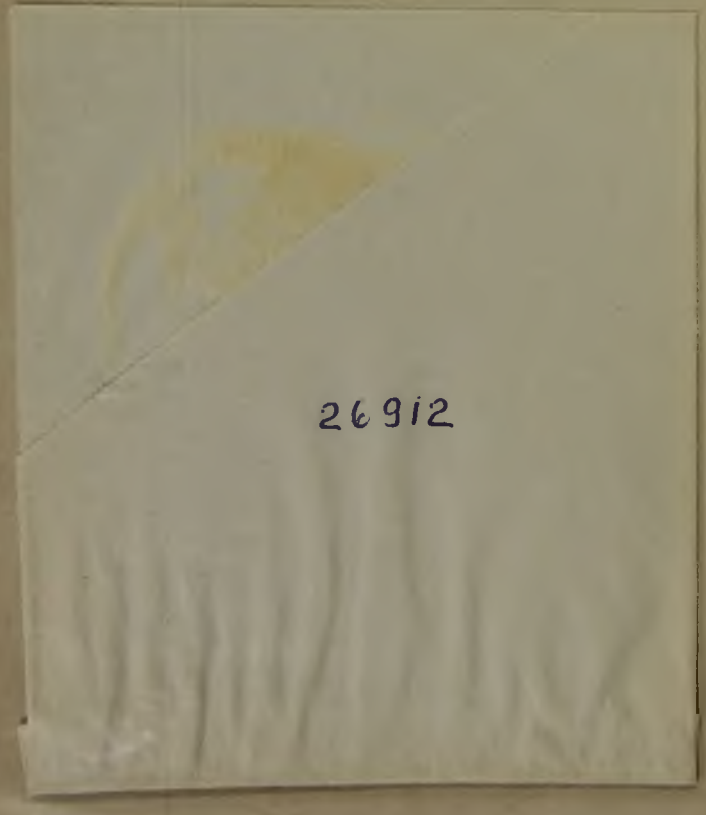
85 143(3)
А51

М. АЛПАТОВ

ЭТЮДЫ ПО ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА

13/IV. 616
20/XI 616.



85.143(3)
75и
А57

М. АЛПАТОВ

ЭТЮДЫ ПО ИСТОРИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА

Главным управлением учебных заведений Комитета по делам искусств при СНК СССР допущено в качестве учебного пособия для учащихся высших художественных школ

26912

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
Москва 1939 Ленинград

Ханты-Мансийская государственная окружная библиотека
РФ

Редактор Г. Бандалин
Художественный редактор
В. Безпалова
Переплет и титул
Художника Г. Смеловой
Технический редактор
Е. Чебышева

Сдано в набор 2/X 1938 г. Подписано к печати 5/VII 1939 г. Тираж 3 000 экз. Формат бумаги 82×110$^{1}/_{16}$ д. л. Бум. л. 22$^{1}/_{2}$. Печ. л. 45. Уч. ав. л. 25,48. Знаков в 1 п. л. 24 650. Индекс 113. Издат. № 72. Уполн. Главлита № А-13988.

Цена 19 р. 50 к., переплет 2 р. 50 к.

1-я Образцовая типог. Огиза РСФСР треста „Полиграфкнига". Москва, Валовая, 28.

Фототипные вклейки отпечатаны в Фототипии Государственного издательства „Искусство". Москва, Варсанофьевский пер., 8.

Отпечатано с матриц в типографии газеты „Правда" имени Сталина. Москва, ул. „Правды", 24. Зак. № 2855

ЗАДАЧИ НАУЧНОГО АНАЛИЗА ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ

За недолгое время своего существования наука об искусстве собрала и исследовала огромное количество памятников. Хотя работа эта неприметна и даже может показаться бесплодной, она принесла большую помощь в деле изучения художественного наследия. Однако, замыкаясь проблемами прошлого, научное искусствознание невольно оказывается в стороне от живого искусства. Специалисты, свободно оперирующие материалами давно прошедших эпох, нередко обнаруживают непонятную робость и растерянность, когда речь заходит о художественных вопросах сегодняшнего и даже вчерашнего дня. Там, где требуется усилие исследовательской мысли, где необходимо пустить в ход ланцет научного анализа, они предпочитают процитировать отзывы современников или заняться восстановлением родословной какого-либо мотива или проблемы. Еще хуже, когда исследователь вообще забывает о том, что изучает искусство, что предмет его существует лишь в той мере, в какой он сам сохраняет к нему живое и непосредственное отношение. Между тем в погоне за новыми (непременно новыми!) материалами, в своей неустанной заботе об исчерпывающей полноте своих сведений историк искусства часто не замечает, что в его сознании происходит роковая подмена: ему удается овладеть огромным количеством фактов, но в процессе их обработки они перестают говорить языком искусства, не искрятся всей своей идейной и художественной значимостью. В лучшем случае в его руках остаются эмпирические вещи, музейные экспонаты либо, наоборот, отвлеченные понятия, оторвавшиеся от конкретной реальности.

Считая ниже своего достоинства заботиться о своей речи, эрудиты часто грешат небрежностью и неряшливостью слога. Они злоупотребляют новыми словообразованиями и засоряют речь специальной терминологией. Еще на заре развития науки об искусстве Гете прекрасно видел эти опасности. «Князь чувствует искусство, — пишет Вертер (11 июня), — и чувствовал бы его еще сильнее, если бы не был скован противной ученостью

и избитой терминологией. Порою я скрежещу зубами, когда со всей пылкостью воображения я ввожу его в природу или искусство, а он думает, что поступает умно, хватив по ним каким-нибудь банальным эстетическим словечком». Многие новейшие труды по искусству написаны на таком «наречии», которое понятно только самому автору. Они навлекают этим справедливые нарекания читателей, любящих искусства, и — что еще хуже — порождают сомнения в самом праве на существование науки об искусстве.

Музеи, в которых сосредоточены художественные богатства, были издавна лабораториями искусствознания. Постоянно вращаясь среди художественного материала, работники музеев вправе гордиться его основательным знанием; их особая заслуга — в открытиях новых памятников; их главное увлечение — это так называемые атрибуции. В капиталистическом мире оно вызвано задачами художественного рынка, потребностями коллекционеров. Интересы работников наших музеев в большинстве случаев бескорыстны, однако и у нас они невольно замыкаются кругом памятников, случайно сосредоточенных в том или другом художественном хранилище. Когда работник музея говорит об историческом развитии искусства, он по привычке представляет себе материал развешанным по залам музея и его щитам. Когда описывает художественное произведение, его тщательность напоминает музейную опись: он отмечает прежде всего признаки, важные для опознавания памятника, и нередко опускает черты, которые ведут к постижению его сущности.

Художественная критика давно размежевала свой материал с наукой об искусстве. Свои главные темы она черпает из современности. Прошлого она касается только эпизодически: в торжественные случаи юбилеев или ретроспективных выставок. Однако, избегая того единственного жанра, который осуждал Вольтер, *жанра скучного*, художественная критика впадает в другую крайность: она отождествляет интересное с занимательным; занимательное сводит к развлекательному. Тип искусствоведной монографии вырос из тех ученых комментариев, которыми эрудиты со времен Винкельмана снабжали каталоги древностей. Художественный очерк, так называемый «эссей», вырос из тех мимоходом оброненных замечаний «по поводу», которыми ценители и знатоки сопровождали свои осмотры выставок, а литературные кафе XVIII века встречали новый шедевр. Каинова печать этого происхождения сохранилась на всем этом жанре. Избегая вдумчивой и последовательной разработки вопроса, художественный критик невольно ограничивается своими смутными, порою полуосознанными впечатлениями; недоговоренность — главная черта критического очерка, намеки — его главные приемы. Пользуясь живым и образным словом, критика подвергается еще другой опасности: она нередко вступает в состязание с художественным произведением, стремится создать на основе картины и статуи поэму в прозе. Для того чтобы более живо воздействовать на новичка и ввести его в понимание искусства, критики порою пытаются заинтересовать его в судьбе самого мастера. Для этой цели критики с нарочитой фамильярностью обращаются с прославленными художниками прошлого и особенно смакуют

в их биографии их человеческие слабости; говоря о современном художнике, критик непрочь хвастнуть своей личной близостью с ним, что бывает особенно нетрудно сделать, если его уже нет в живых. Но все эти приемы и эффекты бьют мимо цели: в основе их лежит своеобразная фальсификация. Они ведут к пониманию искусства окольными путями.

В старину художественной критикой занимались писатели и поэты; в этом деле у них было то преимущество, что они судили о творчестве по собственному опыту. Тем более понятно, почему принято считать художников особенно компетентными в своих высказываниях об искусстве. Действительно, такие мастера, как Делакруа, Роден и ван Гог, говоря об искусстве, поражают своей вдумчивостью и глубиной. Мастер подходит к художественному произведению не извне, как посторонний наблюдатель, а изнутри, как тайный сообщник: он видит в нем всего лишь одну из возможностей решения проблемы, и в этом его преимущество и вместе с тем его слабость. Глядя на памятник, историк в первую очередь задается вопросом, какое место он должен занять в развитии искусства. Музейный знаток думает о том, какому мастеру его приписать. Критика занимает, что можно сказать «по поводу», художника — как можно его превзойти. В отношении художника к произведениям своих собратьев есть всегда своя корысть. Между тем художник облекает свои признания в форму нормативных положений, и это нередко приводит к недоразумениям.

В нашей стране наука об искусстве получает свой смысл существования, лишь включаясь в строительство всей нашей художественной культуры. Интересы нашего советского искусства имеют руководящее значение в деле развития научного изучения искусства. Но какими путями эти задачи могут быть легче всего осуществлены? Иногда считают, что наука об искусстве должна руководить художником в его практике, снабжать его советами, как делать хорошие картины и строить красивые здания. Взгляд этот восходит к эпохе классической нормативной эстетики и художественных трактатов. Не приходится говорить, что эти задачи неосуществимы: искусствовед, конечно, не в силах сделать из каждого художника большого мастера. Но, придя к этому заключению, многие начинают испытывать глубокое разочарование в науке об искусстве: исходя из неспособности искусствоведа создать произведение искусства, отказывают ему в праве говорить о художественных проблемах и сводят его задачу к собиранию и описанию материалов, хотя это так же наивно, как не доверять врачу, который сам не сумел излечиться от недуга.

Чего же можно ожидать и требовать от науки об искусстве? Прежде всего установления исторической картины развития мирового искусства, как процесса, связывающего давнее прошлое с проблемами нашего искусства. Ясно представить, как развивалось искусство, каким образом общество ставило ему новые задачи и как это развитие привело к проблемам искусства социалистического общества, — значит, облегчить художнику путь его собственных исканий. Вовсе не обязательно, порою даже не нужно, чтобы художник прямо заимствовал свои приемы у великих мастеров прошлого,

но бывает нередко, что он бьется над решением какой-нибудь проблемы, а между тем достаточно ему узнать, что предшественники его уже давно решили ее, и он может пойти в своих исканиях значительно дальше.

Для художника особенно важно, что на основе пристального изучения искусства может быть поставлен трудный, но важный вопрос о структуре художественного образа. Вопросы анализа произведений искусства принадлежат к числу наименее исследованных вопросов искусствознания. Современные музеи-гиганты, с их тысячами художественных произведений, концентрируют в себе ценнейшие материалы для исследовательской работы. Но, подавляя пафосом количества, эти музеи развили в нас привычку рассеянного, поверхностного восприятия памятников и отучили от того сосредоточенного, проникновенного их изучения, которому наставлял нас «отец истории искусств» Винкельман. В обзорах по истории искусств выдающиеся произведения обычно служат в качестве примеров, на которых показывается развитие стиля. Между тем многие произведения мирового искусства заслуживают особого внимания. Созданные на пересечении великих исторических эпох или в пору наибольшего художественного подъема, они заключают в себе такие огромные творческие силы, что пристальное изучение одного из них ближе подводит к пониманию всего исторического периода, чем беглый обзор десятка или сотни типичных, но заурядных мастеров. Такими произведениями — вехами исторического развития — были «Божественная комедия», Падуанская роспись, Сикстинский плафон, собор св. Петра, Ватиканские станцы, вилла Ротонда Палладио, Версальский парк, «Ночной дозор» Рембрандта, «Дон-Кихот» Сервантеса, «Менины» Веласкеса и многие другие. Однако и помимо этих шедевров ряд других, менее прославленных произведений заслуживает пристального изучения. Историки, которые жаждут открытий новых, неизданных памятников, обычно равнодушно проходят мимо них, считая их достаточно известными, а между тем всякий, кто только глубоко всмотрится и вдумается в эти, казалось бы, давно известные, но по существу не исследованные произведения, сделает множество самых неожиданных открытий.

Но, ставя себе эту задачу, мы оказываемся перед большим затруднением. Нет никакого сомнения, что для того, чтобы правильно истолковать художественное произведение, исследователь должен глубоко вжиться в него. Однако его переживания легко могут приобрести субъективный характер и этим понизить познавательное значение его работы. Между тем, если бы исследователь, из опасений субъективизма, решил убить в себе всякую художественную отзывчивость, он в конце концов должен был бы притти к признанию, что видит в картине всего лишь холст с красочными пигментами, в здании — груду обтесанных камней, систему подпор, покрытий и пролетов, что значило бы закрыть себе путь к постижению искусства. Вот почему мы избегнем опасности субъективизма лишь при условии, если вынесем наши художественные восприятия на свет критического обсуждения и попытаемся разумным путем отделить в них чисто субъективные черты от черт, заложенных в самом художественном произведении.

На пути критического понимания великих произведений исследователя ожидают еще другие трудности. Иногда считают, что искусство должно сразу зажигать и захватывать зрителя. Если произведение великого мастера с первого же взгляда не оказывает на него должного впечатления, он нередко отворачивается от него или даже его осуждает. Между тем путь постижения искусства — это трудный и сложный путь, требующий напряжения всех душевных способностей человека. Гете говорил об этом с беспримерной скромностью. «Со мною еще случается, — пишет он, — что произведение изобразительного искусства с первого взгляда не нравится мне, потому что я не дорос до него; но, если я смутно предполагаю в нем известное достоинство, я пытаюсь к нему приблизиться, и тогда меня ожидает радостное открытие: я узнаю в вещах новые качества и обнаруживаю в себе новые способности».

Но, каким бы глубоким ни было исследование отдельных памятников, оно станет плодотворным лишь при условии, если не будет упущена из виду породившая их историческая действительность. Иногда считают, что изучение «исторического фона» необходимо только для понимания *происхождения* стиля, его истоков и развития. Его *сущность* и *смысл* раскрываются через непосредственное созерцание, вне историко-художественных знаний. Этот взгляд следует признать в корне ошибочным. Художественное творчество по своей сущности неотделимо от исторической обстановки, общественных отношений, эстетических воззрений эпохи, и поэтому смысл и значение произведения искусства невозможно уразуметь, отрывая его от истории. Вместе с тем пристальное изучение отдельных произведений дает наиболее ценный и надежный материал для построения истории искусства и помогает избежать того схематизма, который в искусствознании приобрело учение о стиле. Категории стиля, эти условные обозначения, говоря словами Маркса, «абстракции фактических отношений», рассматриваются в формалистическом искусствознании в качестве «истинных реальностей». При этом вся история искусства сводится к развитию либо одной, либо группы стилевых категорий. Между тем реальный исторический процесс гораздо богаче и противоречивее. Отдельные признаки стиля постоянно вступают в сложные взаимодействия. Великие мастера нередко вырастают за тесные границы современного им стиля. Классические памятники мирового искусства далеко не всегда укладываются в Прокрустово ложе стилевых категорий. Вот почему монографическое изучение подобных произведений должно помочь преодолению формалистического понимания стиля, которое далеко не изжито и в нашем искусствознании.

На основе такого изучения может быть поставлен также вопрос о строении художественного образа в различных видах искусства. Определяя идейный смысл какого-либо произведения, историк обычно исходит из того общего впечатления, которое здание или картина на него производят. Между тем для более глубокого его определения необходимо установить те своеобразные *художественные средства*, через которые это впечатление достигается. Правда, попытки подобного аналитического проникновения

в искусство нередко вызывают возражения. «Какое нам дело до того, какими приемами пользуется художник, — может сказать историк искусства. — Достаточно того, что памятники оказывают на нас свое глубокое воздействие». На всякого, кто слишком настойчиво анализирует художественный образ, незаслуженно падает тень завистника Сальери, который, как известно, стремился «разъять, как труп, музыку». Еще в начале XIX века Шлегель испытывал всю остроту этих сомнений. «Здесь много говорят, — пишет он в своем «Атенеуме», — об импасто, полутонах, карнациях, пирамидальных композициях, контрапосто, о «прекрасных случайностях света» и тому подобном, так что я даже пытался подхватить эти выражения, но мне кажется, что благодаря им во мне затемнилось то, что я само собою ясно воспринимаю». В этих словах Шлегеля слышится опасение романтика под действием критического анализа утратить свои смутные и неосознанные художественные переживания. Нет сомнения, что произведение искусства по своей природе настолько тонкое и сложное образование, что требуется большая бережность в обращении с ним для того, чтобы можно было выразить его в ясных терминах. Но этих трудностей нельзя избежать, отказавшись от всякого критического анализа. Когда историк называет Пуссэна рационалистом, а Рембрандта сближает с Спинозой, его утверждение остается голословным, пока им не будет конкретно показано, в каком отношении искусство этих мастеров соприкасается с философскими течениями эпохи, каким образом идеи картезианства или спинозовской этики преломляются в их живописи. Но, отстаивая необходимость научного анализа, нельзя согласиться также с тем распространенным типом описания художественного произведения, который сводится к раз навсегда принятой схеме, к педантичному перечню признаков картины: ее сюжета, композиции, линий, светотени, красок и т. д. и т. д. И действительно, что может быть более бесплодно, чем такая анкета? Разве в состоянии она раскрыть своеобразную природу художественного произведения? Впрочем, неудачи отдельных решений не исключают самой постановки вопроса. Вот почему, вопреки Шлегелю, нужно признать, что научный анализ не только не препятствует непосредственному постижению искусства, но может и должен служить ему на помощь. Не следует забывать, что, проникая в художественное произведение, исследователь проходит довольно сложный и трудный путь. То общее впечатление, которое обычно лежит в основе критического очерка, имеет, конечно, законное право на существование. Но это всего только первая ступень, за которой перед исследователем открываются проблемы строго научного анализа. Трудность его задачи заключается в том, чтобы на этой более высокой ступени не утратить положительных достижений первой ступени. Но у нас нет никаких оснований считать эту трудность непреодолимой.

Одна из центральных проблем, возникающих при изучении художественного произведения, — это вопрос об его идейном значении и художественных средствах выражения. Это подводит нас к одному из центральных вопросов эстетики — к вопросу о форме и содержании. В настоящее время вряд ли найдется кто-либо, кто стал бы защищать положение

формалистов о примате формы над содержанием или отстаивать независимое существование этих двух сторон художественного произведения. Однако следует отметить, что гораздо легче чисто декларативно признать положение об единстве формы и содержания, чем преодолеть двойственность, лежащую в основе большинства работ, в которых изучение «сюжета» чисто механически сопрягается с так называемым «формальным анализом». Между тем своеобразные темы и мотивы, равно как и так называемые формальные признаки в произведении искусства, — это всего лишь разные стороны единого художественного образа. Правда, некоторые художники прежде вырабатывают свои темы и лишь потом находят им художественное выражение, но эти темы получают действенную художественную силу лишь с момента, как они сливаются в неразрывное единство с художественной формой. Вот почему у больших мастеров даже первичная реакция на реальный мир или первый замысел произведения уже содержат в эмбрионе все основные идейные и формальные черты художественного произведения, и это одинаково присуще всем видам искусства, хотя каждое из них пользуется для этого особыми средствами выражения.

Выступая против эстетики XVII века, которая критерием классической нормы измеряла всех мастеров (и потому осуждала готику, Микельанджело, Бернини и Караваджо), романтики, конечно, содействовали более глубокому проникновению в сущность отдельных эпох и открыли новые области истории искусства. В этих целях они пытались заменить понятие классической нормы понятием «художественного совершенства» (Шлейермахер) и искали критерия для оценки произведения в задачах, поставленных себе художником (Сен-Бев). Однако это открыло путь тому релятивизму в искусствознании, который привел к полному отказу от оценок отдельных эпох, мастеров и произведений. Каждый стиль, каждое направление имеет свое право на существование, оправданное теми историческими задачами, которые оно выполняет. Это положение было с наибольшей последовательностью развито А. Риглем. Но этот «объективизм» был равносилен утрате критериев художественного, это «беспристрастие» грозило лишить искусство всякого качества.

Между тем Бодлер еще сто лет тому назад замечательно глубоко определял задачи критики, требуя страстной оценки с «той крайней точки зрения, откуда раскрываются наиболее широкие горизонты». Это требование оценки приобретает в наше время особое значение. Та неуклонная борьба за реалистическое, правдивое искусство, которая ведется в нашей стране, открывает перспективу на основную магистраль в развитии мирового искусства и дает твердый критерий для установления художественных ценностей. Было бы, конечно, неверно считать конечной целью науки об искусстве педантически разработанную систему рангов, в которой каждый художник, каждое направление получили бы свое место. Вряд ли можно считать плодотворными споры о том, кто выше — Рембрандт или Веласкес, Рафаэль или Микельанджело, Шекспир или Сервантес. Рядом с этим есть случаи, когда неравенство ценностей довольно очевидно, например, Рубенс и Иорданс, Рембрандт и Гальс, Домье и Гаварни.

Но бывают также случаи, когда та или другая оценка требует особого обоснования. Сопоставление Рембрандта и Брейгеля, Веласкеса и Караваджо, Бернини и Борромини придает обсуждению вопроса о ценности каждого из них глубокое познавательное значение: оно заставляет историка отвлечься от его частных интересов и со всей серьезностью задуматься над общечеловеческим значением искусства отдельных направлений и мастеров. К такой оценке взывают сами великие мастера, их лучшие творения. Через эту оценку и критику они приобретают подлинное бессмертие.

Выдвигая требование анализа и оценки, мы встаем на путь преодоления разрыва между наукой об искусстве и художественной критикой. Лишь на основе решения этих проблем изучение искусства может составить целостную систему, особую дисциплину. Осуществляя эти задачи глубокого проникновения в сущность искусства, и художественная критика и научное искусствознание сумеют обрести то же творческое, созидательное значение, какое имеет в нашей стране искусство.

«МАДОННА КОНЕСТАБИЛЕ» РАФАЭЛЯ

В своем жизнеописании Рафаэля Вазари рассказывает о том, что его ранние произведения поражали своей исключительной близостью к произведениям его наставника Перуджино. «Без подписи, — говорит Вазари, — было бы невозможно отличить его картины». Этот дар Рафаэля — его восприимчивость, способность вживаться в живописный строй своих учителей — породил множество трудностей в определении ряда картин. Далеко не все они размежеваны между Перуджино и его даровитым учеником. Видимо, в мастерской Перуджино существовал широкий круг мотивов, которые повторялись и мастером и его учеником, робко вносившим в них черты своего индивидуального дарования.

К числу таких излюбленных мотивов мастерской Перуджино принадлежит образ погрудной Марии в круге. Мы встречаем его в «Мадонне Конестабиле»* и в одной мадонне, вышедшей из мастерской Перуджино* и недавно изданной Роджером Фреем[1]. Описывая обе мадонны, приходится пользоваться одними и теми же словами: и там и здесь молодая задумчивая женщина держит на руках миловидного, пухленького младенца на фоне далеких просторов умбрийских холмов и тонких, кружевных деревьев. Но, если положить рядом фотографии двух тондо, нас поразит разница между полуремесленным изделием мастерской Перуджино и созданием Рафаэля, отмеченным чертами исключительной одаренности. Глядя на «Мадонну Конестабиле», мы почувствуем, что слово «гений», которым часто злоупотребляет критика, звучит здесь ничуть не преувеличением. Нам станет ясно, почему современники с таким единодушием приветствовали в лице Рафаэля одного из величайших мастеров эпохи, почему Вазари, несмотря на свою приверженность к противнику Рафаэля Микельанджело, не мог удержаться от восхищения и похвал по адресу Рафаэля.

* Звездочка означает, что произведения или детали произведений, упоминаемые в тексте, в книге воспроизведены.

Современники выражали свое восхищение в риторической форме, называя Рафаэля «посланцем неба», «божественным Санцио». Они положили первый камень той легенды о Рафаэле, которую богато расцветили немецкие романтики начала XIX века. Ими был создан образ Рафаэля, гениального стройного юноши с тонким овалом лица, обрамленным каштановыми кудрями, образ, отмеченный печатью гения и обреченности. В жизни этого юноши все было овеяно поэзией и красотой. Он жил среди живописных холмов умбрийской долины, где сама природа казалась осуществленным сном. Его недолгий творческий путь был путем от победы к победе. Его любовь, прекрасная Форнарина, была неземным созданием, подобным его прекрасным мадоннам. Даже смерть похитила его в столь ранние годы в знак того, что гению не пристало оставаться среди несовершенств земного мира[2].

Историческая критика последующих лет развенчала эту поэтическую легенду. Правда, жизнь художника, особенно его начальные годы, и до сих пор мало известна. Но мы не имеем никаких оснований проецировать поэтические образы Рафаэля в ту историческую действительность, которая его окружала. Наоборот, в те самые годы, когда молодой Рафаэль вступал только в жизнь, Италия с трагической остротой переживала переломную пору в развитии городских демократий. В то время как Рафаэль под руководством своего наставника посвящался в тайны живописного мастерства, когда из-под кисти ученика уже начали выходить нежные, лирические создания его вдохновения, в Перуджии разгорелась ожесточенная борьба, которая переполняет трепетом очевидцев. Княжеская семья Бальоне в борьбе за политическую гегемонию поднимает кровопролитное междоусобие. «Кровь лилась рекой, — говорит местный гуманист Матераццо. — Ее пили собаки и ручной медведь, бродивший по улицам»[3].

Личная жизнь Рафаэля в его начальные годы была тоже далеко не такой безмятежной, как ее представляет легенда. Из немногочисленных подлинных документов, касающихся молодого Рафаэля, мы узнаем, что его мать умерла, когда ему было всего восемь лет; его отец Джованни Санти женился на некоей Бернардине, но вскоре последовал за своей первой женой. После его смерти прошло два года, когда двенадцатилетний мальчик был вызван на суд, чтобы давать показания в тяжбе между его опекуном и мачехой Бернардиной. Эта тяжба, видимо, тянулась несколько лет. Рафаэлю было уже шестнадцать лет, он помогал своему учителю в росписи Меняльни в Перуджии, но он должен был вернуться в Урбино, чтобы быть свидетелем при совершении наконец-то состоявшегося соглашения между его мачехой и опекуном.

Критическая история искусства должна, таким образом, признать, что условия, в которых протекала жизнь молодого Рафаэля, были далеко не такими поэтичными, как его искусство, но в красоте и величии его образов не приходится сомневаться: они представляют собой такой же исторический факт, как документы об его жизни и жизни его родного края.

Как ни велико было историческое значение бюргерской культуры Флоренции, в конце XV века она не в силах была разрешить все задачи,

которые ставила эпоха. Флорентинская школа живописи, выпестованная реалистическим мировоззрением купечества, совершила в начале столетия величайший переворот в искусстве, но во второй его половине экспериментаторство ранних реалистов вырождается в несколько сухой натурализм поколения Вероккио и Паллайуоло. Гениальнейший из сынов Флоренции, Леонардо ищет приложения сил в точных науках и почти выходит за пределы искусства. Не менее гениальный Микельанджело, словно чувствуя, что его «Гиганту» слишком тесно на маленькой Пьяцца делла Синьория, стремится в вечный город, где он находит свой стиль и применение своей неукротимой творческой силы. Среди больших мастеров Флоренции разве только один Ботичелли остался верен родному городу; правда, он должен был испытать на себе остроту крушения идеалов гуманизма и повернуть к откровенной мистике средневековья.

В эти годы княжеские дворы Северной Италии становятся средоточием гуманизма: в Мантуе еще в средине XV века развилось дарование художника-гуманиста Мантеньи; в конце XV века в Милане при дворе Сфорца долгое время работал Леонардо да Винчи, который не находил применения своим творческим силам в родной Флоренции; в Ферраре в начале XVI века возникла лучшая эпическая поэма Возрождения — «Неистовый Роланд» Ариосто. Княжеские резиденции конца XV — начала XVI века еще не были отравлены тем духом нетерпимости и косности, который воцарился в них в средине XVI века, в эпоху возникновения абсолютических держав, видевших свой образец в испанской монархии. Дворы эти были еще не настолько сильны и богаты, чтобы претендовать на безраздельное господство, не обросли еще огромным бюрократическим аппаратом, не пропитались духом чопорного этикета, — князья не видели еще в гуманизме опасного врага для своих абсолютических притязаний. Вот почему гуманисты нашли при княжеских резиденциях обширное поле для своей деятельности. Правда, это счастливое мгновение было очень недолговечно, но оно сыграло огромную роль в развитии искусства Возрождения.

Двор урбинских герцогов, в прошлом кондотьеров, продававших свое оружие за деньги, уже в XV веке занял почетное положение среди других культурных очагов Италии. Это объясняется просвещенным меценатством герцогской семьи Монтефельтре и особенно герцога Федериго. Правда, Урбинский дворец, как средневековые замки, высился на высокой скале и своими башнями увенчивал разбросанные домики города, но его башни давно уже потеряли свое боевое значение; его открытые лоджии служили для обозрения окружающей панорамы; просторные светлые дворы, стройные аркады и безупречно пропорциональные порталы — все это претворяло массив средневекового замка в тот мир гармоничных и ясных отношений, через которые строитель дворца Лаурано выражал в архитектуре идеи итальянского гуманизма.

Двор урбинского герцога на рубеже XV—XVI веков привлекал множество выдающихся ученых, поэтов, художников и просто любителей искусства. Впоследствии граф Кастильоне в своем сочинении «Придворный» воссоздал беседы гостей урбинского герцога. Для бесед

этих урбинское общество обыкновенно собиралось в одной из зал дворца. Здесь подвергалась обсуждению одна из кардинальных тем итальянского Возрождения — вопрос о выработке характера «совершенного человека» (uomo universale). Полтораста лет до этого Бокаччо представил, как веселое общество флорентинских кавалеров и дам, спасаясь от «черной смерти», развлекалось, рассказывая друг другу различные случаи, воссоздавая пестрый калейдоскоп нравов, обычаев и характеров из жизни ранних итальянских городов. В урбинском обществе вопрос переносится в план «долженствования». Участники беседы обязаны нарисовать идеальный образ человека, представить его таким, каким ему следует быть. Нет сомнения, что многие из высказанных мнений несут отпечаток патрицианской ограниченности и узости. Но идея «совершенного человека», гармонически сочетающего физическую силу и ловкость с нравственным, интеллектуальным и художественным развитием, — эта идея выражает тот максимум требований к человеку, до которого за двести лет своего существования смог подняться итальянский гуманизм.

Рафаэль был еще слишком молод для того, чтобы принимать участие в этих беседах. Но, видимо, вся урбинская среда была пропитана этими идеями. Много позже, приглашенный в Рим, он поддерживал связи с урбинскими гуманистами, которые находили приют при дворе Юлия II, связанного узами родства с урбинским княжеским домом. В философах Афинской школы Рафаэль дал наиболее полное выражение идеалам универсального человека[4]. Он тяготел к этим темам еще в пору своих ранних мадонн. Этому не противоречит, что ранние мадонны Рафаэля входят звеном в ту длинную цепь развития образа мадонны, которая начинается с позднего средневековья[5].

В своем фанатическом ослеплении Саванаролла, конечно, сильно преувеличивал, упрекая своих сограждан в том, что они изображали мадонн как наряженных блудниц с чертами своих любовниц. Но итальянские мастера XV века действительно любили представлять мадонну в образе молодой женщины, ласкающей младенца. В живописи прославился подобными мадоннами Филиппо Липпи, в скульптуре — Лука делла Роббиа. Мадонны кватроченто дают богатейший репертуар шалостей неблаговоспитанного ребенка. Младенец то рвет цветок, то играет с рукой матери, то ласкается к ней, то хватает край ее плаща или его пряжку. Порою он бесцеремонно запускает палец в рот, а Мария с любящей улыбкой смотрит на него или, обращаясь к зрителю, просит у него снисхождения.

Но крупные итальянские мастера уже рано поняли, что все эти невинные шалости младенца не в силах были преодолеть средневекового культа Марии. Нужно было возвышенность мистическую, лежащую за пределами жизни, претворить в возвышенность, которая раскрывается в явлениях зримого мира. И вот почти одновременно с этим бытовым пониманием мадонны возникает попытка вознести Марию-женщину на высоту царского достоинства. Окруженная ангелами-телохранителями, мадонна восседает на своем высоком золоченом троне в драгоценной короне

и в богатом парчевом плаще. Но всмотримся ближе в этот образ, и мы заметим, что царица ласково и нежно прижимает к себе младенца, а он что-то нашептывает ей на ухо, стараясь спрятать свое обнаженное тельце под ее богатым плащом. Таковы мадонны фра Анжелико. Возьмем другие примеры: Мария полна томной, неземной грусти, золотокудрые ангелы возносят над ней корону, поют ей славословие, протягивают младенцу гранат либо терновый венец — знаки его власти и его грядущих страданий, — а он, не замечая в этих атрибутах их символического смысла, отталкивает их, как больной ребенок отталкивает игрушки. Таковы некоторые мадонны Боттичелли. Впрочем, во всех этих случаях остается непреодоленной двойственность между величием обстановки и человечностью образов, символикой атрибутов и реальностью мимик и фигур.

Более трудная и более возвышенная задача заключалась в том, чтобы придать образу Марии высокое человеческое достоинство без помощи средневековой символики, не прибегая к атрибутам царицы небесной. Уже Донателло в своей мадонне Падуанского алтаря наделяет ее характером величавой древней богини, которая, слегка приподнимаясь с трона, протягивает народу младенца. Микельанджело развивает это героическое начало: его Мария не нисходит до материнских чувств и гордо поворачивает в профиль свой лик, даже когда младенец сосет ее грудь. Леонардо в своей ранней «Мадонне Бенуа» еще представил Марию играющей с младенцем, но его Анна с ее скептической улыбкой Джоконды стоит выше наивной материнской ласки мадонн кватроченто. В эти же годы фра Бартоломео вновь возводит мадонну на высокий пьедестал, окружая ее торжественное явление предстоящими и отделяя ее от зрителя тяжелым занавесом.

Создавая «Мадонну Конестабиле», Рафаэль еще не представлял себе ясно развития образа мадонны, которое протекало в эти самые годы во Флоренции. Но через своего наставника Перуджино, незадолго до того вернувшегося из Флоренции, он должен был знать, что наивная жанровость кватрочентистов постепенно уступала место исканиям более проникновенной человечности. Сам Перуджино искал эту проникновенность в том задумчивом настроении, которым овеяны его лучшие ранние мадонны. В своей маленькой «Мадонне Конестабиле» Рафаэль встал целиком на путь своего учителя.

Рафаэлю было всего около восемнадцати лет, он помогал еще Перуджино в Перуджийской менялъне, когда он выполнил эту работу. Между тем маленькая мадонна поражает своим исключительным совершенством. Это настоящий шедевр, жемчужина среди живописных богатств Эрмитажа. Она отличается той трогательной бережностью исполнения, той неподражаемой тщательностью письма, в которой нет ни доли педантизма, но которая невольно воспринимается как выражение нравственной чистоты мастера. Видимо, Рафаэль уже в эти юные годы ясно осознавал свои творческие задачи и в совершенстве владел своими средствами. Об этом говорит огромное количество рисунков, связанных с его главными живописными произведениями, та настойчивость, с которой художник искал свои решения и нередко в последний момент, уже принявшись за писание

картины, вводил поправки в карандашный эскиз. Недаром Микельанджело много позже не смог отказать своему конкуренту в «прилежании» — свойстве, которое в его устах имело глубокий нравственный смысл.

До нас сохранился подготовительный рисунок к эрмитажной картине (Берлин, Кабинет гравюр) *[6]. По своей сухой манере выполнения он не может принадлежать самому Рафаэлю и был выполнен скорее всего Перуджино. Фигура богоматери и младенца этого рисунка в точности повторяются и в картине. Мы не знаем с полной достоверностью, какое место занимает рисунок по отношению к картине, но сопоставление их позволяет проследить, в каком направлении шли искания молодого художника, куда он стремился в картине. В рисунке младенец играет гранатом — типичный жанровый мотив многих мадонн кватроченто. В «Мадонне Конестабиле» художник заменил гранат полуоткрытой книгой, и эта книга стала центром внимания обеих фигур: младенец перелистывает ее, богоматерь, опустив глаза, через голову младенца всматривается в ее раскрытые страницы. Мотив книги, которым Рафаэль пользовался и в других ранних мадоннах, позволил ему объединить обе фигуры, связать их воедино сходным образом, как в эти же годы это сделал Леонардо в своем «Святом семействе», где Анна через голову Марии взирает на младенца Христа. Но особое очарование придает «Мадонне Конестабиле» то, что книга эта не целиком поглощает внимание обеих фигур. Мария смотрит на ее страницы рассеянным взглядом, как на знакомый текст; младенец тоже не так увлечен чтением, как младенцы Роббиа увлечены игрою с птичкой или сосанием пальчика. Величавое спокойствие, с которым Мария и младенец взирают на то, что находится непосредственно перед ними, наводит на мысли о богатстве их внутреннего мира. Таким путем Рафаэль, не выходя за пределы зрительной наглядности, придает своим фигурам сосредоточенность, сдержанность и внутреннее величие [7].

В сравнении с этим юношеским произведением ученика мадонны Перуджино кажутся наивными и простодушными [8]. Они то задумчиво склоняют голову, погруженные в свои мечты, то приветливо взирают на зрителя; между тем их младенец по-ребячески нетерпеливо треплет их плащ или скучающим взглядом смотрит за пределы картины. Люди Перуджино непосредственно отдаются несложным действиям, представленным в картинах. Рафаэль пытается сквозь материнскую нежность Марии и шаловливость ребенка увидеть высокое достоинство человека. Сходная сдержанность жестов, как выражение внутренней полноты и значительности, свойственна и другим его ранним произведениям. Его Георгий сохраняет спокойствие в самый разгар своей стычки с драконом. В его миланском «Обручении» даже обиженные женихи ломают свои непроцветшие жезлы безо всякой страстности, вовлеченные в то мечтательное настроение, которым проникнута вся картина. Эта сдержанность в изъявлении своих непосредственных чувств сближает образы Рафаэля с тем идеалом совершенной личности (uomo universale), которая, по взглядам урбинского кружка, должна стремиться к подавлению непосредственных импульсов своей страсти.



РАФАЭЛЬ. МАДОННА КОНЕСТАБИЛЕ (СРЕДНЯЯ ЧАСТЬ)

26912

Ханты-Мансийская
государственная
окружная библиотека
РФ

В сочетании с серьезностью фигур «Мадонны Конестабиле» и пейзаж ее приобретает особую чистоту звучания. Самый пейзаж этот по своим мотивам восходит к Перуджино и через него к нидерландским мастерам XV века [9]. Но в картине Рафаэля весенний пейзаж становится еще богаче по своим оттенкам. Безлистные тополи и нежные, светлозеленые лужайки, одинокий всадник и брошенный челн — все это придает ему едва уловимый оттенок серьезности и грусти. Эта ранняя весна слегка напоминает позднюю осень. Чтобы привести пейзаж в согласие с фигурами, Рафаэль придал и пейзажу и фигурам наибольшую прозрачность. Прозрачны стройные деревья, прозрачно небо, прозрачно голубое озеро, прозрачна даже далекая цепь снежных гор. Больше того, эта прозрачность приобретает в картине моральный оттенок: ей соответствует прозрачность душевного облика мадонны и младенца, их полнейшее чистосердечие. (Наоборот, у Рембрандта полумрак его интерьеров созвучен таинственной непроницаемости его людей.) Но, устанавливая соответствие между человеком и природой, Рафаэль сохраняет за человеческой фигурой преобладающее значение. На языке живописи это могло быть выражено в выборе точки зрения. Фигура Марии настолько сильно поднимается над горизонтом, что уже по одному этому приобретает неизмеримо более величественный характер, чем большинство мадонн Перуджино.

Вопрос о выборе точки зрения относится к композиции картин. Сравнение «Мадонны Конестабиле» с рисунком позволяет утверждать, что форма тондо не была навязана художнику, что он пришел к ней в процессе работы над композицией. Сходным образом «Мадонна Альба» была первоначально задумана на квадратной доске и лишь потом включена в круглое обрамление [10]. В итальянском искусстве до Рафаэля существовало множество различных решений композиции тондо [11]. Филиппо Липпи располагает Марию * с расчетом, чтобы ее голова приходилась в центре круга, но зато фигура и особенно архитектурный пейзаж резко срезаны очертанием круглой рамы. Ботичелли в своей «Magnificat» склоняет фигуру Марии, младенца и ангелов, подчиняя их круглому обрамлению, и так мягко изгибает их, что они образуют сплетение в виде венка, через который виднеется далекий пейзаж, и это придает тондо Ботичелли декоративный характер. Наконец, молодой Микельанджело, включая в барельефе в Барджело композицию мадонны в круглое обрамление, так резко нарушает обрамление выступающей головой богоматери, что в ее характеристике еще сильнее выступает героическое начало.

Круглое обрамление в «Мадонне Конестабиле» не имеет ни символического значения, как в средневековом искусстве, ни характера орнаментальной схемы, подчиняющей себе фигуры. Круг у Рафаэля — это подобие того зрительного поля, в котором человеческий глаз видит предметы реального мира, и поэтому круг становится у него формой зрительного познания мира. Вот почему фигурная композиция и круглое обрамление взаимно обусловлены. С одной стороны, фигуры служат средоточием композиции. Все предметы, представленные в картине, сближаются с формой круга: и пухлое тельце младенца и очертания плаща Марии,

и в этом смысле круг всего только помогает выявлению свойственной вещам закономерности. Но, доводя до кристаллического совершенства те начала, которые заключены в предметах, круг подчиняет себе все фигуры. Рафаэль достиг этого впечатления, нигде не нарушая структуры человеческого тела. Уже в этом раннем произведении Рафаэль стремится найти гармонию между формой предметов и формой зрительного восприятия. Нужно внимательно разобраться в отдельных составных частях картины, чтобы оценить значение его исканий.

