французы обладали при-

оритетом.

Интерес к тембру принимал во Франции XVIII столетия формы, нередко чуждые другим европейским странам. Французские музыканты прибегают к помощи сомнительных с точки зрения общеевропейского профессионализма инструментов, которые ведут свое происхождение от народных. Так вы вьель, мюзетта, серинетта, тамбурин.¹⁴⁾ Будучи приспособленными для бытового городского исполнительства, эти инструменты вызвали повышенный интерес у французов. Они прошли сквозь все столетие: в начале века для них писал Мартен Оттетерр, затем мы встречаем мюзетту в операх Рамо, в конце века тамбурин использует в своих операх Пиччини, долго живший в Париже.

Декото, Филидор-старший, Шарпантье, Шедвиль Дюбиззон и др. считались виртуозами игры на мюзетте. В 1730 г. Э.-Ф.Шедвиль создает "Симфонии для мюзетты". Публиковались руководства по игре на мюзетте и вьели (Ш.Боржона, Э.Туанона, Ж.Оттетерра). Их конструкцию охотно улучшали инструментостроители: Луве и Делоне - в Париже, Ламбер - в Нанси, Барг - в Тулузе.

Эти инструменты безусловно расширили круг тембровых возможностей, к чему постоянно стремились французские инструменталисты. Число и разнообразие комбинаций из таких полу-профессиональных инструментов и традиционных для классического оркестра струнных и духовых (скрипки, флейты и т.д.), настолько увеличились, что породили в XVIII в. во Франции многочисленные подражания подобным тембровым сочетаниям уже средствами ординарных инструментов.

Интерес к нестандартной, изысканной звучности приводит французских инструменталистов к использованию редких приемов игры. И.Бертом в своей "Сонате в стиле Лолли" использует "скордатуру". Причем, не в каком-либо отдельном месте сонаты, а на всем ее протяжении: автор указывает перестройку "баска" на кварту ниже его

обычного звучания. Наиболее сильного воздействия такая перестройка достигает в финале сонаты, когда струна *sol* имитирует волночный бурдон; при этом образуется столь свойственное волынкам слегка "плавающее" звучание - в силу ослабленной напряженности струны.

Интересное изобретение принадлежит известному скрипачу Мондонвиллю (1711-1772): фляжолеты. Способ и техника их исполнения были тщательно описаны и исследованы Мондонвиллем в его теоретическом труде "Sens harmoniques". Одно из первых практических применений - "Концерты для скрипки, голоса, оркестра и хора" (1752 год). 15)

Важными для того времени были описание и серьезное исследование природы так называемой "морской трубы" (*trompette marine*), инструмента, по-видимому волновавшего умы французов (вспомним беседу г-на Журдена с учителем музыки во II д. I явл.). Это исследование совершил в 1711 г. физик Совёр, а в 1742 - учитель танцев Ж.Б.Прэн. 16)

Один из крупных французских виолончельных мастеров Ж.Барьер первым использовал большой палец в игре на своем инструменте (так называемая "ставка").

Известна та огромная заслуга Вюитти в области скрипичной техники, которую уже давно оценивают как начало новой эпохи.

Употребление тромбона до конца XVIII столетия прочно было связано с театральным оркестром. Но в 1792 г. Девьен ("Битва при Жемапп") и в 1794 г. Камбини первыми используют тромбон в симфонии. Вслед за концертной симфонией Камбини "Патриот", в 1796 г. Плейель также применяет тромбон в концертной симфонии для этого инструмента. Тромбон попадает в 4-й скрипичный концерт Роде. Присутствие этого тембра вступает в прямую связь с тематизмом указанных

произведений, цитирующим наиболее популярные песни Революции: "Карманьолу", "Марсельезу", "Ca ira".

Прекрасным образцом симфонии, ориентирующейся на колористическое богатство инструментов, может служить концертная симфония Госсека "Мирза", вторая часть которой исключительно тонка в тембровом отношении. Однако ее колоризм лишен яркой эмоциональной содержательности, он ближе к "игровому", самодовлекшему началу, — к специфической отвлеченности инструментального письма, в которой главенствует ф о н и з м . И несмотря на это, многочисленные звукоподражания (как, например, в ре-мажорной симфонии № 3 ор. 5 Госсека или в операх Гретри) нельзя расценивать только в качестве художественной ограниченности или "наивности". В отличие от австро-немецкого оркестрового письма французская школа методично проводила в жизнь и оттачивала один из наиболее перспективных и исторически оправданных путей развития инструментального мышления, который вел к открытию и всестороннему использованию богатейших тембровых возможностей инструмента.

Важнейшим подтверждением симфоно-жанровой направленности французской симфонии XVIII в. является тот факт, что еще до сильного внедрения во французскую симфонию мангеймского инструментального стиля во Франции сложились предпосылки к возникновению самостоятельной симфонической школы, ведущей свое начало непосредственно от симфы. Трехчастный цикл миниатюрного оркестрового произведения состоял из двух быстрых крайних частей и медленной средней или — из вступления (*Overture*) и двух быстрых частей. Чаще всего использовались жига или гавот, а в качестве медленной части — ария.¹⁷⁾ Особенности самого раннего этапа — зарождение жанра и его первых самостоятельных проявлений — столь существенны, что переоценить их значение для последующего развития жанра невозможно. С в и т —

но - жанровое содержание, оформленное в итальянскую 3-частную схему, оказалось мощным фактором, постоянно влиявшим на судьбу французской симфонии XVIII в.

х х
х

Одним из главных условий, определивших тип французской симфонии, необходимо признать самые существенные качества инструментального мышления французских композиторов: конкретность, предметность, программность, а также проистекающий отсюда интерес к изобразительности, колориту. В истории французской музыкальной культуры эти художественные критерии всегда оставались наиболее плодотворными и ведущими - независимо от смены стилистических эпох, вкусов и творческих воззрений.¹⁸⁾ Вместе с ними оставалась постоянной и привязанность к жанровому началу. Можно проследить ее движение, начиная с Жанекена, столь же щедрого в этом отношении, как и в области "дескриптивного" (примером могут быть его довольно многочисленные "Битвы" или его песни о птицах). Французские композиторы XVIII в., всего XIX столетия (Берлиоз, Бизе, Масне, Гуно, Шоссон, Дебюсси) и, наконец, XX века (Равель, Онеггер; Мийо, Пуленк, Орик Мессиян) - в творчестве любого из них жанровость становилась стимулом исключительной силы. Подобно Рамо и Куперену, французские композиторы всех времен опирались на жанровое начало не только как на средство. Жанровость в качестве самостоятельной ценности - типична для Франции во все периоды высоко-профессионального музыкального творчества. Вместе с тем жанровость - это определенный язык и некая форма высказывания, ставшие общепонятными и устойчивыми признаками французского музы-

кального профессионализма. С особой последовательностью они проявились в инструментальной ските, составлявшей основу инструментальной музыки Франции XVII и во многом XVIII столетия. В ней получили свое блестящее выражение критерии программности и изобразительной конкретности. По сравнению с первой половиной XVIII в. эпоха сонаты и симфонии во Франции в значительной мере порывает с скитой, но сохраняет от нее нечто существенное в жанровой ориентации сонаты и симфонии, в тенденции к экспозиционности и однотональности цикла, в особом темброво-кolorистическом облике, в программности инструментальной музыки (выраженной авторскими ремарками или тембровой характеристикой).

Обращение сонатно-симфонического цикла к танцевальным, оперным и песенным жанрам в их чистом и неизменном облике имеет и другое, не менее важное обоснование, заключенное в музыкально-эстетической сфере, и связано с социальными идеями эпохи.

Значительная ориентация XVIII в. на комедийно-бытовую область породила целую систему музыкально-драматических и позже — чисто инструментальных средств, систему, в которой определяющим моментом было обращение к народному. В классицистической драматургии народный элемент олицетворял собой комическое, и это было заимствовано музыкой. И в комических операх Перголези и в первых французских *opéras comiques* Филидора и Дюни комическое выражало себя прежде всего посредством обращения к народному, "стихийному". Чисто-музыкальным эквивалентом ему служило жанровое, песенно-танцевальное начало с присущим ему уже в середине столетия локальным ладово-интонационным строением.

Чистые жанровые формы танца и ариетты (Романса) служили оп-

Уделенным символом понятий Природы, Простоты и Правды в их точной руссоистской трактовке, т.е. наделенные "разумностью" комедийных персонажей. "Естественность" и "простота" непереработанной, открытой жанровости (и ее выразительных средств) - в этом заключалось оружие Фалидора и Гретри, Дуни и Девьена, десятков инструментальных мастеров, когда они уподобляли комическое (т.е. народное, стихийное, природное) естественному. Таким образом учитывалась и использовалась сила ассоциативного воздействия, которое оказывает жанровость. Читая собой инструментальное творчество, комическая опера вносила в него свое образно-интонационное содержание, заключенную в ней а н а л о г и ю и, следовательно, заключенный в ней социальный подтекст - "лейт-мотив" XVIII столетия.¹⁹⁾ В инструментальной музыке этот подтекст чересчур опосредован, чтобы соперничать с возможностями слова и сцены: можно ли сравнить сонаты Лабба, Буамортье или самого Руссо с "Простодушным" Вольтера или "Островом разума" Мариво?! Но, как хорошо известно, в последней трети столетия и особенно в 1790-е гг. инструментальная музыка обрела всю силу непосредственного социального воздействия. При этом "открытая" жанровость оказалась наиболее действенным средством, вовсе не случайным для Франции и тем более для французских инструментальных мастеров, писавших в годы Революции музыку для торжеств и процессий, марши и "военные симфонии".

В последнее десятилетие XVIII в., привнесшее настоящее образно-интонационное обновление в инструментальную музыку, наряду с "Карманьолой" и "Марсельезой" с оперных сцен продолжают звучать и остаются популярными вполне анти-героические танцевальные сюиты в манере первой половины столетия (как, например, в опере Гретри "Республиканская добродетель, или Праздник Разума" 1794 года, где менуэты и ригодоны звучат рядом с "Карманьолой").

Галантность, свойственная многим инструментальным пьесам Девьена, Блазиуса, Бартельмона и других авторов, проявляется в интонационной сфeре, в кадансах со слабыми окончаниями и даже в авторских ремарках, которые всегда призывают к умеренности и изяществу исполнения. Обилие менуэтов, написанных по образцу сикст первой половины столетия, замeняющих собой фiналы, мы встретим в сонатах и концертах Девьена, Гийемэна, Бартельмона. Шесть концертов для двух скрипок с оркестром ор. 3 Бартельмона воссоединяют на галантной основе черты сольного инструментального концерта, концерто-гроссо, сиксты, оперной арии, а отдельные фуги, вводимые композитором в цикл, заканчиваются оркестровым ригурнелем! Насколько сильным оставался во Франции второй половины века дух галантности, можно судить даже по лирическим трагедиям Глюка. В парижских операх композитор был вынужден прибегнуть к развернутым балетным сценам (в сущности, сикстам), основанным на чисто танцевальной музыке: гавотах, менуэтах и т.п., уступая тем самым "французскому вкусу", театру, традиции. В концертной симфонии до-мажор Л. Жадена воинствующая революционная интонация, несомненно порожденная оперной героиней XVIII в. и пафосом смятенных чувств, присущим "опере спасения", соседствует с облегченной, почти развлекательной танцевальностью, которую автор усугубляет обозначением: **Ronde pastorale** .

Танцевальную сиксту трудно рассматривать в качестве носительницы "революционного" стиля, если оценивать ее как уходящий пережиток галантного стиля, как стилевую принадлежность барокко или рококо. Но именно потому, что танцевальность и ариозность в их чистом виде уже обладали значительной репутацией э к в и в а л е н т а эстетических идеалов просветительства, — оказалось возможным подобное соседство. Тот факт, что до конца столетия Фран-

ция придерживается атрибутов галантного стиля (и его интонационного, "сонорного", а отчасти и структурного окружения), - указывает, очевидно, на их способность по-прежнему оставаться символом руссоистских идеалов и на их реальную значимость для французов. Преемственность и развитие этого глубинного содержания привели в эпоху Революции к еще более целеустремленному проявлению жанровости в профессиональном инструментализме, что связано с демократизацией, откровенной социологизацией музыки и наполнением ее фольклором.

Иначе говоря, та тенденция к известной служебности жанрового начала, которая наряду с трактовкой жанровости как самоценности была свойственна французской музыке до 1789 года, выросла до гигантских масштабов - но будучи возведенной в социально значительный ранг "революционно-прикладной музыки" после 1789 года.

Таким образом, невинная пастораль начала XVIII столетия, выраженная "во французском вкусе", т.е. с открытой жанровостью (танцем или арией, не преобразованными сложной техникой развитого сонатного или полифонического письма²⁰) обладала потенциальной взрывчатостью. В этом проявилась мощь и энергия тех определяющих особенностей наиболее общего порядка, которые свойственны французскому инструментальному мышлению.

х х
х

Все перечисленные свойства французского инструментализма второй половины XVIII столетия отмечают особенное, а не сходное с другими инструментальными школами. Они характерны и для французской симфонии в целом, они с большей ясностью

«очерчивает ее структуру и ее "профиль».

На протяжении всего развития в XVIII веке симфония неоднократно испытывала на себе сильнейшее воздействие не только различных инструментальных школ, но, что важнее, — иного типа инструментального мышления, представленного этими школами. Влияние было столь значительным, что формы и жанры, сложившиеся на австро-немецкой почве, стали классическими и для Франции. Однако в силу существенных различий между инструментальными культурами Франции и Германии французские соната и симфония приобрели иной облик. Французские композиторы в значительной своей части не примирились ни с итальянским, ни с австро-немецким образцом; постоянно вносили в них открытую жанровость, создавая таким образом особую разновидность сонаты и симфонии. Эта разновидность, однако, не лишена эклектичности. Возможно, в этом — одна из причин тех несовершенств и даже неудач, которые свойственны не только французской симфонии, но и французской сонате и французскому концерту второй половины столетия. Обращаясь к инструментальному жанру, обычно обладающему высшей мерой обобщения, совершенством драматургии и выражения процессуальности, французские инструменталисты избегали как раз этих его наиболее типичных и сильно действующих свойств. В этом заключена известная парадоксальность французской симфонии XVIII в.

И неудивительно, что лишь с появлением художника, который откроет способ средствами высокоразвитой сонатной техники возвести наклонность французов к конкретности и программности в степень обобщающего фактора, родится первый шедевр французской симфонии. Им станет «Фантастическая симфония» Берлиоза.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- 1). К.Неф. История западно-европейской музыки. Л., 1930, с.277.
- 2). Barry, S. Brook. "La Symphonie, française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle." Thèse de doctorat d'Université. Paris, 1959. pp 5-6.
- 3). Denkmäler deutscher Kunst. B. XVI.
- 4). L. de la Loranerie et G. de Saint-Feix. "Contribution à l'histoire de la symphonie française vers 1750". /"L'Année musicale", Paris, 1912/.
- 5). J. Tierset. "La Symphonie en France" /Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, 1901-1902/.
- 6). Чтобы понять разницу, достаточно сравнить, например, симфонии Руссо, Гийемэна и Доверня с симфониями И. Стамица, написанными в том же 1751 г. Не говоря уже об инструментальных спитах, как правило, называвшихся у французов "симфониями", можно указать на то любопытное обстоятельство, что француз - в отличие от итальянца, австрийца или немца - мог позволить себе даже хоровое произведение назвать симфонией, как это делает, например, Гийемэ в 1752 г., трактуя это название в самом архаическом смысле.
- 7). Л. де ла Лоранси. Французская комическая опера XVIII века. М., 1937, с. 137.
- 8). В симфонии ор. 5, № 3 Госсек использует романс - ариозный жанр французской комической оперы, со скромным сопровождением, в форме рондо, с "куплетами". В симфонии ре-мажор, ор. 21, № 3 И. Плейеля имеется ариозо по итальянскому образцу *da capo*, как и в 12-й его симфонии ре-мажор. Э. Барьер (1745-1810) в 3-й и 4-й симфониях ор. 20 вместо медленной части вводит менуэт, как и Ж. Бедар в Первой симфонии ре-мажор в 1800 году. У Ш. Бленвиля в ор. II "Шесть симфоний" 4-частный цикл состоит из двух *Allégre* и двух медлен-

ных арий (четыре последние симфонии - трехчастны, с ариями, причем Пятая симфония заканчивается гавотом). Его же концертная симфония ми-мажор для двух валторн, в трех частях, содержит французский романс. Романс имеется и в концертной симфонии "Патриот" Камбини - 1796 года. Ш.Караффе в 1752 г. пишет симфонию до-мажор с гавотом, а в фа-мажорной симфонии того же года находит место пантомиме, луту и чаконне - типичным участникам французской инструментальной ситты. У М.Коррета (1709-1795) в ор.26 соль-мажорная симфония содержит гавот, другие симфонии того же опуса содержат арию. Ж.Б.Монтилло (17??- ?), активно работавший в 1780 гг., в однотоновой 4-х частной симфонии 1786 года использует романс и рондо, как и Папавуан (1720-1807) в ре-мажорной симфонии 1765 года. П.Паризо (17??-18??) завершает концертную симфонию фа-мажор 1802 года полонезом. Этот список можно продолжать и далее.

Любопытна одна деталь: даже на рубеже столетий французская симфония не отказывается от использования чистых жанровых форм в сонатно-симфоническом цикле, в то время как австро-немецкая инструментальная школа уже окончательно порвала с остатками подобной трактовки жанровых источников.

9). Их можно перечислять без конца. Указываемые в тексте издания квартетов Камбини, как и произведения других авторов, приводимые в настоящей работе, - имеются в Гос. б-ке им.В.И.Ленина и в ГПБ им.Салтыкова-Щедрина (в голосах).

10). В том же роде - и симфония Плейеля "Революция 10 августа", и оркестровая "Битва при Аустерлице" Л.Жадена, и гораздо позднее написанная "Битва при Виттории" Бетховена.

11). Однотональная связь имеется в 3-частной симфонии Госсека "Мирра", в 4-частной симфонии Госсека № 3 из ор.5, в 3-частной концертной симфонии Девьена фа-мажор для фагота и валторны, в 3-

частной концертной симфонии фа-мажор ор.38 Бревалья, во всех (кроме Пятой) симфониях ор.2 Л.Обера, в Шестой симфонии (из "Шести симфоний") 1770 года Аза, в концертной симфонии ре-минор Баё, во всех 3-частных симфониях ор.3 Бартельмона и мн. других. Существенно и то обстоятельство, что помимо указанных 3-частных симфоний **о д н о т о н а л ь н а я** связь наблюдается и в произведениях с большим количеством частей: Плейель, "периодические симфонии" № 16 в 5 частях (1791 г.); № 12 и № 17 в 4 частях (1787 и 1791). Таким образом, обращение к однотональному циклу во французской симфонии не носит эпизодический характер и не связано с содержанием и внутренним строением цикла.

12). Известно, что форма рондо типична для финала сонатно-симфонического цикла многих европейских школ второй половины столетия. Но во Франции она пользовалась особенно большой популярностью и встречается не только в финалах, но нередко в медленных частях. Кроме того во французском рондо танцевальное содержание приобрело подчеркнутую склонность к открытой жанровости (однако же не у Куперена, который еще рассматривал рондо не столько как жанрово характерную форму, сколько именно как обобщенную, "интеллектуализированную". Куперена интересовал не сам танец, а "образ танца"). Оба этих момента позволили включить Рондо в число признаков жанрово характерного французского инструментального письма второй половины XVIII в.

13). Г.Берлиоз, Избранные статьи. М., 1956, с.127.

14). **Vielle** - крестьянская лира **Musette** - разновидность волынки, возникшая во Франции в XVII в. Вместо трубки для вдвухания воздуха, этот инструмент имел маленькие ручные мехи. Мюзетта была особенно привлекательна для дам, ибо на этом инструменте оставалось место всевозможным помпончикам и шнурочкам. **Serinet** -

портатив, названный "птичьим органом", был предназначен для обучения птиц пению (от фр. *serin* - канарейка). *Tambeurin* - небольшой барабан цилиндрической формы.

15). С легкой руки Геварта этот прием присваивает Филидору-младшему. ("Древнейший известный мне пример употребления фляжолетов в оркестре находится в охотничьей армии "Тома Джонса", комической оперы Филидора, игранной в 1765 г." - Ф.Геварт. Новый курс инструментовки. Перевод Н.Арса. М., 1913, с.41). Однако, достаточно симптоматично и то, что Геварт нашел первые фляжолеты именно у французов!

16). *L.Vallas.J.B. Prin et sa methode de trompette merine.*

(S.I.M. 18 nov., 1908).

17). Вот несколько примеров. Коррет - ор.24 № 1 (*Allegre-Savetta-Allegre*); № 2 (*Allegre-Adagio-Gigue*); все шесть симфонии этого опуса - однотональны. Манган (? -1756) в "Шести однотональных симфониях" следует схеме *Allegre-Adagio-Allegre*.

• В.Мартен (1727-1757) в ор.6 дает 3-частные симфонии: *Allegre-Aria-Ronde; Allegre-Air-Gigue*.

18). Исследователи французской музыки показали широкую и убедительную картину активности указанных критериев в различные периоды истории музыки, их воздействия на целостное музыкальное мышление (а не только чисто инструментальное) *Paul Collaer. La musique moderne (1905-1955) Paris-Bruxelles*, ; М.Друскин. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973. (Статья "Из истории французской музыки").

Б.Асафьев находит у французских музыкантов "склонность к избирательной конкретности - к "дескриптивному". (Б.Асафьев, Шесть. - сб. "Новая французская музыка", Л., 1926, с.25).

19). В этом состоит отличие XVIII в. от XVII столетия, когда

жанровость танцевальной симфонии носила более абстрактный характер, не связанный столь непосредственно с определенной социальной идеей. Вместе с вокальной интонацией (речитативом и мелодекламацией) танцевальная жанровость у Ляли тяготела скорее к воплощению отвлеченных идеалов "простоты, естественности и правды выражения", присущих театральному классицизму XVIII в., сильно влиявшему на замыслы и решения Ляли. Этим определяется доля и характер участия бытового танцевального начала, о котором пишет В.Д.Конен: "...Хотя Ляли и широко привлекал в свое творчество народную и бытовую музыку, в его художественных принципах оцутими прежде всего не ладово-интонационные особенности фольклора. Гораздо более отчетливо выступают в них те элементы, которые выражали универсальное, внациональное начало и тяготели к строгой упорядоченности формы. Мы имеем в виду черты, связанные с метроритмической структурой музыки". (В.Д.Конен, "Театр и симфония", М., "Музыка", 1968, с.274).

20). В этом состоит принципиальное отличие французской инструментальной школы от венского инструментализма, и в частности от Гайдна. Так называемый "жанровый симфонизм" Гайдна использует танцевальный тематизм лишь в качестве непосредственного предмета для развития, т.е. в качестве интонационного и жанрового музыкально-строительного материала, подвергающегося в процессе развития структурным и композиционным преобразованиям. Гайдн обновляет таким путем (интонационно и образно) классические внутрисонатные отношения - как некую общелогическую основу - и ярко выраженную обобщенную трактовку материала. Таким образом, французская симфония фиксирует облик танца как такового; венская симфония стремится к обобщающей танцевальности тематизма, содержащего многочисленные танцевальные истоки.

К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА АЛЕССАНДРО МАНЬЯСКО

Свой автопортрет Алессандро Маньяско написал в возрасте 24-27 лет, т.е. в конце XVII в. Портрет кажется выпадающим из своей эпохи, он вышел из нее, он ближе к нам. Но надо помнить, что XVII век, пышный и помпезный, имеет еще и другое глубоко серьезное лицо. Он начался трагедией Джордано Бруно, а Джордано первым провозгласил материальное единство вселенной, неразрывность материи и движения, т.е. выдвинул те идеи, которые легли в основу изобразительного метода Маньяско. За Джордано последовал Галилей, основатель механики, т.е. науки о движении тел. С именем Ньютона, впервые изложившего ее принципы, кончается век XVII и начинается новый, XVIII век, на первую половину которого падает зрелый и последний период творчества Маньяско (Маньяско скончался в 1749 г., 82 лет).

В портрете поражает глубокая сосредоточенность, задумчивая строгость выступающего из мрака лица, с его "необщим" выражением, со взором, мудро, но с затаенной тревогой созерцающим мир. По словам П.Дзампетти, художник с какой-то одержимостью воспринимал "фантастику нового мира".¹⁾ С чувствительностью почти сверхнатуральной он изучал мир и прежде всего современное общество; его основу, трудовой люд: рыбаков, прачек, дровосеков, пильщиков, - крепких, сильных, занятых тяжелой работой, каждого в его привычной обстановке; его социальную верхушку - патрициев, хрупких, изнеженных, манерных, которых он изображал за игрой в карты, за чашкой кофе; наконец, "подонки" общества, его деклассированные элементы: воров, контрабандистов, солдатских подружек. Особо отметил

он близкую ему группу людей искусства - художников за мольбертами, артистов цирка с учеными животными, и героев *Comedia del Arte* - отметил с иронией, с превосходящим все меры сарказмом и с горьким сочувствием.

Он был открыт всем воздействиям, всегда оставаясь самим собой - единственный и неповторимый Маньяско. Поэтому, смотришь ли на его картины с ужасами испанской инквизиции или на бытовые сцены в католических монастырях, на прекрасные виды паданской долины, Маньяско - всегда Маньяско, хотя его народные сцены носят оттенок воздействия Калло и Делла Белла, обширные кухни напоминают голландскую живопись, а образы *Comedia del Arte* вбирают в себя то, что носится в воздухе, но еще не воплотилось - созданные с жестокой иронией и горькой насмешкой, они предвосхищают Гойю. Некоторые критики считают даже, что Маньяско предсказывает Домье²⁾, а Б.Р. Виппер³⁾ сравнивает силу напряжения в его картинах с той же силой у Ван Гога. Из многих граней многостороннего творчества Маньяско сегодня мы будем говорить об одной, столь же технической, сколь и отвечающей самым серьезным, заветным сторонам его мироощущения.

Не случайно излюбленными героями, внесшими жизнь в его пейзаж, были рыбаки, прачки, дровосеки, охотники, - то есть те, кто в своей повседневной работе близко соприкасается с природой. Природа предстает перед нами в вечном движении, в вечном развитии и росте. Образ природы растворяет в себе и поглощает человека, и когда Маньяско изображает патрицианское общество за различными развлечениями в саду, то все эти блистательные вельможи по его воле занимают только нижний край картины, главное - позади них: вид на холмистые дали с разбросанными на них виллами. Так Маньяско всегда организует свой пейзажи. Люди в них - только малая

‘доля, погруженная в стихию, растворяющаяся в ней. Особенно яркое’ выражение это получило в "Крещении", картине, возбудившей многие толки и возражения. Так, Эванс Грозе⁴⁾ увидел в ней утонченную сатиру на библейское событие. Он так и назвал свою статью: "Тонкая сатира Маньяско". По его мнению, невозможно иначе понять изображение события, знаменующего собой приход мира на землю, в виде хаоса, рядом с которым само событие представляется мелким, его герои незначительными. Это, по мнению Эванса Грозе, свидетельствует об отсутствии у Маньяско иллюзий относительно современной ему церкви.

Однако, мы полагаем, что Маньяско, если даже подобные мысли мелькали в его голове, был увлечен чисто художественной задачей изображения единой и цельной природы в мощном величии грозы и бури. Стибаются деревья, вздымаются волны, грозящие затопить берег, в стихии теряются две маленькие фигурки; таинственный свет, который Иоанн черпает чашей и изливает на голову Христа, скорее похож на электрический разряд, естественный в этом "бешенстве стихии". Замечу, что в эпоху Маньяско, т.е. задолго до появления Франклина и Ломоносова, атмосферное электричество уже изучалось. Мир предстал перед Маньяско в вечном движении, в вечном изменении, не теряя при этом единства материи, ибо материя есть движение. Именно так Маньяско хотел отразить мир в своих картинах. И для этого нашел свои особые средства и среди них особенно мощное и наиболее точно отвечающее его намерениям - *T.н. pittura di tessu*, изобретателем которой он считается. *Pittura di tessu* - буквально значит "живопись мазками", но это не раскрывает полностью того значения, которое вносил Маньяско в это выражение.

Когда венецианские художники услышали об этом изобретении Маньяско, они поспешили увидеться с ним, изучить новый прием,

быть может, усвоить его. По преданию, рассказанному первым биографом Маньяско⁵⁾, Себастьяно и Марко Риччи увиделись с ним в Ливорно. Себастьяно пришел от методов Маньяско в такой восторг, что получив от художника четыре его картины, он ставил их перед собой во время работы, и они служили ему примером. Тем не менее, Риччи остался Риччи. Возможно, манера Маньяско была слишком индивидуальна, слишком свободна для усвоения; однако следы воздействия Маньяско Флокко находит позже у Гварди⁶⁾; а Шейер⁷⁾ считает Маньяско даже предшественником Гварди, оговариваясь, что ни тот, ни другой не знали друг друга.

В Венеции на протяжении нескольких веков в живописи, в рисунке, в гравюре властно довлело одно устремление, одна общая задача — стремление к живописности изображения, стремление погрузить людей, предметы, растения в обволакивающую их свето-воздушную среду. Для этого живопись ищет тончайшие тональности и, избегая локальных окрасок и крепких контуров, погружает предметы в воздух и свет; в рисунке изобретается рваный контур, появляется рисунок кистью, т.е. вовсе без контура; в гравюре прозрачные тени и не пересекающиеся штрихи создают характерный венецианский офорт. Венецианцы сами находили приемы создания свето-воздушной среды, а также искали их, где могли. Пьяцетта, например, ездил в Болонью, чтобы заимствовать у Гверчино свободу гибких линий и столь же свободную игру живописным пятном. Поэтому неудивительно, что Себастьяно и Марко Риччи, прослышав, что Маньяско изобрел нечто новое и удивительное на пути к достижению их цели, захотели увидеться с этим необычным художником и узнать секреты его творчества. И хотя, как сказано, Риччи остался Риччи, но воздействие Маньяско на венецианцев было настолько значительно, что до сих пор искусствоведы иногда принимают за живопись Маньяско работы,

исполненные венецианцами.

Что же нашли оба Риччи в Ливорно, где они встретились с Маньяско?

Прежде всего, посмотрим на его рисунок. Казалось бы, вопреки достижениям венецианцев, как будто полностью отрицая их, Маньяско вел крепко закрученный извилистый замкнутый контур, непрерывной линией огибая и подчеркивая формы. Черные, непрозрачные тени несколько не похожи на венецианские, в которых "таится свет"; скорей в них слухается тьма.

И сюжеты его рисунков далеки от венецианских. Он любит рисовать отдельные фигуры мужчин и женщин, в сильном движении, занятых тяжелой работой, напрягающих мускулы. Непривычной тематикой входят в итальянский рисунок прачки, дровосеки, пыльщики, люди с вязанками хвороста на плечах, пастух, присевший отдохнуть и зарисованный Маньяско ради великолепной мускулистой фигуры. Маньяско почти не знает ни ангелочков, ни путти с крылышками, столь обычных в итальянском искусстве. Его ангелы — это мощный ангел ветхого завета в борьбе с Иаковом, или ангел, явившийся на перекуты пророку — подлинное олицетворение могучей сверхъестественной силы.

Для чего нужен был Маньяско этот рисунок скорее болонской школы, нежели венецианской? Почему в поисках способов изображения предметов в свето-воздушной среде он не воспользовался изобретением венецианцев, а пошел этим особым путем? Ответ на этот вопрос заложен в живописи Маньяско, в особых ее приемах, приемах *pittura di*
tenebre. Приглядимся к ней. Ранние биографы Маньяско неуклонно подчеркивают изумительную быстроту его работы и вместе с тем какую-то особую ритмичность ударов кисти. "Эта техника, — говорит Гейгер в своей основополагающей книге о Маньяско, — стала с годами игрушкой в его проворных руках". Маньяско работает быстро-

ми, небрежными, но замысловатыми мазками. Выражение *pittura di tesse* явно недостаточно. Ведь и Тьеполо, и художники еще XVII века работали мазком, а у Серодини, и у Фетти, и у Строцци, и у Валерио Кастелло встречаются приемы настоящей *pittura di tesse* (как с глубоким проникновением в эволюцию итальянской живописи отметил Б.Р.Виппер в книге, указанной выше). Но только у Маньяско живопись свободным, особо положенным мазком становится основным живописным приемом картины, создающим в ней ее динамику, ее освещение, целостность всей ее ткани, ее изобразительную силу, равную во всех ее крупных и малых формообразующих частях, объединенных именно этим финальным приемом.

Его мелкие мазочки сближаются в ряды. Эти ряды располагаются по светам, вернее сами они являются носителями света. Иногда художник смешивает для них белила с малым количеством коричневого или зеленого или еще какого-либо цвета в зависимости от того, падает ли свет на землю или на деревья или на одежду входящих в картину персонажей. Наряду с рядами коротеньких, быстрых мазочков, Маньяско проводит свободные, длинные и стремительные световые штрихи, которые служат основными носителями динамики композиции. Большие тональные и в то же время световые пятна разнообразят композицию. Они завязывают ее, от них начинается разнообразная игра свободными мазками. Это уже не классический трехплановый мир, это светящаяся подвижная материя с различной глубиной на самых различных уровнях. Эта совершенно индивидуальная манера Маньяско имела свою эволюцию. Начинаясь от частичного внедрения *pittura di tesse* в живописное полотно, она достигает полного овладения картиной, будучи носителем заветных дум и достижений мастера. Пейзаж с танцующими крестьянами из частного собрания в Турине, вероятней всего относится к начальному периоду формирования *pittura di tesse*

И хотя его болонская основа глубоко скрыта за романтическими доревьями первого плана, она угадывается в архитектуре заднего плана, в структуре картины, организованной двумя диагоналями. Единство всей ткани картины еще не достигнуто. Фигуры танцующих крестьян явно обособлены от остальной композиции картины. Приемы *pittura di tesse* собраны в единый сгусток в группе танцующих и музыканта. Мелкие параллельные коротенькие мазки, сработанные очень быстро не дают контура, нет цельности формы, края которой при ближайшем рассмотрении кажутся введенными темным фоном. Здесь Маньяско ближе всего к приемам венецианской живописи. Но издали все синтезируется. Гениально намеченные введенные места превращаются в тени, и все становится на свое место.

В Италии сближение искусства с наукой было традиционным. Уже Леонардо да Винчи свое искусство именовал "наукой живописи". В статьях о венецианской живописи мне приходилось уже говорить о воздействии Ньютона на венецианскую живопись XVIII века. В отношении Маньяско данное положение не подвергалось исследованию. Однако, смотря на мазочки *pittura di tesse*, которые, как кирпичики, укладываются в ряд, подобный поребрику, нельзя не вспомнить корпускулярную теорию света, которую выдвинул Ньютон. По взглядам Ньютона, свет материален. Он представляет собой истечение вещества, которое состоит из небольших телец разной величины - он их назвал корпускулами. Разной величины корпускулы дают различный цвет: самые крупные дают красный цвет, самые маленькие - фиолетовый. Теория Ньютона была совершенно оставлена в XIX веке. В наши дни к корпускулярной теории света вновь обратился Эйнштейн.

Наравне с рядами коротеньких, быстрых мазочков Маньяско, как сказано, проводит свободные стремительные световые штрихи. Расположение этих световых линий имеет чрезвычайное значение для ком-

позиции картин Маньяско. Она в них, действительно, световая. Эти световые полосы предстают перед нами, как стремнины воды, как извивы дорог, как вершины гор. Они пронизывают картину, они — движение и свет, которые суть материя.

В некоторых пейзажах световая композиция получает многообразное развитие. В "Пейзаже с отдыхающими и мойщиками" фигуры не обособлены, как в предыдущей картине, но разбросаны и несут в себе свет, акцентируя тонкими ритмами световую кривую, скользящую в середине пейзажа, по деревьям, по волнам и пене водопада.

В "Пейзаже без фигур" все объединено в композиции, где преимущественную роль выполняют световые диагонали. Вода и деревья, и облака — все озарено характерными приемами *pittura di tesse* состоящей из коротких толстых и длинных полупрозрачных мазочков и мазков. В световых диагоналях, в живом трепете листвы, в облаках, бегущих по небу, — движение, которое пронизывает всю картину, движение, которое является подлинной сферой творческого видения художника, подлинной сферой его динамического мировоззрения. Все, что художник вложил в этот пейзаж, с еще большей силой звучит в картине "Два рыбака тянут сети". Фигуры двух рыбаков, в сильном движении тянущих сети, спасаясь от грозных валов, набегавших на берег, органически сливаются в волнах, гонимыми ветром начинающейся бури. Она уже бушует в открытом море, уже гнутся деревья, трепещет их листва, в заливе плоские, как бы смитые ветром, волны бьют в берег. Бешеная разъяренность стихии, движение на пределе выражены приемами *pittura di tesse* подвижными в самом своем существе. 8)

У нас есть возможность подробно рассмотреть эти приемы и то, как создавал Маньяско свои картины. Музей Изобразительных искусств обладает пятью подлинными картинами Маньяско, и одна из них

написана приемами *pittura di tesso*. Это "Пейзаж с фигурами", находящийся в экспозиции Музея. "Пейзаж с фигурами" - это одна из картин Маньяско, подлинность которых окончательно установлена О.Д.Никитиной. 9) С изысканным совершенством картина закончена в исследуемой нами манере. Заведующий реставрационными мастерскими Музея С.С.Чураков помог мне подробно ознакомиться с методами работы Маньяско над этой картиной в последовательных этапах ее создания.

Пейзаж Маньяско вначале был написан так, как принято было писать классическую многослойную картину. В основе лежит рисунок, вероятно созданный предварительно и потом нанесенный на загрунтованный холст. Вряд ли при этом он нарисован на холсте целиком. Скорее даны лишь общие очертания, или даже, возможно, только разметки по заранее выполненным эскизным рисункам.

Грунтовал Маньяско теплым светло-коричневым корпусом, затем рисовал по грунту также корпусом, только более темным. По высохшему писал опять-таки корпусом, только уже разноцветным согласно той или иной локальной предметности: желтым, зеленым, светло-синим или голубым. Потом начинал лессировать. Лессировок у него меньше, чем обычно, поэтому между ними всюду можно увидеть корпус.

После наложения лессировок, дав им высохнуть, Маньяско начал ту работу, которая собственно и есть *pittura di tesso* в тесном смысле слова. Она входит в фактуру картины больше, чем все другие элементы, благодаря рельефности своих мазочков. Быстрые, короткие, они то располагаются рядами, то соединяются в гроздья, кисти, принимают форму круглых и овальных петелек и быстрых зигзагов; иногда же кисть начинает работать шире, свободней, и на полотне остаются длинные, прозрачные полосы.

Эти мазки и мазочки на первый взгляд разбросаны по полотну

совершенно свободно, но на самом деле они несут свет именно туда, куда нужно, на основании тонкого, заранее продуманного расчета и сообщают как бы непрерывное движение всем элементам композиции. Иногда Маньяско тем же приемом изображает тонкий ствол молодого деревца или мелкими мазочками сообщает листве воздушную пушистость. Этот прием создает в пейзаже неравномерную глубину, совершенно не похожую на размеренные планы классической картины. Взор мягко уходит все глубже, через сумерки к пятнам света, проникающего сквозь деревья. За ними — снова в прозрачные сумерки и дальше, туда, где виден кусок неба с озаренными янтарным светом облаками. Именно так Маньяско добивается цельности ткани картины и проникающего ее внутреннего движения, создаваемого трепетным мерцанием света и тени. Кажется, деревья и скалы на глазах меняют форму, дышит пушистая листва, скользят световые пятна. Трепетной становится тишина ночи.

Два художественных приема Маньяско становятся теперь оправданными и понятными: во-первых, небольшой размер картин Маньяско и, во-вторых, цельность крепких и гибких контуров его рисунка.

Большие размеры картины, раздвинув пролеты между мазками *pittura di tesse*, тем самым ее бы погубили: отдельные ее мазочки, разлетевшись слишком далеко, перестали бы взаимодействовать друг с другом. Но именно для того, чтобы не разлетелись дробные элементы картины, нужен крепкий каркас ее форм, а этому служит рисунок и скорей всего именно такой, каким видим его у Маньяско — неразрывающийся, сплошной, с твердым и гибким контуром. Именно так выполнены Маньяско живые натурные наброски с рабочего лица, именно так цельными гибкими линиями выполнял он рисунок облаженной природы, и в этой теме предпочитал рыбаков и пастухов мифологическим героям. "Такова, — как говорит Армандо Ферри⁽¹⁰⁾, — дра-

ма искусства Маньяско: романтическое наполнение содержания в классической броне формы - так определяется искусство нашего художника". Слова Армандо Ферри, относящиеся ко всему творчеству Маньяско в целом, справедливы в частности для его рисовальной манеры, и столкновение двух противоположных начал - рассеяния в пространстве и классической замкнутости проникает в самую технику его живописи.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- 1). Zampetti, Piatre. La mostra del Magnasco a Geneva. - "Empirium", 1949, Aprile, стр. 167-172.
- 2). Scheuer, Ernst. Alexandre Magnasco. - "Apelle", 1938, Sept. стр. 66-71.
- 3). Б.Р.Винпер. Проблема реализма в итальянской живописи XVI-XVII вв. М., "Искусство". 1966, стр. 133-142.
- 4). Cresce, Evans. The subtle satire of Magnasco. - "Gazette des beaux arts", 1947, juli-ang, стр. 36.
- 5). Soprani e Ratti. Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genevesi, t. II, Geneva, 1759, стр. 155-162. Очерк Ратти включен также в книгу: В. Geiger, A. Magnasco, Bergamo, 1949, стр. 59-62.
- 6). См. об этом В. Geiger, указ. соч., стр. 48.
- 7). Scheuer, указ. соч.
- 8). Скульптор Григорьев напомнил мне о так называемых "движках", приеме русских иконописцев; являясь бликами света, они в то же время, как показывает само их название, вносили в живопись элементы движения. С.С. Чураков подтвердил закономерность этого сопоставления.
- 9). О.Д. Никитич. Картины Алессандро Маньяско в Гос. музее

^у
Изобразительных искусств им.А.С.Пушкина. Рукопись.

10). **Ferri, Armande. Alexandre Magnasco. Quaranta riproduzioni
centeste e cataluge a cura di Armande Ferri. Roma**

1922, стр.19.

КАРТНЫ ГОЙИ И НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСПАНСКОГО БЫТОВОГО ЖАНРА

" Живопись (как и поэзия) выбирает из вселенной то, что лучше всего соответствует ее целям".

Гойя.

Одной из особенностей эстетической мысли XVIII века было сближение различных видов искусства, постоянное внимание к их взаимодействию и выявлению их специфики. Наиболее распространенной была та идея о взаимоотношениях живописи и поэзии (или драматургии), которая нашла выражение в широко известной работе Лессинга. Другая сторона той же мысли о взаимном обогащении искусств прозвучала у реформатора хореографии Новерра, когда он говорил о живописи: "Я вижу в ней... соответствие нравам той или иной страны, жизненность фигур, запоминающиеся и разнообразные лица..." И далее: "Несравненные полотна галантного Буше явят нам образ танца полухарактерного, а картины неподражаемого Тенирса — танца комического". Вывод Новерра: "Живопись и танец имеют перед другими искусствами то преимущество, что они принадлежат всем странам, всем народам; что язык их внятен повсеместно".¹⁾ Во время пребывания в Испании Д. Казанова в беседе с Менгсом, который сравнивал работу поэта и художника над трагической темой, также высказал свое суждение по этому поводу: "Картина в такой же степени творение рук художника, как и его ума, в хорошей же трагедии все создано лишь вдохновением. Это определенно доказывает подчиненность живописи поэзии".²⁾

Таким образом, в разных странах и разных областях искусства и литературы затрагивались общие проблемы. Это свидетельствует не только о поисках и развитии определенных жанров, но и о сложении новой системы восприятия, включая новый критерий их оценки. Бытовой жанр в живописи наиболее соответствовал этим новым требованиям и программам.

В Испании 60-80-е годы были временем подъема и утверждения национальной культуры в противовес французским влияниям. Основной пафос борьбы за утверждение национальных основ был связан с театром и драматургией. Эти годы ознаменованы признанием заслуг драматургов классического периода и прежде всего Лопе де Вега. Первый испанский энциклопедист Фейхо (1676-1764), создавший многотомный труд "Универсальный критический театр", в статье "Слава Испании" писал, что современная европейская комедия почти всем обязана Испании. Те же идеи разделяли Хосе Кадальсо и Леандро Моратин (испанский Мольер, как его называли современники).

Выдающийся общественный деятель, писатель и просветитель Ховельянос, который, по словам Гарсии Лорки, "обратил внимание испанцев на прекрасную бурную историческую данса прима"³⁾ (танец под хоровое пение) написал статью "Об истоках народных увеселений в Испании". Он защищал право народа на свои национальные развлечения - играть в мяч, пускать змея, танцевать под звуки кастаньет и гитары. К перечисленному следует добавить ношение национального костюма (в 1766 г. правительство хотело запретить его, и лишь народное возмущение в Мадриде заставило отменить указ).

В 60-80 годы национальный театр стал наиболее популярным, так как в нем одновременно существовали различные виды сценического искусства, привлекавшие самых разных зрителей. В заключение драматического спектакля давались интермедии с танцем, часто за

интермедией следовала тонаделья - злободневные куплеты с танцем. Любой драматический спектакль заключался обязательным национальным танцем. Особым успехом пользовались сайнеты, короткие бытовые комедии нравов сатирического характера, написанные всегда на материале современной жизни. Возрождалась и сарсуэла (тип оперетты).

Из писем Гойи к своему другу Мартину Сапатеру известно, что художник разделял вообще увлечение пением и танцами и собирал народный фольклор. В Мадриде Гойя был близок Ховельяносу и находился в окружении его единомышленников, писателей и поэтов, деятелей театра. Мы не знаем до сих пор никаких источников, которые позволили бы судить о взглядах Гойи на живопись в период 70-80-х годов, известно лишь его высказывание о том, что он учился у Веласкеса⁴⁾ и природы.

В 1780 году Гойя стал членом Академии Сан Фернандо; в 1782 Ховельянос произносит в стенах академии речь "Хвала изящным искусствам": "Мы славим Веласкеса за то, что его талант подражания действительности был неповторимым". "Он, единственный среди многих умел придавать своим персонажам те особенные национальные черты, чарам которых не могут сопротивляться ни глаза, ни сердце зрителя".⁵⁾

С 1776 года по 1791 Гойя работал для королевской шпалерной мануфактуры Санта Барбара вместе с художником старшего поколения Хосе дель Кастильо, а также братьями Рамоном и Франсиско Байеу. С 1786 года Гойя стал главным художником мануфактуры. За все годы работы им было создано более 60 живописных композиций, которые обычно называют картонами,⁶⁾ так как по ним выполнялись в дальнейшем шпалеры для королевского дворца.