Известно, что чувство линейного ритма было унаследовано Рафаэлем от его умбрийских учителей, особенно Перуджино. Однако в живописи Перуджино линии носят несколько мелочной и плоскостной характер и поэтому понижают предметность очерченных ими фигур. Когда Перуджино украшает лентами волосы своих мадонн или ангелов, эти ленты так развеваются по ветру, что образуют беспокойные орнаментальные узоры*. Когда Перуджино очерчивает силуэт мадонны, то обычно он распадается на небольшие полукруглые отрезки, которым соответствуют волосы, ленты, плащ и плечи. Рафаэль уже в «Мадонне Конестабиле» стремится одной мягкой линией охватить всю фигуру, голову и плечо богоматери. Правда, в подготовительном рисунке Перуджино форма расчленена еще мелочно и сухо: ткань образует в складках вычурные узелки, а на голове ложится угловатыми очертаниями, но достаточно перевести взгляд с рисунка на картину Рафаэля, и мы заметим, как отпадают детали, как сглаживаются углы и контур становится гибким и певучим. Но, наделяя свою линию такой плавностью, согласовывая ее с параболой обрамления, Рафаэль стремится, чтобы она очерчивала контур головы Марии и ее плеча и вместе с тем придавала им объемный характер. Вот почему круглое обрамление у Рафаэля служит не плоскостным элементом композиции, как в тондо Ботичелли. Наоборот, утверждая соответствие между обрамлением и очертанием фигур, Рафаэль сближает все предметы с той идеально спокойной формой, какой является шар.

Фигура младенца Христа особенно ясно показывает это. Младенец «Мадонны Конестабиле» находит себе близкую параллель в ряде рисунков* и картин Рафаэля и Перуджино [12]. Порою сходные по своим очертаниям, младенцы включаются в многофигурные композиции. В школе Перуджино, видимо, существовал определенный круг мотивов: склоненной Марии, повернутого в три четверти младенца и т. п., но это далеко не значит, что Рафаэль механически складывал из них свои композиции. Хотя младенец «Мадонны Конестабиле» изображен в довольно сложном повороте, но его правая ножка поставлена в таком ракурсе, что, продолжая линию его корпуса, образует мягкую параболу. Эта параболичность контура не деформирует его очертаний; она возникает естественно, благодаря случайному повороту. Но вместе с тем парабола эта повторяет очертания нижнего края обрамления. Фигура младенца, которая могла бы казаться неустойчивой, потому что мать держит его всего лишь на одной руке, находит в обрамлении твердую опору. В этом отношении можно утверждать, что мотив, который нащупывал Перуджино, приобрел у Рафаэля весь свой глубокий смысл.

Красочная композиция «Мадонны Конестабиле», сдержанная по своим составным тонам, приведена в согласие с этим построением тондо. На богоматери надета темномалиновая одежда и традиционный зелено-синий плащ. Но художник расположил плащ таким образом, чтобы он закрывал всю нижнюю часть фигуры, так что красное пятно оказывается в середине круга, на месте пересечения горизонталей и вертикалей. Это соответствие красочного построения композиции линейной придает большую устойчивость всей картине.

Точно так же и рама «Мадонны Конестабиле» задумана как органическое и естественное продолжение фигурной композиции. Она воспринимается не как окно и не как круглый пролет, а скорее в качестве драгоценной оправы. Правда, Рафаэль противопоставляет живопись картины рельефу обрамления, но в качестве промежуточного звена между ними он расположил в углах картины выполненные живописью гротески. Эти живописные гротески переводят круглое очертание тондо в квадрат; квадрат в свою очередь переходит в прямоугольник, подобие портала с фронтоном, карнизом и широкой базой. Но в противовес к его тектонике внешние очертания всей рамы образуют плавные линии, будто круг вырывается сквозь его прямоугольные грани и вновь одерживает победу.

Очень вероятно, что восемнадцатилетний юноша не подвергал своего творчества такому рассудочному анализу, как Леонардо. Но осознавал или не осознавал Рафаэль свои искания и средства к их осуществлению, картина его лишь благодаря отмеченным композиционным приемам доставляет такую исключительную радость нашему глазу. Мы видим миловидную молодую женщину, нежно склонившуюся над своим очаровательным младенцем, мы замечаем за ними далекий воздушный пейзаж, но в то самое время, как наш глаз воспринимает эти предметы во всей их телесности и осязательности, мы угадываем ясный, спокойный ритм в их очертаниях, их тяготение к идеальной спокойной форме круга. Уже в этом юношеском своем создании, лирическом вступлении к великим творениям зрелых лет, Рафаэль радует наш глаз мелодией мягко изгибающихся линий, показывая в самых вещах закономерность и переполняя уверенностью, что в мире царит ясный порядок и гармония.

В сравнении с эрмитажной «Мадонной Конестабиле» «Мадонна делла Седия» в Уффици (1516) ясно показывает, каким образом флорентинские и римские впечатления Рафаэля расширили его кругозор, раскрыли его творческие силы. В «Мадонне Конестабиле» Рафаэль еще несколько робко и неуверенно искал гармонического согласия между контуром фигур и обрамлением. Теперь мастер научился раскрывать это согласие в движении, в мимике фигур. Круглое обрамление повторяет не столько мягкие параболические очертания Марии, сколько решительный наклон ее головы. Теснота всего тондо переводит на язык графических форм тесноту объятий матери, нежно прижимающей сына. Но и здесь, сквозь материнскую любовь богоматери с ее невидящим взором, устремленным за пределы картины, проглядывает чувство более глубокое и широкое, чем та простодушная нежность, которую знали мадонны кватроченто.

«Сикстинская мадонна» отделена от «Мадонны Конестабиле» всего полутора десятилетиями. Но за эти годы Рафаэль прошел огромный путь, как Браманте от Темпьетто до собора св. Петра. То, что в юношеском произведении было только намечено, выросло теперь до размеров величественного явления, перед которым зритель должен с благоговением остановиться. Мечтательный пейзаж ранних мадонн претворен в клубящееся облаками небо, задумчивость Марии — в торжественное спокойствие несущей младенца богоматери. Но в сущности и этот образ проникнут тем стремлением к всеобщему, которое проступает уже в «Мадонне Конестабиле». Чудесное явление не пугает зрителя своей чувственной осязательностью. Оно задумано как раскрытие через зрительный образ самой основы вещей. Отсюда это многократно отмечавшееся равновесие, замедленное движение, точнее — парение фигур, мягкий ритм линий, та возвышенная среда, в которую вознесены фигуры [13]. Во всех этих отношениях «Сикстинская мадонна» дает наиболее зрелое выражение тому мировосприятию, к которому Рафаэль стремился уже в своих ранних мадоннах и которое он особенно ясно наметил в «Мадонне Конестабиле».

В науке уже давно был поставлен вопрос: в какой степени мадонны Рафаэля принадлежат к разряду религиозного искусства? Католические историки пытались усмотреть в них воплощение христианских догматов [14]. Но они подкрепляют эти утверждения мало убедительными доводами. Между тем Рафаэль сам дает нам ответ в созданной незадолго до «Сикстинской мадонны» «Галатее». Известно, что в Станце делла Сеньятура собрание языческих мудрецов, так называемая «Афинская школа», противопоставлено так называемой «Диспуте», собранию отцов церкви, занятых спором о таинстве евхаристии. Стремление извлечь из сопоставления языческих и христианских мотивов образы общечеловеческого значения было широко распространено среди гуманистов. Вот почему и «Сикстинская мадонна», равно как и «Галатея» построены сходным образом, как явления прекрасной идеальной женщины. Только полуобнаженная Галатея стремительно и безмятежно несется на раковине среди резвых тритонов и порхающих амуров. Сикстинская мадонна бережно и любовно прижимает к себе сына и, тихо ступая по облакам, парит среди святых и херувимов, погруженных в светлую созерцательность.

«ЗАМАХНУВШИЙСЯ МАЛЬЧИК» МИКЕЛЬАНДЖЕЛО

В «Дискоболе» Мирона переданы усилия юноши, замахнувшегося диском. Юноша опирается на правую ногу, корпус его наклонен, руки образуют могучий полукруг. Мастер любовно увековечил в бронзе развитое человеческое тело; зритель с удовлетворением видит, как хорошо оно действует в движении. «Дискобол» Мирона — это самое одухотворенное изображение в скульптуре *физического движения*. Но древние греки не ограничивались передачей физического движения. «Марсий» Мирона со странной ужимкой бросает флейту и поспешно отскакивает назад. Это *движение* вызвано сильным *аффектом*. Аристогетон и Гармодий, молодые борцы за афинскую свободу, решительно выступают с поднятыми мечами. Ника Пэония плавно парит, Ника Самофракийская страстно стремится вперед. Во всех этих случаях движение и жест порождены волевым *импульсом*. Известны также примеры в скульптуре, когда движение продиктовано желанием человека выразить свое душевное состояние. Такова скульптура средневековья и барокко, фигуры умерших с молитвенно сложенными руками, святые с благословляющими десницами — в них жест служит мимическим *знаком*.

Все эти типы движения, жестов и мимики предполагают согласие человека и внешнего мира. Прелесть дискобола в внушаемой нам уверенности, что его диск достигнет своего назначения. Сила тираноубийц — в целеустремленности их мужественного шага. Ники спешат поведать грекам о победе; христианские святые и усопшие на саркофагах обращаются к своему божеству, незримо царящему в храме.

Движение в скульптуре Микельанджело носит совершенно иной характер. Представим себе человека, воспитанного в традициях самой передовой и свободолюбивой демократии своего времени, мастера, преданного идеалам гуманизма, верившего в созидательную силу личности, видевшего в образе совершенного человеческого тела свое главное средство выражения, и припомним, что уже на пороге столетия он ощущал трагический

разлад между этими высокими идеалами и наступившим в Италии кризисом демократии, — и мы поймем тогда, почему Микельанджело неизменно стремился к созданию образа человека, который при всем его могучем телосложении, при всей внутренней силе словно скован в своем движении сознанием невозможности что-либо изменить в окружающем мире или даже выразить жестом волнение, гнев или страдание. Вот почему, глядя на статуи Микельанджело, часто трудно бывает сказать, ради чего его люди делают свои нечеловеческие усилия и напрягают мощную мускулатуру. Мы только догадываемся, какому глубокому волнению Микельанджело нашел выражение в своих титанических образах.

Могучий поворот Моисея, величавый жест, которым он треплет космы своей бороды, вызван, конечно, его гневом при виде бесчестья родного народа. Но этим гневом не исчерпывается значение жеста Моисея в той же степени, в какой решительный шаг тираноубийц определяется их смелым гражданским порывом. И гнев Моисея, и призыв, и готовность к борьбе — все это намекает на переживания, далеко выходящие за пределы эпизода у подножия Синая. Начиная с Сикстинского плафона и гробницы Юлия, Микельанджело неоднократно обращался к теме скованных пленников, рабов. Как раз в это время (1506) на Эсквилине была найдена группа знаменитого Лаокоона, которая стала предметом восхищения лучших итальянских мастеров и самого Микельанджело. Но, как ни велико отчаяние стиснутого змеями Лаокоона, оно все же не кажется нам безграничным, поскольку античный мастер ясно показал как причины страданий, так и напряженную борьбу двух сторон. В отличие от Лаокоона, Микельанджело придавал движению своих рабов такую страстность, будто они стремятся избавиться не только от пут, связывающих их руки и корпус, но и от незримых, но еще более мучительных пут, которые внутренне сковывают их, и поэтому у Микельанджело свобода понимается более глубоко, чем в Лаокооне, в котором она мыслится как простое избавление от посланных разгневанным богом змей[1].

В маленькой статуе Микельанджело флорентинского музея Барджелло, которая слывет под названием «Давида»*, своеобразный характер движения Микельанджело нашел себе ясное воплощение. Происхождение этой статуи и ее смысл до сего времени не могут считаться окончательно выясненными. В своих «Жизнеописаниях» Вазари говорит о статуе в Барджелло после рассказа об участии Микельанджело в укреплении восставшей Флоренции. «Почувствовав себя в безопасности, Микельанджело, чтобы расположить к себе Баччо Валори, начал мраморную фигуру в три локтя; изображала она Аполлона, вынимающего из колчана стрелу; он довел ее почти до конца; теперь она находится в горнице герцога флорентинского, вещь удивительнейшая, хотя и не совсем оконченная».

В недавнее время было установлено, что Вазари принимал за статую Аполлона мраморную статую в Барджелло, которая в действительности поступила к флорентинским герцогам из мастерской Микельанджело в Сан-Лоренцо и была, вероятно, задумана для гробницы Медичи. Впрочем, некоторые исследователи и до сих пор принимают толкование Вазари, так

как не находят в юноше из Барджелло взволнованности юного победителя Голиафа, и считают, что холодное бесстрастие его лица более пристало Аполлону. К тому же кусок мрамора под его правой ногой слишком мал для головы Голиафа. На основании этого многие все еще видят в статуе в Барджелло того самого Аполлона, которого Микельанджело предназначал для Баччо Валори.

Однако, принимая во внимание и документальные данные о статуе Микельанджело и черты ее композиции, исследователи упускают из вида, что движение в скульптуре Микельанджело далеко не всегда может быть истолковано чисто сюжетно[2]. Юноша в Барджелло представлен в сложном повороте, его левая рука решительно закинута через правое плечо за спину, откуда он что-то пытается достать; в правой, висящей руке он держит какой-то предмет; его правая согнутая нога поставлена на камень, так что весь груз его тела опирается на левую ногу, — его гибкое юношеское тело с напряженно вздувшимися мускулами насквозь пронизано таким усилием, что нам трудно решить, изображает ли статуя Давида с камнем в руке, попирающего Голиафа, или же Аполлона, вынимающего стрелу из висящего за спиною колчана. Очень вероятно, что в этой статуе-этюде художник, не связанный какой-либо тематической программой, попробовал разработать мотив бесфабульного, но внутренне содержательного движения, к которому он всегда испытывал такое тяготение. Недаром же и в близком по времени и по выполнению эрмитажном мальчике не так ясно, как в известной античной статуе, показано, что он вынимает занозу, и поэтому его согбенная фигура приобретает такую глубокую сосредоточенность. Говоря прозаически, движение мальчика в Барджелло следует признать нецелесообразным, но его поэтическая сила в том напряжении, в той собранности его внутренних сил, которая пронизывает все его юное тело. И хотя мы с трудом угадываем значение его жестов, их необыкновенная выразительность и неотразимое очарование не подлежат никакому сомнению.

Говоря о движении в скульптуре Микельанджело, следует отметить еще, что его редко можно свести к какому-либо одному мотиву. В мальчике в Барджелло левая нога отличается твердостью и устойчивостью; правая — не то попирающая голову Голиафа, не то опирающаяся на холмик — делает более заметное усилие, и контраст этот несколько напоминает один рисунок Микельанджело эпохи создания капеллы Медичи[3]. Правая, свешивающаяся рука с камнем, похожая на руку знаменитого Давида-Гиганта, полна твердой, уверенной силы; левая закинута назад с той же решительной страстностью, как и у раба из сада Боболи, особенно в эскизе к нему в Кенсингтонском музее[4]. Наконец, проникнутое этими противоречивыми усилиями, тело юноши увенчано склоненной головой, в своем холодном бесстрастии слегка напоминающей классического Аполлона. Впрочем, эта сложность, противоречивость движения у Микельанджело не нарушает единства личности, но единство это рисуется как далекая цель, как конечная точка деятельной и полной бурного движения жизни.

Искусство Микельанджело имеет настолько крупное всемирно-историческое значение, что, говоря о нем, трудно оставаться в пределах одного или двух столетий. Стиль Микельанджело нужно сопоставлять с эпохами истории искусства. «Рабы» Микельанджело и его мальчик в Барджелло противостоят античным скульптурам, как театр Шекспира классической трагедии. Античность даже в пору эллинизма не знала сложного, противоречивого движения Микельанджело. Классическое искусство в своих наиболее зрелых созданиях стремилось сосредоточить всю жизнь человеческого тела в одном мотиве, в ясном противопоставлении несущей опоры и покоящегося тела, в той тектонике, которая соответствует основам классической архитектуры. Это придает устойчивость греческим статуям, даже в тех случаях, когда фигура представлена в сильном, порывистом движении. Правда, позднеантичное искусство отвергло эту классическую тектонику, — вспомним известную старуху с ягненком, старого рыбака и другие жанровые фигуры. Но оно было не в силах создать новый скульптурный принцип и потому ограничивалось эмпирической передачей то движения старческого тела, то танцующей походки девушки и при этом постоянно оглядывалось на свое классическое прошлое. Этому равновесию соответствовала силуэтность классических статуй. Древние мастера привыкли видеть человеческое тело как четкий силуэт, в котором внутренние контуры не отвлекают внимания от его внешних очертаний. Силуэт был в их глазах выражением обособленности человека и его спокойного, радостного бытия. Даже мастера IV века и эллинизма не в силах были коренным образом преодолеть эту привязанность.

Микельанджело не только иначе *мыслил* о человеке. Он решительно иначе его *видел*. Впрочем, в этом отношении у Микельанджело были предшественники. Среди них следует особенно выделить мастера Бартольдо. До недавнего времени о нем было известно лишь то, что он учился у Донателло, был хранителем античных коллекций Медичи, их первого музея классической скульптуры, и, наконец, что у него молодой Буонаротти познакомился с основами скульптурного мастерства. Стараниями В. Бодэ творческая индивидуальность мастера Бартольдо приобрела более ясные очертания[5]. Его невысокие по выполнению бронзовые статуэтки интересны тем, что в них впервые намечается то сложное, противоречивое движение, которому впоследствии дал такое глубокое толкование его гениальный ученик.

Статуэтка Бартольдо «Арион» (в Берлинском музее) несколько напоминает своей походкой эллинистические фигурки танцующих фавнов[6]. Но движение этих античных статуэток отличается бо́льшей простотой и целеустремленностью: они целиком проникнуты одним порывом, единым скачущим ритмом, их фигуры образуют более ясный силуэт. Движение Ариона Бартольдо значительно более сложно. Слегка склонив свою голову, он водит смычком по скрипке, тогда как ноги его выполняют какой-то танец в такт музыкальному ритму. Фигура задумана в контрапосто; его туловище развернуто по спирали; ноги пересекают друг друга; противоречивости внутренних импульсов соответствует разнонаправлен-



МИКЕЛЬАНДЖЕЛО. МАЛЬЧИК

ность всех его сочленений и множество пересечений, которые отвлекают внимание от внешнего контура.

Надо полагать, что искания Бартольдо оказали воздействие и на молодого Микельанджело. Его ранняя «Битва кентавров» — как смело набросанная программа его дальнейших работ — дает репертуар всех тех мотивов, поворотов и жестов, которые в течение последующих лет разрабатывались им в круглой скульптуре. От зоркости историков не ускользнуло, что некоторые фигуры этой «Битвы» послужили прообразами и эрмитажного мальчика и замахнувшегося юноши из Барджелло. Уже это раннее произведение мастера ставит немало загадок перед теми исследователями, которые ищут в движении фигур Микельанджело логику и целеустремленность, и поэтому «Битва кентавров» и до сих пор не нашла себе исчерпывающего сюжетного истолкования. Но полуосознанное бурление юношеского воображения приобрело более глубокий идейный смысл в зрелых произведениях великого мастера. К их числу принадлежит и мальчик из Барджелло.

Разнонаправленность его движения значительно умеряется внутренней замкнутостью фигуры. Действительно, как ни разнородно движение отдельных членов его тела, оно как бы возвращается к своей исходной точке, фигура не отдается целиком своему порыву, но кажется сосредоточенной в себе, полной самообладания. В этом глубокое различие между скульптурой Микельанджело и его восторженного почитателя Бернини, у которого малейшее телесное или душевное движение всегда грозит вывести человека из равновесия и разорвать контур его очертаний [7]. Этой замкнутости человеческого тела Микельанджело, видимо, придавал огромное значение. На языке скульптора он выражал это в известном требовании построения статуи с таким расчетом, чтобы в случае, если бы ее сбросили с горы, от нее не отбилось ни одного куска. В сущности, на это же самое намекал, Микельанджело говоря о том, что еще в каменном блоке скульптор видит плененной фигуру человека, которую, удаляя лишний камень, он постепенно освобождает.

Эти признания не ограничиваются чисто профессиональным кругом интересов скульптора — они переводят на язык художественной формы идеал совершенной, гордой внутренней свободой личности художника-гуманиста, его стремление замкнуть кольцом волевого напряжения внутренний разлад его героев, желание ввести в русло строгой формы их волнение, воплотить в камне ту обращенность человека к самому себе, о которой мастер так трогательно говорит в своих старческих сонетах. Эрмитажный мальчик, задуманный как воплощение этой сосредоточенности, сохраняет характер едва расчлененной мраморной глыбы. Юноша из Барджелло сочетает замкнутость контура с более решительным жестом и готовностью к борьбе с внешними силами.

До сих пор речь шла о самом скульптурном *образе* Микельанджело. Но его своеобразие сказалось также в новой организации *художественного восприятия.* Известно, как горячо требовал Гильдебрандт единой точки зрения на статуи или во всяком случае выделения одной основной точки зрения, концентрирующей все богатство зрительных впечатлений

скульптуры[8]. В своей теоретической работе Гильдебрандт ссылался на классические примеры и, в частности, на Микельанджело, при этом настойчиво стремился придать своим положениям характер общеобязательной нормы. В действительности они могут претендовать самое большее на значение теоретического обоснования его собственных художественных исканий. Во всяком случае с нею в разрез идет ряд великих мастеров, которые видели особую силу скульптуры во множественности точек зрения. Впрочем, здесь существовало несколько различных решений.

Уже среди античной скульптуры встречаются произведения, водружавшиеся посреди огромных площадей и этим самым доступные для обозрения со многих сторон. Даже статуи фронтонных групп обрабатывались иногда со стороны, примыкавшей к тимпану, из чего можно видеть, до какой степени было свойственно грекам представлять себе статую отовсюду обозримой. Однако, рассматривая греческую статую со всех сторон и постепенно раскрывая все новые и новые ее прелести, мы никогда не теряем чувства взаимной связанности, почти тождественности ее аспектов. «Афродита Киренская»*, на которой лежит отблеск гения Праксителя, принадлежит к числу произведений, которые нужно обойти со всех сторон, чтобы по достоинству оценить все богатство ее лепки и ее скульптурное совершенство. И действительно, только спереди заметен мягкий изгиб ее корпуса, только в профиль хорошо различим контраст ее правой устойчивой и левой слегка согнутой ноги, только в тричетвертном повороте лепятся тонкие очертания ее упругой груди; однако при всех поворотах мы всегда ощущаем сопряженность всех этих аспектов с одной и той же статуей. Недаром же вид со спины воспринимается как зеркальное отражение вида en face.

Множественность точек зрения приобретает у Микельанджело иное значение. Среди специалистов до сих пор существуют разногласия по вопросу о том, в какой мере Микельанджело сознательно стремился к этой множественности точек зрения. В пользу этого предположения имеется, правда, очень веское свидетельство Бенвенуто Челлини, писавшего под свежим впечатлением творческой деятельности Микельанджело: «Желая изваять обнаженную или какую-либо одетую фигуру, или в другом роде, опытный мастер берет глину или воск и начинает выводить на нем свой изящный рисунок; я говорю изящный, ибо, начиная с переднего вида, прежде чем принять решение, он многократно поднимает, опускает, выдвигает вперед и назад, развертывает и выпрямляет члены своей вышесказанной фигуры. И после того как он становится доволен этим передним видом, он повертывает свою фигуру под углом, являющимся одной из четырех главных точек зрения, и дает этому произведению повороты, наделенные значительно меньшим изяществом; таким образом, он принужден испортить прекрасный вид, на котором он остановился, чтобы согласовать его с этой новой точкой зрения, и таким образом происходит со всеми четырьмя точками зрения; каждый раз как он поворачивает статую, у него возникают вышесказанные трудности. Этих видов не только восемь, но более сорока, ибо если повернуть его статую хотя бы на палец, то мускул покажется то слиш-

ком значительным, то недостаточным; таким образом, становится видным наибольшее разнообразие, какое только можно вообразить». Это свидетельство Челлини представляет огромную ценность. Мастер, малоискушенный в теории, он, конечно, не в состоянии был раскрыть все идейное значение творческого метода Микельанджело. Но на своем языке ремесленника он прекрасно описывает те трудности, которые возникают у скульптора при попытках перейти от фронтальной точки зрения к другим точкам зрения, и то «разнообразие» (varietà), которое достижимо в скульптуре. Челлини, как очевидец, подтверждает, что вопрос о точках зрения дебатировался в среде, окружавшей великого флорентинца [9].

Решающий ответ на этот вопрос дают произведения Микельанджело, в первую очередь его рисунки. Среди них имеется лист, на котором представлен один и тот же торс, видимо, речного божества, — один раз в профиль, другой раз en face. Цифровые знаки, которыми снабжен рисунок, позволяют догадываться, что он имел практическое значение: с помощью его мастер установил кубатуру мраморного блока, из которого следовало изваять фигуру [10].

В другом рисунке Микельанджело *, не имеющем такого практического значения, представлен сидящий юноша два раза, но один раз фигура видна в более сильном сокращении со спины, другой раз более в профиль; различие очень незначительно, поворот едва уловим. Но этот рисунок особенно интересен, так как доказывает, что, замышляя скульптурную или живописную фигуру, мастер ясно представлял себе ее различные аспекты и даже мельчайшие нюансы, вызываемые самым незначительным изменением точки зрения [11].

Но главным свидетельством служат, конечно, скульптурные произведения мастера. Пристально изучая его статуи, сопоставляя их с произведениями других скульпторов, я пришел к убеждению, что Микельанджело в бо́льшей степени, чем какой-либо другой скульптор, задумывал свои статуи с расчетом, чтобы зритель рассматривал их, постоянно меняя свою точку зрения, и что только при таком «чтении» статуи Микельанджело раскрывают все неизмеримое богатство его замысла.

Особенно примечательны в этом отношении два луврских раба — статуи, которые для вдумчивого зрителя могут стать источником бесконечного наслаждения. Словами очень трудно передать все превращения, которые испытывают два скованных пленника, по мере того как обходишь их со всех сторон.

Нужно самому рассмотреть эти фигуры, самому нащупать, куда Микельанджело желал поставить зрителя, когда он ему предписывает остановиться. Указания эти содержатся в самом создании Микельанджело; они выражены так ярко и наглядно, что их значение редко оставляет сомнения.

Судя по рисункам мастера, обе фигуры раба должны были стоять по углам огромного надгробного монумента Юлия II [12]. Бунтующий раб, видимо, должен был своей правой стороной примыкать к массиву гробницы. Умирающий раб примыкал к ней своим левым боком. Во всяком случае

с этих сторон фигуры рабов маловыразительны, не рассчитаны на зрительное восприятие. Зато с открытых сторон созерцание их слагается в вполне законченную, осмысленную сюиту впечатлений, причем в пределах ее особенно значительны несколько узловых пунктов. Лейтмотивом так называемого «Умирающего раба» служит его изнеможение. В профиль его фигура благодаря ясно видной опоре и могучему сильно выступающему плечу кажется довольно устойчивой; с угла в нем сильнее замечается напряженное движение в ноге, руки слагаются в неустойчивый и довольно беспокойный по очертаниям ромб; когда мы оказываемся перед ним, его голова откидывается назад, в очертании тела усиливается изгиб, точно через него пробегают судороги; с противоположного угла это движение бросается в глаза еще сильнее; опорная нога отсюда почти не видна, правая рука конвульсивно прижимается к груди; отойдем еще дальше — и вся фигура начинает рисоваться в изломах, в неровных беспокойных плоскостях — этот аспект стоит в крайней противоположности к исходному впечатлению. Но стоит снова вернуться к нему — и статуя как бы выпрямляется на наших глазах. Не следует, конечно, понимать в буквальном смысле это выражение — выпрямляется.

Микельанджело был далек от желания произвести обманчивое впечатление, будто фигура скованного пленника *действительно* извивается, падает или выпрямляется. Но смена впечатлений, богатство аспектов составляют существенную черту его замысла.

Во втором луврском рабе, рассчитанном преимущественно на восприятие с его левой стороны, преобладает мотив возмущения, восстания, отчаянной борьбы. Глядя на него в профиль, мы ясно видим усилие его вынесенной вперед ноги, с угла мы замечаем, как его тело изгибается спиралью и как усилие сосредоточивается в верхней части его корпуса, в его выставленном плече; наоборот, en face это напряжение корпуса менее заметно, выставленная в ракурсе нога кажется более спокойной, зато отсюда хорошо различим тот полный мольбы и отчаяния взгляд, который пленник устремляет кверху; наконец, слева, с угла голова виднеется в профиль, рука исчезает за плечом; конвульсии пленника приобретают почти гротескный характер. Обходить дальше статую не следует, так как она на это не рассчитана.

Сходное богатство точек зрения свойственно и эрмитажному мальчику и мальчику из Барджелло. Уже это одно говорит за то, что, если первоначально обе статуи и были задуманы для капеллы Медичи, они в процессе работы выросли за пределы задач декоративной скульптуры в нишах. Правда, некоторые исследователи желали видеть в профиле эрмитажного мальчика его главную точку зрения. Однако прелесть этого согнувшегося, скорченного юношеского тела открывается только через обход статуи, через обозрение ее со всех сторон. Только таким путем мы узнаем все богатство этого простого мотива. Спереди ясно заметны его мускулистые ноги и колени, в профиль выступает гибкость его корпуса, сзади фигура приобретает ту компактность, которая роднит ее с египетскими «кубическими статуэтками».



МИКЕЛЬАНДЖЕЛО. МАЛЬЧИК

Статуя в Барджелло еще богаче своими аспектами. Правда, с точки зрения en face, обычно воспроизводимой в изданиях, фигура легче всего вписывается в прямоугольные очертания ниши и производит наиболее декоративное впечатление. Но при изучении ее отсюда от нашего взгляда ускользают многие важные подробности, и в частности правая рука и правое плечо. Я выбрал поэтому четыре другие точки зрения, откуда статуя и была сфотографирована. Достаточно легкого поворота зрителя налево от центра, чтобы повысилась мелодическая игра контура и усилилась решительность того жеста, с которым юноша откидывает назад свою левую руку*. В сопоставлении с этим жестом спокойный профиль головы дышит особенно спокойной аполлонической красотой. Отсюда линии контура, очертания вздувшейся мускулатуры особенно взволнованны, вся фигура кажется особенно гибкой. Небольшое отклонение влево* — и движение становится еще решительнее, очертания кажутся более угловатыми, наклон согнутой ноги соответствует наклону закинутой руки, фигура теряет равновесие и спокойное величие. Но повернем статую в противоположную сторону, взглянем на юношу в профиль* — и мы едва узнаем его. Почти как умирающий раб, он выпрямляется на наших глазах. Здесь начинает звучать во всей своей силе упругая вертикаль, проходящая через его корпус и подкрепленная очертанием свешивающегося с плеч колчана и опоры. Четвертый снимок снят почти сзади*; но интересно, что даже эта точка зрения, откуда уже заметны недоконченные части, которые, может быть, должны были примыкать к стене, вносит новый нюанс в характеристику юноши. Фигура его приобретает бо́льшую мягкость, чем в профиль, в ней сильнее заметен наклон головы, более гибко очертание бедра и левой ноги, не так значительно усилие в правой приподнятой ноге.

Предшественники Микельанджело не знали той множественности точек зрения, которая свойственна его скульптуре. Микельанджело был первым скульптором, который *увидел* в человеческом теле, в его движении противоречивость его стремлений и влечений, черты его внутреннего разлада, черты, которые могут быть лучше всего выражены в скульптуре, при условии, если зритель, обозревая статую со всех сторон, будет вовлечен в постижение переживаний человека. В этом отношении Микельанджело выходит за пределы Ренессанса, который в лице и Леонардо и Рафаэля видел высшую задачу искусства в воплощении спокойной, идеальной красоты. В этом, несомненно, сказался *передовой характер* скульптуры Микельанджело. В этом он предвосхищает последующие столетия. Но при всем том Микельанджело не видел других задач искусства, кроме изображения прекрасного и гордого своей свободой человека, и в условиях невозможности осуществления этих задач это должно было привести его в настоящий тупик. Нужно пересмотреть рисунки Микельанджело: здесь ясно видно, как могучие тела рождаются из пустого листа бумаги, словно статуи из глыбы камня. Но, как ни благородны порывы этих героев, им незнакомо чувство человеческой солидарности, группы их никогда не рождают той атмосферы взаимного понимания, которая так трогает в каждой зарисовке Рембрандта. Трагический разлад, которым овеяно искусство Микельанджело,

непреодолимо толкал его к поискам предельно выразительного жеста, к повышенному психологическому истолкованию движения и поворотов фигуры. Сам Микельанджело был еще в силах насытить эту мимику в ее даже самом крайнем выражении проникновенной содержательностью. Но достаточно было остыть микельанджеловской страсти (что мы видим у его учеников и последователей), и вся эта мимика превращалась в условный жест, изгиб корпуса в орнаментальный мотив. Недаром же и Ламаццо, теоретик так называемого маньеризма, пытался сделать Микельанджело ответственным за введение так называемой forma serpentinata (извивающейся фигуры)[18]. Черты маньеризма у самого Микельанджело нашли себе наиболее полное выражение в аллегорической фигуре Победы (Палаццо Веккио). Несмотря на некоторое сходство с Победой, в юноше из Барджелло жесты еще соразмерны порывам его страсти, и это придает ему такое исключительное обаяние.

«НЕСЕНИЕ КРЕСТА» ТИЦИАНА

Эрмитажное «Несение креста» Тициана * не может быть отнесено к числу самых известных произведений великого венецианского мастера. Некоторые историки искусства высказывали даже сомнение в подлинности картины. Между тем она несомненно принадлежит кисти самого Тициана и должна быть причислена к шедеврам мирового искусства. Мало того, «Несение креста» в бóльшей степени, чем многие прославленные холсты Тициана, наводит на размышления о природе венецианской школы живописи и ее историческом значении.

Композиция «Несения креста» в эрмитажной картине Тициана возникла еще на рубеже XV—XVI веков, видимо, в Северной Италии. Она выделилась из большой многофигурной композиции «Несения», которую знали еще византийцы, Джотто и мастера раннего Возрождения. Выделение фигуры Христа среди воинов или сопровождающих его близких было вызвано потребностью отвлечь зрителя от шумной, многолюдной толпы и сосредоточить его внимание на главных участниках голгофской драмы. Однако в решении этой темы существовало множество различных путей. Можно было подчеркнуть в облике Христа его физические муки, страдальческую мимику его лица и заставить зрителя забыть о пути на Голгофу — это решение избрал А. Соларио в своем «Несении» 1511 года (Рим, Галлерея Боргезе[1]). Можно было, наоборот, представить Христа благообразным мужем с бесстрастным и прекрасным лицом, как бы не чувствующим своей ноши; это решение было избрано мастером одной картины, которая прежде приписывалась Джорджоне (Бостон, коллекция Гарднер[2]). Чтобы сильнее растрогать зрителя, можно было изобразить Христа с утомленно опущенными глазами, склоненной головой, полуоткрытыми устами, но крестом настолько легким, чтобы казалось, будто слезы его вызваны не тяжестью груза, а мыслью о разлуке с матерью или предчувствием голгофских страданий. Этот образ воплотил Мейнери в картине Эрмитажа *[3]. Наконец, можно взвалить на плечи Христа огромный, тяжелый крест, с которым не

под силу справиться человеку, поставить Христа в неустойчивой позе, чтобы на его лице и в судорожно сжатых пальцах сильнее отпечатлелись его муки, чтобы всякий, увидавший картину, содрогнулся всем своим существом, почти физически сопереживал бы крестный путь. Это решение избрал Себастьяно дель Пьомбо в своей эрмитажной картине (1537) * [4]. И хотя пафос Себастьяно кажется холодным, надуманно-театральным, именно его решению темы «Несения» предстояло все будущее; оно было развито в XVII веке, в эпоху барокко, когда на крутых подъемах гор строились так называемые «голгофы», чтобы благочестивый паломник, взбираясь по их ступеням и останавливаясь перед скульптурными группами, изображающими страдания Христа, мог сопереживать отдельные акты голгофской драмы и хотя бы в некоторой степени испытать на себе великое утомление крестного пути.

Нужно мысленно представить себе все эти решения темы «Несения креста», чтобы оценить по достоинству идею, которую положил в основу своего толкования Тициан. Мы видим, что Христос с заметным трудом несет на спине массивный дубовый крест. Его полуобращенное к зрителю лицо полно глубокого страдания; его лоб изранен терновым венцом; женственно-нежная рука делает усилие, чтобы удержать в равновесии крест, — и все же Христос без помощи склоненного над ним старца Симона Киринейского, своими собственными силами удерживает ношу и мужественно шагает, не испуская страдальческих стонов. Таким образом, картина, представляющая эпизод из истории земных страстей Христа, через которые он, по христианскому учению, показал победу божественного начала над своей человеческой природой, превращается в образ торжествующей плоти, образ, воспевающий телесную природу человека, его личный героизм [5].

В этом отношении предшественником Тициана был Микельанджело. Но у Микельанджело силы человека почти всегда несоразмерны тому противодействию, с которым они сталкиваются. Моисей делает *слишком* решительный поворот, мышцы его слишком напряжены для того, чтобы он мог встать. Наоборот, скованные рабы, *несмотря* на все усилия, не в состоянии разорвать своих пут, и тщетность их борьбы придает им такой высокий трагизм. В обоих случаях движение человеческого тела не соответствует его прямому назначению. Оно оправдано лишь душевным порывом личности, стремящейся к несбыточной свободе.

В холстах Тициана напряжение человеческого тела почти всегда соразмерно той силе, против которой оно направлено. Это придает целесообразность каждому жесту фигур Тициана, вносит равновесие в его композиции, чувство бодрости и согласия. Начиная с ранних картин Тициана и кончая его последней манерой, через все его живописные жанры проходит образ человека, который утверждает себя через изъявление своей могучей силы, своей телесной красоты и здоровья. Богоматерь Тициана возносится не по произволению свыше, а благодаря усилиям могучих апостолов, которые своими протянутыми руками медленно, но неуклонно толкают ее к небу, так же как в «Пятидесятнице» они сами руками исторгают с неба благодать святого духа. Могучий, мускулистый Христофор Тициана бе-



ТИЦИАН. ПЕСЕНИЕ КРЕСТА

режно несет свою драгоценную ношу, как силач Сизиф тащит на спине огромный камень, а близкие Христа, напрягая мышцы, несут на полотенцах его грузное мертвое тело. В своем Аврааме, поднявшем нож над Исааком, Тициан запечатлел размашистый жест его мускулистой руки, и тот же жест мы находим у Каина, убивающего Авеля, Давида, победителя Голиафа, Тарквиния, нападающего на Лукрецию. Когда Тициан изображает мученическую смерть св. Петра или св. Лаврентия, то даже здесь мысли о небесном блаженстве заглушаются зрелищем сгрудившихся борющихся тел, и поэтому убийцы и мучители этих святых напоминают «ревнивого мужа, убивающего неверную жену» Тициана (жизнь св. Франциска), а взволнованные толпы — его многочисленные вакханалии. Будь то Вакх, который, раскрывши руки, несется навстречу Ариадне, Венера, обнимающая Адониса, праведники, протягивающие руки к трону всевышнего, — всякий раз эти жесты выражают непоколебимую уверенность в том, что через них человек обретает желанное.

Но, прославляя здоровое человеческое тело, Тициан был, конечно, далек от той наивной радости, с которой древние греки эпохи Мирона и Поликлета любовались обнаженным телом и его красивыми пропорциями. Классический идеал мыслится Тицианом в качестве конечной цели напряженных усилий человека, его борьбы и исканий. Вот почему радостные, бодрые картины чередуются у Тициана с картинами напряженных трагических коллизий. Это трагическое начало он воплощал в картинах страстей христовых, в сценах мучений святых и героев. В них человеческая плоть подвергается тяжелому испытанию, но из этих испытаний она всегда выходит торжествующей и непобежденной, — и поэтому картины страдания у Тициана никогда не внушают чувства презрения к плоти, к телесному и к земному. Св. Магдалина с возведенными к небу очами кается в своих прегрешениях, но, выставляя свои пышные груди, свое дышащее здоровьем и красотой тело, она словно чистосердечно признается, что не в силах блюсти слишком суровый запрет. В позднем «Бичевании», одном из самых замечательных созданий Тициана, кажется, что могучей фигуре Христа достаточно только подняться, чтобы перевес был на его стороне, и ему приходится делать героические усилия, чтобы подавить в себе гнев и покорно сносить унижения. Даже эрмитажный Себастьян ступает так спокойно и величаво, точно не чувствует ран, и его возведенные очи не столько взывают о помощи, сколько призывают небо в свидетели победы, одержанной над плотскими муками его юным, цветущим телом[6]. «Несение креста» проникнуто подобными же героическими идеалами. Для того чтобы понять, каким образом случилось, что они нашли себе такое яркое воплощение в творчестве Тициана, приходится обратиться к прошлому Венеции.

Венеция занимает почетное место в истории Западной Европы не только благодаря своим замечательным достижениям в области художественной культуры. Она особенно интересна для историка еще потому, что, всматриваясь в ее развитие, обозримое, как обозрим и самый город с высоты его кампанилы, в ней легче проследить действие исторических сил и причинную связь событий материальной и духовной культуры, которая в других

странах и городах осложняется рядом привходящих обстоятельств и потому не так легко поддается научному анализу [7].

Известно, что в истории Венеции XIII—XIV века были порою наибольшего подъема ее политического могущества и что уже завоевание Константинополя турками в 1453 году нанесло удар ее хозяйственному благосостоянию. В течение последующих столетий Венеция то с бо́льшим, то с меньшим успехом отстаивала свою политическую гегемонию в Средиземноморье, но шаг за шагом должна была сдавать свои позиции, пока в XVIII веке окончательно не потеряла европейского значения. В этом падении Венеции большую роль играло то, что у нее не было колоний, этой основы могущества всех европейских стран, и что слабое развитие ее мануфактуры сделало для нее невозможной конкуренцию с Францией и Голландией. Уже в XVI веке Венеция не смела помышлять о наступлении, не мечтала о новых завоеваниях. Она думала только об обороне и о сохранении скопленных богатств и тщетно старалась отсрочить наступление медленного, но неуклонного угасания своего хозяйственного и политического могущества. Но в городе, где жизненная энергия когда-то била таким ключом, в городе, имевшем в своих анналах не один подвиг предприимчивости и смелости, это угасание и отцветание приняло характер исключительного красочного богатства. В XIII—XIV веках, в пору своего хозяйственного и политического подъема, Венеция стояла в культурной зависимости от византийского Востока и от готического Запада. В XV—XVI веках, в годы политического упадка Венеции, ее культура, в частности художественное развитие, достигает своего расцвета; история венецианской школы этой поры украшена именами Беллини, Карпаччо, Джорджоне и Тициана. В эти годы Венеция выполнила свою культурную миссию, которая навсегда закрепила ей прочное место в истории Западной Европы.

Конец XV — начало XVI века было ознаменовано по всей Европе возникновением небольших абсолютических государств, которые даже в передовой из европейских стран, в Италии, сменили демократии торгово-ремесленных городов. В эти годы в ряде североитальянских городов захватчики-кондотьеры основывают династии, Рим становится центром одного из самых могучих государств Европы. Во Флоренции финансовая гегемония Медичи заканчивается их воцарением. В XVI веке были заложены основы абсолютизма во Франции. В лице Карла V и Филиппа II испанская монархия, еще осененная призраком Римской империи, достигла вершины могущества. Абсолютизм XVI века с его идеей государственности, централизацией хозяйства и пышной придворной культурой открывал новые пути перед Возрождением. Однако с ростом абсолютизма было неизменно сопряжено наступление политической реакции, усиление церкви и антипросветительских течений. В этом отношении Венеция занимала особое положение.

На протяжении XVI века в социальном укладе Венеции и в ее быту происходят перемены, которые сближают ее с культурой абсолютических дворов. (Этим отчасти объясняется, почему наиболее могучие государи XVI века были так часто ее друзьями, желанными гостями и покровителями ее мастеров.) И вместе с тем Венеция не изменила своей традиционной ари-

стократической республики — и это избавило город, едва ли не единственный среди других городов Италии, от мрачных последствий абсолютизма, религиозной нетерпимости и испанских нравов, воцарившихся в то время даже во Флоренции. Мало того, в XVI веке Венеция приводит в исполнение ту жизненную программу, к которой стремились гуманисты, начиная с XIV века. Обладая богатым культурным наследием, венецианская знать XVI века сумела с исключительным блеском и размахом воплотить идеалы того безмятежного существования, того эпикуреизма, к которому тянулись уже Петрарка и Лоренцо Валла как к далекой мечте о золотом веке. Ни в одном княжеском дворе, ни даже при дворе Бургундского герцога, который в XV веке славился своим великолепием, не царила такая изысканная роскошь и привязанность к чувственным наслаждениям. Недаром Венеция заслужила теперь название Paradisus deliciarum и своей свободой нравов порою граничила с настоящим беспутством. Впрочем, здоровая чувственность Венеции XVI века не была отравлена холодной рассудочностью людей рококо, изысканной извращенностью XVIII века.

До нас сохранился рассказ одного венецианского гуманиста XVI века, Пришианезе, об его посещении Тициана и вечере, проведенном в обществе великого мастера (1540) и его друзей Аретино и Сансовино. Повествование это дает яркое представление о той обстановке, в которой расцвело дарование Тициана. Рассказ этот хорошо показывает цельность мироощущения венецианцев XVI века, в котором чисто артистическое любование миром естественно вырастало из привязанности к жизненным радостям, включая пышные торжества, богатые наряды, роскошные пиршества и вкусные яства. «1 августа, — пишет Пришианезе, — я был приглашен на праздник Вакха, называемый «Ферраре Агосто»... в приветливый сад мессере Тициана Вечеллио, знаменитого и превосходного живописца, мужа, способного благодаря своей высокой образованности оценить изысканную беседу... Ввиду того, что в саду, несмотря на тень, чувствовалось солнце, мы провели время, пока не были вынесены столы, рассматривая превосходные картины, которыми наполнен дом, и беседовали о прелестном расположении сада, который вызывал наше восхищение. Он находится на самом краю Венеции, на берегу лагуны, и оттуда виден прелестный остров Мурано и другие привлекательные окрестности. Вскоре после захода солнца все прилегающие воды покрылись многочисленными гондолами с прекрасными дамами, и до самой глубокой ночи мы наслаждались звуками музыкальных инструментов и пения... Между тем был принесен ужин, который был и богат, и изыскан, и вкусно приготовлен. Вкушая эти деликатные блюда и превосходные вина, мы пользовались всеми усладами и радостями, которые только давало нам время года, гости и празднество».

В течение всего XVI века гуманизм находил в Венеции надежный оплот. Венеция славилась своей образованностью; ее школы рано перешли в ведение государства, что означало их освобождение из-под влияния церкви. Венецианцы уже в XVI веке изгнали иезуитов, отстаивали свободу книгопечатания и хоронились от ужасов религиозной нетерпимости. Венеция была чуть не единственным городом Италии, куда проникли идеи рефор-

мации. Впрочем, религиозные вопросы мало занимали венецианцев XVI века; церковь не пользовалась большим авторитетом в городе, преданном эпикурейству и чувственным радостям жизни. Больше того, отголоски этих мирских настроений проникали и под своды венецианских обителей; недаром же монахи были главными заказчиками Веронезе, его пышных пиршеств, представленных под благовидным предлогом «Брака в Кане Галилейской» и «Тайной вечери». Один немецкий путешественник XV века (Ф. Фабер) с зоркостью постороннего наблюдателя подметил, что расцвет художественной культуры Венеции немало содействовал ее отвращению к христианскому благочестию. «Они так предаются наслаждению, — говорит он о венецианцах, — точно желают превратить землю в сад любви. Поэтому турки или другие неверные, взирая на эти блистающие дворцы, говорят, что христианам, построившим их, нечего ожидать от загробной жизни». В устах немецкого путешественника эти слова звучат глубокой укоризной, но они хорошо характеризуют то умонастроение, из которого родилось искусство Тициана [8].

Уже современники мастера замечали своеобразное свойство его картин: вблизи они кажутся состоящими из грубо положенных красочных мазков, издали эти мазки складываются в ясный зрительный образ. Вазари говорит о Тициане: «Техника, которой он придерживается в последних вещах, значительно отличается от его юношеской техники, ибо его ранние вещи исполнены с особой тонкостью и невероятным старанием и могут быть рассматриваемы вблизи, равно как и издали; последние же написаны мазками, набросаны широкой манерой и пятнами так, что вблизи смотреть на них нельзя, и лишь издали они кажутся законченными».

«Несение креста» принадлежит к числу подобных произведений. Когда мы стоим совсем близко от картины, мы замечаем отдельные нанесенные кистью мазки во всей их разнородности: художник передал одежду Христа жидкими сиреневыми, голубыми и розовыми тонами, как бы втертыми в холст, густые блики лепят бороду старца Симона, кое-где сквозь тонкий слой краски просвечивает зернистый холст; в этом отношении картина Тициана напоминает живопись импрессионистов (что и давало повод историкам к сближению Тициана с ними [9]). Но стоит отойти на несколько шагов от картины (а она сама властно это предписывает зрителю, как впоследствии это делал Рембрандт, посылая свою раннюю серию страстей Вильгельму Оранскому)— и все эти беспорядочные на первый взгляд пятна, эти смелые блики и небрежные мазки попадают на свои места, вплетаются в единую красочную ткань, и — что особенно замечательно — пятна, которые вблизи казались плоскими, на расстоянии, сливаясь с другими, лепятся и образуют выступающие из темного фона объемы. Простое рубище Христа, его терновый венец, веревка на шее, его тонкие руки, дубовый крест с блестящими головками гвоздей, лысая голова старца, его пушистая борода и драгоценный перстень на пальце — все это приобретает такую материальную осязательность, какой, кроме Веласкеса, мы не найдем ни у одного мастера, и уж во всяком случае ни в одной картине импрессионистов. Мы глазом как бы ощупываем эти выплывающие из полутемного фона предметы, и вместе с тем они неотделимы от красочной поверхности картины; звучание

цветовых бликов не противоречит форме; видимость предметов слита с их объективным бытием.

Среди итальянских мастеров трудно найти предшественников этой живописной системы Тициана. Даже венецианцы XV века, тонкие колористы, никогда не строили своих картин с расчетом на дальность расстояния и вибрацию красочных пятен. Разве только в античной фреске или в византийской мозаике встречаются отдаленные прообразы Тициана. Владимирская богоматерь, этот совершеннейший памятник византийской иконописи эпохи Комненов, по своему красочному звучанию не уступает Тициану. Вблизи лик Марии кажется составленным из обособленных розовых и оливково-зеленоватых бликов, — на расстоянии краски сливаются в единый тон, и лицо ее вибрирует нежнейшими полутонами. Однако и в античном и византийском искусстве этот живописный прием не получил такого развития, как у Тициана. Античные мастера не знали ни масляной живописи, ни перспективы и по всему своему складу не стремились к полному воссозданию зрительных восприятий. Византийская живопись на протяжении ее многовекового существования постепенно теряла свою реалистическую основу.

В руках Тициана этот живописный прием приобрел огромное значение. Его предшественники при всем различии их красочных приемов стремились придать предметам тот самый цвет, какой они имеют при ровном рассеянном свете, и, таким образом, воссоздать на холсте их полное подобие. В этом отношении мастера XV века, особенно нидерландцы, достигли наибольшего, что было возможно в живописи. Тициан одним из первых пришел к взгляду, что живопись не в состоянии дать полное подобие, двойник предметов реального мира, но что живописец сможет достигнуть неизмеримо большего, если заставит зрителя отойти на расстояние от холста, откуда очертания предметов несколько расплывчаты, блики кажутся более обобщенными, и если он ограничится задачей вызвать в сетчатке зрителя то самое раздражение, которое вызывают красочные предметы издали.

Благодаря этому, глядя на «Несение креста» Тициана, мы невольно включаем в живописный образ реальную пространственную среду, отделяющую наш глаз от холста. Балюстрада (любимая деталь венецианской живописи) как промежуточное звено между пространством картины и пространством перед ней только содействует этому слиянию пространств [10]. Она ясно намечает план, за которым движутся и Христос и Симон, и, хотя мы вынуждены наблюдать эту сцену издали, в нас живет уверенность, что достаточно протянуть руку, и мы наощупь почувствуем нежные пальцы Христа, липкие капли крови, тяжелый дуб креста. Только благодаря этой красочной системе Тициану удалось передать чувственность человеческой плоти, выразить страсти, мучения с той осязательностью, которая была недоступна мастерам XV века.

Все это по-новому ориентирует зрителя. Мастера XV века стремились к воссозданию предметов реального мира, существующих как бы независимо от воспринимающего субъекта. Ставя зрителя на определенное расстояние от холста, Тициан повышает значение зрителя. Недаром же и

Христос через плечо оборачивается к нему и устремляет на него свой страдальческий взгляд; он приобретает тем большую выразительность, так как Христу приходится с некоторым усилием повернуть голову, чтобы глаза его встретились с глазами зрителя. При этом в отличие от взгляда Джоконды, обращенного к зрителю «вообще», Христос в «Несении» Тициана фиксирует того конкретного человека, который стоит перед картиной. Его предпосылкой служит наличие такого зрителя [11].

Здесь смыкаются чисто живописные проблемы искусства Тициана и его идейный смысл: тема «Несения» коренным образом меняет свое значение. Развивая североитальянскую традицию и давая всего лишь погрудное изображение, как бы фрагмент всего шествия, Тициан воссоздает ситуацию, будто зритель протиснулся через толпу, подошел к балюстраде; его внимание привлекает не вся многошумная толпа, не эпическая сторона событий, а их лирико-драматическое зерно, страдание Христа и усилия старика Симона. Допуская в изображении страстей личный момент, субъективное переживание, Тициан идет значительно дальше мастеров Ренессанса. В XV веке они давали реалистическое перетолкование священной истории, перенося ее в обстановку своих городов, одевая библейских героев в костюмы эпохи. Не ограничиваясь этим, Тициан представляет страсти христовы соразмерными созерцателю, его непосредственному переживанию. Это пробуждение личного, субъективного отношения к евангельской истории имело в глазах людей XVI века огромное принципиальное значение. Под этим лозунгом на Севере подняла борьбу Реформация. В живописи это усиление личного переживания получило полное развитие в XVII веке.

Однако, отмечая сходство Тициана с мастерами XVII века, приходится делать целый ряд оговорок. Правда, «Несение» обладает большой воздушностью, сливается с пространством перед картиной, но все же действие в «Несении» развивается в плоскости, и это сближает Тициана с рельефной композицией классического искусства XVI века и отличает его даже от Себастьяно дель Пьомбо, у которого впервые движение изнемогающего Христа угрожающе надвигается *на зрителя*. Правда, «Несение креста» задумано как фрагмент, однако эта фрагментарная группа, как бы случайно отрезанная рамой, вписывается в прямоугольное обрамление таким образом, что оно нигде не пересекает фигур и, в частности, правая рука Христа декоративно заполняет свободное поле. Правда, картина передает преходящее мгновение, звено из цепи событий пути на Голгофу, — Христос с усилием несет крест, Симон помогает ему, крест стоит в неустойчивом положении, — но мгновение это запечатлено таким образом, что фигуры образуют в пределах картины устойчивую группу. Тициан, который так славится своим колоритом, показал в этой картине тончайшее композиционное чутье. Точка опоры креста на спине Христа занимает центральное место в картине, и, таким образом, построение изображения *совпадает* с построением картины как художественного предмета. Линии креста образуют два треугольника, построенные по золотому сечению *. При этом примечательно, что в мадридском варианте «Несения креста»*, несмотря на продолговатый формат картины, художник сохранил ту же соразмерность частей.

Рельефное расположение группы, ее вписанность в раму, равновесие частей и соблюдение золотого сечения — все эти черты «Несения креста» тесно связаны с идейным характером образа. Правда, эти черты композиции не сразу улавливаются в картине, но все же на чуткий глаз они оказывают неотразимое воздействие. Благодаря рельефной композиции действие отделяется от зрителя, и это несколько уменьшает драматизм сцены. Расположение точки опоры в центре картины и соблюдение в членениях золотого сечения ослабляет впечатление усилия в фигуре Христа. Крест воспринимается благодаря этому не как инородное тело, нарушающее порядок в картине, а в качестве ее органической составной части, утверждающей в ней гармонические соотношения. Несмотря на материальность его передачи, крест теряет некоторую долю своей весомости и кажется как бы парящим. Наконец, вписанность фигур в обрамление лишает сцену случайного, мимолетного характера и этим самым жест Христа — его действенной мимической силы. Все это в конечном счете приводит к тому, что драматический эпизод приобретает гармоничный, уравновешенный характер.

Мы видели, что картина Тициана построена как прекрасное здание. Этому соответствует, что она сияет красками, как драгоценность. Как ни свободно обращался Тициан с колоритом, он не позволял себе в своей фактуре того неистовства, которое свойственно Гальсу, никогда не сливал всех красок в единое красочное месиво, как поздний Рембрандт. Правда, в «Несении» все предметы объединены цельностью красочного впечатления, светотень уже так независима от линейной композиции, что лицо Симона окутано тенью (чего не допустил бы ни один мастер XV века), но в соответствии со строгой линейной композицией в картине сквозь ее тональность и светотень проступает ясная цветовая композиция. Краски отделяются друг от друга, как у мастеров XV—XVI веков: синий и красный цвета одежды Симона, голубые глаза Христа, алые капельки крови, малиновый камень в перстне. Лишь в пепельной одежде Христа все эти краски сливаются воедино. Однако Тициан смакует каждую краску в отдельности, как изысканный гурман смакует вкусное блюдо. Недаром Делакруа, которому так нехватало этого чувства, называл его живопись «пиршеством для глаза». В этом сказалось влияние эпикуреизма, которым жила венецианская знать XVI века, высота ее художественной культуры и вместе с тем тот предел, которого не смогла перейти клонившаяся к увяданию Венеция.

Черты аристократической ограниченности особенно сильно проявились в сопоставлении Христа и Симона. Контраст этот у Тициана не случаен. Его известная ранняя картина «Христос и сборщик подати» в Дрездене также построена на контрасте между тонкими очертаниями лица Христа с его женственно мягкой рукой и смуглым горбоносым сборщиком, протянувшим за монетой свою закорузлую, морщинистую руку. Правда, в «Несении креста» лицо Христа не такое классическое, как в дрезденской картине, а лицо Симона более правильно, чем лицо сборщика податей. Но контраст между двумя руками здесь не менее очевиден. Своей рукой Христос не столько поддерживает крест, сколько его от себя отстраняет. Это вносит существенный нюанс в развитие действия. Тициан воспевает не ту страстную

борьбу за возвышенные идеалы свободы, которой отдавался Микельанджело. Он отстаивает более ограниченный идеал утонченной, изнеженной личности, торжествующей над материальностью страданий. Рука Христа, с тонкими пальцами и холеными ногтями, выставлена словно напоказ, так же как перстень на пальце Симона немного нарочито повернут драгоценным камнем к зрителю. И, поскольку построение картины делает невесомым массивный крест, победа Христа приобретает значение победы изысканного и утонченного над грубым и материальным. Контрастное сопоставление Тициана вызывает в памяти Джотто, его замечательную фреску «Поцелуй Иуды», в которой он воплотил в лице Христа идеал высокого нравственного совершенства, подобие античной «калогатии» по контрасту к уродству и злодейству, запечатленному в лице Иуды. Но в XVI веке, в эпоху спада демократического движения, общечеловеческие идеалы сменяются патрицианской ограниченностью, и поэтому теперь из понятия «nobile» исчезает значительная доля того этического содержания, которое в нем видели еще Данте и Петрарка.

«Несение креста» Тициана возникло около 1560 года. Дата эта была исторической вехой в истории итальянского искусства. В эти самые годы Тридентский собор мобилизует реакционные силы и вырабатывает тактику наступления против гуманизма в культуре и искусстве; в римском храме Джезу закладываются основания того стиля барокко, который восторжествует в конце столетия; в эти годы в Неаполе Торквато Тассо задумывает поэму, воспевающую средневековое рыцарство и благочестивые подвиги воинствующего христианства. Эти настроения проникают даже в Венецию и отражаются у младшего современника Тициана — Тинторетто. В 60-х годах им было создано одно из его лучших «Бракосочетаний» с взволнованно уводящей в даль перспективой, трепетным сиянием факелов и мятущейся людской толпой. На фоне надвинувшихся на Италию сумерек искусство Тициана радует своей полнокровной классической красотой. Оно подкупает глубокой верой в силу человека, призывом к героическому величию. В этом отношении искусство Тициана близко к тому языку ясных и благородных пропорций, которым говорил его великий современник Палладио. Однако, так же как и Палладио, Тициан был крепко связан с судьбою патрицианской культуры североитальянских городов. Культ чистой, немного холодной красоты доживал в городе лагун свои последние годы. В это самое время по ту сторону Альп, где уже пронесся вихрь Реформации и крестьянских войн, зарождалось новое представление о благородстве человека, новая красота в безобразии, и эти воззрения прокладывали себе путь через реализм Брейгеля Мужицкого и «плутовской роман» предшественников Сервантеса.

БРЕЙГЕЛЬ МУЖИЦКИЙ

В истории Антверпена было время, когда он служил узловым пунктом всей европейской жизни. Начало этого периода приходится на первые годы XVI века, когда Брюгге уступил Антверпену торговое первенство. Его конец обрывается нидерландскими войнами и разгромом герцога Альбы в 1566 году. В течение этого времени развивалось торговое могущество Антверпена.

Краса и гордость города, огромная биржа была наглядным свидетельством его хозяйственных успехов. Здесь паковали сукна английские негоцианты, отсюда португальцы снаряжали заокеанские экспедиции, здесь устраивали сделки агенты Фуггеров, на пристани виднелись мачты венецианских судов — и золото, легкая добыча первых конквистадоров, просачивалось в город всеми возможными путями и переполняло его преизбытком. Путешественники прозвали Антверпен мировой факторией — складом. Риторы величали его бриллиантом в мировой короне.

Правда, в XVI веке были и другие торговые города: Венеция, Генуя, Аугсбург, Лион, но ни в одном из них хозяйственное развитие не протекало с такой быстротой. Нигде так стремительно не развивалось денежное хозяйство. Между тем это развитие избавляло от необходимости привозить громоздкие товары, позволяло совершать сделки за-глаза, по образцам, и превратило купцов в «брокенов», маклеров, а Антверпен из мирового склада — в мировую биржу [1].

Передовое положение Антверпена, его огромное богатство и кипучая торговая жизнь поставили его в особое положение в той борьбе, которая в XVI веке расколола европейское общество на два лагеря. Здесь рано были подточены основы феодального порядка, ослабли сословные грани, распались гильдии, и купцы, откуда бы они ни происходили, к какому бы вероисповеданию ни принадлежали, были уравнены в своих правах. Однако в течение всей первой половины XVI века отношения Антверпена с испанской монархией сохраняли дружественный

характер. Когда Карл V торжественно посетил город, патриции и бюргеры ошеломили его блистательным приемом, и никто не мог предполагать, что основа этой роскоши, торговая мощь Антверпена, скоро вызовет его длительную войну с империей, войну огромного исторического значения. Эта борьба загорелась в 60-х годах, когда Испания пыталась поправить пошатнувшиеся финансы, усилив налоговое бремя в Антверпене. Попытка сопротивления со стороны купечества вызвала запретительные меры. Это в свою очередь породило глубокий экономический кризис, который сильно ударил по финансам мелкое дворянство, вынудил его взять инициативу в свои руки и стать во главе всего освободительного движения, так называемой нидерландской революции.

Когда советник испанской правительницы Маргариты Пармской обозвал непокорных «гезами», сбродом, эта бранная кличка была подхвачена восставшими. Вождь непокорных Бредероде облачился в нищенскую одежду, демонстрируя этим общность интересов восставшего бюргерства, дворянства и беднейшего населения: ремесленников и крестьян. Правда, дальнейшее показало непрочность этого союза. Напуганные размахом народного движения, дворянство и высшее бюргерство после 1566 года становятся на позиции защитников порядка и помогают подавлению движения. Но это ничуть не умаляет огромного исторического значения нидерландской революции, этого первого в европейской истории могучего национального движения, всколыхнувшего широкие массы населения и вовлекшего их в строительство мировой культуры.

Свидетель крестьянской войны в Германии и религиозных споров, Эразм Роттердамский мог в начале столетия с улыбкой скептика взирать на зрелище «человеческой комедии». Даже мужественный и деятельный Томас Мор думал в то время о переустройстве мира, лишь мечтая о своей прекрасной и несбыточной «Утопии».

В середине XVI века, в разгар революционной борьбы, такая бесстрастная созерцательность была уже неосуществима. История требовала от человека более решительного участия в общественной жизни. Нет ничего удивительного, что в людях, воспитанных на слепом поклонении античной мудрости и классическим идеалам, это столкновение с жизнью должно было породить горькое разочарование. В XVI веке гуманизм вступает в длительную полосу кризиса.

На этой почве выросли идеи реформированной церкви и ее многочисленных разновидностей. Учение Кальвина, эта «религия раннего бюргерства», отвечало его потребностям в строгом нравственном законе в тот период, когда оно должно было напрягать свои силы, чтобы отстоять свое право на существование. Решительно восставая против идеалов свободы и личного героизма, которые проповедывали гуманисты, кальвинизм поставил человека под Дамоклов меч предопределения. Бог предназначил одних людей к вечному блаженству, других к вечным мукам. Человек не в силах изменить свою судьбу, но он обязан в жизни нерушимо следовать своему призванию, чтобы в случае благоприятного предопределения заслужить вечное блаженство. Кальвинизм имел в Нидерландах наибольшее число

поборников. Но рядом с ним распространяется множество сект, которые под покровом мистических учений выражали тягу к природе, тому пантеизму, которому предстояло в XVII веке огромное будущее[2].

Брейгель не был уроженцем Антверпена, но его судьба была тесно связана с этим городом. Десять лет, которые он в нем провел, были годами его ученичества и первых крупных успехов. Когда в 60-х годах Антверпену был нанесен сокрушительный удар и Брейгель покинул город, он все еще продолжал творить на основе опыта, которому он был обязан своей антверпенской жизнью.

По сообщению ван Мандера, Брейгель родился в деревне Брейгель, неподалеку от Бреды. Крестьянское происхождение Брейгеля немало содействовало его близкому знакомству с жизнью нидерландской деревни, которую он увековечил в своих картинах. Это позволило Брейгелю лучше, чем многим его современникам и в частности Артсену, создателю крестьянского жанра в Антверпене, отразить в своей живописи интерес бюргерства к крестьянству, в котором оно видело союзника в борьбе с силами реакции. Однако крестьянское происхождение Брейгеля, излюбленные темы его картин и даже кличка «мужицкий», которой его снабдило потомство,— всего этого недостаточно для того, чтобы считать Брейгеля художником крестьянства[3].

Попавши в Антверпен, в этот кипучий центр бюргерской культуры, Брейгель, видимо, быстро сблизился с купеческими слоями и был захвачен их интеллектуальными интересами. Ван Мандер рассказывает о том, что Брейгель отказался от мысли жениться на своей служанке и предпочел ей дочь богатого торговца эстампами Питера Кука. Тот же ван Мандер сообщает, что Брейгель совершал экскурсии в деревни для изучения крестьянских нравов в обществе своего друга, антверпенского купца Франкена, и что оба они должны были переодеваться в крестьянский костюм, чтобы не слишком выделяться из толпы[4]. Это говорит, что Брейгель чувствовал себя достаточно далеким от родной деревни и смотрел на ее быт глазами горожанина. Когда в 1563 году Брейгель оставил Антверпен ради Брюсселя, то и здесь он примкнул к тому потоку купеческих эмигрантов, которые бежали от преследований герцога Альбы, равно как и от восставшего народа.

Однако Брейгелю было суждено испытать на себе горечь союза с буржуазией. Об этом свидетельствует его рисунок, который не совсем правильно называют «Художник и знаток». Художник с кистью в руках стоит перед мольбертом, в то время как из-за его спины выглядывает отвратительный старик, с циничной улыбкой на устах и очками на носу. Знаток, видимо, отпускает свои замечания по поводу еще не просохшей картины, но, самое главное, он подкрепляет свою критику звоном монет в привязанном к поясу кошельке. Брейгель, видимо, вложил в скорбное лицо художника все свое горькое разочарование в просвещенных ценителях искусства из бюргерской среды. Иносказательным языком своего рисунка Брейгель выразил столкновение свободного искусства с всепобеждающей силой капитала[5].

Первые шаги художественного развития Брейгеля определяются путешествием в Италию, совершенным им в 1553 году. Как большинство его современников, он отправился в Рим завершать свое художественное образование, изучать антики и великих мастеров Возрождения. Но он не достиг еще Италии, как одно переживание остановило его и потрясло до самой глубины. Совершая переход через Альпы, Брейгель был поражен величием и красотой тех картин, которые открываются с горных круч. По многочисленным рисункам Брейгеля, графического дневника его путешествия можно установить, что, перевалив через альпийский хребет, он действительно добрался до вечного города. Но Италия ему также запомнилась прежде всего своими пейзажами. Как замечали уже современники, картины южной природы навсегда запали в сознание мастера. Итальянские художественные впечатления только много позже стали пробиваться в искусстве Брейгеля. Результатом этого первого итальянского путешествия Брейгеля были его многочисленные рисунки, которые легли в основу пейзажных гравюр, выпущенных им в большом количестве после возвращения на родину.

Известно, что интерес к горным восхождениям проснулся еще на заре Возрождения. Однако Брейгель впервые *увидел* в зрелище, которое открывается с горной кручи, предмет графического изображения. В его рисунках мы видим, что по миру прошла полоса катастроф и глубоко избороздила земную поверхность; голые скалы вздымаются огромными, исполинскими хребтами и оставляют узкие складки — долины; здесь разливаются потоки, зеленеют рощи, сюда является человек, прилаживает мельницы, прокладывает тропы и разбрасывает селения с их домиками, садами и остроконечными церквами. Порою тяжелые облака нависают над альпийскими кручами и расползаются под действием солнечных лучей, — и тогда из-под них показывается ослепительный солнечный диск*. Зрелище этих первичных сил природы внушает человеку мысль об его ничтожестве.

Однако этим не ограничивается значение ранних пейзажей Брейгеля. Показывая причастность человека к жизни природы, Брейгель поднимает в нем чувство собственного достоинства. Огромность зрительного поля, широта открывающегося простора соединяются в этих пейзажах Брейгеля с безошибочной меткостью в передаче мелочей, с повышенным интересом к деталям. В этих пейзажах кажется, что он смотрит на мир глазами конквистадора эпохи великих открытий, у ног которого расстилается покоренный край. Предназначенные для гравюрного воспроизведения, пейзажи Брейгеля должны были питать проснувшийся интерес к путешествиям и географическим знаниям. Недаром замысел большинства их и в частности выбор высокой точки зрения напоминает построение старинных ландкарт [6].

Многие пейзажи Брейгеля были созданы им уже по возвращении домой, под свежим впечатлением его путешествия. В Антверпене, переживавшем бурный хозяйственный и культурный рост, перед глазами художника открылось другое зрелище, и оно надолго заняло все его внимание. Это зрелище шумной, бурлящей жизни большого города должно было пора-

зить художника своим контрастом по сравнению с спокойным величием и красотой альпийской природы. Его первая реакция несколько напоминает Эразма. Жизнь человеческого общества поразила Брейгеля своей бессмысленной и пестрой суетой. Она пробудила в нем юмористическое дарование и вызвала первые приступы горького скепсиса.

В композициях этого периода Брейгель почти никогда не исходит из конкретного события. Обыкновенно на стержень какого-либо отвлеченного понятия нанизываются отдельные жизненные ситуации, которые служат всего лишь в качестве примеров. В ряде листов двух серий «Пороков» и «Добродетелей» вокруг аллегорических женских фигур нагромождены отдельные проявления этих человеческих свойств в самых различных случаях жизни. В картинах «Игры» приведен длинный перечень детских игр, в картине «Карнавал» — всевозможные карнавальные развлечения, наконец, в «Пословицах» — все жизненные ситуации, на которые намекают народные поговорки.

Художник обнаруживает при этом такую неистощимую изобретательность иллюстратора, с такой щедростью разбрасывает по поверхности картин людские группы, что зрителю, не знающему идеи, которой подчинены отдельные фигуры, картины эти кажутся настоящим муравейником, бессмысленным пестрым калейдоскопом.

В этих произведениях Брейгель оперирует мотивами реальной жизни, но в тех сочетаниях, в которых он видит их, они приобретают чудовищный характер. Уже в этих гравюрах и картинах Брейгель решительно выступает против пристрастия гуманистов к красивому человеческому телу, к классической мифологии, к чисто эстетической оценке искусства. В этом отношении Брейгель примыкает к демонологии Босха с его жуткой фантастикой и гротеском. Но у Босха исчадие зла противостояло человеку, наследнику Адама, созданному по подобию божию. Наоборот, Брейгель усматривает родство между св. Антонием и искушающими его страшилищами. Словами Дидро, человек для него — это одна из разновидностей монстра.

В этом глубокое отличие Брейгеля от Леонардо, который в своих самых безобразных карикатурах всегда исходил из нормального, красивого человеческого лица, сознательно подвергая его деформации. Но особенную силу придает этим ранним гравюрам Брейгеля то, что его странные существа, полузвери, полулюди, как головастики из икры, рождаются на глазах у зрителя. Если им нужно за что-нибудь ухватиться, у них тут же вырастают руки; если нужно переплыть — у них возникают жабры; у алчных чудовищ расширяется челюсть; у злых вырастают клыки. Монстры эти возникают согласно той наивной логике, которая свойственна лишь сказкам или сновидениям.

По характеру своего выполнения эти произведения Брейгеля решительно отличаются от его ранних пейзажей. Но их сближает с пейзажами привязанность к высокой точке зрения, откуда и люди и предметы кажутся ничтожными, как букашки. Если взять какой-нибудь из пейзажных рисунков Брейгеля и заменить очертания деревьев фигурами человека,

мы получим подобие одной из его более поздних композиций [7]. В остальном в художественных приемах Брейгеля происходят глубокие изменения. Он постепенно отказывается от воздушности и легкости штриха своих пейзажных рисунков и начинает пользоваться в гравюрах густой перекрестной штриховкой; его картины написаны плотными красочными пятнами, так что фигуры выделяются ясными силуэтами.

По характеру своего художественного восприятия произведения этого периода больше всего напоминают Раблэ, особенно его пристрастие к перечням предметов, имен или событий [8].

«Одни свозили в крепость утварь, скот, зерно, вино, фрукты, съестные припасы и боевые снаряды. Другие исправляли стены, воздвигали бастионы, расчищали рвы, возводили равелины, проводили контрмины, устраивали шанцы, платформы, крытые ходы, машины для метания камней, расчищали казематы, наводили вторые стены, ставили сторожевые будки... Одни чистили кирасы, полировали седла, приводили в порядок сбрую, наглавники, кольчугу, латы, шишаки, шлемы, забрала, нагрудники, щиты, панцыри».

Если описать словами какую-либо из картин Брейгеля, хотя бы его «Игры детей», мы получим такой же перечень действий и предметов, как в приведенном отрывке Раблэ.

«Дети играли и резвились на дворе: мальчики кувыркались, прыгали, скакали, катались на бочке, бегали на ходулях, играли в чехарду, скакали на палочках, пускали мыльные пузыри, гоняли обручи, взбирались на заборы, катались верхом друг на друге. Девочки нянчились с ребятами, плясали, распустив свои юбки, играли в хозяек, пускали волчки» и т. д. и т. п. Раблэ с наивной радостью оглушает читателя бесконечными перечнями вещей и происшествий, Брейгель ослепляет зрителя такой пестротой своих картин, что у него невольно разбегаются глаза.

Видимо, развитие Брейгеля протекало скачками. От пейзажей с натуры он пришел к фигурным картинам, созданным по воображению, от этой полуфантастики он снова обратился к изучению природы. Сохранилась серия карандашных зарисовок Брейгеля, так называемых Naer het leven (с натуры). Рисунки эти изображают преимущественно представителей низов нидерландского общества: ремесленников, крестьян, нищих, калек, слепых. Может быть, Брейгель иногда рисовал их по памяти. Но он подчеркивал особыми надписями, что они выполнены с натуры. Мало того, он стремился подкрепить это впечатление, избегая композиционного построения листа, порою намеренно срезая фигуры рамой. В большинстве случаев люди представлены так, словно художник рисовал их незамеченный и они либо повернуты спиной, либо у них закрыты глаза (в этом отличие Брейгеля от Ленэна, у которого простолюдины взирают на художника, точно позируют перед фотоаппаратом). В этих рисунках Брейгель достигает изумительной остроты и правдивости. В своем прасоле * с его огромным кошельком, небритой свиной физиономией и самодовольным жестом Брейгель дает такую меткую социальную характеристику человеку, какой

до него не знало мировое искусство. Но рисунки эти в большинстве своем фрагментарны. Может быть, художник намеревался перенести их на холст (на это указывают пояснительные надписи, обозначение цвета отдельных частей костюма). Но он не выполнил этого намерения. Впрочем, для Брейгеля работа над рисунками не пропала даром. Она его поставила лицом к лицу с теми социальными кругами Нидерландов, которые в эти самые годы выступили на арену истории.

В ряде больших станковых картин Брейгеля, созданных в ближайшие годы, его лучших и самых зрелых созданиях, он пытается найти синтез между теми различными путями, по которым он шел до того времени. Правда, и здесь можно заметить большое разнообразие в ряде его художественных приемов.

Серия «Времена года» Венского музея и две жанровые картины Брейгеля — «Крестьянский танец» и «Деревенская свадьба» — проникнуты идеей утверждения жизни нидерландского крестьянства во всей его тесной сопряженности с жизнью природы. Они выросли из тех настроений бюргерства, которые толкали его к союзу с социальными низами и заставляли в петициях к королю просить о разрешении крестьянских кермесс. «Времена года» развивают темы, которые Брейгель затрагивал уже в ряде ранних пейзажей. Но созерцательность пейзажных рисунков уступает место в картинах более деятельному отношению к природе. Человек в его каждодневной трудовой жизни становится неразрывной частью их замысла. Пейзаж служит не столько фоном, сколько ареной его деятельности. Крестьяне то отправляются на охоту, то ломают хворост, то загоняют скот и собирают урожай, — только во время июньского зноя они позволяют себе заслуженный отдых.

В построении этих пейзажей Брейгель во многих отношениях пользуется своими альпийскими впечатлениями (ван Мандер с бесцеремонной наивностью замечает: художник так наглотался альпийских пейзажей, что отрыгивал их долго после своего возвращения). Он выбирает высокую точку зрения и завершает картину далекой цепью гор или холмов. Но эти далекие панорамы обычно связаны с первым планом решительным движением человеческих фигур в глубь картины. Особенно ясно это сказалось в построении картины «Зима» с ее черными силуэтами охотников на белом снегу, которые уверенным и деловым шагом направляются в горы, в том направлении, которое подчеркивает и расстановка деревьев. В этих картинах Брейгель почти преодолевает свое скептическое отношение к миру и радостно приветствует времена года за щедрые дары, которые каждое из них приносит человеку.

Две жанровые картины Брейгеля — «Крестьянский танец»* и «Деревенская свадьба» — отделены всего десятью годами от его первых бытовых картин: «Пословицы», «Игры детей» и «Карнавал». Но за это время Брейгель сумел подавить в себе презрительное отношение к человеческому муравейнику. В этих картинах он выступает не в качестве постороннего насмешливого наблюдателя, а скорее как участник происшествий. Для этого ему пришлось покинуть высокую точку зрения и стать ногами на

землю. Картины построены таким образом, что своей несколько утрированной перспективой они как бы вовлекают в действие зрителя. В «Крестьянском танце» нас особенно захватывает стремительное движение крестьянской пары. В «Деревенской свадьбе» протянутая рука подавальщика указывает на виновницу торжества, разряженную невесту, и вместе с тем словно приглашает нас вступить в картину. В построении этих двух сцен Брейгель, больше чем в других своих произведениях, напоминает итальянцев, в частности Тинторетто. Перенесение итальянских композиций в жанровые сцены из крестьянской жизни практиковалось еще до Брейгеля двумя его современниками — Артсеном и Бейкеларом. Оба мастера стремились этим путем придать своим картинам более возвышенный, классический характер, сообщить им черты настоящей монументальности. Но ни Артсен, ни Бейкелар не могли выразить так ярко, как Брейгель, стихийность народной жизни, ее захватывающее веселье. В знаменитом «Танце с яйцами» Артсена мы различаем отдельные танцующие фигуры, в различных позах переданные художником [9]. В картине Брейгеля все сливается в едином головокружительном вихре — и люди и неодушевленные предметы. Брейгель достигает этого впечатления своеобразной красочной инструментовкой картины, таким распределением резко очерченных красочных пятен, что очертание каждой фигуры распадается на самостоятельные треугольники, квадраты и ромбы, причем, независимо от движения фигур, эти пятна обладают своей выразительностью: красная вывеска перекликается с красными штанами крестьянина, зеленые штаны музыканта — с зеленой лужайкой, белый чепец — с белыми чулками, и тут же, как галки, мелькают черные башмаки, войлочные шапки, сумки, жилетки. Игра этих красочных пятен сближает эту картину Брейгеля с его ранними демонологическими картинами, вроде «Низвержения ангелов». Видимо, ему нужно было сначала издали увидеть суету человеческого муравейника, для того чтобы потом, рассмотрев его ближе, найти живописный строй для его художественного воспроизведения. В XVI веке эти картины Брейгеля должны были иметь огромную политическую заостренность. Правда, в «Крестьянском танце» на дереве повешен образок богоматери. Этой благочестивой деталью художник, видимо, хотел подчеркнуть лойяльность крестьянских праздников. Но вся картина, наперекор этой благонамеренности, так ярко демонстрирует стихийную силу народных масс, здоровую жажду жизни нидерландской деревни, ее право на земные наслаждения, что она должна была звучать как настоящий боевой памфлет, как призыв к выступлению.

В эти годы Брейгель позволяет себе добродушно посмеяться над современниками. Картина «Страна лентяев» (1567, Мюнхен)* посвящена осмеянию порока, который в глазах людей той поры более всего был достоин осуждения. Ровно за десять лет до выполнения этой картины Брейгель посвятил той же теме один из листов своей серии «Пороки» [10]. Но Брейгель мыслил тогда, еще следуя средневековому аллегоризму, находясь под обаянием фантастики Иеронима Босха. Средоточием его композиции



БРЕЙГЕЛЬ. КРЕСТЬЯНСКИЙ ТАНЕЦ

служила фигура спящей женщины, олицетворения Лени, возлежащей на осле среди подвластных ей уродцев и животных. В мюнхенской картине Брейгель переносит нас в самую гущу нидерландской действительности. На первом плане рядом с цепом лежит толстозадый бездельник-крестьянин. Рядом с ним на богатой соболиной шубе растянулся клирик; он подложил руки под голову, отбросил книгу, листок бумаги и ожидает, чтобы сладостная влага пролилась из кувшина в его полураскрытый рот. За ним, небрежно отбросив алебарду и стальную перчатку, валяется защитник трона и алтаря — ландскнехт. Из домика, покрытого, как черепицей, пирогами, выглядывает рыцарь и, вероятно, ждет, чтобы ему влетела в рот жареная перепелка. Сзади виднеются молочные берега, кисельные горы, свинья с воткнутым в спину ножом и жареная курица. Все классы нидерландского общества выслали своих представителей в это царство лени и ничегонеделания. Отсутствует только трудолюбивый и неутомимый купец, которого можно было бы упрекнуть во многом, но только не в бездеятельности.