Еще до Гойи и его коллег по работе над картонами в Испании трудился мастер, открывший для художников национальные темы -

Парет и Алькасар. К сожалению, его картоны не сохранились; но судить о его живописных принципах позволяет маленькое полотно "Сцена из комедии", явно навеянное мастерами французского Рококо. Традиции бытового жанра живопись Испании фактически не знала. Естественно, что вначале Гоия в своих темах был близок художникам, имевшим больший опыт и начинавшим до него. Франсиско Байеу (брат жены Гои, Хосефы) обращается к характерной для Испании сцене игры в молодого бычка (один из участников изображает бычка, а двое других пикадора на лошади). Гоия, следуя примеру старшего товарища, изображает другое любимое народное развлечение - развлечение, отмеченное Ховельяносом, - "Запуск змея". Разбросанности и растянутости кулисной композиции Байеу у Гои противостоит собранность и компактность группы, перемещение здания ближе к центру и укрупнение фигур, а в целом - большая действенность сцены.

Столь же поучительно сравнение "Продавщицы цветов" Хосе дель Кастильо, мастера, выполнившего около 100 композиций для картонов, с близкой по теме "Мадридской ярмаркой" Гои.⁷⁾ Кастильо закрывает глубину, помещая дерево таким образом, что оно заполняет пустое пространство над постройками, и на переднем плане располагает группу, в которой только двое ее участников объединены действием. В его сцене все показано, а вернее представлено, как самостоятельно существующие компоненты. Гоия также ограничивает с одной стороны свою композицию, но зато раскрывает ее в глубину, где виден далекий купол Сан Франческо Эль Гранде. Его сцена обладает единством, так как все изображенные приобщены к действию. Это единство подчеркнуто живописью: теплыми золотистыми тонами, включающими более светлое пятно одежды дамы и насыщенные желтые и красные тона одежды ее кавалера и стоящих справа мужчин. Сзади видна большая толпа народа. Таким образом, очевидно стремление Гои не от-

раничивать себя одним бытовым эпизодом, а дать более широкую картину жизни города, показать ее не в разобщенности, а в слитности и целостности, подчеркивая достоверность и конкретность явления: это именно мадридская улица.

Не менее интересно сравнение той же композиции Гойи с типичными работами его ровесника Рамона Байеу "Сельский дар" и "Махо с гитарой". В "Махо с гитарой" Байеу дает почти зеркальное отражение собственной сцены "Сельский дар", сообщая образу Махо кокетливость и сентиментальность; образ сидящей лицом к зрителю дамы кажется заимствованным из мифологической сцены классического образца. Внутреннее общение изображенных мало интересовало художника, он ограничил себя внешним декоративным решением.

Еще определеннее своеобразие Гойи выступает при сравнении картонов на одну тему: таких как "Прогулка" Рамона Байеу (Испанское посольство, Лондон) и "Прогулка" Гойи, иначе называемая "Военный и дама". Картоны одинаковы по высоте - 2,6 м. Медленное шествие обособленных пар в сцене Байеу сменяется в картоне Гойи также сгруппированными парами и расположенными в оригинальной двухъярусной композиции беседующими героями. Привлекает в нем и единство золотисто-коричневых тонов, создающих эффект вечернего освещения.

Таким образом, темы картонов Гойи совпадают с темами картонов его коллег. Кроме того, Гойя использует все сюжеты, названные Ховельяносом в числе любимых народных развлечений: например, "Танец в Сан-Антонио де ла Флорида", где ритм танца, свободное дыхание пейзажа, поглощенность всех участников сцены музыкой и танцем создает особую поэтическую и праздничную атмосферу. Еще значительнее роль пейзажного пространства в большом по размеру (2,6x4,7м) картоне "Игра в мяч", в котором фигуры кажутся свободно разбро-

саннами среди природы. Художника интересует не столько передача самого процесса игры, сколько массовая сцена, а в ней — свободное достоинство ее участников. Другой картон, в котором пейзаж играет важнейшую роль — "Стражники табачного поля". Сцена здесь решается как два диалога, так как Гоия постоянно стремится к передаче общения между изображаемыми им людьми, направляет их внимание к какому-либо объекту.

Напоминаем, что так была построена и сцена "Военный и дама" (или "Прогулка"). Военный и дама — те же действующие лица, что и в сайнете Рамона де ла Круса, самого популярного создателя этих маленьких комедий, написавшего в период 1763—90 годов более 270 сайнетов. Совпадают порой даже названия картонов Гоии и сайнетов Рамона де ла Круса — например, "Маха и ее поклонники". Произведение Гоии имеет также второе название: "Прогулка в Андалузии". Это удивительная по своей театрально-декоративной импозантности и живописному блеску сцена, в которой с еле уловимой проницей обрисованы "грозные" кавалеры Махи. Трудно сказать, была ли эта сцена навеяна спектаклями в театре. Скорее нет. Просто ее решение невольно заставляет говорить о связи с сайнетами. У Гоии и у Рамона де ла Круса — одни и те же герои, повторяющиеся в разных произведениях — махи и манолы, дамы, продавцы и торговки, военные, альгвасилы и слуги. Особенно часто появляются махи и махо, истинно народные образы. Не случайно современники свидетельствовали, что актеры на сцене подражали не только их костюму, но старались во всем походить на них.

В сайнете "Пласа майор" перед зрителем проходят пары — испанка с кавалером, дама с дочерью, альгвасил и торговка. В одном из сайнетов происходит перепалка двух мах — продавщиц каштанов. Принцип диалога с последующим подключением к нему одного или двух

новых лиц вообще характерен для сайнетов Рамона де ла Крус. Действующих лиц в сайнете бывает много, но они никогда не встречаются вместе все сразу.

Картон Гойи "Продавщица фруктов" (а у Рамона де ла Крус есть сайнет "Продавщица апельсина и петиметры") строится на разговоре бойкой продавщицы и стоящей за ней женщины. Как и в других картонках, легкую насыщенную гамму как бы прорывают яркие пятна голубой кофты и желтой юбки героини. Из сайнетов Рамона де ла Крус мы узнаем, что слепые на улицах полт, аккомпанируя себе на скрипке и бубне. Одна из героинь его сайнета Хуана говорит подруге: "Твой жених гол как сокол, так что в канун Петрова дня ему не на что нанять даже пару слепых или хотя бы шарманщика".⁸⁾ Гойей написана также сцена "Слепой гитарист", где толпа с подчеркнутым вниманием слушает игру и пение слепого. К этой теме Гойя обращался не один раз.

Сцены с торговками и продавцами, ярмарками и рынками давали Гойе прекрасный материал для картонов; они как бы объединяли народные зрелища, отмеченные Ховельяносом, с крутом тем Рамона де ла Крус. Лучшей среди такого рода сцен можно считать "Тончарный рынок" (другое название - "Продавец фаянса"), где сопоставление двух действий, повтор и контрастность групп по ритму и цвету говорят об истинно гойевской остроте и чисто живописном решении, не вызывающих ассоциаций с сайнетами. Такое же гойевское начало можно отметить и в картоне "Паяц". Народная игра, в которой четыре женщины подкидывают на плаще куклу, вдруг оборачивается неожиданной остротой - фигурка паяца кажется по-человечески беспомощной.

В то же время Гойя создает один из самых блестящих сценических по решению картонов - "Свадьбу". Арка, необходимая для ком-

позиции, хорошо входит в характерный каменистый пейзаж. Подобно фризу растянуты по холсту действующие лица, они объединены в процессию, но совершенно различны по характеру. Различные по типам, они все вместе создают увлекательный спектакль, проходя по авансцене перед зрителем. Но именно теперь и необходимо сказать об отличии творческого метода Гойи от сайнетов, которые строятся на положении и ситуации, а не на характере. Текст играет в них первостепенную роль. Написаны сайнеты в традиционной форме романа (восьмисложных стихов). Еще раз следует подчеркнуть роль диалога, бытовую сатирическую направленность сайнетов. Представляется наиболее справедливым предположить, что Гойя черпал в сайнетах сюжеты, темы и даже, возможно, действующих лиц — как наиболее современные народные и популярные образы. Возможно, что именно театр подсказал ему с самого начала работ над картонами необходимость внутренней связи изображаемых им персонажей, т.е. сайнеты играли роль своеобразного камертона "современности и народности". Именно так они воспринимались современниками. А ведь французский путешественник, посетивший в 90-е годы XVIII века Испанию, свидетельствует: "Дон Франсиско Гойя... обладает талантом правдиво и точно передавать нравы, обычаи, игры своей родины".⁹⁾ Другими словами, Гойя осуществляет в живописи заветы Новерра.

И в то же время есть принципиальное отличие во всем, что создал для картонов художник, от сайнетов. Любой сюжет и любая сцена рассматривается им как нечто значительное, вкладывается в живописный образ такого размаха, какого он подчас и не требовал. Можно предположить, что такая трактовка объясняется знакомством в эти годы с живописью Веласкеса и венецианцами XVI века. Работая над своими композициями в конце 80-х годов, Гойя все чаще выходит за рамки тем, связывавших его с сайнетами, что подтверждает

ет и лучший из написанных на тему времен года картонов - "Зима", или "Метель", отличающийся активностью и эмоциональным воздействием пейзажа, слиянием настроения людей и стихии природы, напряженным и тревожным, поисками острых ритмических решений и удивительной гармонией серебристо-серого с лиловыми оттенками колорита, включающего в себя лишь два синих пятна.

В 1788 году Гойя написал небольшую картину "Майский праздник в долине Сан Исидро", также предназначавшуюся вначале для ковра. Праздник на лугу св. Исидора был и темой сайнета Раймона де ла Крус; в нем описывается как собирается народ, устраивается пикник, кто-то готовит салат, приходят ремесленники и служанки, устраивается базар, появляются на празднике дамы и кавалеры. Как мы видим, совпадают темы обоих произведений и даже многие персонажи. Гойя, здесь как бы подводит итог работе над картонами, объединяет их темы в одном всеобщем действии майского праздника. Он относится к своей картине отнюдь не как к эскизу, а как к серьезному и капитальному произведению.

Исключительный интерес представляет письмо Гойи к Сапатеру (написанное, видимо, 31 мая 1788 г.): "Я пишу майский праздник в долине Сан Исидро, что требует много усердия и вызывает большое утомление из-за тысячи имеющихся в подобной картине деталей. Я не буду спать и не успокоюсь, пока не закончу эту картину".¹⁰⁾ Действительно, картина написана необычайно тщательно, с предельной точностью и всеми подробностями и деталями. Но детали отступают перед целым. Это прекрасная и радостная сцена, в которой поэзия народного праздника раскрывается во взаимоотношении человека и природы. Нарядные фигуры переднего плана колышутся подобно цветам на склонах холма. Здания Мадрида, знакомые нам по другим работам Гойи, виднеются на фоне утреннего неба.

7 "Майский праздник" - поэтический итог и обобщение работы мастера над картонами; но эта картина уже не могла стать эскизом для ковра, так как ее живописный принцип исключает увеличение. Художник вспоминает в ней традиции испанской живописи "Золотого века", оставаясь в то же время абсолютно современным. Гойя создал тип бытового жанра, широта и размах которого сообщают ему подлинную народность и общественный характер.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- 1). Новерр Ж.Ж. Письма о танце. Л.-М., 1965, стр. 176, 172, 78.
- 2). *Memoires de Jacques Casanova de Seingalt. Paris, 1910, v. VII, p. 426*
- 3). Ф.Г.Лорка. Об искусстве, М., 1971, стр. 58.
- 4). В конце 70-х годов Гойя выполнил 20 офортов с картин Веласкеса.
- 5). "История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли". М., 1964, т. 2, стр. 707.
- 6). Все картоны Гойи хранятся в Музее Прадо в Мадриде; композиции, приводимые для сравнения с ними (кроме тех случаев, которые оговариваются особо), - там же.
- 7). Картоны совпадают по высоте - 2,6 м. Картон Хосе дель Кастильо написан раньше.
- 8). Перевод сайнета сделан Л.Д.Спиридоновой, которую мы благодарим за любезное разрешение ознакомиться с ее диссертацией "Проблемы испанской драматургии XVIII века и сайнеты Рамона де ла Крус".
- 9). Bourgeing J. F. *Tableau de l'Espagne moderne, Paris, 1797, v. I, p. 274*
- 10). Ср. "Мастера искусств об искусстве", М., 1967, т. IV, стр. 20

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В НЕМЕЦКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СПОРАХ
КОНЦА XVIII ВЕКА

В 1784 г. молодой Шиллер посетил в Мангейме музей слепков с античных скульптур. Вскоре под видом "письма датского путешественника" (по цензурным условиям) появилась его статья "Музей антиков в Мангейме". Статья построена на сопоставлении образов реальной действительности, открывшейся ему в тогдашней Германии, и образов древнего искусства.

"Я видел, ... - пишет Шиллер, - ... вершины пышности и богатства. Часто поражала меня победа руки человеческой над упорным сопротивлением природы, - но уютящаяся по соседству нищета отравляла мое сладостное восхищение".¹⁾ Поэт говорит о "проклятиях тысяч людей", о голодных, больных и несчастных. "Такая уж беда со мной, - заключает он первую часть статьи, - что о всяком, в глаза бросающемся общественном начинании я могу думать, только сопоставляя его с благополучием общества в целом".²⁾

После такого введения на нескольких страницах разворачивается восторженное описание экспонатов музея - Шиллер славит величие и благородство образов, созданных античным искусством.

Эта статья - пример известной прямолинейности, свойственной молодому Шиллеру. Диссонансам социальной действительности по контрасту противопоставлен идеал человеческой личности, запечатленный ваятелями древности. В идейном замысле статьи художественный анализ скульптуры: Геркулеса Фарнезского, Лаокоона, Аполлона Бельведерского - подчинен просветительской задаче, и слова, завершающие статью, еще раз подчеркивают озабоченность Шиллера не

судьбой древнего искусства, но судьбой современной Германии:

"... Не дано мне славиться в потомстве, я не могу напоминать ему о себе великими творениями, ... но, может быть, смогу сделать доброе дело без свидетелей!"³⁾

Однако, в более широкой перспективе литературного развития Германии во второй половине XVIII века мысль Шиллера не выглядит такой прямолинейной. По существу весь просветительский классицизм исходит из этого стремления: убожеству окружающего мира противопоставить высокий гуманистический идеал античности.

Статья "Музей антиков в Мангейме" доказывает при этом, что сама идея противопоставления античности и современности возникла раньше, чем сложилась эстетическая теория веймарского классицизма: в 1784 г. и Шиллер стоит еще на штримерских позициях, да и Гёте только через 2 года отправится в Италию.

Последняя треть XVIII века в Германии отмечена стремительным взлетом литературного развития. Появляются новые книги, новые имена, новые эстетические концепции. В нашу задачу не входит изложение всего хода эстетических споров в эту эпоху напряженных исканий.

В эстетической борьбе последней трети века нас интересует только один аспект, имеющий, однако, немаловажное значение и при изучении других литератур в другую эпоху. Речь идет о том, что немецкие писатели и мыслители тех лет в полемике по вопросам литературы часто обращались к смежным искусствам, в них черпали аргументы, примерами из смежных искусств иллюстрировали те или иные свои эстетические требования.

Я оставляю в стороне вопрос о частных ссылках писателей на опыт театра и искусство актера, т.к. проблемы литературы и театра практически неотделимы в драматургии и едва ли здесь можно го-

говорить о смежном искусстве.

Более показательным обращением к изобразительным искусствам. Если в приведенной выше статье Шиллера обращение к античной скульптуре продиктовано не столько эстетическими, сколько социально-просветительскими целями, то в других случаях речь идет в первую очередь об эстетических понятиях и категориях.

Уже в середине века важнейшие теоретические проблемы литературного развития решались на образцах изобразительного искусства. Яркий пример — "Лаокоон" Лессинга.

Характерно и другое: хотя Винкельман выступал в своих трудах как археолог и искусствовед, он оказал исключительно серьезное влияние на развитие литературы. В известной мере можно даже говорить о том, что влияние идей Винкельмана на развитие немецкой литературы было более плодотворным, чем на судьбу изобразительного искусства, поскольку у самих художников прямолинейное восприятие винкельмановского принципа подражания древним порождало как правило так называемый академизм.

Таким образом, имея в виду две такие крупные индивидуальности, как Лессинг и Винкельман, есть основание утверждать, что в конце шестидесятых годов проблемы изобразительного искусства заняли особое место в немецкой литературной теории и критике.

Семидесятые годы начинают новый этап в развитии немецкой литературы. Внимание писателей "бури и натиска" было привлечено прежде всего к театру (к примеру Шекспира) и к народной поэзии.

Но неожиданно важным оказывается и обращение к истории архитектуры.

В 1773 году в Гамбурге вышла небольшая книжка под названием "О немецком характере и искусстве" (*Von deutscher Art und Kunst*), она сыграла роль своеобразного манифеста, прокламируя новые для

* немецкой литературы и эстетики принципы. Движение "бури и натиска" обрело теоретическую основу.

Книжка содержала всего пять статей. При этом историки литературы справедливо отметили удивительный парадокс⁴⁾: книгу открывали две статьи, принадлежащие вождю движения "бури и натиска" и инициатору сборника И.Г.Гердеру, но ни одна из них внешне не отвечала заглавию книги. Гердер писал совсем не о немецком характере и не о немецком искусстве. Одна из них называлась "Об Оссиане и поэзии древних народов", другая - "Шекспир". Разумеется, выступление Гердера было целенаправленно. Это был призыв к поискам и изучению своей национальной древней поэзии и к утверждению Шекспира не в качестве примера для подражания, а для того, чтобы представить масштаб, который должна иметь перед собой немецкая литература. Что же касается немецкого искусства, то ему в книге была посвящена, собственно, одна статья: Гёте "О немецком зодчестве". С нею частично перекликалась переводная статья итальянца Паоло Фризи "Опыт о готическом зодчестве".

Написанная в 1771 г. под влиянием Гердера, статья Гёте явилась одним из первых его теоретических выступлений. Она исполнена полемического задора и направлена - в духе "бури и натиска" - против нормативной эстетики, против рабского подражания французскому вкусу, против бездушного копирования пропорций античных произведений, будь это трагедия или архитектурный памятник.

В духе Гердера Гёте выступает здесь в защиту национальной самобытности и выражает свое восхищение страсбургским собором, восклицая: "Это немецкое зодчество, наше зодчество".⁵⁾

Создатель собора Эрвин Штейнбах для Гёте - оригинальный гений. Он создавал свое великое произведение, исходя из своих собственных представлений о красоте.

"Как ненавистны мне наши художники, мастерящие подмалеванных кукол, - возмущается Гёте. - ... Они пленяли глаза наших дам театральными позами, неестественной окраской лица и пестротой одежд"⁶⁾ Характерно, что здесь Гёте вспоминает Дюрера и противопоставляет его современным немецким художникам.

Так, прославляя Эрвина Штейнбаха, раскрывая перед читателем величие и красоту памятника готического искусства, попутно обращаясь к современной живописи, Гёте формулирует почти все основные принципы эстетики "бури и натиска": требование самобытного, оригинального творчества, свободного от догм классицизма, связанного с национальной почвой, требование естественности, соответствия природе, как это понимали мыслители XVIII века.

К этому можно добавить, что, когда Гёте пишет о Соборе: "Приблизьтесь же и познайте самое глубокое соотношение правды и красоты, которое было явлено сильной, суровой германской душой на тесной, мрачной арене ханжеских средних веков",⁷⁾ - то он далеко выходит и за рамки эстетики "бури и натиска". На разных этапах своего авторского пути он будет продолжать эти поиски наиболее полного и глубокого соотношения правды и красоты.

На новом этапе, во второй половине 80-х годов, Гёте будет искать соотношение правды и красоты, исходя из принципов обновленного классицизма, который получит у историков литературы название веймарского.

В 1782 г. Гёте изучает теоретические работы Антона Рафаэля Менгса (1728-1779). Это был один из популярных немецких художников второй половины XVIII в. Он начал свой творческий путь как эпигон барокко, но под влиянием Винкельмана обратился к традиции Рафаэля и античности, как он ее понимал. Винкельман гордился своим учеником и высоко отзывался о его вкусе, о его произведениях.

Для Гёте знакомство с трактатами Менгса явилось частью подготовки к путешествию, идея которого годами вынашивалась. Собственно итальянское путешествие 1786-88 гг., пребывание в Риме в кругу немецких художников, которые в большей или меньшей степени находились под влиянием идей Винкельмана, и способствовало формированию эстетики веимарского классицизма. В Риме Гёте познакомился с художником Генрихом Мейером (1754-1832), который позднее поселился в Веймаре и стал постоянным советником Гёте по вопросам искусства. Ученик Винкельмана и Менгса, Мейер занимал непримиримо-догматические позиции в стремлении навязать искусству правила, которые вытекали, по его мнению, из опыта античного искусства.

И в период создания "Ифигении в Тавриде", связанный еще с пребыванием в Италии, и десять лет спустя, когда в 1798 г. он начал издавать журнал "ПроPILEI", Гёте обнаруживал несомненно большую гибкость мысли, чем его советник по искусству.

Важнейшие статьи Гёте в "ПроPILEях" - обширное "Введение в ПроPILEI", "О Лаокооне", "О правде и правдоподобию в искусстве" и, наконец, его самая большая теоретическая работа "Коллекционер и его близкие" - имели программное значение для журнала. Все они написаны в 1798-99 гг. Почти во всех статьях Гёте оперирует материалом изобразительных искусств.

Главная проблема, которая его волнует, - это соотношение идеала и действительности. Обращение к античности для Гёте, как и для Шиллера, имеет главный смысл в том, чтобы доказать, что и современное искусство не должно эмпирически воспроизводить окружающую действительность. Оно должно в какой-то мере возвышаться над ней.

В частности, Гёте постоянно касается в этих статьях вопроса

Многие высказывания Гёте о живописи прочно вошли в научный обиход, цитируются не только в специальных статьях, но и приводятся в учебниках теории литературы. Среди популярных примеров можно напомнить историю с обезьяной (в статье "О правде и правдоподобии в искусстве"), которая выискивала на гравюрах изображенных на них насекомых и выковыривала их из листа, принимая за настоящих. Для Гёте очевидно, что такое восприятие произведения искусства говорит о невысоком интеллектуальном уровне воспринимающего, а не достоинстве самого произведения.

Кстати, в этой статье диалог между зрителем и театральным художником начинается с того, что зритель запротестовал, когда увидел на сцене декорации, изображавшие ложи со зрителями. Это ему показалось "неправдивым и неправдоподобным".⁸⁾

Устами театрального художника Гёте опровергает это обвинение, напоминая, что весь оперный спектакль, в котором герои "с пением дерутся и с пением умирают", условен.⁹⁾

Требование такой адекватности жизни, натуральности, и сопоставляется в восприятии обезьяны. "Не потому ли невежественный любитель требует натуральности от произведения, чтобы насладиться им на свой, часто грубый и пошлый лад?" - восклицает Гёте.¹⁰⁾

Другой хрестоматийный пример (из статьи "Коллекционер и его близкие") так же связан с изобразительным искусством: художник может изобразить собачку очень похожей, точь-в-точь как живую. Но ведь задача художника состоит совсем не в том, чтобы получить двух псов: одного живого, другого - на полотне. Настоящий художник не копирует, а создает, освещает созданный им образ светом разума, светом идеала.

"... С тем, кто отрицает идеал, легко может случиться, что

он пошлое примет за прекрасное", - говорит Гёте. II)

В этих суждениях, где ставится проблема типического, Гёте, разумеется, далеко выходит за пределы классицистической эстетики.

На исходе XVIII века в Германии оформляется новое художественное направление - романтизм. И характерно, что одним из первых манифестов романтизма явилась книга В.Г.Вакенродера "Сердечные излияния монаха, любителя изящного" (1797 г.), целиком построенная на примерах из живописи и музыки.

Излагая новые для немецкой литературы эстетические принципы, Вакенродер обращается к творчеству Рафаэля, Леонардо да Винчи, Микельанджело. С особой любовью и уважением он пишет об Альбрехте Дюрере, отмечая глубокую связь между его искусством и той патриархальной средой, которая его окружала и в которой он жил. Выделяя черты национальной самобытности Дюрера, Вакенродер на новом этапе продолжает и развивает идеи Гердера о национальном своеобразии искусства и его народных корнях.

Но своеобразие вакенродеровской позиции не сводится только к тому, что он обращается именно к живописи. Не совсем обычен для романтика и аспект спора, который ведет Вакенродер.

Как известно, романтизм в большинстве европейских литератур складывался в борьбе против классицизма. Так было во Франции, Польше, в известной мере и в России. Для Германии антитеза "романтизм-классицизм" не характерна. Здесь сказалось и то обстоятельство, что классицизм в немецкой литературе конца XVIII века находил выражение в таких глубоких формах, что историки литературы не всегда единодушны в том, в какой мере его можно считать классицизмом (например, "Римские элегии" Гёте). Не последнюю роль сыграло и то, что веймарский классицизм представлял Гёте, который покорял романтиков универсальностью своего гения. Как известно

Роман Гёте о Вильгельме Мейстере Фридрих Шлегель рассматривал как проявление одной из трех величайших тенденций эпохи (наряду с французской революцией), а трагедию "Фауст", когда она появилась в 1808 году, многие современники оценивали в русле романтизма.

Полемика, которую вел Вакенродер против эстетических принципов, характеризовавших современную ему немецкую живопись, отнюдь не была борьбой против искусства Просвещения.

Вакенродер сокрушается, что "человек перестал заслуживать внимание" художника: "о нем больше не думают в искусстве, и ему предпочитают пустую игру красок и разного рода утонченности в их освещении".¹²⁾ Страницей раньше объясняется, почему это происходит: "художники трудятся для знатных господ, которым не нужно, чтоб искусство трогало или обогащало душу, но чтобы только ослепляло и щекотало чувства".

Критикуя современное ему искусство, Вакенродер не называет имен. Речь идет о традициях барокко, сохранившихся в церковном и дворцовом зодчестве.

Что касается немецкой живописи, то здесь Вакенродера больше всего возмущает эклектика и подражательность. Именно против подражательности ранний немецкий романтик произносит самые резкие слова: "Одно наглое и сожаления достойное тщеславие способно заслугами столетий венчать свою слабую голову и заимствованным блеском прикрывать свое собственное достоинство".¹³⁾

Есть много оснований считать, что в своих резких суждениях о современном немецком искусстве Вакенродер имел в виду художника А.Р.Менгса и его главное произведение "Парнас" (1761), которым восхищался Винкельман. В известной мере можно было понять знаменитого автора "Истории искусства древности" - "Парнас" представлялся Винкельману шагом вперед именно потому, что на смену пом-

пезности барокко и вычурности рококо представлял классическую ясность композиции и строгость рисунка. Один из историков искусства XIX в. воспроизвел в своем исследовании репродукции двух фресок из Геркуланума (которые были открыты в середине XVIII в.) и репродукцию "Парнаса" Менгса, чтобы наглядно показать, откуда немецкий живописец брал ту или иную из одиннадцати фигур своего знаменитого плафона.¹⁴⁾ Речь идет не о том, что художника учили здесь в подражании. А.Р.Менгс, выступавший одновременно и как теоретик, даже обосновывал такой принцип. В одном из своих сочинений он писал: "Художник, который хочет выработать хороший вкус, так сказать, образцовый вкус, может достигнуть его, изучая четыре образца: у греков - их вкус к красоте, у Рафаэля - вкус к выражению и мысли, у Корреджио - вкус к грации и гармонии, у Тициана - вкус к правдивости и колориту".¹⁵⁾

Страстные строки Вакенродера звучат как прямой ответ на формулу Менгса:

"Балкое суемудрие! Слепое легкоеверие сынов века! Будто бы возможно перенять все роды красоты, все, что ни есть отличного в каждом великом художнике и, нищенски собирая разнообразные великие дары гениев, сосредоточить в себе дух их и над всем возвыситься".¹⁶⁾

Разумеется, суть вопроса не в споре с Менгсом или с Рамдором, другим теоретиком той поры. Вакенродер отвергает самый принцип подражания, любые формы механического следования традиции и, что особенно важно, отвергает приоритет любой формы, любого метода или стиля. Одна из его программных статей называется: "Несколько слов о всеобщности, терпимости и любви к ближнему в искусстве".

Для самой литературы фигуры типа Менгса не были характерны. Однако именно в 90-е гг. XVIII в. при активном содействии Мейера Гёте начал издание журнала "Дропялец" (1798) с целью пропаганды

античного искусства как эстетической нормы. И в противовес тому, что Гёте писал в годы своей юности, "Прошлые" видели теперь "бесформенность и безвкусицу" в памятниках готического искусства средневековья.

Романтики, и в том числе Вакенродер, в этом плане развивали идеи Гердера и Штурмера Гёте. На языке Вакенродера "терпимость и любовь к ближним в искусстве" означали признание права разных народов и разных эпох на свое решение эстетических задач:

"Почему не клянете вы индейца за то, что он говорит не на нашем, а на индейском языке? И все же обвиняете средневековье за то, что оно не создавало храмов, подобных греческим?" - восклицает Вакенродер. 17)

Хронологически, датами жизни и творчества, Вакенродер относится еще к XVIII веку. Но типологически он, конечно, принадлежит уже XIX столетию.

Об этом свидетельствует не только характер его интерпретации живописи, но и глубокий интерес к музыке, который не был свойственен мыслителям Просвещения. Исключения были довольно редки. Во Франции, например, Дидро включал музыку в сферу своих эстетических изысканий, даже вмешивался в современные ему споры о реформе Глики, а Руссо сам выступал в качестве композитора.

В Германии второй половины XVIII в. наибольший интерес к музыке проявили Гердер и Гейнзе. Гердер даже намеревался по примеру "Лаокоона" Лессинга написать сочинение, в котором были бы рассмотрены границы между музыкой и поэзией.

Гейнзе, наряду с романом "Ардингелло", в котором много рассуждений о живописи, написал роман "Гильдегард фон Хоншталь", который можно рассматривать как беллетризованный трактат о музыке. Характерно, что при всей универсальности интересов Шиллера и Гё-

те, музыка в их духовной жизни занимала весьма скромное место. О Гёте не без оснований пишет один из исследователей этой эпохи: "Его натуре, сосредоточенной на созерцании окружающего мира, были ближе изобразительные искусства, чем музыка, искусство, призванное прежде всего выражать внутренний мир человека". (Герман Гетнер).

В центре внимания музыка окажется у немецких романтиков, и прежде всего у Гофмана. Вакенродер открывает здесь не только новую тему, но и новый аспект в эстетическом освоении действительности.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- 1). Ф.Шиллер. Собрание сочинений в 7 томах. М., 1957, т.6, стр. 542.
- 2). Там же, стр. 543.
- 3). Там же, стр. 547.
- 4). Clans Träger. Nachwort zum: Herder-Goethe-Wörter. Von deutscher Art und Kunst. Leipzig, 1960.
- 5). И.-В.Гёте. Собрание сочинений в 13 томах, т. 10, М., 1937, стр. 391.
- 6). Там же, стр. 393.
- 7). Там же, стр. 393.
- 8). Там же, стр. 442.
- 9). Там же, стр. 444.
- 10). Там же, стр. 447.
- 11). Там же, стр. 489.
- 12). W.H.Wackenroder. Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Leipzig, 1797, стр. 116.
- 13). Там же, стр. 120.

- 14). **K.Gerstenberg.Winkelmann und Mengs.Halle,1922**
- 15). **A.R.Mengs.Oeuvres complètes.t.I,Paris, 1787, стр.151.**
- 16). **W.H.Wackenreder.HerzenergieSungen,, ... стр. 122-123.**
- 17). Ср. "Об.искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л.Тиком. М., Некрасов, 1914, стр. 62.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МЫСЛЬ АНГЛИИ XVIII ВЕКА

В XVIII веке искусство Англии впервые приобретает общественный характер. Впервые — потому, что именно тогда возникает общественность. Раньше формой общественности была, в лучшем случае, площадная культура. Теперь возникает общественность цивилизованная. Появление периодической прессы, клубов, где обсуждались различные общественные вопросы, наконец, образование политических партий — все это позволяет говорить о том, что происходило создание "общества". Этот процесс был связан с развитием и утверждением буржуазии, еще игравшей прогрессивную роль и выступавшей, по определению В.И.Ленина, как выразитель интересов широких слоев народа. На этой почве выросло передовое идеологическое направление эпохи — просветительство, оказавшее решающее влияние на развитие художественной культуры.

Первая половина столетия протекала в Англии в условиях формирования нового социального уклада, представлявшего собой компромисс между аристократией и буржуазией. Компромисс отнюдь не привел к идиллии в общественно-политической жизни. Борьба продолжалась как в политике и экономике, так и в других общественных сферах. Новый класс и идущие за ним демократические слои в этот период вели ожесточенную борьбу против дворянской безнравственности и за утверждение новой морали.

Уже в самом начале строительства новой, буржуазной культуры в ней были разные течения: тенденции узко классовые и стремления широкого гуманистического характера. Они не были отгорожены друг от друга. В передовых умственных движениях эпохи и в художествен-

ной культуре эти течения почти неразличимы, отделить их друг от друга подчас невозможно. У самых передовых людей эпохи замечаются черты буржуазной ограниченности.

Искусство XVIII в. прежде всего проникается духом общественности. Деятели разных искусств с гордостью принимают на себя миссию общественного служения. Искусство сознательно посвящает себя служению общественности и нравственности, играет цивилизирующую роль.

Ближайшим к XVIII в. фондом художественной культуры было искусство классицизма XVII в. В Англии классицизм в XVII в. еще не утвердился. Его расцвет приходится на начало XVIII в. Теоретиком классицизма в Англии стал поэт Александр Поп, изложивший художественное кредо новой школы в поэме "Опыт о критике" (1711). Классицизм господствует в английской поэзии первой половины столетия. Он утверждается и в архитектуре, где его признанные теоретики и практики Джеймс Гиббс, Берлингтон, Уильям Кент проповедуют возврат к канонам Витрувия и Палладио. В драме и театре классицистские формы трагедии и комедии наполняются проветительским морализаторским содержанием.

Но некоторые явления искусства начала века никак не укладываются в эти рамки. Таковы гениальная сатира Свифта "Путешествия Гулливера", приключенческие и плутовские романы Дефо, "Опера нищих" Джона Гая, графика и живопись Хогарта. С господствующей эстетической доктриной все эти произведения плохо согласуются. Правда, классицизм допускал "низкие жанры" - сатиру, бурлеск, пародию, но не в них видел лучшие средства воплощения своего идеала. А эстетика просветительского классицизма утверждала именно искусство идеальное. Провозглашая целью искусства подражание природе, А.Поп уточнил: искусство изображает "упорядоченную" природу. Одновременно с его "Опытом о критике" Шефтсбери публикует свои "Характеристики

людей и нравов" - подлинный манифест культуры, утверждающий единство истины, добра и красоты.

Некоторые художники XVIII в. следуют этим принципам, другие, как известно, изображают уродливые и безнравственные явления. Обращение художников к эстетически неприемлемому и нравственно отвратительному находит себе оправдание в том, что такое искусство служит исправлению людей. Хогарт был тем художником, который особенно старался компенсировать использование антиэстетического материала ясно выраженным нравоучением. "Хогарт был первым создателем общественной сатиры и политической карикатуры в европейском искусстве, - писал Б.Р.Вишпер. - ... От него не укрылась ни одна из теневых сторон его времени - подкупность в политике, непомерность в еде, пьянство, азартные игры, разложение нравов, бессмысленная роскошь, грубость и нищета".¹⁾

Хогарт не мог не сознавать, что его искусство противоречит самому духу классицизма. Его трактат "Анализ красоты" (1753), созданный уже в конце рассматриваемого периода, выражает эстетический идеал художника. Однако, мы тщетно искали бы в его сочинении чего-либо, непосредственно относящегося к его произведениям. Величайший дидактик в искусстве написал одну из самых технических, не побоимся сказать, формалистических работ в мировом искусствоведении.

"Анализ красоты" воплощает антиклассицистскую теорию живописи. Ища опоры среди теоретиков предшествующего времени, Хогарт, естественно, нашел ее у антиклассицистов сравнительно недавнего прошлого. Его волнистая линия как эталон красоты встречалась у маньериста Ломатцо; ее предвосхищение находят также у Сальвиати, Вазари, Пуккари - словом, Хогарт мог использовать опыт маньеристской реакции на ренессансный классицизм.

× Если классицизм XVII в. ставил искусство выше природы, то Хогарт "восхищался гораздо более природой, чем лучшими произведениями искусства".²⁾ В этом смысле эстетика Хогарта является реалистической - в духе XVIII в. Даже самые смелые реалисты первой половины XVIII в. не отказывались от строгой внутренней организации произведения, следуя в этом классицистам. Это можно видеть и у Хогарта.

Классицизму противостоит у него культ разнообразия; но он не отвергает и принцип единства. Произведения Хогарта, при всем богатстве частностей, обладают единством, которое достигается в первую очередь единством идеи. Этический замысел превращает в нерасторжимое целое пеструю панораму, создаваемую художником.

Есть несомненная близость между Хогартом и Филдингом; шедевр Филдинга "Том Джонс" также содержит необыкновенно широкую картину английской жизни, причем отдельные эпизоды фабулы скреплены мастерски построенной композицией.

Важная особенность всех значительных явлений искусства XVIII в. - теснейшая связь между разными видами художественной деятельности. Как известно, Хогарт увлекся сюжетом "Оперы нищих" Гая и создал много вариантов сцен в Нью-Гейтской тюрьме. Здесь драма слилась с изобразительным искусством. Сам Гэй сочетал комедию с пародией на оперу и ввел в пьесу вокальные номера - сатирические песни наподобие уличных баллад. Филдинг, создавая свои романы, использовал приемы драматической интриги и комедийного построения фабулы. В них есть немало сцен, являющихся словесными картинами в духе Хогарта.

Если искусства первой половины XVIII в. в Англии едины, то это не синтез искусств, а скорее отсутствие четких границ; любое из искусств свободно пользуется приемами других видов искусства. На-

Более значительными явлениями художественной культуры XVIII в. были роман, сценическое искусство и портретная живопись. Ансамбль несколько странный, но всех его участников объединяло стремление приблизиться к повседневной реальности. Современные ситуации, современные социальные типы, новые нравственные понятия, изображение обычных "средних" людей — таковы характерные признаки разных искусств XVIII в.

XVIII столетие было, вместе с тем, важной эпохой в развитии художественной теории. Естественно, что век разума привел к образованию самостоятельной дисциплины эстетики. Художественные теории Возрождения, маньеризма и барокко оставались сводом наблюдений и правил. Учили, как создавать произведения искусства. В XVIII в. эта традиция не была изжита, тогда любили всякие практические руководства. Но возникло и новое направление в мышлении об искусстве: стали интересоваться психологическими основами художественного творчества и восприятия искусства. Начатое в XVII в. изучение природы человеческого сознания, в XVIII в. было распространено и на исследование вопросов, связанных с искусством. Возникли теории, объясняющие художественные вкусы и предпочтения, опирающиеся на гипотезы о складе человеческого сознания. Мыслители ищут специфику чувств, возбуждаемых произведениями искусства, изучают природу творческого воображения, ощущения, вызываемые прекрасными или безобразными предметами, допытываются — почему одни вещи кажутся красивыми, а другие — уродливыми.

Если рационалисты XVII в. не делали принципиального различия между логическим и художественным мышлением, то философы века разума выделяют особую сферу человеческого сознания. Ф.Хетчесон определяет восприятие красоты как ощущение, в котором отсутствует рациональный элемент. Сочетание форм непосредственно воздейст-

кует на сознание. Это не означает отсутствия закономерности в восприятии предметов. Существуют законы эстетических чувств. Первый закон: воздействие приятной пропорции, присущей предметам и живым телам. Далее, эстетическое чувство обусловлено единством и разнообразием в таком сочетании, когда предмет, доставляющий наслаждение, обладает и внутренней цельностью, и богатством частных. Не трудно увидеть родственность этого положения и взглядов Хогарта.

Д. Юм также разграничивает разум и эстетическое чувство. Из тысячи мнений о том или ином предмете только одно разумно и соответствует истине. Таков закон разума. Но "всякое чувство правильно, ибо чувство не имеет иной ссылки, как на само себя, и является всегда реальным".³⁾ Это объясняется тем, что разум выносит суждение об объективно существующих предметах, прекрасное же в самих вещах не существует, оно — факт человеческого сознания, а каждый человек чувствует вещи по-разному: "Один может видеть безобразное даже в том, в чем другой чувствует прекрасное".⁴⁾ Вместе с тем Юм отнюдь не сторонник эстетического ширализма. Люди, считает он, в состоянии создать норму вкуса, примиряющую различные чувства. Этому должно способствовать развитие вкуса посредством частого обращения к признанным шедеврам искусства. Объективно прекрасное существует, несмотря на всю разногласию вкусов: "... Гомер, услаждавший две тысячи лет назад Афины и Рим, еще поныне вызывает восхищение Парижа и Лондона. Никакие смены климата, правительства, религии и языка не в силах затмить его славу. Власть и пред-рассудок могут придать временную популярность бездарному поэту или оратору, но его репутация никогда не будет прочной и общепризнанной".⁵⁾

Как мы видим, дуализм философии Дема сказался и в его эстетической концепции.

Эстетические теории философов формировались в значительной мере под влиянием господствующих художественных вкусов. До середины XVIII в. классицизм — по крайней мере в теории — еще сохранял господствующее положение. Поэтому эстетические концепции философов формировались двояким образом. С одной стороны, развивался анализ духовных способностей человека. С другой — эстетическая теория не могла не учитывать признанных канонов. Норму вкуса для того же Она практически составляли образцы классического искусства.

В середине XVIII в. наметился перелом и в художественной практике, и в эстетической теории. Первая треть века прошла в Англии под знаком господства остроумия (wit). Сатира, пародия, бурлеск, героико-комическая поэма, комедия и балладная опера вместе с сатирическими произведениями Хогарта определяли "дух времени". Фильдинг продолжил эту линию вплоть до середины столетия.

Но уже тогда впервые появляется в поэзии элегический тон. Новая линия начата "Временами года" Джеймса Томсона. Э.Онг создает меланхолические "Ночные думы". Появляются первые сентиментальные комедии и наиболее популярные вплоть до конца века, проникнутые сентиментализмом семейно-бытовые романы Ричардсона.

В литературе возникает своеобразная борьба эмоциональных направлений: друг другу противостоят остроумие и чувство, смех и элегия. Датой перелома был 1751 г.; Томас Грей опубликовал тогда "Элегию, написанную на сельском кладбище". Возникает целая школа кладбищенской поэзии.

Элегические мотивы в искусстве отражали важные сдвиги в общественной жизни и идеологии. Под влиянием буржуазного "прогресса" и начинающегося промышленного переворота происходит гибель английской деревни и завершается обезземеливание крестьянства. Непосредственное отражение это получило в поэме О.Гольдсмита "Покину-

тая деревня" (1770).

Оптимистическая теория просветителей начинает давать трещину. Одновременно начинается пересмотр всех рационалистических концепций, в частности, в эстетике. Уже Сэмюэл Джонсон, величайший критический авторитет середины XVIII в., признает, что великое искусство может существовать вне канонической системы классицизма, что особенно проявилось в его признании Шекспира классиком. Еще дальше пошел Э.Джонс, отвергнув в своем рассуждении "Об оригинальном сочинении" (1759) идею единственного канона красоты. Он признал неверным принцип подражания классикам. Залогом истинного творчества является не подражание, а оригинальность. Великий художник не тот, который подражает, а тот, кто сам создает образцы для подражания. Джонс выдвинул понятие гения как оригинального художника, не подчиняющегося никаким законам. Гений сам себе закон.

Такова крайняя точка эстетического вольнодумства в английской художественной мысли XVIII в. Она получила воплощение в некоторых приметных фактах английской культуры XVIII в. Л.Стерн в "Сентиментальном путешествии" и "Тристане Шенди" смело разрушил каноны сложившегося к тому времени семейно-бытового и нравоучительного романа. В поэзии освобождение от правил продемонстрировал Уильям Блейк, антирационализм которого граничил с мистикой и визионерством. Он же был смелым новатором, оторвавшимся от всех классических традиций, в живописи и графике; его произведения предвосхитили не только романтизм начала XIX в., но и символизм конца века.

Другой формой антиклассицистской реакции было возрождение готики, культ руин, вообще интерес к средневековью - в противовес многовековому культу классической античности. "Оссиян" Макферсона, готические романы Уолпола и Радклиф, поэзия Чаттертона - типичные явления новой художественной культуры. Если говорить о ли-

тературе, то в ней полнее всего возврат к природе проявился в поэзии шотландца Роберта Бернса. Ричарду Уилсон⁵ принадлежит несомненная заслуга зачинателя английской пейзажной живописи, развитой далее Гейнсборо.

Все или некоторые из этих явлений иногда определяют как предромантизм. И действительно, многие элементы в творчестве писателей, поэтов и художников второй половины XVIII в. предвосхищают отдельные мотивы романтического искусства. Но здесь еще очень далеко от романтизма. Нет главной пружины романтизма XIX в. - индивидуализма.

Искусство второй половины XVIII столетия остается в значительной мере общественным по своему духу, хотя характер его отчасти меняется. Дух общности уступает место духу общительности, что, в частности, любознательно отражается в некоторых групповых портретах, начиная с "Мистера Олдхэма и его гостей" Джозефа Хаймора.

От Шейтсбери с его верой в идеальную гармонию до Берка прошло только полстолетия, но уже в 1756 г. последний в своем "Философском исследовании наших идей о возвышенном и прекрасном" пишет: "Страсти, именуемые общественными, являются сложными, и они разветвляются на многообразные формы..." Три главные страсти - "симпатия, подражание и самолюбие"⁶; на них держится общество, они определяют ту или иную форму общения между людьми. Берку очевиден эгоизм человека буржуазного общества, сложившегося в Англии, но он еще сохраняет веру в добрые нравственные качества человека. В частности, стремление к общительности развивает чувство прекрасного, а стремление к самосохранению - чувство возвышенного.

Среди английских эстетиков Берк занимает срединную позицию. Он не догматик-классицист, но и не сторонник полной свободы, как Лейб.

Здесь мы подходим к тому, что можно назвать парадоксом худо-

кественного развития Англии в XVIII в. В начале века утверждается классицизм, вступающий в союз с просветительской идеологией. Первой реакцией на классицизм были гротескный реализм и сатира. Классическая пора реализма в литературе середины XVIII столетия была в целом недолговечной, хотя и оказала огромное влияние на всю европейскую художественную культуру (Ричардсон, Филдинг). Но уже у Ричардсона бытовой реализм окрашен сентиментализмом. Далее возникли антирационализм, предромантические явления. Казалось бы, искусству, опирающемуся на каноны, должен был прийти конец. Между тем, наиболее значительные явления в изобразительном искусстве второй половины XVIII в. связаны с умеренным и даже консервативным направлением. Речь идет о Рейнольдсе и Гейнсборо. Заметим кстати, что ярчайшее в английской драме XVIII в. — творчество Шеридана — в стилевом отношении связано с поздним цветением просветительского классицизма в драме. Конечно, Шеридан был реалистом, но нельзя не видеть, что его комические шедевры соответствуют строгим правилам классицизма в драме. Чертами классицизма отмечено и творчество корифеев английской драмы конца века — Камбла и Сарн Сиддонс. Это не было движением вспять, потому что формы, ставшие традиционными, отчасти были усовершенствованы, но, главное, в эти формы вкладывалось новое, вполне современное содержание. Поэтому о консерватизме можно говорить лишь относительно.