Бодрое, радостное настроение «Времен года» и жанровых сцен было у Брейгеля недолговечно. Одновременно с ними он создает ряд произведений, в которых беззаботная радость уступает место поискам выхода из мучительных противоречий слагавшейся бюргерской культуры. Примыкая к своим ранним графическим и живописным опытам, Брейгель пытается претворить в них изобразительность жанра в изощренную аллегорию и символику. Эти картины Брейгеля нуждаются для своей расшифровки в некотором ключе. Большинство замыслов мастера вращается вокруг двух лейтмотивов: темы развенчания героя и темы извечности жизненных конфликтов.

Брюссельское «Падение Икара» Брейгеля * построено как загадочная картинка. На первом плане старательный крестьянин пласт за пластом взрыхляет свою пашню. За ним задумчивый пастушок среди овец внимательно всматривается в небо. «Может быть, Икар парит на небе?» думает неискушенный зритель, но он не находит там никаких следов сказочного героя. Наоборот, все внимание его привлекает очаровательная панорама, которая открывается за этими фигурами: розовая цепь далеких гор, сказочно прекрасные города, изумрудный залив, торговые корабли с распущенными парусами и медленно погружающийся в море солнечный диск. Брейгель представил здесь будничный распорядок жизни родной страны, ее главные области деятельности: земледелие, скотоводство и торговое мореплавание. Жизнь эта течет, не нарушаемая трагической гибелью героя. Мы едва обнаруживаем его справа внизу, самым плачевным образом упавшего в море. Картина построена с расчетом, чтобы движение пахаря и взгляд пастушка вовлекали нас в ее действие и отвлекали от судьбы героя [11].

Тема развенчания героя проходит красной нитью через ряд других произведений Брейгеля. В «Проповеди Иоанна Крестителя» маленькая фигурка проповедника совершенно теряется на фоне пестрой толпы, среди

которой много людей совершенно не обращают на него внимания. В «Несении креста» Брейгель еще более решительно, чем его предшественники, переносит трагический путь Христа на Голгофу в далекую перспективу и так сильно выделяет алые кафтаны всадников, что герой события почти неразличим, шумное действие заглушает его страдания. В «Успении» ложе Марии с припавшими к нему взволнованными апостолами отодвинуто в глубь картины, ее первый план занимает беззаботно и мирно дремлющая служанка и тщательно выписанный натюрморт. Брейгель немного бравирует этой перестановкой акцентов в традиционных мифах. Но этому приему предстояло большое будущее в искусстве в борьбе за историческую правду. На нем построено изображение Ватерлоо у Стендаля (а впоследствии Бородина у Толстого) с его развенчанием фальшивой героики традиционных батальных сцен. Тот же прием мастерски использовал и Анатоль Франс в «Прокураторе Иудеи», в рассказе старого римлянина о красивой еврейке, которая потом оказывается девой Марией.

Но эти картины Брейгеля имеют еще другое значение. Уже итальянские кватрочентисты и нидерландские мастера XV века нередко представляли евангельские события так, будто они происходили на улицах их родного города, будто библейские герои одевались по современной моде. Однако у прерафаэлитов это перенесение в современность объясняется всего только наивной потребностью более наглядно представить себе легендарные происшествия. В картинах Брейгеля, с их напряженной смысловой двупланностью, такое перенесение звучит пессимистическим признанием неизменности тех трагических ситуаций, о которых повествует писание. Легенда рассказывает, как по приказу Ирода были уничтожены первенцы в Вифлееме, какое отчаяние это вызвало среди матерей и отцов. «Но разве не происходит то же самое на наших глазах? — говорит Брейгель. — Разве нападение испанских ландскнехтов на нидерландскую деревню не похоже на избиение вифлеемских первенцев?» И он изображает засыпанную снегом деревушку. Все население ее высыпало на широкую улицу. Перед нашими глазами настоящий разворошенный муравейник: здесь и плачущие матери, и умоляющие о пощаде отцы, и разъяренные кровожадные воины. Правда, художник старается подавить в себе содрогание и смотрит на сцену откуда-то сверху, как он смотрел на игры детей или карнавальные забавы.

За шестнадцать лет своей художественной деятельности Брейгель не переставал расти и развиваться. Его смерть оборвала жизнь, полную энергии и исканий. В своих последних картинах Брейгель пытался преодолеть аллегоризм своего начального периода, равно как и натуралистическое бытописательство.

Его более ранние композиции требуют для своего постижения разгадки, сюжетного ключа. Последние картины становятся понятны зрителю через самое художественное восприятие. Раньше Брейгель строил свои картины, подчиняя их тезису или нравственной сентенции, — теперь содержание картины не исчерпывается этим положением, но вызывает в зрителе более сложный ряд переживаний.

«Сорока на виселице» может быть истолкована как намек на опасности, которыми людям грозит болтливый язык. Но это далеко не исчерпывает значения картины. Можно не знать, что у Брейгеля была слишком говорливая жена, которая нуждалась в нравоучениях. Само по себе сопоставление сороки, виселицы, беспечно резвящихся крестьян и чудесного далекого пейзажа невольно наводит нас на глубокие раздумья. «Пугливый пастух» задуман как иллюстрация к сказке, но в отличие от более ранних картин Брейгеля его значение не исчерпывается тем, что он служит примером, подтверждающим нравоучение; в картине так конкретно передано его бегство, так ясно показано, как само поле и извивающаяся дорога несутся за трусливым пастухом, что, глядя на нее, мы и сами невольно отдаемся непосредственному переживанию ужаса. Может быть, «Калеки» Брейгеля в Лувре задуманы как пародия на современное духовенство, но и их главное значение в том, что эти жуткие обрубки вызывают содрогание у зрителя своим отталкивающим сходством с босховскими чудовищами. В плане тех же соотношений следует понимать и «Слепых» Брейгеля, его замечательный реквием, произведение, проникнутое самой тяжелой безнадежностью и пессимизмом.

Но даже в эту пору, как раз в том знаменательном 1568 году, когда герцог Альба наложил свою руку на Нидерланды, мрачное настроение Брейгеля озаряется светлой улыбкой, образами бодрого, радостного настроения. Художник находит источник этой бодрости все в тех же картинах сельской жизни. Только, в отличие от «Времен года», Брейгель выразил здесь не столько зависимость человека от природы, сколько его преобладающее, почетное положение в мире. Рисунок Брейгеля «Лето» задуман как настоящий апофеоз труда, праздник человеческих тел. Композиция листа отличается классической простотой и ясностью. Слева представлен могучий косец, сильным жестом взмахнувший косой, справа другой косец утоляет жажду, опрокидывая в себя содержимое огромного высоко поднятого кувшина. Холмистый пейзаж, пронизанный лучами заходящего солнца, плавной игрой своих линий и плоскостей, словно вбирает в себя могучее движение человеческих тел. Высокая патетика форм, героическое прославление человеческого тела предвосхищает в этом рисунке барокко. Брейгель намечает в нем путь, на который через полстолетия встал его гениальный наследник — Рубенс. Самому Брейгелю уже не пришлось сделать все выводы из этих положений. Брейгель умер в 1569 году, через год после создания рисунка «Лето».

Брейгель принадлежал к тому поколению людей XVI века, которое было свидетелем событий, пошатнувших основы старого порядка, но он так и не дожил до завершения поднятой борьбы, не вкусил радости завоеванного мира. На долю Брейгеля выпала судьба быть свидетелем самой острой поры освободительного движения. Это раскрыло Брейгелю такие глубокие пласты человеческих отношений, в которые до него не заглядывал ни один другой художник. Брейгель угадывал силу поднимавшего голову бюргерства, но был далек от его идеализации. Он чувствовал

симпатию к тем слоям народа, из которых он вышел сам, но прекрасно понимал, что крестьянство было слишком неразвито для того, чтобы своими силами осуществить задачу справедливого переустройства мира. Эти грустные переживания переполняют все творчество Брейгеля [12]. Свидетель ломки старинных представлений, гибели мифов, которыми человечество жило века, Брейгель изведал горечь глубокого разочарования; он испытал такие муки сомнений, каких не знал и Микельанджело, у которого даже в последние годы жизни слишком ярко стояли в памяти воспоминания о светлой поре гуманизма.

Брейгель выступил с резкой оппозицией к искусству романистов, к тому течению нидерландской живописи XVI века, которое, вопреки всей исторической обстановке, все еще тешилось иллюзиями Возрождения и предпочитало компромиссы и уступки откровенному признанию несбыточности классических идеалов. Но, отвергая идеалы своих современников-романистов, Брейгель не был в силах противопоставить им положительные результаты своих скорбных раздумий о судьбе человечества. За всю свою многолетнюю деятельность Брейгель только однажды передал одухотворенное человеческое лицо, полное внутреннего достоинства, подобие портретного образа: скорбное лицо художника, из-за которого выглядывает отвратительная маска заказчика. В остальном это то сказочные полуживотные, полулюди, то смешные уроды, то бездушные манекены.

За исключением лишь ранних пейзажей, Брейгель не знал спокойной созерцательности живописи Ренессанса. Его искусство наделено повышенной силой воздействия. Брейгель пугает воображение, бичует пороки, издевается над человеческими слабостями, агитирует за политические концепции. Однако, повышая идейную действенность искусства, Брейгель обычно подчиняет живописный образ отвлеченным положениям, сентенциям и впадает в иллюстративность. Брейгель только нащупывал пути к той более высокой форме идейного воздействия *через* художественное восприятие живописи, которое было целиком осуществлено мастерами XVII века. При всем том Брейгель на основе своего глубоко личного отношения к миру, его своеобразного зрительного восприятия создал особую живописную систему. Он решительно порывает с высокой колористической культурой ранних нидерландских художников, с их тщательной выписанностью деталей, но ему одинаково чужда и та светотеневая лепка, которая стала основой итальянской школы и перешла к романистам. Брейгель видит мир в виде резко очерченных простых силуэтов, четко противопоставленных пятен. В этом зрительном восприятии сказалось его отвращение ко всему зыбкому и изменчивому. В этой режущей яркости красок он выразил свое отношение к миру, как к пестрому калейдоскопу [13].

В некоторых фигурах своего «Избиения младенцев» Брейгель предвосхищает трогательную просветленность позднего Рембрандта. Особенно поучительно сравнить девочку, которую ведет за руку ее отец*, с одним

рисунком Рембрандта на сходную тему*. Глядя на группу Рембрандта, мы невольно сопереживаем любовные заботы двух склонившихся женщин и угадываем в девочке маленькое разумное существо. Фигуры Брейгеля вызывают в нас не менее глубокое сочувствие: мы не можем не содрогнуться, глядя на то, как несчастное испуганное создание всем существом своим сопротивляется усилиям ведущих его за руку родителей. Но ребенок Брейгеля слишком похож на жалкого уродца, на обрубок мяса, и это придает ему что-то глубоко отталкивающее. Пользуясь светотенью, смелыми мазками или небрежными штрихами, Рембрандт воссоздает жизнь в ее становлении, всю трепетную атмосферу человеческих переживаний. В своей картине Брейгель ставит фигуры на белом фоне снега и очерчивает их резким контуром. Это сообщает трагедии характер предопределенности, человеческому чувству — оцепенелость; это отделяет происшествие от зрителя. Вот почему преодоление мировоззрения Брейгеля требовало пересмотра всей его живописной системы.

«СЛЕПЫЕ» БРЕЙГЕЛЯ

Картина Брейгеля «Слепые» * в Неаполитанском музее обладает длинной генеалогией. В своей картине Брейгель так тесно примкнул к своим предшественникам, так органично воспринял образ слепых в нидерландском фольклоре, что нам не легко установить, где кончается народное творчество, где начинаются личные искания Брейгеля.

Сохранились две гравюры, которые ближайшим образом предвосхищают замысел Брейгеля. Одна из них выполнена по картине Иеронима Босха неким Петрус а Мерика; другая принадлежит Массису. В гравюре Босха представлены двое слепых: один из них со страдальческой гримасой на лице уже упал в реку, другой хватается за его плечо, готовый ему последовать. На фоне виднеется избушка; справа картину обрамляет дерево. В гравюре Массиса, более грубой и примитивной по своему выполнению, число слепых достигает четырех. Один из них, с широко открытым ртом, падает вниз, остальные готовы последовать его примеру. В отличие от Босха фигуры почти сплошь заполняют всю плоскость листа. На фоне слабо намечены два древесных ствола и тростник [1].

Обе композиции примыкают к числу тех изображений нищих и калек, которые, начиная с крестьянской войны в Германии, получили в Европе широкое распространение. Однако видеть в слепых изображение бытового характера значило бы модернизировать искусство XVI века [2]. В глазах современников Брейгеля, еще наполовину связанных с аллегорическим мышлением средневековья, эти темы имели, кроме того, иносказательное значение. Изображение слепых напоминало им текст евангелия от Луки 7, 39: «Может ли слепой водить слепого, не оба ли они упадут в яму?» Текст этот в XVI веке нередко припоминался по разным случаям жизни [3]. Это делает вероятным, что гравюры Босха и Массиса воспринимались в качестве иллюстраций к священному тексту.

В своей неаполитанской картине Брейгель близко примыкает к этим двум произведениям. Но было бы неверно представлять себе развитие

образа слепых как простое нарастание числа участников сцены: от двух слепых Босха к четырем Массиса и к шести Брейгеля. Тема слепых должна была пройти особое развитие в искусстве Брейгеля, прежде чем он смог подвести итог своим исканиям в замечательной картине Неаполитанского музея.

Брейгель начинает с чисто аллегорического изображения слепых. В берлинской картине «Пословицы» в правом верхнем углу виднеются три согбенных силуэта слепых, которые движутся по откосу горы. Эти трое слепых служат иллюстрацией к нидерландской поговорке: «Deen blinde leyt dander» («Один слепой ведет других»). Но, видимо, это решение не удовлетворяло Брейгеля. В своих рисунках, так называемых Naer het leven, он совершенно по-новому подходит к той же теме*. Нет никакого сомнения, что в том листе, который изображает слепого нищего, Брейгель не ставил себе никаких аллегорических или символических целей. Его задачей было передать ту сосредоточенность и оцепенелость жестов, то отсутствие мимики, по которым можно легко узнать всякого слепого, даже не заглядывая ему в глаза.

Следующий этап работы Брейгеля над этой темой связан с задачей создания композиции. Рисунок Брейгеля в Берлинском кабинете гравюр * изображает двух нищих на дороге, окаймленной деревьями, за которыми виднеется сельская колокольня. Один из слепых идет, странно припрыгивая и закинув голову. Другой слепой с палкой в руках поворачивает голову назад и обращается к женщине, которая, не обращая внимания на его мольбы о подаянии, низко надвинув на глаза соломенную шляпу, в плаще и с корзинкой в руках, деловитым шагом направляется по дороге. Средоточием картины служит умоляющий взгляд слепого, его заведенные глаза, пугающие своей мнимой зрячестью. В этом рисунке Брейгель уже нащупал некоторые мотивы, получившие блестящее развитие в неаполитанской картине, в частности контраст между трагедией слепоты и красотой идиллического сельского пейзажа. Но все же рисунок не выходит за пределы жанрового понимания темы.

На пути к созданию неаполитанской картины Брейгель должен был притти в соприкосновение с пониманием слепоты в переносном смысле. Истоки этого образа, возможно, связаны с идеями стоицизма, с его пессимистическими взглядами на природу человека. «Гарпаста ослепла, — пишет Сенека в 50-м письме к Люцию, — это кажется вымыслом, но это правда. Однако она не верит тому, что слепа. Она ежеминутно ищет повода, чтобы бродить по дому, и только уверяет, что в нем наступила темнота». Сходные идеи нашли себе отражение и в кальвинизме, который особенно развил учение о предопределении, о неведении человеком своей судьбы, его безнадежной духовной слепоте.

В ряде своих картин и гравюр Брейгель неоднократно возвращался к теме слепоты человечества, подбирая к ней самые различные примеры. В рисунке «Пчельник» работники с плетеными сетками на головах, как слепые, не замечают, что мальчишка забрался в их пчельник. В венской картине «Пословица о птичьем гнезде» молодой парень беззаботно выступает

вперед, в то время как мальчишка за его спиной залезает на дерево и разоряет гнездо. В одной гравюре на тему старинной басни беззаботный купец засыпает в лесу, между тем как обезьяны расхищают его товары и наряжаются в костюмы, украденные из его поклажи. В другой гравюре представлен так называемый Эльк («Каждый»), который с фонарем в руках и очками на носу ищет сокровищ среди старья и хлама и не находит их. В сущности даже в брюссельском «Икаре», задуманном в качестве иллюстрации к тезису о бесславной гибели героя, участники сцены, и в частности пастушок, представлены невидящими, не замечающими того, что происходит у них за спиной. Во всех этих картинах и гравюрах Брейгель с исключительным постоянством возвращается к теме слепоты. Но она находит во всех них различное живописное выражение. Эти картины больше говорят о круге идей Брейгеля, чем о тех художественных исканиях, которые завершились созданием неаполитанских слепых.

С первого взгляда можно подумать, что в этом замечательном произведении Брейгель возвращается к композициям Босха и Массиса. Однако он оперирует с ними с той же гениальной смелостью, с какой Шекспир перерабатывал фабулы итальянских новелл. Неаполитанская картина Брейгеля не только развивает опыты его предшественников, но и синтезирует собственные искания художника. Он насыщает в ней конкретную образность своих зарисовок Naer het leven глубокой идейностью и чисто лирической страстностью.

Своеобразие этого идейного замысла неаполитанской картины заключается в том, что его никак нельзя свести к одной формуле. Картина задумана не в качестве иллюстрации к сентенции, поговорке или евангельской заповеди. Богатством своих смысловых оттенков, намеков и ассоциаций она как бы *задает зрителю загадку*, заставляет его самого искать объяснения раскрывающегося перед ним зрелища. Значение картины не замыкается одной формулой, а раскрывается в самом процессе художественного восприятия, в том бесконечном богатстве переживаний, которое она вызывает в чутком, вдумчивом зрителе. Поэтому восприятие картины служит не средством приобщения его к вне ее лежащей истине, а в себе самом заключает свой смысл и свое оправдание.

В сравнении с более ранними изображениями на эту тему картина Брейгеля более значительна не только потому, что он обнаружил большее живописное мастерство в ее выполнении. «Слепых» Брейгеля следует отнести к шедеврам мировой живописи, потому что в этой картине решительно все, вплоть до мельчайших деталей, неразрывно связано с замыслом целого. Вот почему образ этот звучит исключительно полным и чистым звуком.

Прежде чем говорить о предметах, которые Брейгель представил в своей картине, следует отметить его особую форму зрительного восприятия. Когда немецкий гравер XVIII века Рафаэль Морген воспроизвел в гравюре «Тайную вечерю» Леонардо, уже тогда полуразрушенную, и педантично передал все приборы апостолов, он этим несколько отвлек внимание от самого главного в шедевре Леонардо — от его драматического



БРЕЙГЕЛЬ. СЛЕПЫЕ

действия и классической композиции. «Слепые» Брейгеля переполнены еще бо́льшим количеством деталей, но та режущая ясность, с которой все они выступают перед нами, ничуть не ослабляет силы воздействия картины. Наоборот, тем самым, что Брейгель не дает нам времени опомниться и заставляет нас сразу заметить такое обилие многозначительных деталей, картина ошеломляет и глубоко потрясает нас.

Мы явственно видим, как слепой поводырь в бессильном отчаянии откинул руку и валится в ров, как торчат зубы из его ощеренного рта, как полураскрылся гульфик его штанов. Мы замечаем, как следующий за ним слепой с бессмысленным видом, злобно ворча и ощерив беззубый рот, тщетно пытается удержать равновесие, как шапка падает с его головы и обнажает его белый колпак с болтающимися тесемками, как третий, остроносый слепой*, с жутко заведенным незрячим взглядом, не то плутовской, не то блаженной улыбкой на тонких губах, повис над откосом в неустойчивой и нелепой позе: мы видим тесемки его плаща, четки, нож и тарелку у пояса, гульфик среди фалд его кафтана, дощечки, старательно привязанные к ногам. Мы замечаем, каким диким ужасом веет от бескровного, воскового лица его соседа; слепота обезобразила его преждевременной старостью и придала оскалу его подобие черепа; закинув свою голову и полуоткрывши рот, из которого несутся крики отчаяния, он медленной и нетвердой поступью, точно ощупывая почву, выступает вперед и выпускает из рук своих посох. За этим взывающим о помощи несчастным прячутся не без хитрого умысла два здоровенных детины — видимо, им меньше всего подавали. Первый из них — сутулый мужчина, с низко надвинутой шапкой, густой щетиной на подбородке, угрюмый и набожный в своем монашеском черном плаще и с крестиком на груди. Печальную вереницу замыкает слепой — наглядное опровержение ходячего представления о слепоте как тяжелом телесном недуге: у него брызжущий здоровьем облик, густая рыжая борода, пунцовые щеки, пышные пухлые губы — и все же печать бессмысленного, вегетативного существования на лице, вызывающая невольное содрогание. Все действие происходит на фоне деревенского пейзажа: слева виднеются соломенные крыши изб; остроконечная сельская церковь с кружащими птицами; развесистое дерево, мирно пасущаяся корова, несколько человеческих фигурок. Из оврага выглядывает осока и тщательно выписанный цветок ириса.

Зрелище это можно описать только по частям. Но оно *сразу* открывается взору зрителя, *сразу* поражает его своим многообразием, *сразу* поглощает все его внимание. Детализация Брейгеля не имеет ничего общего с той наивной привязанностью к мелочам, которая свойственна картинам примитивов, рассчитанным на неторопливое изучение в лупу. Брейгель ослепляет зрителя, как вспышкой молнии, и, словно таинственным видением, приводит его восприимчивость в крайнее напряжение. В этом видении ему предстоят самые обыденные вещи: шесть слепых, спускаясь с холма, теряют равновесие и падают друг за другом в канаву. Но в этом обыденном зрелище ему открываются такие соотношения вещей, которые он не всегда замечает.

Прежде всего сходство человека с автоматом[4]. Это восприятие человека глубоко коренится в художественных представлениях Брейгеля. В его ранних произведениях овеществление человека носило еще аллегорический характер. В гравюре «Сражение сундуков и копилок» борьба капитала в Антверпене была представлена в виде странных существ, на коротких ножках, протыкающих друг друга мечами и копьями, так что из ран их льются потоки золота. Впоследствии Брейгель открыл и в живом человеке сходство с предметами. Брейгель не только мыслил о человеке как автомате, но и видел его в качестве такового, и это придает его образам такую силу.

Пасечники заинтересовали Брейгеля потому, что благодаря корзинкам на головах они похожи на странные человекоподобные манекены. Бездельники в «Стране лентяев»* уподобляются туго набитым мешкам, а все построение этой картины — огромному колесу: дерево служит его осью, ее четыре спицы — это три человеческие фигуры, и на равных основаниях с ними жареная курица на белой салфетке[5]. Уже одно это сближение приравнивает человека к неодушевленному предмету. Эта вещественность сказывается еще сильнее благодаря трактовке фигур крестьянина и клирика. Мастера итальянского Возрождения стремились раскрыть в различных положениях человеческого тела его «общечеловеческую основу». Вот почему, прежде чем представить фигуру задрапированной, они иногда намечали контур обнаженного тела. Решительно отрицая эту «общечеловеческую основу», Брейгель строит обе фигуры на резком контрасте. Силуэт крестьянина сокращается книзу, силуэт клирика кверху (наподобие гоголевских Ивана Ивановича редькой вниз и Ивана Никифоровича редькой кверху). Это и делает их похожими на какие-то вещи, а всю композицию — на бездушный автомат.

В «Стране лентяев» овеществление фигур служило юмористическим средством. В «Слепых» Брейгеля автоматизм фигур приобретает трагическое значение. Сказывается это прежде всего в их движении. Слепые, держась друг за друга, осторожно спускаются с покатого холма, — в этом есть кое-что общее с обычной походкой человека. Но вот один из них падает в ров, непрочное, неустойчивое равновесие всей цепочки нарушается, и остальные — звено за звеном, согласно чисто механической закономерности — катятся вслед за ним. Припомнив свои рисунки с натуры, Брейгель прекрасно передал в оцепенелых фигурах свойственное слепым отсутствие мимики, их привычку к движениям, вызванным лишь утилитарной потребностью, их чисто механический характер. Целиком подвластные закону тяготения, слепые падают, как оловянные солдатики, как статуи с аттика рухнувшего здания.

Уподобление живой человеческой фигуры статуе сближает Брейгеля с маньеристами[6]. Только итальянские маньеристы приравнивали человека к мраморной статуе, и в этом сказывается их связь с классической традицией. Брейгель уподобляет человеческое тело гротескной позднеготической скульптуре. Это особенно касается фигуры слепого посредине, с взле-

тевшими и застывшими складками плаща, точно изваянными из камня. Наоборот, двое последних слепых по своему пирамидальному контуру сближаются с силуэтом двух кровель домов, благодаря чему заимствованный у Босха сельский пейзаж по-новому включается в композицию. Наконец, упавший в овраг слепой сплетениями своего контура сливается с изогнутыми линиями осоки.

Но, уподобляя живых людей неодушевленным вещам, Брейгель, с другой стороны, наделяет вещи сверхъестественной силой. Особенно хорошо «обыграны» в этом смысле посохи слепых. Они потеряли свое прямое функциональное значение, перестали служить опорой для человека и образуют изломанные зигзаги, словно вышли из повиновения владельцам. Они скачут совсем как сундуки, копилки и копья в ранней гравюре Брейгеля. В них больше мимической выразительности, чем в осторожно и неуверенно ступающих слепых. Но и этого мало: хотя «Слепые» выполнены в необычайной у Брейгеля серо-сизой, почти монохромной гамме, в картине нетрудно выделить пятна, на которые распадается вся композиция и отдельные фигуры. Одежды слепых с их ломаными складками особенно ясно образуют треугольники, ромбы, трапеции самой причудливой формы. Эти обособленные пятна более подвижны, чем самые фигуры. В «Крестьянском танце» Венского музея* движение пестрых красочных пятен сливается с радостной пляской крестьянских пар. В «Слепых» эти кривляющиеся колкие треугольники и контрасты светлых и темных пятен делают фигуры еще более оцепенелыми, бездушными. Оперируя этими угловатыми, резко обособленными пятнами, Брейгель разбивает человеческую фигуру на куски и лишает ее силуэтной обособленности[7]. Упавший поводырь и второй слепой так сопоставлены, что обе ноги поводыря и правая нога второго слепого в светлых чулках и темных башмаках сливаются воедино, будто принадлежат одному трехногому существу. Классический мастер постарался бы избежать этого впечатления, во всяком случае разнородной окраской он воспрепятствовал бы слиянию трех ног воедино.

Итальянское искусство XVI века видело в пейзаже аккомпанемент фигурной композиции. В «Небесной и земной любви» Тициана безмятежной радости женщин отвечает идиллическая природа с далеким силуэтом церкви и спокойными облаками, повторяющими линии колодца. Наоборот, в трагическом «Убиении Петра-мученика» кудрявые деревья подхватывают выразительную мимику испуганных людей и повышают напряженность действия. В отличие от итальянцев Брейгель соединяет в картине мажор пейзажа с минором фигурной композиции. Правда, Толнэй настойчиво подчеркивает, что несчастный случай вызван прорванной плотиной и таким образом сама природа виновна в несчастье слепых[8], но наше непосредственное художественное восприятие говорит о другом. Мы *видим* одновременно трагикомическую группу падающих слепых и спокойный идиллический пейзаж, подобие «Небесной и земной любви» Тициана. Мы замечаем равнодушие кроткой сельской природы к человеческому несчастью, и этот диссонанс повышает то безнадежное отчаяние, которым овеяны образы Брейгеля[9].

«Крестьянская свадьба» Брейгеля была задумана как своеобразная пародия на итальянский пир в Кане Галилейской. Пародирование традиционных композиций было свойственно Брейгелю. Его неаполитанские «Слепые», в отличие от жанрового рисунка, напоминают торжественную процессию классического рельефа. С классическим фризом их сближает сильно вытянутый формат, довольно необычный в живописи XVI века [10]. Благодаря последовательному выявлению этого фризового ритмического начала, тот факт, что цепь процессии разрывается и одно из звеньев ее повисает над бездной, придает картине гротескный характер гримасы, вносит в нее черты мимических конвульсий. Образуя сплошную цепочку, вереница слепых расположена в одной плоскости, и это также напоминает классический рельеф, но в классическом рельефе плоскостное впечатление объясняется соблюдением дистанции, в картине Брейгеля задние фигуры так сильно сокращаются в своих размерах, а передние фигуры так надвигаются на нас, что дистанция решительно нарушается. Особенно напряженное беспокойство придает картине то, что в построении группы можно усмотреть некоторую симметрию: фигура остроносого слепого расположена в самой середине картины, причем два светлых посоха по бокам от него образуют тупую пирамиду. Но как непохожа эта пирамида и эта симметрия на классическое искусство! Фигура не находит себе опоры ни в правой, ни в левой части картины, где симметрия решительно нарушается, и это рождает впечатление, будто зрителю всего только *показалось*, что композиция симметрична и уравновешена, что это не больше чем случайно мелькнувшая гримаса картины. Но самое главное, что эта центральная фигура наименее устойчива: она висит над самой бездной, ее отделяет от переднего слепого наибольшая цезура; и поэтому всякий, кто решился бы принять всерьез эту пирамиду, тотчас же должен был бы потерять под ногами почву. Пользуясь тонкими приемами пародирования классического рельефа, Брейгель повышает неустойчивость всей группы. Но, преодолевая классическую рельефную схему, Брейгель приближается к ряду решений в памятниках позднеготической, точнее—нидерландской живописи XV века. «Снятие со креста» Гуго ван дер Гуса в Венском музее *, построено на сходном диагональном нагромождении как бы парящих фигур:

Женщина
Иоанн
Мария
Христос
Женщина Мужчина

Правда, в отличие от «Слепых» Брейгеля, это нагромождение фигур носит несколько более спокойный характер, благодаря симметричному расположению двух фигур у основания группы.

Неаполитанская картина Брейгеля завершает длинный путь исканий мастера. Брейгелю удалось подчинить в ней всю свою наблюдательность тому стремлению к *обобщению*, которое в ранний период влекло его на путь аллегорий. Картина изображает всего лишь одно мимолетное мгновенье,

состояние неустойчивого равновесия, но она задумана так, будто это мгновенье длится целую вечность. Представлена группа всего в шесть человек, но они так расположены в пределах картины, будто рама отсекает только часть длинной, почти бесконечной цепи. На лицах слепых отпечатлен их мгновенный испуг, но этот испуг сливается с тем ужасом, которым тяжелый недуг навеки отметил их лица. В картине представлен несчастный случай, пустячный эпизод, но он показан так, что перед нами открывается его роковая неизбежность. Упал всего только один слепой, но не подлежит сомнению, что за ним последуют остальные. И все это в конечном счете подсказывает самое важное обобщение: в картине запечатлен несчастный случай с шестью слепыми, но, подготовленные этим путем восхождения от частного к общему, мы невольно догадываемся, что это несчастье выражает трагическую судьбу всего человечества. Только благодаря тому, что стремление от частного к общему пронизывает всю картину, это мелкое происшествие приобретает весь свой глубокий смысл.

Брейгель был далеко не первым мастером, увековечившим в живописи социальные низы европейского общества, «униженных и оскорбленных», выброшенных за борт жизни в эту эпоху потрясений и переустройства общества. Существует множество других живописцев и графиков XVI века, которые не менее точно и добросовестно передавали простонародные типы [11]. Но только Брейгель, свидетель бурных событий в Нидерландах, остро переживший разочарование в иллюзиях гуманизма, сумел увидать в этих несчастных людях равноправных членов человеческого общества. Это стало возможно благодаря тому, что обобщение Брейгеля выросло из его личных переживаний, одной из главных лирических тем всего его творчества. Исключительная ценность этого создания Брейгеля заключается в том, что в своей заботе о всеобщем, в стремлении обнять общечеловеческое он не оторвался от конкретности родной нидерландской жизни и что его раздумья о судьбе человека вылились в форму полнокровного художественного образа.

«КАМЕРИСТКА» РУБЕНСА В ЭРМИТАЖЕ

Я женщина, и все же я сумею
Исполнить роль мою в игре Фортуны...

Шекспир. Генрих VI, ч. I.

Когда произносится имя Рубенса, вспоминается прежде всего его необузданное воображение, сливающее воедино христианскую и языческую мифологию, безмятежную радость олимпийцев и шумную скорбь свидетелей голгофской драмы; вспоминаются колоссальные и величественные холсты, к которым художник, по собственному признанию, чувствовал непреодолимое влечение. Стремительное движение пронизывает эти картины; через них пробегают многолюдные толпы, проносятся ангелы и крылатые гении, клубятся облака, вздымаются шелестящие ткани, звучит медь. В этом мире оглушительных гипербол и трескучей риторики, конечно, невозможно расслышать человеческого голоса; этот мир Рубенса, населенный могучими мужскими телами и полнотелыми, пышными красавицами, исключает ту сосредоточенность, то вчувствование в переживания другого, без которого немыслимо искусство портрета. Недаром и в критике раздавались голоса об отвращении Рубенса к портрету и, в частности, о неспособности его к созданию «подлинно человеческого женского образа» [1]. Недаром же и жизнь художника была шумной и суетливой, как его искусство, и вся его дипломатическая карьера, придворные успехи, бесконечные путешествия и антикварные увлечения целиком поглощали его интересы.

Однако в этом представлении о Рубенсе есть значительная доля преувеличения. Распространенность его объясняется только привычкой сводить творчество больших мастеров к одному признаку, одной страсти, одному художественному началу: Рембрандт — это игра светотени и психологизм, Франс Гальс — беспутное веселье и размашистая манера письма, Ватто — болезненная меланхолия, Буше — рассудочное сластолюбие и т. п. и т. п. Такое подведение великих мастеров под один знаменатель, конечно, делает легко обозримой картину мирового искусства, но оно сильно обедняет наше художественное наследие. Значение Рубенса, конечно, не исчерпывается его придворными успехами и его наиболее прославленными холстами.

Послушаем, что говорит сам художник в своих письмах к друзьям. Удачливый дипломат и опытный политик, он, видимо, вкусил прелесть той философской созерцательности, к которой испытывали влечение гуманисты; вот почему в минуты усталости он, не скрывая, признается в своем отвращении к шумной, суетливой жизни дипломата и придворного: «Я человек мира и ненавижу, как чуму, все хитрости и всякого рода ссоры, и мне кажется, что самое достойное желание всякого честного человека — это быть в состоянии жить и пребывать в состоянии душевного спокойствия»[2]. Нам хорошо запомнился Рубенс, создатель напыщенных парадных портретов, сладострастной и влекущей красоты его богинь и нимф, но какими простыми и трогательными словами этот человек описывает смерть своей жены, с каким смирением он ожидает облегчения своей скорби! «Воистину я потерял превосходную подругу, которую я мог и должен был любить, потому что она не обладала никакими недостатками своего пола; она не была ни суровой, ни слабой, но такой доброй и такой честной, такой добродетельной, что все любили ее живую и оплакивают мертвую. Эта утрата поражает меня до самых глубин моего существа, и так как единственное лекарство от всех скорбей дитя времени — забвение, придется возложить на него всю мою надежду»[3]. Мы знаем, что Рубенс большую часть своей жизни провел при европейских дворах, что он был крепко привязан к пышной роскоши, однако, когда он стал думать о женитьбе, он отбросил всякое честолюбие и тщеславие. «Я решил снова жениться, — пишет он Пейреску, — потому что не чувствую себя созревшим для воздержания и безбрачия; впрочем, если справедливо ставить на первое место умерщвление плоти, то будем пользоваться дозволенной страстью. Я взял молодую жену, дочь честных горожан, хотя меня со всех сторон старались убедить сделать выбор при дворе; но я испугался обычной для знати дурной черты — гордости, в особенности сильной у этого пола. Я хотел иметь жену, которая бы не краснела, видя, что я берусь за кисти»[4].

Портрет «Камеристки» Рубенса в Эрмитаже * помогает нам найти доступ к тому второму Рубенсу, которого обычно не замечает поверхностный зритель. Портрет этот был выполнен в середине двадцатых годов, когда Рубенс долгое время пребывал при дворе фламандской наместницы Изабеллы, где он вместе с маркизом Спинолой исполнял почетную роль одного из первых советников инфанты Изабеллы. Нужно думать, что сам мастер, уже давно завоевавший одно из первых мест в европейской живописи, не придавал большого значения маленькому погрудному портрету камеристки, в котором ему трудно было показать свое мастерство в области портретной бутафории, в котором негде было разгуляться его размашистой кисти, невозможно было блеснуть аллегорической эрудицией. Но мы знаем, что самые крупные мастера далеко не всегда верно расценивали богатства, которые в них таились. Известно, что Бокаччо гордился своими латинскими стихами и учеными изысканиями, а между тем вошел в историю «Декамероном». Эразм Роттердамский всю свою жизнь отдал классической эрудиции, а между тем его комментарии давно забыты, а шуточный

трактат, за который он принужден был извиняться перед Томасом Мором, «Похвала глупости», живет и до сего времени. Сходным образом мы предпочитаем маленький портрет безвестной камеристки многим пышным монументальным портретам знатных и знаменитых современников Рубенса, увековеченных его неутомимой кистью. В нашем искусстве к этому имеется параллель — «Девушка с персиками» Серова, которую мы не отдадим за все его великосветские портреты в духе парижских салонов.

«Камеристка» Рубенса подкупает своей исключительной свежестью и простотой. Хочется думать, что она была написана не по заказу, но возникла по инициативе самого художника, которому так приглянулось свежее и молоденькое личико девушки, что он сам предложил запечатлеть его на холсте. Во всяком случае при его писании Рубенса не стесняли требования и капризы заказчика или условности придворного этикета. Портрет камеристки проникнут той теплотой чувства, которую мы находим разве лишь в лучших портретах членов семьи художника.

Но свежесть восприятия, непосредственность впечатлений не исключает для мастера XVII века подготовительной работы, аналитического изучения натуры. Величие Рубенса сказалось в том, что, несмотря на эту работу, он сумел сберечь в картине свое непосредственное впечатление, тогда как мастерам менее опытным удается передать его только в карандашной зарисовке с натуры и они теряют его в процессе работы на холсте. Рисунок к «Камеристке», хранящийся в Альбертине *, позволяет представить себе творческий путь Рубенса. Он запечатлел в нем цветными карандашами только черты девичьего лица; костюм и корпус были лишь бегло намечены: он писал их, видимо, справляясь с памятью либо прибегая к помощи воображения. Надо думать, что работа над портретом камеристки протекала по тому порядку, которому художник следовал и в ряде других своих портретов и, в частности, в портрете графа Букингема[5]. В этом отношении путь Рубенса отличается от Рембрандта, который в своих подготовительных портретных рисунках схватывал прежде всего общий очерк всей фигуры, ее мимику и расположение красочных пятен и только потом переходил в картине или гравюре к более тщательной работе над деталями и лицом.

Сравнение эрмитажного портрета камеристки с венским рисунком ясно говорит о творческой переработке, которой Рубенс подверг сырой материал своей зарисовки. В рисунке камеристка еще настоящая девочка, большеротая, немного скуластая, с небольшими, но бойкими глазами. В живописном портрете она представлена более круглолицой, рот ее становится меньше, губы несколько тоньше и значительно расширяются прозрачные серые глаза. Но главное изменение касается всего построения портрета и в первую очередь богатого придворного наряда, в который ее облачил художник.

Рубенс не принадлежал к числу портретистов, которые уделяли свое главное внимание передаче ткани и материала. В этом глубокое различие между Рубенсом и ван Дейком, заслужившим славу среди английского



РУБЕНС. КАМЕРИСТКА

двора и потомства в значительной степени благодаря виртуозной передаче роскошных тканей, шелка, атласа, бархата, мехов и всяких драгоценных украшений. Судя по сообщениям современников, он писал их обычно как настоящие натюрморты, набросив ткани на специальные манекены и не мучая своих высокопоставленных заказчиков длительными сеансами. В передаче ткани Рубенс никогда не достигает виртуозности своего ученика. Но историческое значение Рубенса в развитии портрета XVII века заключается в том, что он едва ли не первый *увидал человеческую фигуру вместе с костюмом*. Это отличает его от мастеров Возрождения, которые неизменно стремились сквозь одежду глазом прощупать очертания обнаженной фигуры, идеал классиков. С другой стороны, это отличает Рубенса и от маньеристов, у которых тугие парчевые робы женщин и бархатные камзолы мужчин скрывают живого человека, как ранг придворного скрывает его индивидуальность. Рубенс высоко ценил красоту человеческого тела и воспел прелесть женской наготы в мифологических композициях. Но в портретах своих он ставил своей задачей преодолеть противоположность между телом и одеждой, между *человеком вообще* и *человеком в конкретности его жизненных отношений*. Увидать человека слитно вместе с его костюмом означало для Рубенса включить в портретную характеристику модели ее социальное положение, досказать то, чего недоговаривает лицо модели, перевести на язык зримых и наглядных форм ее скрытые силы, ее внутренний жест. Во всех этих отношениях Рубенс более осмысленно, чем другие мастера XVII века, подошел к костюму эпохи барокко.

Какие же черты вносит костюм в характеристику модели в портретах Рубенса? Прежде всего костюм повышает ее мимику. Замечательная картина Рубенса «Шубка» Венского музея построена на двойственной мимике: с одной стороны, мы видим обнаженную красавицу, стыдливо прижимающую руки к своей пышной груди, с другой стороны — ее шубка образует выразительный силуэт с ясно оттопыренным рукавом, выглядит как двойник человека, почти наделенный самостоятельным существованием [6]. Костюм камеристки в эрмитажном портрете довершает ее характеристику, как придворной дамы. Широкий крахмальный воротник, в который ее обрядил Рубенс, еще более пышный, чем тот, который она в действительности носила, образует вокруг нее ореол, подобие настоящего нимба, — будто она излучает благодать. Обшлага ее робы своими резкими углами подчеркивают ее как бы слегка вскинутые плечи и вместе с тем они стянуты к талии и влекут за собой все линии костюма; белые кружева в разрезе декольте следуют этому стремительному движению и включают в него тонкую золотую цепочку. Таким образом, костюм утрированно выражает скрытое движение человеческого тела и его сочленений. Благодаря костюму юная камеристка становится взрослее и приобретает торжественное степенство настоящей придворной дамы. Рубенс уподобил ее образ многим своим придворным портретам, построенным на сходном же понимании костюма; только в Марии Медичи веерное движение белого ворота еще

более стремительно, в портрете Елены Фурман в рост — еще пышнее фонтан пушистых страусовых перьев, кружевных манжет и спадающих складок ее робы.