Переходя к Рейнольдсу, остановимся, прежде всего, на его вкладе в теорию искусства. Многие художники писали о живописи. Но они писали о ней чаще всего как о своем ремесле: раскрывали секреты техники, учили различным приемам работы, лишь бегло и несистематизированно касаясь философских и эстетических основ творчества. "Лекции об искусстве" Рейнольдса, читанные между 1768 и 1789 гг., выражают не только личный опыт художника, но представляют собой

прекрасное сочинение о природе искусства, которое и в наше время можно читать с пользой и удовольствием. Может быть, Хогарт дает художникам больше полезных в работе советов, зато Рейнольдс учит мыслить об искусстве.

Хотя Рейнольдс воздаст должное Хогарту как художнику, но по существу, не называя его, спорит с ним по кардинальным вопросам творчества, выдвигая концепцию во многом противоположную. Рейнольдс, конечно тоже призывает изучать природу и опираться в творчестве на нее. Но он настаивает, что искусство должно быть воплощением прекрасного. На новом этапе он возрождает положение, что надо изображать природу эстетически упорядоченную. Рейнольдс возрождает и принцип единства художественной композиции.

Рейнольдс не догматик и не классицист в традиционном духе. Он воплощает и в теории и в практике принцип здравого смысла. Призывая учиться у художников Ренессанса, он не пренебрегает достижениями искусства нового времени, и опыт всего просветительского реализма XVIII в. для него не прошел даром.

Рейнольдс воплощает дух новой классики, к которой стремятся многие художники в последние десятилетия XVIII в. Он далеко не одинок в этом стремлении. Новая классика проникнута жаждой возродить красоту. Обычно принято говорить о романтизме как о первой реакции на буржуазный прогресс. Рейнольдс дает основание говорить о другой, неромантической форме реакции на уродство народившегося буржуазного мира. Нельзя не признать, что это искусство было более аристократичным, чем в предшествующий период, проходивший под знаком демократизации. Но и Рейнольдс, и Гейнсборо — мастера, создавшие портреты непреходящей красоты и художественного совершенства. Их моделями были представители аристократической и буржуазной среды. Но кто бы ни были люди, которых они писали, их творчество вы-

ражало не ограниченный классовый идеал, а идеал гуманно человеческий. Просветительский гуманизм получил яркое выражение в их портретном творчестве. Напомним, что просветители стремились цивилизовать общество и его отдельных членов. Можно без всякого преувеличения сказать, что они воплотили в живописные образы идеал цивилизованного человека. Их портреты дают не только образцы новой красоты, но и создали глубокие изображения личности, соответствующие тем открытиям в области психологии, которые были совершены в искусстве романа от Ричардсона и Филдинга до Голдсмита и Стерна.

Всякая попытка обобщить большой и разнообразный художественный материал неизбежно ведет к схематизму. Я понимаю, что не избежал его. XVIII век совмещает сильную струю классицистской традиции с попытками разрушить ее и создать искусство, берущее природу в ее, так сказать, чистом виде. Важнейшая художественная проблема, проходящая через искусство всего столетия — как совместить реальность жизненного материала с эстетическим идеалом. Разнообразные искания писателей и художников отражают попытки решить эту проблему. В целом художественное развитие Англии в XVIII в. проходит под знаком приближения к реальности. Наиболее значительные достижения английской литературы и живописи проникнуты духом просветительского гуманизма, живым чувством реальности, любовью к жизни, верой в человека. Шедевры этого искусства имеют непреходящее значение.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1). Б.Р.Вешпер. Английское искусство. Краткий исторический очерк. М., Изд. ГМИИ им.Пушкина, 1945, стр. 28.

- * 2). "Мастера искусства об искусстве", т.3, М., "Искусство", 1967, стр. 390.
- 3). "История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли", т.2, М., "Искусство", 1964, стр. 143.
- 4). Там же, стр. 143.
- 5). Там же, стр. 145.
- 6). Там же, стр. 105.

ДАВИД ГАРРИК

Гамлета в Дрюри Лейн играл сам Гаррик. Но Том Джонс и миссис Миллер, явившиеся на спектакль, получили в этот вечер дополнительное удовольствие. Им доставило немало веселых минут общество Парtridge, человека "не изощренного в искусстве, но зато и не испорченного им, и потому способного к простым и непосредственным впечатлениям". С момента, когда принц датский появился на подмостках, детская душа цирюльника-латиниста была отдана ему без остатка. Он смотрел на происходящее его глазами. Он ужасался выпавшим на его долю испытаниям. Он старался предостеречь его против опасностей...

Из театра он ушел потрясенный. Но когда его спросили, кто сегодня понравился ему больше всех, он, не задумываясь, ответил, что, конечно, король, и был от души удивлен, услышав от миссис Миллер, что вовсе не короля, а Гамлета играл великий актер. И это великий актер? Да он, Парtridge, сыграл бы не хуже. Если б ему явился призрак, он вел бы себя точь-в-точь, как Гамлет. И с матерью он держался бы совершенно так же — как и всякий порядочный человек, имея дело с подобной матерью. Нет, его наверно дурчат. Вот король — другое дело. Сразу видно, что актер.

Эту сцену написал друг Гаррика и человек, искушенный в театре, как никто другой. Ее воспроизвел восемнадцать лет спустя в "Гамбургской драматургии" великий теоретик театра. Она стала в дальнейшем своеобразным эталоном, по которому судили об игре "английского Росция".

История сохранила немало других свидетельств поразительной достоверности Гаррика. Часть они закрепились в форме актерских

анекдотов. Рассказывали, например, что бакалейщик, явившийся в Лондон из Личфилда, родного города великого актера, с письмом от его брата Питера, увидел Гаррика в роли Абея Драггера ("Алхимик" Бена Джонсона) и не пожелал встретиться с этим обтрепанным и жалким субъектом. Другие свидетельства отлились в форму афоризмов.

"Гаррика трудно было назвать актером, и это лучшая похвала, которую ему можно сделать",¹⁾ - сказал, не зная, что говорит это на века, безымянный рецензент 1742 года. Некоторые свидетельства дошли до нас в виде подробных описаний. Их смысл легче всего резюмировать словами Новерра, посвятившего Гаррику несколько страниц в своих "Письмах о танце": "Гаррик... стоял на страже природы".²⁾

Гаррика хвалили за "натуральность", и смысл этих слов был весьма близок к современному. В этом легко убедиться, обратившись к тому месту из "Лаокоона", где Лессинг, оспаривая представление классицизма о сценической пристойности, пишет: "Человеку нечего стыдиться жалоб, полубогу же стыдно, когда в нем человеческое начало настолько берет верх над божественным, что заставляет его плакать и стонать... Мы, люди нового времени, не верим в полубогов, но требуем, чтобы ничтожнейший герой чувствовал и действовал как полубог.

На вопрос о том, может ли актер представить так верно крик и болезненные конвульсии, чтобы у зрителя создалась полная иллюзия реальности, я не позволю себе ответить ни утвердительно, ни отрицательно. Если бы я пришел к выводу, что наши актеры не могут сделать этого, мне еще предстояло бы убедиться, что этого не мог сделать, например, и Гаррик..."³⁾

Гаррик мог это сделать. В 1742 году он регулярно ходил в дом, где жил человек, уронивший когда-то из окна свою двухлетнюю дочь и сошедший с ума. Каждый день этот человек "играл" у того же

Обна эти закрепившиеся в его сознании несколько страшных мгновений и оглашал улицу жалобными криками. Наблюдая несчастного, Гаррикс готовил сцену сумашествия в "Короле Лире".

Не менее "натуральное" впечатление производила сцена смерти Ричарда Ш. По словам Новерра, "с каждой минутой смерть все более запечатлевалась на лице его, глаза тускнели, все с большим трудом выговаривал он слова, его жесты, не теряя своей выразительности, изобличали приближение последних мгновений, ноги подкашивались, черты заострились, бледное, мертвенное чело выражало муку и раскаяние. Наконец он упал наземь... Преследуемый страшными картинами ... злодеяний, он пытался бороться со смертью, - природа, казалось, делала в нем последнее свое усилие. Сцена эта вызывала трепет; он парал ногтми землю, словно роя для себя могилу, роковое мгновение все приближалось, мы видели воочию смерть. Все живописало тот страшный миг, перед которым все равны. Он умирал - предсмертная икота, искаженное лицо, конвульсивные движения рук, судорожно вздымающаяся грудь завершали эту устрасашую картину".⁴⁾

И все же, при всей своей распространенности, мнение о Гаррике как о "натуральном" актере, уже при его жизни не было всеобщим. В величии Гаррика не сомневался никто. Однако характер его мастерства не все оценивали одинаково. Так, один из учеников Маклина, Самюэл Фут - впоследствии известный драматург и прославленный комический актер - уже в 1744 году, всего три года спустя после дебюта Гаррика, заявлял, что Гаррикс остановился на полпути и что, при всей его естественности, можно играть еще проще. Сомнения в полной "натуральности" Гаррика высказывались и за пределами театра. Крупнейший английский критик XVIII века Самюэл Джонсон наравне с остальными считал, что Гаррикс затмил всех известных актеров. Но когда Джемс Босвел, услышав от него во время их совместного путе-

шествия на Гебриды слова о том, что все трагики играют неестественно, попытался возразить, сославшись на пример Гаррика, — Джонсон заверил своего друга, что не стал бы (в жизни, разумеется, не на сцене) так шарахаться, увидев духа. "Если б я повел себя так, я б его напугал".⁵⁾

Джонсон понимал, насколько театрален Гаррик. Сохранившаяся иконография свидетельствует в пользу его мнения. Конечно, она не всегда совершенна, но все-таки говорит о многом.

По словам современников, лицо Гаррика в "Макбете" производило огромное впечатление силой запечатленных на нем страстей. На картинах, где изображен Гаррик-Макбет, это трудно увидеть. Зато они неплохо фиксируют позы Гаррика. Эти позы, при всей их сменяемости, сугубо классицистичны. Занесенный кинжал, продолжающий линию протянутой к Гаррику руки миссис Причард (леди Макбет), наклон туловища, точно соотнесенный с поворотом головы и позой партнерши... Два кинжала, направленные параллельно к широко расставленным ногам, одна из которых согнута в колене, и тот специфический поворот туловища, который, передавая движение в сторону, позволял, вместе с тем, стоять грудью к зрителю... Снова Гаррик и миссис Причард, позы которых соотнесены так точно, словно мы присутствуем не на драматическом, а на балетном спектакле...

Сцена безумия из "Короля Лира" выглядит на картине отнюдь не столь "натуральной", как следовало бы ожидать, зная предпосылки роли. Декорации, фигуры удаляющегося Эдгара и Кента, сдерживающего Лира, столь романтичны, словно спектакль поставлен не в первой половине XVIII века, а в начале следующего (вспомним, впрочем, Чарльза Маклина, сыгравшего за год до этого Шейлока в романтическом костюме и гриме). Фигура Лира почти контрастна по отношению ко

всему, что ее окружает. Лицо Кента - застывшая маска горя. Безбородое лицо Лира - живое олицетворение человеческой скорби. Оно просто и общечеловечно. В нем достигнут тот тип обобщения, который характерен для самых реалистических проявлений просветительского искусства. Но фигура Кента по своей пластике могла бы занять место на знаменитом плоту "Медузы" (Эдгар - это, если угодно, уже следующая ступень романтизма), а бытовая, в современном костюме, фигура Лира застыла в позе картинной и классицистичной.

Знаменитая картина Уильяма Хогарта превосходно описана Михаилом Германом, и здесь достаточно привести соответствующее место из его книги.

"Хогарт написал Гаррика-Ричарда в момент высочайшего напряжения страстей, когда мрачные призраки прошлого предвещают близкое возмездие преступному королю..."

И поза, и скованные страхом движения, и лицо, жесткое и вместе беспомощное - тут не разделить создание актера и создание художника. Тем более, что Хогарт не скрывает от зрителя, что перед ним сцена. Нарочитое изобилие бутафории говорит об откровенной условности: театр есть театр. Сам Хогарт беззастенчиво сдвигает сценическое время, показывая у ног Ричарда записку, которую ему передают уже перед самым началом битвы. Но что за беда! Здесь нет действительности - только искусство. В ином случае и жестикация Гаррика показалась бы напыщенной и ненатуральной.

Конечно же, картина прежде всего рассказывает об искусстве актера. Каждое его движение продумано и в высшей степени расчетливо-эмоционально. Фигура Гаррика, замершая в сложном, несколько вычурном повороте, напоминает барочные статуи. Крут взаимопроникающих искусств замыкается в полотне Хогарта".⁶⁾

Хогарт заслуживает не меньшего доверия, чем сам Генри Филь-

динг. Друг Гаррика, познакомившийся с ним на любительской сцене, * он перенес в живопись свое увлечение театром. У Хогарта был удивительный глаз на все оттенки мимики и позы актера — недаром он, по словам Михаила Германа, давно уже превратил свои полотна "в театральные подмостки, на которых играли созданные его воображением артисты". Поэтому и Гаррик очень точно "диктовал художнику характер, пластику, чувство".⁷⁾

Но где тут столько раз отмеченная зрителями "натуральность"? На какой из этих картин мы увидим того Гаррика, которого ожидали встретить, выслушав его современников? Почему наше зрение приходит в такое явное противоречие с внутренним образом, созданным на основании чужих слов? И кто прав из современников Гаррика — те, кто рисовал его красками, или те, кто живописал его при помощи речи?

Думается, по-своему правы и те, и другие. Просто современники, описавшие свое впечатление от ролей Гаррика, обычно сообщали результат его исполнения. Художники же передали нам немало его приемов, служивших этому результату.

О том, что лежало в основе игры Гаррика, спор велся давно. Если Новерр и многие другие склонялись к мнению, что Гаррик — актер переживания, Дидро в "Парадоксе об актере" утверждал, что Гаррик, напротив, законченный актер представления. Описав Гаррика на обеде в английском посольстве, где тот демонстрировал приглашенным французам совершенство своей мимики, Дидро задает вопрос, способный, как ему кажется, уничтожить любого противника: "Могла ли его душа пережить все эти ощущения, пережить, в соответствии с игрою лица, эту своеобразную гамму чувств?" "Я совершенно не верю этому, и вы не верите";⁸⁾ — отвечает он на свой риторический вопрос — отвечает с тем большим основанием, что речь идет всего о четырех или

пяти секундах, на протяжении которых на лице Гаррика сменялось добрых два десятка выражений.

Собственный рассказ Гаррика о своем мастерстве, казалось бы, подтверждает полную правоту Дидро. Описывая один эпизод из "Алкимика" в своем исполнении, он прослеживает два этапа подготовки роли. Сначала анализируются, сугубо рациональным путем, чувства персонажа в заданных обстоятельствах, потом отыскивается способ адекватно передать их вовне. Ни о каких собственных чувствах здесь нет и речи. Да и можно ли их ждать от актера, столь детально, технично, делово излагающего сумму приемов, имеющих целью вызвать гомерический смех в зрительном зале? После того, как Абель разбил сосуд у врача-шарлатана и до смерти напугался, его состояние "должно выразиться следующим образом: его глаза должны быть повернуты от предмета, который сейчас его занимает больше всего, а губы вытянуты в сторону этого предмета. Это создаст впечатление расслабленности каждого мускула. Если при этом голову нагнуть в сторону сосуда, это придаст верхней части его туловища очень отчетливое выражение комического ужаса и стыда. Для того, чтобы и нижняя часть туловища была в такой же степени комична, нужно ступни ног повернуть носками внутрь, а дыхание задержать. Абель неизбежно будет испытывать дрожь в коленях, и, если при этом его пальцы конвульсивно сожмутся, это создаст законченную картину гротескного ужаса, которая подстать кисти голландского художника".⁹⁾

Вот уж от кого не услышишь фразу: "Я сам не знаю, как это делал!" Гаррик все знает и все умеет. Только вот чувствует ли что-либо?

Косвенным образом этому представлению о Гаррике как об актере точного расчета и виртуозной техники служат и описания, оставшиеся от тех, кто ни коим образом не согласился бы со словами Дидро.

× "Гаррик играл все роли с одинаковым совершенством, — писал Новерр. — Для каждой из них у него было, так сказать, другое лицо. Он умел несколькими мазками, распределенными кистати и в соответствии с данной ролью, подчеркнуть именно те черты, которые являются для данного персонажа наиболее характерными. Его возраст, положение в обществе, нрав, должность и звание последнего — вот чем руководствовалась кисть Гаррика и что подсказывало ему краски... Точно подражая природе, он умел выбирать в ней именно то, что нужно, всегда показывая ее в удачных положениях и выгодном свете... Никогда не оказывался он ни выше, ни ниже персонажа, которого играл. Ему удавалось уловить ту точную меру подражания, которой почти всегда недостает комедийным актерам".¹⁰⁾

Мы узнаем из этого рассказа Новерра о даре социальной характеристики, которым обладал Гаррик в комедийных ролях, о его безупречном вкусе и изумительной наблюдательности, о большой способности выделить главные приметы образа и через них определить доминанту роли, — но как это совпадает со многим из того, что требовал Дидро от актера представления! Правда, от Новерра мы узнаем и другое. "В трогательных местах он волновал, в трагических заставлял зрителя испытывать самые бурные чувства и, если позволено так выразиться, терзал самое его нутро, раздирая его сердце, пронзая его душу, заставляя обливаться кровавыми слезами. В высокой комедии он пленял и очаровывал, а в жанре менее возвышенном был забавен и преображался с таким искусством, что его не узнавали даже те, кто его близко знал".¹¹⁾ Но разве Дидро не считал, что актер представления способен волновать зрителя больше, чем актер переживания? Ведь парадоксальность актерского мастерства по Дидро в том и состоит, что, чем холоднее актер, тем больше волнуется зритель.

Да и сам "Парадокс об актере" появился под воздействием игры Гаррика - до этого Дидро считал, что достигнуть совершенства может только актер, сочетающий мастерство и чувство.

И все-таки одна особенность Гаррика делает неприемлемой мысль о том, что он - актер представления. Речь идет все о той же пластике. На первый взгляд, она служит прямым подтверждением словам Дидро. Она никак не позволяет (следуя афоризму Новерра) говорить о Гаррике как об актере, бравшем все от природы и почти ничего от искусства. Она для этого слишком неестественна. Здесь все взято от искусства, причем от искусства традиционного, классицистического, преподносящего вам не просто природу, а "прекрасную природу", выпестованную долгой практикой сцены и изобразительных искусств.

Откуда, в таком случае, то впечатление естественности, которое Гаррик производил на современников?

Будь Гаррик актером "натуральной" внешней техники, впечатление естественности можно было бы объяснить самой техникой, доведенной до того совершенства, когда за внешними проявлениями страсти зритель обманчиво рисует живое чувство. Но пластика Гаррика далека от этого. Она прямо этому противоречит. И все-таки о Гаррике говорят как об актере огромной жизненной правды.

Объяснение этому может быть только одно. Гаррик был чувствующим актером. Более того, накал страстей, приносимых им на сцену, был так велик, что бытовые позы показались бы у него неестественными, а естественными представлялись позы от быта весьма далекие. Они "натуральны", поскольку гармонируют с чувством. Они естественны в пределах данной системы и перестают быть такими, когда система нарушена. Мы, оценивая изображения Гаррика, не можем признать его "натуральность". Но картины немые и неподвижны, отсюда и противоречие между тем, что мы слышали о Гаррике, и тем, что увидели.

*Современники же воспринимали Гаррика как живого актера во всеоружии его средств, и они никогда бы с нами не согласились. Для них в Гаррике не было никаких противоречий. Он был естественен уже потому, что был исключительно целен.

В истории театра известен случай, когда именно нарушение системы позволило открыть у актера неестественность техники, казавшейся до того весьма "натуральной". Так было с Эдмундом Кином, которого вначале называли актером, "отвечающим природе". Но Кин не владел внутренней техникой. Наступил нервный спад - и во время американских гастролей критика с удивлением отметила, что Кин - весьма манерный актер. Пластика выделилась из системы как отдельный ее компонент и, не поддержанная чувством, стала казаться неестественной.

С Гарриком дело обстояло иначе. Темперамент у него был очень сильный и, что в данном случае важно, очень подвижный. Он очень легко входил в нужное состояние и столь же легко из него выходил. Ему не угрожали нервные срывы. К тому же, врожденное и еще подкрепленное воспринятой с детства классицистской культурой (французское происхождение Гаррика играет здесь не последнюю роль) чувство меры заставляло его заботиться об очень точной соотнесенности различных компонентов своей системы. Случалось, конечно, что и Гаррик терял самоконтроль. Как-то, играя Лира, он (в сцене проклятия) пришел в такое неистовство, что сорвал с головы парик и запустил им за кулисы. Но в целом Гаррик обладал огромным актерским самообладанием. Друзья, знавшие его в жизни, отмечали капризную изменчивость его настроений. На сцене эта особенность психики Гаррика была подчинена железной логике роли и находила всегда одинаковое внешнее выражение. Гаррик не был ни "актером представления", ни "актером переживания". Он был "абсолютным актером". Это

объясняет, почему на его опыт одинаково убедительно ссылались сторонники обеих систем.

Это определяет и его место в искусстве. Вряд ли стоит говорить о Гаррике как об актере, который произвел переворот в театре своего времени. Против этого свидетельствует уже то, что и большинством зрителей, и большинством актеров он был принят сразу. Его искусство не было антигезой предшествующей (взятой, разумеется, достаточно широко) практике театра. Оно вобрало ее в себя. Гаррик весьма отличен от Кина. Последний, по словам Гейне, был велик в своей односторонности. Гаррик был велик своей многосторонностью. "Огромное достоинство Гаррика - его универсальность",¹²⁾ - заметил С. Джонсон, и был, как и в предыдущем случае, прав. Гаррик, прежде всего, необычайно расширил эстетические диапазоны сцены.

Крайние точки в списке его ролей очень далеки друг от друга. - высокая трагедия и "низкая" комедия. Король Лир и Абель Драггер. Это было очень важно и для искусства в целом, и для Гаррика как актера, для его "внутренней области".

Многосторонность актера, широкий диапазон его ролей - общее в эту эпоху требование всех, кто ратовал за сценическую достоверность.

Английская публика издавна знала, за что она ценит актеров, совмещавших трагическое амплуа с комическим. Появление в 1696 году и быстрый успех на лондонской сцене такого актера, как Уилкс - наглядное тому свидетельство. Уилкс не был хорошим декламатором. Ему не хватало (по тогдашним канонам, разумеется) голоса, у него был неважный слух, но он умел создавать характеры - разнообразные, выразительные - и ему за это все прощали. Нельзя сказать, что выбор в пользу подобного типа актера был сделан окончательно. Пока работал Беттертон, уменьшился, несмотря на то, что он не играл коми-

ческих ролей, любой образ сделать индивидуальным, а любое слово персонажа – своим собственным, предпочтение, отдаваемое актеру двух амбуа, не могло быть абсолютным. К тому же, за подъемом Уилкса последовал в 1712 году грандиозный успех Бута в классицистском "Катоне" Аддисона, а затем и возвышение Куина. Но было известно – у актера двух амбуа трагические роли получаются индивидуальнее. В начале 40-х годов это стало всеобщим убеждением. Удача характерного комического актера Маклина в трагической (вернее, сделанной им таковой) роли Шейлока была увертюрой к приходу Гаррика. Маклин сыграл Шейлока в конце сезона 1740/1741 года. Гаррик своего Ричарда III – в начале следующего. Он еще до Фильдингга понимал (недаром он сыграл чуть ли не все мужские роли в "Офицере-вербовщике" Фаркера), что "разнообразие занятий порождает в низших слоях общества великое множество комических характеров", и опыт Маклина показал ему, что время настало. Комедия научила Гаррика индивидуализировать образы и в этом смысле оказалась для него школой трагедии. Когда про Гаррика говорили, что в отличие от Барри, у которого Лир был с головы до ног королем, его Лир – был с головы до ног королем Лиром, он немало был обязан подобным признанием тому, что, не в пример Барри, являлся еще и комическим актером.

Но в этом только одна из упомянутых особенностей системы Гаррика. Чтобы оценить другую, уместно снова обратиться к роли короля Лира.

Как известно, подготовив в 1742 году эту роль, Гаррик долго не мог добиться желаемого успеха. От вечера к вечеру дело шло все хуже, и после шести представлений спектакль пришлось снять. Когда он был возобновлен, двадцатипятилетний актер поразил всех мерой своего перевоплощения. Этого удалось достигнуть, не в последнюю очередь, благодаря тому, что теперь он, прежде чем выйти на сцену

в образе трагического старика, играл в тот же вечер комического подростка в небольшой пьеске, им самим сочиненной.

В системе, избранной Гарриком, контраст значил очень много. Подготовка роли сводилась к трем этапам - двум сугубо рациональным, отмеченным в описанной им сцене из "Алхимика", и третьему - в противоположность им - сугубо эмоциональному. Поэтому и целая роль получалась лучше, когда рождалась по контрасту к другой роли. Поэтому и диапазон ролей должен был быть так велик, чтобы крайние его точки составляли явный контраст.

Шекспировская традиция сыграла здесь главную роль. Или, можно еще сказать, народная традиция, отразившаяся полнее всего в Шекспире. Гротеск, присущий художественному сознанию английского народа и так полно воплотившийся в самой структуре шекспировских пьес, где, выражаясь языком классицистов, "высокое" перемежается с "низким", был в его осознанной форме неприемлем для XVIII века. Но, изгнанный в дверь, он лез в окно. Устраненный - не без участия Гаррика - из драмы, он воплотился тем полнее в его актерской манере. В преобразованной и "облагороженной" форме, разумеется.

Современникам, пережившим перед этим трудный период приобщения к последовательному (насколько это возможно для Англии) классицизму Куина, манера Гаррика, вероятно, представлялась более контрастной, чем она показалась бы нам,

Как ни далеко отстояли одна от другой крайние точки искусства Гаррика, пространство между ними отнюдь не оставалось незаполненным. Современники, восхищенные способностью Гаррика играть трагические роли и роли "низкие", не забывали отметить, что Гаррик играл и роли "высокой комедии". Критики, писавшие о Гаррике как мастере противоречий, подчеркивали вместе с тем, что все это делалось достаточно мягко и сдержано. Стоит по этому поводу внима-

тельно выслушать и Дидро. Из его рассказа о мимике Гаррика явствует, что Гаррик заботливо отделял мельчайшие переходы между "крайними" состояниями. "Гаррик просовывает голову между двумя половинками дверей, и на протяжении четырех или пяти секунд его лицо последовательно переходит от безумной радости к радости тихой, от этой радости - к спокойствию, от спокойствия - к изумлению, от изумления - к удивлению, от удивления - к печали, от печали - к унынию, от уныния - к ужасу, от ужаса - к отвращению; затем от этой последней ступени он последовательно возвращается к той, с которой начал".¹³⁾

Наибольшая полнота - вот всегдашнее стремление Гаррика. Эффект контраста никогда не рождался из оголенности средств и задачи. Промежуточные ступени не опускались - они "проигрывались" так быстро, что становились неощутимы, и "крайние точки" сближались. Не следует забывать и о многообразии средств Гаррика. Иллюзия мгновенного (и потому контрастного) перехода возникала еще и потому, что переход этот готовился чрезвычайно интенсивно, путем одновременной мобилизации всех выразительных средств.

Систему Гаррика иначе не назовешь, как всепроникающей. В ней - железная последовательность. В мельчайших деталях отражается как в капле воды вся роль. Проход Гамлета, следующего за духом, эти остановки и "толчки"¹⁴⁾ - не хуже выражали характер датского принца, чем роль в целом. Это был своеобразный ее эстетический концепт. Гаррик словно заранее прочерчивал линии поведения Гамлета, какой она должна была затем раскрыться в спектакле. Но вместе с тем здесь не было ничего от режиссерской "заставки". Эта сцена не выделялась при помощи особенных средств. Гаррик был в ней такой же, как всду - такой же выразительный и такой же до конца достоверный. В любой момент средства Гаррика одинаково многообразны - в этом смысле он может позволить себе быть всегда одинаковым.

Это была, следует повторить, система. Последовательная, законченная, всепроникающая. Достаточно соотношенная со временем и достаточно критичная, в силу своей полноты, к частным (и потому односторонним) его проявлениям — таким, как искусство Куина.

Последовательность Куина и последовательность Гаррика принесли одному тернии, другому — лавры. Куин наконец-то последовательно выразил на сцене то направление искусства, которое дало наибольшие свои литературные плоды в предшествующие десятилетия. Гаррик — то направление, которому суждены были скорые триумфы. В одном случае театр шел за общекультурной областью. В другом опережал ее, готовил ее поворот. Зная, какую роль играл театр в эстетике Просвещения,¹⁵⁾ легко понять, чем был Гаррик для всей своей эпохи.

Почти в каждой области актерского мастерства Гаррик умел больше чем любой классицист. Но он не совершенствовал классицизм, "доведя его до уровня реализма". Его искусство не было просто наиболее реалистической интерпретацией классицизма. Гаррик отрицал классицизм, вбирая его в себя. Взяв — и, надо признаться, он брал их без счета! — элементы чужой системы, он создал собственную.

Балетные жесты Куина создавали ощущение прекрасного театра. Позы Гаррика были еще изящнее, но они, в сочетании с другими его средствами, создавали ощущение жизни. Классицизм удивительно умел показать чувство, очищенное от всех посторонних примесей. Гаррик умел делать это еще лучше. Каждая страсть, показанная им, выражалась отчетливо, "чисто", и еще выделялась зачастую с помощью мгновенной паузы. Но в куске, в эпизоде, в каждом мало-мальски значимом отрывке Гаррик выражал — и это еще усиливалось благодаря свойственной Гаррику скорости переходов — не одну какую-либо отдельно взятую страсть, а "комбинацию страстей". Классицизм воспитал в

Гаррике чувство меры, вкус к красивым пропорциям, но использовал он эту свою способность для того, чтобы подчинить себе жизнь во всей ее сложности, во всех ее бесконечных противоречиях.

"Абсолютным актером" он стал и потому, что учился у классицистов, и потому, что шел дальше них.

Исходным для Гаррика является, конечно же, искусство представления. Об этом свидетельствует известный нам разбор эпизода из "Алхимика". Можно найти много других подтверждений этому. Иначе и быть не могло. Такова вся практика классицистского искусства, и английский его вариант выражался лишь в том, что актер наряду с искусством представления, старался найти и какие-то элементы чувства, а затем отыскать меру того и другого. Эта особенность была присуща всей английской актерской школе. Даже Куин был достаточно эклектиком для того, чтобы после успеха Гаррика изменить "меру" в сторону чувства и тем самым постараться превзойти своего соперника. Гаррик же несколько не эклектик. Исходное для него одно - рациональный анализ и представление. Чувство же приходит как результат.

Гаррик - "абсолютный актер" поскольку он в совершенстве владеет "методом физических действий". В этом определении современна, думается, только терминология. Мнение, что внешние проявления чувства, демонстрируемые актером на сцене, могут порождать в его душе настоящее чувство, было высказано еще Лессингом, и тот огромный интерес, который немецкий просветитель, знавший о Гаррике лишь по чужим описаниям, испытывал к нему, возможно объясняется тем, что тот казался ему идеальным актером с точки зрения его собственных представлений об искусстве сцены. Классицистская пластика Гаррика не должна была претить Лессингу - он сам рассматривал театр как некое соединение звучащего слова с ожившей картиной,

Уи в Гаррике было не больше картинности, чем в Экгофе - любимом немецком актере Лессинга. С другой стороны, в Гаррике была столь ценяемая Лессингом натуральность, было и чувство. И что важнее всего - чувство это управлялось разумом. Рациональная подоснова чувства служила верной тому гарантией.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- 1). Цит. по Хрестоматии по истории западноевропейского театра, под ред. С.С.Мокульского, т.П, М., "Искусство", 1955, стр.154.
- 2). Там же, стр. 154. (В дальнейшем цитаты из книги Новерра - по ее отдельному изданию 1965 года. В нем, однако, отсутствует восемнадцатое письмо, откуда заимствованы приведенные слова). О том, насколько распространен был этот взгляд на игру Гаррика, можно судить и по высказыванию о Гаррике И.А.Дмитриевского, приведенному С.П.Жихаревым в его "Дневнике чиновника". Гаррик для Дмитриевского - это "подражатель природе в обыкновенной нашей жизни". С.П.Жихарев. Записки современника. М.-Л, Изд. АН СССР, 1955, стр. 309.
- 3). Г.Э.Лессинг. Лаокоон. М., Гослитиздат, 1957, стр. II4.
- 4). К.Ж.НOVERP. Письма о танце и балетах. Л.-М., "Искусство", 1965, стр. 164-165.
- 5). James Boswell. The Journal of a Tour to the Hebrides, Lond., Terent, N.Y., 1926, стр. 25.
- 6). М.Герман. Хогарт. М., "Молодая гвардия", 1971, стр. 148-149.
- 7). Там же, стр. 148.
- 8). Д.Дидро. Парадокс об актере. М., Гос. изд-во, 1922, стр.22.
- 9). Цит. по кн.: Н.Минц. Давид Гаррик. М.-Л., "Искусство", 1939, стр. 39.

10). Новерр, цит. соч., стр. 162.

11). Там же.

12). *Boswell* , цит. соч., стр. 107.

13). Дидро, цит. соч., стр. 22.

14). Этот термин (*starts*) был найден театральной критикой, современной Гаррику, и употреблялся ею всегда с большой похвалой.

15). "Эстетика Просвещения есть по преимуществу эстетика театра", - справедливо говорил В.Гриб. (В.Р.Гриб. Избранные работы. М., Гослитиздат, 1956, стр. 98.

"СЦЕНЫ СОБЕСЕДОВАНИЯ" КАК СПЕЦИФИЧЕСКИЙ ЯНР АНГЛИЙСКОГО
ГРУППОВОГО ПОРТРЕТА ХУШ ВЕКА

В английской портретной живописи ХУШ в. очень большое место занимает групповой портрет. Ни в России, ни во Франции, ни в Германии - странах, где искусство портрета стоит в это время на особой высоте, мы не найдем ничего подобного. В пристрастии к групповому портрету следует видеть проявление того нового общественного начала, которое можно считать характерным для всей английской культуры ХУШ века.

Ведь именно в групповом портрете вскрываются и демонстрируются самые различные виды человеческих связей: семейные, корпоративные, торжественно-официальные или непринужденно товарищеские. Английские портреты (прежде всего, конечно, - самого Рейнолдса) дают исключительно много в этом отношении, но не имея возможности развивать здесь эту очень большую тему во всем ее объеме, мы остановимся лишь на одной весьма специфической разновидности английского группового портрета, носящей название "собеседований" или "*conversation pieces*". Английские "*conversation pieces*" поначалу представляли собой не что иное, как групповые семейные портреты, изображающие людей в конкретной домашней обстановке, большей частью объединенных каким-нибудь общим занятием, вроде чаепития, музицирования, карточной игры и т.п. Эти групповые портреты, исполнявшиеся в небольшом формате (размером не более одного метра) явились, безусловно, выражением вкусов и запросов новой английской буржуазии - того "среднего класса", который чувствуя свое значение, все смелее поднимал голову и уже не слепо заимст-

вовал у аристократической верхушки ее моды, обычаи и эстетическое *crede*, а успешно противопоставлял им свои собственные. Настолько успешно, что *conversation pieces*, едва появившись, быстро нашли себе заказчиков и в самой аристократической среде.

Свое название эти семейные портреты получили, по-видимому, по аналогии с "*conversazione*" итальянской живописи и хотя впоследствии типы их бесконечно разнообразились, получая совершенно раз-
личное сюжетное содержание, название "*conversation pieces*" прочно за ними укрепилось.¹⁾ Появление первых "собеседований" долгое время связывалось с именем Хогарта, который оставил нам лучшие образцы этого жанра. Но, хотя название это впервые встречается как раз в связи с работами Хогарта,²⁾ он все же не был здесь пионером.

Английские "*conversation pieces*" явились блестящим увенчанием давней и славной традиции, берущей свое начало в Нидерландах и процветавшей в голландском и фламандском портрете XVII века. Здесь подобные произведения назывались просто "семейными портретами" (*familiestuk*) и пользовались исключительной популярностью, являясь выражением того культа семьи и семейного начала, который был свойствен голландской буржуазной культуре XVII века. Самые крупные из мастеров того времени: Хальс, Метсю, Терборх, Стен, Питер де Гох — отдали дань подобному жанру, показав исключительное разнообразие композиционных решений и живость подлинного чувства. В XVIII веке этот вид портрета в Голландии, приобретая порой уже полуремесленный характер, застывает в довольно определенных, принятых обычаем схемах (новую жизнь волеет в него Троост, но уже ближе к середине века), однако спрос на него в кругах среднего буржуазного общества продолжает оставаться очень широким.

Не удивительно, что послестартовская Англия, тесно связанная

с Голландией политическими, экономическими и культурными узами и вступившая в своей общественной жизни собственно в ту же фазу развития, что и ее восточная соседка, не замедлила перенять у нее этот вид портрета, так полно отвечавший ее собственным запросам.

Одними из первых обратились к жанру "*conversation pieces*" Чарльз Филиппс и Гавен Гамильтон; сравнивая их произведения с работами голландских мастеров, мы видим, насколько всё это похоже.

Нельзя не отметить общий для них характер многофигурной, но статической композиции, застылость разодетых по-праздничному фигур и связанный с этим элемент нарочитого позирования (как будет позднее в провинциальных фотографиях, запечатлевающих торжественные семейные события).

Но Голландия отнюдь не была единственным источником в сложении типа английских "собеседований". В нарушении чинной статической схемы, в придании целому особого духа светской галантности сыграли крупную роль и французские художники, особенно активно посещавшие Англию в начале XVIII в. Вслед за Ларжильером здесь побывали Ватто, Ванлоо, Гравело, Мерсье и многие другие, оставившие в целом очень заметный след в истории английской живописи (вспомним хотя бы, что Гравело был в какой-то мере учителем Гейнсборо). Кроме того, в те же годы в Англию широкой волной хлынули гравюры, воспроизводившие работы того же Ватто, Ланкре, Патера, Куапеля и других художников рококо; они находили здесь активных собирателей и определенно воздействовали на художественные вкусы. И хотя во французской живописи, за исключением, может быть, одного Турньера, семейный групповой портрет встречается крайне редко, именно мастера школы Ватто, авторы многофигурных композиций типа "галантных празднеств", оказали большое влияние на дальнейшее развитие английских "*conversation pieces*". Они разбили их статичность и мо-

тонность построения, скованность жеста и напряженность поз, привнеся в них элемент французской живости, легкости и грации.

Именно одному из таких заезжих французских мастеров — Филиппу Мерсье, впоследствии прочно обосновавшемуся в Англии в качестве придворного художника принца Уэльского, — принадлежит первый по времени групповой портрет, стоящий у истоков английских "conversation pieces" XVIII в. — "Семейство виконта Тайркопелл в саду" (конец 1725 — начало 1726 гг.)³⁾. Весь дух этого портрета, его *mise en scene*, характер персонажей, даже черты и выражение лиц, выдающих школу Ватто — говорят об его французском происхождении. Однако эти новые качества немедленно нашли себе прямой отклик и на английской почве, о чем свидетельствует хотя бы известное полотно Дэндриджа в Нью-Йоркском Метрополитэн, изображающее семейство Прайс на прогулке. Чисто декоративный принцип группировки персонажей, условный парковый фон, несколько кукольное изящество хрупких, как бы танцующих фигурок выдают нам оглядку мастера на французские образцы (например, очень близкий к нему по композиции "Семейный портрет" Р.Турньера из Музея в Нанте). Что, однако, очень характерно и весьма примечательно — это то, что французские "галантные празднества", служащие здесь главным источником вдохновения (мы уже говорили, что образцы группового портрета во французской живописи были сравнительно редки), почти не нашли себе прямых подражателей по ту сторону Ла Манша и сразу транспонировались английскими мастерами в область портрета, усиливающего и подчеркивающего момент непосредственного наблюдения и соответствия определенной реальности.

Портрет семейства Прайс Дэндриджа относится, по-видимому, к концу 1720-х годов. Как раз в это время (1728—1729 гг.) с успехом начинают выступать уже упоминавшиеся нами Чарльз Филиппс и Гавен

Гамильтон, и теми же годами датируются первые "conversation pieces" Хогарта.

Именно этому яркому и самобытному мастеру, творчество которого определяет весь характер английской живописи первой половины века, дано было освободить нарождающееся искусство группового портрета от его французских и голландских пеленок и возвести его в ранг крупного художественного явления национальной школы живописи. В этом смысле Хогарта можно, пожалуй, считать подлинным родоначальником этого жанра. Известно свыше 40 групповых портретов Хогарта, большая часть которых выполнена между 1728 и 1732 гг. После 1732, когда только что законченная им серия "Карьера проститутки" принесла Хогарту до того небывалый успех, художник уже гораздо реже обращается к портрету, целиком поглощенный своим новым сатирическим жанром.

Смелый дух оригинальности и новаторства, внесенный Хогартом во все художественные жанры, которых он только касался, с не меньшей силой проявился и в его групповых портретах. Можно только поражаться разнообразию запечатленных им жизненных ситуаций и неистощимой композиционной выдумке автора. Хогарт показывает нам свадьбы, приемы, деловые собрания, интимные семейные сценки, театральные представления, пытаясь внести в свои группы возможно больше действия, снимающего момент нарочитого позирования.

В "Семействе Фонтэн" (1730), художник помещает свою группу в саду. Глава дома — один из самых известных коллекционеров того времени — рассматривает картину, которую ему показывает зять, в то время как дамы беседуют сидя за столом. В портрете членов семьи Чомли сценка дана уже в интерьере. Несколько чопорной группе старших, сидящих слева, противопоставлены живые фигурки двух бегущих друг за другом и шалящих мальчуганов, которые сразу лишают сцену

ее великосветской "бонтонности", придавая композиции легкость и динамичность.

Одним из подлинных шедевров Хогарта в этом жанре следует считать его известную картину "Завоевание Мексики, или Император Индии" (1731-1732), являющуюся не чем иным, как изображением представления пьесы Драйдена перед королевскими детьми в Сент-Джемском дворце. Хогарт мастерски объединяет здесь в одно целое и живописную подвижную группу зрителей, и полных серьезности маленьких актеров, торжественно выступающих на импровизированной сцене в своих роскошных театральных костюмах. Четкая, построенная на двух параллельных диагоналях композиция кажется абсолютно естественной и выхваченной прямо из жизни. Великолепно передана атмосфера праздничного оживления, парящая в зале; нарядный декор дворцового интерьера, переливы атласных и парчовых тканей - представляют Хогарту блестящую возможность показать все свое мастерство колориста, динамическую свободу и выразительность красочной фактуры.

Совсем иным в своей чинной буржуазной респектабельности и даже несколько пуританской строгости выглядит семейство Строд, собравшееся за утренним завтраком. Колорит здесь более приглушенный, Белизна столового белья, чистейшего чепчика и косынки хозяйки дома контрастирует с темными костюмами мужчин. Спокойная естественность поз сочетается с чинной сдержанностью поведения.

Портрет капитана Грэма с товарищами, дышащий подкупающей непринужденностью и свободой, дает нам еще новый кусок быта и нравов той эпохи. Картина была написана, по-видимому, в честь победы Грэма над французскими пиратскими судами в июне 1745 года. Хогарт показал нечто вроде шуточного чествования капитана его товарищами и помощниками. Дело происходит в капитанской каюте; здесь же изображен и любимый хогартовский пес Трамп, в напаянном на голову

хозяйском парике, чтоб продемонстрировать пренебрежение и модели, и художника к светским условностям. Острая наблюдательность Хогарта, свежесть и художественная непредвзятость его восприятия окружающего мира, полное отрицание привычных штампов и школьных правил - все это наполняет таким богатым реалистическим содержанием его знаменитые сатирические серии, но все это отличает и его групповые портреты. Именно в этом заключается его коренное отличие от таких модных тогда художников, как Филиппс и Гамильтон, которые постоянно варьировали одну и ту же схему светского чаепития или игры в карты, превращая их в некий стандартный ритуал буржуазного благополучия, столь же условный, как балюстрады и драпировки парадного аристократического портрета. У Хогарта обстановка и занятия его персонажей всегда индивидуализированы и служат их характеристике. Замечательный мастер композиции, живых и выразительных мизансцен, он придает особую убедительность каждому жесту, каждой детали костюма и интерьера.

И если перед большими портретами Хогарта мы говорим об остроте их индивидуальной характеристики, то его *"conversation pieces"* являются не менее яркими образцами характеристики коллективной, передающей социальную среду, нравы, взаимоотношения и своего рода психологическую атмосферу, объединяющую данный круг лиц.

Еще одним интереснейшим вариантом группового портрета у Хогарта явилась его известная картина на сюжет из "Оперы нищих" Гая, поставленной Джоном Ричем в его театре Линкольн ин Филдс в начале 1728 г. Огромный успех и самой постановки, и картины Хогарта (который должен был сделать по крайней мере 5 повторений с нее) объяснялся острым сатирическим звучанием пьесы, проводящей недвусмысленную параллель между нравами подонков общества и развращенностью, царящей в высших правительственных кругах.

Картина Хогарта, полная драматического действия, точно воспроизводила сцену спектакля, являясь в то же время как бы групповым портретом известных актеров в их коронных ролях.

Художник становится здесь основателем нового специфического "театрального жанра", который получит впоследствии исключительную популярность в английском искусстве второй половины XVIII века.

Сцена из "Оперы нищих" Хогарта справедливо считается произведением переходного характера между его "разговорными портретами" и будущими сатирическими сериями. Присущая мастеру тяга к занимательной повествовательности и острой конфликтности действия постоянно заставляла его выходить за рамки собственно портретного изображения, примером чего может служить хотя бы "Император Мексики".

Начиная с 1732 г. Хогарт, занятый теперь "Карьерой мота", почти совершенно оставляет *conversation pieces* ради нового изобретенного им жанра, но вклад, сделанный им в развитие английского группового портрета был, тем не менее, чрезвычайно велик, на столетия предопределив его пути.

Среди современников Хогарта, работавших в середине века, наиболее выдающимися фигурами в этом виде портретной живописи были Френсис Хаймен, Артур Девис и молодой Гейнсборо. *conversation pieces* этого последнего относятся к строго определенному периоду между концом 40-ых - началом 50-ых годов, когда молодой художник, живя в своем родном Саффолке, зарабатывал на жизнь писанием портретов окрестных сквайров и их семейств. Эти ранние незамысловатые произведения с куклоподобными фигурками, порой откровенно грешащие в рисунке и не отличающиеся большой изобретательностью в композиции, рядом с хогартовскими группами кажутся почти примитивными, и в то же время в них есть особая выразительность и подкупающая прелесть. Они пленяют нас наивным чистосердечием и непосред-

К венностью в обращении к природе, той простотой и искренностью, которая исключает все условности готовых приемов и несмотря на внешнее однообразие придает каждому из портретов неповторимую интонацию. Совершенно оригинальную ноту вносит в эти портреты сочетание фигур с пейзажем, которым Гейнсборо страстно увлекался в свои молодые годы. В "Автопортрете с семьей", в портретах четы Эндрьюс и четы Браун — свободно раскинувшийся сельский пейзаж, столь непохожий на обычные в то время условные декоративно-пейзажные фоны, принятые Хайменом и тем же Хогартом, немало способствует лирической прелести этих произведений, органически входя в характеристику персонажей. С переездом в модный курортный город Бат, где Гейнсборо находит совершенно новую клиентуру и радикально меняет всю свою живописную манеру, он окончательно расстается и с жанром "conversation pieces". Его ранние работы, в течение долгих лет не привлекавшие к себе внимания, интересны, однако, не только как начальный этап в эволюции творчества замечательного мастера, но и как самостоятельная глава в истории английского искусства XVIII в. Оригинальность авторского почерка сочетается в них со многими характерно-национальными чертами английского искусства.

К ранним "conversation pieces" Гейнсборо оказываются очень близки работы скромного провинциального мастера Артура Девиса, в которых мы находим то же своеобразное сочетание угловатой неловкости и наивности с внутренней утонченностью и благородной простотой. В то время как многие из его собратьев переходили впоследствии к портретам большого формата, Девис всю свою жизнь писал только "собеседования". Но в отличие от Хогарта его произведения неизменно сохраняют свою чисто портретную специфику. Как правило, он не стремится даже объединить своих персонажей каким-либо общим действием. Его модели просто пребывают вместе, сохраняя свою си-

здугнутую и пластическую самостоятельность и самоценность. Погруженные в тихую созерцательность, они ничем не заняты, и связь их между собой определяется не внешней ситуацией, а неким единством настроения.

Как и Гейнсборо, Девис очень любит помещать свои фигуры в пейзаже; если же они находятся в интерьере, их всегда окружает большое свободное пространство — типичная черта, по которой сразу можно узнать работы Девиса.

Странная вещь — этот особый прием служит не к умалению фигуры, а наоборот, придает ей большую значительность, тем более, что Девис не любит загромождать это пространство предметами обстановки, и вообще очень скуп и лаконичен в отборе деталей.

Маленькие по размерам, его полотна в то же время чужды всякой мелочности. Тонкое восприятие света и мягкая тональная живопись, редко встречающаяся у английских художников, придает его вещам особую деликатную изысканность, делающую Девиса одним из самых привлекательных "малых мастеров" английского XVIII века.

В творчестве Стаббса, крупнейшего из английских анималистов той эпохи, мы неожиданно вновь встречаемся с совершенно оригинальной разновидностью жанра "собеседований". Известно, какое огромное значение получила в Англии XVIII века спортивная и анималистическая живопись, где изображения охот, скачек и лошадей занимали первое место. Лошадь была главным объектом, основной художественной и научной страстью Стаббса, составившего монументальный труд по ее анатомии и всю жизнь рисовавшего и писавшего лошадей во всех видах.

Но хотя Стаббс и получил свою известность, как **sporting painter** и на этом основании даже не был принят в Академию художеств, тем не менее он был прирожденным портретистом — портретистом лю-

дей, лошадей, природы, чьи индивидуальные черты передавал почти с благоговейной достоверностью. Своих заказчиков Стаббс изображает то верхом, то в модных экипажах, то собирающимися на охоту, то просто стоящими рядом с любимой лошадей. Всем этим небольшим полотнам присуща удивительная гармония форм, чисто классическая ясность композиции, необычайная выразительность силуэта. Именно глубоко продуманным рисунком и композиционным построением достигает художник тесной связи фигур между собой и окружающей средой, несмотря на почти полное отсутствие сюжетного действия. В портрете Джона и Софии Мастерс, едущих верхом, смелый перспективный эффект, примененный художником, одновременно и подчеркивает горделивую самоуверенность молодой четы, и создает ощущение движения двух всадников, быстрым аллюром пересекающих широкое пространство городской площади. Изысканность линейной арабески, чувство музыкального ритма и равновесия масс, свойственные композициям Стаббса, нигде так сильно не проявляются, как в его известном групповом портрете супругов Мельбурн и братьев Мильбэнк, отличающаяся в то же время абсолютной простотой и естественностью группировки, любовной тщательностью в передаче немногих, но живописных деталей. То пристальное внимание, с каким Стаббс всматривается в свои модели, распространяется не только на его прямых заказчиков. Грумы, конюхи, жокеи, фигурирующие в других его картинах, отнюдь не являются просто вымышленными фигурами. Каждый из этих персонажей — совершенно конкретное лицо, точный портрет, списанный с натуры, и эта особенность произведений Стаббса составляет весьма примечательную черту его художественного видения. В какой-то мере в его творчестве осуществляется то взаимодействие бытового и портретного жанра, которое так явно намечилось уже у Хогарта; но если у этого последнего мы могли говорить о жанризации портрета, то у Стаббса мы имеем дело

скорее с портретизацией бытового жанра.

Во второй половине XVIII в. самой известной фигурой в области "conversation pieces" был Дзоффани (1734/5-1810). Уроженец Франкфурта, он акклиматизировался в Англии в конце 50-ых гг. и быстро вошел в моду. Его тщательно-выписанная манера в духе малых фламандских мастеров XVII в. и тончайшая миниатюрная техника чрезвычайно нравились заказчикам.

Подружившись со знаменитым актером Гарриком, Дзоффани становится инициатором еще одной новой разновидности "conversation pieces", а именно: театральных сцен с участием известных актеров. По-видимому, первым вдохновителем их был сам Гаррик, поскольку в основном он и является их главным и постоянным героем. Картины эти, представлявшие собой любопытное смешение самых различных жанров: портретного, бытового и, так сказать, литературно-иллюстративного — пользовались необычайным успехом и без конца повторялись художником. Отличаясь сюжетной занимательностью, они привлекали и своей связью с театром, увлечение которым, благодаря тому же Гаррику, достигло своего апогея в это время; кроме того, они позволили сразу узнать черты любимого актера.

Мы видели, что за 30 лет до Дзоффани Хогартом уже был сделан первый шаг в этом направлении в его сцене из "Оперы нищих". Но перейдя к драматическим сериям собственной выдумки, он пошел по другому, хотя и очень близкому пути.

Дзоффани со своими театральными сценами разработал дальше золотую жилу, открытую Хогартом, но без его остроты и злости, и современники устами такого "знатока", как Уолпол, утверждали, что Дзоффани превзошел Хогарта.

От театральных сцен, мода на которые начинает опадать в 70-ых годах, Дзоффани неизбежно должен был обратиться к семейным. Не за-

будем, что была уже эпоха торжества сентиментализма, когда увлечение семейными добродетелями, выходя за рамки буржуазной среды, захватило и самые великосветские круги общества. Одной из первых и наиболее удачных картин Дзоффани в этом роде был портрет самой королевы Шарлотты, изображенной запросто, у себя в будуаре вместе с двумя маленькими принцами (1767).

Все здесь - и естественная непринужденность ситуации, и живописная передача интерьера и освещение - говорит о мастерстве художника, о свежести и жизненной полноте его мировосприятия. В своей камерной интимности портрет этот прямо полярен возвышенно-героизированному стилю Рейнолдса, утверждая и подчеркивая совершенно иные ценности в подходе к человеку.

В течение ближайшего десятилетия Дзоффани с успехом развивает эту портретную линию. В ней хочется отметить такие работы, как "Семейный портрет лорда Уйлогби" и "Семья Даттон за картами", являющиеся неоценимыми документами быта и вкусов эпохи.

Очень любопытен портрет известного ученого и коллекционера сэра Чарльза Таунли с друзьями, изображенного среди собранных им произведений античного искусства.

Правда, в портретах, подобных этому последнему, художник доводит до предела свойственную ему мелочную выписанность деталей, которые в конце концов отесняют на задний план самую модель. С другой стороны, художник перестает обращать внимание на композицию, механически приставляя друг к другу все новые и новые фигуры, примером чего может служить курьезный портрет семьи Шарп, занятый музицированием во время прогулки по Темзе.

1770-ые годы были десятилетием наибольшего распространения жанра "conversation pieces".

Трудно даже перечислить всех очаровательных малых мастеров,

вроде Мортимера, Уитли, Уолтона или Смита, которые занимаются им в это время. Но если Дзоффани, при всем своем увлечении натурмортно-интерьерным окружением, все же никогда не теряет из вида цели портретной характеристики, то в творчестве большинства его собратьев уже явно начинает преобладать то жанровое начало, первые проявления которого мы видели у Хогарта.

Погоня за разнообразием и максимальной жизненностью изображения, стремление к характерной выразительности и более широкому отражению жизни переводили основной интерес с лица на ситуацию, с отдельного и частного на общее и типическое.

Так Джон Рафаэль Смит, изобразивший свою жену, свояченицу и других родственников в качестве светских посетителей модного увеселительного заведения Лондона, воспользовался ими прежде всего как натурщиками, назвав свое произведение просто "Прогулкой в Карлейль Хауз".

В "Портрете трех молодых людей в лодке" работы Уилтона первое что привлекает зрителя — это внешняя занимательность мотива, но отнюдь не индивидуальные характеристики персонажей. То же можно сказать и об его "Продавце вишен". В действительности это портрет его жены и дочери, но их портретные черты как бы стираются и уже не имеют значения в той живописной уличной сценке, которую изобразил художник и которая кажется взятой из известной серии "Крики Лондона" Уитли, воспроизводящей типы уличных торговцев, цветочниц и т.п. Сам Уитли, поначалу главный соперник Дзоффани в области "*conversation pieces*" становится наряду с Морландом виднейшим представителем английской жанровой живописи конца века. Его "Мистер Хауард, раздающий помощь заключенным" — это типичнейший образец сентиментальной живописи в духе Грёза, которая широко распространяется в 90-не годы, окончательно вытесняя семейный гру-

пповой портрет, прекративший в эти годы свое существование. x

x x
x

Жанр **"conversation pieces"**, процветавший в Англии XVIII века — это одно из самых своеобразных и характерных проявлений английского искусства.

Когда говорят об английском портрете, перед нашим мысленным взором встает обычно великолепные полотна Рейнолдса, Гейнсборо или Ромни; но следует признать, что небольшие, скромные работы их менее прославленных собратьев представляют собой едва ли менее значительное явление в развитии английского искусства, открывая перед нами какие-то совсем иные стороны жизни и вкусов тогдашнего общества. **"conversation pieces"** не дают нам представления о лучших идеалах эпохи, об ее напряженной духовной жизни, не стремятся к той героизации человеческой личности, которую можно почувствовать в творчестве того же Рейнолдса, полном гражданственного пафоса и высоких чувств.

Но именно через эти скромные сценки реальная, живая, повседневная действительность, чуждая театрализации большого стиля, впервые вошла в английское искусство, знаменуя тот общий процесс демократизации культуры и искусства, в котором все более серьезное и важное место занимал образ рядового человека.

И вот этим-то непосредственным портретным отражением действительности, этой жизненной конкретностью трактовки и привлекательны английские "собеседования".

Их камерный, интимный характер позволяет нам глубже сосредоточиться на той жизни и людях, которых они представляют, проникнуться той поэзией обиденных явлений повседневности, которая так род-

нит их с голландцами XVII века. Нас не могут не подкупать наивное чистосердечие и добросовестный реализм этих художников, их радость любования окружающим и непосредственность воспроизведения предметного мира. Именно в этом и заключается, на наш взгляд, высокое художественное качество "conversation pieces" и их бесспорное преимущество перед тем сентиментально анекдотическим бытовым жанром, к которому переходит английская живопись конца века.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1). Название "Conversation pieces" применялось ко всем портретам малого формата, изображающим фигуру в рост, даже если был представлен только один человек.

2). В 1734 г. "Gentlemen's Magazine" в заметке, посвященной сэру Джемсу Торнхиллу, тестю Хогарта, упоминал о последнем как о художнике "вызывающем всеобщее восхищение своими миниатюрными conversation paintings", см. Ralph Edwards, Early conversation pictures, 1954, p. 168.

3). Точность датировки устанавливается здесь двумя обстоятельствами: наличием ордена у виконта (полученного им в 1725 г.) и присутствием среди других лиц его брата, который умер в 1726 г. и, следовательно, уже не мог быть изображен художником после этой даты.

ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ В АМЕРИКАНСКОЙ ПОРТРЕТНОЙ
ЖИВОПИСИ XVIII ВЕКА

Во всеобщей истории искусств Северная Америка XVIII века представляет собой особое явление.

Америка с самого начала была как бы площадкой для эксперимента, необычность которого заключалась в том, что на северо-американском материке поселились выходцы из разных европейских стран, обладавших в XVII-XVIII столетиях уже сложившейся национальной культурой. В основном это были люди из средних и плебейских сословий, бежавшие от косности феодальных общественных устоев или от неустройства личной жизни отправившиеся в отважное и рискованное плавание к новым землям и новой вере. Изучение этого эксперимента на его втором этапе, в XVIII веке, когда в конгломерате разных национальностей происходил сложный процесс превращения колониста-переселенца в американца, когда формировались основные особенности будущего американского искусства, — представляет значительный интерес для теории художественного творчества и способно дополнить общее представление об искусстве XVIII века.

Специального исследования, посвященного данному периоду в истории американского искусства, нет ни в советском, ни в зарубежном искусствознании. Единственной в нашей стране работой по истории американского искусства в целом является книга профессора А.Д.Чегодаева "Искусство США от войны за независимость до наших дней" (М., "Искусство", 1960), но интересующий нас период затронут в ней лишь частично, как это ясно уже из заголовка. Что же касается обобщающих книг по истории живописи США, написанных известными

американскими искусствоведами Ричардсоном, Ларкиным, Элиотом и др., то в них существует стремление поставить американское искусство XVIII века вровень с европейским, для чего, на наш взгляд, нет достаточных оснований. Гораздо важнее для теории и истории искусства выявить своеобразие американской живописи, чем искусственно дотягивать ее до европейских высот.

Выявление характерных черт американской живописи XVIII века и является основной целью предлагаемого доклада.

X X
X

На протяжении почти всего XVIII века живопись была ведущим видом искусства Северной Америки; образцы графики появились лишь в 70-х годах. В середине тех же 70-х годов выдвинулись первые художники-профессионалы. Изменения совпали с коренным переломом в истории США - с подписанием Декларации независимости (1776 г.) - и, учитывая это, в развитии американского искусства XVIII в. необходимо различать два этапа: 1700-1775 гг. (конец колониального периода) и 1775-1820 гг. (начало общенационального периода в истории американского общества). I)

Изобразительное искусство колониального периода ограничивалось портретом. Картины не посвящались отвлеченным темам, в них хотели видеть себя или своих близких - и в этом уже чувствуется американский прагматизм. Общество, еще не сложившееся воедино, представляло собой набор отдельных семейных групп; в таких условиях портрет играл важную роль как способ передать образ семейного древа следующим поколениям, и неудивительно, что в XVIII в. столь многочисленны портреты капитанов, мореплавателей и путешественников: отъезжающие в опасный путь должны были позаботиться о том,

чтобы запечатлеть свой облик для потомков. Кроме этой цели, портрет служил также украшению скромного жилища, был его декоративным элементом. Так уже в первой половине XVIII столетия живопись вошла в жизнь американских колоний.

Живописные изображения создавались лишь в нескольких самых процветающих штатах из тринадцати первоначальных; это Нью-Йорк, Нью-Джерси, Массачусетс, Пенсильвания. Соответственно, трем американским городам (Нью-Йорку, Бостону и Филадельфии) принадлежала ведущая роль в культурной жизни Нового Света. Портретисты тех времен, так называемые "лишнеры" (limners), считали свое творчество простым ремеслом и поэтому редко подписывали произведения. Писали на холсте, дереве или бумаге маслом или акварелью.

Среди ранних портретов может быть выделен портрет Каталины Поуст (1730 г., написан в штате Нью-Йорк; частное собрание) — фигура в рост с розой в руках. Мотив чрезвычайно характерен для ранних портретов колониального периода, отличительной чертой которых является плоский, линейный стиль. Родилось искусство, условно снятое с европейских образцов, но несущее в себе черты, впоследствии ставшие отличительной особенностью американского искусства.

В портрете "Молодая леди с веером" (1737, написан в шт. Нью-Йорк; частное собрание в США) следует отметить элемент позирования в сочетании с замкнутостью образа, неконтактностью со зрителем. Эта отчужденность заслуживает специального разговора.

Пуританскую Новую Англию издавна принято считать колыбелью тех идеалов и общественно-политических институтов, которые пользуются репутацией традиционно-американских. Пуританство с его проповедью своеобразного буржуазного аскетизма, строгой деловой жизни и бережливости; пуританство, отвергавшее изображение как

порождение дьявола - явилось во многом тормозом для развития искусства. С другой стороны, такая черта пуританства, как неприятие роскоши в церковном богослужении, в дальнейшем сказалась на американском искусстве скорее положительно: она приводила к совершенному отсутствию религиозных и мифологических сюжетов. В североамериканских портретах XVIII века как раз влиянием пуританства отчасти и объясняется полный отказ от преклонения перед объектом, от идеализации образа, а также та замкнутость образа, которую мы отметили в "Молодой леди с веером".

В некоторых случаях можно даже говорить о строгости, жесткости стиля, суровости образа. Таков портрет Джозефа Слейда (Национальная Галерея искусств в Вашингтоне). Поражает полное отсутствие фантазии, столь характерной для европейских примитивов. Художники идут от реальной жизни, почти ни в чем не стараясь ее приукрасить.

В штате Массачусетс был создан портрет доктора Филомена Трейси (коллекция Гарбичей, США) - одно из лучших произведений колониального периода. Это единственный портрет, где объект не просто позирует: врач слушает пульс больной и в левой руке держит наготове флакон для оказания помощи. Фигура дана в интерьере, в котором она не умещается - художник не был знаком с правилами перспективы. Хорошо написать человеческую фигуру ему тоже было не под силу. Но зато в этом портрете заложено типично американское понимание цвета.

Действительно, "лимеры" обладали особым чувством цвета, линии, текстуры. Их естественное декоративное дарование ни в коей мере не было вскормлено старыми европейскими мастерами. И прямым отголоском их отношения к цвету станет американское изобразительное искусство XIX века (Кент, Хошпер, Уайес).

Живописца интересовал объект, на нем концентрировалось все

внимание: важно было передать форму, а не распределение света и тени на ней. Локальные цвета вещей интересовали мастера больше, чем эффекты света. Конечно, во многом это идет от отсутствия профессиональных навыков, но в чем-то важно вызвано своеобразием творческого мышления американских примитивистов.

Американский художник-примитивист обладал естественным даром упрощения, для него главным было написать существенное и исключить ненужные детали.

Портрет Катерины Хендриксон, написанный в Нью-Джерси в 1770 г. (Вашингтон, Национальная галерея) — является также очень характерным для колониального периода примером несколько аскетичного решения образа; вместе с тем, это один из немногих для Америки XVIII века портретов, в которых фигура дана на фоне реалистически увиденного и наивно написанного пейзажа.

Некоторые полотна американских художников-примитивистов дают повод для аналогий с европейскими, но только в одном плане — композиционном. Портреты французских и английских придворных живописцев появлялись в английских колониях лишь в виде гравированных изображений, привезенных переселенцами из Европы.²⁾ Эти графические черно-белые копии, по существу, были очень далекими от оригиналов.

Противоречие между тем, что было в действительности (портретируемый, его личность), и композиционными деталями, заимствованными с гравюр (аксессуары, форма драпировки-портьеры, мотив открытого окна, за которым показывали пейзаж или события из жизни портретируемого — например, сбор к путешествию) заметно ощущается во многих американских примитивах.

Подобные противоречия часто заслоняют собой своеобразие достижений американских примитивистов. Вот почему в их произведениях

порой видят только провинциальное подражание европейскому искусству, не замечая, что самый образ художественного мышления переселенца, местного художника, оказывается (как мы уже могли сегодня убедиться) специфическим. Кое-кто, наоборот, склонен считать творчество "лимнеров" этаким самородным явлением. Правда находится между этими двумя противоположными точками зрения.

Аналогии непосредственно с европейским искусством XVIII в., которые проводят американские ученые для живописи Америки, представляются нам не совсем оправданными. Для дальнейшего исследования представленных здесь портретов есть два пути - искать аналогии в парсунах XVII века или, даже, скорее, в средневековом искусстве.

Рассмотренные нами произведения помогают составить представление о складе ума американского художника-примитивиста. Это ум восприимчивый - потому что свободный, независимый - ибо некому подчиняться, ограниченный - оттого что интеллектуальной атмосферы практически нет, прозаический - так как суровы условия жизни колоний. В XVIII веке, в эпоху рождения американской нации, Америка была протестантской, рационалистической, прагматической, демократической, - и таковы же были ее художники, творчеству которых именно перечисленные черты придавали жизненность и личный характер. Будущая демократия вынашивала свой собственный идеал искусства.

За год до состоявшегося 4 июня 1776 г. подписания Декларации независимости Ральф Эрл (1751-1801) создал портрет выходца из народа, мастера-обувщика, одного из предводителей американской революции, Роджера Шермана (Нью-Хэвен, Художественная галерея). Шерман изображен сидящим на стуле на фоне пустой стены - прием, который через столетие будет повторен Уистлером в портрете матери. По строгому ограничению в композиции, по экономии изобразительных средств и, наконец, по пристальности внимания к человеку, наделен-

ному уже американской настойчивостью, практичностью, — портрет представляет собой яркое проявление пуританства в живописи.

Своей кульминации живопись колониального периода достигает в творчестве Джона Синглтона Копли (1737—1815). В бедной интеллектуальной атмосфере колоний вырастает художник, творчество которого отмечено мыслью и поиском. В его творчестве ясно заметен переход от плоскостности американских примитивов к полному овладению системой приемов станковой живописи. Талант Копли сформировался не только под влиянием виденных им гравюр с произведений Тициана и Ван-Дейка, но и под воздействием художественной среды, существовавшей в американских колониях.

Одна из ранних работ Копли — "Мальчик с белкой" (портрет брата) — была послана в 1765 году в Общество художественных выставок в Лондон и заслужила высокую оценку Рейнольдса, отзывавшегося о ней следующими словами: "Какое прекрасное выполнение".³⁾ В живописи Копли есть предельная конкретность восприятия самой материи вещей, их трехмерной пространственной природы, их осязаемой фактурности, материальной объемности.

В двадцать лет Копли становится ведущим американским художником. В это время создан портрет поборника равноправия Поля Ревира, известного ювелирного мастера в Бостоне. Портрет Поля Ревира (1768/1770) — едва ли не первое проявление интеллектуализма в американской живописи и одновременно как бы предвестник Декларации независимости. Копли изображает Ревира за работой, рядом — его инструменты, он в рабочей одежде, в руках — им самим сделанный чайник. Вот человек, отвергший аристократическую традицию презрения к труду и гордый от возможности быть самим собой.

К лучшим произведениям Копли относится парный портрет "Мистер и миссис Исаак Уинслоу" (Музей изящных искусств в Бостоне),

Благодаря которому американские ученые называют Копли новоанглийским Вермеером.

Стремление к европейской известности, а также некоторые семейные причины побудили Копли в 1774 г. навсегда уехать из Америки. Он оставил стране прекрасную портретную галерею и может по праву считаться одним из первых американских художников, которые вели страну к подлинно высокой культуре.

Герои Копли смотрят на нас со своих портретов весело, открыто и значительно, с верой в себя, и в этом находят свое косвенное выражение национальная гордость и самосознание.

С середины 70-х годов начинается американский "век разума".

Идея независимости колоний от метрополии высказывается теоретиком революции Бенджаминем Франклином. Она впервые получает литературное оформление в остроумном памфлете "Здравый смысл", принадлежавшем перу Томаса Пейна, бывшего чиновника Георга III, ныне гордо заявившего: "Моя родина - весь мир; творить добро - моя религия". Она утверждается одним из авторов Декларации независимости Томасом Джефферсоном, провозгласившим, что все люди сотворены равными. Ее героем становится глава американских войск Джордж Вашингтон - первый президент США.

В "Письмах американского фермера" Кревекера - французского дворянина, с 1759 года жившего в провинции Нью-Йорк - содержатся ценные для нас впечатления современника, основанные на долгом и непосредственном изучении колониальной действительности. В 1781 году Кревекер первым сформулировал понятие "американец". Он пишет: "Американец - это тот, кто, оставив позади все свои прежние воззрения и обычаи, приобретает другие, обусловленные новым воспринятым образом жизни, новым правительством, которому он подчиняется, новым общественным положением, которое он занимает теперь".⁴⁾

По определению К.Маркса, "тот класс, который представляет собой господствующую материальную силу общества, есть в то же время и его господствующая духовная сила".⁵⁾ Выросло молодое поколение участников и свершителей американской революции. Им и посвятили свои полотна американские художники, - часто сами непосредственные участники этих событий. Они видели вокруг себя мир, наполненный мужеством, патриотизмом и преданностью. Их образы обрели новый, оптимистический характер, их стиль твердо очерченного рисунка и ясно освещенной пластической формы имел в основе классическое видение. В произведениях Трамбалла, Пилля, Стюарта - появились новые оттенки выразительности образа, иная острота видения.

Однако важно отметить, что искусство не занимало ведущего места в жизни США. Джон Адамс, впоследствии президент США, в 1778 г., будучи еще членом континентального конгресса (1774-78) писал своей жене: "Я должен учиться политике и войне, чтобы мои сыновья имели возможность заниматься математикой и философией. Мои сыновья должны будут заниматься математикой, коммерцией, сельским хозяйством, историей, географией, чтобы в свою очередь дать своим детям возможность изучать живопись, поэзию, музыку, архитектуру"⁶⁾

Это высказывание показывает одновременно и уважение к искусству, и его третьестепенное положение в жизни американского общества в момент формирования государства.

Это был период, когда личные проблемы отдельного американца, включаясь в систему нарождающихся общественных взаимосвязей, приобретали, кроме личностной определенности, еще и общественную характеристику. Умение показать за индивидуальными характеристиками их общественное содержание было неизвестно американским

* художникам, но веками отработано европейскими школами живописи. У живописцев Нового Света возникла потребность учиться у Старого Света.

Бенджамин Уэст (1738-1820) был первым американским художником, отправившимся учиться живописи за границу: в Рим, а оттуда в Лондон, где получил известность как автор исторических и мифологических сцен, написанных под влиянием чтения Винкельмана. Успех первого художника Нового Света в Европе был огромен. Уэст стал живописцем Георга III, а с 1792 года до последних дней жизни - президентом Королевской академии художеств в Лондоне, сменив на этом посту великого Рейнольдса. Столь быстрый и головокружительный успех Уэста - общительного и энергичного, но не слишком талантливого мастера - имел громадное значение для развития американского искусства. Ведь в Америке XVIII столетия не существовало художественного института, были лишь студии приезжих живописцев. Мастерская Уэста в Англии стала художественным центром и первой профессиональной школой американского искусства, которую прошли такие художники, как Чарльз Пиль, Гильберт Старт и мн. др.

Подлинным художником США является Чарльз Пиль, непосредственный участник американской революции (в 1776 году он был в составе филаделфийской армии). Одно из центральных произведений Пилля - портрет "Вашингтон при Йорк-тауне" (1784, Аннаполис, частное собрание). Убедительным и достоверным представляется образ Вашингтона, в котором художник подчеркивает пронипательный ум, храбрость, железную волю. Рядом с Вашингтоном изображен герой Мэриленда полковник Тиллиан, державший в руках весть о сдаче Йорк-тауна; за ними показан Лафайет - увлекшийся идеями американской революции французский аристократ, соратник Вашингтона, друг художника. Если в композиции картины можно находить связь с европей-

ским искусством, то в главном - в решении образов героев революции - сказался американский реализм.

Чарльз Пиль был не только художником революции, не только создателем первого естественно-исторического музея в Филадельфии - "Мир в миниатюре", - но и теоретиком американского искусства. Два года обучавшийся у Уэста, он был противоположен своему учителю не только в искусстве, но и в жизни. Этот гордый американец, отказавшийся снять шляпу перед английским королем, жадно впитывал все лучшее, что было в европейской школе, чтобы создать у себя на родине, в Филадельфии, первую в США - Пенсильванскую Академию художеств; она выросла в 1805 г. из школы изобразительных искусств, основанной и возглавляемой им же самим. Из европейских эстетических трактатов Пиль останавливается на "Анализе красоты" Хогарта (1753). Он выбирает трактат не случайно. В нем - мировоззрение нового класса. Пиль проповедует среди американских молодых художников хогартовскую "целесообразность" как эстетическое начало. Пиль оставил громадное эпистолярное наследие, ярко характеризующее его деятельность педагога, наставника. 7)

Пилу принадлежит необычная для XVIII века ассиметричная композиция в портрете сыновей ("Сыновья художника на лестнице", 1795, Филадельфия, Художественный музей). 8) Пиль был мыслящим художником и в каждом своем полотне ставил и решал новые задачи. "Семейный портрет" Пилля выполнен почти в то же время, когда Копли уже на английской земле создавал свой групповой портрет. Эти два портрета диаметрально противоположны, портрет Пилля продолжает традицию американского колониального портрета. Изображенная группа, необычно живая по своему характеру, находится в студии Пилля. Подчеркнутая повседневность (каждый занят своим делом) идет также от американских портретов. Пиль поставил перед собой еще одну необычную

Для того времени задачу - передать гармонию семьи в целом, а не характеристику каждого образа отдельно. Поражает сходность характеров, их взаимопонимание. Пилль-живописец и общественный деятель - наиболее колоритная фигура в истории американского искусства периода революции.

Развитие американского портрета XVIII века достигает своей кульминации в творчестве Гилберта Стюарта (1755-1828). Это тема специального исследования. Первые самостоятельные работы художника являются своеобразным отзвуком колониальных портретов и относятся к 1773-1775 гг. (Портрет "Джон Баннистер и ее сына" 1774 г., библиотека Редвуд в Нью-Йорке). Неизвестным молодым художником уезжает Стюарт в Англию, к Уэсту в 1775 году и возвращается в Америку в 1793 году, покоров своим талантом Европу. Портрет Уильяма Гранта ("Конькобежец", 1782, Национальная галерея, Вашингтон), созданный Стюартом в 27 лет, долгое время приписывался Гейнсборо.

Глубокий и тонкий психологизм отличает такие портреты Стюарта, как "Доктор Бенджамин Уатерхаус" (1776, библиотека Редвуд в Нью-Йорке), "Миссис Ричард Йетс" (1793, Вашингтон, Национальная галерея) и многие другие. Достигший славы в Европе, Стюарт, однако, не был удовлетворен. "Я хочу найти свою натуру и видеть ее собственными глазами". 9)

У себя на родине Стюарт создает знаменитые портреты Вашингтона, лучшим из которых является поясной портрет 1795 г. (Национальная галерея в Вашингтоне). Однако представляет интерес в теоретическом плане и парадный портрет Вашингтона в рост (1796 г., Пенсильвания, Академия изящных искусств). Утверждение силы, независимости нового государства и его президента нашло здесь косвенное выражение в некоторой демонстративности.

Говорить о XVIII веке в Америке и называть его периодом барокко, а затем — рококо, как это принято в большинстве работ американских ученых,¹⁰⁾ не представляется возможным, ибо привнесенная культура, культура господствующих классов Англии, Франции, Испании с их пышностью, роскошью и великолепием, не могла найти адекватного воплощения в американской живописи. Страна "короля-солнца" ничем не напоминала пуританскую Новую Англию; условия жизни демократической "границы" — были прямой ее противоположностью. И если возможно находить какие-то формально-заимствованные приемы, то решение образа портретируемого в американском портрете иное. Как пишет Е.И.Ротенберг, "барочный образ — это всегда образ на пьедестале; подлинное величие сливается в нем с откровенным возвеличением".¹¹⁾ Именно этих черт нет в американской живописи XVIII века. Независимость нового общественного строя заставила американских художников искать и независимости в культуре.

Откровенное, грубоватое и прозаическое искусство колониального периода несет в себе черты, которые найдут отклик и в искусстве второй половины XIX века и в американском портрете XIX века.

Американские портреты XVIII столетия стали национальным достоянием культуры США, фактически заложив фундамент американской реалистической школы портретной живописи: творчество Гомера, Икинса, Уитлера, Беллоуза, Уайеса берет истоки именно из XVIII века.

Уолт Уитмен в "Демократических даях" писал: "... Все, что вносит какая-нибудь нация или эпоха — при посредстве политики, экономики, героических личностей, военных успехов, — остается для всякого, кто захочет добросовестно и зорко всмотреться, сырым, незаконченным, покуда литература, создавая национальные прототипы,

не облечет это в плоть и кровь. Только эти прототипы придадут нашей форму, только они способны что-нибудь окончательно выразить, доказать, завершить и увековечить. Распространяя мысль Уитмена¹²⁾ не только на литературу, но и на изобразительное искусство, можно сказать, что прототипами американской культуры стали портреты ХУШ в., ярко запечатлевшие дух молодой Америки.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- 1). Ср. O. Larkin. Art and life in America. N.Y., 1960.
Периодизация искусства США, данная в книге известного американского ученого Оливера Ларкина: 1700-1790 и 1790-1830 гг. - представляется нам не совсем точной.
- 2). Что же касается приезжих художников, то их число в тринадцати английских колониях не превышало десяти.
- 3). J. T. Flexner. The pocket history of American painting. NY, 1957 стр.ю4). Цитирую по книге: В. Л. Паррингтон. Основные течения американской мысли, т. I, М., 1962, стр. 204.
- 5). К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве, т. I. М., 1957, стр. III-II2.
- 6). R. Lynes. Self-portrait of the american artist. - "Art in America august-september, 1965, стр. 28.
- 7). См. Seller. Portraits and miniatures by Charles Peale. Philadelphia, 1952.
- 8). Помещенная в лестничном проеме в галерее Пилля, картина создавала полную иллюзию одушевленности и согласно легенде Вашингтон поклонился сыновьям Пилля - Тициану и Рафаэлю.
- 9). J. Walker. National gallery of art. N.Y., 1970, стр. 224.

10). См. В. Р. Richard. *Painting in America*. N.Y., 1956.

11). Е. И. Ротенберг. Западно-Европейское искусство XVII века. М., "Искусство", 1971, стр. 47 (В серии "Памятники мирового искусства").

12). Уолт Уитмен. Избранное. М., Гослитиздат, 1954, стр. 280.

К СЕМИОТИЧЕСКОЙ ТИПОЛОГИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XVIII ВЕКА

I. Характеристика русской культуры XVIII века издавна была предметом не только научных описаний, но и ожесточенных публицистических дискуссий. Одним из наиболее спорных вопросов при этом оказывалась проблема органичности культуры XVIII века в общем развитии национальной культуры. Типологическое рассмотрение русской культуры XVIII века позволяет обнаружить в ней, с одной стороны, связь с органическими и глубинными свойствами культуры предшествующего этапа, а, с другой, — далеко идущую трансформацию этих черт.

I. I. Характеристики культуры XVIII в. в трудах ее историков изобилуют противоречиями. Различные исследователи, исходя из разных теоретических предпосылок, давали русскому XVIII столетию разнообразные и, порой, взаимоисключающие оценки. Достаточно указать на отождествление XVIII века с эпохой классицизма, что влекло за собой приписывание культуре этого периода предельной упорядоченности, рациональной организованности и непротиворечивости. Одновременно приводились многочисленные факты, не укладывавшиеся в такую характеристику, в результате чего культуре века в целом приписывались черты барочности или же вообще отрицалась возможность признать в ней некоторое органическое целое. В ней видели искусственный и лишенный внутренней жизни набор взаимоисключающих элементов и признаков. Не менее разногласий вызывал вопрос о том, в какой мере русскую культуру XVIII в. можно считать закономерным продолжением предшествующего этапа развития.

В историографии русской культуры XVIII в. сталкивались две кон-

цепции. Одна из них, корнями уходящая в самооценки людей этого столетия, наиболее полно была впервые сформулирована Белинским, писавшим: "Русская литература есть не туземное, а пересаженное растение /.../ Ее история, особенно до Пушкина (отчасти еще и до сих пор /т.е. до 1843 г - Ю.Л., Б.У./), состоит в постоянном стремлении - отрешиться от результатов искусственной пересадки, взять корни в новой почве и укрепиться ее питательными соками".¹⁾ Следствием этого положения был вывод о механическом соединении в культуре XVIII столетия двух разнородных начал - "национально-традиционного" и заимствованного, "европейского". В зависимости от идейно-философских предпосылок того или иного автора самый факт "пересадки" мог оцениваться положительно или отрицательно, как акт гибельный или плодотворяющий, но ни исходное положение о почти мгновенном и полном перерождении России (по крайней мере, всего, что связано в ней со сферами государственной жизни и письменной культуры), ни вытекающий из него вывод о неорганичности духовной жизни эпохи, представляющей собой, якобы, механическую смесь "исконных" и "заимствованных" пластов, при этом не брались под сомнение. Концепция эта, закреплённая академическим авторитетом Пыпина, была усвоена Г.В. Плехановым в его "Истории русской общественной мысли" и нашла адептов среди сторонников "социологической" школы 1920-х - начала 1930-х гг. Так, Д. Мирский писал: "Литература чисто крепостнической России XVIII в. стоит к Западу в отношении подражания, в отношении неорганического усвоения социально чуждых форм".²⁾ В антизападнической трактовке идея неорганичности русской культуры XVIII в. развита была славянофилами и через Мережковского усвоена русским символизмом.

Другой подход был предложен учеными, подчеркивавшими единст-

во и стадильность эволюционного процесса русской культуры. Критикуя предшествующую концепцию за антиисторический разрыв между допетровским и послепетровским периодами русской культуры, они стремились подчеркнуть органичность национальной культурной жизни. Каждая эпоха и в ее пределах каждая социальная группа адекватно выражает себя в культуре своего времени. Энергичным поборником идеи органичности русской культуры XVIII в. был Г.А. Гукковский, который еще в 1927 г. подчеркнул, что, если "западно-европейские и древне-классические чтения прививали русской литературе тысячелетний опыт других народов", то "при этом разнообразные воздействия, скрешиваясь, создавали нечто своеобразное, нечто оригинально-русское; ибо они попадали в сферу действия старых русских традиций".³⁾ При этом подчеркивалось, что целостность эпохи XVIII века получала самовыражение в целостности идейно-художественного облика культуры. Однако в предельном своем развитии мысль об органичности культуры могла переходить в концепцию ее имманентности. При этом предполагалось, что усвоение чужого текста в принципе не отличается от выработки своего - усваивается лишь то, что завтра было бы выработано органически, поскольку предопределено потребностями самовыражения историко-социальной жизни.

С позиции семиотико-типологического описания культуры ни одна из этих концепций не может быть оценена как однолинейно "неверная", поскольку каждому из этих заданных аспектов соответствует некоторая историческая реальность. Так, второй подход плодотворен для построения моделей национального развития культуры, объясняя, почему "влияния" не могут рассматриваться в качестве определяющей причины движения культуры. Однако он не отвечает на вопрос: почему невозможно полностью имманентное развитие (по крайней мере, история сколь-либо значительных цивилизаций чело-

вещества не дает нам ни одного примера). Научная уязвимость первого подхода была энергично подчеркнута Г.А.Гуковским. Можно бы показать, что генезис этой концепции тесно связан с мифологическим осмыслением личности и эпохи Петра I, возникшим еще при его жизни. Однако миф этот имел столь далеко идущие культурные последствия, что уже поэтому может рассматриваться как некоторая идеологическая реальность, подлежащая учету.

1. 2. Рассматривая культуру как предмет описания, следует, прежде всего, учитывать иерархический характер этого явления: факты и тексты, естественно, отличаются большей пестротой и труднее сводятся к некоторым единым характеристикам, чем метауровни, уровни описания. На определенных этапах развития культура неизбежно создает свое собственное теоретическое представление о себе, модель самой себя. Такой "автопортрет" культуры устраняет из ее облика ряд черт, несущественных и лишенных значения с позиции ее самоосмысления. Он, конечно, последовательнее, прямолинейнее и упрощеннее пестрой картины, развертывающейся перед наблюдателем непосредственной "жизни" культуры данного этапа, ибо только будучи более упрощенной такая концепция может реализовать свою моделирующую функцию по отношению к современной ей культуре.

Исследователь получает вместе с культурной традицией не только текст той или иной эпохи, но и ее метатексты, ее "тексты о текстах", которые придадут материалу целостный и организованный вид. Такая самообъясняющая модель, попадая в руки исследователя, может перейти в его концепции или же, напротив, того, стать объектом критики, обнаружения забытых имен и выпадающих фактов. Таким образом сложность культуры как исследовательского объекта уже сама по себе подразумевает возможность некоторой множественности описаний.

1. 3. Противоречия в исследовательских оценках русской культуры XVIII века имеют не только этот - общий для любой культуры - источник, но и связаны с ее собственной внутренней спецификой. Русская культура XVIII века антиномична по своей природе. Подходя к ней с самых различных точек зрения, исследователь вынужден отмечать ее глубокую внутреннюю конфликтность. Предметом настоящего сообщения будут некоторые семиотические антиномии русской культуры XVIII столетия.

Рассматривая семиотический аспект русской культуры XVIII века, мы неизбежно включаемся в традиционный научный спор о сущности этого явления. Можно подчеркнуть, что, пожалуй, ни в одной из своих сторон национальная специфика и внутреннее единство русской культуры не проявляется с такой наглядностью, как в отношении к языку, миру знаков и знаковой деятельности. Так, одной из самобытнейших черт будет устойчивость диглоссии → двуязычия - и определяющее воздействие этого явления в моделировании существенных сторон культуры.

Однако одновременно нельзя не отметить, что внутренним конструктивным принципом семиотических структур России XVIII в. становится отказ от монологического построения культуры, что, как это часто бывает в момент осознания нового принципа, находит свое выражение в крайних формах культурного разноречия. Моделью общественного симбиоза становится уже не монолог и еще не диалог, а некоторое подобие вавилонской башни.

В драматическом наборе антиномий, составлявших самую сущность культуры России XVIII столетия, антитеза "своего" - "западному" играла столь значительную роль, что невозможно, не теряя контакта с изучаемым объектом, свести ее к резерву подходящих внешних форм для выражения внутренних потребностей. Другое дело,

что понятие "своего" или "западного" в культуре XVIII в. — знак, сущность которого каждый раз следует раскрывать, а не подставлять под него соответствующие значения из современного нам языка.

2. Семиотический подход к русской культуре XVIII века не является насильственным: вряд ли можно сыскать в истории русской культуры период, в такой мере насыщенный семиозисом различного типа. Если допетровская культура выработала сложный комплекс семиотической организации жизни в рамках средневекового мирозерцания, то так называемая "европеизация" сопровождалась широким вторжением новых знаковых систем, установлением символических отношений от табели о рангах до системы орденов, мундиров и бытового ритуала. Эпохи Петра I и Павла I, при всем отличии их внутренней ориентированности, характеризовались резко выраженной установкой на семиотичность. Отличаясь первая от предшествующей, а вторая — от будущей эпох, они составляют как бы композиционную рамку, придающую цельность всей культуре XVIII века. В самом имени императора Павла была заложена знаковая соотнесенность с воспоминаниями о петровской эпохе, что придает этим рамкам значение осознанного факта.⁴⁾

3. Внутренняя противоречивость культуры XVIII века как объекта описания связана с явлением многокультурия. Русской культуре XVIII века свойствен семиотический полиглотизм, который строится по модели, восходящей, в конечном счете, к церковнославянско-русскому дуализму. Семиотический дуализм исходной культурной модели оказался настолько устойчивым организующим средством, что в дальнейшем смена конкретных языков культуры не повлияла на двойную природу самой модели культуры. Подобно тому, как церковнославянско-русский языковой дуализм послужил моделью для русско-голландского,

русско-немецкого и, в особенности, русско-французского двуязычия, модель, основанная на семиотическом дуализме, определила функционирование ряда вновь создаваемых в XVIII веке знаковых образований (системы чинов, языка орденов, семиотики сословной дворянской чести и проч.).

3. I. В рамках семиотического дуализма возможны различные типы отношений между входящими в культуру знаковыми системами. Особая роль взаимоотношения церковнославянского и русского языков для моделирования всей системы культурного симиозиса заставляет начать рассмотрение вопроса именно с этой стороны. В XVIII веке церковнославяно-русская диглоссия сменяется церковнославяно-русским двуязычием. Диглоссия характеризуется принципиальной неравноправностью сосуществующих языковых систем, когда обе они иерархически объединяются в языковом сознании в один язык: так, например, в допетровскую эпоху русский язык фигурирует как отклонение от книжного церковнославянского языка. При двуязычии же соответствующие системы выступают именно как два равноправных языка. Отсюда следует функциональная оправданность сосуществования языковых систем при диглоссии и неоправданность соответствующего явления при двуязычии, обуславливающие, в свою очередь, стабильный характер диглоссии и промежуточный, нестабильный характер двуязычия.

4. Соотношение текстов культуры и ее грамматик - метаязыковых систем описания этих текстов - может быть различным. Одни культуры создают "грамматики", ориентированные на наиболее полное и адекватное описание реальных текстов. Более того, "грамматики", в этом случае, мыслятся лишь как идеально-обобщенные отвлечения структурных свойств реальных текстов. Однако могут быть

и иные соотношения: "грамматики" могут мыслиться как нечто неизмеримо более ценное и истинное, чем тексты. В этом случае социальное творчество переносится из сферы текстов в область "грамматик". Реальным же текстам приписывается лишь свойство быть реализацией заданных идеальных правил. Наконец, возможно положение, при котором тексты и "грамматики" образуют два непересекающихся множества, каждое из которых функционирует вполне самостоятельно.

4. 1. Русская культура XVIII века характеризуется подчеркнутым дуализмом мира текстов и мира правил. Это связано, в частности, с тем, что русский XVIII век, начавшийся крупными преобразованиями во всех сферах общественного быта, протекал под знаком реформ — действительных или мнимых. Инерция, приданная петербургской государственности Петром, была столь велика, что после него всякая государственная деятельность отождествлялась с преобразованиями. Даже когда преобразования не производились в действительности, они шумно рекламировались (ср. Комиссию по выработке Нового уложения 1767 г.). Когда Гоголь вложил в уста городничего известное изречение: "Оно чем больше ломки, тем больше означает деятельности градоправителя", ⁵⁾ — он обобщил один из существеннейших принципов государственной политики послепетровской эпохи. Ускоренный характер культурного движения XVIII века также способствовал осознанию известной самостоятельности уровня текстов и уровня правил, поскольку они обладают по самой своей природе различной скоростью изменения, что, при ускоренном историческом развитии, неизбежно приводит к разрыву и конфликтам между ними.

4. 2. В системе государственного быта соотношение эмпирической реальности — уровня текстов — и нормирующих правил может быть сведено, в пределах русского XVIII века, к следующим основным

типам.

4. 2. 1. "Регулярное государство" в представлениях петровской эпохи. Существующая бытовая реальность каждодневного течения жизни трактуется как "неправильная", "нерегулярная". Ей противопоставляется "регулярная" система метагосударственности – идеализированного описания "правильной" структуры.⁶⁾ Этой второй приписываются подчеркнутые признаки упорядоченности (в том числе и математической, ср. значение числа в определении места в иерархии таблицы о рангах, градостроении, воинском порядке, регламентации быта), первая же мыслится как "беспорядочная" (показатели иной – например, древнерусской – упорядоченности воспринимаются лишь как отсутствие порядка). Целью государственного строительства является преобразование первой сферы по образу второй.