Но драгоценная оправа, в которую Рубенс заключил образ камеристки, не убила свежести восприятия мастера. Наравне с лучшими мастерами XVII века Рубенс пользовался в живописи самыми различными приемами. В Эрмитаже неподалеку от «Камеристки» висит портрет смуглого монаха. Портрет этот написан густыми бликами, насыщенной кистью, и эта манера письма хорошо передает самый характер его мужественного лица. Перенося на холст слегка подкрашенный рисунок камеристки, Рубенс построил его на тончайших лессировках: масляная краска ложится поверх белого грунта таким прозрачным слоем, что он повсюду просвечивает через краску и придает облику молодой камеристки легкость и воздушность. Мы замечаем, как прозрачны ее серые широко раскрытые глаза, ее нежная розовая кожа и бескровные губы; мы замечаем, что прозрачным тоном написаны и золотистые волосы и коричневый фон. Только зрачки ее глаз, средоточие картины, образуют два черных пятна, да золотая цепочка и кружево воротника выполнены густыми мазками, которые хорошо передают их выпуклость.

Прозрачное письмо картин Рубенса обычно лишает его пышные тела грубой телесности. Оно зажигает сиянием витража его эрмитажного «Персея и Андромеду», перед которым тела Иорданса кажутся мясистыми и ожиревшими. В портрете камеристки эта прозрачность живописного слоя приобретает особое значение. Она сообщает бесплотность личику камеристки и хорошо соответствует ее душевной чистоте и наивности. Не только лицо, но весь облик камеристки кажется ясным и прозрачным, лишенным чего-либо недосказанного, недоговоренного — и в этом заключается глубочайшая противоположность между простодушно-наивной улыбкой камеристки и скрытной, затаенной улыбкой Джоконды, окутанной дымкой леонардовского сфумато.

В своей книге «Зрительный образ и рисунок» Роджер Фрей[7] говорит о трех главных значениях линии в живописи: линия служит прежде всего средством передачи на плоскости объемных предметов реального мира; затем линия выполняет декоративную роль, заполняя пустую плоскость и внося начало красоты в ее обработку; и, наконец, линия является выражением того жеста, который художник совершает, нанося ее на плоскость. В этом последнем своем значении линия может полнее всего стать проводником переживаний, лирического начала живописи.

Великие мастера обыкновенно сочетали несколько значений линии. Линия Рафаэля с исключительным обаянием соединяет большую предметность с требованиями изысканного певучего ритма. Линия Гольбейна, сухая и угловатая, служит таким хрупким скелетом рисунка, что кажется невероятным, чтобы эта тонкая паутина была создана рукою художника. Линия Гальса, точнее — его резкие и отрывочные мазки воспринимаются как следы своевольного движения его кисти, правда, всегда подчиненного задачам лепки предметов.

Линии Рубенса всегда присуща сильнейшая тяга к беспредельности. Портрет камеристки задуман как сплетение уравновешенных и связанных между собою линий, но каждая из них полна такой стремительности, что они как искры пробегают через композицию и наполняют эту маленькую картину почти тем же стремительным движением, которому Рубенс подчинял плоскости огромных холстов. Благодаря этому внешне сдержанная фигура камеристки озаряется страстностью пронизывающего ее ритма, и это глубоко отличает ее от портретов Гольбейна, замкнутых, скрытных и оцепенелых.

Но линии Рубенса свойственна еще другая черта. Она всегда несет на себе отпечаток индивидуального почерка мастера. Существенный признак этого почерка — ритмическая волнистость, постоянные колебания, сопровождаемые легким нажимом. Это придает ей волюнтаристический характер, рождает представление о некотором усилии, с которым она проводится рукой художника. Но вместе с тем эта волнистость вызывает ответное впечатление вибрации поверхности, внутренней жизни, пронизывающей материю. Выполненные таким волнистым штрихом, ресницы камеристки словно мигают, брови ее точно сжимаются, мягко вьется непокорная прядь волос, ноздри слегка раздуваются, на губах порхает едва уловимая улыбка. Это пробегающее через лицо движение глубоко отличает Рубенса от мастеров XVI века с их спокойным, четким контуром, очерчивающим предмет и отграничивающим отдельные части лица друг от друга.

При всем том Рубенс решительно противопоставляет свободному движению своей руки строгую грань закона. Эрмитажный портрет камеристки прекрасно построен. В этом его глубокое отличие от рисунка. Картина вписана в излюбленный мастерами портрета XVI—XVII веков правильный прямоугольник, сумму двух прямоугольников золотого сечения. При этом фигура камеристки расположена в нем с таким расчетом, что ее блестящие серые глаза, это средоточие всей картины, рассекают ее по золотому сечению. Вот почему этот женский образ при всей его живости и свежести полон такого спокойствия, такого сдержанного величия.

Среди выдающихся портретов XVII века «Камеристка» Рубенса должна занять почетное положение. Женские портреты Рембрандта призывают нас пристально всмотреться в лицо модели, приобщиться к миру, в котором она живет и действует, прочесть в ее выступающих из полумрака чертах следы ее богатой душевной жизни; Рембрандт почти всегда рисует женщин в глубоком раздумье, погруженными в их личные переживания. В своих многочисленных портретах инфант Веласкес представлял их в чопорных позах, наряженными в богатые парчевые робы, во всем уродстве и нелепости их недетского костюма; только в лицах, в широко раскрытых задумчивых глазах сквозь личину придворного этикета проступают их переживания. И Рембрандт и Веласкес уже знают, что значит разлад между женской долей и мечтой женщины, и они скорбят об этом разладе.

Рубенс, равно как и Гальс, принадлежал к более раннему поколению мастеров XVII века. Обоим им была незнакома та двойственность, тот разлад, ценой которого и Рембрандт и Веласкес достигли в своих портре-

тах такой высокой одухотворенности. В портрете камеристки Рубенсу удалось сочетать волевую твердость с чистотой, почти наивностью чувств, парадную торжественность с чисто женским обаянием. В этом отношении «Камеристку» хочется сравнить с теми женскими образами Шекспира, которые, участвуя в политической и государственной жизни, через героическое действие следуют своему призванию женщины [8]. Рубенс сумел приметить в глазах молоденькой камеристки инфанты Маргариты тот огонь, каким горят улыбающиеся глаза «Цыганки» Гальса. Но для того, чтобы создать образ «живого человека», Рубенсу не потребовалось, как Гальсу, искать своих героев и героинь в мире «пикаро», в социальных низах общества. Сила Рубенса была в том, что он сумел сохранить наивную чистоту молодости в парадном облике придворной дамы, что он удержал свежесть мимолетной зарисовки в строго продуманной картине. Как это ни странно, но в этом портрете мастер барокко совсем близко подошел к идеалам классической личности, не ведающей разлада между кажущимся и реальным, желаемым и осуществленным, природой и законом.

«УЛИЧКА» ВЕРМЕЕРА

Домик мастерового в Дельфте, видимый со стороны фасада; крыша, срезанная обрамлением; едва приметный просвет над двором; на первом плане — плиты тротуара; перед дверью — сидящая женщина. Ничего, кроме стены и нескольких ничем не украшенных пролетов. Но зато какие краски!» Такими словами «Уличка» Вермеера * была впервые описана французским критиком Бюрже-Торэ, первым исследователем и почитателем Вермеера [1]; теми же словами картина Вермеера описывается и по сей день [2]. Все удивляются тому, что, несмотря на обычность представленных предметов, картина Вермеера так восхитительна. Но почти никто не пытался разобраться, чем же его картина отличается от картин других голландских художников, которые с не меньшим рвением воспевали тесные улички, темные дворы и облупленные кирпичные стены. Между тем мы называем всех их «малыми голландцами» и сберегаем эпитет «великий» лишь для Гальса, Рембрандта и Вермеера. Но значит ли это, что гениальность Вермеера определяется чем-то иррациональным и по ее поводу следует лишь ограничиваться выражением бессловесного восторга или же эта гениальность поддается аналитическому изучению, ее можно усмотреть в художественных приемах мастера? Я решительно придерживаюсь второго взгляда и в последующем изложении постараюсь его обосновать.

Вермеер жил и работал бок-о-бок с одним голландским живописцем, который во многих отношениях был его настоящим двойником. Питер де Хох всего на три года был старше Вермеера. На двадцать втором году своей жизни он перебрался в Дельфт, где почти одновременно с Вермеером был зачислен в гильдию св. Луки. Оба мастера работали в таком тесном общении, что специалисты и до сих пор не решили вопроса, кому из них принадлежало первенство в постановке ряда художественных задач [3]. До нас сохранилось несколько произведений Вермеера и Хоха, очень сходных по замыслу. «Женщина, взвешивающая золото» Хоха (Берлинский музей) находит себе ближайшую аналогию в картине Вермеера на

ту же тему (Англия, частное собрание). Можно думать, что оба мастера состязались на одном поприще[4]. Но это состязание носило иной характер, чем соревнование между Гиберти и Брунеллеско с их двумя рельефами «Жертвоприношения Авраама». Флорентинский конкурс 1401 года столкнул двух равновеликих, но различных по направлению мастеров. Вермеер принадлежал к тому же направлению, что и Хох. Возможно, заказчиков Хоха удивляло, что находились любители, которые его добротной живописи предпочитали малочисленные и трудно достижимые картины Вермеера, а между тем их отделяла грань, которая отличает дарование от гения.

В своих холстах Питер де Хох запечатлел жизнь голландского бюргерства, его привязанность к домашнему уюту и ровному жизненному распорядку. Питер де Хох не выступал в качестве бесхитростного бытописателя. В отличие от многих других жанристов, он почти не изображал происшествий и анекдотических ситуаций. Как настоящий художник-живописец, он стремился на языке самой живописи выразить дух голландского бюргерства. В светлых и приветливых интерьерах Хоха, на каменных плитах пола и мебель и люди расставлены с умилительным педантизмом, как фигуры на шахматной доске. Кажется, нельзя сделать ни одного движения, чтобы не нарушить этого порядка[5].

«Хозяйка и служанка» Питера де Хоха в Эрмитаже* изображает такой же обыденный, жанровый мотив, как и «Уличка» Вермеера. Действие происходит на балкончике перед кирпичным домом. Сидя в уютном кресле, немолодая женщина занята вышиванием. Ее служанка появляется из входной двери и спрашивает ее распоряжений. Картина выполнена с большим мастерством; художник выписал каждую плиту пола, каждый кирпичик стены, каждый прутик корзинки; даже деревья и фасад далекого дома переданы с той тщательностью, которую знало только голландское «миниатюрное письмо» (Kleinmalerei). Однако эта любовь к мелочам подчинена у Хоха строгому порядку. Картина делится на две равные части горизонтальной линией балюстрады; верхняя половина в свою очередь делится на три равные части: забор, деревья, небо; нижняя часть — на две равные части. Это придает большую геометрическую ясность картине Питера де Хоха и хорошо соответствует воспетому им бюргерскому духу расчетливости и порядка. Краски отделяются друг от друга и помогают глазу уловить структуру картины. Вся она неплохо построена, но, пожалуй, слишком суха и педантична.

Переведем теперь наш взгляд на «Уличку» Вермеера, и, прежде даже чем мы отдадим себе в этом отчет и подвергнем анализу наше впечатление, нас поразит разительное отличие. Тот же дух голландского бюргерства, дух добропорядочности и чистоты, та же тщательность в передаче деталей, то же «распределение вертикалей и наклонных, пролетов и плоскостей, раскрывающихся перед нашими глазами с наглядностью математического доказательства» (Клодель)[6]. И все же какая огромная разница! У Хоха старательность рассказчика, хроникера. У Вермеера настоящий взлет поэтической фантазии. Питер де Хох пересчитывает кирпичи, отмеривает отрезки, Вермеер творит настоящую симфонию, строя ее по законам контра-

пункта. У Питера де Хоха композиция кажется застылой и глухой, у Вермеера полна музыкальной мелодики.

Недавно было установлено, что в своей «Уличке» Вермеер увековечил собственный дельфтский домик[7]. Он передал его черты со старательностью портретиста, не позволяя себе существенных отступлений от неприглядной правды своего скромного бюргерского существования. Мы видим беленый, до притолоки двери облупленный кирпичный фасад, калитки, крыши, двор и неторопливую, но деятельную жизнь обитателей дома. Женщины погружены в свой тихий и скромный труд: одна из них перед дверью вяжет чулок, две другие моют настил перед входом, четвертая наливает воду в глубине двора. Ни одного постороннего, ни одного прохожего, вроде тех галантных зевак, какими Беркхейде украшал свои городские пейзажи. Сам художник смотрит на уличку не из той далекой перспективы, которую уже знал урбанистический пейзаж Амстердама и Гаарлема. Нетрудно догадаться, что он уселся где-то поблизости, на другой стороне узенькой улички, погруженный в свой труд, среди близких и подобных себе людей.

Но как ни спокойна и безмятежна эта уютная теснота задремавшего дельфтского переулка, в душе художника живет еще стремление к чему-то другому, отзывчивость к миру, находящемуся за пределами улички. Для обитателей города небо становится единственным средством общения с природой. На дворе стоит серый летний день, когда погода ежеминутно меняется, каждую минуту готов заморосить дождь, каждое следующее мгновенье может выглянуть солнце. В такие дни невольно хочется сказать, что небо хмурится и светлеет, как живое. Глядя на него, легко оторваться от мелочных интересов каждодневности. Главной темой «Улички» и служит тот строй переживаний, который родило в художнике сочетание кусочка неба, дома и улицы. Стремление к сочетанию двух мотивов проходит через весь замысел картины. С одной стороны, ровный жизненный распорядок, с другой — капризные случайности погоды; неподвижность архитектурных форм и движение несущихся облаков; разумная целесообразность человеческой жизни и та невыразимая словами жизнь природы, которая в поэтической натуре невольно рождает лирическое волнение.

Но Вермеер всегда оставался верен заветам голландских живописцев. Он видел свою задачу не в создании на основе эмпирических наблюдений мира возвышенного и прекрасного. Так действовали великие итальянцы, которые из суеты своей каждодневности пытались выйти к общечеловеческим образам, вроде Джоконды или Сикстины. Вермеер знал, что реалист может оставаться в пределах обыденного, но выражать свое искание лучшего через утверждение *своего отношения* к этим обыденным вещам. Живопись обычно осуществляет эту задачу через отбор предметов изображения и выбор точки зрения. На этом пути фотография в наши дни стала настоящим искусством. На этом пути Вермеер преодолевает описательность «малых голландцев».

Приступая к своей картине, Вермеер должен был выбирать среди нескольких решений. Если бы он хотел увековечить свой дом, ему пришлось бы расположить его фасад в самом центре картины, так, чтобы

обрамление не срезало ни одной его части [8]. Если бы он хотел показать самую дельфтскую уличку, он, конечно, нарисовал бы свой дом в таком сокращении, чтобы его линии уводили наш взгляд в глубь картины [9]. Но Вермеер поставил себе более трудную и сложную задачу и поэтому выбрал другое решение. Он хотел создать такой художественный образ, который выразил бы всю противоречивость его переживаний, его привязанность к родному бюргерскому миру и вместе с тем желание выйти за его пределы, трезвость по отношению к окружающему и вместе с тем жажду гармонического совершенства. Правда, этих задач Вермеер не высказывал словами, но он дал им наглядное выражение в своей картине.

Когда художник пишет с натуры, он нередко складывает пальцы, чтобы они составили приблизительный формат задуманного этюда, и двигает это воображаемое обрамление перед своими глазами, выискивая тот кусок природы, который лучше всего может быть запечатлен на холсте. Если Вермеер хотя бы мысленно производил такой отбор, то он удовлетворился лишь тогда, когда оказавшийся в поле его зрения случайный «кусок» дельфтского переулка облекся в ясную геометрическую форму. Ради этого Вермеер отказался от ракурса и позаботился о том, чтобы линии дома в картине соответствовали линиям обрамления. В этом отношении Вермеер не слишком отступает от Питера де Хоха. Но Питер де Хох предпочитает членение картины на равные части. Вермеер с исключительным чутьем выискивает соотношения, близкие к золотому сечению и к его так называемой функции. Формат картины образует сумму положенных друг на друга прямоугольников золотого сечения. Картина делится по вертикали на две неравные части, которые относятся друг к другу, как функции золотого сечения. В построении окон и дверей Вермеер также подчеркивает прямоугольники золотого сечения или их производные. Разница в сравнении с Питером де Хохом очень невелика, но именно эта *незначительная разница* и придает такое исключительное благозвучие композиции Вермеера [10]. Сочетание геометрической ясности форм и иррациональности их соотношений радует глаз впечатлением как бы скрытого в фигурах и линиях движения. При таких условиях и сама рама не стесняет живописной композиции, тем более, что она приведена в гармоническое согласие с теми линиями, которые художник находит в самых реальных предметах. Поскольку оконные переплеты, двери и калитки (может быть, слегка «инструментированные» художником) так же связаны с золотым сечением, как формат самой картины, они оказываются сродни основному пролету, через который смотрит художник, т. е. обрамлению. Говоря другими словами, в «Уличке» Вермеера самая форма художественного восприятия соразмерна форме представленных предметов (пролетам и окнам).

В замысле Вермеера особенную роль играет его стремление выбрать такую точку зрения, откуда все трехмерные предметы сливались бы с плоскостным членением картины. Как и в большинстве других картин Вермеера, в «Уличке» есть пространственная глубина, особенно в ее левой части. Мы заглядываем во внутренний двор вермееровского дома, где виднеется женщина в такой яркой красной кофте, что она невольно привле-



ВЕРМЕЕР. УЛИЧКА

кает к себе наше внимание. Наверху мы замечаем цепь остроконечных кровель и труб, уводящих наш взгляд в глубину осененного хмурым небом простора. Здесь, за серыми крышами, так же ярко, как красная кофточка женщины, выдается одно светлое пятно, и это также усиливает движение в глубь картины. Но стремительность гоббемовской аллеи была чужда уравновешенной натуре Вермеера. Он умеряет это движение, «снимая» перспективную глубину тонким композиционным приемом. Ради этого он выискивает такую точку зрения, откуда кажется, что крыши домов, расположенные в разных планах, образуют одну диагональ, которая сливается с очертаниями кирпичного фасада на первом плане, т. е., другими словами, он следит за тем, чтобы основные элементы пространственности подчинялись плоскостным магистралям картины. В условиях подобного плоскостного восприятия перспективных диагоналей даже уходящая в глубь картины линия мостовой приобретает плоскостное значение и, таким образом, включается в основное построение картины.

Видимо, эта композиционная задача глубоко занимала мастера. Мы находим сходное решение в одном из его рисунков в Альбертине*. Он представил здесь уголок Дельфта: каналы, шлюзы, ветряную мельницу и вдали кружевную колокольню города, но вся эта перспектива облечена им в ясные графические очертания. Для этого он выбрал лист бумаги, построенный по золотому сечению, и расчленил его на две неравные части высоким шпилем. Окаймленная густой травой дорога стремительно уходит вглубь, но ее диагональ сливается с очертаниями забора совершенно так же, как очертания кровель в «Уличке Дельфта» сливаются с диагональю фасада. Таким образом, перспективные линии рисунка претворяются в плоскостные начертания, членящие прямоугольник листа.

В «Уличке» Вермеера большую роль сыграл еще другой прием. Мы видим на пороге перед открытой дверью дома женщину за шитьем; сходное использование двери в качестве обрамления фигур встречается и у Хоха. Но Вермеер располагает также и фигуру женщины, наливающей воду в глубине двора, с таким расчетом, чтобы она виднелась через обрамление калитки и эта калитка нигде не закрывала ее. Вермеер прекрасно учитывал, что если два мотива сами по себе несколько похожи, то при их симметрическом расположении они становятся еще более сходными, и, действительно, обе женщины кажутся вписанными в прямоугольники, образуют как бы два плоских изображения, два подобия самой картины[11]. Этому плоскостному восприятию немало содействует то, что рядом с открытой калиткой виднеется калитка, забранная досками. Все это ничуть не выходит за границы правдоподобия. Но при таком восприятии живые люди уподобляются неодушевленным предметам, их деятельность сводится к вневременному состоянию, случайное оказывается приобщенным к строгой закономерности.

С первого взгляда можно подумать, что «Уличка» Вермеера имеет мало общего со всем творчеством мастера. В большинстве своих картин Вермеер изображал голландские интерьеры. За всю свою жизнь он написал всего два-три пейзажа. Но, если сопоставлять произведения Вермеера

не по их сюжетным мотивам, но по их внутренней, идейной и художественной сущности, нужно будет признать, что «Уличка Дельфта» не выпадает из круга его произведений [12]. Возьмем для примера «Читающую даму» Государственного музея в Амстердаме. Она задумана как интерьер, но потоки серебристого света, льющегося через окно, насквозь пронизывают комнату и приобщают ее к широкому простору мира, совершенно так же, как просветы на облачном небе «Улички» приобщают тихую жизнь ее обитателей к жизни природы. Композиция «Дамы» Вермеера задумана как фрагмент, рама отсекает часть фигуры и стола, совсем как в «Уличке» рама отсекает часть фасада. Но самый формат картины такой же, что и в «Уличке»; часть карты на стене или отрезки стен также образуют прямоугольники, производные золотого сечения, во всяком случае не похожи на педантически отмеренные прямоугольники, к которым тяготел Питер де Хох. Только стул вносит в композицию глубину, в остальном все предметы воспринимаются как ясные, плоскостные силуэты. В результате всех этих приемов бытовой мотив чтения письма приобретает величавый характер, фигура женщины кажется точно изваянной, подобной торжественно-спокойным фигурам аттических надгробий. И это глубоко отличает образы Вермеера от кокетливого изящества женщин Терборха или неуклюжего простодушия матрон Габриэля Метсю.

Если считать, что классицизм в живописи заключается в тяготении к мифологическому и историческому жанру, а также в соблюдении строгих композиционных норм академиков XVII века, то Вермеер Дельфтский не имеет ничего общего с классицизмом. Но если видеть в классицизме XVII века выражение того умонастроения, которое преобладанию субъективного начала в маньеризме и повышенной экстатической чувственности барокко стремилось противопоставить ясное, просветленное восприятие мира, искание согласных, спокойных форм в искусстве, в таком случае Вермеер должен быть отнесен к классическому направлению в голландском искусстве XVII века. В этом отношении он занимает то же положение, что и ван Кампен, который, отступая от классических ордеров, соблюдает принципы классической архитектурной композиции, идущие от Палладио.

Известно, как высоко поднимается живопись Вермеера над средним уровнем голландской живописи XVII века. Но это объясняется не только большим красочным мастерством Вермеера, которое обычно так ценят знатоки и коллекционеры. Величие Вермеера в том, что он настойчиво стремился в своих холстах выразить более глубокое представление о мире, чем то, которое руководило «малыми голландцами». Вермеер решительнее других голландских мастеров пытался выйти за пределы бесхитростной повествовательности жанровой живописи. В своих исканиях он обнаруживает в поздние годы настойчивый интерес к той аллегорической живописи барокко, которая была мало распространена в Голландии. Вермеер пытался овладеть этим «высоким стилем» аллегорической живописи, не отрекаясь от принципов голландского жанра. Но надо сказать, что на этом пути перед ним стояли огромные трудности. В «Аллегории Нового завета» в Роттердаме он попробовал превратить один из своих интерьеров

в образ аллегорического значения, но потерпел очевидную неудачу. В «Даме у клавесина» он пытался связать аллегорическую фигуру амура в картине с хорошенькой дамой, которой он словно передает любовную записку, но и это не изменило структуры его картины. Наконец, в поздней картине из собрания Чернин он идет обратным путем: показывая возникновение картины «Флора», он через бытовое раскрытие работы художника за мольбертом разлагает аллегорию и приобщает ее к быту.

Но и этого оказалось недостаточно для того, чтобы преодолеть в себе природу голландского жанриста. Утратив наивную непосредственность „малых голландцев", которая заставляет нас с улыбкой снисхождения читать их тщательно выписанные хроники быта, Вермеер не смог решиться на тот шаг, который Рембрандту открыл глаза на красоту обыденного и поставил его перед задачами глубокого самопознания. Художник дельфтского патрициата, Вермеер принес в жертву своим исканиям прекрасной гармонии живого человека. Недаром, по признанию самых восторженных поклонников Вермеера, в его лучших холстах фигуры расставлены, как в музее восковых кукол, а его имперсональность, его изумительная «светопись» граничат с холодным бездушием фотографии.

В одном из своих ранних рисунков (1636)* Рембрандт решал сходную задачу, что и Вермеер в своей «Уличке»[13]. Рисунок Рембрандта изображает старый, заросший дом, ветхое, покосившееся крыльцо, навес над входною дверью, скамейку перед ним. Трудно сказать, кто из двух мастеров уступает в правдивости другому. И все же как различен их подход к этой теме! Вермеер смотрит на вещи глазом созерцателя, взвешивающего впечатления, рассчитывающего свои приемы. Рембрандт вживается в свой предмет всем существом своим, всеми своими переживаниями. Вермеер строит картину из правильных прямоугольников, четко очерченных красочных пятен: красного кирпичного фасада, серого неба, желтой мостовой; Рембрандт исходит из единой воздушной среды, лепит форму, как из податливого месива; старые доски, покрившиеся кровли, кружевной хмель, обвивающий стены, — все это соткано из единой материи, рождено единой природой. У Вермеера спокойный, ровный свет, падающий на предметы. У Рембрандта свет пронизывает густую заросль и проникает в самые глубокие тени. Вермеер смотрит на свое скромное обиталище, стремясь в невзрачности будней найти гармонию форм и классическое равновесие. Рембрандт видит в двух хижинах, в их изломанных чертах ту же просветленность живого лика, как в своих поздних старческих портретах.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО СЫНА» РЕМБРАНДТА

Кто видел замечательное создание Рембрандта, его эрмитажного «Блудного сына»*, и пытался передать свои впечатления словами, тот говорит обычно о том, с какой нежностью слепой отец торопится навстречу сыну и обнимает его, с каким чистосердечием сын, сгорая от стыда и пряча лицо от свидетелей, падает перед ним на колени. Рассказывая о «Блудном сыне» Рембрандта, легко забыть, что речь идет всего только о картине, а не о живой встрече отца и сына после долгой разлуки[1].

Сходным образом произведения великих романистов так привязывают читателя к судьбе своих героев, что он начинает волноваться за них, как за самых близких людей. На эту силу искусства намекали романтики, видя особое величие в тех произведениях, которые так овладевают чувствами зрителя, что не дают ему даже поставить вопрос: какими средствами оно достигается?[2] Про Бальзака рассказывают, что перед одним прелестным зимним пейзажем с маленькими бедными хижинками он не мог удержаться, чтобы не выразить желания узнать, что делают их обитатели, о чем они думают, в чем их печали, хороший ли был у них урожай, много ли за ними недоимок[3].

Многие критики-профессионалы могли бы позавидовать живости, с которой Бальзак реагировал на этот сельский пейзаж. Но это далеко не означает еще, что безотчетное наивное переживание художественных произведений может исчерпать наше отношение к искусству. Правда, критическое научное изучение вовсе не должно его непременно уничтожить, но оно углубляет и обогащает его, поднимает его и уж во всяком случае ничуть ему не противоречит. Наука об искусстве прошла за время своего существования слишком большой путь для того, чтобы мы могли удовлетвориться бесхитростными описаниями картин в духе Филострата, в которых когда-то видели задачу критики. «Блудный сын» принадлежит к числу произведений мирового искусства, по отношению к которым мы

обязаны особенно напрячь наши критические силы, чтобы считать их действительно приобщенными к нашему художественному наследию.

Поставим прежде всего вопрос об истоках картины Рембрандта. Изучение творческой истории произведения иногда помогает постижению его сущности. Создавая «Блудного сына», Рембрандт должен был столкнуться с двумя типами изображения этой темы. Первый из них возник еще в эпоху Ренессанса. Событие евангельской притчи воспринимается в нем как красивое и занимательное зрелище. В картине венецианского мастера XVI века Бонифацио (Рим, галлерея Боргезе)* встреча отца и сына происходит перед богатой усадьбой на глазах у многолюдной разряженной толпы. Как и в большинстве других картин на тему торжественных встреч, к которым венецианские мастера чувствовали такое пристрастие, действие протекает в одном плане: отец выступает слева, справа к нему подбегает сын, падая на колено. Группа отца и сына образует ясную пирамиду, благодаря чему обе фигуры выделяются из числа свидетелей.

В своей ранней гравюре 1636 года* (а отчасти в одновременном рисунке) Рембрандт строит сцену встречи отца и блудного сына сходным образом. Обе фигуры стоят на высокой площадке перед домом, которая своими линиями продолжает очертание группы, образующей пирамидальное построение. Возможно, что Рембрандт не видел итальянских картин на эту тему, но, поскольку его гравюра 1636 года обнаруживает некоторое сходство с «Возвращением блудного сына» Мартина Хемскерка, нидерландского романиста XVI века, возможно, что через его посредство Рембрандт познакомился с классической композицией итальянцев [4]. Судя по его рисункам с «Тайной вечери» Леонардо, он обнаруживает уже в эти годы большой интерес к живописи Высокого Возрождения, и главным образом к ее композиционным решениям. Впрочем, в своей гравюре Рембрандт переносит действие в голландскую обстановку: мы видим простые ставни бюргерского дома, выглядывающую из окна женскую фигуру, точно заимствованную у одного из голландцев-бытовиков. В своем стремлении к более сильному выражению чувств Рембрандт заставляет сына упасть на колени и взволнованно склониться над ним старика-отца. Блудный сын, это отощавшее, костлявое, заросшее и безобразное существо, одним своим обликом вызывает содрогание. Мы узнаем здесь родного брата тех полугорилл, в образе которых Рембрандт «видел» порой человека и представлял его в своих рисунках и особенно в одной гравюре — «Купающиеся» (В. 195, 1651). Рембрандт не побоялся включить это отталкивающее уродство в сцену, полную нежности и любви, и это отличает его раннюю гравюру от беззаботной зрелищности итальянских встреч.

В XVII веке в Италии складывается новый тип композиции «Возвращения блудного сына». Типичным образом его может служить картина Гверчино в Туринском музее [5]*. Хотя мастер этот выделяется среди других болонцев своим мягким, лирическим дарованием, его «Возвращение» отличается приподнятым драматизмом и пафосом. В событии этом выделены не столько радость и волнение, сколько великодушие отца и покорность кающегося грешника-сына, и это ясно читается в утрированных жестах

участников действия. Но самое важное, что мастер XVII века по-новому относится ко всему событию, по-новому ориентирует зрителя. Правда, Гверчино сохраняет и даже развивает черты зрелищности и, в частности, богатую архитектуру заднего плана. Но, глядя на его картину, мы чувствуем себя не безучастными свидетелями происходящего, а более решительно вовлеченными в действие. В картине Бонифацио отец и сын на равных основаниях участвовали в действии, и соответственно этому они были расположены симметрично. В картине Гверчино блудный сын занимает центральное место, при этом обращен лицом в глубь картины, точно входит в нее, и это рождает у зрителя чувство, точно и он вступает в картину вслед за блудным сыном; и, поскольку последний представлен упавшим на колени, зритель тоже принужден хотя бы мысленно последовать его примеру. Это впечатление достигается здесь тонко рассчитанным приемом: перенесением точки схода — этой проекции глаза зрителя — к самому нижнему краю картины.

Все это решительным образом меняет характер живописного образа: зрелищность композиции Бонифацио, его беспечное любование уступает место глубокому сопереживанию драмы. В этом отношении развитие темы «Возвращения блудного сына» разделяет судьбы алтарного образа в итальянском искусстве. Мадонны фра Бартоломео или «Сикстинская мадонна» задуманы как прекрасное виденье, зритель должен остановиться перед ними в немом удивлении, не дерзая подойти к ним слишком близко. Мадонны в алтарных образах XVII века, в частности «Венская мадонна» Караваджо, благодаря выпирающим фигурам первого плана приглашают зрителя вступить в более непосредственное общение с этим видением, «войти» в картину и «пасть на колени». Возникновение этого типа алтарной композиции обусловлено новыми задачами искусства в эпоху контрреформации, стремлением к более сильному воздействию на зрителя средствами искусства, задачами, которым отвечало всей своей художественной программой искусство барокко.

Какое же место занял Рембрандт в своем «Блудном сыне» по отношению к искусству *барокко*? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо условиться относительно значения этого термина. Если обозначать им всю многообразную и противоречивую западноевропейскую культуру XVII века, придется считать Рембрандта одним из представителей барокко[6]. Если ограничивать понятие барокко лишь католическо-феодальным течением в культуре XVII века, нужно будет признать, что Рембрандт, как представитель протестантской демократической Голландии, стоял к нему в оппозиции.

Однако и в последнем случае вопрос решается не так просто. Как ни различны были устремления этих двух течений культуры XVII века, они развивались в живом противодействии, в постоянной борьбе и поэтому нередко заимствовали друг у друга оружие, оказывали друг на друга воздействие. Принято считать, что Рембрандт находился под влиянием искусства барокко и, в частности, следовал алтарным образам Рубенса только в своих ранних произведениях, особенно в серии «Страстей» [7]. Убеждение



КАРАВАДЖО. МАДОННА

это основывается на том, что в этих ранних вещах Рембрандта преобладает внешнее движение и пафос, поздние его картины более сдержанны и спокойны; однако этот критерий «движение — покой» слишком внешний, формальный, чтобы на основе его определять все творческое развитие мастера. Между тем, исходя из основных идейных задач живописи, нужно признать, что именно в поздние годы Рембрандта не оставляла мысль о создании большого, монументального произведения в духе итальянского алтарного образа, что Рембрандт не переставал думать о средствах глубокого воздействия на зрителя и полного поглощения его миром художественных образов. Конечно, оглядываясь на образцы барокко, Рембрандт не переставал быть самим собой.

«Блудный сын» в Эрмитаже, с его фигурами в натуральный рост, напоминает в некоторых отношениях монументальный барочный образ, который раскрывается перед глазами зрителя, втягивает его и вовлекает в действие. Мы «входим» в картину Рембрандта вместе с блудным сыном, падаем вслед за ним на колени, сопереживаем его радость и умиление. Но это сходство Рембрандта с итальянским мастером не исключает большого различия. Рембрандту был глубоко чужд дидактический характер церковной живописи барокко. Пересказывая в своей картине притчу о блудном сыне, Гверчино так заостряет контраст между великодушием отца и раскаянием сына, будто картина для него всего только пример, вплетенный в проповедь, или увещание, а люди — это актеры, выполняющие предписанную им роль. Преодолевая морализм искусства барокко, Рембрандт претворяет поученье в раскрытие переживаний героев, напыщенную риторику итальянского мастера — в сдержанный язык лирических признаний.

«Блудный сын» относится к последним годам жизни мастера; быть может, он был написан незадолго до его смерти. Эти и поздние годы Рембрандта прошли под знаком его растущего конфликта с обществом. Известно, что начало этому конфликту было положено эпизодом с «Ночным дозором», этой смелой попыткой необычного решения группового портрета, которая вызвала негодование заказчиков и пошатнула добрые отношения Рембрандта с амстердамскими бюргерами, его главными клиентами. С течением времени конфликт только обострялся, пути все более расходились, множество мелких, порою случайных событий делало примирение все более невозможным; здесь сыграла роль и смерть первой жены, оборвавшая родственные связи художника с амстердамским патрициатом, и разорение мастера, которое деклассировало его и содействовало сближению с беднейшими слоями амстердамского населения; имело значение и то, что «преступная», по взглядам буржуазной морали, связь Рембрандта с его бывшей служанкой Генрикой Стоффельс влекла его к замкнутости и одиночеству и этим только помогала ему осознать ту пропасть которая отделяла его от буржуазного общества. Но, конечно, за всеми этими столкновениями стояло глубокое расхождение Рембрандта с буржуазным обществом Голландии XVII века в основных вопросах его мировоззрения.

Рембрандт был далеко не первым среди великих мастеров XVI — XVII веков, которые уже на заре буржуазной эры почувствовали и выразили противоречия буржуазного общества, ставшие впоследствии фатальными для развития всей его культуры. Уже Микельанджело пришлось убедиться в несбыточности идеалов гуманизма, когда ходом исторического развития итальянское бюргерство должно было искать союза с феодальными силами и отступать на позиции реакции. Микельанджело выразил свой протест в поисках сверхчеловеческой силы и идеальной красоты. В разгар капиталистического обогащения Антверпена Брейгель явственно разгадал уродливую личину нидерландского бюргерства; об этом говорит его искусство, сотканное из презрения к человеческому роду и восторженного преклонения перед чистотой девственной природы.

В XVII веке пришел черед Рембрандту испытать на себе противоречия зарождавшегося буржуазного общества. Голландская буржуазия, когда-то выступавшая под лозунгами освободительной борьбы, теперь вкушала плоды своей недавней победы. Нельзя сказать, что бюргеры, погруженные в заботы о хозяйственном преуспевании, в свой мирный домашний уют, сразу забыли все высокие заветы этой героической поры. На фоне бушевавшей в Европе реакции Голландия оставалась оплотом гуманизма, веротерпимости, демократии. Но для поколений, которые сами не помнили борьбы, старые лозунги постепенно перестали звучать в их первоначальной силе. Этих людей не могли уже волновать боевые, социально заостренные темы Брейгеля. Они тянулись к искусству безмятежному и бездушному, и его хорошо представляли «малые голландцы», подчинившие едва ли не все жанры живописи — быт, интерьер, пейзаж и портрет — законам тщательно и любовно выписанного натюрморта.

Мир этого процветающего мещанства, этих прибранных, светлых интерьеров, шумных и деловитых улиц, заботливо расставленных натюрмортов и самодовольно улыбающихся портретов был глубоко чужд Рембрандту. Но в тиши сытого благополучия голландского бюргерства приподнятый героизм Микельанджело, равно как гротескная острота Брейгеля, был одинаково неуместен. Рембрандт редко затрагивал тему героического («Моисей» и «Яков» в Берлине) или гротескно-обезьяньего в облике человека («Адам и Ева»). Его преобладающим состоянием была та просветленная созерцательность, которая позволяла ему не чувствовать противоречия между идеалом и действительным, красотой и безобразием, претворять уродство в художественную красоту, а горечь отверженного отщепенца и непонятого гения в любвеобильное и проникновенное понимание мира.

Протест позднего Микельанджело толкал его к призрачному миру несбыточных идеалов. Протест Брейгеля поставил его на самую грань той пропасти, которая отделяет красоту природы от глупости и уродства человека. Протест Рембрандта открыл ему глаза на красоту реального мира во всем многообразии его проявлений, научил его в каждой мелочи окружающей жизни видеть действие созидательных сил природы. Вот почему последний период Рембрандта, самая мрачная полоса его жизни, отмечен



РЕМБРАНДТ. ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО СЫНА

созданием произведений такой светлой радости, такой любви к миру и веры в человека. Это душевное состояние позволило Рембрандту в портретах поднять облик дряхлых старцев и старух, обитателей амстердамского гетто, на высоту подлинного душевного величия, представить в пейзажах бледную голландскую природу говорящей с человеком языком сердечных признаний, в натюрмортах — будь то алая бычья туша либо узорная заморская раковина — передать жизнь самой природной первосилы. Но особенно замечательны рисунки Рембрандта: здесь в очертаниях мужчины, кормящего с блюдца младенца, заснувшей старухи или матери, ведущей за ручку маленькую дочку *, он безошибочно схватывает жесты, которые выдают помыслы человека как невольные и нечаянные признания.

Рядом с этими зарисовками с натуры художник постоянно фиксирует в рисунках мимолетные вспышки своего воображения, программы живописных композиций, но замечательно, что даже и в них он остается в пределах реального; он представляет себе вплоть до мельчайших подробностей, как библейское событие могло бы произойти в родной обстановке.

Эти библейские эпизоды и евангельские притчи Рембрандта приобрели в искусстве особенное значение. Известно, какое широкое распространение получила библия в протестантских странах в качестве главного кодекса морали и любимого чтения. Однако из огромного репертуара библейских и евангельских тем Рембрандт выбирает немногочисленные мотивы. В своих зрелых и особенно поздних произведениях он редко изображает традиционные сюжеты вроде страстей или чудес, которые в католическом искусстве служили средством сильного психологического воздействия и наглядного выражения догматов. Наоборот, в Ветхом, равно как и в Новом завете Рембрандта привлекали преимущественно ситуации, рисующие *взаимоотношения людей*. Среди них выдающееся место занимают сцены патриархальной семейной жизни. Мастер имел особые основания для привязанности к этому кругу тем. Может быть, здесь сыграли роль и личные мотивы: тоска по семейному очагу художника, который в силу лицемерной морали бюргерской среды подвергался нападкам за то, что союз его с бывшей служанкой не был скреплен церковным обрядом. Но, вероятно, еще большую роль играло то, что перед его глазами протекало капиталистическое развитие Голландии, которое подточило патриархальный уклад ее жизни и уже начинало срывать тот «трогательно-сентиментальный покров» с семейных отношений, в защиту которого так горячо выступили через два столетия составители «Коммунистического манифеста». И действительно, вспомним излюбленные галантные сцены «малых голландцев» с их неизменно назойливыми кавалерами и солдатами, угощения в элегантных салонах, похожих на дома терпимости, изящных дам, получающих таинственные письма; вспомним «Отцовское увещевание» Терборха, в котором девушка, притворяясь глубоко растроганной родительским гневом, стоит, кокетливо повернувшись спиною к зрителю, чтобы он мог рассмотреть ее богатый атласный наряд, — и мы поймем, что рядом с Терборхом «Блудный сын» и все библейские сцены Рембрандта должны были

звучать призывом отвернуться от лживой добродетели буржуазного общества к чистоте отношений того золотого века, который художник искал в библейских легендах, как Данте, свидетель ломки семейных отношений в капитализирующейся Флоренции, видел «доброе старое время» в феодальном прошлом города.