4. 2. 2. Государственные идеалы Екатерины II сохраняют то же членение, но меняют тип соотношения между названными сферами. Сфера государственных идеалов и государственной практики резко разделяются. Уже грандиозный маскарад "Торжествующая Минерва", сопровождавший коронационные торжества в Москве 1763 г., прокламировал наступление в России "минервина века". "В течение всего пребывания Екатерины на престоле ее царствование сравнивалось с "веком Астреи".⁷⁾ Однако эта торжественно заявленная концепция в принципе не была рассчитана на воплощение в жизнь: государственная жизнь резко делится на сферу практических мероприятий, которые не подлежат теоретическому осмыслению в свете метагосударственной системы и ею не описываются – с одной стороны, и ряд торжественных заявлений, пышно обставленных мероприятий (таких, например, как Комиссия 1767 г.), государственных программ, типа "Наказа", которые не подлежат реализации на эмпирическом уровне, представляя метаго-

сударственные конструкции в чистом виде. Описание ценится именно тем, что не описывает реальные тексты. Критика же екатерининских порядков ее противниками, чаще всего, строится как "нарушение правил игры" – сопоставление практической реальности и государственной теории. Такое положение, конечно, давало все основания упрекать государственную практику Екатерины II в лицемерии и противоречии между внешностью и сущностью (ср. слова Пушкина о "жесточкой деятельности ее /Екатерины II – Ю.Л., Б.У./ деспотизма под личиной кротости и терпимости"⁸⁾), но одновременно оно приводило к тому, что в области практической политики государственная деятельность была отмечена печатью реализма.

4. 2. 3. Павловская государственность строилась на полном игнорировании мира эмпирической реальности. Резко осуждая противоречия между идеалами и практикой в деятельности своей матери, Павел требовал воплощения их в жизнь, считая только такую политику прямодушной и достойной честного государя. Такая политика должна привести к решению **в с е х** вопросов и осуществлению **в с е х** идеалов. Излагая государственную программу Павла, Растопчин писал Суворову: "Он /император – Ю.Л., Б.У./ намерен спасти Европу: все равно от кого".⁹⁾ Однако единство достигалось таким образом: сначала составлялась грамматика, а потом выдумывался язык, полностью ей соответствующий; сначала конструировалась метатеория, а затем уже строилась жизнь, этой теорией полностью описываемая.

4. 2. 4. Соотношение уровней текста и описания в этих трех системах хорошо иллюстрируется на примерах "участков максимальной упорядоченности" в толще каждой из них, то есть тех ядерных элементов культуры, которые становятся для нее в целом структурообразующими генераторами.

Для петровской эпохи примером этого рода может служить Петербург - город, воплощающий идею "регулярности", не только столица новой империи, но и идеальный образец ее структурной организации.¹⁰⁾ В екатерининскую эпоху материализация государственной идеи реализовывалась в облике декораций, пышных театральных постановок, включая знаменитые "потемкинские деревни", которые были так же приятны Екатерине, как маскарадные апофеозы, и в такой же мере, на самом деле, обманывали ее насчет истинного практического состояния России. Это была игра по взаимной уговоренности, игра, рассчитанная на обман европейских философов, и сопровождавшаяся, как всякое театральное представление, некоторой долей самообольщения зрителей. Однако смешения сфер идеала и реальности не происходило. Екатерина могла утверждать в полемике с аббатом Шаппом, что русский крестьянин благоденствует,¹¹⁾ но генерал-прокурору А.А.Вяземскому она писала: "Положение помещичьих крестьян таково критическое", что "всякая малость может их привести в отчаяние".¹²⁾

В системе политического мышления Павла I идеал и реализация вновь сливались, однако, образом такого воплощения становился вахт-парад или прообраз военных поселений, о которых Павел писал еще в 1774 г. в знаменитой записке "Рассуждение о государстве вообще, относительно числа войск, потребного для защиты оного, касательно обороны всех пределов".¹³⁾

Таким образом, между первой и третьей системами имелось определенное сходство, поскольку уровень идеального конструирования не просто отличался от уровня эмпирической данности, но и был активно на него направлен, имея целью уподобить его себе. Но в первом случае такое уподобление носило характер определенного компромисса, оставляя за текстами возможности и наличия в них внесис-

темных отношений. Во втором случае внесистемное, с точки зрения высокой модели, объявлялось криминальным. В идеальном сообществе первого типа человек не должен был заниматься запрещенной деятельностью, в павловской системе он мог заниматься лишь положительно одобренной деятельностью. Напомним, что одной из причин "семеновского бунта" в 1820 г. явилось то, что новый командир полка, последователь павловско-аракчеевской системы, Шварц, систематически лишал солдат возможности (формально запретить он не мог) в свободное время заниматься ремесленничеством, без чего солдаты впадали в нужду. Мелкие доходы, получаемые солдатом, не мешали ни боевым, ни строевым достоинствам полка, но они не были предписаны уставом и, следовательно, по мнению Шварца, должны были подавляться. Таким образом, если в екатерининской системе закон и обычай фактически сосуществовали, получая во владение разные сферы, с точки зрения каждой из которых другая "как бы не существовала", в петровской закон был направлен против обычая, вел с ним ожесточенную борьбу, как с равным и могущественным противником и, следовательно, признавал факт его существования, а в сфере практики вынужден был идти с ним на компромиссы, то павловская система игнорировала самый факт существования обычая, признавая лишь закон и его реализацию, то есть с точки зрения практической, была наиболее химеричной.

4. 3. Может показаться, что павловская система, если иметь в виду ее идеализированное самописание, представляла нечто наиболее последовательное и поддающееся непротиворечивому описанию извне. Однако это не так. В основе всех разновидностей политической системы русского XVIII века лежало противоречие между общим для самых разнообразных сторон культуры этого столетия стремлением к

нормированности и законотворчеству, представлению о "регулярности" и "добром порядке" как основном признаке всего, что призвано иметь политическое бытие, и принципом самодержавия, то есть личной власти - "проявлять свою инициативу как бы в обход действовавшей системе".¹⁴⁾ Таким образом, в качестве регулятора государственной жизни выступали два начала, из которых каждое, с позиции другого, оказывалось внесистемным.¹⁵⁾

Петровская государственность выходила из этого противоречия следующим образом: государь рассматривался как источник закона, а закон, в идеале долженствующий представлять собой стройную систему, на самом деле в п р и н ц и п е системой не являлся, сводясь к массе распоряжений. Н.И.Павленко приводит данные, согласно которым, если во второй половине XVII в. в среднем издавалось по 36 указов в год, то в начале XVIII столетия количество их возросло до 160.¹⁶⁾

Павловское законодательство ориентировано было на всеобщность и доведенную до предела системность. Однако одновременно верховная власть получала прерогативу нарушения системы, эксцесса, возведенного в норму, антисистемной системности. Отметим, что и этот второй аспект таил в себе внутреннее противоречие: хотя в нем в наибольшей мере концентрировалась деспотическая сторона режима Павла, но он же в наибольшей мере совпадал с фольклорным представлением о царе, согласно которому норма государственных отношений есть зло, выражение злой воли "бояр", а идеализированное вмешательство царя - эксцесс, приносящий торжество добру.¹⁷⁾

Б. Тот же принцип может быть без труда обнаружен и в других семиотических системах культуры XVIII столетия. Так, в литературе этого периода в такой же мере заметно стремление к созданию мета-

текстов, нормирующих "правильное" творчество, как и в государственной практике.

5. I. Одной из отличительных черт русской культуры XVIII столетия является ее ориентированность на язык.¹⁸⁾ То или иное явление считается социально существующим, если ему отводится определенное место в системе какого-либо языка. Только в условиях культуры, ориентированной на язык, возможно появление текстов типа иронико-комических поэм, весь смысл которых - в выявлении некоторой эстетической нормы средствами текстов, эту норму нарушающих. С этим же можно сопоставить интерес к лингвистическим аномалиям (речь петиметров в сатирах, диалектная речь в комедиях Лукина и проч.).

Осознанный интерес к языку, выделение его как некоторой самостоятельной культурной ценности подразумевает соположение в сознании воспринимающего или в контексте культуры текстов на разных языках. Такое положение специфично для барокко, и именно барочные тексты дали толчок сознательной языковой ориентированности культуры. Достаточно вспомнить такой, например, текст, как портрет Софьи Алексеевны (1680-е гг.)¹⁹⁾, чтобы наглядно представить себе, как в пределах одного и того же полотна могут совмещаться разные типы условности (реалистический портрет соединен с условно-царской позой, как титул, единый для всех монархов данной страны, соединяется с именем собственным, обозначающим данного монарха, составляя переменный элемент константной формулы; обрамление портрета - фигура двуглавого орла, дающая совсем иную меру условности рисунка и политического символизма, чем - условная сама по себе - поза на портрете; на крыльях орла - шесть медальонов с аллегорическими фигурами, которые, с точки зрения степени условности, отличаются от герба иконографической изобразительностью, а от фи-

туры Софьи - отсутствием портретности; наконец, в текст картины включены надписи, переносящие нас в принципиально иную систему семиозиса). Аналогичный эффект порождался соединением статуи и надписи, стихотворного текста и фэйерверка и проч.

5. 2. Однако уже самый факт восприятия барочного текста как не урегулированного единообразным способом свидетельствовал, что эпоха барокко уходила в прошлое. Тексты барокко начали восприниматься не как реализация языка барокко, а как нарушения, негативно утверждающие некий новый язык, который отменит их пестроту и неупорядоченность. Таким языком стала система правил классицизма. С точки зрения классицизма, язык - это механизм, который трансформирует неупорядоченные тексты (в этот разряд попадает и самая жизнь) в тексты упорядоченные. Поскольку при таком подходе самый акт творчества мыслился как преобразование мира неправильного в мир правильный, то есть наделялся активным признаком деятельности с отчетливыми чертами утопизма, выработка языка возводилась в ранг высшего разряда творчества: написать идеальные правила для поэтического творчества значило неизмеримо большее, чем написать поэтический текст, сочинить законы (пусть даже "мечтательного" государства) - означало осчастливить человечество.

Однако в силу отмеченного выше сложного соотношения между "грамматиками" языков культуры и ее текстами, прокламированные правила не употреблялись для порождения текстов искусства (хотя к ним и обращались при суждениях об уже созданных текстах), а реальные тексты строились не как реализация правила, а по аналогии с другими текстами, закрепленными традицией. "Следование образцу" порождает реальный текст, а "следование правилам" - того идеального двойника, на фоне которого он оценивается. Антиномия между

языком и текстом – одно из основных структурных противоречий культуры XVIII века.

6. При столь высокой значимости антинормы языка и текста, естественно, большое значение приобретали ценностные характеристики высокого и низкого. Именно с их помощью культурное двуязычие приобретало характер единства, позволяющий видеть в культуре XVIII века не механическую сумму контрастов, а органическое целое, и культурный полиглотизм эпохи складывался не как сумма, а как иерархия языков. Но и каждый язык культуры, кроме места в общей иерархии, имел внутреннюю структуру – свой мир норм и текстов, свое "высокое" и "низкое". Так, например, когда устойчивая для русской национальной культуры схема двуязычия перестроилась в лингвистической сфере в XVIII в. в связи с заменой славянско-русского двуязычия русско-французским, произошли качественные сдвиги внутри самой системы. В средневековой русской культуре церковно-славянский язык мог быть только высоким и книжным, а низкая сфера устного общения могла обслуживаться лишь русским языком (из того, что устная речь могла быть только русской, ни логически, ни исторически не вытекало невозможности проникновения русского языка в определенные области книжности). В русской культуре XVIII в. сложилась иная ситуация: после реформы Ломоносова в пределах письменного русского языка сложились высокий и низкий стили (не говоря уж о том, что письменный язык в целом, по отношению к устному, выступал как высокий), однако, и французский язык русского дворянства второй половины столетия мог выступать в двух разновидностях: нормированном письменном языке высокой культуры и устном "диалекте российских парижанцев". В "Переписке Моды" Н.Страхова содержится сатирическое письмо "От иностранных учителей к Моде", в котором читаем: "... Абяспись ми

ушить ла грамер /.../ адинака рассудить сам, как мошна вздумить на колова и паверить сто ми мошим ушить ла грамер ни знай сам кромь балдаить". Обученный такими учителями "косподска дитка тольк сто балдаить и балдаить".²⁰⁾ В результате оказались возможными разнообразные комбинации: высокого русского книжного языка с низким французским просторечием, высокого французского языка книжной культуры с разговорной русской речью. Реально складывались и более сложные парадигмы, например, такие, в которых клетка высокого языка культуры допускала в себе и русский и французский, закрепляя за каждым из них определенные идеолого-жанровые пространства и, следовательно, сводя их функционально к стилям одного языка.²¹⁾ В то же время и в клетку "низких ценностей" могли допускаться одновременно и русская, и французская бытовая речь. В этом случае возникала тенденция не к функционально-стилистической разграниченности, а к смешению - возникал "модный словарь пегольского наречия" (Новиков), "смесь языков - французского с нижегородским" (Грибоедов).

7. Опозиция "свое \longleftrightarrow чужое", которая реализуется в русской культуре XVIII в. как противопоставление "Россия \longleftrightarrow Запад", наряду с антиномией "высокое \longleftrightarrow низкое" является одной из основных конструктивных черт ее как целого. При этом, как следует подчеркнуть, данная опозиция входит как существенный компонент во внутреннюю структуру русской культуры XVIII в. Если мы дальше будем говорить о проникновении в нее текстов извне, то, следует подчеркнуть, основой и фоном для такого проникновения является присущая ей и ей созданная внутренняя концепция Запада и его цивилизации.

7. I. Секуляризация общественных идеалов, ставшая характерной чертой послепетровской культуры, и замена сакральных ценностей иде-

алом "регулярности" имела одно существенное следствие: поскольку идеал этот был земным по природе и рассматривался как конечная цель земной деятельности правительства в России, образец также должен был получить пространственно-земное закрепление. Идеал был вынесен в "чужое", европейское пространство, которое стало рассматриваться не как реальная политико-географическая зона, а в качестве идеального эталона "правильной" жизни. Это порождало устойчивую тенденцию оценивать русскую реальность с этой идеальной внешней точки зрения. С другой стороны, почти в течение всего XVIII в. путешествия на Запад были не только свободными, но и поощрялись. Русские люди часто и подолгу бывали за границей. Несоответствие реальной западной жизни утопическому идеалу "правильности", между русского XVIII в. о Западе, воспринималось одними как личное оскорбление, другими как общественная трагедия. Напомним характерный эпизод: Петр I во время Великого посольства прибыл в Голландию учиться кораблестроению. В Амстердаме Ост-Индская компания специально заложила фрегат "Апостолы Петр и Павел" для того, чтобы царь смог лично участвовать во всех стадиях его строительства. И все же Петр остался глубоко разочарованным. Дело в том, что в ходе строительства он обнаружил, что голландцы строят свои корабли, руководствуясь навыками, а не теорией. Разнообразные строительные навыки, вероятно, можно было получить и в России, но навыки, даже если они приводили к практически хорошим результатам, мыслились как нечто низшее: царь требовал от "иностранных учителей" "ушить ла грамер" корабельного дела. Вот как он сам рассказал об этом в предисловии к "Морскому регламенту": "На Ост-Индской верфи, вдав себя с прочими волонтерами в научение корабельной архитектуры, государь в краткое время совершился в том, что подобало доброму плотнику знать, и своими трудами и мастерством новый корабль построил и на воду спустил.

Потом просил той верхи баса Яна Поля, дабы учил его препорции корабельной, который ему чрез четыре дня показал. Но понеже в Голландии нет на сие мастерство совершенства геометрическим образом, но точию некоторые принципы, прочее ж с долговременной практики, о чем и вышереченный бас сказал, и что всего на чертеже показать не умеет, тогда зело ему стало противно, что такой дальний путь для сего воспринял, а желаемого конца не достиг". Далее сообщается, что Петр был "гораздо невесел ради вышеописанной причины" и утешился, лишь узнав, что "в Англии сия архитектура так в совершенстве, как и другие, и что кратким временем научиться мочно"²²⁾

С этим связано отношение к Западу не как к определенной политико-географической реальности, а как к утверждаемому или ниспровергаемому идеалу. Страстность такого утверждения или отвержения определялась тем, что фактически речь шла не о реальном Западе, а о некоторой ценностной характеристике внутри русской культуры (всякая культура моделирует свою высшую ценностную ступень как ей внеположенную; так, план готического храма моделирует взгляд на него извне - сверху, взгляд Бога).

7. 2. Такое отношение к, собственно говоря, реальному географическому понятию, как к понятию идеальному, было перенесением в новые условия традиционного соотношения Русь-Византия. С этой традицией связана отчетливая сакрализация того понятия, которое создавалось в культуре XIII столетия именно как противовес средневеково-сакральным ценностям. Одновременно нельзя не подчеркнуть, что именно возможность такой параллели позволяла осмыслить новый идеал на языке старой культуры: ведь в древнерусской традиции понятие запада как стороны света имело совершенно определенную характеристику: на западе помещается ад, в "Хождении Богородицы по му-

кам" архангел Михаил ее спрашивает: "Куды хоцещи, благодатная, /.../ на восток или на запад, или в рай, на десно, или на лево, идеже суть великия муки?"²³⁾ Новая культура сознательно противопоставляет себя старой и в результате этого плюс и минус поменялись местами – при сохранении самой системы оппозиций. Естественно, что в перспективе традиционного мировоззрения эта новая культура могла восприниматься как сатанинская.

8. Глубокая антиномичность русской культуры XVIII века была одним из факторов, обусловивших ускоренный темп ее развития. Внутреннее напряжение между отдельными семиотическими языками культуры, напряжение между культурой России как целым и ее европейским контекстом были предпосылками стремительности темпа развития – одной из основных черт интересующего нас аспекта русской культуры XVIII в.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- 1). В.Г.Белинский. Полн. собр. соч., т.УП, М., 1955, стр.107.
- 2). Д.Мирский. О некоторых вопросах изучения русской литературы XVIII века. – "Литературное наследство", т.9/10, М., 1933, стр.502.
- 3). Г.Гуковский. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927, стр. II; см. также: Г.Гуковский. За изучение восемнадцатого века. – "Литературное наследство", т. 9/10, М., 1933, стр.295–306.
- 4). Ср. наречение первого храма новой столицы Петропавловским собором, наименование фрегата, лично выстроенного Петром в Амстердаме, "Апостолы Петр и Павел". В самом имени Петра уже было как бы заложено ожидание имени Павла. Так, Гавриил Бужинский в речи в день ап. Петра и Павла говорил: "Но може црковь православная сихъ двоихъ свѣтилниковъ праздество совокупила воедино, тако и твоѣ,

Россіе, Г^Сдрь, твою слава и вѣнецъ аще единого Петра носи^Т имя, но и Павловы добродѣтели на себѣ не престае^Т изображати /.../ Ликовствѣ^У же и ты, Цр^Ст^Вѣщи^Г граде, любовію прсвѣ^Тлѣшаго мона^Рха ѿнѣ праз^Лчѣмыхъ свѣтѣхъ апостоловъ имене^М краснѣша" (Проповеди Гавриила Бужинского /1717-1727/. Историко-литературный материал из эпохи преобразований, изд. Евгений Петухов, Юрьев, 1901, стр. 207-208). Елизавета, давая новорожденному сыну Екатерины имя Павла, также подчеркивала связь с Петром. Это был важный политический шаг, поскольку именно на этой связи покоились права на престол ее наследников (все помнили, что в Шлиссельбурге томится другой наследник - Иоанн Антонович, правнук старшего брата Петра Иоанна, также именем напоминавший о своих правах; не случайно, Елизавета после детронации повелела именовать его Григорием, а обреченный, затравленный и полубезумный узник вел борьбу за то, чтобы именоваться Иоанном).

Павел, со своей стороны, также сознательно ориентировался на семиотику связи своего имени с именем Петра. Показательно сопоставление двух надписей на памятниках Петру в Петербурге: Екатерина подчеркнула преемственность императорского сана ("первому - вторая"), а Павел - родство крови ("Прадеду - правнук"), которое, хотя и было мнимым, но напоминало, что Екатерина не может похвастаться и этим.

5). Н.В.Гоголь. Полн. собр. соч., т. IV, изд. АН СССР, 1951, стр. 23.

6). Понятие "регулярности" может объективно заполняться различным содержанием. Поскольку создание текстов на своем языке происходит лингвистически бессознательно, то есть без обращения к правилам, а чужие тексты такое обращение подразумевает, в ситуации

подчеркнутого внимания к правильности, "регулярности" свои тексты имеют тенденцию оцениваться как "неправильные", а чужие как "правильные". Поэтому перестройка культуры на основах регулярности, хотя субъективно требовала обращения к стройной системе правил, на деле часто ограничивалась введением чужих текстов - иноземных обычаев, платья, культурных навыков, - которым приписывался признак большей "правильности", чем русским обычаям, одежде, культурным навыкам.

С этим можно связать и то, что ориентированность культуры на утопизм, т.е. на определенную систему правил, оторванную от системы текстов, и стремящуюся их полностью себе уподобить, связана с межкультурными контактами и с проникновением чужих текстов. Географическое положение России в принципе способствовало подобным построениям, а XVIII век открыл для них особенно широкие возможности.

7). П.Н.Берков. История русской журналистики XVIII века. М.-Л., 1952, стр.374.

8). Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI, Изд. АН СССР, 1949, стр.15.

9). Растопчин. Сочинения. СПб, 1853, стр.151.

10). См.: D. Geyer, Peter und St. Petersburg. - "Jahrbücher für Geschichte Osteuropas", 1962, Wiesbaden, B. 10, H. 2.

11). См. Екатерина II. Соч. с объясн. примеч. А.Н.Пыпина, тт. I-XII. СПб., 1901-1907, т. УП, стр. XIX.

12). "Осмынадцатый век", III, стр.390.

13). См.: Я.Л.Барсков. Проекты военных реформ цесаревича Павла. - "Русский исторический журнал", 1917, № 3.

14). А.И.Заозерский. Царь Алексей Михайлович в своем хозяйстве. Пг., 1917, стр.67; ср. рец. А.Е.Преснякова на эту книгу в "Русском историческом журнале", кн.5, 1918, стр.271 и сл.

15). Так, салтыковский помпадур, обнаружив, что существует

"закон", которым "вся жизнь человеческая предусмотрена и определена", пришел к горестному выводу: "Либо закон, либо он, помпадур" (Н.Щедрин, Избр. соч. в семи тт., т. II, М., 1939, стр.122 и 125).

16). Н.И.Павленко. Идеи абсолютизма в законодательстве XVIII в., - в кн. "Абсолютизм в России". М., 1964, стр.416.

17). Частным, хотя и выразительным примером этого принципа явилась судьба такой замкнутой и искусственной семиотической системы, как ордена, в которой, казалось бы, установление стройного и единообразного порядка не вызывало трудностей. Тем не менее, в XVIII в. в системе орденов и наградений ими отмечались постоянные изменения и отсутствие единообразия. Павел решил положить этому конец, утвердив 5 апреля 1797 г. "Установление об орденах" и создав в 1798 г. единый Капитул российского кавалерского ордена. Но уже в том же году император коренным образом нарушил и то и другое, введя Мальтийский орден.

18). Термин "язык" употребляется нами в его семиотическом значении как "всякая упорядоченная знаковая система". Для обозначения общесловарного понятия "язык" (например, в сочетаниях типа "русский язык") употребляется принятый в семиотической литературе термин "естественный язык". В равной мере под понятием "текст" мы подразумеваем любое сообщение, выраженное средствами какой-либо знаковой системы. В этом смысле картина, статуя, балет, отдельный обряд, мундир, украшенный орденами, парад - будут текстами на различных семиотических языках.

19). Гос. Русский музей в Ленинграде, ср.: Портрет петровского времени, каталог выставки, Л., 1973, стр. II6-II7, или на стр. II7.

20). Переписка Моды, содержащая письма безруких мод, размышления неодоушевленных нарядов, разговоры бессловесных чешцов, чувство-

вания мебели, карет, записных книжек, пуговиц и старозаветных манек, кунташей, плафоров, телогрей и пр. Нравственное и критическое сочинение, в коем с истинной стороны открыты нравы, образ жизни и разные смешные и важные сцены модного века. М., 1791, стр.161-162.

21). Приведем любопытный пример из Л.Н.Толстого ("Детство"):
"На Никитском бульваре было довольно народа, т.е. хорошо одетых господ и барынь. Я заметил, что Валахина на Никитском бульваре платиле и стала говорить по-французски; когда же мы перешли площадь и взойли на Тверской, она стала грасировать и называть свою дочь не "Машенька", как она ее называла на Причистенском, не Marie, как она называла ее на Никитском, а "Маии" (Л.Н.Толстой, Пол. собр. соч. юбилейное издание в 90 тт., М., 1928-1958, т.1, стр.198). Пример интересен не только как показатель одновременного перемещения в социально отмеченных пространствах и по иерархии языков, но и тем, что сначала "правильная" форма письменной французской речи противопоставляется устной русской (одновременно, французская речь - речь взрослых, а русская - "Машенька" - детская), но затем небрежно-устный вариант французской речи противопоставляется письменному языку как еще более высокая ценность. То, что Толстой переходит в этом случае на русскую графику, которая здесь адекватна фонетической транскрипции, закрепляет сознательность такого противопоставления для автора.

22). Цит. по: Акад. М.М.Богословский. Петр I, т.1, 1941, стр. 272-273.

23). Памятники старинной русской литературы, вып.11, СПб., 1862, стр. 119.

РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII ВЕКА И ЗАПАД

Никогда ни у кого не вызывал сомнения тот факт, что в XVIII веке русская культура вступила на новый путь, приобщившись ко всей культуре Запада и попытавшись использовать весь запас ее художественных традиций. Другое дело, что этот факт толковался по-разному: одни признавали его прогрессивным или единственно-возможным в условиях XVIII века; другие считали этот перелом пагубным для всего дальнейшего пути России. Сам путь России был как бы ответом на этот спорный вопрос. Живопись, скульптура и архитектура в своем поступательном движении последовательно приближались к переднему краю европейской художественной культуры, сокращали разрыв, преодолевая отсталость, провинциализм, раздвоенность и неорганичность. Вторая половина века дала уже великолепные достижения в различных видах художественного творчества и обеспечила русскому искусству право идти дальше в одном общем ряду с другими национальными художественными школами.

Все это так. Но нельзя не заметить и другого.

На своем пути в течение XVIII века русское искусство подчас напирало до предела, иногда расточало свои силы на ответвлениях от главных дорог, в некоторых случаях перепрыгивало слишком решительно через серьезные препятствия, не задумываясь о будущем. Причины многочисленных отступлений русского искусства от "образцовой" логики развития нетрудно себе представить. Россия в XVIII веке совмещала разные задачи, различные этапы движения. В русском искусстве совершался перелом, равноценный тому, который произошел на Западе во времена Ренессанса, но совершался он в иных условиях - на

том этапе европейского развития, который уже довольно далеко ушел от периода Возрождения. Если пользоваться стилевыми категориями, то совершался он в формах барокко. Если говорить о более широком принципе исторической периодизации, то происходил он в век Просвещения.

Кроме того, надо учесть, что Россия брала готовые формы, она пользовалась уже приобретенным Европой опытом. Свой путь она прокладывала себе сама, но в движении по этому пути большую роль играли образцы; многое зависело от их выбора; возможность выбора путала карты, делала подчас сбивчивой эволюцию. Это обстоятельство сыграло немалую роль в определении своеобразной русской ситуации, характеризующей XVIII век.

Эта ситуация была совершенно особой, присущей именно XVIII веку. Но за спиной его стоял долгий и длительный путь развития, который не мог не участвовать в становлении этой ситуации. Это вполне естественно: национальные особенности формируются столетиями; необходимо учитывать все этапы этого формирования. Нельзя оторвать какой-то один кусок истории и рассмотреть его изолированно. В любом "пункте" XVIII, XIX или XX века за спиной оказывается весь пройденный путь. Нация и ее культура хранят свою память. В XVIII веке мы не можем не услышать отзвук всей древнерусской художественной культуры и тех ситуаций, которые возникли в ее взаимоотношениях с Западом.

Вопросу о взаимодействии древнерусского искусства с Западом посвящена обширная литература. Начиная с "итальянской теории" Кондакова, выдвинутой еще в 70-е годы прошлого века и затронувшей многих ученых, идет спор между про-византийской и про-западной концепцией древнерусского искусства. В советское время усилиями ряда ученых утвердилась разумная позиция в решении этого вопроса. Стало абсолютно ясно, что древнерусская художественная культура, сохраняя

византийские корни и никогда не изменяя им полностью, имела довольно обширные связи с Западом, результатом которых и явились некоторые особенности древнерусского искусства, его отдельных памятников, его некоторых этапов. Констатировали довольно многочисленные романские аналогии в древнерусской архитектуре XII-XIII вв. Степень западных влияний была поставлена в зависимость от той роли, которую играли те или иные виды искусства в православном богослужении; от удаления или сближения друг с другом православной и католической церкви. Были отмечены своеобразная "несовместимость" древнерусского искусства с готическим и новое сближение - теперь уже с итальянским искусством в период Ренессанса; за этим сближением последовало забвение итальянизмов в "строгом" XVI веке, выдвинувшем притязания Руси на единоличное владение византийской традицией. Наконец, было отмечено большое количество фактов русско-западных связей в искусстве XVII столетия.

Нет возможности останавливаться на этих вопросах. Следует однако взглянуть на все эти взаимоотношения, исходя из ситуации XVIII века, попытаться увидеть в Древней Руси позицию для будущего прыжка.

При всей приверженности к византийскому пути и верности православию, древнерусское искусство проходило в своем развитии стадии, близкие западноевропейским. Чем ближе к XVIII веку, тем в большей мере это обнаруживается. Здесь дело уже не во влияниях, которые увеличивались или уменьшались в своем количестве, ослабевали или усиливались в своей экспансии, но изменить направление не могли. Конечно, "близкие стадии" - это не значит - те же самые. Это был как бы параллельный путь, который отражал движение Запада.

Если сравнить после-киевскую архитектуру XII-XIII вв. с романской не по типологии (здесь она почти целиком остается в сфере влияния Византии), а по пониманию пластики, объема, стены, то можно найти

больше точек соприкосновения, чем с византийской. Древнерусская архитектура XII-XIII столетий по-романски статична, ценит вес, простую пластику нерасчлененной стены; объемы в ней приставлены друг к другу (вспомним, как они, действительно, приставлялись один к другому, загораживая декор). В ней больше "варварства". Древняя Русь позже других восприняла христианство, не успела истончиться в своей культуре; за спиной романского стиля тоже был "варварский" этап. Дело не в деталях. Как раз самая утонченная - владими́ро-суздальская школа больше воспроизводит некоторые отдельные черты романского стиля. А по сути дела более земной и brutальный Новгород или Псков оказываются ближе к "романству".

Пропустим готику, дающую возможно доступную в католичестве и, наверное, невозможную в православии форму человеческого дерзания - как в головокружительном взлете архитектурных конструкций, так и в готическом скульптурном натурализме, контрастно сопряженном с экспрессивной одухотворенностью. Окажись возможными здесь какие-либо параллели - быть может, Русь имела бы в принципе иной путь движения. Ведь следующая параллель с Ренессансом, действительно, говорит о чем-то несвершившемся!

Ренессанса в России не было. Не было, потому что не было гуманизма, потому что не произошел поворот к светской культуре, потому что человек не оказался мерой всех вещей и т.д. Но просто поставить точку за этими словами нельзя. В русском искусстве - особенно в живописи - в период от Рублева до Дионисия есть черты несостоявшегося Ренессанса. Именно - не проторенессансные черты (проторенессансом по отношению к Рублеву кажется, скорее, Новгород XIV века, с его ожившим миром людей и вещей, динамикой и относительной свободой), а черты несостоявшегося Ренессанса. Как будто, это некая параллель Возрождению - но за тем барьером, который их разде-

ляет как культуры разных стадий развития.

В самом общем виде эта мысль была высказана еще в 1926 году М.В.Алпатовым в сборнике "Барокко в России". Он увидел едва уловимый дух чинквиченто в Дионисии, черты маньеризма в эпоху Грозного. "На этой основе, - писал он, - мог на Руси сложиться стиль, родственный западному барокко. Мы угадываем его даже в тех памятниках, в которых нет следов подражания западным оригиналам".¹⁾

Если мы захотим перечислить те черты, которые создали параллель Ренессансу (но как бы на другом - средневековом уровне) мы будем говорить обо всем том, о чем говорят возле Рублева - о гармонии, совершенстве, органичности, просветленности, или возле Дионисия - об артистизме, утонченности. Не будем этого повторять.

Важную роль играет здесь и проблема античности, которая разработана рядом ученых. Русский XV век дает максимальное приближение к античности в пределах средневековья. Но именно в пределах средневековья. Можно даже сказать, что Возрождение имело бы больше поводов совершиться, если бы античная традиция была утрачена. Владение же традицией (пусть отдаленной) не предвещало решительных перемен, поворота к ней, скачка в новое качество. Чтобы вернуться к традиции с новой энергией, от нее надо сначала отойти. Такой ход обещает скачок, решительную перемену. Значит, проблема античности - как она предстает перед нами в древнерусском искусстве - и сближает с Ренессансом и одновременно разделяет.

Итак, несостоявшийся Ренессанс, черты маньеризма в эпоху Грозного, а затем - барокко. В этом процессе "несостоявшееся" все более "хочет" быть реальным. Показательно, что очень аккуратный в определениях В.Н.Лазарев, позволяет себе "говорить с известной осторожностью о русском барокко XVII века".²⁾ В свое время В.В.Згура показал

на примере одной церкви - Николы на Берсеневке - барочные черты всей русской архитектуры XVII века, а не только ее конца. Он нашел в этой архитектуре принцип барочного движения, живописное истолкование архитектурного образа, подчеркнул скульптурный характер членения стены, ясно противопоставив все это архитектуре XVI века и сославшись на уже бытовавшее в то время мнение о том, что барочная архитектура во многих "неклассических" странах часто вырастает на почве местных средневековых традиций, которые оказываются более созвучными маньеризму или барокко, чем "чистому" Ренессансу.³⁾

Мы находим в архитектуре и живописи XVII века множество черт, родственных тому, что было на Западе. Не говоря уж о знаменитых церквях конца XVII века - Успения на Покровке и Параскевы Пятницы в Охотном ряду, которые не уступят в "проценте барочности" никаким произведениям русской архитектуры XVIII века. Вспомним живопись с ее интересом к символам и эмблемам, с ее аллегоризмом, с новым пониманием пространства. Вспомним "школьное барокко" в литературе и многое другое. Соберем все эти факты вместе, и перед нами раскроется довольно определенная картина скопления барочных черт.

И все же такое крайнее сближение не означает еще полной аналогии. Для настоящего барокко нужен был перелом, произошедший в России на рубеже XVII-XVIII вв. До этого русское искусство проходит стадию "скрытого" барокко. А в XVIII в. - уже настоящего. Но это не две стадии одного стиля. Ведь ранние произведения XVIII века еще не "насыщены" в должной мере барочными чертами, и в этом смысле многие памятники XVII века их превосходят. Это именно стадии "скрытого и открытого". Здесь почти та же картина, что и прежде, только разница оказывается минимальной. Особенно - в архитектуре. Правда, в живописи она весьма ощутима. Не зря XVII век в живописи был веком паллиативов. Рядом с рождением нового явно дает себя знать выро-

дение старого. В естественном процессе новое взрывает старое изнутри; здесь же — попытка соединить то и другое. Но попытка с неподходящими средствами. Поэтому в конце концов живопись дожидается взрыва. Следовательно, скрытое барокко еще не совсем барокко.

Итак, — при параллельном развитии происходило сближение, последовательное и неотвратимое. Русь не могла продержаться лишь на традициях Византии. Она нашла в себе силы вырваться из, казалось бы, замкнутого круга.

Особенно важно уяснить себе наличие этих двух лиц русской средневековой художественной культуры. Одно лицо было целиком повернуто к Византии, воспринимая ее высокую традицию, античную основу, эллинский дух, чутко относясь к ее движению, хотя бы малым попыткам развиваться, обогащать себя новыми формами. Другое лицо не то чтобы смотрело на Запад (от "смотрения" возникали лишь отдельные параллели, заимствования, которые не определяли пути, а лишь свидетельствовали о западных интересах), но отражало западные движения, перемены, этапы, рубежи.

Представим себе зрителя и сцену. На сцене — действие; на лице восприимчивого зрителя (а древнерусская культура была восприимчивой) — отражение этого действия, следование за ним. Там происходит движение персонажей, драма, событие; здесь — лишь движение лица, реагирующего на событие. Наконец в решительный момент простодушный зритель чуть ли не вступает в это действие, хочет вмешаться, принять участие. Это — ХУП век...

Но что дает нам все это для понимания особенностей русского ХУШ столетия? Думается, что многое. Быстрый рост культуры в ХУШ веке — рост уже на новом пути — имеет объяснение в тех скрытых этапах движения, о которых я говорил. Это важно особенно для живописи. Здесь ХУИ и ХУП столетия были высшими точками на европейском

пути. Если в национальной традиции эти два столетия оголены, путь вперед оказывается трудным. Конечно, русской живописи нечем особенно похвастаться в XVI—XVII вв. Но общее скрытое движение по основным этапам вносит некоторую поправку, приносит известное облегчение и таит перспективу. Пусть не было высоких достижений в самой живописи — важно, что она следовала за главным европейским движением — в том самом теновом отражении, о котором у нас шла речь. Этот момент как бы "оправдывает" русский XVIII век, делает его более почвенным, разрушает представление о нем, как о целиком заимствованном, хотя и не отрицает резкого скачка.

С другой стороны, мы помним, что в результате параллельного движения очередные проблемы оставались неразрешенными. Поэтому, входя в XVIII век, мы сразу же сталкиваемся со случаем "ускоренного развития"; совмещения этапов. Идея совмещения этапов в истории русского искусства была выдвинута еще в 40—50-е гг. Н.Н.Коваленской⁴). Теория ускоренного развития литератур получила разработку в последнее время в советском литературоведении. Она особенно подходит к русской культуре с ее неравномерностью развития. В скрытом виде "совмещенность" этапов, как мы видели, постоянно сопровождала древнерусскую художественную культуру. В обнаженном виде она присутствует в новое время — и в XVIII, и в XIX, и в XX веке. XVIII столетие дает самый наглядный вариант этого соединения разных задач, разных этапов. Как мы уже говорили, перелом, подобный Ренессансу на Западе, совершается в формах барокко. К тому же XVIII век воспринимает общеевропейские просветительские задачи — правда, в основном уже на следующем за барокко — классицистическом стилевом этапе. Но поскольку к этому этапу еще ренессансная реформа не завершена, ей предстоит исчерпать себя в просветительских, а стилистически — в классицистических формах.

Интересно как в России ренессансная ученость искусства совпадает с барочным иллюзионизмом, какую роль приобретает кунсткамерность, как соединяется барочная эффектность с натурализмом, как появляются на этой почве натюрморты-обманки. Это все — как бы "малые" вопросы, которые можно лишь упомянуть. Но за ними встанут и большие проблемы — в каких соотношениях оказались такие стилиевые направления, как барокко и рококо, как сложилась жанровая структура тех или иных видов искусства, как развернулось влияние зарубежных школ.

В русском искусстве самое сложное время для понимания характера влияний — это Петровское время. Вроде бы, все здесь просто: Россия училась, приглашала учителей, ездила учиться. Все это хорошо известно и, как кажется, понятно. Однако возникают трудные вопросы. Была ли какая-нибудь закономерность в процессе этого освоения западного опыта? У кого учились больше? Почему у Голландии, а не у Франции или не у более доступной Германии?

Здесь должна быть определенная очередность в выдвижении проблем. Сначала встает вопрос о закономерности. Как представляется, в процессе художественного развития в XVIII веке постепенно над хаосом начинает торжествовать историческая закономерность. Если ее можно зафиксировать в конечном пункте движения, то, следовательно, можно ее же опрокинуть и на предшествующие этапы. Установив закономерность, можно понять, что Россия училась у Запада в целом — не у Голландии или Франции, а у всей западноевропейской культуры, — осваивая систему нового искусства. Россия скорее не испытывала влияния, а поддавалась влияниям. При этом в определении коренных проблем действовала практическая потребность, оборачивавшаяся исторической закономерностью, а в вопросах второстепенных часто руководила случайность.

Обратим внимание на некоторые факты. Жанровая структура живо-

лись в России XVII века сложилась своеобразно. Здесь не нашлось места для бытового жанра. Если считать главным моментом в процессе влияния влияющую сторону, то мы оказываемся перед недоуменным вопросом: как при "голландирующем" вкусе Петра I, при сильном влиянии всей голландской культуры на русскую голландская живопись не передала едва ли не самого главного из своей национальной школы, из своей еще живой в начале XVIII века традиции? Значит - лицом определяющим была Россия.

С другой стороны, нельзя уповать на исключительно русскую традицию. В данном случае и она оказалась прерванной: ведь русская фреска и икона XVII века были уже почти готовы породить бытовой жанр. Не будь решительного перелома, этот жанр естественным путем мог бы утвердиться в русской живописи, чего, как мы знаем, не случилось. Жанр не был вызван к жизни практической потребностью, которая в конечном счете определила закономерность.

В плане торжества закономерности можно рассмотреть и вопрос о парсуне в русской живописи XVII-XVIII веков. Вопрос этот мог бы многое объяснить в русском искусстве: конкретные пути проникновения западных влияний в XVII столетии; перерастание поначалу чужеродного течения в искусстве в органическое (в то время, когда новый портрет обрел русскую почву); причины своеобразной маскировки парсунности "под национальное". Все это - интересные аспекты, свидетельствующие об общих закономерностях движения искусства. Парсуна была поначалу "западным плацдармом" в русском искусстве - за счет тех черт, которые несла она с Запада в Древнюю Русь. В середине XVIII века парсуна стала, наоборот, своеобразным арьергардом древнерусского искусства - за счет старых иконных особенностей, составляющих значительную "долю" в парсунном методе. Если отдать себе отчет в этой метаморфозе, то станет понятна роль парсуны, как явления пе-

реходного, а не "исконно-национального".

Все вышесказанное – из области закономерного. Но нельзя не помнить и о сфере случайного. Эта сфера была весьма действенной в русском XVIII столетии и особенно в первой его половине и середине. Дело в том, что Россия могла пользоваться готовым. Такая возможность всегда ставит под сомнение органичность движения.

Наглядным примером довольно активного действия фактора случайности является скульптура первой половины XVIII века. Новые пути скульптуры были слабо подготовлены древнерусской культурой, и поэтому общая закономерность выявляется здесь с трудом. Еще живая традиция деревянной скульптуры XVII столетия; скульптура Дубровицкого храма; Оскар; Шлутер; итальянская декоративная скульптура начала XVIII века; мастеровито-ремесленный Пино; Зарудный с его традицией иконостасной резьбы; Петергофский "Нептун", поражающий своей наивностью; в более позднее время – Дункер и русский Павлов. Прибавим к этому привезенных Петром античных Венер. Как все это разнотипно, несобранно, нецеленаправленно! С большим трудом сквозь эту многоликость пробивается какая-то линия развития. Лишь один мастер – Растрелли-Старший, уверенно обретя свое место в русском искусстве первой половины и середины XVIII века, выявляет своим развитием общую закономерность и предугадывает пути. Что касается остального – оно свидетельствует о чрезвычайной разнонаправленности и пестроте устремлений.

На стыке закономерного со случайным располагается проблема взаимоотношения в русском искусстве двух стиливых категорий – барокко и рококо. Этот вопрос в аспекте нашей темы представляет немалый интерес. Что касается живописи, то прежде (Сидоров, Греч⁵) было довольно ясное представление о последовательном движении от барокко петровского и ближайшего послепетровского времени к рококо се-

редины века и затем к классицизму. В представлении Греча, барокко, рококо и классицизму последовательно соответствуют три царствования. Он писал: "Суровый Марс, Ветренная Диана и мудрая Минерва недаром олицетворяли, даже в глазах современников, три важнейших царствования".⁶⁾ Античных богов здесь можно принять за аллегории стилей.

Есть разные концепции истолкования рококо. Иногда его трактуют, как следующий непосредственно за барокко стиль, тесно связанный с предшествующим, как некое ослабленное "разукрашенное" барокко. Принципиальной грани между барокко и рококо тогда не оказывается. Иногда рококо трактуют как реакцию на классицизм, имея в виду французский классицизм XVIII века, который часто исследователи - особенно прежде - считали вариантом барокко.

Возможно, в каждой из этих концепций заключена своя правда. Одна - первая - годится для немецкого варианта; вторая - для французского. В немецком искусстве - особенно в архитектуре - переход от XVII века к XVIII не так подчеркнут; во французском - гораздо более - вплоть до того, что два века дают два разных стиля. Что касается России XVIII столетия, то здесь барокко и рококо почти сливаются в результате тех временных смещений, которые характеризуют весь XVIII век. Здесь трудно сделать выбор между двумя наименованиями стиля - особенно в архитектуре. Если сопоставлять русское зодчество середины XVIII века - Растрелли, Ухтомского и других - с немецкой архитектурой этого же времени - например, с Пешпельманом, Нейманом и Кнобельсдорфом, то можно найти много родственного и подчас даже просто похожего. Можно поставить епископскую резиденцию в Вюрцбурге Неймана рядом с многими работами Растрелли. В этом сходстве нет ничего удивительного, особенно если вспомнить, что в первой половине века в России работали немецкие мастера. Обычно

этот стиль имеет обозначение немецкого рококо. Путь от Шлутера к Нейману и Кнобельсдорфу в немецкой архитектуре принято считать путем от барокко к рококо. В России шел несколько иной процесс. Русская архитектура, не имея особенно выраженных черт барокко в начале века, двигалась к растреллиевскому стилю, накапливая пышность, пафос, монументальный размах. Эти все последние черты были в своей содержательной основе барочными, а в конкретно-стилевом своем выражении — скорее рокайльными. С другой стороны, считать начало века и его середину в русской архитектуре принадлежащими двум разным стилям нельзя. В начале века стиль рококо в своем чистом варианте в России встречается редко. В это время постепенно формируются те черты, которые затем полностью реализуются в творчестве Растрелли. Все это делает общую картину движения довольно путанной. Середина века оказывается как бы между барокко и рококо, колеблется между тем и другим. Каждый, пользуясь этой необязательностью, распоряжается в данном случае терминами по выбору.

Правда, надо заметить, что и по отношению к немецкой архитектуре эти определения колеблются. В общем в России и в Германии оказываются сходные ситуации — не случайно и здесь и там работали иногда одни и те же итальянские мастера — например, Кьявери.

Вопрос о соотношении в России барокко и рококо остается неразрешенным и — добавим — весьма важным в аспекте нашей темы. Видимо, их слияние неслучайно. Оно характеризует особую ситуацию, сложившуюся в России. Здесь как бы наглядный пример соединения двух этапов. В середине XVIII века запоздавшая сравнительно с Францией кульминация абсолютизма породила барочный пафос. Вместе с тем, этот пафос соединился с рокайльным гедонизмом, который оказался доступен русской культуре в силу того, что она могла питаться уже готовым опы-

том других стран. Чистая закономерность соединяется здесь, таким образом, с известным своеволием, что и создает сложную и спутанную картину.

Как мы говорили выше, сравнению подлежит не только "стилевая ситуация", но и жанровая структура в пределах отдельных видов искусства. Следует в этом плане рассмотреть русскую живопись XVIII века. Здесь сразу же бросается в глаза преобладание портрета. Правда, оно было характерно и для французского XVIII века - Ю.К.Золотов в своей книге о французском портрете⁷⁾ указывает на расхождение официальной "табели о рангах" с практической, то есть на ту самую черту, которая была характерна и для русской живописи. Но была разница в степени этого расхождения - в России оно давало о себе знать сильнее.

Самая главная причина, объясняющая этот факт - процесс осознания личности, который происходит с XVII столетия. Человек выходит из-под власти всей той средневековой системы бытия, которая и само искусство делала неличностным, и не позволяла во главу угла искусства поставить человеческую личность. Особенно усилился этот процесс в Петровское время, когда, действительно, общество стало судить о человеке, исходя из его личных качеств.

Но дело не только в личности, но и в обществе. А.А.Сидоров в своей книжке "Русские портретисты XVIII века" заметил: "Эпохи очень прочные и смотревшие в будущее портрета обычно не любят".⁸⁾ В портрете часто реализуется любовь общества к самому себе, стремление закрепить то, что уходит, что непрочно. Эта характеристика подходит к европейскому XVIII веку в целом. К России же подходит отчасти, Она смотрела в будущее почти на всем протяжении XVIII века. Чувство иллюзорности общественной системы могло явиться лишь в царствова-

ние Елизаветы – в самой высшей точке русского абсолютизма. В остальные десятилетия определяющим было стремление к совершенствованию системы.

И все же в России в течение всего XVIII века общество постигало себя, не уставало глядеться в зеркало, чтобы сопоставить свой путь со старым, с ушедшим, но живым в воспоминаниях. Достаточно сказать, что прадеды многих сановников Екатерины II были "бородачами" при Алексее Михайловиче.

Портрет и был этим зеркалом. Он давал отчет о столь важном для России общественном опыте. Пусть личность не успела пройти весь законный цикл для того, чтобы достичь полного самосознания. Она проходила этот цикл в ускоренном виде, завершив его в начале XIX столетия. Русский портрет поэтому совмещал (вновь совмещал!) задачи XVIII и XIX века – самого важного для европейского искусства и самого глубокого.

В сборнике "Искусство портрета", вышедшем в 1928 году под редакцией А.Г.Габричевского, в статье Н.И.Бинкина читаем: "Для барокко поприще портрета было местом разрешения мировоззрительных задач метафизики личности – отражение в конечном куске полотна бесконечного процесса становления личности".⁹⁾ Эта характеристика очень подходит к портретным произведениям Рембрандта, Веласкеса, Хальса, даже Ван Дейка. В какой-то мере подходит к таким русским произведениям, как никитинский "Напольный гетман" или портрет Петра, матвеевский автопортрет с женой.

Высшие достижения портрета обычно говорят о единстве художника и модели – единстве сложном, каждый раз своеобразном. А.Г.Габричевский в том же сборнике писал: "Итак, "портретная личность" – равнодействующая трех моментов: это лицо картины, в котором отра-

жались личность модели и личность художника, создавая особый новый лик, творимый и возникающий только через искусство и только в искусстве доступный созерцанию".¹⁰⁾ В западноевропейском портрете XVII века это триединство особенно целостно. Но, как отмечает Н.И. Линкин, в дальнейшем — в основном в XVIII веке — портрет все более склоняется к декоративным задачам, к мимической проблематике.

В этом отношении русский портрет XVIII века обладает и своими слабостями, и своими сравнительными преимуществами. Слабости от того, что он многое упустил. Сила от того, что он нагоняет.

Мы не будем останавливаться сейчас на сравнительном анализе русского портрета XVIII века с французским или английским. Это самостоятельная тема, которая требует особого рассмотрения. По этому поводу многое написано. Сопоставление Левицкого с французами много раз проводилось. Рокотов служит постоянным объектом для сравнения с англичанами. Эти сопоставления часто справедливы, нередко проведены метко. Каждый раз отмечается известный элемент наивности, простодушия русских мастеров, вносящий определенную прелесть, которую часто — особенно прежние исследователи — почитают провинциальной.

Эти сопоставления подтверждаются фактами влияний: французских мастеров, приезжавших в Россию, английского сентиментализма, который, как мы знаем, получил распространение в России во всех формах (тут и роман, и парк, и портрет). Скажем лишь, что все эти вопросы еще подлежат дополнительному исследованию.

А пока нам хотелось бы закончить доклад кратким разговором о Левицком и Рокотове, сравнение которых друг с другом поможет уяснить кое-что принципиально важное для понимания портрета XVIII столетия.

Левицкий демонстрирует прямой путь к классицизму; он преодолевает некоторые рокайльные формы 70-х годов, а в 80-е годы его ис-

куство и проблемно-содержательно, и формально дает вариант классицистического портрета (при всех оговорках о том, что портрет вообще не во всем реализует принципы этого стиля).

Рокотов больше коренится в рококо; вместе с тем, содержательная проблематика его творчества позволяет обнаружить в нем некие черты раннего сентиментализма, который последовательной стилистики вообще в живописи не выработал. В 80-е годы на эти рокайльно-сентименталистские тенденции как бы накладывается классицистическая структура, которая - правда, не очень кардинально - изменяет роковское творчество.

Таким образом, Левицкий и Рокотов оказываются выразителями двух важнейших тенденций искусства второй половины XVIII века, что не вызывает сегодня ни сомнений, ни возражений.

Но хочется подойти к этим двум мастерам и с другой стороны, что может помочь нам установить особенности русского портретного пути XVIII века и еще в одном аспекте выявить роль каждого из них.

Левицкий - европеец. Он абсолютно "на уровне" европейской живописи, идет в ногу с общим движением европейского портрета. Его "Дидро" сделал бы честь любому современному ему портретисту. Левицкий мастеровит (несмотря на промахи). В его творчестве есть, кроме того, пафос предметности, своеобразный "вещизм", представляющий перед нами, как специфически русская черта: тем реальным миром, который открылся перед художником в XVIII веке, живописец, наконец, в полной мере овладевает; здесь завершается, таким образом, процесс ренессансного перелома, проходивший в формах более поздних стилей. Россия в лице Левицкого догнала Европу. Просвет оказался ликвидированным. В творчестве этого художника уже чувствуется твердость; в нем нет робости перед моделью; он ощущает себя уверенно; ему доступны сложные живописные задачи.

Итак, для сравнительного анализа русской и западноевропейской живописи XVIII века фигура Левицкого — безусловно важнейшая, центральная; его искусство о многом говорит.

Рокотов не кажется таким. Облик его — не столь определенный. Чаще всего его и рассматривают как отступление от основного пути, на котором стоит Левицкий. Он не укладывается в рамки господствующих стилей. Поэтому, когда заходит разговор о том, кто же наиболее полно выразил в живописи XVIII век, — сразу встает фигура Левицкого.

Нам кажется, что все это не вполне соответствует действительности. Рокотов со всей своей "слабостью" — не менее важная фигура для уяснения русского XVIII века.

Мы представляем себе все это следующим образом. Отличие Рокотова от его русских современников в том, что он вобрал в себя проблематику европейского XVI века. Разумеется, не в полной мере, а частично. XVIII век в целом уже не знал той глубины постановки проблемы взаимоотношения человека с миром, какую знал XVII. Психологизм отодвинулся на второй план; большую роль приобрели декоративные задачи, мимическая проблематика; выражение лица, определенная "мимическая фигура" теперь часто связывались с внутренним состоянием человека; здесь закреплялись определенные типы, положения, даже каноны. При усилившейся иконографической каноничности портрета, утрачивалось прежнее господство индивидуального прочтения человеческой личности и индивидуальной жизни этой неповторимой личности (Рембрандт, Веласкес).

Видоизменились и взаимоотношения фигуры, головы, лица с фоном. Прежде человек, действительно, был в мире, соотносился с ним через зримые категории. Фон, как правило, знаменовал всеобщее пространство. В XVIII веке он приобрел характер окружающего человека антуража.

У Рокотова, при всей его локальности, наличествует эта черта

XVIII века. В портретах рококо - загадка; у Рокотова - тайна. В портретах рококо- переливы цветов, сложная их игра, изысканное сплетение красок; у Рокотова, скорее, погружение - с помощью его сложной цветовой гаммы - фигуры или головы во всеобщую среду. К этой среде обычно в рокотовских портретах модель приобщена живописью глаз: в них эта среда "сквозит".

Таким образом упущенный XVIII век неожиданно получает здесь отклик, и его проблематика совмещается с проблематикой современного Рокотову стиля.

Обосновывая возможность такого совмещения, мы вновь возвращаемся к той идее параллельного Европе движения, которая была высказана в начале доклада. И вновь мы можем говорить о совмещении в одном периоде разных этапов движения. Такая возможность всегда таится в русском искусстве, которое нередко поражает неожиданностями. Настолько, что неожиданное приобретает характер своего рода закономерности.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1). М.В.Алпатов. Проблема барокко в русской иконописи. - Барокко в России. М., 1926, стр.85.

2). В.Н.Лазарев. Искусство средневековой Руси и Запада. М., 1970, стр.4.

3). В.В.Згура. Проблема возникновения барокко в России. - Барокко в России. М., 1926.

4). Н.Н.Коваленская. Русское искусство XVIII века. М.-Л., 1940; ее же: История русского искусства первой половины XIX века. М., 1951.

5). См. А.А.Сидоров. Русские портретисты XVIII века. М., 1923;
А.Н.Греч. Барокко в русской живописи XVIII века. - Барокко в России.
М., 1926.

6). Там же, стр. 133.

7). В.К.Золотов. Французский портрет XVIII века. М., 1968, стр.5.

8). А.А.Сидоров. Русские портретисты XVIII века. М., 1923, стр.6.

9). Искусство портрета. М., 1928, стр. 7.

10). Там же, стр. 75,

О РОЛИ ПЬЕТРО ДИ ГОТТАРДО ГОНЗАГА В СЦЕНОГРАФИИ ХУШ ВЕКА

В истории изобразительного искусства сравнительно недавно стало известно имя Пьетро ди Готтардо Гонзага – замечательного итальянского художника последнего тридцатилетия ХУШ и первого тридцатилетия ХІХ веков.

Талантливый театральный декоратор и оформитель празднеств, архитектор и планировщик парков, "хирург природы", как он любил себя называть, автор монументальных росписей и теоретических трактатов – он оставил после себя сравнительно большое наследие: в виде многочисленных эскизов декораций и зарисовок монументальных росписей, бережно сохранявшихся в России более ста лет и уничтоженных в годы Великой Отечественной войны руками фашистских варваров; подлинных уникальных декораций, частично дошедших до нас в собрании Дворца-музея в Архангельском; наконец, писем, книг собственного сочинения и архивных документов Конторы Императорских театров.

Гонзага родился в Лонгароне провинции Беллуно в 1751 г. Сын художника-декоратора Франческо, внук сапожника Готтардо, он называл себя по деду.¹⁾ В 1767 г. в Тревизо Гонзага помогал Карло Бибиена переделывать театр в Ониго. С 1769 по 1772 учился в Венеции у Визентини и Моретти. Знакомился с работами Гварди и Каналетто. С 1772–78 гг. учился в Милане у бр. Галлиари, с 1779–92 гг. был главным художником театра Ла Скала. Работал также в театрах Рима, Пармы, Мантуи, Крема, Венеции и др. Испытал влияние Пиранези. С 1792 года жил и работал в России до 1831 года – года смерти.

При жизни Гонзага был известен как новатор. Об этом свидетельствуют не один, а многие восторженные отзывы его современников. Они

зафиксированы в дневниках и письмах людей разной национальности, социального происхождения и возраста.

Слава о нем прошла путь от Милана до Подмоскovie. И все-таки его надолго забыли.

Причин его длительного забвения много. Первая и, быть может, основная заключается в том, что он был главным образом театральным художником, мастером едва ли не самого эфемерного вида искусства. На памятники архитектуры, живописи, скульптуры можно смотреть спустя сотни, а то и тысячи лет. Спектакль существует, пока он идет. Он неповторим. Зрители шумно аплодировали декорациям Гонзага, но когда пьеса, опера или балет, им оформленные, сходили со сцены, вместе с ними умирали и декорации. А иногда они "заживо" погибали — сгорали во время частых тогда театральных пожаров. Может ли эскиз полностью восстановить то чудо, которое зовется театральным представлением? Конечно нет. Спектакль и декорации живут в пространстве и во времени. Эскиз же в лучшем случае — это лишь проект одного сценического мгновения.

Другой причиной, и немаловажной, был "салеризм". Кроме почитателей и единомышленников, у Гонзага всегда были враги и соперники, заинтересованные в забвении его искусства. И в Италии, где конкурировали династии декораторов (Биоини, Галлиари и др.), только немногие ученики продолжали вспоминать о нем и сохранять его рисунки. И в России, где вызвало зависть его многогранное дарование, независимое положение, высокие гонорары.

Наконец, причиной было и то, что жизнь свою Гонзага поделил пополам. Половину отдал Италии, половину — России (с 1751—92 и 1792—1831)). Работы его и архивы оказались разобращенными, принадлежащими двум разным государствам. И если наши ученые обращались к итальянской историографии в поисках недостающих материалов, то

итальянцы долгое время вообще игнорировали гораздо более обширные русские публикации. Понадобилось почти полтора столетия, чтобы только лишь наметились пути для научного общения итальянских и русских биографов художника и для соприкосновения разрозненных материалов.

В силу этих причин Гонзага был забыт надолго.

Сначала о нем вспомнила Россия, ставшая ему второй родиной. С конца 1880-х и в 1890-х годах имя Гонзага значится в общих справочных трудах Петрова, в публикациях документов XVIII века из архива Дирекции императорских театров.

Самостоятельный интерес к его искусству возродился в начале нашего века в связи с расцветом русского театрально-декорационного искусства, завоевавшего в ту пору мировое первенство и признание.

Интерес к русскому театрально-декорационному искусству побудил исследователей обратиться к его забытой истории, и тогда был обнаружен блистательный круг перспективистов-декораторов и в нем — один из самых замечательных театральных живописцев прошлого Пьетро ди Готтардо Гонзага.

На протяжении 1907—1916 годов имя Гонзага часто упоминалось в публикациях Курбатова и Яремича. Их заслуга в том, что они вырвали имя Гонзага из небытия. Вслед за ними А. Бенуа и И. Грабарь впервые ввели имя Гонзага в историю русского искусства. После Октябрьской революции появились статьи Жарновского, Степанова, Олейника, в которых исследовались отдельные периоды творчества художника, производились атрибуции, выдвигались гипотезы.

В 1940 году была уже набрана монография Степанова, посвященная художнику. В этой многолетней работе автор опубликовал большое количество архивных документов, связанных с пребыванием Гонзага в России, перевел и прокомментировал три труда Гонзага "Музыка для

глаз", "Сообщение моему начальнику" и "Мнение ... об экономии зрелищ". Война помешала выходу в свет этого издания и оно осталось в нескольких экземплярах верстки. За время войны Степанов умер, погибли шедевры Гонзага в Павловске, попортились занавеси в Архангельском. Но после войны советские ученые, музейные работники и реставраторы составили как бы консилиум живого участия подле погибавшего Гонзага и сделали все, чтобы воскресить его искусство и славу. Музей ГЦМТ включил лучшие работы художника в свою постоянную экспозицию. Реставраторы постарались восстановить его фрески и оставшиеся подлинники декорации, историки искусства вновь обратились к их изучению.

В исследованиях послевоенных лет анализ творчества Гонзага стал глубже. Благодаря этому имя его украсило все фундаментальные труды по истории русского изобразительного искусства и театра, как неотъемлемая его часть, как органичное явление, неразрывно связанное с общим процессом развития этой области искусства.

А.М.Эфрос уже в 1948 году опубликовал очень интересное исследование, посвященное творчеству Гонзага в Павловске, раскрывшее разностороннюю новаторскую деятельность мастера.

В книге "Русский пейзаж XVIII - начала XIX века" Федоров-Давыдов доказал глубокую связь искусства художника с наиболее прогрессивными тенденциями в развитии русского искусства, живописи и архитектуры той поры. В книге о русском оперном театре Гозенпуд специально посвятил Гонзага большой раздел, в котором характеризовал Гонзага как выдающееся явление русской культуры рубежа XVIII-XIX вв. Большую ценность имеет раздел о Гонзага, написанный Давыдовой в Истории русского искусства.

Помню, как А.М.Эфрос, работая в 1947 году над указанной ста-

твѣй о Гонзага, громко возмущался, не найдя имени Гонзага в сводных историях итальянского искусства, ни специальной статьи о нем в *Enciclopedia Italiana* (где Гонзага был вскользь упомянут в статье "Сценография" как "тьеполеско"). Его негодование обрушилось и на автора книги "*Scenografia Italiana* Коррадо Риччи (1930), который высказывал предположение о преемственной связи с Гонзага Станиславского, Мейеркольда и русских балетов Бакста, но не отметил значения творчества Гонзага в Италии.

"Мы вправе сказать, - сокрушенно писал Эфрос, - что Гонзага нет в итальянской культуре. Он отдан целиком России!" Однако не без косвенного влияния русских ученых возник интерес к Гонзага и на итальянской почве. Важную роль в пробуждении этого интереса сыграли публикации документов в "*Annales Messer'a*" в 1948-51 годах и Фаббиани в 1954 году, издавшего письма и документы, связанные с Гонзага, и архивы, к сожалению, погибшие после Вайонской катастрофы. В 1958 году доктор Елена Поволедо написала обстоятельную статью о Гонзага в "*Enciclopedia della Spettacolo*" и дала довольно значительный список спектаклей, оформленных Гонзага в итальянском театре. Этой статьей она как бы вернула Гонзага права гражданства в Италии. После этого Уго-София-Моретти в 1960 г. опубликовал очерк о рисунках Гонзага, затем в 1963 г. его эскизы были справедливо представлены на выставке и включены в каталог венецианских рисунков XVIII века. Наконец, в 1967 году состоялась I-ая персональная выставка Гонзага в Италии, на которой экспонировался и ряд его работ из Собрания Государственного Эрмитажа. Серьезная вступительная статья г-жи Марии Терезы Мураро и аннотированный ею каталог, в котором даны публикации недоступных нам архивов и воспроизведение ранних рисунков Гонзага, а также расширенный в несколько раз по сравнению со списком Е.Поволедо список работ Гонзага - значительно восполни-

ли сведения о художнике, хотя и не изменили того представления о нем, которое уже утвердилось в советском искусствознании.

Теперь Гонзага можно считать признанным как в России, так и в Италии. Это значит, что наступает новая фаза его изучения и в пределах истории искусства двух стран, и в аспекте исследования культурных связей России и Италии XVIII века.

Кто же такой Гонзага? Что знаменовало его творчество для Италии и России XVIII века?

В итальянском театре непосредственными предшественниками и современниками Гонзага, делавшими погоду в театрах не только в Италии, но и во всей Европе, были Бибиены и Галлиари — две могущественные династии декораторов перспективистов, корифеев барочных и классицистических традиционных композиций. В России — последователей Бибиен, Валериани и Перезинатти сменили тоже работавшие по стандартам Пьетро и Франческо Градиници. Все они создавали пышные, репрезентативные декорации — вневременной, фантастической, отвлеченный архитектурный фон.

Гонзага был венецианцем не только по рождению, но и по природе своего искусства, по почерку. Он не был изолирован от своего века узко цеховыми интересами ремесла театрального декоратора. Широко образованный, хорошо знакомый с трактатами неоклассицистов Альгаротти и Франческо Миллица, Руссо и французских просветителей, изучавший законы оптики и читавший труды Ньютона, Жан-Жака Дорту де Меран и историков искусства и театра²⁾ — Гонзага сам любил размышлять об искусстве вообще и о сценографии в частности. Его интересовали законы зрительного восприятия и проверка теорий опытным путем.

Его духовными отцами были не прямые учителя, а косвенные, среди которых — Каналетто, Гварди, Пиранези, Кварра.

Ко времени создания "Information" он уже трезво оценивал эклектизм своих первых учителей, "венецианских педантов" Визентини и Мюретти, осуждал "дрянной колорит" Карло Бибиены и "мешанину методов" Галлиари. Госпожа Мураро не отрицает влияния Пиранези на Гонзага. Однако считает, что сюжетные заимствования Гонзага уступают Пиранези в патетичности. В прямом переводе офорта в рисунок кистью мы только видим пробу новой манеры Гонзага: резкой черно-белой моделировки форм. Но в его эскизе "Ад" (собрание ГЭ) или в "Интерьере с аркой и колоннадой" из собрания Зильберштейна такого ощущения не создается. Остановимся на "Аде" — этом Колизее, в котором каждая арка заполнена распятиями, дыбами, кричьями, кострами пыток. "Впишем" мысленно этот эскиз в пределы сцены. Он будет не так уж внешнеэмоционален, как это представляется Мураро. А его "Поле битвы после сражения" — это же трагическая панорама!

В кратком сообщении нет возможности подробно остановиться на всех очень интересных воззрениях и высказываниях Гонзага. Но даже беглого упоминания терминологии его книг — будет достаточно, чтобы понять стремление художника уйти от безразличного и безликого внешнего изображения и воссоздать эмоциональную атмосферу, созвучную содержанию спектакля, действия. Вот эти термины: "здравый смысл", т.е. оправданность изображения, "экспрессия архитектуры", "мимика архитектуры", "портрет местности", "красота точности", "зрительные соответствия" (сообщение исторического и национального колорита), "музыкальность зримого".

Книги Гонзага "Information" и "Музыка для глаз" не только представляют нам вкусы и воззрения, но и помогают уяснить характер творчества художника, те задачи, которые он решал, те эксперименты, которые успешно ставил. И если в "Information" мы не найдем ни дат, ни названий многих спектаклей, ни ряда имен, то на самые

главные вопросы мы находим ответы при внимательном чтении.

Первый опыт видового иллюзионизма, осуществленный Гонзага на миланской сцене, дошел до нас только в воспоминаниях художника. Но за ним последовали другие, от которых сохранились следы в виде эскизов.

Несомненно, "Вид на биржу" и "Вид на Эрмитажный театр" и "Крепость Бип" - это видовые занавесы.

То же можно сказать и о его видовых декорациях из Собрания Государственного Эрмитажа, Государственного Русского музея, Театральной библиотеки в Ленинграде и коллекции Зильберштейна.

Во всех пока еще сравнительно немногочисленных трудах о Гонзага не ставится вопрос о побудительных причинах, заставивших художника обратиться к поискам новой иконографии.

Между тем, при чтении его "Information" и "Музыки для глаз" отчетливо ощущается все нарастающая неудовлетворенность художника устаревшими канонами декораторов перспективистов, стремление вырваться из оков общепринятых сценографических схем.

Эта внутренняя потребность конечно же не возникла сама собой. Она была вызвана двумя более чем основательными причинами. Первая из них находится в прямой зависимости от репертуара. Очень расширенный благодаря итальянским исследователям список спектаклей, оформленных Гонзага, вмещает, наряду с драматургией чистого классицизма, множество произведений, не подчиненных его строгим законам. Здесь и полу-характерные балеты, и пастушеские драмы, и дивертисменты, и оперы Чимарози и Моцарта, и комедии Гольдони и балеты на музыку Глинка, и постановки Ивана Вальберха. Множество сюжетов, никак не вмещавшихся в шаблоны старой декорационной иконографии барокко и классицизма. "Хитроумная Квалерия", "Свадьба Фигаро" и многие другие - нуждались в ином, новом декорационном сопровождении.

Он стремится к синтезу искусств в театре, говоря: "Радость иллюзии, возникающая от театральных спектаклей, теряется у пронизательного зрителя, если то, что говорится на сцене не будет соответствовать тому, что он видит на ней". Он стремится к "согласованию зрения и слуха".

"Действие спектакля в большой мере зависит от того, как изображают на сцене места действия"... пишет Гонзага.

"Изображение места действия предшествует самому действию, предвещает его и в значительной мере влияет на правдоподобие спектакля и на производимое им впечатление. Места действия необходимо хорошенько продумать, чтобы они вмещали изображаемые действия и события... делали их понятными и естественными... В таком случае искусство декоратора приобретает роль, которая может быть весьма значительной".

Гонзага пришел к опытам сценической портретной живописи и ее эмоциональному иллюзорному выражению.

Сначала в эскизах, набросках, фрагментах, а затем в декорациях появилось изображение видового характера — не фантастическое, а вполне реальное изображение улиц и площадей современных городов, интерьеры тиремных камер, винных складов, жилых комнат. В них были найдены архитектурные пропорции, в которых актер не терялся. Так появилась потребность дифференциации сюжетов и их эмоционального выражения. Сценографическая иконография обогатилась не только новым сюжетом, но и новым эмоциональным наполнением.

"В декорациях, — писал Гонзага, — все должно быть прочувствовано, а не логически построено... Ничто не может возместить недостаток чувства". Он перешагивает границы классицизма и вторгается в область романтизма. В его работах — готические архитектурные и кладбищенские композиции, эффекты лунного освещения. Пластическое выражение новой иконографии побудило художника пересмотреть тот

арсенал изобразительных средств, которыми владели его предшественники и современники. Отпала надобность в пышности вычурных нагромождений и отвлеченности монументов, а вместе с ней та традиционная "мелкопись", "бисерность почерка" и холодная чертежность.

Как в иконографии, так и в ее выражении, Гонзага почувствовал отставание театрально-декорационной живописи от станкового искусства и, разрушив цеховые преграды, обратился за помощью к живописи, графике и непосредственно к самой природе.

Только так можно понять его прямое использование "Карцери" Пиранези и влияние Гварди, оказанное на него в "Арке" и "Галерее". Только так можно объяснить работу с натуры из окна напротив портала "Ла Скала" для первого видового занавеса.

Именно это натолкнуло его на опыты в пленерной живописи и той новой для художника театра манеры контрастного черно-белого колорита декораций, более отчетливо лепившего форму и свет. Виртуозное мастерство, достигнутое Гонзага в этой сфере, было для него лишь средством передать то, что он называл "экспрессией архитектуры", ее мимики.

Новации Гонзага были тем более значительны, что касались не только сюжета, но и его интерпретации. Именно потому с такой впечатляющей силой изображал он все, что служило действию в спектакле.

Каждому, кто обращался к изучению наследия Гонзага, неизменно бросалась в глаза разноманерность его работ, даже в один и тот же период его деятельности. Достаточно сравнить два его эскиза декораций — оба датированные 1781 годом, чтобы убедиться в этом. Рисунок /ГРМ/, изображающий мрачное подземелье, написан плотно и живописно. "Лейзаж с пирамидами", надписанный ("Генуя 1781") из ГЭ исполнен в манере легкого прозрачного наброска, чуть тронутого

кистью. И вне зависимости от времени создания, как бы вне эволюции художника, известны подчас противоположные мотивы — например широкоизвестный "Архитектурный мотив", воспроизведенный еще в книге Курбатова и напоминающий сюжетку холодных опусов Византии и видовые декорации с изображением гостиниц и кафе из собрания ГЭ и рисунки, сделанные с "Карцери" Пиранези. Это была не столько уступка публике, сколько желание художника создавать декорации, отражающие особенности драматургии. Он изображал повседневность, торжества, парады, ибо русский репертуар, как и итальянский, был крайне неоднороден.

Талантливый, чуткий и мыслящий художник, Гонзага был среди тех мастеров, которые шли впереди своего времени, а в театральном-декорационном искусстве — единственным мастером, который создал не фон, а атмосферу действия. Эмоциональность его декораций выводит его из пределов классицизма к романтизму. Но подчас и он разделял заблуждения своей эпохи. "Итак, я видел, — замечает он в "Музыке для глаз", — как благодаря искусству скрадывались все несообразности многих достаточно чудовищных произведений, и "Макбет", "Гамлет", "Мавр с белым телом", "Ворон", "Любовь к трем апельсинам" превратились в очень увлекательные спектакли, переложенные в трагические балеты... Они заставили меня простить английскому поэту и итальянцу (т.е. Шекспиру и Гопци — Ф.С.) их пристрастие к невероятному и все причуды их воображения".

Для исследователей интересно выявить проблему сценических композиций, т.е. планировок Гонзага. Г-жа Мураро справедливо отмечает, наряду с крестообразными и фронтальными, преобладающее количество композиций, построенных по единой диагонали, однако не дает объяснения этому. Замена фронтальных композиций диагональными была непосредственно связана с переходом художника к видовому ха-

рактору декораций. Мурано далее предполагает, что Гонзага строил свои декорации на сцене, используя только два плана - кулису I-го плана и задник - фон. Быть может, такие декорации частично имели место и Гонзага писал панорамы-задники, но, как правило, по-видимому, Гонзага именно для усиления иллюзорности делил эскиз на несколько планов, когда переводил его на сцену, создавая опорные точки. Это предположение подтверждают сохранившиеся уникальные декорации Гонзага в Архангельском, которые имеют, хотя и не большое (по сравнению с романтиками), но все же деление на планы.

Как правило, их три, а то и четыре, судя по комплектам каждой из декораций одного сюжета (например, сохранившаяся Таверна или Хижина состоит из трех пар кулис и трех падут). Однако смонтированные вместе эти планы создают на сцене единую композицию и лишь помогают воссоздать иллюзию глубины или единой диагонали. Одновременно подтверждаются свидетельства Понятовского об иллюзорности перспективных завес первого плана на примере главного занавеса в Архангельском.

Увидели ли, поняли ли современные зрители то, что сам Гонзага назвал своей реформой?

Предоставим слово некоторым из них.

Первое свидетельство, известное нам из итальянских источников, датировано 16 декабря 1780 года. Это письмо художника Пьетро Антонио Новелли о декорациях 29-летнего Гонзага к спектаклю "Иоланта и Теодоро" в Римском театре Алибер: "он талантливый человек и весьма великий, и таковы же его декорации, которые представляют собой настоящее великолепие, в то время как по основательности, уму, вкусу и правде искусство никак не может идти дальше"...

Он сделал декорации, представляющие собой внутренность павильона, два лагеря и тюрьму, которые обманывают глаз и каждый признает,

что никогда в Риме не видели столь прекрасных вещей. "Скажу Вам более, некоторые художники французской Академии заключили пари на пехины, что некоторые фонари и другие вещи в тюрьме, а также и другие объекты - не написанные, а настоящие вещи, компонованные с искусственными. И все проиграли пари, поскольку все было выписано только исключительностью искусства".

Вот письмо известного русского комедийного актера Силы Николаевича Сандунова графу Шереметьеву, написанное из Петербурга под свежим впечатлением спектакля в 1792 году: "Недавно к театру нашему в службу принят славный декоратор Гонзага, который своим чрезвычайным искусством удивил весь город, и первый раз написанные им декорации принудили публику забыть об играемом на тот раз спектакле, заставив всех восхищаться его кистью и разумом; ибо сколь он силен в оптике и колерах, столько же велик в композиции..."

В своем дневнике опальный польский король Станислав-Август Понятовский, коллекционер и ценитель искусства, пишет о спектакле "Зенобия в Пальмире" Б.Анфосси, виденном им 14 октября 1797 года в Придворном театре в Гатчине:

Гонзага "был действительно художник в своем роде; он достигал волшебных эффектов на сцене этого театра, имевшей незначительную глубину, где главные зрители сидели у самого оркестра. Даже на занавеси, падавшей на сцену, он сумел нарисовать храм, сократив перспективу для зрителей, сидевших на расстоянии шести шагов. В сцене, представлявшей лес, колорит и световые оттенки напоминали картину Брейгеля. В другой сцене, изображавшей темницу, он устроил с удивительным совершенством солнечное освещение в окне... Говорили, что во всей Италии не было другого декоратора, ему равного"...

Наконец, в 1820 году, говоря о картине Гранэ "Внутренность церкви капуцинов", русский живописец Венецианов заметил "изображе-

ние предметов не подобное или точное только, а живое; не написанные с натуры, а изображающие самую натуру. Увидел в ней то, чем нас очаровал в декорациях великий художник Гонзага".

Итак, Новелли отмечает удивительную иллюзорность декораций и владение живописью, способность передавать формы и свет. Сандунов признает новаторство Гонзага — это не только виртуозное мастерство в области иллюзорной сценической живописи, основанное на единстве перспективного письма, театральной оптики, светотеневого и цветового решения. Сандунов увидел неразрывность этих особенностей с композицией и смыслом изображения, единство формы и содержания.

Не только виртуозность живописной манеры Гонзага поражает Венецианова, но образное видение натуры. Не только эффектом освещения сцены восхищался Понятовский, но и блистательным мастерством и выразительностью, не уступающим искусству лучших живописцев.

Впечатления современников об искусстве Гонзага свидетельствуют о том, что искания художника увенчались успехом, что все им найденное оказалось результативным, — и новации иконографического порядка (видовая сценография), и эмоциональная выразительность места действия и новая живописная интерпретация декораций: с одной стороны — своеобразная светопись с помощью усиления контрастов черного и белого (что имело решающее значение и давало блистательный эффект в условиях слабо освещенных сцен XVIII-го века), а с другой — оправдавшие себя эксперименты применения Гонзага пленерной живописи при написании декораций.

Современники увидели то, что хотел им открыть Гонзага сначала на сценах Италии, потом — России, а именно — новое реальное содержание, воплощенное новыми для театра приемами пленерной живописи и экспрессивной светописи, а главное — синтез в театре, в театральном спектакле, достигнутый гармоническим соединением эмоционально

образной атмосферы места действия (зримого) со сценическим действием.

В искусстве классицизма Гонзага занимал место на его левом фланге. Он был смелым реформатором сценографии в Италии в 70-е - 80-е годы, в России - в 90-е годы XVIII века. В своих декорационных работах он не только отступил от нормативной эстетики классицизма, но и практически доказал ее ограниченность применительно к театру рубежа XVIII и XIX веков. Он был провозвестником романтизма в классицистской сценографии и принес на сцену историческую конкретность современного видового пейзажа, античных, главным образом римских (как более экспрессивных) сооружений, архитектуру готики и ориентальные мотивы. Он покончил с взнемоциональной взневременной декорацией, отстаивал синтез искусств в театре. Введение им диагональных композиций в декорации нарушало фронтальное симметричное построение мизансцен в дорежиссерскую эпоху театра.

Италия после его отъезда понесла серьезную утрату. Холодная гигантомания нового кумира миланского театра Алессандро Санквирико не могла компенсировать живого дыхания творений Гонзага. Между тем, в России в первом 30-летии XIX века Гонзага возглавил русское театральное-декорационное искусство, переживавшее пору расцвета. Среди его учеников и помощников были одаренные последователи - автор видового занавеса "Петергоф" Драгалов, крепостной шереметьевского театра Григорий Мухин, незаменимый Михаила Яковлев. А в числе сотоварищей - итальянский классицист Доменико Корсини и незаслуженно забытый Италией сценограф-романтик Антонио Каноппи, подарившие русской сцене своеобразный сплав классицизма с романтизмом.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1). Моозер считал его сыном Готтардо (как и "Time und Becker"

2). Ж.Ж.Дорту де Меран - французский физик, автор "Трактата о северном сиянии". Из книг по искусству Гонзага были хорошо знакомы следующие: Ж.Ж.Руссо, Музыкальный словарь; Ант. Планелли "Dell Opera in musica" (Неаполь, 1772); Стеф. Артеага "Перевороты в итальянском музыкальном театре от его возникновения по настоящее время". (Болонья, 1783).

О ПЕТЕРБУРГСКОЙ ВИДОВОЙ ГРАВЮРЕ ХУШ ВЕКА

В своем сообщении я рассматриваю лишь одно направление в русской гравюре ХУШ века - направление, связанное с Петербургом и сыгравшее, как мне представляется, определяющую роль в дальнейшем пути русской гравюры в течение двух последующих столетий.

В кратком докладе неизбежна известная упрощенность и в изложении материала, и в подходе к ряду явлений. Однако часто эта "упрощенность" помогает более четко и, в конце концов, более правильно расставить необходимые акценты.

Россия до ХУШ века вследствие своеобразия своей экономической и политической структуры была и в сфере искусства страной достаточно замкнутой. Петровская эпоха открывает новую страницу в истории всего русского искусства, а равно и в истории гравюры. Это время сложения нового национального стиля. В гравюре создание нового стиля было продиктовано прежде всего практическими нуждами государства. С самого начала ХУШ века резко меняется роль гравюры в общественной жизни страны. Прекрасно сознавая просветительные и познавательные возможности гравюры, Петр I поставил перед ней новые задачи, обусловленные всем направлением и смыслом его реформ: гравюра должна была утверждать в художественных образах достижения России, прославлять ее военные победы, вычерчивать карты, увековечивать праздники и фейерверки, делать чертежи для научных книг.

Вместе с этой новой светской тематикой, которой придается государственное значение, меняется и вся изобразительная система в искусстве гравюры.

В сложении нового стиля несомненен процесс "европеизации" рус-

ской гравюры, но несомненна также и прямая преемственность древнерусских традиций. Выработка новой системы изобразительных средств была сложным процессом, не лишенным борьбы. И хотя исход борьбы был predetermined с самого начала, старые средневековые формы были еще очень живыми. Это сложное соотношение старого и нового придает петровской гравюре ее неповторимый облик, в отличие от того, что было раньше, и того, что придет позже.

Новая школа русских граверов, образовавшаяся при Московской Оружейной палате из граверов серебрянников и чеканщиков по оружию, в 1711 году переводится в Петербург, в типографию. Работами мастеров этой школы и создается петровская гравюра.

Для формирования нового стиля переезд граверов в Петербург имел определяющее значение. Строительство нового города, в достаточной степени удаленного от старых русских городов, отсутствие наглядных традиций — все это привело к тому, что новый стиль в гравюре нашел в Петербурге свое наиболее последовательное выражение. Правильнее было бы называть петровскую гравюру (т.е. то, что сейчас обычно относят к этому понятию) — петербургской школой русской гравюры первой четверти XVIII столетия. Следует заметить, что гравюра в Петербурге сразу оказалась под государственным контролем, а новая школа граверов стала своего рода государственным учреждением. В свою очередь это обстоятельство способствовало противопоставлению петербургской и московской гравюры того времени. Последняя, заняв оппозиционное положение ко всем петровским реформам, выступает хранительницей старорусских форм. (Я имею в виду, главным образом, московскую народную картинку).

Петровская гравюра — явление единственное в своем роде и значительное в истории как русской, так и европейской гравюры в целом.

Она пронизана высоким пафосом всей отечественной культуры XVIII века, связанной с прогрессивной деятельностью Петра I, и не только не носит подчиненного характера в ряду других искусств (как это имело место в других европейских странах), но наоборот, является вместе с архитектурой ведущим видом изобразительного искусства своего времени. Именно гравюра донесла до нас самый дух творческой эпохи первой четверти XVIII столетия в России. И она же сохранила для нас живыми, в их конкретном облике, многие исторические события этого времени.

Наиболее значительными мастерами новой гравюры были братья Алексей и Иван Зубовы. Обучавшиеся сначала иконописи и резьбе по металлу в Оружейной палате, а потом прошедшие школу голландцев Пикарта и Шконебека, они гравировали много и быстро, особенно Алексей, выполняя гравюры самого разного характера и назначения. Само положение гравюры во времена Петра среди ремесел и технических знаний — составляя еще одну ее особенность — не могло не наложить определенного отпечатка на характер гравюр: карты украшались художественными виньетками и часто вешались на стену как украшение, а художественное изображение всегда имело документальную основу.

Стиль Петербургской гравюры нашел наиболее последовательное выражение в творчестве Алексея Зубова (1682/83 — после 1749). Особенно прославился он своими баталиями и видами Петербурга. Все награвированные Зубовым баталии документально точны и со всей наглядностью демонстрируют перед зрителем расстановку сил в исторических морских сражениях России со Швецией ("Битва при Гренгаме", "Сражение при Гангуте"). Чем-то эти баталии похожи на чертежи — водное пространство развернуто вверх, линия горизонта очень высока. Но вместе с этой чертежностью и вопреки ей — нас захватывает глубокая

взволнованность большого художника, изображавшего важное и дорогое ему событие, увлекает его ликование по случаю одержанной победы и его радость от самой возможности передать это ликование со всем блеском, мастерством, на которое он способен.

Темпераментность гравюр Зубова, динамическая выразительность его манеры наиболее очевидны при изображении Петербурга,

Именно Алексей Зубов был первым видописателем Санкт-Петербурга, первым художником, влюбленным в этот новый строящийся на Неве город. Его многочисленные изображения города - "Васильевский Остров", "Торжественный въезд в С.-Петербург взятых шведских фрегатов", "Панорама С.-Петербурга" и другие - демонстрируют умелое владение линейной перспективой и всеми приемами западно-европейского видописания; но еще прежде всего того, что заставляет нас по простетивии двух с половиной столетий почувствовать деятельный ритм жизни новой столицы, в гравюрах А.Зубова поражает особый праздничный дух победы, восторг художника перед красотой города и радость от своего умения передать все это легко и свободно - передать в красоте архитектуры, в четкости городских проспектов, в праздничности и величавости Невских вод, в веселом ритме парусов, в разбегающихся во все стороны каналах, в оживлении людей на набережных. Эта "раскованность" и наполненность жизнью, чувством - и есть то, что так отличает А.Зубова от современных ему западных видописцев. Та же живая струя его творчества сказывается и в художественных приемах, указывающих на непосредственную связь творчества Зубова со старорусским искусством. Она (эта преемственность) - в высокой декоративной выразительности гравюр, в ритмике параллельной штриховки, в композиционных приемах и, главное, в особой пластической завершенности его гравюр.

Одно из новых качеств зубовских гравюр - это зрительное един-

ство. Это качество он сумел сохранить даже в длинной ленте панорамы города (одной из лучших его гравюр). Очень верно выбрав для панорамы мотив праздника, что придает изображению цельность и торжественность, Зубов большое место отводит в ней изображению неба с бегущими облаками – взгляд охватывает город сверху, обозревая его целиком во всем его праздничном великолепии: ветер гонит облака, надувает паруса кораблей, развевает флаги судов – свежий ветер как бы заново увиденного мира. "Россия вошла в Европу при стуке топора и громе пушек", – эти слова А.С.Пушкина так же точно выражают самый смысл петровского времени, как и зубовская панорама.

Обратившись к изображению конкретных реальных событий А.Зубов вводит в русскую гравюру (в отличие от ХУП века) изображение протяженного пространства и движения. При этом он никогда не теряет ощущения пространственного мира в целом. Мир зубовских гравюр – это не узкий мир отдельных мест или улиц Петербурга; в его гравюрах мы всегда ощущаем широту мира – и в движении облаков, и в энергичной динамичной манере штрихов и линий, и во всей внутренней напряженности образов.

Для творчества Алексея Зубова "новое" органично – это новое видение мира, а не новый художественный прием.

Совсем иначе работает не покидавший Москву Иван Зубов. В одном из красивейших его листов "Возвращение Петра II с охоты" нет не только динамичности, свойственной изображениям Петербурга, но и зрительного единства, о котором говорилось выше. Изображение делится на две части, совсем не связанные одна с другой. И в образном решении гравюры акцент лежит не на событии, а на помещенном в верхней ее части виде монастыря Измайлова. Торжественность и величавость подачи этого вида позволяют говорить о вневременной, вне-

событийной сущности образа, о его замкнутости и отрешенности от повседневной жизни. Иной эмоциональный строй гравюры, очень близко соприкасающейся с образами XVII века и московского лубка, влечет за собой и иную выразительность резца. Вид Измайлова кажется резанным по дереву, между тем как резьбу Алексея Зубова можно сравнить с блеском металла.

И все-таки, несмотря на высокие художественные достоинства подобного рода гравюр и их большую связь с традициями русского искусства XVII века, несмотря на их многочисленность и, наоборот, на "единственность" Алексея Зубова, именно его петербургские виды определили дальнейшее направление русской гравюры, особенно гравированного пейзажа - влияние их прямо или косвенно прослеживается до начала XX столетия. В культе Петербурга, который совершенно очевиден в русской гравюре XVIII- начала XIX веков зубовские листы сыграли не меньшую роль, чем "графический облик" самого города.

Петровская гравюра была неповторимым явлением с ярко выраженными качествами национальной школы. Но она же определила и новые пути русской гравюры, очень сблизив ее с общими путями европейской и прежде всего французской гравюры.

После смерти Петра I в течение почти тридцати лет изображений Петербурга не печаталось. Петровские гравюры, в том числе и Алексей Зубов, оставшись без служб и жалования, покинули Петербург и ушли работать главным образом по монастырям. Лишь ко времени Елизаветинского царствования относится оживление граверного дела, хотя уже и речи не могло быть о возврате к триумфальности гравюры петровского времени.

В 1753 году под смотрением Ивана Соколова (по рисункам М.Махаева) были награвированы 12 проспектов С.-Петербурга в качестве при-

ложения к плану столицы.

Мы без особого труда обнаружим в гравюрах этого альбома влияние зубовских листов. Оно в торжественности видов города, в широком развороте пространства, в общей импозантности. Вместе с тем, совершенно очевидны черты нового мироощущения в целом и нового характера восприятия города. Вид города стал более зрительно достоверен. Панорама заменена "перспективой", когда изображение идет не вдоль плоскости, как у А.Зубова, а уходит вглубину. Центральная перспектива придает всем видам большее зрительное правдоподобие. Менее условный характер носит трактовка неба и облаков. Гравюры этого альбома пользуются более укороченной гаммой в сравнении с А.Зубовым - не от черного к белому, а от темно-серого к светло-серому. Это позволяет передать богатые оттенки тона, свето-воздушную среду, игру света на воде.

Нельзя, однако, не заметить, что отходя от ряда условностей в передаче пространства, гравюра очень много утратила в своей декоративной выразительности; и что особенно существенно: новое мироощущение середины века отводит художнику более пассивную роль в передаче видимых явлений, нежели это было в петровское время. Утрачивается внутренняя напряженность образа: пространство, бывшее в гравюрах Алексея Зубова широким как мир, сужается до границ видимого, становясь статичным.

Если зубовские гравюры прекрасно смотрятся в деталях - следствии декоративной значимости самого штриха - то декоративная сторона гравюр махаевского альбома - только в общей композиционной построенности; сам же штрих имеет почти механический характер.

И если по отношению к махаевскому альбому мы еще не говорим о проблеме репродукционной гравюры, то начиная с конца 1750-х годов

не только портретная, но и видовая русская гравюра пользуется почти исключительно живописными оригиналами.

Вместе с образованием новой Академии Художеств (1757 г.) и граверного класса в ней, происходит выделение художественной гравюры в особую область (между тем как за гравировальным департаментом по-прежнему остаются научные издания). При этом значение гравюры, ее вес в культурной жизни России падает, хотя техническая сторона граверного искусства поднимается на очень большую высоту. Такое взаимодействие технической стороны и образной вполне закономерно и исторически оправдано. Недаром, чтобы восстановить утраченное искусство ксилографии, художники XIX столетия обращаются не к близким им по времени, а наоборот, к самым удаленным эпохам — к истокам этого искусства, к примитивам.