Но, заимствуя из священного писания образы патриархальной семейственности, Рембрандт представляет их всегда в обстановке того скромного бюргерского или даже крестьянского быта, который он, как сын простого мельника, хорошо знал еще с детских лет. Начиная с 30-х годов, он в ряде картин, гравюр и рисунков восстанавливает трогательную историю слепого Товия с его сценами семейного горя и радости после исцеления. В последние годы художник особенно часто и настойчиво обращался к теме благословения умирающим старцем Исааком своего сына Иакова, Иаковым своих внуков или Давидом Соломона — торжественных мгновений наиболее полного выражения мечты художника о нерушимой святости семейного уклада. Из этих настроений родился и замысел эрмитажного «Блудного сына»[8].

Эти настроения Рембрандта объясняют глубокое отличие между его трактовкой этой темы и той, которую мы находим у Гверчино. Художник итальянского барокко видит в ней назидательное изображение чистосердечного раскаяния грешника, и вместе с тем — типичная черта позднего барокко, преодолевшего аскетизм Лойолы, — он обещает раскаявшемуся вернуть ему дозволенные земные радости: на это намекают на фоне картины приготовления к пиру, правда, не такому беспутному, как те пиры, в которых блудный сын растратил свою долю из отцовского состояния. Рембрандт изображает не столько раскаяние, сколько тот светлый миг примирения, радости и умиления, которым сопровождается встреча. В этом отношении Рембрандт глубже других мастеров понял самую притчу о блудном сыне. Видимо, он многократно перечитывал это несложное повествование.

«И когда он был еще далеко, увидел его отец его и сжалился; и, побежав, пал ему на шею и целовал его. Сын же сказал ему: «Отец, я согрешил против неба и перед тобою и уже недостоин называться сыном твоим». А отец сказал рабам своим: «Принесите лучшую одежду и оденьте его, и дайте перстень ему на руку и обувь на ноги...» Старший же сын его был на поле; и, возвращаясь, когда приблизился к дому, услышал пение и ликование; и, призвав одного из слуг, спросил: «Что это такое?» Он сказал ему: «Брат твой пришел, и отец твой заколол откормленного теленка, потому что принял его здоровым». Он осердился и не хотел войти. Отец же, вышед, звал его. Но он сказал в ответ отцу: «Вот я столько лет служу тебе и никогда не преступал приказания твоего, но ты никогда не дал мне и козленка, чтобы мне повеселиться с друзьями...» Он же сказал ему: «Сын мой, ты всегда со мною, и все мое — твое, а о том надобно было радоваться и веселиться, что брат твой был мертв и ожил, пропадал и нашелся...»

Повествование это, видимо, привлекало Рембрандта тем, что в нем нет ничего сверхъестественного, чудесного; оно говорит лишь о естественных

реакциях человеческого сердца: радости сына, зависти старшего брата и всепрощающей, всепобеждающей любви отца. Встреча у Гверчино — это всенародное раскаяние грешника, за которым следует обещанное ему блаженство. Встреча Рембрандта — это светлый миг, раскрывающий сокровенное и лучшее в человеке, заглушающий в нем недобрые чувства, — мгновенье, которое в вызванных им переживаниях заключает весь свой смысл. Гверчино видит в легенде назидательный пример, с помощью которого можно исправить испорченные нравы людей. Рембрандт всего только отстаивает право человека на изъявление своих естественных чувств и переживаний; своей задачей он считает правдивое раскрытие этих человеческих отношений.

Надо сказать, что всякий крупный художник не только строит свой мир в пределах холста; своими произведениями он обращается к «своему» зрителю, воспитывает, образовывает его, именно в этом заключается действенное значение художественного творчества. Византийская икона пытается заставить зрителя пасть на колени и класть земные поклоны. Венецианская картина дает ему полную свободу, но низводит его до значения равнодушного наблюдателя, зеваки. Барокко властно требует от зрителя мистической экзальтации. Рембрандт в своих поздних вещах приглашает своего зрителя к участию в мыслях и переживаниях своих героев.

Впрочем, здесь нужно внести ряд разграничений. В берлинской «Сусанне» женщина, преследуемая похотливыми старцами, обращается к зрителю (ее взгляд — узловая точка картины), точно она ждет его помощи, и поэтому всякий, кто взглянет на картину, невольно становится соучастником этого отталкивающего происшествия. Взгляд Сусанны напоминает взгляд людей Франса Гальса, которые нередко решительно протягивают руки, точно заговаривают со зрителем[9].

Еще более глубокое действие производят такие картины, в которых зритель чувствует себя вовлеченным в происходящее, но остается незамеченным. «Женщина в рубашке» (1654), вероятно Генрика, входит в бассейн, идет по направлению к зрителю, бережно задирая рубашку, чтобы ее не замочить, но Рембрандт так представил этот обыденный и даже вульгарный мотив, что зритель исполняется целомудренного благоговения. Он смотрит не шелохнувшись, точно боясь спугнуть погруженную в себя женщину, обнаружить свое нескромное присутствие.

Но особенно примечательна эрмитажная картина «Аман в немилости»*. К сожалению, она плохо сохранилась; часть голов была выполнена учениками, но основной замысел и построение принадлежат, конечно, мастеру. Библейская история прекрасной Эсфири, жены Ассура, вступившейся за родной народ и победившей царского любимца Амана, принадлежит к числу излюбленных тем искусства и театра XVII века[10]. Но в своей драме на эту тему Лопе де Вега разрабатывает преимущественно внешнюю занимательность действия и риторические диалоги героев. В одноименной драме Расина, в соответствии с янсенистскими воззрениями автора, все действие развивается согласно божественному произволению, чувстви-

тельная Эсфирь — не больше, чем орудие в руках всевышнего, пожелавшего спасти избранный народ. Рембрандт раскрывает в истории Эсфири столкновение характеров: в лице Эсфири побеждает нравственное, гуманное начало. В московской картине «Аман, Ассур и Эсфирь» запечатлено мгновенье, предшествующее развязке драмы[11]. Эрмитажная картина изображает момент, когда Аман, узнав о своей немилости, удаляется из чертогов царя. И, поскольку в это мгновенье этот когда-то всесильный царедворец оказывается страдающей стороной, Рембрандт делает его, а не Эсфирь и Ассура, героем своего произведения.

Фигура Амана занимает почти всю плоскость картины. Погруженный в свои думы, он идет по направлению к зрителю и шепчет слова, обращенные к самому себе. Может быть, замысел этот был подсказан мастеру его театральными впечатлениями[12]. Монолог, как раскрытие человеческой души на сцене, был почти незнаком античности, но был богато развит в драме в новое время [13]. Рембрандт нашел ему особое живописное выражение: фигура Амана благодаря выбору низкого горизонта приобретает значение героя, его речь явственно «слышна» зрителю благодаря тому, что он подошел к самому краю картины.

Только у Ватто в его знаменитом Жиле *, стоящем у рампы и не замечающем веселого общества за ним, мы находим ту же сосредоточенность, то же чувство одиночества; недаром Мишлэ даже послышались в нем нотки трагического отчаяния.

Хотя действие эрмитажного «Блудного сына» развивается так естественно и самостоятельно, точно никто из участников его не замечает зрителя, он все же включается в это действие. Ради этого Рембрандт отбросил ранний вариант гравюры 1636 года с профильной постановкой фигур. При этом он не ограничился тем, что блудный сын в своем движении увлекает зрителя за собою. Ступени лестницы, которые в ранней гравюре отделяли и отца и сына от фона и от зрителя, расположены в эрмитажном «Блудном сыне» с таким расчетом, чтобы их линии вели нас в глубину картины (которая до ее потемнения была более воздушной и пространственной), чтобы их точки схода совпадали с головой блудного сына. Таким образом, мастер на языке живописи выразил отождествление зрителя с героем картины. Зритель как бы мысленно склоняет колени перед старцем, который стремительно выбегает навстречу к нему. Отсюда становится понятно перетолкование мифа у Рембрандта и особые черты его живописного языка.

Рембрандту был, конечно, хорошо знаком текст самой притчи. Однако его картина в некоторых отношениях с нею расходится. По тексту легенды действие распадается на две части: первый момент — это трогательная встреча; второй момент — это пир и размолвка отца и старшего сына. Но художники и до Рембрандта и он сам стремились к объединению двух моментов. В гравюре 1636 года *одновременно* с встречей отца и сына слуги торопливо выносят из дома одежды и сапоги, чтобы прикрыть наготу блудного сына. Включение слуг в действие отвечало жанровости ранней гравюры. В эрмитажной картине Рембрандта сцена *встречи* сочетается



РЕМБРАНДТ. ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО СЫНА (ГОЛОВА ОТЦА, ДЕТАЛЬ)

с мотивом *недовольства* старшего сына. В гравюре все фигуры были охвачены порывом радости. В картине Рембрандт дает более сложную гамму переживаний. К сожалению, плохая сохранность потемневшего фона не позволяет хорошо рассмотреть всех свидетелей сцены. И все же мы замечаем, что женщина, выглядывающая из окна, и безбородое лицо, выделяющееся под аркой в середине картины, и, наконец, сидящий усатый мужчина в большой шапке — все они с нескрываемым интересом взирают на отца, обнимающего сына. Но этот интерес к происходящему заглушается в них сдержанностью, почти оцепенелостью жестов. Фигура сидящего, словно не желающего разнять свои руки мужчины особенно контрастирует с отдавшимся порыву своих чувств и так нежно обнимающим сына стариком-отцом. Все эти три фигуры свидетелей полны того напряжения, которое напоминает предгрозовую тишину московской картины «Аман, Ассур и Эсфирь». Трудно сказать, кого изображают они, но в их себялюбивой сдержанности как бы нашло себе выражение то возмущение завистника-брата, о котором говорится в притче. Правда, это возмущение заглушается всепобеждающей любовью, которой охвачена фигура отца.

В связи с этим особое значение приобретает фигура старца, погруженного в раздумье*. До сих пор не выяснено, кого изображает эта фигура, но можно утверждать, что она совершенно необходима в картине в качестве промежуточного звена между равнодушными, почти враждебными фигурами свидетелей и глубоко растроганным отцом. В фигуре этой сдержанность, неподвижность каменного изваяния сочетается с той проникновенностью взгляда и просветленной скорбностью лика, которая позволяет догадываться, что он уже превратился из случайного свидетеля в сопереживающего событие участника, в союзника умиленного отца. Интересно, что Рембрандт в ряде рисунков и картин, порою даже вопреки тексту, включает в сцены «Благословение Исаака» или «Благословение Иакова» фигуры сопереживающих свидетелей[14]. При этом они никогда не выражают жестами своих чувств. Художник оставляет их в некоторой волнующей неопределенности, показывая этим самый процесс их вовлечения в драматическое действие. Благодаря этому ему легче включить зрителя в картину, чем это было бы, если бы все персонажи своими жестами вполне обнаружили свое отношение к происходящему. В этом смысле оркестровка эмоций в «Блудном сыне» несколько напоминает эрмитажного Амана *.

Всматриваясь в картину, мы замечаем, что не только впавший в немилость царедворец, но и царь и старец Мардохей полны сдержанной скорби. Но что значит эта печаль разгневанного царя и победившего Мардохея? Рембрандт не дает на это ответа. Однако, поскольку зритель стоит на стороне Амана, поскольку его чувства звучат в унисон с печалью героя, он должен поверить тому, что и царь и Мардохей заражены этой печалью, что в какой-то несбыточной перспективе возможно примирение противников. Правда, все это только не больше, чем возможность. Как мастер реалистической правды, Рембрандт не выдает желаемого за действительное.

Было давно уже замечено, что жест отца в эрмитажной картине несколько напоминает ощупывающего предметы слепого. К. Нейман, не задумываясь, называет отца слепым[15]. Между тем в притче ни слова не сказано о слепоте отца. Каким образом Рембрандт пришел к такому решению темы? Мы знаем, что в библейском тексте об Иакове, благословляющем внуков, теме, внутреннее родство которой с темой «Блудного сына» Рембрандт ясно подчеркивал, об умирающем сказано: «Он не мог видеть ясно». Но у нас нет оснований думать, что Рембрандт мог спутать притчу о блудном сыне с рассказом о благословении Иакова. Дело объясняется, видимо, тем, что он чувствовал особое влечение к образу слепого. Слепота у Брейгеля — это выражение человеческой немощи, крик отчаяния разочарованного в человеке художника. Слепота людей Рембрандта, отца Товия, старца Гомера, дряхлого Иакова — это, словами Гете, «зрячесть, обращенная внутрь». Мы различаем два типа жестов: один из них — когда человек желает руками выразить свою мысль, яркий пример — язык глухонемых или моряков. Этот язык жестов был разработан Леонардо; апостолы его «Тайной вечери» каждый на свой лад стремятся выразить свое негодование. У Рембрандта сходные жесты встречаются только в ранние годы. Впоследствии он переходит к передаче тех нечаянных жестов, которыми человек не столько сообщает другим людям свои чувства и мысли, но которыми он *безотносительно* к какому бы то ни было свидетелю невольно обнаруживает свое душевное состояние. Старик-отец, возлагающий руки на сына, делает именно такой безотносительный, нечаянный жест. Он и благословляет сына, и его прощает, и ощупывает, и вместе с тем обнимает. Этот жест порожден не случайными, преходящими переживаниями, но тем целостным чувством любви, которое Спиноза считал высшей формой интеллектуальности[16]. По сравнению с этим жестом передача рук у Леонардо и у Дюрера* кажется мелочной, аналитичной. Это стремление к «безотносительному», идущему из самой глубины человеческого существа жесту привело Рембрандта к мотиву, напоминающему жест слепого. Утверждать с достоверностью, что отец блудного сына не видит, мы не имеем оснований. Наоборот, всматриваясь в его лицо, мы замечаем, что один его глаз слегка косит сквозь полуопущенное веко. Вместе с тем жест его протянутых рук напоминает ряд других фигур Рембрандта, которых нельзя заподозрить в слепоте: жениха в так называемой «Еврейской невесте» (у Брауншвейг), «Портрет старика» (собр. Оксочинского), «Якова в борьбе с ангелом» (Берлин). Слепота отца в эрмитажной картине имеет, таким образом, чисто психологическое значение. В сущности, и другие участники сцены не подымают глаз, не видят друг друга, и их общение происходит через окутывающую сцену атмосферу любви и умиления.

Живописные черты «Блудного сына» тесно связаны с его основным замыслом. Итальянцы XV века, энтузиасты перспективы, стремились подчинить живописное изображение физическим законам оптики: они видели в мире тела, объемы, сокращения линий и т. п. Тициан передает весь физиологический процесс зрительных впечатлений, неделимость восприятия

формы и цвета. Рембрандт исходит из положения, что зрительное восприятие определяется не только восприимчивостью глазной сетчатки, но и всей психикой человека.

В своей картине «Не ждали» Репин стремится увидеть неожиданное возвращение домой ссыльного глазами непонимающих, недоумевающих свидетелей сцены, перед которыми появляется странная фигура бородатого мужчины в армяке. Художник озирается в комнате и оглядывает ее стены. Он строит экспозицию как романист середины XIX века, который сначала описывает самую комнату, ее обстановку, картины, по которым можно судить о достатке владельцев, их интеллектуальном складе и т. д., и только потом переходит к людям. Репин действует как эпический повествователь, аналитик.

Следуя лирическому складу своей натуры, Рембрандт показывает в «Блудном сыне» лишь то, что замечает взволнованный человек. Он исходит при этом из положения, что растроганный человек смотрит на мир другими глазами, чем наблюдатель-аналитик. (Это прекрасно знал Лев Толстой, который в одной из последних глав «Анны Карениной» передает душевное состояние Анны после размолвки с Вронским, когда, проезжая по улицам Москвы, она рассеянно озирается по сторонам, машинально читает вывески и вплетает в зрительные картины свои воспоминания и постоянно обрывает нить ассоциаций одной неотвязчивой мыслью.) Современник старательных бытописателей, «малых голландцев», Рембрандт с мудрым самоограничением стремился уловить в своих картинах лишь то, что *видит* сопереживающий свидетель.

Настойчивость, с которой он ради этого окутывал предметы полумраком, приводила в изумление его современников. Пристрастие Рембрандта к полутемному освещению объясняли его неуменьем передать анатомическое строение человеческого тела (чему решительно противоречат ранние тщательно выписанные произведения мастера), считали светотень чисто художественным, даже техническим приемом, говорили об «игре светотени» у Рембрандта; были попытки ее символического истолкования как борьбы доброго и злого начала. Между тем было бы более правильно рассматривать светотень Рембрандта как выражение его своеобразного зрительного восприятия мира, включающего весь строй его мировоззрения.

Окутывая предметы полумраком, художник смог выделять лишь то, что замечает небезучастливый зритель: в «Благословении Иакова» в Касселе дряхлую руку старца, этот мимический стержень трогательной сцены, в «Добром самарянине» — фигуру раненого бедняка, в «Отречении Петра» — лицо Петра и служанки. При этом Рембрандт далеко не всегда освещает самую важную с логической точки зрения деталь картины: в лице человека его глаза, в фигуре — ее голову, в пейзаже — человека. В частности в эрмитажной картине лицо самого блудного сына скрыто от нас. Зато на первом плане картины явственно выпирает такая, казалось бы, малозначительная деталь, как свалившийся старый башмак и закорузлая пятка [17]. Однако эта деталь ничуть не ослабляет драматизма сцены. (Известно,

что во время пожара люди нередко спасают предметы далеко не самые важные и ценные, а то, что случайно попадается им на глаза.) Среди того глубокого волнения, которым проникнута картина Рембрандта, старая свалившаяся подметка блудного сына воспринимается как выражение той умилительной растерянности и глубокой растроганности, с которой художник взирает на эту сцену и приглашает смотреть на нее зрителя.

Светотень Рембрандта имеет свои исторические корни в караваджизме, в его пристрастии к «tenebroso». Но караваджисты обычно противопоставляют предметы и тела воздуху и пространственной среде. Рембрандт встал на путь преодоления этого дуализма. В этом отношении его живописные искания находят себе ближайшее соответствие в монизме Спинозы с его выведением всех явлений мира из единой субстанции природы. Это светотеневое объединение видимых предметов у позднего Рембрандта граничит с настоящим монохромом. «Блудного сына» нельзя назвать произведением колориста: из всего красочного спектра Рембрандт выбирает только шафранно-красные тона и оттенки золотистого. В красном тоне выдержаны плащи обоих старцев, отсветы его падают и на посох старца, ноги блудного сына и его туфли. В сущности, это даже не отсветы, скорее тление и горение брызжущей искрами красочной массы. Небрежность фактуры Рембрандта в его «Блудном сыне» таит в себе величайшее мастерство; грубость приемов и сочность мазков придают ей ту жизненность, которой не знает гладкая манера караваджистов. В этих поздних картинах Рембрандта не чувствуется движения кисти, как у Рубенса или Гальса. Краска, кое-где процарапанная острым инструментом или втертая пальцем в холст, лепится в освещенных частях рельефными буграми или образует мелкие сгустки. В фактуре Рембрандта много случайного, непреднамеренного, но, подобно художнику, о котором говорит Монтэнь, он извлекает из своих нечаянных «описок» впечатление необыкновенной силы[19]. При этом Рембрандт не навязывает предметам ритма своего живописного почерка и оставляет местами холст как бы незаконченным: из темной массы фона выступают светлые предметы, словно охваченные внутренним ростом. Счастливое мгновенье, трогательный миг встречи рождаются из этого озаренья. В его лучезарном сиянии предметы теряют свой обычный облик. Согбенные немощные старцы портретов Рембрандта полны внутреннего величия, как знатные особы. Безобразие блудного сына претворяется в трогательную красоту, его рваные одежды сияют, как парча, грязные пятки тлеют, как янтарь, дряхлый старец-отец в своем красном плаще приобретает облик ветхозаветного патриарха.

Принято считать, что композиция не была сильной стороной произведений Рембрандта. «О композиции в обычном смысле говорить нельзя», замечает о «Блудном сыне» Вейсбах. Конечно, картину Рембрандта нельзя измерять критериями итальянской композиции. В своих рисунках к «Поклонению» или «Тайной вечери» Леонардо исходил из фигур и групп, располагая их на пустом листе бумаги в пределах пирамиды. Для Рембрандта пустой страницы не существует: в рисунках он обычно начинает с того, что претворяет страницу в единую воздушную среду. Правда, в более



РЕМБРАНДТ. ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО СЫНА (ГОЛОВА СТАРИКА, ДЕТАЛЬ)

ранних произведениях он не всегда достигает полного слияния фигур и фона. В эрмитажном «Давиде и Авессаломе» 1642 года, поучительной параллели к «Блудному сыну», Рембрандт еще исходит из группы милостивого царя и его растроганного и прекрасного брата, юного Авессалома («Не было в Израиле мужчины столь красивого», сказано о нем в библии). Романтический пейзаж на фоне задуман как плоская кулиса. Он «не пускает» в картину зрителя.

В «Блудном сыне» композиция, т. е. расположение предметов на плоскости картины, вытекает из ее основного замысла: движение ступеней в глубь картины отвечает лирическому сопереживанию встречи; фронтальность отца придает спокойствие и торжественный, почти ритуальный характер его жесту; расположение всей группы не в центре, а несколько влево дает ясно почувствовать, что обе они составляют часть большего целого. Рембрандт был современником Спинозы, который, не колеблясь, прибегал в своей «Этике» к математическому методу изложения. Сотканный из тончайших эмоций, «Блудный сын» распадается на ясные геометрические отрезки. Формат картины образует два прямоугольника золотого сечения. Вся она делится по вертикали на две части, причем грань между ними отмечена лицом в середине картины и, наоборот, грань, которая делит картину по горизонтали, проходит через голову блудного сына.

«Блудный сын» Рембрандта может быть назван одной из вершин мировой живописи. Это — классическое произведение, хотя и построенное на иных основах, чем классическое искусство греков или Ренессанса. Искусство Ренессанса неизменно тяготело к выражению в искусстве объективной красоты мира и человека. Даже Микельанджело при всем его внутреннем смятении, уводящем его за пределы Ренессанса, всегда стремился к образу идеального, совершенного человека. Наоборот, искусство XIX века, главным образом романтики, отстаивало субъективное восприятие мира как основу художественного творчества, и это означало, что художник приносил в жертву этому личному началу объективную красоту и ценность человеческой личности; крайнее выражение свое это находит в том повышенно красочном восприятии импрессионистов, которое убило лирическое сопереживание и подменило красочными ощущениями реальность мира и человека. Рембрандт занимает среди этих противоположностей особое положение. «Блудный сын» Рембрандта сочетает лирическое сопереживание и субъективное восприятие с высокой объективной оценкой человека. Картина полна личных переживаний художника, и вместе с тем он дал в ней выход переживаниям его героев. Рембрандт нашел решение, при котором и он сам, и зритель, к которому он обращается, и люди, представленные им, охвачены радостью взаимного понимания. В этом заключается залог такого глубокого волнующего воздействия созданий Рембрандта.

Однако, подкупая своей любовью к человеку, доверием, с которым он обращается к зрителю и вовлекает его в действие, Рембрандт своей системой недомолвок приходит к некоторой «перегрузке» зрителя. Поскольку этот последний должен силою своего сопереживания вдохнуть

жизнь в представленную сцену, постольку люди в поздних холстах Рембрандта постепенно перестают самостоятельно действовать. (Недаром Боде и Мишель — зрители, видимо, «не оправдавшие доверия художника», — считали свидетелей эрмитажного «Блудного сына» равнодушными.) Эти поздние картины Рембрандта написаны тайнописью, ключ к которой лежит в сердце отзывчивого зрителя. Отсюда следует, что они как бы распадаются на знаки, связь между которыми находится не в объективной жизни, а в переживаниях зрителя[20]. На этом, в сущности, построен и мотив упавшего башмака — этот символ бедности и духовной нищеты. Недаром эта подметка и расположена не так, как это было бы, если бы она действительно свалилась, но поставлена *рядом* с пяткой, почти как сопоставляются два иероглифа. Во всей композиции «Блудного сына» проглядывает известная склонность к распадению ее на составные части. В этом смысле последнее произведение Рембрандта, вершина его духовного роста, обнаруживает некоторые черты сходства с примитивами, что, конечно, ничуть не умаляет его высокого живописного мастерства[21].

«ОЛИВАРЕС» ВЕЛАСКЕСА В ЭРМИТАЖЕ

На рубеже XVI и XVII веков, когда Испания вступила в полосу длительного хозяйственного кризиса, который пошатнул основы монархии, испанская знать, напуганная наступившей разрухой, искала спасения в призраке сверхчеловеческого героизма и в учении о высоком достоинстве личности. Оно было развито с наибольшей полнотой в трудах одного из выдающихся мыслителей Испании XVII века — Бальтасара Грасиана [1]. Среди его многочисленных морально-философских сочинений трактат под названием «Придворный» получил особенно широкое распространение и оказал едва ли не более глубокое воздействие на все европейское общество, чем его прообраз «Il Cortigiano» Бальтазаре Кастильоне [2]. Стремясь к образованию совершенного человека (uomo universale), моралист итальянского Ренессанса, современник и друг Рафаэля, Кастильоне считал само собой разумеющимся, что все его достоинства должны быть одновременно чертами и его видимости и его сущности. Хотя Грасиан в основных положениях своего трактата следует своему итальянскому предшественнику, он настойчиво и четко проводит разделение между *сущностью* совершенного человека и его *видимостью* и решительно утверждает, что совершенному человеку недостаточно обладать мужеством, силой, храбростью и умом. Нужно еще, чтобы эти качества были в особенно сильной степени присущи его облику; только такой человек сможет стать настоящим героем и занять при дворе достойное место. Отсюда следует тщательно разработанная тактика поведения, советы скрывать свои мысли и переживания, политика лжи и притворства, стремление казаться загадочным и непонятным. Педантично разбитые на параграфы, советы Грасиана кажутся и наивными и надуманными. Но не следует забывать, что весь холодный расчет, все напряжение воли, вся тактика шахматной игры, проповедуемая Грасианом, были продиктованы настоятельной необходимостью потрясенного в своих устоях дворянства, которое лишь в сверхчеловеческом напряжении воли видело спасительный выход. Один исторический анекдот, приводимый

Грасианом в качестве образца силы воли, дает особенно ясное представление о тех идеалах, которые стояли перед его глазами. В нем говорится о том, что мать Филиппа II, Изабелла Португальская, незадолго до наступления родов скрылась в самых отдаленных покоях дворца, чтобы никто из придворных не видел ее человеческой слабости. Испанская амазонка, рассказывает Грасиан, не издала ни одного звука, хотя повивальные бабки настоятельно советовали ей стонать, чтобы облегчить этим родовые муки. Считая, что достоинство человека определяется в первую очередь впечатлением, производимым человеком, испанская знать придавала огромное значение репутации. Что скажут другие? que diran? — этот вопрос интересовал испанского гранда на каждом шагу его жизненного пути. И в полном соответствии с этим звучит формула испанской чести, которую в своих «Кордовских рыцарях» дает Лопе де Вега[3]:

Honra es aquella que consista en otro;
Ningun hombre es honrado per si mismo
Que del otro recibe la honra un hombre.
Ser virtuoso un hombre y tener meritos
No es ser honrado...[3]

Эти представления легли в основу испанского портрета XVII века. Его величайший представитель — Веласкес — видел свою задачу в раскрытии в облике человека черт, которые выражали бы его наибольшую творческую силу и достоинство. Портреты Веласкеса как бы довершают работу человека над своим характером, которую рекомендует читателю Бальтасар Грасиан. Отсюда приподнятый героизм, которым отмечены его лучшие создания. В этом отношении Веласкес выразил с большей последовательностью и глубиной идеалы личности XVII века, чем другие испанские мастера его времени.

Эти черты Веласкеса выступают особенно ясно в сопоставлении с другими великими портретистами XVII века. В своих портретах Рембрандт обычно запечатлевает лишь мгновенье в становлении личности и рождает чувство, будто существо человека далеко не сполна выражает себя в портретном образе, но как бы ускользает от него, живет еще вне портретного обрамления. Правда, подобное понимание портрета было чуждо искусству Гальса; в своих лучших ранних портретах он зорко схватывает особо примечательные моменты, но эти моменты так мимолетны, так преходящи, что в них не в силах проявить себя все существо человека во всей противоречивой сложности его натуры. В отличие от этих двух мастеров Веласкес выбирает из всего многообразия аспектов человека лишь то мгновенье, когда он, преодолев в себе внутренние колебания, полон уверенности в своих силах, полон чувства собственного достоинства. В своих портретах Веласкес передает как бы самый фокус человеческого бытия.

Было бы неверно считать, что Веласкеса интересуют только внешние черты модели и что он совершенно не затрагивал тех внутренних пластов человеческой личности, которые составляют достояние Рембрандта. Но Рембрандт стремится сквозь оболочку видимости заглянуть в такие глубины человеческой личности, которые *могли бы* стать движущей силой

его жизни, но порою так и не проявляются и остаются его переживаниями. Вот почему, всматриваясь в любой портрет Рембрандта, мы начинаем путь постепенного проникновения в образ человека и не знаем в точности, где же нам следует остановиться. Веласкеса интересуют в человеческой личности в первую очередь такие черты, которые проявляются в действиях, такие душевные движения, которые сказываются в мимике, такие чувства, которые можно выразить в слове. Этим объясняется отвращение Веласкеса к расплывчатому в облике человека, к неуловимому, изменчивому началу образов Рембрандта. Отсюда изумительная четкость, почти чеканная резкость портретов Веласкеса. Вот почему они запоминаются как раз навсегда найденные формулы и допускают ученические воспроизведения и повторения, тогда как портреты Гальса и Рембрандта по самому своему замыслу и выполнению неповторимы.

Эрмитажный «Оливарес»* принадлежит к числу портретов Веласкеса, которые сразу раскрывают перед нами и облик и характер человека. При всей глубокой проработанности портрета «Оливарес» поражает той свежестью художественного восприятия, которую мы обычно привыкли искать лишь в эскизах и рисунках. Мы знаем, что крупный художник, создавая портрет, всегда пристально всматривается в лицо модели, порою долгое время его изучает. Но, перенося на холст результаты своего изучения, художник может выбирать различные его стадии. Мастера Ренессанса обычно передавали то мгновенье, когда они чувствовали, что разгадали своего героя и каждая черта его образа говорит им что-то новое об его характере. Передавая в своих портретах самый процесс изучения (а не его результат), Рембрандт приглашает зрителя последовать его примеру и все дальше и дальше проникать в глубь человека. Передавая в своих портретах людей, ему хорошо знакомых, Веласкес обычно схватывает то *первое* незабываемое впечатление, когда перед глазами возникает образ модели. Вот почему в отличие от портретов Рембрандта, как бы медленно выплывающих из темноты, портрет Оливареса сразу с исключительной ясностью врезается в нашем восприятии в первую очередь своим *контрастом* белого и черного, контрастом бескровного лица Оливареса и его черной шевелюры, его белого воротника и черной одежды, гротескно торчащих черных усов и выпяченной нижней челюсти. Эти приметы схвачены и запечатлены Веласкесом с остротой шаржа, со сдержанностью и внутренним величием большого стиля. Правда, эти признаки характеризуют только внешний облик Оливареса. Но, согласно самой структуре искусства портрета, мы угадываем в отношении художника к внешним чертам модели его отношение ко всему человеку в целом. Портрет Оливареса легко допускает сходное истолкование. Подмечая так остро в Оливаресе прежде всего гротескное его внешнего облика, Веласкес переносит центр тяжести со скрытой от нашего глаза внутренней жизни модели в такую сферу, где эти силы находят себе применение. Перед портретом Оливареса мы не скажем, что нам безразлично, кем он был в реальной жизни, и что для нас достаточно того, что мы вживаемся в его переживания. Наоборот, физиогномическая острота облика Оливареса настолько приковывает к себе

внимание, что порождает непреодолимую потребность узнать имя этого странного черного усача и историю его жизни, и это желание нельзя считать праздным любопытством, оно отвечает на импульсы, заложенные в самом портрете, вызванные самим художником. И если мы узнаем биографию жестокого временщика Филиппа IV, историю быстрого восхождения этого ловкого выскочки, его всемогущества и благополучия, немилости и крушения, то бурная история неудачливого испанского Ришелье легко и без натяжек сомкнется с тем живописным образом, который Веласкес запечатлел на своем холсте. Конечно, изображая своего покровителя, тогда еще всесильного министра, Веласкес не мог предвидеть близкого часа его падения (и было бы непростительным преувеличением приписывать Веласкесу этот дар предвиденья), но внутренняя правда портрета настолько велика — и в этом бесспорная сила художественного гения Веласкеса, — что эта история восхождения и немилости Оливареса столь же естественно смыкается с представлением, которое можно составить себе о нем на основании его портрета, как и судьба человека со всеми ее случайностями связана с его характером, его сущностью. Воссоздание личности отличается в портрете Веласкеса той цельностью, которой не найти даже у такого даровитого последователя Веласкеса, каким выступает Эдуард Манэ в своем портрете политического авантюриста XIX века Рошфора.

Известно, какое глубокое влияние оказал Рубенс на молодого Веласкеса, в частности на выработку его портретного стиля. Это делает особенно поучительным сравнение «Оливареса» Веласкеса с «Оливаресом», выполненным Рубенсом*, вероятно, для гравюрного воспроизведения в книге на посвятительной странице[4]. Соответственно заданию портрет Рубенса задуман как риторическая похвала министру Филиппа IV. Самый портрет занимает небольшой медальон, окруженный аллегориями и эмблемами испанского вельможи: здесь два крылатых амура со щитом и со львиной шкурой, горящие факелы и трубы, пальмовые ветви, жезлы, змеи и рога изобилия. Но, представляя Оливареса на вершине его славы и могущества, в окружении аллегорий и эмблем, Рубенс очень метко схватил его черты: торчащие усы, одутловатые щеки, выпирающий подбородок. Рубенс сумел даже претворить безобразие Оливареса в образ, полный напыщенной важности. Но в этом, равно как и в других своих портретах, Рубенс исходит из классической нормы, вариантом которой служит индивидуальное лицо. Сопоставляя лицо Оливареса с другими портретами Рубенса, мы легко обнаружим отклонения от этой нормы, но сквозь уродливые черты портрета все же угадываем тот идеальный образ «доблестного мужа», которого в своем похвальном слове Оливаресу прославляет Рубенс. Ему удалось здесь с исключительным мастерством связать аллегорическое окружение портрета с образом Оливареса не только сюжетными мотивами, но и чисто декоративным узором, плетеньем линий, которые повторяются в каллиграфических завитках волос и усов Оливареса.

Веласкес представил Оливареса через десять лет после Рубенса, незадолго до его падения, сильно постаревшим, осунувшимся от волнений и забот. Но самое главное — Веласкес идет совершенно другим путем,

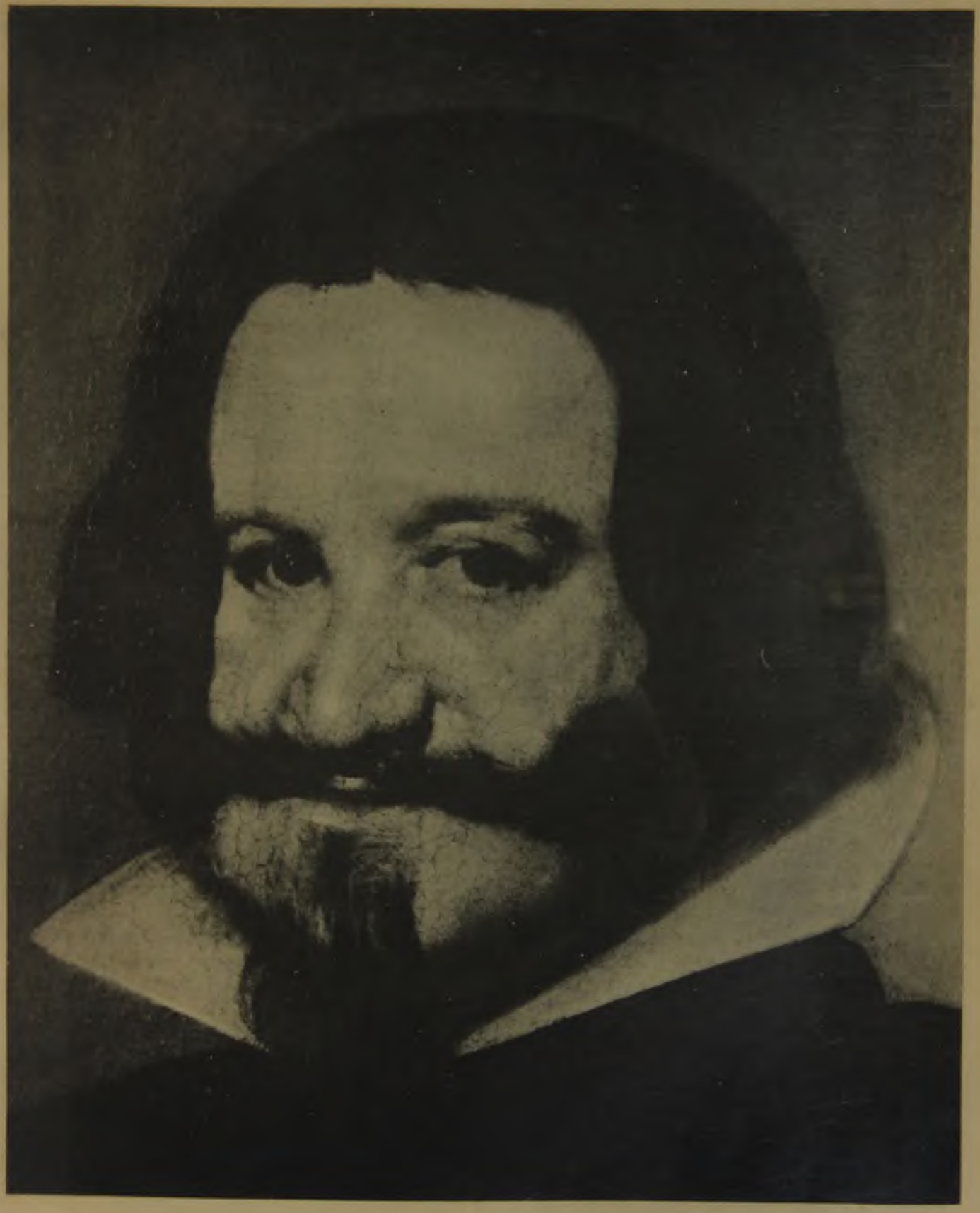
пользуется иными портретными приемами. Наделенный исключительной остротой зрительных и особенно красочных впечатлений, он смотрит на человека взглядом наблюдателя, который словно в первый раз видит перед собой человеческое лицо или во всяком случае не помнит того, какими должны быть его нормальные черты. Нос Оливареса нельзя назвать вариантом, даже своеобразным вариантом того «идеального типа» носа, которому древние в своей скульптуре нашли наиболее совершенную формулу; его хочется обозначить как причудливое, мясистое и приплюснутое образование; писатели «натуральной школы» сравнили бы его с овощью — репой или чем-нибудь в этом роде. Изображая глаза, Рубенс словно перечисляет их составные части: зрачок, глазное яблоко, верхнее и нижнее веки, брови и т. п. Зрачки Оливареса переданы одним сочным черным пятном, верхнее веко слегка закрыто нависающей кожей, с которой сливаются брови. В этом отношении Веласкес стоит ближе к голландцам, и, в частности, к Рембрандту, который также непредвзято воспринимает лицо и видит, особенно в старческих лицах, причудливую поверхность дряблой кожи, изрытую бороздами морщин. Но Рембрандт передает лишь одно из мгновений длинной цепи метаморфоз человека, черты лица его обычно настолько расплывчаты и неопределенны, как будто в них таится возможность их приближения к «общечеловеческому идеалу». В своих портретах Веласкес так решительно схватывает облик индивида, что все, даже самые неправильные черты приобретают почти ту же пластическую четкость, которая нас так поражает в скульптуре древних. Все это сближает проблемы портрета Веласкеса с замыслом его позднего группового портрета «Las Meninas», который точно так же вырос из своеобразного «непредвзятого» восприятия художником традиционной темы, из нечаянного впечатления с необычной точки зрения, облеченного в четкую оправу почти классической композиции.

Но в портретах Веласкеса имеет значение еще другой момент. Я называю прием этот «метафоричностью портрета». Если Рубенс строит свой портретный образ, исходя из идеального правильного лица, а Рембрандт, не ведая норм и схем, в индивидуальных чертах лица ищет критерий правдивости своего образа, то Веласкес нередко сближает человеческое лицо с инородным предметом или представлением и вокруг этого представления, как метафоры, группирует его отдельные признаки. Таким не названным, едва намеченным образом служит в портрете Оливареса нечто «кошачье» — метафора, к которой сводятся такие признаки его, как торчащие пушистые усы, приплюснутый нос и раздавшиеся вширь очертания щек. Это «кошачье» в лице Оливареса особенно бросается в глаза по контрасту с портретом кардинала Борджа, построенным на развернутой метафоре «лисьего». В других случаях сравнения с животными заменяются иными сравнениями: инфанты сближаются с куклами, шуты — с высокопоставленными особами, герои мифологии — с простолюдинами. Правда, говоря: нечто «кошачье» или «лисье», мы невольно утрируем Веласкеса; в частности, в Оливаресе нет ничего карикатурного, откровенно насмешливого. Но пройти мимо этой полускрытой живописной метафоры — значит не понять,

почему портретные характеристики Веласкеса так остро запечатлеваются в нашей памяти.

Эта черта сближает Веласкеса с Франсом Гальсом, но метафоры Гальса мимолетны и непостоянны, как гримасы или ужимки. Веласкес придает им более устойчивый характер. Он шел к подобному сближению облика человека и животного в прелестном этюде головы оленя в одном мадридском частном собрании, с его проникновенным взглядом, как в настоящем погрудном портрете. Следует вспомнить, что именно в XVII веке в ученых трудах по физиогномике была впервые разработана проблема сходства человеческого лица с обликом различных животных. В частности, Дж. делла Порта в своем трактате «Della fisi onomia dell'uomo» (1627) высказал наблюдения над мимикой человеческого лица, которые более чем через двести лет были развиты Дарвином.