Примером такого рода уже репродукционной пейзажной гравюры второй пол. XVIII в. могут быть большие резцовые гравюры с оригиналов Семена Щедрина.

Если же, оставив в стороне репродукционную гравюру, мы проследим бы развитие видовой гравюры в следующем, XIX столетии, оно привело бы нас к литографиям Пушкинской поры с их лирическими видами того же Петербурга — и мы легко нашли бы в них отголоски панорамности и того "смещения воды со зданиями" (К. Баттишков), которое блистательно показал Алексей Зубов.

И как завершение этого направления в XIX веке — творчество А. Осроумовой-Лебедевой. Искусством Осроумовой завершается по существу петербургское направление в русской гравюре, начатое при Петре I. Условно это направление можно обозначить как путь европеизации русской гравюры (с середины XVIII до конца XIX в. — как путь большего зрительного правдоподобия).

Дальнейшие достижения русской гравюры, определившие ее новый этап, оказываются (через 200 лет) связанными с Москвой — центром старорусской допетровской гравюры. К этим допетровским традициям и обращается гравюра XX века, обретая свою мировую известность (в лице Н.Гончаровой, В.Фаворского, Н.Куприянова и др.)

О РОЛИ ПРИРОДЫ В РУССКОМ ИНТЕРЬЕРЕ ХУШ ВЕКА

Побудительной причиной появления этого очерка были сильные впечатления далекой юности, тогда даже не осознанные, от прекрасного зимнего сада из тропических растений в квартире внучки поэта Баратынского...

В ХУШ веке наблюдается широкая и разнообразная картина отношения к природе и ее места в интерьере, нашедшая свое отражение в литературе того времени.

Здесь уместно привести слова Ломоносова о пейзажной живописи: "Среди зимы услаждаемся видением зеленеющих лесов, текущих источников, пасущихся стад и трудящихся земледельцев". Мемуарная литература подтверждает, что эти слова М.В.Ломоносова отражают реальную особенность жизни того времени.

В "Рассказах бабушки", записанных Л.Благово, дается описание внутреннего убранства дома в селе Боброво близ Калуги, относящегося к концу ХУШ века: "Все парадные комнаты были с панелями, и стены затянуты холстом и расписаны краской на клею. В зале нарисована краской охота, в гостиной ландшафты, в кабинете у матушки тоже, а в спальне, кажется, стены были расписаны боскетами".

С.Т.Аксаков так описывает дом в Чурасове: "Стены были расписаны яркими красками, на них изображены незнакомые мне лес, цветы и плоды, неизвестные мне птицы, звери и люди".

Заслуживает внимания чрезвычайно интересная живопись начала ХІХ века в быв. доме Кологривова, потом Щепотьева в Калуге. Полукруглая

арка, опирающаяся на реальные колонки, обрамляет плоскую нишу с написанным перспективным пейзажем, уходящим вглубь, а на переднем плане густая зелень, среди которой виднеются архитектурные сооружения. Вся пейзажная композиция доведена до пола, и это дает впечатление как бы выхода из дома в парк.

Не менее иллюзорна роспись в Покровском, воспроизводящая беседку с колонками, поддерживающими завершающий ее трельяж. Между колонок виден пейзаж со стоящими на переднем плане деревьями, причем ветви и листья как бы проникают между планками трельяжа внутрь беседки, что создает поразительно иллюзорное впечатление. Такие приемы росписи стен в домах приближали человека к природе и природу к человеку.

Нечто подобное было в доме Шевакина в Арзамасе, где вся поверхность стен от пола до потолка была покрыта росписью, изображающей пейзаж с огромными деревьями.

Знаменитый полководец Суворов любил птиц и на зиму устраивал птичью комнату. "Это была большая комната, в которой в кадках стояли ели, сосны, березки. Получалось подобие рощицы. Сюда напускались снегири, синички, щеголята на всю зиму, весной же, преимущественно на Святой, их опять выпускали на волю. Суворов очень любил эту комнату, часто бывал в ней и даже нередко в ней обедал". То, что было сделано у Суворова, было подобием зимнего сада. Основная цель зимнего сада - ввести природу в жилище, приблизить ее к себе, чтобы она вошла в жизнь и чтобы можно было всегда ей любоваться и в ней отдыхать.

Эта потребность быть среди цветущей природы особенно ощутима в зимнее время, когда все покрыто белоснежным покровом. Пушкин дал яркую картину контраста зимнего пейзажа и сказочного тропического сада в своей поэме "Руслан и Людмила".

...И взор ее печально бродит
 В пространство пасмурной дали.
 Все мертво. Снежные равнины
 Коврали яркими легли;
 Стоят утрых гор вершины
 В однообразной белизне
 И дремлют в вечной тишине;

 В слезах отчаянья, Людмила

 Бежит в серебряную дверь;
 Она с музыкой отворилась.
 И наша дева очутилась
 В саду. Пленительный предел:
 Прекраснее оадов Аршиды
 И тех, которыми владел
 Царь Соломон или князь Тавриды.
 Пред нею вылетят, шумят
 Великолепные дубровы;
 Аллеи палмы и лес лавровый,
 И благоуханных миртов ряд,
 И кедров гордые вершины,
 И золотые апельсины
 Зерцалом вод отражены...

вполне допустимо, что в описании садов Черномора отразились детские впечатления поэта от зимнего сада князя Юсупова: Пушкин жил в его доме. Один из современников поэта сообщает: "Когда я впоследствии читал "Руслана и Людмилу", то при описании волшебных садов Черномора невольно вспоминалась оранжерея Юсупова."

Упомянутый Пушкиным "князь Тавриды" — это Потемкин; для него архитектор И. Е. Старов в 1783—1786 гг. возводит свое главное произведение — великолепный дворец, сохранивший до сих пор название Таврического. Из вестибюля открывается перспектива большой анфилады залов: сначала восьмигранный купольный зал, затем глаз пересекает большую галерею с тридцатью шестью парными колоннами ионического стиля, отделяющими огромный зимний сад, по ширине почти равный половине основной части дворца и в шесть раз больше зимнего сада в Малом Зимнем Дворце.

В своем "Описании торжества в доме князя Потемкина по случаю занятия Измаила 28 апреля 1791 года" Державин так рисует зимний сад Таврического дворца:

"Кажется, что исполненными силами введена в галерею вся природа... С первого взгляда усомнишься и подумаешь, что сие есть действие очарования, или, по крайней мере, живописи и оптики, но приступив ближе, увидишь живые лавры, мирты и другие благороднейших климатов древа, не только растущие, но иные цветами, а другие плодами обремененные. Под мирною тенью их... как бархат стелется дерн зеленый; там цветы пестреют, здесь излучистые песчаные дороги пролегают, возвышаются холмы, ниспускаются долины, блистают стеклянные водоемы... Везде царствует весна, искусство спорит с прелестями природы... В разных местах, в земле и в драгоценных горшках, на мраморных и гранитных подножиях, видны в сем саде редчайшие кустарники и растения. Проходы, иностранными деревьями обсаженные, срослись между собою столь плотно, что и днем в них было темновато. В траве стояли великие из лучшего стекла шары, наполненные водой, в которых плавали золотые и серебряные рыбки". "Посреди холма возвышался храм простого, но соразмернейшего устройства. Его купол, возвышавшийся до самого потолка сего сада, искуснейшей рукой и

обманчиво расписанный под вид неба... опирался на восьми столпах из белого мрамора..." "Здесь равномерно расставлены были лампы, имеющие формы цветов, фестонами около столпов как бы обвитые... наружные решетки были украшены пестрыми лампадами наподобие яблок, груш, виноградных гроздов. Все окна прикрыты были искусственными пальмовыми деревьями, коих листья и плоды наподобие дынь, ананасов, винограда и арбузов в приличных местах сада были представлены также из разноцветных лампад. Для усладения чувств скрытые курильницы издыхали благовония, кои смешивались с запахом цветов померанцевых и жасминовых деревьев и испарениями малого водомета, бьющего лавандною водою".

Державин в своем очень подробном описании раскрывает типичные черты стиля XVIII века, с его большой "затейливостью", часто переходящей в бутафорию. Так например, лампы были наподобие цветов и фруктов. Колонны "замаскированы" тем, что им был дан "вид пальмовых деревьев". Очевидно, к ним были прикреплены искусственные листья пальм. Несомненно, все же, что вся эта бутафория тонула в преобладающем обилии живой растительности. Приведенные выдержки из описания Державина действительно показывают, что "вся природа" была представлена в Таврическом дворце.

Зимний сад Таврического дворца был устроен, как говорили тогда, в "английском вкусе"; такого же стиля был зимний сад в Эрмитаже.

Висячий сад Зимнего дворца так описывает современник: "...При входе в него глаза поразились... приятным садом, где зелень, цветы и пение птиц, казалось, перенесли итальянскую весну на снежный север".

До сих пор речь шла о любовании природой, с ее поэтической стороны. Теперь следует остановиться не только на эстетике ее вос-

приятия, но и на ее научном изучении. Очень много было сделано в этом отношении графом Алексеем Кирилловичем Разумовским (1748-1822) в его подмосковском имении Горенки. Им был создан в 1777 г. своего рода научный институт. В него входили не только огромный ботанический сад, но шестнадцать оранжерей, сорок теплиц, вмещавших по 10.000 различных растений, колоссальный зимний сад, гербарий, первая в Европе библиотека по ботанике. Внутри самой большой оранжереи шестисаженной высоты была устроена галерея на колоннах, с которой можно было окинуть взором весь лес пальм, гигантских тропических растений. Там цвели ваниль, померанцы, апельсины, виноград. Для работы Разумовским были приглашены ученые ботаники и лучшие садоводы Европы и в том числе профессор Фишер фон Вальдгейм, впоследствии основатель ботанического сада в Петербурге.

В XIX веке мы уже не видим таких пышных празднеств, как торжество 1796 года, или осуществления широких научных замыслов, подобных замыслу графа Разумовского. Природа входит в жилище в более скромных и подчас интимных проявлениях. После наполеоновских войн усиливается желание иметь уют, тишину, отдых. В 1830 году в журнале "Галатея" появляется статья "О красоте природы и ее изучении", в которой мы читаем: "Цветы раскрывают всю прелесть своего великолепия в дни своих браков; как и роза, лилия и гвоздика облачаются тогда в одежду более пышную, чем пурпур царей, - возвышаются на стеблях своих с величавостью властителей земных, сидящих на тронах". Теперь уже отдельный цветок является темой художественного описания, привлекает к себе внимание и воспринимается вне связи с другими, как веточка гиацинта в стакане воды на портрете Авдулиной работы Кипренского.

"ГОВОРЯЩАЯ ЖИВОПИСЬ" В ПОЭЗИИ Г.Р.ДЕРЖАВИНА

XVIII век — это время появления не только многочисленных социальных утопий. Развитие эстетической мысли этого столетия также порождало утопии, но утопии эстетические. Утопизмом отмечены две самые яркие эстетические теории XVIII века — учение Винкельмана о значении античного искусства для нового времени и теория Дидро о взаимосвязанности поэзии и живописи.

Дидро во второй половине XVIII века с наибольшей последовательностью настаивал на общности задач литературы и искусства, общности приемов поэта и живописца. Дидро давал художникам "программы" картин и гордился тем, что вымышленные им образы могли быть перенесены на полотно такими, какими они возникли в его голове. Сходные позиции в этом вопросе занимал и Винкельман. Только Лессинг настаивал на принципиальном отличии задач и средств поэзии и изобразительных искусств, но его взгляды далеко не сразу, особенно в России, получили признание.

В известном исследовании Е.Я.Данько¹⁾ давно доказано, что взгляд Державина на соотношение поэзии и живописи сходен с некоторыми идеями Дидро и Винкельмана.

В моих бы песнях жар и сила,

И чувства были вместо слов;

Картину, мысль и жизнь явила

Гармония моих стихов

— писал Державин.

В данной работе на одном частном примере из истории русской

литературы прослеживается, как разные поэты, в том числе и Державин, практически разрешали проблему говорящей живописи и к каким неожиданным результатам это приводило. Частный характер излагаемого материала, думается, имеет и некий общий интерес, помогая лучше понять общее движение русской художественной мысли и поэтической практики последней четверти XVIII в.

1779 г. в истории русской поэзии отмечен двумя событиями. Одно из них довольно скоро было оттеснено другими литературными новостями и забыто. Другое до сих пор занимает воображение любителей русской поэзии и исследователей ее истории. Первое - это выход в свет, после восьмилетних трудов, первой русской национально-исторической эпопеи "Россиада" М.М.Хераскова. "... Херасков сделал все возможное, чтобы создать огромный художественный памятник... Самый объем его труда был невидан в русской литературе. Самый жанр ее должен был импонировать: героическая эпопея считалась по правилам классицизма высочайшим достижением искусства..."²⁾

Второе событие было замечено только немногими, да и те не рассматривали его как что-либо чрезвычайное и только для потомков оно стало знаменательной вехой. В своих "Записках" величайший русский поэт XVIII столетия, Г.Р.Державин рассказал, что именно в 1779 г. "избрал он совсем особый путь" поэтического творчества и тем, как мы теперь можем сказать, обозначил начало новой эпохи в русской поэзии.

По странному капризу судьбы одно из первых стихотворений, в котором поэтический гений Державина заговорил во весь голос, было посвящено выходу в свет "Россиады" Хераскова. Оно называлось "Клчч" и было напечатано в октябрьском номере журнала "Санктпетербургский вестник", в котором систематически участвовали Державин и его дру-

зья. Обращаясь к ручью в подмосковном имении Хераскова Гребенево, Державин высказал все свое восхищение титаническим – как ему представлялось – литературным подвигом Хераскова. Более того, в этом стихотворении Державин говорит о себе как об ученике великого поэта, у которого он хочет приобщиться к тайнам истинной поэзии:

Сгорая стихотворства страстью,
К тебе я прихожу, ручей;
Завидую Пинта счастью,
Вкусившего воды твоей,
Парнасским лавром увенчанна.
Напой меня, напой тобою,
Да воспою подобно я,
И с чистот твоей струей
Сравнится в песнях мысль моя,
А лирный глас с твоим стремленьем.
Да честь твоя пройдет все грады,
Как эхо с гор сквозь лес дремуч:
Творца бессмертной "Россиады",
Священный Гребеневский Ключ,
Поил водой ты стихотворства.

Появление поэмы Хераскова взволновало и потрясло Державина ее гражданственным духом, обширностью и сложностью сюжета, многообразием поставленных в ней общественно-политических и этических проблем. По примеру Хераскова он вскоре начал сам писать эпическую поэму "Пожарский", но кроме плана от нее сохранилось только два небольших отрывка.

Державин, очевидно, разделял общее чувство уважения, которое внушала "Россиада" при своем появлении в свет.

И.И.Дмитриев, тогда начинающий литератор, вспоминал позднее,

что "когда Херасков издал "Россиаду", общество Новикова, состоявшее большей частью из друзей-почитателей первенствовавшего тогда поэта, вознамерилось написать разбор его поэмы, - разумеется, выставить ее лучшую сторону. И что же? Избранные им сочинители неоднократно собирались в дом Новикова. Писали, чертили, переправляли и наконец при всем своем усердии сознались в своем бессилии и предложили этот труд совершить немцу, директору казанской гимназии".³⁾

Как видно из свидетельства Дмитриева, поэма Хераскова даже у несомненных почитателей его творчества наряду с восторгами порождала и некоторые сомнения.

Статья Каница, о которой вспоминает Дмитриев, была напечатана в журнале Академии наук - и в ней была дана, действительно очень высокая оценка новой поэмы Хераскова, - оценка, которая могла заинтересовать Державина и его друзей еще и тем, что в ней среди других достоинств "Россиады" были названы созданные в ней "картины": "поэма сия есть картина, которая кажется выше сил одного живописца, ибо в ней находятся все роды живописания... Картины природы, во всех видах достойно ее начертанные дают сему сочинению не только равенство, но верх над многими известными в сем роде на других языках сочинениями".⁴⁾

Эта цитата из статьи в "Академических известиях" была приведена в "Санктпетербургском вестнике" в августовской книжке журнала, в отделе "Новые книги". Обширная рецензия "Санктпетербургского вестника" на "Россиаду" очень дипломатична. Рецензент от себя не дает никакой оценки поэме Хераскова. Он ссылается на статью в "Академических известиях", журнале официальном, цитирует вышеприведенные слова, а затем дает подробное изложение сюжета поэмы, но без каких-либо дополнительных комментариев.

Такое самоустранение от критического анализа "Россиады" позво-

ляет предположить, что редактор журнала Г.Л.Брайко и его ближайшие сотрудники из Державинского окружения не полностью разделяли взгляд "Академических известий" на поэму Хераскова.

"Картины натуры", которые, по мнению критика из "Академических известий" дадут поэме Хераскова "верх над многими известными в сем роде на других языках сочинениями", действительно, представлены в "Россиаде".

Таков, например, эпизод жестокого зноя, чуть не погубившего русское войско, восходящий непосредственно к поэме Тассо "Освобожденный Иерусалим".⁵⁾ В этом эпизоде Херасков, соперничая с великим итальянским эпиком нового времени, нашел для "картины" зноя свои приемы изображения. Вот некоторые из моментов общей картины бедствия:

Томленны жаждою к потокам прибегают,
Пьют; но воды их утробу разжигают
И паче к питию алкающих зовут;
Мутясь в речных струях пески с травой плывут;
Журчащие ключи в долинах задуженны,
В зеленистый ковер озера превращенны.

.....
Под тенью хлада нет, прохлады нет в струях;
Долины зной палит, из роцей гонит страх.
Дряжды, кажется, леса пренебрегают
И сами в мрачные пещеры убегают;
Вселяют их туда жары, как страшный гром,
Там голый камень им приятным стал одром;
Прозрачны ризы сняв, они от жара скрылись,
Но пламени врата и тамо отворились.

Не чувствуя уже в речных струях прохлады
Скрываются в тростник печальные Няиды,
Но тщетно там дождей и свежих ветров ддут
Зеленые власи от их чела падут.⁶⁾

Участие в этих "картинах" наряду с людьми мифологических персонажей (няиды, дриады) не осталось без влияния на последующие опыты словесных картин природы в русской поэзии. Как увидим, и Державин ими населяет свои картины природы.

Державин, как это ни покажется странным, оказался одновременно в двух лагерях. В "Ключе" он прославил автора "Россиады", а в стихах для себя, для узкого круга литературных единомышленников высказал свое недовольство этой картиной "натуры", в которой Херасков проявил несомненную оригинальность, хотя кое-что он мог позаимствовать у древних эпиков.

Среди бумаг Державина Грот нашел не опубликованную в свое время эпиграмму на того самого Хераскова, который так восторженно и великолепно был воспет Державиным в "Ключе". Эпиграмма эта озаглавлена так: "При чтении описания зимы в "Россиаде" во время жестокого морозу 1779 года".

Вот ее текст:

"Останови свой, Херасков, кисть ты лядяну:

Уж от твоей зимы

Все содрогаем мы.

Стой, стой! Я весь замерз - и вмиг дышать престану."

Державин не был мастером эпиграмматического жанра. Важно определение "кисти" Хераскова как "лдяной"; оно недвусмысленно выражает его отношение к одному из эпизодов "Россиады".

Один из друзей Державина, Хемницер, тогда же высказался еще резче в тоже неопубликованной в свое время "Сатире к самому себе".

В прозаическом наброске к ней говорится:

"Вина моя вся та, что я лишь посмеялся, что у него зима за воинов дерется. За это, кажется, не должно бы сердиться. Хотя множество было бы о чем еще сказать, однако я всего не хотел сказать. Вот если бы я сказал, что картины ни одной порядочной в "Россиаде" нет, все здание - развалины и все картины дурные..."⁷⁾

"Зима", которая "за воинов дерется" это только одно из частных замечаний Хемницера; оно явно вытекает из более общего его мнения о том, что в "Россиаде" "все картины дурные".

Хемницер возвращается к этой зиме у Хераскова и в других набросках незавершенных сатир и басен. Видя, в кругу Державина долго не прекращались споры по этому вопросу.

Почему именно картина зимы в "Россиаде" вызвала такое недовольство Державинского кружка? Почему именно этот эпизод в огромной поэме Хераскова их так заинтересовал?

По-видимому, эта критика имеет двойкий смысл и разобраться в ней можно только расчленив проблему на составные части. Очевидно, что Державин и Хемницер испытывают двойное недовольство: им не нравится эта картина как таковая, но еще больше их не устраивает такая картина зимы.

Поэтому обратимся сначала к проблеме картины, или, как тогда говорили, словесной картины.

В конце жизни, занимаясь подведением итогов, Державин написал "Рассуждение о лирической поэзии или об оде" (1811 - 1815) - обширную сводку собственных наблюдений над русской поэзией его времени. В "Рассуждении" есть несколько характеристик существа и смысла поэзии. В одной из них говорится о том, что больше всего заинтересовало Державина и его друзей в поэме Хераскова, о "картинах": "Блестящие, живые картины, то есть, с природою сходственные виды, ко-

торые мгновенно мягких или чувствительных людей поражают воображение и производят заочно в них фантазию (мечты) или фантастические чувства". И в другом месте он иначе определяет то же свойство поэзии: "Сравнения и уподобления суть иероглифы, или немой язык поэзии. Поелику она по подражательной своей способности ничто иное есть, как говорящая живопись, то и сравнивает два предмета чувственным образом между собой или вдруг решительно их друг другу уподобляет, дабы чрез то, не говоря много, изобразить о них яснее свои понятия, или, лучше сказать, чтобы неизвестный или невиданный предмет представить чрез видимый въявь, или налицо".

В Державинском "Рассуждении об оде" заметно знакомство с различными теоретическими источниками. Державин ссылается на Гердера, Зульцера, Бруна. Не называет он только того автора, которому он, по его собственным словам, обязан более всего и на которого ссылается в своих "Записках", когда говорит о переломном моменте своего поэтического пути: "С 1779 г. избрал он⁸⁾ совсем особый путь, будучи предводим наставлениями г. Баттё".

К сожалению, до сих пор не обращалось должного внимания на два обстоятельства, на которые обратил внимание немецкий ученый Гельмут Кёлле: во-первых, Державин не мог читать Баттё во французском оригинале, во-вторых, русские переводы главной работы Баттё появились много позже, только в начале XIX века. Отсюда Гельмут Кёлле сделал совершенно правильный вывод, что Державин должен был читать Баттё в немецком переводе и указал тот перевод, к которому мог обратиться Державин.⁹⁾

Этот немецкий перевод трактата Баттё был сделан Карлом Вильгельмом Рамлером (1725 - 1798). Рамлер был популярен в немецкой литературе своего времени как автор од и переводчик античных поэ-

тов. Его хорошо знали и в России.

Рамлеров перевод Баттё был в Германии трижды издан, его популярность объясняется по-видимому еще и тем, что он, как указал Кёлле, французские стихотворные примеры дал в своих немецких переводах.

У Баттё в переводе Рамлера мог Державин прочесть о том, что взволнованный такими явлениями, которые запечатлеваются в его душе резкими чертами, поэт должен в своем языке найти для них краски, еще более яркие, чем краски природы. И вообще, по словам Баттё, "поэзия сгущает краски, ее путь покрыт золотой пылью, или усыпан цветами".

О Шарле Баттё у нас в ходу пренебрежительные оценки, которые восходят ближайшим образом к Белинскому. Его основная идея о подражании природе часто понимается упрощенно, вне философского контекста своего времени. В действительности "подражание природе" появилось в эстетической мысли XVIII в. как развитие основного тезиса философии оптимизма, принимавшего за исходную идею представление о совершенстве мира, в котором всеопределяющим законом является благо, а зло — только аномалией. Обязанность художника подражать природе предстает, таким образом, как стремление приблизиться к идеалу, ибо природа есть совершенство, благо, бог в конечном счете.

Такое представление о поэзии, как о словесном воспроизведении красочного, цветного облика природы, — воспроизведения, в котором естественные "краски" сгущены, обусловило именно в это время острый интерес Державина к опыту русских поэтов по воссозданию в слове красочно-цветового облика мира, по возданию словесных картин.

Херасков в своей поэме уделяет много места тому, что Державин называл "картинами". Это было замечено его внимательными читателями, в число которых входил и Державин.

По мнению А.Н.Соколова, "грандиозное полотно "Россиады" напоминает собой серию картин классической живописи с ее строго рассчитанной композицией, обобщенно-рационализированными фигурами, условным одеянием, с абстрактно-типическими позами, схематически-неопределенным фоном, аллегорическими аксессуарами".¹⁰⁾

Можно предположить, что Державин для своего стихотворения в честь Хераскова, творца "Россиады" выбрал тему ключа-источника не случайно. Внимательное сопоставление этого державинского стихотворения в его пейзажных строфах со словесными пейзажами у Хераскова позволяет установить между ними некоторое соответствие.

Херасков в "Россиаде" так представляет ручей:

Как чистое стекло влечется водный ток,
На дне являющий жемчуг, златый песок;
И, будто в зеркале, вода изображает
Все то, что берега крутые окружает.
Зелены древесна сошедшись вкруг стоят,
Вершины преклонив в источники глядят... (стр.77)

У Державина в "Ключе" об этом сказано так:

Гора в день стаду покровенну
Себя в тебе любуясь зрит;
В твоих водах изображенну
Дуброву ветерок струит,
Волнует катву золотуь.

В другой песне "Россиады" Державин мог заметить описание Волги.

...И Волгу дремлющу в крутых брегах находит;
Грудь пенится у ней, вода течет из уст,
Глава склонилася на тополиный куст,
Власы являются зелеными струями,
Лежачи по плечам извитыми змеями... (стр.142)

У Державина этому аллегорическому олицетворению реки соответствует изображение в "Ключе" источника в виде человеческой фигуры:

Седящ, увенчан осокою,
В тени развесистых деревьев,
На урну облеглись рукой,
.....

Прекрасный вижу я источник.

Как указала Е.Я.Данько, такое изображение источника у Державина восходит к популярному руководству по эмблематике.

Державин даже более, чем Херасков, верен этому условному аллегоризму в первой строфе своего "Ключа". Оба поэта взяли различные элементы этой общеизвестной в то время аллегории. Но Державин оказался смелее Хераскова в синтезе различных способов передачи в слове "красок" природы.

Аллегорическое изображение Волги в виде прекрасной женщины и рассказ об источнике как зеркале, отражающем все, что его окружает, Державин соединил с картинами сменяющегося освещения. Но и здесь он мог воспользоваться опытом Хераскова, уже знавшего о разнообразии светотени при перемене освещения и таким образом показавшего это в "Россиаде":

Отверз небесну дверь денницы перст златой,
Румяная заря встречалась с темнотою;
Где кисть простерту тень от света отличает,
Там зрение черты меж ими не встречает;
Смешенье сходное при утренних часах,
В слянном с ночью дне являлось в небесах;
Мрак тонкий исчезал, сияние рождалось
И каждо бытие со светом пробуждалось. (стр. 183)

Державин воспроизвел в своем "Ключе" всю эту смену освещений в зависимости от суточного движения солнца:

Когда в дуги твои серебристы
Глядится красная заря,
Какие пурпур огнисты
И розы пламенны, горя,
С паденьем вод твоих катятся!

.....
Багрянным брег твой становится,

Как солнце катится с небес;
Лучом кристалл твой загорится,

В дали начнет сиветься лес;

Туманов море разольется.

О! коль ночью темнотой

Приятен вид твой при луне,

Как бледны холмы над тобою

И роши дремлют в тишине,

А ты один, шумя, сверкаешь!

Можно сказать, что Херасков работает как график, а Державин — как живописец, и при том живописец, который пока еще не думает ни о полутоне, ни о светотени в своих словесных картинах.

Понимал или нет Державин, что роскошью своих красок он "убивает" осторожную, хотя и по своему тонкую графику Хераскова, мы не можем сказать. Скорей всего — понимал, иначе зачем бы он вслед за только что приведенными строфами вновь вернулся к "источнику" в аллегорических строфах "Ключа", которые мы процитировали выше?

Итак, можно считать, что главным недостатком картин в "Россиаде" Державин и его друзья считали их бедность, отсутствие в них того сгущения "красок", на котором настаивал один из вдохновителей

перехода Державина на "совсем новый путь" в поэзии — Шарль Баттё^х в переводе Рамлера.

Собственная работа над превращением поэзии в говорящую живопись должна была сделать Державина особенно требовательным к тем словесным картинам Хераскова, в которых он обратился к никем еще в русской поэзии незатронутой теме — к русскому зимнему пейзажу, к царству Зимы.

Ведь Херасков действительно впервые в русской поэзии попытался воспроизвести в русском слове русскую зиму, со всеми ее атрибутами, снегами, льдами, метелями, холодом.

Поскольку этот эпизод "Россиады" как, впрочем, и вся поэма, малоизвестен, то для того, чтобы стал понятен критический пафос Державина и Хемницера, нужно обратиться к тексту двенадцатой песни "Россиады", где находится эпизод с Зимой.

Волшебник Нигрик, — в поэме он иногда называется волкв, иногда — чародей, — в критический для осажденной русскими Казани момент отправляется за помощью к Зиме. Двенадцатая песнь "Россиады" начинается описанием царства Зимы:

В пещерах внутренних Кавказских снежных гор,
Куда не досягают отважный смертных взор;
Где мразы вечные свод твердый составляют
И солнечных лучей паденье притуляют;
Где молния мертва, где пепенеет гром,
Иссечен из льда стоит прозрачный дом;
Там бури, тамо клад, там стуж различны роды;
Там царствует Зима, снедающая годы.

Олицетворением одного из четырех времен года, Зима, и ее чертоги, так описаны у Хераскова:

Сия жестокая других времен сестра,

Покрыта сединой, является бодря;
Соперница весны, и осени, и лета,
Белейшею снегов порфи́ров одета;
Виссоном служат ей замерзлые пары;
Престол имеет вид алмазныя горы;
Столпы, из светлого кристалла сотворенны,
Сребристый мещут блеск, лучами озаренны;
По сводам солнечно сияние скользит,
И кажется, тогда, громада льдов горит. (стр.261)

Здесь, в этом описании, все выдержано в одной серебристо-белой гамме цветов. Все грандиозно и пышно и должно было, во всяком случае, удивлять и поражать.

С помощью морозов, посланных ему на помощь Зимой, волшебник Нитрин превращает лето в зиму:

Преобразился вдруг натуры тихий чин;
Пришедый с бурями во смутный град Нитрин,
На стены с мразами и бурями восходит,
Оковы съемлет с них, в движение приводит...
.....
Во синих облаках несутся мразы, хлад;
И воздух льдистыми наполнился иглами.
Россиян мерзлыми объемлет вихрь крилами;
Поблекла тучная зеленость на дугах;
Вода слущается струями в берегах;
Сви́репая Зима долины облегает
И, грудь прижав к земле, всю влажность притягает;
У щедрой осени престол она берет
И пух из облаков рукой дрожащей трет;
Мертвеит ветвями леса, кругом шумящи;

Главы склонили вниз цветы, поля красящи;

Увяла нужная безвременно трава.

Натура кажется заснувши, не жива;

Стада, теснимые необычайным hladом,

В единый жмутся круг и погибают гладом. (стр.264-265)

Как указал П.Тирген, II) свое царство Зимы Херасков поместил среди Кавказских гор по примеру Овидия и заимствовал у римского поэта некоторые детали в описании этого царства. Но русская поэзия до Хераскова не знала зимнего пейзажа и не пыталась его воспроизводить. Поэтому оригинальность выбора царства Зимы для обобщенной и аллегоризированной, но все же еще небывалой в русской поэзии словесной картины зимнего пейзажа, сама по себе, казалось, должна была бы только восхитить кружок Державина; однако именно херасковское царство Зимы, как мы видели выше, вызвало их решительное недовольство.

Объяснения этому резкому недовольству словесными картинами Хераскова следует искать опять-таки в собственных опытах Державина, не ограничившегося эпиграммой на Хераскова, но в том же самом 1779 г. создавшего свой первый опыт стихотворного воспроизведения картины Зимы.

Это было стихотворение, напечатанное в декабре 1779 г. в "Санктпетербургском вестнике" и, по-видимому, в том же году и написанное. Полное его название объясняет, почему вздумалось Державину описать в нем приход зимы: "Стихи на рождение в Севере порфиородного отрока декабря во второй на десять день, в который солнце начинает возврат свой от зимы на лето".

С белыми Борей власами

И с седой бородой,

Потрясая небесами,

Облава сжимал рукой;

Сыпал иней пушисты
И метелы воздымал,
Налагая цепи льдисты,
Быстры воды оковал.
Вся природа содрогала
От лихова старика;
Землю в камень претворяла
Хладная его рука;
Убегали звери в норы,
Рыбы крылись в глубинах,
Петь не смели птичек хоры,
Пчелы прятались в дуплах;
Засыпали нивы с скуки
Средь пещер и камышей,
Согревать Сатиры руки
Собирались вокруг огней.

Эти известные строки Державинского стихотворения самым прямым образом соотносятся с теми стихами Хераскова, где идет речь о том, как Нитрина, при помощи Зимы, вдруг превращает солнечную осеннюю погоду возле Казани в зимнюю стужу.

Главным исполнителем приказаний Зимы и Нитрина у Хераскова является Борей:

Россиян снежными покрыл Борей крылами.

Державинским стихам "Облака сжимал рукой; Сыпал иней пушистый" соответствует у Хераскова строка "И пух из облаков рукой дрожащей трет".

У Державина:

Налагая цепи льдисты,

Быстры воды оковал.

У Хераскова:

Поблекла тучная зелень на лугах;

Вода сгущается струями в берегах...

Даже "седая борода" Державинского Борея может быть сопоставлена со следующей строкой Хераскова:

Родится лишь мороз, уже бывает сед.

Сравнение этого можно было бы и продолжить, но, как будто, в этом нет необходимости. Приведенные сопоставления указывают на то чрезвычайно существенное обстоятельство, что строгость, с которой Державин и его друзья отнеслись к херасковским опытам словесных картин зимы, была продиктована их собственным интересом к этой проблеме вообще и к зимнему словесному пейзажу, в частности, а также тем значением, которое они этой проблеме придавали.

Разумеется, в державинской словесной картине Зимы больше динамики и конкретности, чем у Хераскова, но и он не свободен от аллегоризма, и у него нимфы, сатиры выглядят довольно неожиданно в условиях русской зимы. Однако сам Державин — вполне по Вилкельману и вопреки взглядам Дидро — считал такую форму олицетворения, или, как он еще писал, "оживления" совершенно законным художественным приемом. В "Рассуждении об оде" у него сказано: "Олицетворение и оживление суть главнейшие свойства поэзии. Она все существа моральные и духовные, не имеющие образа, а равно вещественные, лишённые видимых нами чувств, гласа и движения, олицетворяет и оживляет, дабы понятнее представить через то сотворяемый ей, так сказать, новый волшебный, очаровательный мир и им удобнее, удивляя и убеждая простой ум, привлечь его на свою сторону".

Самое существенное отличие державинских аллегорических фигур от соответствующих образов Ломоносова или Хераскова в том, что это

оживление осуществляется при помощи красок и цветов, и конкретных бытовых положений, жестов, ситуаций.

В 1786 г. Херасков переиздает свою "Россиаду". Возможно, что новое появление поэмы, которая в свое время вызвала столько споров и сомнений у Державина и его друзей, внушило ему желание вновь обратиться к поэтической разработке темы Зимы. Именно к тому типу этой разработки, который он применил уже в "Стихах на рождение в Севере порфирородного отрока", где Зима приходит и сменяет Осень. Восходит же, в конечном счете, этот "сюжет" к "Россиаде", где Зима по волшебству появляется в начале осени.

Правдоподобно и еще одно объяснение того, почему Державина опять привлекла картина Зимы, которая приходит на смену Осени. Дело в том, что его стихотворение, о котором далее пойдет речь, - "Осень во время осады Очакова" - было закончено после того, как в декабре 1788 года русские войска взяли турецкую крепость Очаков "в самый злейший мороз" - как объяснял позднее Державин.

Державина, видимо, соблазнило сходство подлинной современной ситуации - русские войска с магометанами-турками, которым помогает своими морозами Зима, - с соответствующим эпизодом "Россиады", где, как уже говорилось выше, против русских войска в союзе с магометанами-казанцами действует царьца Зима.

Аллегория присутствует у Державина и в его новой картине зимы:

Борей на Осень хмурит брови,
И Зиму с севера зовет:
Идет седая чародейка,
Косматым машет рукавом;
И снег, и мраз, и иней сыплет,
И воды претворяет в льды;
От холодного ее дыханья

Природы взор оцепенел.
Наместо радуг испещренных
Висит по небу мгла вокруг,
А на коврах полей зеленых
Лежит рассыпан белый пух.
Пустыни сетуют и доли,
Голодны волки воют в них;
Древа стоят и холмы голы,
И не пасется стад при них.

Такова была эта державинская Зима, прочно вошедшая в число самых совершенных картин русской говорящей живописи, Зима, к которой самым прямым и непосредственным образом восходят зимние картины в "Евгении Онегине".

В этих строках Державина сконцентрировалось то, что у Хераскова заняло 50 строк.

От Хераскова Державин взял мотив обращения, призыва Зимы, только зовет ее Борей, а не волшебник Нитрин. Зато у Державина, как бы воскресает херасковская царьца Зима, которую он называет "чародейкой". У Хераскова - чародеем называется Нитрин, который распоряжался морозами и ветрами:

- Туда он гонит их и машет им рукой.

У Державина "косматым рукавом" машет Зима.

Другие действия Зимы описаны у Державина сходно с тем, как о них говорит Херасков.

Две строки Державина -

А на коврах полей зеленых

Лежит рассыпан белый пух -

соответствуют следующим стихам Хераскова:

Поблекла тучная зеленость на лугах,
Вода наморщилась и стынет в берегах;
Жестокая Зима на пастве возлегает
И грудь прижав к земле, жизнь к сердцу притягает;
У щедрой Осени престол она берет,
И пух из облаков рукой дрожащей трет.

И наконец Херасковское царство Зимы Державин вспомнил еще раз, в 1797 г. в оде "На возвращение из Персии через Кавказские горы графа В.А.Зубова". В этой оде картина снежных гор совершенно явственно восходит к соответствующим стихам Хераскова. Обращаясь к Зубову, Державин говорит:

Ты зрел - как ясное порою
Там солнечны лучи, среди льдов,
Среди вод, играя, отражаясь,
Великолепный кажут вид;
Как, в разноцветных рассеваясь
Там брызгах, тонкий дождь горит;
Как глыба там сизо-янтарна,
Навесаь, смотрит в темный бор;
А там заря злато-багряна
Сквозь лес увеселяет взор.

Нам кажется, что именно эти державинские словесные картины дают возможность с наибольшей отчетливостью судить о том, как русские поэты в конце 1770-х годов решали проблему говорящей живописи. В общем виде проблема эта по отношению к словесным картинам природы была определена Дидро в его "Салонах": "Прекрасный пейзаж помогает нам познавать природу так же, как искусный портретист помогает нам познать лицо нашего друга". Зимний пейзаж мог дать то, что делало

русскую природу неповторимой, по сравнению с всеми другими видами или типами пейзажа, которые программирует Дидро в своих статьях об искусстве.

Идея русской Зимы по-видимому носилась в воздухе. Поэтому к ней первым обратился Херасков, отличавшийся чуткостью и восприимчивостью к новым художественным идеям.

Однако Херасков остался чужд проблеме поэтического воспроизведения красочного облика природы. Гениальность Державина проявилась, следовательно, не в самом выборе для изображения русского зимнего пейзажа, а в подборе для него соответствующей цветовой гаммы. В этом ему никто помочь не мог и он должен был полагаться на собственное художественное чутье и собственный глаз. Ибо, как говорил Достоевский, все дело в том, чей глаз и как посмотреть.

Державин свои картины Зимы оживил в буквальном смысле слова, уподобил ее действия человеческим поступкам, перенес на природу то, что свойственно человеку — для того, чтобы создать "новый волшебный, очаровательный мир"; и этот мир предстал в его поэзии в удивительном и незнакомом русскому искусству облике — в картине русской зимы.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- 1). Е.Я.Данько. Изобразительное искусство в поэзии Державина. — В кн. XVIII век. Сборник 2, Изд. АН, М.-Л., 1940, стр.166-192.
- 2). Г.А.Гуковский. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. Л., Гослитиздат, 1938, стр. 238.
- 3). И.И.Дмитриев. Сочинения. Спб., Изд. Евг.Евдокимова, 1893, т. 2, стр.59.
- 4). "Академические известия", 1779, январь, стр.43-44.

5). См. Thiergen P. Studien zu M.M. Chersakows verseres "Rossiada": Wepp. 1970, стр.143-144; об этом ранее писал А.Ф. Мерзляков. "Россиада", поэма эпическая г-на Хераскова. - "Амфицы", 1815, кн.9, сентябрь, стр.79-80.

6). М.М.Херасков. Россиада. Спб., 1779, стр.150-151. Далее страницы этого издания указываются в тексте.

7). И.И.Хемницер. Полное собрание стихотворений. М.-Л., 1963, стр.273.

8). Державин пишет о себе в третьем лице.

9). См. Külle H. Farbe, Licht und Klang in der malenden Poesie Derzavins. München, 1966, стр.93-94.

10). А.Н.Соколов. Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1955, стр.164.

II). P.Thiergen. Ук. соч., стр.168-169.

О БАЖЕНОВСКОМ ПРОЕКТЕ РЕКОНСТРУКЦИИ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ

200 лет назад, 1 июня 1773 года, у подножья Кремлевского холма состоялась церемония закладки нового Екатерининского дворца, самого большого здания за всю историю архитектуры.

Трудно назвать другой проект, вызвавший столько споров и так противоречиво оцененный.

Одни видели в нем великолепное произведение в чисто французском духе и полагали, что ради такой замечательной вещи стоило бы пожертвовать старым Кремлем. Другие, напротив, считали дворец русским хотя бы уже потому, что автор его имел искренне патриотические намерения. Но большая часть публики и до сих пор убеждена в том, что и замысел, и его архитектурное воплощение — крупная неудача, что баженовский ансамбль чужд Москве и совершенно уничтожил бы Кремль — богатейшую кладовую самобытной художественной культуры.

Радикальная перепланировка всей Кремлевской территории, снос большинства старых построек, полное изменение внешнего вида — веские основания для такой оценки. Достаточно сравнить прежнюю панораму с тем, что от нее должно было остаться после возведения дворца. На гравюре в книге Снегирева, из-за фасада нового дворца виден только верх колокольни Ивана Великого.

Сам же Баженов неоднократно устно и письменно признавался в своей любви к древней отечественной архитектуре. На эти слова, как на подтверждение художественной преемственности его произведения, ссылались некоторые исследователи.¹⁾

Тем не менее, что бы ни говорил Баженов о старой архитектуре и о национальном значении своего проекта, его слова нельзя прини-

мать в расчет до тех пор, пока им не будут найдены фактические подтверждения в самой композиции.

История проектирования и строительства баженовских произведений, и кремлевского проекта в том числе, подробно изучена и описана во многих книгах и статьях; и потому, не повторяя сказанного, попробуем сразу приступить к анализу принципов композиции.

В самом первом варианте Кремля Баженов рисует на его территории правильные геометрические фигуры и ищет способ сделать композицию симметричной.

Совершенно очевидно намерение превратить Кремль из нерегулярного в регулярный. Но какой художественный смысл несут эти два понятия? Что означают они для композиции и что дадут художественному восприятию?

Большинство средневековых городов - нерегулярны. Идея регулярного плана воплощена в "идеальных" городах Возрождения. Сравнивая между собой оба типа, сразу же замечаешь, что зрительно они воспринимаются совсем по-разному, отсюда различие впечатлений и психологических состояний.

Средневековый город - такой, например, как Сиена, Каркассон, Ротенбург, Нюрнберг, или наши Новгород и Чернигов - никак не удастся увидеть или мысленно представить целиком за один раз. Правда, его можно изобразить на бумаге в виде плана, но такое изображение всегда имеет мало сходства с оригиналом. Полное и правильное впечатление получается, когда рассматриваешь такую композицию частями, т.е. все время переводишь взгляд с одного места на другое. При этом не очень-то задумываешься над тем, что главное и что второстепенное, т.е. не ищешь иерархии в их расположении.

Именно так виден средневековый город изнутри; когда ходишь по его улицам. Я думаю, это обстоятельство было одной из реальных при-

чин, почему средневековые архитекторы и художники не пользовались чертежным планом. Они просто владели иной манерой видения, особенностями которой чертежный план не передавал. Но это не значит, что впечатления, полученные от постепенного разглядывания, вообще не поддаются изображению. Иконописцы успешно справлялись с этой задачей. Достаточно вспомнить хотя бы изображения соборов и монастырей на многих псковских, московских, вологодских иконах.

Ренессанс открывает новый способ видения. Суть его в мгновенном восприятии целого и деталей при условии их строгого соподчинения или, если употреблять определение Г. Вёльфлина, — в видении "расчлененного целого". В этой манере нужно смотреть Пьеро делла Франческа, Брунеллески, Леонардо, Рафаэля и Браманте...

Ордер, перспектива и пропорциональность — три столпа, на которых зиждется это удивительное восприятие. И в планировке города или его части Ренессанс больше всего заботится о мгновенном прочтении целого, между частями которого существует строгое "разделение труда", т.е. они не самостоятельны. Не случайно для ренессансного художника и архитектора во всем идеал — фигура человека. Здесь то и появляется план как оправданный и полезный изобразительный прием, верно передающий новую манеру видения.

Известные "идеальные" планы городов, придуманные Леонардо, Скамоцци, Фра Джокондо, Джорджо Вазари Младшим, Франческо ди Джорджо Мартини, Буоналта Лорини, Франческо де Марни, Джироламо Маджи и др. — специально так устроены, чтобы их можно было увидеть за один раз в целом и со всеми деталями. Все эти центрические, симметричные схемы с точной и рациональной геометрией построения — и есть воплощение регулярности.

Таким образом, регулярность для плана имеет примерно такой же

смысл, какой перспектива для картины или ордер для здания — и то и другое позволяет смотреть в ренессансной манере.

Браманте не проектировал городов, но сделал Темплетто. Его собственноручный рисунок плана ясно и лаконично передает идею ансамбля, в котором целое воспринимается по законам ордера. Но тот же Браманте изобретает иной тип композиции, еще точнее выражающий ренессансную манеру.

Находясь в толпе, нельзя увидеть ее целиком. Для этого нужно выйти за ее пределы, превратиться из участника в зрителя. Естественно, участник смотрит активнее зрителя, его впечатления ярче, переживания сильнее — еще бы! ведь события касаются его самого. Но он лишен возможности повясть происходящее. Участник средневекового карнавала и зритель классицистического театра пользуются совершенно разными манерами видения.

Центрические планы Фра Джокондо или Скамоцци тоже рассчитаны на восприятие изнутри и потому у зрителя еще сохраняется некоторая иллюзия участия, но она очень слаба, т.к. мнимому участнику заранее известен план происходящего. Кому придет в голову, входя в капеллу Папци или в собор св. Петра, искать их композицию на полу. Их планы ясны с первого взгляда на форму стен и перекрытий.

Тем не менее в городском ансамбле важно видеть и проекцию на горизонтальную плоскость.

В ватиканском Бельведере Браманте находит новый способ показа или прочтения композиции плана. Он как бы ставит его наклонно и предлагает рассматривать не из центра, а со стороны. Это позволяет увидеть план так же, как смотрят картину. Но самое существенное, что в ватиканском ансамбле части композиции довольно самостоятельны. Подпорная стенка с арочной нишей и та же тема на фасаде вил-

лн Бельведер воспринимаются как равноправные вариации. Счастлиное изобретение сразу же было оценено и применено во множестве итальянских вилл и загородных дворцов.

Именно таким приемом поданы зрителю планы виллы папы Юлия III, виллы Д'Эсте в Тиволи, Альдобрандини во Фраскати, Медичи во Фьезоле и Капраноло в Витербо. Кстати говоря, прием анфилады, впервые примененный в римском дворце Боргезе, также рассчитан на новую манеру восприятия.

Ленотр и Лемерсье вводят дополнительные новшества. Сочетание анфилады и нескольких фокусов, в которых собираются лучи аллеи, позволяет одновременно сохранять целостность восприятия и разнообразить впечатления по мере прохождения анфилады, т.е. сочетать строгую иерархию с самостоятельностью частей. Иными словами, взгляд со стороны должен быть дополнен впечатлениями от рассмотрения изнутри.

Это небольшое отступление от темы и комментарии к известным архитектурным фактам позволяют обнаружить интересную особенность баженовского проекта.

В первом варианте, где еще нет дворца, Баженов рисует симметричную ордерную композицию, в расчете на классическое ордерное восприятие целого. Старая застройка принимается как факт, но к ней не проявлено большого интереса. Ей просто отведено место между лучами, расходящимися от круглой и шестигранной площадей.

Чем дальше, тем больше внимание Баженова привлекает группа построек, примыкающих к Соборной площади. В дальнейшем он не только ничего не хочет менять в этом месте, но всячески старается подчеркнуть, усилить его роль в новом ансамбле. Наконец, в "Инструкции Экспедиции кремлевского строения" 1768 года Баженов просто перечисляет то, что по его убеждению должно остаться в неприкосновенности: "Успенский, Архангельский, Благовещенский и Стретенский соборы,

Грановитая палата, Красное крыльцо, Теремы, или старий летний дворец, покои, построенные императрицей Елизаветой Петровной, и Ивановская колокольня". И позднее, когда начинают рыть котлован под дворец, Баженов печется о сохранности этого участка так, как будто бы это важнейшее место его собственного проекта.

Интерес мастера к произведению искусства другой эпохи чаще всего объясняется тем, что он открывает в нем что-то полезное для своей работы: закон композиции, готовую форму или нужное ему настроение. Что же примечательного мог увидеть Баженов в Соборной площади?

Все здания на ней разной величины, разного характера и по-разному поставлены. Каждое трактуется как скульптура и требует кругового осмотра. Понятие фасада здесь явно неуместно. Но главное — этот ансамбль нельзя увидеть за один раз в последовательном соподчинении частей. Его нельзя беспристрастно и размеренно наблюдать со стороны. Эта архитектура побуждает к заинтересованному рассматриванию, напоминая зрительные впечатления соучастника событий.

Очень похоже расставлены постройки в деревянном Коломенском дворце, в ростовском Кремле и во многих монастырях. В этом смысле композиция Соборной площади не уникальна.

Перечисленные ансамбли воспринимаются не одним, а многими, относительно самостоятельными, контрастно противопоставленными друг другу фрагментами. Как раз так и изображена Соборная площадь в серии старинных гравюр.²⁾ На каждой ясно чувствуется, куда направлен взгляд. На одной особенно выделен Благовещенский собор, остальные приглушены; на другой — Архангельский, на третьей — Успенский, на четвертой — Грановитая палата. При этом каждый раз весь ансамбль дается в новом ракурсе. Эти гравюры очень похоже воспроизводят действительное, реальное впечатление от площади. В них передано видение человека, находящегося внутри и бросающего взгляды по сторо-

нам. Не случайно все соборы поставлены под углом друг к другу. Наверное, с той же целью на иконах соседние предметы и постройки изображаются всегда в разных ракурсах, как будто каждый имеет свою точку схода.

Кваренги и Алексеев пытались изобразить площадь по законам ордера и перспективы и потерпели неудачу: их рисунки не соответствуют впечатлению от природы.

И вот на баженовском плане 1768 года, т.е. на втором этапе работы, появляется целое семейство разномасштабных и разнохарактерных площадей, виртуозно вписанных в Кремлевскую территорию. Их общая картина очень напоминает расположение построек на Соборной площади. Только на Соборной — объемы окружены пространством, а здесь в теде застройки оставлены различные по форме пустоты.

Баженев делает то же, что и средневековые мастера, но работает не объемами, а пространством.

Как и Соборную площадь, эту композицию нельзя увидеть за один раз. И дело не только в том, что в натуре пришлось бы обойти одну за другой все площади. Гораздо важнее другое — каждый фрагмент настолько самобытен и самостоятелен, что оценить все их достоинства можно только мысленно заняв совершенно особую, принадлежащую только данному фрагменту, наблюдательную позицию.

Казалось бы, в этом случае одновременность восприятия целого полностью исключается. И тем не менее, при смене точек наблюдения неожиданно обнаруживаются связь и подобие отдельных частей. Выясняется, что каждый фрагмент образован комбинацией одной и той же фигуры и имеет сходное геометрическое построение, как если бы они были вариациями на одну тему. Оси площадей направлены в разные стороны. От этого даже при разглядывании плана приходится поворачивать голову, чтобы почувствовать каждую из них.

Возникает впечатление, что каждая площадь передает отдельный ракурс на одно общее целое. Целое вырисовывается или угадывается при смене точек наблюдения при многократном проведении темн. Эта удивительная особенность восприятия баженовского ансамбля как бы нарочно подчеркнута в композиции циркумференции — самой большой площади в форме эллипса. Четыре ее центра можно истолковать как прямое указание на необходимость смены позиций наблюдения. И в то же время все точки принадлежат одному и тому же целому, одной законченной фигуре. В этом смысле циркумференция — своеобразный ключ к правильному прочтению баженовского плана.

Каждый фрагмент или узел ансамбля так или иначе связан с одним из геометрических центров циркумференции. Не случайно в этих центрах Баженев ставит четыре монументальных столпа. Циркумференция держит невидимые нити, управляющие всей композицией.

В то же время те же четыре центра указывают способ геометрического построения всего плана. Вообще план скомпонован и прорисован виртуозно. Его можно точно воспроизвести во всех подробностях, зная радиус одной из площадей и положение оси, проходящей через Красное крыльцо.

Совпадение метода изображения и порядка восприятия очень характерно для классического ордерного искусства. Ведь и греческий периптер смотрится в том же порядке или тем же способом, каким строится или рисуется его композиция.

Правда, в самом последнем чертеже сделаны некоторые отклонения от геометрической схемы. Например, северный луч подходит не под прямым углом к циркумференции, ось "запад-восток" не перпендикулярна длинной оси эллипса, циркули арсенальной площади несколько отличаются друг от друга и т.д.

Кто знает, может быть эти последние штрихи имеют тот же смысл, что и смещение осей соборов относительно друг друга в средневековых ансамблях? Так или иначе, восприятие целого от этого несколько не ухудшается.

Но Баженов не довольствуется тем, что его план позволяет представить весь ансамбль изнутри. Он хочет сделать придуманную им необычную "ордерную" композицию зрительно видимой и со стороны.

Вопрос о том, как получается фасад здания, всегда неясен. Одни считают, что на фасаде должны быть проявлены или точно обозначены внутренние помещения. Всякое несоответствие одного другому расценивается как эклектика. Другие называют этот метод натуралистическим. По их мнению, фасад независим от плана и на нем архитектор имеет право показать всю силу своего воображения и богатство фантазии.

Какого же происхождения фасады баженовского дворца? Его вертикальные членения образованы большим ордером. По горизонтали эта самая длинная из всех стен, какие знала история архитектуры, расчленена колоннадами, портиками, "циркулями" и многократными раскреповками. Местоположение этих акцентов не соответствует плану дворца. Как же объяснить их присутствие?

Фасад почти симметричен. В нем сразу же бросаются в глаза три овальных объема: выступающая центральная часть с закруглениями по краям и два циркульных крыла. Между ними портики, колоннады и вставки, напоминающие входы или проезды.

Точно так же располагаются три овальных площади в плане Кремля, если смотреть на него с юго-восточной стороны. Выбор этой точки зрения не случаен. Именно с этой стороны обнаруживается "ордерность" композиции. Здесь в распределении главных осей Кремля по центрам эллипса закодирована геометрическая идея всего ансамбля.

Значит, если допустить, что на фасаде изображен новый план Кремля, то это изображение могло быть сделано только с юго-западного угла.

Между прочим, на самом последнем плане, в котором Баженов был особенно точен, т.к. откорректировал всю композицию по детальным обмерам Кремля, есть удивительная небрежность. Циркульные края центральной части фасада начерчены неодинаково. В деревянной модели дворца этой асимметрии нет. Главный фасад модели был закончен до появления последнего варианта плана. Чертеж выполнен так аккуратно, что в небрежность или ошибку просто трудно поверить. По-видимому это авторская поправка. Но какой ее смысл?

Если смотреть ансамбль площадей с уже упомянутого юго-восточного угла, циркумференция проектируется на картинную плоскость как раз в таком ракурсе, который дает неодинаковые скругления.

Не хотел ли Баженов этой последней деталью обнажить композиционную идею фасада? И в самом деле, если здание дворца стало новым фасадом всего Кремля, разве не естественно предположить, что автор пожелал изобразить на нем устройство всего кремлевского "интерьера"?

Теперь можно попробовать восстановить общий ход мысли Баженова в работе над Кремлевским дворцом.

Сначала он навязывает Кремлю строго регулярную планировку. Затем открывает в существующей застройке архитектурный принцип, которым руководствовались древние мастера. Оказывается, этот принцип целиком ориентирован на манеру видения, прямо противоположную классицистическому восприятию. На первый взгляд, одно исключает другое: либо древний принцип, либо регулярная схема. Тем не менее, Баженову удается виртуозно совместить обе манеры в одной композиции. И, наконец, как и полагается художнику, испытывавшему потребность показать свою работу, он выводит изобретенную им композицию плана нару-

ку, делает ее видимой на плоскости гигантского фасада дворца.

Казалось бы, есть непродуманные доказательства сходства нового проекта с древним ансамблем. И все же остается сомнение.

Думал ли на самом деле Баженов о подобных вещах? Нет ли здесь простого совпадения?

Все выглядело бы значительно убедительнее, если бы подобная композиционная идея была обнаружена в других баженовских работах.

Вскоре же после Кремля, в 1775 году он делает комплекс триумфально-декоративных сооружений на Ходынском поле по случаю Кучук-Кайнарджийского мира.

Это второй крупный заказ Екатерины. Общий план утерян, и о расположении построек можно судить по рисункам М.Ф.Казакова и пересказу баженовского замысла Екатериной в письме к барону Гриму. ³⁾

"В трех верстах от города есть луг; представьте себе что этот луг - Черное море, что из города к нему ведут две дороги; так пусть одна из этих дорог будет Танаисом (Дон), а другая Борисфеном (Днепр); в устье первого Вы построите банкетную залу, которую назовете Азовом; в устье другого - театр, который назовете Кинбурном; Вы начертите песком Крымский полуостров; поместите на нем Керчь и Еникале в виде бальных зал, налево от Танаиса устройте буфеты с вином и мясом для народа; напротив Крыма будет иллюминация, представляющая радость обеих империй по поводу восстановления мира; из-за Дуная Вы пустите фейерверк, а на площади, которая должна изображать Черное море, расставите и рассеете лодки и иллюминированные корабли".

Праздненства продолжались две недели и состояли в театрализованном разыгрывании военных операций, приведших к заключению мира.

Так как народ, заполнивший Ходынское поле, был в одно и то же

время зрителем и участником баталлий, походов и триумфов — торжества больше напоминали средневековые мистерии, чем театральные спектакли. Баженов разбрасывает постройки по краям поля и придает каждой неповторимую выразительную форму.

Не случайно у Казакова ни на одной гравюре не вышел весь ансамбль. Он как бы бросает взгляды по сторонам, заходит с разных сторон, выбирает отдельные фрагменты.

Зрители-участники, занятые своими ролями, никак не могли одновременно уследить за всем и тем более понять происходящее в целом.

По-видимому, Казаков видел и рисовал так, как ему подсказывала сама натура. Восстановив весь комплекс построек по гравюрам, словесному описанию и лубку, нетрудно заметить его сходство с Соборной площадью и новым кремлевским планом. Здесь Баженову представляется редкий случай разыграть только что открытую им композиционную идею в чистом виде, без каких-либо компромиссов и помех.

Композиция разворачивается от статического центра к окраине, и по мере удаления нарастает самостоятельность зданий. Все объемы разные и повернуты так, чтобы различие выглядело еще сильнее. От этого возникает желание смотреть фрагментами, т.е. не одним взглядом, а несколькими. Каждая постройка сделана в особом стиле (античная пристань, средневековая крепость, праздничный классицистический павильон и т.д.) Баженов не боится пестроты и разноголосицы, так как эти постройки невозможно увидеть одновременно.

Чтобы увидеть весь Ходынский ансамбль, нужно действовать, двигаться, многократно менять место наблюдения — одним словом, активно участвовать в разыгрываемых сценах. И тогда воспринятые отдельно фрагменты, как и в Кремле, уверенно складываются в единую композицию.

Зал в центре и крепости по краям поля — два полюса, между ко-

торами искусно разыгран постепе́нный переход от одной манеры видения (от созерцания целого) к другой (к активному заинтересованному восприятию действием). Подобное одновременное присутствие двух манер было обнаружено и в Кремлевском проекте. Но есть одно существенное различие. В Кремле у зрителя возникает ощущение участия от того, что архитектура вынуждает его смотреть в средневековой, или иконописной манере. Архитектор создает иллюзию соучастия. В Ходы́нском ансамбле Баженов имеет дело с натуральным участием и только подыгрывает манере видения, единственно уместной в этой ситуации.

Ходы́нский ансамбль был принят всеми. После шумного успеха своей праздничной затеи, возможно в качестве своеобразной компенсации за Кремль, Екатерина заказывает Баженову дворец в Царицыно.

Задание по жанру и настроению совершенно непохожее на два предыдущих.

Царицыно— загородная резиденция, место отдыха, без официальной натянутости и парадности.

Какой же могла стать его композиция?

По краям треугольного участка между прудом, оврагом и двухчастным дворцом Екатерины и Павла свободно расставлены павильоны. Все разной формы и, как скульптурн, не имеют главного фасада. На чертеже они выглядят совсем не так, как в натуре.

Классицистическая площадь, например Дворцовая в Петербурге или Театральная в Москве, легко воспринимается сразу целиком. Царицынскую площадь, окруженную павильонами—скульптурами, как Кремлевский и Ходы́нский ансамбли, нужно смотреть в иной манере, многими взглядами и с разных мест. В середине участка — главный Кавалерский корпус. Это квадратный в плане объем с башнями по углам. Башни чем-то напоминают скульптурные павильоны, но их уже приходится смотреть вместе с зданием, к которому они присоединены. Тема пави-

льонов как бы переведена в горельеф.

Зато решение дворца Екатерины и Павла — откровенно фасадное. Правда, по фасаду, обращенному к площади, опять проходит тема павильонов — те же башни, но наполовину утопленные в стену, как в барельефе. Такую композицию уже можно смотреть со стороны, но смена ракурсов все еще разнообразит впечатление.

Откровенно плоское изображение дано на фасаде, обращенном к партеру. Вся композиция воспринимается сразу целиком и с одной точки. Разглядывание с разных мест не дает ничего нового.

Теперь ясен весь замысел. Этот ансамбль, как и предыдущий, построен на переходе от классической манеры видения, при которой мгновенно воспринимается расчлененное целое, к средневековой (иконописной), передающей впечатление участника, т.е. человека, находящегося внутри событий.

В кремлевском проекте мгновенное видение целого и постепенное разглядывание чудным образом совмещены, и это производит сильное впечатление, внезапно, без подготовки. Ощущение собственного пребывания одновременно в двух ипостасях поражает зрителя, подобно откровению. Как будто после венецианского Сан-Марко и капеллы Пацци попадаешь на Микельанджеловскую лестницу Лауренцианы.

Парицynский ансамбль дает возможность пережить все стадии и тонкости перенастройки зрения, подобно тому, как это бывает, когда идешь по музею от зала икон к Рафаэлю и Пуссену.

Три совершенно разных ансамбля, три разных архитектурных сюжета — и удивительная приверженность к одному и тому же композиционному приему!

Когда однажды Ле Корбюзье спросили, как мог он сделать в общезитий монахинь стеклянную стену с солнечной стороны, он сказал,

что слишком долго бредил этой темой, а потому не задумываясь сделал бы то же самое и в бане.

Замеченная особенность трех главных работ Баженова, вызывает желание задать несколько "наивных" вопросов.

Откуда у Баженова, адепта классицизма и поклонника барокко, этот настойчивый интерес к средневековому искусству? Как объяснить возникновение самой идеи совмещения двух манер видения или точнее, как объяснить появление композиций, которые нужно смотреть по-разному в одно и то же время?

Почти все, кто занимался Баженовым, отмечали его близость к барокко.

Но что представляет собой барокко как манера видения? Какое отношение к внешнему виду он выражает - действенное или созерцательное?

В какой-то момент в живописи, скульптуре и архитектуре, появляются приемы изображения, явно осложняющие "ордерное" восприятие целого?

После Микельанджело и Бернини, Брунелласки и Пьеро делла Франческа иной раз могут показаться до обидного пресными.

Барокко создает в одной композиции несколько центров, с равной силой притягивающих взгляд. Возникает впечатление движения. Барокко не просто любит близкое соседство контрастного, но следит за тем, чтобы восприятие строилось только на противопоставлении. Барокко учит слышать и видеть одновременное звучание многих равноправных голосов.

Арки накладываются на треугольные фронтоны; пилястры выступают вперед, многократно повторяясь, а рядом колонны утапливаются в тело стены, в разорванные тимпаны и фронтоны вставляются картуши или наличники новых проемов.

Правда, ренессансная картина тоже позволяет одновременно увидеть части целого, но ее композиция всегда строится на соподчинении. В барокко каждый фрагмент требует к себе особого внимания, это заставляет стремительно перескакивать с детали на деталь. Целое продолжает существовать, но художник разными способами настойчиво отвращает зрителя от спокойного созерцания.

Барокко делает ракурс чуть ли не самоцелью композиции. Но что означает ракурс или соперничество частей целого в композиции барокко?

Ракурс — это своеобразный приказ смотреть вблизи. Утрирование детали вызывает ощущение движения. А ведь именно так видят те, кто смотрит не со стороны, а изнутри.

Сильный, энергический поворот фигуры — намек на то, что фигура увидена с разных сторон, т.е. опять так, как может увидеть ее участвующий в изображенных событиях. Кроме того, при противопоставлении ракурсов и поз контрастные фигуры людей воспринимаются одновременно, не теряя самостоятельности. Подобная самостоятельность частей есть и в готической композиции.

Архитекторы барокко всеми средствами стремятся передать движение на фасаде, воспринимаемом с одной неподвижной точки зрения (таковы фасады Римских церквей Иль Дезу, Сант Игнацио и Санта Мариа делла Паче) и почти не интересуются, как будут выглядеть объемы самой постройки. А ведь их лучше всего смотреть в движении, при обходе здания.

В этом невнимании к восприятию в реальном движении есть определенный смысл.

Барочный художник не жалея сил и средств стремится нарушить неподвижность созерцания и почти заставляет поверить, что зритель участвует в том, что изображено, и, вместе с тем, упрямо держится

концепции картины, которую нужно смотреть с одной-единственной точки наблюдения. Иными словами, он доводит впечатление до иллюзии соучастия, но не переступает грани, за которой разрушается изобразительное целое. Если же говорить о самостоятельности частей композиции, ансамбль Соборной площади Кремля принадлежит к той же манере восприятия, что и ансамбли барочных вилл.

Все эти особенности произведений барокко и то впечатление, которое они производят на зрителя, делают его сопоставимым со средневековым и в частности с готическим искусством.

Близость барочной манеры восприятия средневековому видению легко объясняет и живой интерес Баженова к древнерусской архитектуре, и его желание совместить обе манеры в одном ансамбле. Он мог и не оправдывать свои идеи опытом барокко. Все могло быть найдено бессознательно.

Ведь это не прием, а душевное состояние, проявляющееся во всем, а не только в искусстве.

В этой связи показателен способ и форма изложения мысли, свойственные самому Баженову и многим его современникам.

Вот кусок делового письма Баженова: "... Усмотрено им в отломке от Архангельского собора стен, коих совсем отломать было не можно, то и оставлены для подкрепления, а ныне рассудил он в теперешнее летнее время в некоторых местах подделать кирпичом, а именно под арку, коей пята над худым окошком утверждена, что дает худую надежду держаться ей долго, да и прочие ветхости кругом его отломанные поправить и покрыть железом; если же оно не предупреждено будет, то не воспоследовало бы тому собору какова вреда да не худо бы было есть ли б и Оружейную палату Экспедиция кремлевского строения благоволила принудить подрядчика от Благовещенского собору скорее отломать, что может также не найдется ли в нынешнее лет-

нее время и ему подать способ к защищению от худых погод".⁴⁾

Современного строителя такая инструкция привела бы в полную растерянность. Требуется что-то сделать, чтобы устранить опасность, но что и как — понять очень трудно. И действительно, если воспринимать этот текст так, как воспринимает человек, воспитанный на литературе XIX в., он покажется беспорядочным и темным по смыслу.

"Ордерное" построение фразы у писателей классицистического направления позволяет воспринимать как одно целое фразу любой величины. Этому немало опосредствуют законы синтаксиса с его строгим порядком соподчинения.

Речь Баженова, как и древние летописные тексты, удобнее и правильнее воспринимать по мере продвижения от слова к слову. Каждая следующая часть фразы, как бы надстраивается над предыдущей. Читатель переживает то, что дает каждый отдельный момент, когда взгляд переходит с предмета на предмет. Уже прочитанное не перекрывается и не подавляется следующим фрагментом, но и не забывается. Каждый пройденный кусок текста остается живым, самостоятельным и очень ярким впечатлением.

Собственно говоря, за этим можно увидеть два различных отношения к жизни.

Например, два человека отправляются куда-то с одинаковым поручением. Один только и думает о его выполнении и от этого не принимает к сердцу никакие дорожные происшествия. Вся дорога представляется ему целенаправленным и рациональным времяпрепровождением и с этой позиции он находит объяснение всему, что влияет на выполнение поручения. Другой, напротив, живо переживает все, что случается в дороге, забывая о цели поездки. И более того, он уверен, что эти переживания важнее самого поручения.

По-видимому, особенность таланта Баженова — в сочетании обоих

манер. Оно определило его художественные вкусы и представление об идеальном, совершенном решении.

Но особенность эта далеко не случайна. В ней отразилось типическое художественное переживание целой эпохи.

Как уже говорилось, многие особенности барокко могут быть объяснены совмещением двух противоположных друг другу манер видения. В свою очередь, само совмещение вызвано желанием вернуть утраченное в Ренессансе ощущение причастности к изображению, не отказываясь от удовольствия созерцать "расчлененное целое".

Но барокко надеется на полную и абсолютную реставрацию. Ему нужно не условное соучастие, а подлинное. Оно еще рассчитывает после рационализма и рассудочности гуманистов вернуть искреннюю и живую веру средневековья. Отсюда его напряженность, экзальтированность, неистовство. Другого способа оно не знает.

Правда, есть отдельные гениальные прозрения новых путей разрешения конфликта.

Более спокойное и естественное совмещение разных манер видения удается в XVII веке, в эпоху расцвета театрального искусства.

Эффект совмещения стороннего восприятия целого и ощущения соучастия заложен в самой природе театра. Он возникает почти в каждом театральном спектакле. Но только театр классицизма находит надежные средства сохранения целостности восприятия в условиях, когда зритель невольно оказывается захваченным сюжетом.

Барокко ближе к театру дель арте. Там не так строго заботятся о восприятии целого и зритель охотно воображает себя участником карнавального действия.

Классический театр сразу изгоняет все, что мешает восприятию целого. В этом смысл знаменитого драматического требования трех единств. Его главная забота — "ордерность" композиции. Конечно, го-

нение на Шекспира, Лопе де Вега и комедию дель арте в период раннего классицизма имело идеологические и нравственные причины. Но в этом факте можно увидеть и вполне понятную нетерпимость двух противоположных манер видения.

Театральность классицизма сказывается в неослабевающем контроле разума над чувством. Зритель этого театра ни на минуту не забывает, что ощущение соучастия — искусная иллюзия. С его точки зрения, поведение Дон Кихота в театре марионеток смешно и нелепо.

Екатерининский век весь пронизан театральностью. Знаменитый "Наказ" Екатерины, типично политико-экономическое сочинение, имеет явно ордерную композицию. Она-то и позволила автору "Наказа" увидеть сложные и до того мало понятные молодой правительнице дела государства как рационально расчлененное целое. Но в "Наказе" кроме того, чувствуется желание театрализовать рациональный проект: если бы избранные в первый российский парламент действительно стали бы определять ход государственных дел, для самой Екатерины исчезла бы возможность видеть целое. Ее больше устраивало разыгрываемое соучастие.

Не потому ли в первое время Екатерина искренне увлечена баженовским проектом и три раза подряд выбирает Баженова исполнителем своих самых крупных архитектурных затей?

Ведь одновременное присутствие в каждом проекте обоих манер так близко ее собственному театрализованному ощущению действительности.

Замечательно, что самое большое ее одобрение получает Ходынский ансамбль.

Спектакль с театрализованным участием народа в государственных делах больше всего отвечал ее представлению об идеальном сочетании

нии разумности, строгой расчитанности с искренним чувством, верой в то, что происходящее – импровизация.

Будучи сама драматургом и театральным постановщиком, она хочет видеть действительность театрализованной. Она ищет и создает себе театральное окружение. Может быть поэтому все случаи ее сотрудничества с Баженовым заканчивались театрализованным архитектурным замклом.

Вообще, театрализованное восприятие архитектуры – факт обычный для XVIII века. Достаточно вспомнить архитектурные спектакли знаменитого декоратора Сервандони в одном из самых крупных Парижских театров. Подобные представления устраивал и Пьетро Гонзаго в России.

В кремлевском проекте буквальной театральности меньше, чем в двух других проектах, и быть может поэтому он оказался менее понятен заказчице.

Но Парицино – это настоящая резиденция театрала. Здесь и созерцание разумно построенного драматургического целого (манера восприятия фасада со стороны партера), и искусно разыгранное соучастие (восприятие треугольной площади с павильонами), и переход от замысла к живому сценическому воплощению (Кавалерский корпус и обращенный к нему фасад дворца) – все театральные впечатления под рукой. Трудно сказать, что не понравилось Екатерине.

Может быть, воспоминания о недавней театрализации самой жизни на Ходынском поле, с "настоящей" игрой актеров-зрителей, с личным участием Екатерины (она была в главной – собственной! – роли), помешали ей увидеть великолепие чисто архитектурного переложения спектакля. Но Баженов – архитектор с головы до ног, и театр мог интересовать его прежде всего как архитектурная композиция, верно передающая все своеобразие художественного видения современников.

Можно не оглашаться с тем, как понял Баженов связь своего

проекта со старым Кремлем, но нельзя не видеть оригинальности решения этой проблемы. Как это ни парадоксально, баженовский подход к Кремлевскому ансамблю выдает более глубокую заинтересованность в сохранении национальной самобытности, чем иное ревностное сохранение памятников старины.

Этот проект убедительно показывает, что подлинное новаторство в искусстве в итоге приводит к открытию художественной традиции, а то, что называют преемственностью, обнаруживает себя в момент отклонения с проторенного пути.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1). И.Грабарь, В.Згура, М.Ильин, А.Михайлов, А.Некрасов и др.

2). 8 изображений "внутренности Кремля" 1613 г. из числа принадлежащих к "Книге об избрании на царство Михаила Федоровича Романава", составленной в 1672 г.

3). Кроме этих источников, известно изображение Ходынского ансамбля на лубке, относящееся к концу XVIII века. Ныне это изображение хранится в отделе графики ГМИИ им. А.С.Пушкина.

4). Из представления, поданного Баженовым в Экспедицию в июле 1770 г. ЦГАДА, Д.О., № 46422 (1770), л.183.

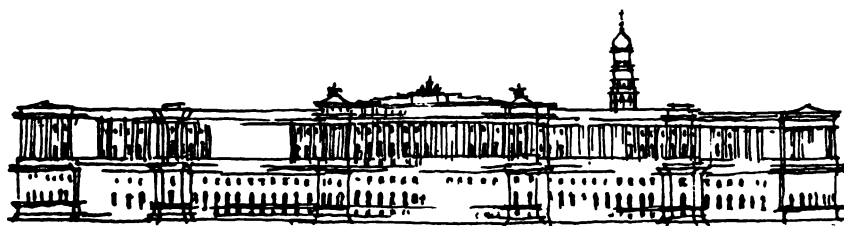


Рис. 1.(К стр. 356) Фасад Кремлевского дворца со стороны реки.
(С литографии 1827 г.).

Рис.2(К стр. 357) Проект планировки Кремля и Красной площади
(план,составленный до 1767 г.)

Рис.3(К стр. 362) Генеральный план Кремлевского ансамбля.Первая
идея архитектора.

Рис.4(К стр. 362) Схема расположения площадей в новом баженов-
ском ансамбле Кремля.

Рис.5(К стр. 363)План Кремлевского дворца,утвержденный Екатери-
ной в 1769 г.

Рис.6(К стр.363) План Московского Кремля 1771(уточненный по об-
мерам)

Рис.7(К стр.364-365) Фасад нового дворца Екатерины со стороны
реки и схема расположения площадей в новом ансамбле Крем-
ля.

Рис.8(К стр. 368) Полный план Царицынского ансамбля 1776 г.

Рис. 2

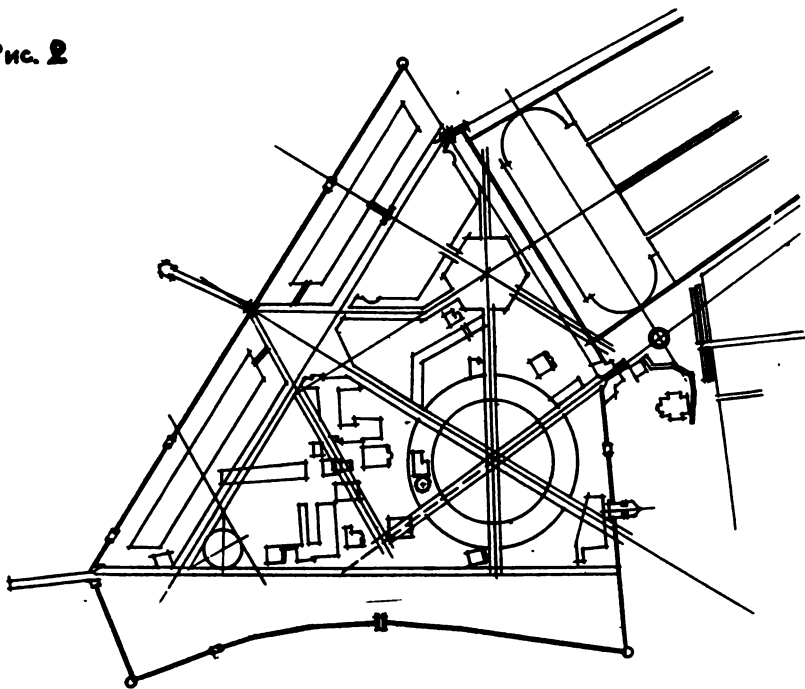


Рис. 3

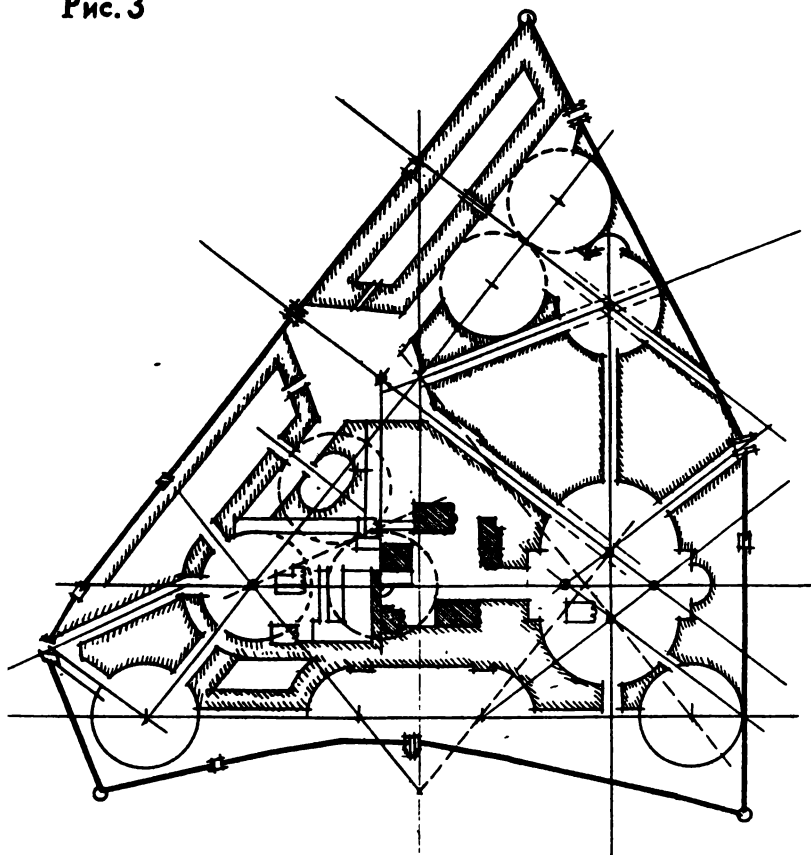


Рис. 4

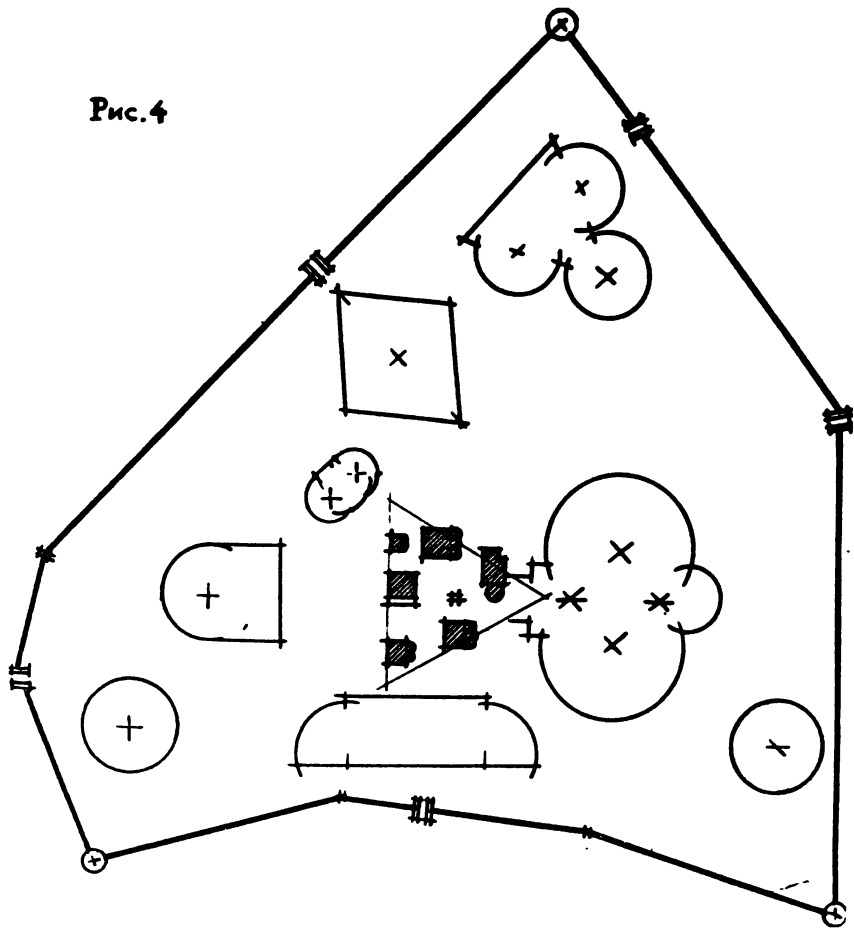


Рис.5

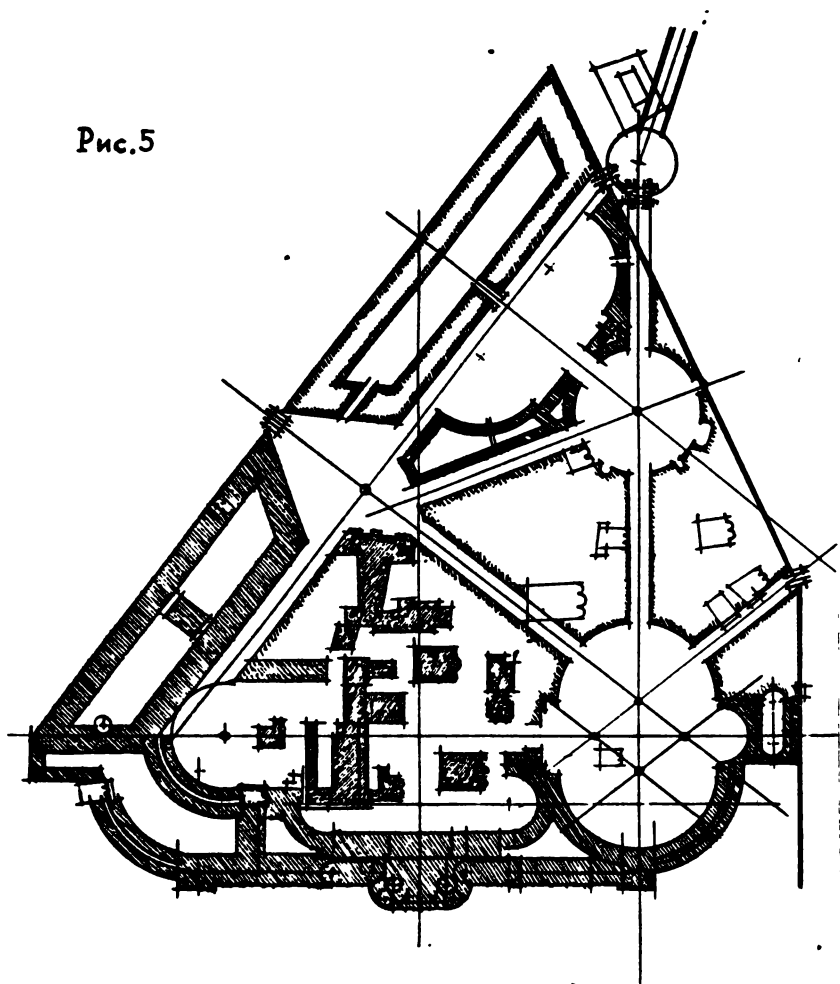
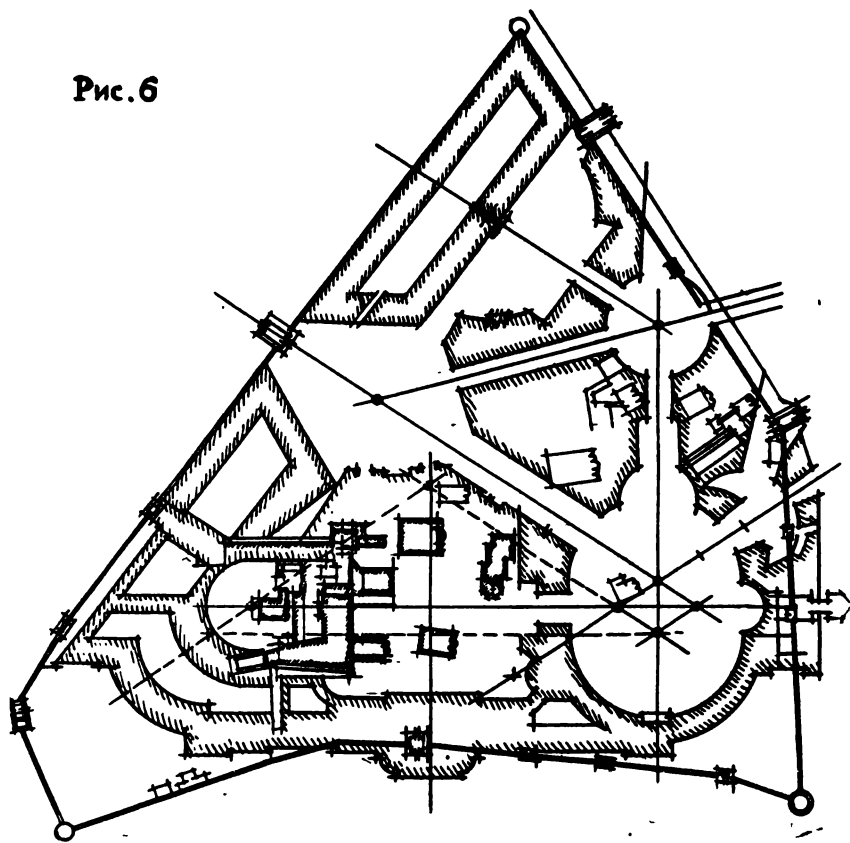


Рис. 6



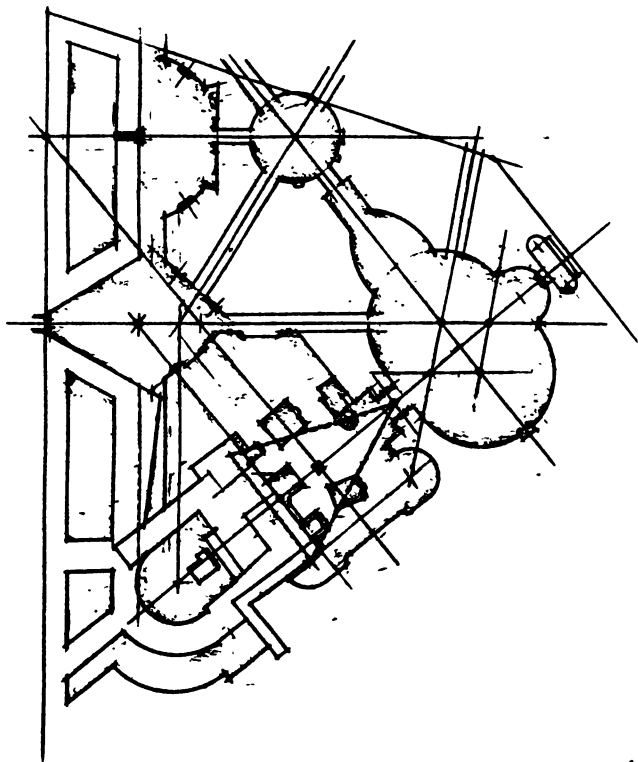
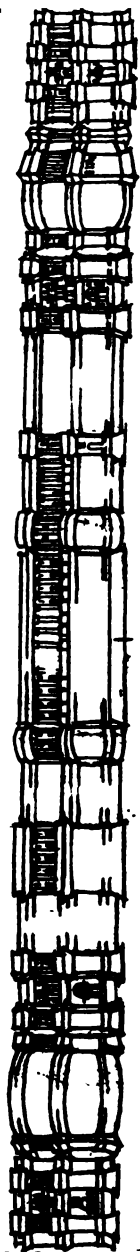
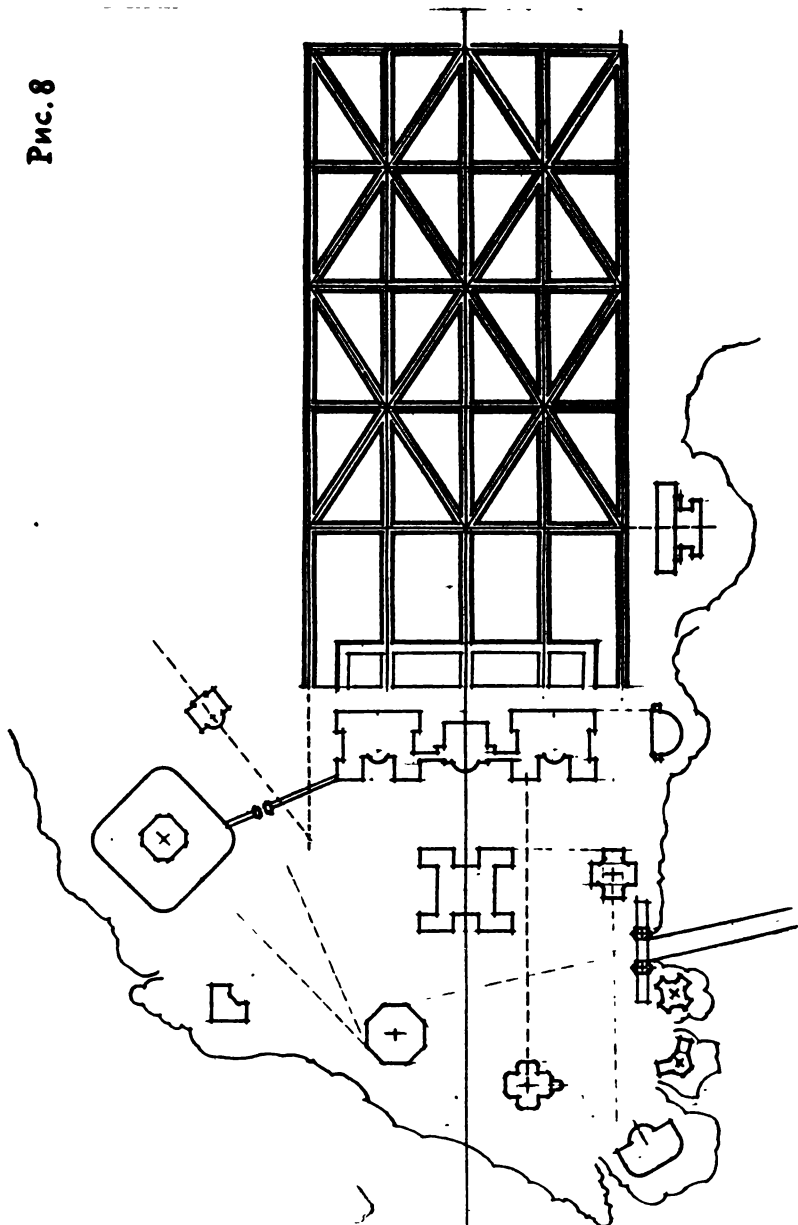


Рис. 7

Рис. 8



Л-10376 ОГ 11 хі - 74 з .

Зак. 1963 Тир. 1500 Тип. Мин-ва культуры ССР