Все эти черты определяют характер Оливареса в портрете Веласкеса. Но Веласкес прекрасно знал, что этим далеко не ограничивается сущность живописного портрета и что одна из важных задач портретиста — найти графическую проекцию модели на плоскости картины. Своеобразие портрета Оливареса определяется прежде всего расположением фигуры в пределах прямоугольника картины, той основной композиционной схемой, которую Рембрандт пытался схватить в своем известном рисунке с портрета «Кастильоне» Рафаэля. Построение «Оливареса» отличается выразительной простотой. Его исходным пунктом служит широкая, скуластая, почти квадратная голова министра, расположенная в верхней части картины и очерченная подобной же широкой рамой. Соответствие головы и рамы придает кошачьей голове Оливареса большую внушительность. Надо думать, что Веласкесу хотелось подчеркнуть преобладание ширины над высотой во всем облике модели, и он выделил эту черту и в очертаниях головы, и в вытянутых вширь усах, и, наконец, в развороте плеч. Оливарес вообще отличался широкими сутулыми плечами. «Il avait des épaules si elevées que je le crus bossu, quoi qu'il ne le fut pas», говорит об Оливаресе устами своего героя Лесаж, который, вероятно, заимствовал эту черту из одного из своих испанских источников [5]. Но Веласкес не стал смягчать физический недостаток в облике Оливареса. «Las faltas no se han de disimilar en los retratos» (в портретах не следует скрывать недостатков), говорит один из испанских теоретиков XVII века [6]. Веласкес намечает крутой параболический силуэт плеч, но срезает его по бокам обрамлением, благодаря чему их разворот только выигрывает в своей мощи. Чтобы оценить значение этого построения, нужно сопоставить схему «Оливареса»* с близким по времени портретом неизвестного в Лондоне*: соответственно его тонкому, худощавому лицу со вздернутыми усами и открытым высоким лбом вся фигура поставлена в три четверти, так что покатые плечи отвечают очерку головы. Срезая рамой плечи Оливареса, Веласкес повышает впечатление тяжелой, почти неуклюжей мощи его фигуры. Придавая силуэту неизвестного в Лондоне более заостренные очертания и оставляя свободный фон по краям фигуры, Веласкес наделяет образ его большей изысканностью, большей интеллектуальностью.



ВЕЛАСКЕС. ОЛИВАРЕС (ДЕТАЛЬ)

Однако силуэт волос Оливареса и почти микельанджеловская парабола его могучих плеч чисто статически передают структуру портрета Оливареса. Между тем эти силуэтные формы служат вместе с тем проводниками движения, заключенного в его фигуре. Всматриваясь в лицо Оливареса, мы замечаем, что контуры его усов и бороды образуют как бы очертания расходящихся лучей, словно подчинены *движению*, идущему *из единого центра*. Это движение красочных пятен соответствует движению кисти, тем легким мазкам, при помощи которых Веласкес передал лицо Оливареса. Благодаря этому сочетанию в портрете спокойных силуэтов и скрытого движения образ Оливареса производит впечатление сдержанности и величия и вместе с тем бурной, брызжущей за края силы. Но рядом с этим в построении лица подчеркнуто, что отдельные его части свисают. Особенно наглядно это свисание в очертании парика Оливареса, потому что пряди его волос, обрамляющие голову, значительно расширяются книзу. В соответствии с этим воспринимаются также очертания носа Оливареса. Правда, он сильно приплюснут, но его контур настолько похож на очертания волос, что его одутловатость невольно напоминает нам оттянутый вниз полупустой мешок. Все это вносит в характеристику Оливареса существенную черточку, так как придает его облику что-то старчески-дряблое, почти немощное.

Эта сложная, почти противоречивая структура портрета выражена в простых силуэтных формах. Силуэтность является основным живописным приемом эрмитажного «Оливареса». Эту черту следует подвергнуть более пристальному рассмотрению. Многих исследователей Веласкеса, и в том числе К. Юсти, отпугивало, что эрмитажный «Оливарес» своей непривычной чернотой непохож на сияющую палитру большинства холстов Веласкеса и особенно на его нежные цветистые симфонии в поздних портретах инфант. Известно, что импрессионисты, и особенно Сезанн, напуганные битюмной живописью Курбэ, старательно изгоняли черный цвет из палитры художника под тем предлогом, что черный в соединении с другими цветами грязнит колористическую гамму, между тем как чистого черного в природе не существует. Однако великие колористы — Караваджо, Франс Гальс, Веласкес и Эдуард Манэ, который так хорошо понимал уроки Веласкеса, — умели извлечь из черных пятен подлинно цветовое звучание. Эрмитажный «Оливарес» целиком построен на черных пятнах, а между тем отличается более чистой цветовой звучностью, чем утомительная по своей бравурной цветистости живопись Рубенса или даже поздние почти монохромные холсты Рембрандта.

Черный цвет у Веласкеса не кажется нам бескрасочным, грязным прежде всего потому, что он не засоряет других красок, но мужественно противопоставлен прозрачно розовому лицу и белому воротнику Оливареса. Мало того, передавая его глаза, Веласкес обвел черное пятно зрачка голубым ореолом, благодаря чему черные, как вишни, глаза эти, сохраняя всю свою интенсивную глубину, приобретают чисто красочный характер. Но самое главное, что черные пятна занимают в картине именно то место, какое им уделено в ее общем замысле[7]. Оливарес не был бы Оливаресом, если бы художник представил его в пылающей алой сутане Иннокентия

или в ядовито пурпурном одеянии кардинала Борджа [8]. Резкий контраст черного парика и бледнорозового инкарната — в этом аккорде Веласкес увидал красочное выражение характера Оливареса так ярко, как видят мир только великие живописцы. Его черная одежда только довершает это основное впечатление, так же как традиционный алый цвет папской сутаны Иннокентия переводит на язык красок свирепость (terribilità) его взгляда и багрового лица, а приглушенные тона Борджа — его затаенное коварство.

В замысле картины черный цвет одежды Оливареса имеет еще другое значение. Чернота эрмитажного «Оливареса» связана с заострением противоречий между «кажущимся» и «реальным» в портретном искусстве Веласкеса. Исследователями было замечено, что в построении своих придворных портретов Веласкес примыкает к традициям мадридской школы Санчеса Коэльо, Пантоха де ла Крус и других маньеристов, с их торжественно застылыми фигурами [9]. Впрочем, эти черты маньеристического портрета приобретают в истолковании Веласкеса иное значение. В портретах Коэльо строгая композиция утверждается в качестве раз навсегда установленного порядка, лежащего в основе *самой реальности*. В придворных портретах Веласкеса у нас сохраняется чувство, что этот порядок всего лишь призрачный *аспект*, лишь нечто кажущееся, и всякое мгновенье может быть нарушен. В поздних портретах инфант это впечатление достигается тем, что хрупкая фарфоровая красота этих игрушечных женщин теряет реальные очертания среди нежной игры многокрасочных бликов. В более ранних портретах, особенно в портретах, выполненных до первого итальянского путешествия, эта иллюзорность, точнее — противоречие между кажущейся и реальной формой, передается средствами силуэта.

В этом отношении особенно поучителен ранний портрет Оливареса во весь рост, который находится в Нью-Йорке *. Веласкесу удалось наделить особым степенством и импозантностью этого тонконогого и сутулого человека благодаря выбору особой точки зрения. Она приходится где-то посредине картины, на уровне руки Оливареса, причем зритель задуман стоящим так близко к нему, что верхняя часть корпуса Оливареса вздымается в виде могучей массы, тогда как ноги и пол виднеются в том сокращении, какое бывает при очень высоком горизонте. Благодаря этой необычной перспективе фигура Оливареса вырастает до исполинских размеров. При этом примечательно, что величавый пирамидальный силуэт Оливареса далеко не совпадает с реальным очертанием его тела; он возникает благодаря тому, что черный плащ сливается с тяжелой черной тканью на столе, а скрытая под плащом шпага, приподнимая его край, обрисовывает правую грань пирамиды. Таким образом, вещи включаются в характеристику модели и делают силуэт Оливареса неизмеримо более «содержательным», чем простой контур. Это отличает подлинный нью-йоркский портрет Оливареса от ученической реплики эрмитажного «Оливареса» во весь рост*, распластанного, неуклюжего, лишенного той импозантной фасадности, которая так поражает в подлинном произведении, придает этому образу волнующую призрачность Дон-Кихота и сближает живописный метод

Веласкеса с иронией Сервантеса. Это отличает также Веласкеса от Терборха, видимо, внимательно изучавшего Веласкеса и воспроизведшего в своем лондонском мужском портрете* некоторое подобие пирамидального силуэта Оливареса, однако так, что в нем теряется глубина замысла Веласкеса: фигура щеголя замкнута контуром пирамиды, вещи сопоставлены с ним и не включены в силуэт, в результате чего человек становится предметом среди других предметов [10].

В эрмитажном погрудном портрете Оливареса элементы его конструкции обусловлены не столько самым очертанием вещей, сколько условиями их зрительного восприятия. Это сказывается прежде всего в лице Оливареса. Правда, светлое пятно его лица в обрамлении черного парика приведено к согласию с форматом всей картины, однако самый прямоугольник этот порожден случайным впечатлением, производимым повернутой в три четверти головою. Я хочу сказать, что в качестве красочного пятна голова Оливареса рисуется в виде светлого плоского прямоугольника и потому кажется фронтальной; в действительности она повернута слегка налево.

Волосы Оливареса, точнее — волосы его парика, переданы ровным и густым черным пятном, на котором почти не заметно никаких красочных отсветов. Между тем на бороде положены нежные розовые блики, которые сообщают ей значительный объем; точно так же вылеплено и лицо Оливареса. Благодаря силуэту Веласкесу удалось придать волосам ту насыщенность тона, которой они, конечно, не имели бы, если бы были высветлены художником, но благодаря сопоставлению силуэта с объемами волосы также приобретают объемность, правда, объемность *лишь в восприятии зрителя* [11].

Как тонко Веласкес взвешивает объемное значение и плоскостную роль отдельных пятен, показывает воротник Оливареса. Портретисты XVII века довольно произвольно обращались с модой и толковали ее соответственно своим задачам. У Рубенса крахмальный ворот обычно топорщится вокруг головы круглым ореолом, у Гальса он ломается в согласии с капризной игрой его кисти. Наоборот, у Рембрандта воротники гнутся, они мягки и податливы. Веласкес уже в своем раннем портрете Филиппа использует воротник как средство повышения объемности головы модели. Он представляет его наподобие блюда, на котором в старинных картинах покоится отсеченная голова Иоанна Крестителя. Это сходство отчасти присуще и образу Оливареса. Если мысленно удалить воротник из портрета Оливареса, его лицо потеряет добрую долю своей телесности, осязательности. Но с той точки зрения, откуда Веласкес смотрит на Оливареса, правая часть воротника рисуется в виде заостренной стрелки, левая образует стрелку несколько более тупую, при этом кажется, что обе эти стрелки идут из одного центра и вырисовываются в виде плоских силуэтов, подобных по своему движению его пушистым оттопыренным усам. Все это уподобляет воротник лепесткам полураскрытого цветка [12].

Голова Оливареса передана с той мужественной правдивостью, которая обнаруживает в Веласкесе верного наследника севильской школы и испан-

ского караваджизма и которая заслужила ему в потомстве наименование pintor de la verdad. Веласкес не только вылепил *форму лица* Оливареса, но и передал *дряблость* его плоти, показал контраст между костяком его лица и обвисшей кожей и, таким образом, дал более осязательное представление о структуре лица, чем это было возможно на основе живописных приемов караваджизма. Однако Веласкес, видимо, желал поставить известную границу этому аналитическому раскрытию структуры человеческого лица, несколько умерить осязательность плоти. Для этого следовало утвердить дистанцию между пытливым взглядом зрителя и образом всесильного царедворца: этой цели и служит силуэтность фигуры и волос Оливареса. Папа Павел V в портрете Караваджо так сильно вылеплен светотенью, точно его можно ощупать руками, почти как неодушевленный предмет. В портрете Оливареса зритель видит черные пятна так обобщенно и силуэтно, как в «далевом образе». При всей его реалистической правдивости образ Оливареса отделен от нас как бы невидимой преградой, на расстоянии которой, по взглядам испанского двора XVII века, приличествует видеть высокопоставленных особ.

«МЕНИНЫ» ВЕЛАСКЕСА

Стремление к живописному сказалось в творчестве Веласкеса с наибольшей чистотой, последовательностью и даже односторонностью. Веласкес был всегда живописцем, ничем другим, как живописцем; по меткому замечанию одного француза, самым живописным из всех живописцев». Эти слова венского искусствоведа Г. Глюка прекрасно выражают общепринятое мнение о Веласкесе [1].

Действительно, среди живописцев XVII века, величайших колористов прошлого, Веласкесу принадлежит едва ли не первое место. Но из этого далеко не следует еще, что значение Веласкеса может быть сведено к одному колоризму и что его не интересовало все то, что лежит вне чисто красочных проблем. Наоборот, нужно с самого начала указать, что Веласкес стал великим художником лишь потому, что его искусство жило передовыми идеями его времени и претворяло их в цвете, композиции и других средствах выражения, составляющих исконное достояние живописи. Вот почему раскрыть основной замысел его замечательной картины «Менины» можно лишь путем сочетания ее тщательного анализа с историческими обобщениями и сопоставлениями, выходящими за пределы творчества Веласкеса и всей испанской живописи.

Картина «Менины» Веласкеса * привлекала до сих пор внимание главным образом своим сюжетом. Основой ее толкования остается и теперь старинный испанский историк Паломино, обоснованный и дополненный более поздними работами Юсти, Беруэта и Лога [2]. Согласно Паломино, в картине изображен Веласкес за писанием портрета короля Филиппа и Анны Австрийской. Самого короля и королевы не видно. Предполагается, что они находятся за пределами картины, перед ней. На это указывает их смутное отражение в зеркале, в глубине комнаты. Зато на первом плане картины запечатлено все то, что представляется глазам позирующих. Сам художник с кистью и палитрой всматривается в свои модели, выглядывая из-за мольберта. Рядом с ним, среди комнаты, стоит крошечная инфанта Маргарита, которую привели для развлечения королевской четы во время

утомительных сеансов. Над ней предупредительно склоняются две статс-дамы, по-испански *менины*, которые дали название всей картине. Ту из них, которая подает инфанте сосуд, зовут донья Мария Сармиенто, другую — Изабелла де Веласко. За Изабеллой из полумрака выступает женщина в монашеском наряде, донья Марсела де Уллоа, и гвардадамас — придворный чин, обязанный повсюду сопровождать инфанту. Не позабыты любимые забавы испанского двора: крохотный карлик Николасито Пертусато толкает ногой невозмутимо дремлющую огромную собаку. Рядом степенно выступает уродливая карлица Мария Барбола. Действие происходит в просторном покое королевского дворца, отведенном художнику под мастерскую. Совсем вдали виднеется фигура гофмаршала дон Хозе Нието. Откинув тяжелую гардину, он заглядывает в дверь, и потоки солнечных лучей льются в полутемную залу.

Толкование Паломино неоднократно подвергалось критике. Историки установили, что среди произведений Веласкеса не сохранилось ни одного парного портрета Филиппа и Анны, а сведений о нем не имеется и в старинных дворцовых инвентарях. Было высказано предположение, что на холсте, стоящем перед художником, следует предполагать не изображение Филиппа с супругой, а инфанты в кругу придворных, т. е. всего того, что видно на холсте «Менины». Только Веласкес позволил себе маленькую вольность: чтобы показать свою принадлежность ко двору, он перевернул свой холст и изобразил себя рядом с инфантой, между тем как должен был стоять перед ней [3].

Это толкование так же трудно доказать, как и опровергнуть. Никому никогда не удастся взглянуть на холст, повернутый к зрителю своей оборотной стороной. Но следует решительно возражать против самой постановки вопроса. Очень вероятно, что парного портрета Филиппа и Анны не существовало, и еще более вероятно, что вообще никогда не случалось, чтобы Филипп с Анной, позируя сразу вдвоем, смотрелись в зеркало, инфанта их развлекала, Пертусато играл с собакой, а гофмаршал открывал занавес.

Но правда портрета — правда поэтическая, а не документальная; в основе его лежит художественный образ, а не фотографическое воспроизведение случайной ситуации.

Когда в XVII веке выходили романы, обычно появлялось множество ключей к их персонажам. Под вымышленными именами героев и героинь современники угадывали исторические личности, своих знакомых и друзей. Эти ключи подстрекали любопытство читателей, но уводили их прочь от искусства. Для «Дон-Кихота» Сервантеса пора такого анекдотического интереса давно миновала. Конечно, романтики преувеличивали, усматривая в его персонажах только воплощение «вечных идей» и «общечеловеческих типов». Но своим толкованием они содействовали более широкому пониманию этого произведения и вывели его героев за узконациональные границы. Между тем для картины Веласкеса пора подобной глубокой критики так и не наступила, и этим объясняется, что эта картина, несмотря на свою известность, не была оценена по достоинству.

Я принимаю объяснение Паломино за основу моего толкования картины. Художник за писанием королевской четы — эта ситуация послужила отправным пунктом художественного замысла Веласкеса. Но замечательно, что художник вложил в этот замысел свое мироощущение со всеми социальными противоречиями породившей его эпохи и выразил его в своеобразном строении картины, в ее композиции, пространстве, линиях, светотени и колорите. Может быть, Лука Джордано имел в виду это глубокомыслие в соединении с чисто артистическим совершенством, называя картину «Менины» теологией живописи.

Исследователи нередко удивлялись устойчивости портретных типов Веласкеса. «Можно подумать, что в области портрета существовал особый испанский этикет, который Веласкес, как важный придворный, смог бы ниспровергнуть, но против которого он ничего не предпринимал», говорит Глюк, объясняя это тем, что мастер одними колористическими исканиями вносил оживление в застылые схемы придворного портрета. Но такое мнение не совсем справедливо. Веласкес пытался низвергнуть тиранию испанского придворного портрета, и он добился этого в той мере, в какой это было возможно, в своих «Менинах».

Биографы Веласкеса слишком доверяли официальной стороне отношений художника и его покровителя Филиппа IV. Правда, мы знаем, что Веласкес был любимцем короля и всю свою жизнь занимал место первого придворного живописца. Однако, повидимому, ни королевская милость, ни тридцатилетняя служба не смогли подавить в художнике некоторого антагонизма по отношению к придворной среде, хотя он тщательно скрывал его под маской величавой и благородной сдержанности.

В Испании XVII века существовало три главных культурно-политических центра, и они же были главными средоточиями ее художественной жизни. Толедо служило оплотом старинной аристократии и духовной иерархии, Мадрид — резиденция короля и придворной знати, Севилья — город бюргерства и обедневших гидальго, средоточие мировой торговли и очаг гуманизма.

Веласкес не имел ничего общего ни с Толедо, ни с кастильской знатью, ни с мистической экзальтацией Греко. Но уроженец Севильи, воспитанный в традициях ее культуры, он, вероятно, живо почувствовал на себе силу контраста двух разных общественных укладов, когда двадцати четырех лет прямо из родной Севильи попал к мадридскому двору. Можно предполагать, что и позже его не оставляло это чувство разлада, за которым скрывалась борьба мировоззрений и общественных идеалов поднимавшегося бюргерства и упадочного дворянства, жизнерадостного мира «плутовского романа» и возвышенных и отживших рыцарских идеалов, здорового натурализма Караваджо и маньеризма придворных живописцев. И хотя мы знаем, что художник быстро освоился с новыми задачами и условиями, он, в сущности, не отказался от заветов своих учителей. Он только поднял свой натурализм на более высокую ступень, и свидетельство тому — «Менины».

Этот конфликт сказался и в жизни художника, в истории с получением ордена св. Иакова. Правда, присуждение его означало особенное

расположение к Веласкесу Филиппа. Но личного расположения короля было недостаточно, нужно было сломить сопротивление грандов. Недаром Веласкес удостоился этой чести только пятидесяти лет, за год до смерти, тогда как Кальдерон, его сверстник, получил этот орден тринадцатью годами раньше. Нужно перечесть архивные данные, связанные с присуждением Веласкесу рыцарского ордена, докучливые и многократные розыски о «благородстве» отцовской и материнской линий, опросы свидетелей, не занимается ли Веласкес искусством для заработка или оно ему служит для собственной и королевской забавы (что не считалось унизительным),— тогда становится понятно, почему мастеру «Кузницы Вулкана» и «Ткачих», выросшему в бюргерских понятиях о святости ремесла искусства, было немного не по себе в косной среде заносчивых мадридских грандов [4].

Более тридцати лет Веласкес должен был служить Филиппу, запечатлевать в бесчисленных портретах бескровное и апатичное лицо испанского монарха. Рассказывают, что еще в начале своей придворной карьеры, когда молодой художник представил Филиппу, тогда еще наследному принцу, его первый портрет, тот остался им так доволен, что тогда же решил сделать Веласкеса первым придворным живописцем. Для Веласкеса это признание оказалось роковым. Созданный им образ Филиппа был как бы канонизирован, — и художник, обладавший высшей степенью чуткости к вечно изменчивой оболочке явлений, оказался в его плену. Этим, вероятно, объясняется, что многочисленные портреты Филиппа, рассеянные по музеям Европы, с редким постоянством повторяют все тот же полупрезрительный поворот, ту же надменную улыбку, ту же прядь волос с ее золотистым блеском [5]. Правда, Веласкес преодолевал застылость этой маски непредвзятостью своего красочного видения, неподкупной правдой своего мазка. Но этого было недостаточно. Его скрытый протест назревал долго и незаметно и пробился только однажды, в «Менинах», зато с такой силой, что сразу искупил долгие годы стеснений.

Замечательное произведение Веласкеса давно уже вошло в пантеон мировых шедевров и стало так привычно для наших глаз, что мы почти не замечаем в нем нарушений всех правил групповых портретов и канонов, принятых и до и после Веласкеса. Между тем портрет интересен тем, что запечатлевает все то, *что не должно быть видно*: он изображает закулисную сторону придворной жизни. Обыкновенно Веласкес писал свои портреты на темном фоне. В конных портретах Филиппа и Анны фоном служил пейзаж. Однако для Веласкеса, мастера блистательных образцов пленера, эти развесистые деревья на фоне конных портретов были, конечно, условными кулисами, декорациями. Портрет «Менины» означает разрыв с этой традицией. Здесь фоном служат не условные декорации, а то, что находится за кулисами, нечто такое, чего не принято было замечать; при этом фон стал основным предметом внимания художника, захватил все полотно и как бы вытеснил главных действующих лиц или, во всяком случае, поставил их в необычайные отношения с окружающим миром.

Однако, раскрывая эту оборотную сторону королевского двора, Веласкес неукоснительно соблюдает правила куртуазности. Видимо, долго-



– ВЕЛАСКЕС. МЕНИНЫ

летняя служба при дворе сделала свое дело. Смелые мысли сами собой слагались в витиеватые обороты и слегка напыщенные перифразы. Вот почему король не нашел в картине ничего предосудительного, и она заняла свое место среди других живописных сокровищ дворца. В действительности вся она построена на сложной казуистике элементов «возвеличения» и «низведения», и только их крайняя запутанность избавила мастера от неприятностей, которые незадолго до того доставила Рембрандту его перетасовка фигур в «Ночном дозоре».

Описывая место королевской четы в картине, приходится прибегать к противоречивым определениям. С одной стороны, показан не Филипп, а только то, что находится за ним; с другой стороны, он все-таки присутствует в зеркальном отражении. С одной стороны, он возвеличен тем, что вся картина и даже сам художник служат объектами его субъективного восприятия; с другой — восприятие его утверждается как субъективное, поскольку и художник, писавший реальную картину, и зритель, рассматривающий ее, могут встать на точку зрения короля, как простого смертного. Наконец, можно сказать, что незримость королевской четы означает, что она несоизмерима с тесным миром картины; с другой стороны, она «овеществляется» и утрачивает эту несоизмеримость в мутном отражении зеркала.

Та же сложная казуистика «возвеличения» и «низведения» лежит в основе образа маленькой инфанты. В «Менинах» ей принадлежит второе по значению место. Керер даже утверждал, что она является главным действующим лицом. Веласкес немало потрудился над изображением инфант, бледных, болезненных девочек, затянутых в фижмы, в недетских, чопорных позах. Портреты подраставших детей рассылались родственникам короля; бывшие императорские собрания Венского музея насчитывают их несколько экземпляров. Только цветистое созвучие серебристых и золотистых бликов, красочных пятен, нежных, как свежий полевой букет, оживляло эту навязанную традицией схему. Веласкес не посмел нарушить ее и в своих «Менинах». Куколка-инфанта — самая неживая, застылая фигура во всей картине; и эта бесстрастность, незаинтересованность служат знаком ее высшего достоинства.

Однако, благодаря тонко продуманной композиции маленькая инфанта становится в несколько необычную ситуацию. Казалось бы, и здесь соблюдаются все условности и приличия. Инфанта служит центром внимания всех персонажей и занимает центральное положение в картине. Ее головка приходится строго в середине огромного полотна, в перспективной точке схода, и все это выделяет ее фигуру из ее пестрой свиты [6]. Однако это утверждение требует оговорок и поправок. Выставленный вперед холст отсекает слева узкую полосу картины. Собственно картиной следует считать пролет, занятый фигурами, а в его пределах центральное место принадлежит не инфанте, а фигуре остановившегося в дверях гофмаршала. Он выступает таким резким силуэтом на светлом фоне двери, что глаз зрителя невольно стремится к нему, минуя фигуры переднего плана. Это не значит, конечно, что преобладающая роль инфанты совершенно отрицается, но это делает ее преобладание наполовину фиктивным.

Непредубежденный зритель вообще не сразу замечает ее центральное положение. Недаром картина была названа по имени второстепенных персонажей — менин.

Но мне кажется, что в «Менинах» следует отметить еще один прием, лишающий образ инфанты ее обычного царственного ореола. Вся картина эта построена на парных противопоставлениях. Это сказывается в двух склонившихся менинах, в соответствии зеркала и двери и двух мифологических картин на задней стене. На фоне этих соответствий бросается в глаза странное сходство маленькой инфанты и карлицы Барболы. Тот же бессмысленный взгляд, та же смешная степенность, почти что тот же наряд. Уродка Барбола — это как бы пародия на миловидный, почти неземной образ белокурой, голубоглазой инфанты. Очень возможно, что пародирование не входило в замыслы художника. В портретах той эпохи мопсы и бульдоги своим уродством только оттеняли человеческое благообразие их владельцев. Но этот контраст в «Менинах» незаметно переходит в свою противоположность. Включение карликов в групповой портрет не только увековечивает их наравне с высочайшими особами, но и вместе с тем несколько низводит государей с их пьедестала.

Высказывалось предположение, что картина «Менины» возникла совершенно случайно: художнику бросилась в глаза придворная сцена, и он перенес ее на полотно такой, какой увидел. Однако есть доказательства, что композиционный замысел «Менин» созревал в сознании Веласкеса еще задолго до того, как он принялся за писание этой картины. Он лежит уже в основе одного из ранних его произведений — его «Вакха»*[7]. Юный бог противопоставлен собравшимся вокруг него крестьянам и пастухам не только блистающей белизной своего тела, но и своим центральным положением. Он образует вершину строго уравновешенной пирамиды, составленной из двух склоненных перед ним фигур. Но при всем его преобладающем положении, бог вина все же принадлежит пьяной компании. Недаром картина называется «Los Borachos», что значит по-испански нечто очень нелестное, вроде пропойцы или забулдыги. И эта принадлежность Вакха к обществу его почитателей прекрасно выражена в том, что в композиции картины его голова приходится по левую сторону от ее средней оси, совершенно симметрично с выделенной характерной головой пьяницы*, с его наглой, циничной усмешкой и широкополой шляпой, пародирующей венок самого Вакха*. Голова беспутника — рядом с головой юного бога; карлица — рядом с инфантой. Сюжет «Вакха» не имеет ничего общего с «Менинами». Оба произведения выполнены в совершенно разных манерах. Тем более интересно, что в обоих случаях одним и тем же приемом «прекрасное» снижается сближением с «безобразным».

Уже давно было замечено сходство Веласкеса с современными голландцами: Франсом Гальсом, Рембрандтом и Питером де Хохом. Картину «Менины» сравнивали с «Анатомией д-ра Тульпа» [8]. Мне кажется более важным ее родство с «Ночным дозором». Правда, Рембрандт идет в обратном направлении: он выделяет отдающего приказания капитана и офицера, а остальных подчиняет ему (и это вызвало недовольство заказчиков). У Веласкеса

главные фигуры отступают перед второстепенными. Но сходство обеих картин заключается в том, что и у Веласкеса и у Рембрандта роль главных персонажей слегка обесценивается *случайными* фигурами. В «Менинах» — это гофмаршал и карлики. У Рембрандта — девочка и собачка, самое яркое пятно во всей картине. Внося беспорядок и придавая композиции непреднамеренность, они сближают «высокий» стиль группового портрета с «низким» жанром бытовой живописи.

Все это говорит о том, что своеобразие «Менин» объясняется не одной задачей группового портрета. Частная задача помогла проявлению представлений, которые еще много раньше сложились у Веласкеса, а отчасти у его современников. Сам по себе портрет «Менины» настолько замечателен, настолько высоко поднимается над средним уровнем групповых портретов XVII века, что он один дает более полное представление о миросозерцании Веласкеса, чем многие другие его произведения. Конечно, при этом не следует забывать, что Веласкес был живописцем, а не мыслителем, и поэтому, раскрывая в его художественных образах идеи и положения, всегда рискуешь пойти несколько дальше, чем этого хотел сам художник. Но и эти опасения не исключают возможности философского истолкования его искусства.

Прежде всего взгляд на человека. В портретах Ренессанса идеальный человек, несмотря на свою волевую экспансию, рисовался в виде обособленной героизированной личности. В сущности, даже при всей глубине ее переживаний, Джоконда противопоставлена как зрителю перед ней, так и пейзажному фону. Личность в живописи Веласкеса более тесно связана с окружающей ее средой, более восприимчива к действию внешних сил, она обнаруживает большее богатство соотношений с внешним миром. Можно сказать, что не только король, но и вообще человек не является в «Менинах» главным действующим лицом и абсолютным средоточием, каким он был в классическом искусстве итальянцев. Все зависит от точки зрения. Есть точка зрения Филиппа, точка зрения художника, точка зрения зрителя. Целое строится в виде системы взаимопроникающих друг друга миров, или, словами философии XVII—XVIII веков, монад. Каждая обладает своей правомерностью, с точки зрения каждой меняется значение целого[9].

В этом новом понимании можно видеть некоторую аналогию с испанским понятием о чести, как о чем-то основанном не только на личной доблести, но и на мнении других; но за этим скрываются более глубокие основы мировоззрения, подвергающего сомнению антропоцентризм Ренессанса и означающего такую же революцию в этой области, как в космографии переход от Птоломеевой системы к Галилею. Свита и менины обусловлены маленькой инфантой. Инфанта является функцией короля. Но даже королевская чета не абсолютна. Она отбрасывает от себя смутное отражение в зеркале и вместе с тем является объектом пристального внимания художника. Только собака не желает ничего знать ни о короле, ни об инфанте, ни о художнике и не замечает даже бесцеремонных пинков шаловливого Николасито. Эта мирно дремлющая собака написана, как чудный кусок натюрморта. Не будь ее, картина потеряла бы последнюю точку опоры,

распалась бы на части. Но в «Менинах» Веласкеса все гениально обдумано и взвешено. Как ни велико различие, вспоминается «Сикстинская мадонна», в которой бережно поставленная в углу тиара утверждает почву, кусочек реальности и вносит в это небесное видение классическое равновесие.

Среди произведений Веласкеса есть еще другие, в которых аспекты человека преобладают над представлением о нем как о замкнутой личности. К их числу следует отнести его «Венеру». Уже венецианцы обнаруживали нескрываемое пристрастие к образу Венеры перед зеркалом. В этом сказалась любовь венецианок к роскоши и к безделушкам. В этом отразилась привязанность живописцев Венеции к световым и красочным эффектам. И все-таки у Тициана самое главное — это реальные тела богини и амура. Зеркало дает не больше, чем случайный отблеск, не прибавляющий ничего существенного к тому, что мы непосредственно узнаем о предмете. Совсем иное значение зеркала в «Венере» Веласкеса. Зритель видит ее фигуру только со спины, а ее лицо только в зеркале. Образ Венеры разлагается на самостоятельные аспекты [10]. В «Менинах», в сущности, то же разложение, только оно приобрело еще большую остроту. Королевская чета подменяется ее бледным зеркальным отблеском; поэтому ее реальная основа может отпасть, выйти за пределы картины.

Но зеркало в «Менинах» имеет еще другое значение. Оно приходится строго в середине картины, рядом с открытой дверью, через которую врывается яркий солнечный луч. Мы видим два светлых пятна на полутемной стене: открытая дверь уводит вдаль, за пределы сумеречного зала, зеркало ловит отблеск из мира, находящегося перед холстом. Картина оказывается местом столкновения двух беспредельностей, двух стихий. Может быть, мотив зеркала был навеян нидерландцами, которые очень ценились в Испании. Недаром ван Эйк еще в XV веке в своем портрете Арнольфини запечатлел отражение художника в круглом зеркале на стене. Но зеркало у ван Эйка ничуть не расширяет пространства. Наоборот, отражая фигуру художника, оно приобщает его к мирному уюту бюргерского дома, на что намекает немного самодовольная надпись: «Здесь был я».

Итак, в отношении пространства картина Веласкеса — это пересечение двух беспредельностей. В отношении действия ее следует определить так же как соединение нескольких сюжетных узлов. На первом плане художник пишет портрет, менины прислуживают инфанте, резвится карлик. Вдали гофмаршал, поднимаясь по лестнице, откидывает гардину и немного равнодушным взглядом заглядывает в открытую дверь. У голландцев, и особенно Питера де Хоха, нередко встречаются такие фигуры «посторонних». Но в тихих бюргерских интерьерах, где человек становится статфажем, замирает всякое действие, и этот мотив теряет всякую остроту. Наоборот, в «Менинах», проникнутых более глубокой человечностью, это столкновение двух планов содержит в себе что-то от двупланного хода повествования в новом европейском романе. Появление гофмаршала так неожиданно и непредвиденно, он так естественно и непринужденно заглядывает через открытую дверь, как бы призывая нас покинуть полутемные покои дворца и выйти на свободу, что мы почти готовы не замечать инфанты и ее свиты,

подобно читателю романа, увлеченному второй фабульной линией и забывающему о судьбе главного героя.

Веласкеса нередко сравнивали с Сервантесом, но сравнивали по историческому значению, а не по существу. Между тем обоих мастеров занимали сходные художественные задачи, и каждый из них решал их средствами своего искусства. Только литература развивалась немного быстрее, так что Сервантес уже в начале столетия наметил решения, к которым Веласкес пришел лишь в 50-х годах. Во всяком случае сравнение портрета «Менины» с «Дон-Кихотом» помогает глубже заглянуть в искусство этих двух величайших художников Испании XVII века.

Нам станет ясно родство Сервантеса с Веласкесом, если мы припомним прежде всего своеобразное положение, которое Дон-Кихот занимает в романе. Известно, что его навязчивой идеей было восприятие Испании XVI века в образах Амадиса Галльского и что автор, не щадя героя, раскрывает оборотную сторону его подвигов-безумств; известно, далее, что приключения Дон-Кихота это не просто история ошибок мономана, принимающего мельницы за великанов, а харчевни — за волшебные замки, но история исканий пылкого сердца, так же нежно привязанного к миру, как автор привязан к герою, как читатель — к рассказу об его невзгодах. Весь замысел повествования о Дон-Кихоте проникнут идеей донкихотства. Корни высокого трагизма рыцаря печального образа лежат в напряженном дуализме Сервантеса, в его борьбе с видимостью ради высшей реальности, борьбе, которая заключается для него как художника в воспроизведении этой реальности в образе видимости.

Семнадцатый век в Испании был порой затянувшейся борьбы нового, буржуазного мироощущения со старыми формами мышления, традиционными жанрами, признанными образцами и типами. Веласкес своим реализмом стремился преодолеть придворный портретный стиль, восходивший к эпохе Моро и Коэльо. Сервантес еще раньше выступил против рыцарского романа и традиций итальянской пасторали. Одним из главных средств Сервантеса и Веласкеса служила *постановка проблемы изображения*, вопроса о критерии достоверности. Отсюда понятны многие черты, роднящие двух мастеров. Картину «Менины» следует назвать портретом о портрете, картиной о картине: пролет двери, зеркало, картины на стене — все это различные попытки включения зрительного образа в прямоугольник обрамления, первая стадия живописного замысла. Точно так же роман Сервантеса есть роман о романе, поэзия поэзии. Правда, отдельные куски жизни в «Дон-Кихоте» отличаются необыкновенной яркостью красок и сочностью живописи, однако, — и в этом их отличие от караваджистского натурализма и плутовского романа, — действительность в восприятии Сервантеса оказывается настолько многообразной и безграничной, что автор романа не претендует дать ее полное и безусловное воспроизведение и ограничивается фиксацией всех ее отдельных преломлений [11].

Путешествие Дон-Кихота протекает как бы среди нескольких аспектов мира. Его постоянно окружают порождения его воображения, точнее — мир в преломлении Амадиса Галльского. Правда, автор не скрывает его

иллюзорности и фиктивности, но он не отрицает за этим миром некоторых прав на существование. Ведь только благодаря своим навязчивым идеям Дон-Кихот вступает во все свои поучительные столкновения с реальной жизнью, составляющие содержание романа. Больше того, они делают его прозорливым и чутким и раскрывают ему глаза на то, мимо чего проходит Санчо Панса. Правда, перед смертью он сам отрекается от своих заблуждений и, когда его верный оруженосец утешает его, обещая снова отправиться в рыцарский поход, умирающий кротко останавливает его: «Нет, — говорит он, — теперь я не Дон-Кихот Ламанчский, а Алонсо Кихано, за свои поступки прозванный Добрым, Alonso el bueno». Трогательное отречение: действие окончено, актеры разгримированы, возобладал мир придорожных харчевен, погонщиков мулов, цырюльников и здравого смысла. Но на протяжении всего романа мы следуем за Дон-Кихотом как бы по узкой меже среди этих двух миров, и симпатия, внушаемая его образом, настолько велика, что самый благоразумный читатель, уподобляясь легковерному Санчо Панса, невольно спрашивает себя: а может быть, все-таки прав Дон-Кихот? Тем более, что автор, словно нарочно сбивая с толку читателя, незаметно подтасовывает аргументы в пользу Дон-Кихота. Когда хитрый Корраско, чтобы образумить героя, притворяется рыцарем и вступает с ним в поединок, судьба вдруг улыбается Дон-Кихоту, и битый неоднократно рыцарь печального образа одерживает победу над представителем благоразумия и укрепляется от этого еще более в своих рыцарских иллюзиях. Впрочем, все это не мешает ему быть поборником истины. Когда случайно в гостинице он слышит за стеной чтение повествования о его собственных подвигах, он с жаром восстает против его неточностей; и эпизод этот в контексте романа означает не только скрытую полемику Сервантеса с Авильанедой, его плагиатором и самозванным продолжателем, но и как бы сомнение в возможности дать объективное изображение реальных событий в простой повествовательной форме. Недаром сам Сервантес снимает с себя ответственность за достоверность рассказа, искусно мотивируя фрагментарность романа тем, что будто весь он составлен из кусков старинной арабской рукописи, найденной автором на базаре. Недаром во втором томе «Дон-Кихота» упоминается первый том романа, как картина в картине у Веласкеса, как произведение искусства, однажды уже отразившее действительность [12].

Все многообразные повествовательные приемы Сервантеса — это как бы зеркала, которыми он с разных точек зрения тщетно стремится поймать действительный мир. С другой стороны, действительность эта в образах отдельных персонажей выступает за пределы картины. Люди борются со своими изображениями или утверждают их, но и в том и в другом случае обнаруживают несоразмерность между тем, чем они кажутся, и тем, чем они являются на самом деле.

Известно, что Сервантес стал одним из образцов романтиков начала XIX века [13]. Рукописи Крейслера и кота Мура, аспекты жизни, несоизмеримые, как Дон-Кихот и Санчо Панса, все эти покидающие рамы портреты, переступающие через рампу театральные персонажи — все это разными

средствами выражает доведенную до болезненной остроты романтическую идею несоизмеримости действительности и искусства. Совсем недавно в произведении одного из интерпретаторов «Дон-Кихота», М. Унамуно, это противоречие привело к тому, что его герой выходит из повиновения автору, отправляется к нему, спорит с ним и даже угрожает ему убийством [14]. Нет сомнения, что в этом разладе таились большие опасности, что в донкихотстве лежат корни той раздвоенности буржуазного сознания, которая впоследствии была названа «боваризмом» [15]. Однако, в отличие от романтиков и тем более современных писателей, и у Сервантеса и у Веласкеса эта концепция еще служит положительной силой. Она взрывает старый порядок, открывает новый мир, раскрепощает сознание и обогащает изобразительные средства искусства. Она служит позитивной утверждающей силой, потому что, любуясь многообразием и многогранностью жизни, и Сервантес и Веласкес никогда не теряют непосредственной связи с реальностью, с объективной действительностью.

Только разобщенностью исследователей Сервантеса и Веласкеса можно объяснить, что их внутреннее родство не было подвергнуто изучению. Между тем их сопоставление помогает определить историческое значение искусства Веласкеса. В сущности, и в его живописи, во всяком случае в его «Менинах», заложено то же чувство безграничности жизни. Если рама в итальянском классическом искусстве замыкала картину, как пролог и эпилог замыкают мир поэмы, то у Веласкеса рама служит случайным пролетом, *по сторонам* от которого и *перед* которым развертывается реальность и лежит то главное, чего художник не в силах передать в картине. Художники и раньше любили изображать, как пишутся портреты (нужно вспомнить евангелиста Луку, любимый мотив нидерландцев), но обычно правдивость портрета немного наивно доказывается сопоставлением оригинала и изображения. Совсем иначе следует понимать этот мотив в «Менинах». Поскольку Веласкес ограничивается лишь тем, что дает только самый процесс писания картины, можно утверждать, что мы не обнаруживаем в картине ни оригиналов, ни изображения. Больше того, мы замечаем, как Веласкес пишет портрет Филиппа, но мы знаем, что этого Веласкеса, который пишет Филиппа, писал Веласкес настоящий. И это соотношение возвращает нас к аспектам «Дон-Кихота», соперничающим между собою и претендующим каждый на более высокую степень реальности.

Когда замыкаешь богатство замыслов Веласкеса тесными границами терминов, остается сомнение: не разрушают ли они тончайшей ткани художественного произведения. Один из способов проверки этих обобщений заключается в изучении других картин мастера, в которых воплотились сходные замыслы. К их числу принадлежат знаменитые «Ткачихи»*. Они помогают пониманию «Менин» и вносят новый оттенок в характеристику Веласкеса. Было уже отмечено, что рядом с крестьянскими сценами Брейгеля это едва ли не самый замечательный образ труда в классическом искусстве. Указывалось и на то, что картина Веласкеса должна была служить прославлению испанской шерстяной промышленности, которая в это самое время приходила в упадок, роковой для будущности всей страны. Но в отно-

шении к ткачихам у Веласкеса было еще нечто свое, личное. Художник, которому в силу предрассудков испанского двора приходилось доказывать, что он занимается искусством для своей забавы, может быть, видел в этих труженицах своих собратьев; ткачихи тоже художницы; они тоже творят искусство, тоже преломляют жизнь, и больше того — и в этом романтическая нотка у Веласкеса: мир, созданный их творческим усилием, едва ли не прекраснее, чем мир, к которому они прикованы своим тяжелым трудом.

Конечно, такое толкование не объясняет всей картины. Может быть, в основе ее, как и в основе «Менин», лежит случайное впечатление художника при посещении ткацкой мастерской. Во всяком случае «Ткачихи» допускают это толкование, и оно объясняет нам контраст между полутемной мастерской с утомительным жужжанием прялки и залитой лучами солнца нишей с развешанными цветистыми коврами. Оно делает понятным, почему вытканные на коврах мифологические фигуры смешиваются с прогуливающимися перед коврами дамами, как бы выходят за пределы рамы, а парящие амуры сливаются с солнечным лучом, словно резвятся в его золотой пыли. Но замечательно, как тут же, из этого образа рождается другой. Контраст между темной мастерской и лучезарной нишей напрашивается на сравнение с зрительным залом и театральной сценой [16], и эта развернутая метафора «жизнь есть театр» как бы пытается свести реальность к сценической иллюзии. В «Ткачихах» Веласкес идет дальше, чем в «Менинах», еще дальше, чем Сервантес, и в своем смешении действительности и иллюзии почти подходит к отречению от реального. И здесь вспоминается Кальдерон:

Ведь то, что видел я во сне,
Так было ясно, несомненно...
Быть может, то, что вижу, — сон.

(«Жизнь есть сон».)

Действительно, в золотистой атмосфере «Ткачих», растворяющей вещественность образов, теряется та немного бесстрастная и холодная ясность, которая составляет главное очарование «Сдачи Бреды» и «Менин». Возможно, что и Веласкес в конце своих дней стал склоняться к так называемому испанскому «иллюзионизму», который в пору обострения кризиса, падения бюргерства и наступления католической реакции затронул те слои дворянства, которые в начале века стояли на реалистических позициях.

Этим объясняется и родство этих замыслов Веласкеса с некоторыми чертами архитектуры барокко, в особенности с ее стремлением к преодолению замкнутости здания и к превращению фасада в пролет, обрамленный колоннами и пилястрами. Эти фасады барокко похожи одновременно и на театральные сцены и на чудесные видения. Пролеты, пробивающие стену и делающие архитектуру бестелесной, чередуются в них с объемами, выступающими из стен и утверждающими свою материальность и архитектурную плоть. Внутреннее равновесие здания Ренессанса определяется тем, что оно находится в среде, совпадающей с его реальными границами. Про здание барокко хочется сказать, что оно постоянно нарушает свои



ВЕЛАСКЕС. ТКАЧИХИ

границы, как бы выходит из берегов, то заливая массой пространство перед собой, то, наоборот, разрывая свою оболочку и раскрывая свое святая святых, куда зритель вторгается еще прежде, чем вступил в самое здание. В этом чередовании объемов и пролетов, массы и света сказалось пристрастие контрреформации к чувственности и к мистике. В поздних замыслах Веласкеса есть некоторая близость к этим чертам архитектуры барокко.

«Где же картина?» будто бы спросил Теофиль Готье при виде полотна с «Менинами». Он хотел сказать, что, растворяясь в пространстве и теряя свои очертания, она кажется сотканной из света и тени. Заслугой импрессионистов было то, что они оценили Веласкеса как пленериста, но они чрезмерно преувеличили в нем импрессионистическую нотку. Между тем Монэ отличается от Веласкеса едва ли не так же, как сенсуалистический субъективизм Маха от рационализма большого стиля Декарта и Спинозы.

На языке искусства это означает различное отношение к композиции. Последовательные импрессионисты стремились к ее полнейшему отрицанию. Строгая простота линий городского пейзажа стесняла их своей внутренней построенностью. Отсюда их пристрастие к лондонским туманам и к парижским бульварам с пышно разросшимися деревьями. Веласкес ничуть не боится прямых линий и геометрических форм. Он извлекает из них особую мелодию. Квадраты и прямоугольники звучат у него гармонией пифагорейских чисел.

Все случайное и непреднамеренное, весь закулисный беспорядок этого фона, ставшего картиной, облекается в «Менинах» в стройный образ, в ясную архитектурную оправу, от которой веет классическим холодом «Афинской школы» Рафаэля. Картина переносит нас в пространство логическое, легко измеримое, в царство геометрических форм и золотого сечения. Правильные прямоугольники картин и окон напоминают знаменитые ковры «Тайной вечери» Леонардо. Только композиция Веласкеса строится не так сухо и схематично; она основана не на симметрии, а скорее на равновесии фигур и архитектурных форм.

Нужно внимательно всмотреться в их соотношения*. Мы видим, что зеркало и дверь в глубине комнаты расположены строго посредине, как бы по бокам главной оси композиции, прямо над фигурой инфанты. Мы замечаем, далее, что картины над ними отклоняются от этой оси несколько влево, так что приходятся прямо над зеркалом с отражением королевской четы. При этом обе эти картины построены по золотому сечению и так гармоничны, что эта вторая *тектоническая система* ложится поверх первой и втягивает простые геометрические формы в борьбу, которая уже была отмечена при описании фигур.

Но если вертикальные оси композиции несколько сдвинуты и потому динамичны, то членения по горизонтали отличаются более спокойным характером. Прежде всего следует отметить, что вся картина, так же как и один из двух пейзажей Веласкеса «Вилла Медичи», делится на две равные части, причем границей между ними служит узкая полоса стены между картинами верхнего ряда и дверью. Нижняя половина картины

занята фигурами. Верхняя свободна, воздушна и легка. Уже одно это решение так ясно и просто, как это могло быть только у Пуссэна (новое доказательство того, что Веласкеса нельзя ценить только как колориста). Но, кроме этого, мне удалось установить еще другую закономерность: оказывается, каждая половина картины разделена на две части; границей этого деления наверху служит линия потолка, внизу — линия пола, при этом оба деления довольно точно подчиняются закону золотого сечения. Правда, установить эту закономерность можно только путем измерений, которых не обязан производить каждый зритель. Но можно утверждать, что всякий, кто непредвзятым взглядом воспринимает картину, слышит гармонию ее пропорций, хотя и не отдает себе отчета в ее основах. Только закрыв узкую полосу в верхней части картины и превратив ее в квадрат, можно убедиться, насколько важны все эти соотношения. Расположение фигур останется неизменным, но картина утратит свою легкость и воздушность.

Мы не знаем в точности, насколько сознательно были применены Веласкесом все эти формы. Нам не известны ни эскизы к картине, ни ее постепенное становление. Нет ничего невероятного, что в ее творческой истории могли быть моменты случайных зрительных впечатлений, живо подмеченных художником и запечатленных в беглых эскизах. Однако в том виде, в каком эти впечатления сложились в картине, они образуют стройный и законченный образ, в котором все части взаимно обусловлены, а целое отличается многогранностью и богатством смысловых оттенков. У современников Веласкеса, голландцев XVII века, часто встречаются сходные групповые портреты в интерьерах. Но стоит поставить рядом с «Менинами» любую картину Питера де Хоха или даже очаровательного Вермеера, чтобы почувствовать, как далеко было голландцам до своеобразной живописной диалектики Веласкеса.

Нельзя сказать, чтобы в истории живописи «Менины» стояли особняком [17]. Их романтическую интерпретацию в гравюре дал еще Гойя, коренным образом нарушив их композиционную структуру. Ими же он вдохновлялся в своем портрете Карла IV с семьей. Романтическая тема «Менин» — «*изображение* и *реальность*» — звучит слабым отголоском в «Лавке Жерсена» Ватто. Впоследствии к этой теме вернулся Курбэ в своем полотне «Художник в мастерской среди своих персонажей». Однако нужно отметить, что картина «Менины» Веласкеса более значительна как выражение противоречий целой эпохи, чем по своему воздействию на дальнейшее развитие новой европейской живописи.

«НАЗИДАТЕЛЬНЫЕ НОВЕЛЛЫ» СЕРВАНТЕСА

Изучая испанскую школу живописи обособленно от Сервантеса, историк искусств невольно обрывает нити, которые связывают ее со всей художественной культурой Испании XVII века. Хотя и Веласкес и Сервантес были людьми различных поколений, они выросли в сходных исторических условиях, стояли перед одними и теми же задачами. Сервантес шел от «плутовского романа», оглядываясь на традиции итальянской новеллы Возрождения. Веласкес, исходя из испанского караваджизма, развивал живописную культуру венецианцев XVI века. Правда, Сервантес имел перед глазами образцы позднегреческого романа. Веласкес не знал живописи эллинизма. Но для нас тем более интересно, что великий испанский живописец в своих пейзажах нащупывал живописные приемы, которые находят ближайшую аналогию в открытых через двести лет после него помпеянских пейзажах и которые были впоследствии развиты импрессионистами.

В истории западноевропейской литературы итальянская новелла играла сходную роль, как итальянская живопись в истории искусства. Правда, среди итальянских новеллистов не было мастеров того же масштаба, как великие зодчие, живописцы и ваятели XV—XVI веков. Пластическое искусство полнее выражало задачи эпохи; ему принадлежало ведущее значение в течение всего Возрождения. К тому же новеллы Возрождения отличались большой стилистической разнородностью. Здесь встречаются и пережитки средневековых взглядов на новеллу, как на рассказ о наставительном случае-примере, и повествования, напоминающие хронику, запись исторических событий и, наконец, просто рассказы о мелких происшествиях faits-divers. Однако, как бы разнородны ни были итальянские новеллы, в них очень рано выработался определенный тип, излюбленный круг мотивов и особый повествовательный стиль.

Итальянская новелла была создана в эпоху, когда в торговых городах и в княжеских резиденциях проснулось новое отношение к миру; она несет на себе сильнейший отпечаток кипучей деятельности нового человека,

искрится богатством темпераментов и характеров эпохи. Однако итальянские новеллисты, и даже Сакетти, не были в собственном смысле бытописателями, хроникерами родных городов. Из пестрого многообразия жизни новеллисты итальянского Возрождения неизменно стремились выбрать преимущественно такие происшествия и случаи, в которых наглядно, почти обнаженно, выступают людские намерения и ясен обусловленный ими ход развития действия. Ради этого новеллисты Возрождения охотно сводят фабулу к какой-либо хитроумной затее героя. В новеллах нередко все действие завершается метким словцом, которым герой разрешает конфликт. Многие итальянские новеллы представляют собою развернутый каламбур или метафору. На основе народных выражений или поговорок, вроде «наставить рога» или «правда умерла», новеллисты строят все свое повествование [1]. Этим объясняется, что люди обычно действуют почти как марионетки, как звенья детерминированного хода событий. В этом отношении итальянские новеллисты порой вступают в разлад с тем высоким представлением о человеческой личности, которое культивировали гуманисты. Несмотря на это, повествовательный стиль итальянской новеллы имел большое прогрессивное значение. Алгебраическую обнаженность действия в новеллах можно уподобить попыткам итальянских мастеров XV века включить сложные многофигурные композиции в простые геометрические формы. При всей этой схематизации, в новеллах были заложены основы повествовательного стиля всей западноевропейской литературы, так же как в итальянских картинах — основы живописи нового времени.

В своем неизменном стремлении объективно раскрыть логический ход событий новеллисты придают своим созданиям имперсональный характер. События итальянской новеллы обычно рассказываются автором, стоящим за пределами происходящего. В итальянской новелле почти не встречается так называемого Ich-Erzählung (повествования от лица участника). Перед нами проходят живые люди, конкретные происшествия, порою хорошо знакомые рассказчику, но он неизменно занимает по отношению к ним место постороннего наблюдателя. Этому впечатлению немало содействуют особые обрамляющие повествования, в которых рассказ ведется в настоящем времени и в сопоставлении с которыми основное повествование отодвигается в историческое прошлое; этому содействует также контраст между уютностью комелька, у которого рассказчик забавляет беззаботное общество, и самыми событиями, порою глубоко трагического характера. Это вынесение рассказчика за пределы событий и четкое определение обстоятельств, в которых ведется повествование, может быть уподоблено перспективному началу итальянской живописи, с ее выбором определенной точки зрения, выделением картины обрамлением и чувством дистанции по отношению к представленным предметам. В этом смысле итальянская новелла решительно отличается от греческого романа, в котором «я» рассказчика служит и лирическим стержнем повествования и вместе с тем участником действия и поминутно ввергается в водоворот событий [2].

Отделяя четкой рамой свое повествование, итальянская новелла рисует действие в его временном развитии, начиная с его исходного пункта и вплоть

до его завершения, причем последовательность отдельных происшествий обыкновенно обрисована с той же наглядностью, с какой итальянские кватрочентисты, современники Учелло и Мазаччо, очерчивали чередование пространственных планов в своих картинах. Эта ясная ориентация событий во времени отличает итальянскую новеллу XV—XVI веков от сказок Шехерезады, в которых наступление дня и окончание ночи чисто орнаментально перебивает и членит весь поток событий на тысячу и один отрезок. Сосредоточивая свое внимание на развитии действия, итальянская новелла обнаруживает отвращение ко всякого рода украшениям и отличается той же строгостью рисунка, что и итальянская живопись Возрождения. Здесь не найти ни риторических отступлений, которые постоянно тормозят развитие повествования в греческом романе, ни стихотворных вставок, как в восточных сказках, ни картинных описаний природы, городов, костюмов, быта и нравов. Даже витиеватое повествование сиенских новеллистов кажется деловитым и сухим в сравнении со «Сказками тысячи и одной ночи», так же как картина Лоренцетти или Маттео ди Джованни кажется строго графической в сравнении с иранской миниатюрой.

В XVI веке итальянская новелла достигает особенной повествовательной изысканности и даже изощренности. Утратив свою первоначальную свежесть и яркость, она становится вычурной, как живопись так называемых «маньеристов». Но в середине столетия на Западе возникает новый повествовательный жанр большого исторического значения, так называемый плутовской роман. На нем лежит отпечаток глубоких социальных потрясений в европейском обществе и выступления новых социальных слоев. В плутовском романе меняется самый угол зрения на мир. Субъективное восприятие его становится особенно рельефным в силу необычности точки зрения: повествование ведется от имени представителя тех общественных низов, которые были для людей Возрождения «quantité negligeable».

В итальянской новелле с ее развитой механикой действия предметы быта имели служебное значение, в качестве вспомогательной бутафории, причем самое действие привлекало к себе главное внимание новеллистов. В «Жизни Ласарильо с Тормеса» [3], лучшем из плутовских романов, мир вещей и предметов быта приобретает ту исключительную конкретность, какую для голодного желудка рассказчика имеет пища и всякие средства для ее добычи. Здесь пробуждается интерес к вещам, их материальной осязательности, чувство своеобразного натюрморта. Рассказывая о своих бесконечных мытарствах, бедный Ласарильо особенно увлекает читателя повествованием о тех ухищрениях, которые ему приходилось делать, зарабатывая себе пропитание у своих многочисленных хозяев. Читая о том, как на службе у скаредного священника он подобрал ключ от его ящика с припасами и, открывая его, больше любовался на спрятанные здесь хлебы, чем решался ими воспользоваться, как, симулируя нападение крыс, он начал скрытую борьбу с священником, пробивая по ночам щели, которые тот старательно забивал днем, как он поддерживал в хозяине убеждение, что виновником исчезновения хлеба является таинственный

змей, и, наконец, как, издавая во сне свистящие звуки, он навел хозяина на мысль, что ключ от сундука спрятан у него за щекой, — читая все это, мы точно видим все эти хитрые приспособления ловкого плутишки, почти ощупываем руками описанные им предметы быта. Это живейшим образом напоминает живопись испанских караваджистов с их пристрастием к низменной обыденщине, так называемых bodegones (кухонных натюрмортов), к «tenebroso», к выдвижению вещей на первый план, к низкому горизонту и перетолковыванию всех традиционных образов с позиций человека из демократических низов.

«Назидательные новеллы» Сервантеса занимают по отношению к плутовскому роману то же положение, как живопись Зурбарана и Веласкеса по отношению к искусству испанских караваджистов. «Назидательные новеллы» Сервантеса представляют собой вершину в развитии этого жанра. Это едва ли не лучшее из того, что было создано в области новеллы.

В своих «Новеллах» Сервантес выступает в качестве писателя, лояльного по отношению к монархии, благочестивого в вопросах религии, ратующего за соблюдение требований чести, этого больного места испанской знати. И в предисловии и в новеллах Сервантес неоднократно заявляет о своей благонамеренности. В чистосердечии этих признаний Сервантеса нет оснований сомневаться. Однако создатель «Дон-Кихота» был слишком близок к народу, слишком остро осознавал кризис испанской государственности, которая покоилась на монархии, религии и дворянстве, чтобы целиком подчинить свое творчество служению официальной идеологии. Робко, с оглядкой на суд инквизиции, Сервантес заявляет о некоторой доле самостоятельности художника по отношению к религии. Словно отвечая отцам Тридентского собора, пытавшимся подчинить себе искусство, Сервантес позволяет себе заметить: «Мы не всегда ходим в храмы... не всегда посещаем часовни. Наступает час и для развлечений». Конечно, Сервантес принужден оговориться, что это развлечение должно быть пристойным, но все же своим заявлением он пытается отстоять право искусства на некоторую независимость [4]. Этими оговорками он обосновывает то реалистическое начало, которое в искусстве барокко постоянно пробивается сквозь его религиозный покров. В связи с этим и эпитет «ejemplares» имеет более широкий смысл, чем слово «назидательные» в русском переводе. По словам самого Сервантеса, внимательный читатель сможет извлечь из новелл поучительные примеры, правда, он тут же замечает, что они дают не только полезную, но и приятную пищу. Но самое главное — это то, что Сервантес и в предисловии и в сонетах, предпосланных сборнику, настоятельно рекомендует читателю сквозь покров вымысла проникнуть в сокровенный смысл (lo secreto) рассказанных происшествий. Следуя этому призыву, мы замечаем, как сквозь назидания в духе официальной идеологии в новеллах проступает та внутренняя тенденция, которая, по требованию Энгельса, «должна сама по себе вытекать без того, чтобы на это особо указывалось». Это придает новеллам Сервантеса глубокий символический смысл в гетевском понимании этого термина. Этим объясняется, что при значительной пестроте тем, разнородности приемов через все одиннадцать новелл Сервантеса

проходит несколько лейтмотивов, автор возвращается к ним при самых различных обстоятельствах [5].

История прекрасной цыганочки Пресьосы, которой открывается сборник, задумана с назидательной целью, которая могла бы вызвать лишь одобрение знатных читателей Сервантеса. Ее благополучная развязка не только распутывает узел, который стянул судьбу героев, но и дает объяснение недоумевающему читателю, каким образом простая цыганочка проявляет столько обаяния и рассудительности, в духе корнелевских героев, почему сын благородных родителей бросил свой родной кров и пренебрег родовой честью, чтобы последовать за возлюбленной в цыганский табор. В заключительной части новеллы читатель узнает, что прелестная Пресьоса была дочерью знатных родителей, отпрыском благородного рода и попала в цыганский табор лишь потому, что ее похитили в раннем детстве. Однако было бы неверно думать, что этой назидательной концовкой исчерпывается все значение новеллы. Пленительный образ цыганочки, самый ход действий, переживания и приключения героев, вставные эпизоды и характеры обрисованы Сервантесом настолько живо и ярко, что из них само собой выкристаллизовывается мораль, которая не имеет ничего общего с тезисом новеллы — дворянским предрассудком о силе благородной крови. История юного Андреса и прекрасной Пресьосы — это история испытаний, через которые на своем жизненном пути проходит человек. Не ведая своей судьбы, Пресьоса в тяжелых условиях таборной жизни должна хранить и действительно сохраняет нравственную чистоту. Молодой Андрес сознательно ставит себя под тот же суровый закон существования и на предписанный ему срок присоединяется к цыганам. Таким образом, герои испытывают на себе столкновение двух нравственных представлений и жизненных устоев. Ласарильо с Тормеса чисто эмпирически отстаивал свое «плутовское существование» тем, что в самых трудных жизненных обстоятельствах не сдавал своих позиций. В «Цыганочке» Сервантеса этот мир плутов получает глубокое внутреннее обоснование. Показывая столкновение дворянской чести и цыганского анархизма, борьбу переживаний и чувств в своих героях, Сервантес невольно заставляет читателя призадуматься над тем, какой же из двух миров имеет большие преимущества. Мало того, он дает слово «идеологу» этого отверженного мира, мудрому старому цыгану, и тот произносит такую зажигательную речь, так красноречиво отстаивает прелести таборной жизни, обнаруживает такое глубокое чувство природы, что самый «благонамеренный» читатель Сервантеса не может не испытывать к нему живейшего сочувствия. Очень вероятно, что Сервантес несколько идеализировал своих цыган, их нравы и вольную жизнь, но главное — это то, что он увидал в пределах этого «второго мира» особое представление о чести, особое благородство и нравственный закон. При этом Сервантес не ограничивается, как Монтэнь, утверждением относительности морали, но силою своего художественного мастерства заставляет нас вживаться в героев и вместе с ними переходить из одного «нравственного климата» в другой. Своей глубоко правдивой передачей облика людей из среды простонародья Сервантес приближается

к Веласкесу, особенно к его «Менippу» и «Эзопу», представленным в качестве двух уличных бродяг. При этом в отличие от бродяг Рибейры, на которых тот смотрит несколько «со стороны», как на экзотические народные типы, Веласкес более проникновенно представил своих героев во всем их отталкивающем убожестве и все же полными гордого самосознания почти как высокопоставленные особы.

С первого взгляда новелла «Ринконето и Кортадильо» не имеет ничего общего с «Цыганочкой». Она привлекает к себе внимание своей изумительной передачей «местного колорита». Типы профессионалов-воров, их нравы и воровское наречие обрисованы Сервантесом с неподражаемым мастерством. Здесь особенно ясна зависимость Сервантеса от плутовского романа и отчасти от разбойничьих сцен в «Эфиопике» Гелиодора, которая в Испании была хорошо известна. Но Сервантес не останавливается на одном описании. Со своей тонкой, порой едва уловимой иронией он позволяет себе «уподобить» этот воровской мир миру честных людей, иерархию разбойников-пикаро — феодальной иерархии испанской монархии. Разбойников греческого романа редко посещают человеческие чувства; наоборот, разбойники Сервантеса непохожи на злодеев, они полны гордого самосознания, и поэтому непрочь поговорить о смысле своей жизни. Разбойничья старуха пускается в особенно длинные рассуждения о чести, благородстве и великодушии[6]. Герой плутовского романа стоял целиком в плутовском мире и потому не имел критерия для его оценки. Ринконето и Кортадильо входят в него как посторонние. Чтобы ярче показать это вступление, новелла открывается *картиной*: читатель ничего не знает о ее героях, он замечает их сидящими на постоялом дворе, следует по пятам за ними и их глазами смотрит на то воровское царство, к которому они приобщаются. Все это очень непохоже на итальянскую новеллу. Обычно в ней механика действия была для читателя обнажена; она оставалась непонятной лишь для участников происшествий. Наоборот, у Сервантеса читатель входит в этот мир по пятам героев и разделяет их чувство удивления; этим недоумением героев и кончается все повествование. Сервантес отказался в этой новелле от моралистической концовки. Недоумение Ринконето оттеняет разность двух миров, но оно намекает и на возможность их одновременного признания и оправдания. В этом смысле тема «Ринконето и Кортадильо» не так уж далека от темы «Цыганочки». Только в первом случае и герои и читатель видят плутовской мир как зрелище, во втором случае герои на себе испытывают его тягости, а читатель, увлеченный их перипетиями, их сопереживает.

Отстаивая право на существование этого «второго царства», Сервантес еще с другой стороны ведет наступление против испанской действительности эпохи Филиппа II, бесславной поры разрухи и распада монархии. Если действительность эта была так неразумна и нелепа, так противоречила утопическим идеалам гуманистов, то само собою напрашивалось предположение, не была ли она пустым наваждением, обманчивой иллюзией. Сервантес примкнул, видимо, к тому «иллюзионизму», который в середине XVII века получил в Испании особенное распространение[7].

Эти настроения нашли себе отражение в «Лиценциате Видриера» и в «Диалоге двух собак». Духовными предками Видриера был древний стоический мудрец Демонакс, изречения которого по разным поводам были бережно собраны Лукианом. Прообразы Видриера можно видеть также в лице тех острословов, ради которых итальянские новеллисты изменяли своей привязанности к действию, пересказывая их остроумные «bons mots» по разным поводам жизни. Но, в отличие от острословов Возрождения, Видриера сохраняет свое глубокомыслие и сыплет меткими словечками по поводу современных нравов и событий лишь в состоянии невменяемости и безумия. Стоило ему избавиться от душевного недуга, и весь его вещий дар, его мудрость тотчас же исчезли. Сервантес настойчиво подчеркивает, что лиценциат, как и подобает всякому благородному испанцу, благополучнейшим образом завершает свой жизненный путь, покрытый военной славой во Фландрии, правда, навеки лишенный своей былой проницательности. Сервантес не говорит этого открыто, но из этого сама собою напрашивается мораль: в мире безумства и нелепостей истинная мудрость доступна только человеку, который всеми считается безумцем. Это снова возвращает нас к Веласкесу, который, как ни один другой художник (кроме разве Жерико), умел претворить безумство в подлинно художественный образ, особенно в так называемом «Идиоте из Кории» в Прадо, который со своей безумной улыбкой кажется более живым и человечным, чем парадные портреты придворных и членов королевского дома.

Мораль «Лиценциата Видриера» находит себе косвенное подтверждение и в рассказе о мудрых псах, которые ведут между собою глубокомысленную беседу. Очень возможно, что мотив разумных животных в этой новелле восходит к древним легендам, среди которых «Золотой осел» Луция Апулея принадлежит к числу самых известных. Но Сервантес усматривает в этом мотиве не проявление колдовства и не средство изображения мира человеческих отношений с необычной точки зрения. Рассказ Сервантеса задуман как странное сплетение необычайных происшествий. Диалогу Сципиона и Бергансы предпослан забавный анекдот в духе итальянских новелл «Обманная свадьба». Можно подумать, что он ничем не связан с содержанием самого диалога. В действительности он представляет собою своеобразную увертюру к нему. Анекдот об обмане обманщика в бурлескной форме предвосхищает философскую тему разговора мудрых собак: вопрос о кажущемся и реальном, об обманах зрения и их реальной основе. И с каким неподражаемым юмором Сервантес жонглирует этими иллюзиями! Больному поручику Кампусино кажется, что собаки ведут между собою беседу; можно подумать, что все это — пустая галлюцинация, но он старательно записывает разговор, что заставляет нас поверить в его реальность. Старуха совершает колдовство — казалось бы, и это невероятно, но колдовству дается физиологическое обоснование, с двусмысленной ссылкой на авторитет суда инквизиции; и этим оно относится в разряд иллюзий. Наконец, собаки, беседуя между собою, сами признают свою рассудительность противоречащей законам природы, и, таким образом, реальность всего диалога подвергается сомнению самими участниками. «Твои слова, — говорит Берганса, — наводят меня на

мысль, что все пережитое нами до сих пор и все, что мы теперь переживаем, есть сон и что мы все-таки — собаки; тем не менее не будем упускать случай и насладимся как можно дольше ниспосланным нам сокровищем — даром слова и великими преимуществами человеческого разума». Этот призыв насладиться миром, даже если он призрачен, типичен для Сервантеса-реалиста и отличает его здоровый скепсис от безнадежности Кальдерона, который ищет выхода из своего сомнения в общении с потусторонним.

Сервантес прекрасно усвоил повествовательный стиль итальянской новеллы, в которой ясно раскрывалась причинность событий и их логическая последовательность. Но, в отличие от итальянской новеллы, человек никогда не стоит у него в центре действия. Он является всего лишь игралищем судьбы; орудием в ее руках служат разбойники и пираты; обычным местом действия — море. Это несколько напоминает греческий роман с его приключениями, похищениями и кораблекрушениями [8]. Но в греческом романе судьба была слепым и злым началом, разлучницей любовников-героев, и если они в конце концов находили друг друга, то лишь вопреки ее вмешательству. У Сервантеса случайности судьбы ведут человека по пути к совершенству и добродетели, в ней самой воплощено то разумное начало, которое живет в человеке. В новелле «Английская испанка» только через эти превратности судьбы герой поднимается от первых импульсов чувственной страсти, хорошо знакомой и Клитофонту, до более возвышенной духовной привязанности к обретенной им в конце концов невесте. Другая новелла — «Великодушный любовник», — как греческий роман, вся сплошь овеяна атмосферой морских приключений и пиратских нападений. Но все эти случайности не в силах погасить могучей страсти великодушного: все эти приключения служат всего лишь испытаниями, в которых закаляется страсть героя. Мотив великодушного отречения от своей возлюбленной ради своего друга встречается уже в итальянских новеллах. Но у Бокаччо, в его истории Джизиппа («Декамерон», X, 8), великодушие героя проявляется в чистой риторике монологов и диалогов. У Сервантеса оно выражается в действии и проходит через длительное испытание во множестве жизненных событий. У Бокаччо великодушный поступок служит всего лишь эпизодом в цепи случайных приключений его героев, а благополучный конец является следствием милости государя. Сервантес делает великодушное отречение любовника средоточием всей новеллы. Вся она задумана не в качестве ряда сменяющих друг друга *событий*, а как цепь ярких, эффектных *картин*. Новелла открывается картиной у стен полуразрушенной Никосии, выразительной, как первая сцена «Эфиопики». В качестве эффектной картины представлено и появление в палатке наместника прекрасной Леонисы, ярко освещенной ослепительным лучом, словно главная фигура в раннем офорте Рембрандта. Наконец, в качестве величественной картины открывается взору читателя и заключительная сцена. Все кажется здесь будто нарочно подстроенным. Мы видим, как богато разукрашенный корабль прибывает к городу: как на берегу его ожидает огромная, многолюдная толпа. Среди этого множества свидетелей, возвысив голос, Рикардо произносит свое

великодушное отречение, в котором величайшая рассудительность сочетается с подлинным душевным подвигом. Все действие в своем развитии сосредоточивается в этом моменте. Кажется, что все повествование служит только прелюдией к этой картине. Картина эта задумана как те огромные алтарные образы барокко, в которых герой-святой представлялся на высоте его славы среди шумного и многолюдного окружения.

Вершина новеллистического мастерства Сервантеса, благороднейшее из его созданий — это «Ревнивый эстремадурец». Известно, что любимой темой итальянских новеллистов были так называемые buffa, или burla, рассказы о подстроенных шутках [9]. Они привлекали внимание итальянских новеллистов прежде всего своей внешней занимательностью, теми комическими ситуациями, в которые компании весельчаков нередко удавалось поставить легкомысленного простака, сластолюбивого монаха или влюбчивого старика. Ситуации эти были особенно смешны и забавны, потому что обманутый до самой развязки ни о чем не догадывался, а читатель с самого начала был в курсе затей и умыслов насмешников. Сервантес дает итальянской burla бесконечно более глубокое нравственное истолкование. Окружая свою молоденькую и хорошенькую жену нездоровой атмосферой геникея, ревнивый эстремадурец делает это не ради простой забавы, а из желания подвергнуть своеобразному опыту человеческую природу. Видимо, Сервантеса глубоко занимала эта тема. Во второй части «Дон-Кихота» (глава XXXIII) «история о безрассудно любопытном» повествует о сходном эксперименте. Ревнивый муж для испытания верности своей жены подговаривает своего друга притвориться влюбленным в нее. Все протекает с наперед рассчитанной последовательностью; самый опыт прекрасно удается, жена оказывается верной; но муж не учел лишь того, что сама природа как бы в наказание за его недоверие может жестоко ему отомстить: жена поддается обману и в конце концов изменяет мужу [10]. Эта идея возмездия тому, кто пытается подчинить холодному расчету живую природу человека, выражена в «истории о безрассудно любопытном» так же обнаженно, как в итальянских новеллах; все действие развивается логично и закономерно, как шахматные ходы. В «Ревнивом эстремадурце» проблема поставлена более глубоко, но в основе ее лежит та же идея возмездия за попытку насилия над человеческой природой.

Не буду пересказывать содержания этого дивного произведения Сервантеса. Отмечу только, что исходным пунктом всех происшествий служит желание старика-эстремадурца всеми возможными средствами удалить свою молодую жену от соблазнов греховного мира. Благодаря нечеловеческой настойчивости и изобретательности ревнивому мужу удается осуществить свое намерение. Прекрасная Леонора живет за высокой стеной в блаженном неведении, совсем как жили в раю прародители до грехопадения. В первой части новеллы рассказаны все хитроумные затеи эстремадурца: шитье подвенечного платья по мерке другой женщины, устройство высокой стены и «вертушки» при входе, порядок доставления продуктов через негра Лаису, запертого в своей конуре при подворотне и точно так же вовлеченного в эксперимент.

Целиком подвластная воле мужа, Леонора не только сохраняет невинность, но и пребывает в полнейшем неведении греха; недаром же в свои годы она все еще продолжает забавляться, играя в куклы. В мероприятиях эстремадурца все поражает своей мудрой целесообразностью. Только однажды автор не может удержаться от легкой насмешки, сообщая, что из этой обители добродетели и невинности были даже изгнаны коты, чтобы своими ласками с кошками не могли навести заключенных на дурные мысли. Видимо, он намекает на то, что в своих стараниях ревнивый старик перешел последнюю грань. И тогда в ответ на затеи эстремадурца начинаются ответные хитрости его противников: против вертушки молодые люди применяют ключи, против суровой неподкупности негра музыкальные упражнения, против дуэний pulvos de la vida (порошки жизни); при этом все хитроумности удаются молодым людям не в меньшей степени, чем в свое время удавались они старику. Мало того, Сервантес показывает их обусловленность жизненным распорядком, который эстремадурец у себя утвердил. Самая мысль о проникновении в это заколдованное царство родилась у молодых людей именно *потому*, что старый ревнивец подстрекнул их любопытство; и, начиная с того момента, как молодые люди поставили себе эту задачу, хитроумные приспособления старика начинают служить ему во вред. «Вертушка» и тяжкие условия существования Лаисы делают его особенно падким к соблазнам. Полнейшее неведение добра и зла молодой Леоноры делают ее более неосторожной в общении с молодыми людьми, чем это полагается особе ее лет. Сервантес любовно запечатлел пробуждение жизненных инстинктов в людях, подавленных нечеловеческой страстью эстремадурца. Как изумительно подмечена природная склонность негра к музыке, падкость старых дуэний к развлечениям и зарождение в Леоноре страсти к обаятельным юношам с их кудрями, вовсе не похожими на седые волосы эстремадурца, которые она считала серебром.

Это пробуждение в человеке инстинкта в результате попытки неосторожного обхождения с ним напоминает рассказ о безрассудно любопытном. Но, в отличие от него, самый ход действия носит здесь не такой логический характер, в нем не так обнаженно показана причинность событий, не так выделено назидание в конце новеллы. Все повествование согрето большой лирической теплотой. Оно не столько убеждает читателя, сколько его волнует. Правда, автор местами прерывает свое изложение, взывает к благоразумию читателя и даже позволяет себе нравоучительные отступления, но читатель сохраняет живое отношение к событиям, вместе с героями проходит длинный искус и невольно меняет свое отношение к происшествиям [11]. Сначала его просто занимают заботы ревнивца, потом отталкивает нечеловеческая предусмотрительность и забавляют успехи оскорбителей чести старика, далее в нем пробуждается сочувствие к обманутому и, наконец, в торжественный миг великодушного отречения его охватывает глубокое умиление. И в процессе смены этих переживаний, вовлекающих читателя в действие (как вовлекают зрителя картины Рембрандта), перед ним открывается широкое, общечеловеческое значение отдельных эпизодов, глубокий символический смысл всего повествования.

Новелла вырисовывается как «примерная» история жизни человека (поэтому она и открывается предисторией эстремадурца). Перед нами проходит его жизнь, начиная с его бедности, заморского путешествия, возвращения богатым, попытки приобретения счастья через женитьбу, создания своего собственного мира, его разрушения и, наконец, отречения от семейного счастья, богатства и жизни. И по мере приближения к трагической развязке шутливый тон рассказа сменяется проникновенным и сердечным. Рассказывая об устройстве обители и о приспособлениях юношей, задумавших проникнуть в нее, Сервантес передает их материально и ощутимо, как Ласарильо, когда он говорит о своих уловках с хлебным ящиком и ключом у скаредного хозяина, — и это несколько напоминает караваджистский натюрморт. Но, приближаясь к печальной развязке, к последним испытаниям несчастного старика, он постепенно преодолевает этот грубый натурализм и все более переходит к намекам, к повествовательной манере, которую хочется сравнить с «последней манерой» Веласкеса. Оба мастера до конца своих дней сохранили ту ясность и трезвость восприятия мира, которая им обоим дает право быть причисленными к величайшим реалистам мира, но, отказываясь от называния всех вещей своими именами, Сервантес достигает той же высокой одухотворенности, что Веласкес с его «Ткачихами» и с портретами юных инфант, построенными на легчайших вибрациях живописных бликов.

Итальянские новеллисты Возрождения видят обычно в прелюбодеянии выражение естественного влечения человеческой природы. Новеллисты XVI века, современники маньеристов, с нездоровой изощренностью смакуют эротические мотивы. В новеллах Сервантеса вопрос переносится в другую плоскость. В сущности, Леонора так и не лишилась своей чести: автор целомудренно смолкает в самый острый момент. «Она сумела устоять против грубой силы своего победителя», — говориться в тексте, и в дальнейшем автор ограничивается словами: «no sé», — не знаю, говорит он, почему Леонора не стала доказывать мужу свою невинность. Для него достаточно того, что самое *зрелище*, которое представилось глазам проснувшегося мужа, заключало в себе возможность греха и бесчестья. Все заключительное действие как бы переносится в сферу чисто нравственных представлений. Соответственно этому старый эстремадурец, подобно некоторым героям Корнеля, действует уже не ради достижения определенных целей, а исключительно ради разрешения внутренних противоречий, ради своего духовного очищения. И в этом возвышенном нравственном смысле следует понимать и отречение эстремадурца, которым он стремится искупить свой грех не перед законом человеческим или божеским, но перед самою жизнью.

КЛАССИЧЕСКОЕ ТЕЧЕНИЕ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ XVII ВЕКА

Классицизм зародился во Франции в сложной исторической обстановке, в условиях значительной диференциации общества. Французская родовитая знать, которая боролась с абсолютизмом во время Фронды, стояла в стороне от классических исканий. В начале столетия она покровительственно встретила плеяду поэтов, названных Т. Готье «гротесками», своеобразное проявление романтического разочарования, и приветствовала роман д'Юрфе «Астрея», подобие итальянских пасторалей. В средине столетия она увлекалась великосветскими романами м-ль Скюдери с их жеманной галантностью и романтической фантастикой приключений. В самом конце столетия это родовитое дворянство в лице Сен-Симона проявляло глубочайшее отвращение к класеицизму, официальному стилю королевства. Мелкая французская буржуазия начала XVII столетия была также довольно далека от классических идей, так как тяготела к реалистическому бытовому искусству: в живописи его представляли братья Ленэн, в литературе — Сорель и отчасти Скаррон. Классицизм зародился в тех кругах высшей буржуазии, так называемой «noblesse de robe», которая в союзе с абсолютизмом стремилась к преобразованию Франции на основе разумного начала, нашедшего себе яркое выражение в классическом течении. Эти стремления пробуждаются в начале XVII века в самых различных центрах. Парижские салоны, особенно прославленный отель Рамбуйэ, стягивают группу французских писателей — Вуатюра, Гюэз де Бальзака и других — и, отстаивая чистоту языка, открывают свое наступление против «жеманного стиля». Одновременно с этим в ряде провинциальных городов, особенно в Руане, возникают кружки гуманистов, которые увлекаются стоической этикой и гражданской доблестью в духе древнего Рима[1]. Создатель классической трагедии Корнель вырос среди руанского бюргерства и встретил с его стороны горячую поддержку. Создатель классицизма в живописи Пуссэн жил и работал вдали от французского двора, но и он нашел поддержку, прежде всего среди богатых финансистов-меценатов, и только значительно позже был признан знатью[2].

В средине столетия один из этих разбогатевших финансистов, Фукэ, пытался создать огромный художественный ансамбль — дворец и парк Во-ле-Виконт. Для этого им были привлечены лучшие мастера молодого классического направления, и среди них самый обаятельный из всех классических поэтов Франции — Лафонтэн. Фукэ почти выполнил весь свой грандиозный замысел. Но молодой Людовик XIV упразднил зазнавшегося интенданта, переманил к себе его мастеров, и отныне классицизм стал официальным стилем французского королевства. Впрочем, попытки приобщения классического течения к идейному арсеналу абсолютизма восходят еще к временам Ришелье. Он учредил Академию изящной литературы (1634—1635), за которой последовала Академия изящных искусств (1648) и архитектуры (1671), насаждавшие во Франции классический стиль, как основу хорошего вкуса. Видимо, и Ришелье и Людовик XIV понимали, что классическое направление отвечало потребностям наиболее прогрессивных слоев французского общества. Но в процессе ассимиляции этого направления абсолютизмом и его регламентации у академиков оно подверглось постепенному перерождению. Тот героический подъем, тот внутренний пафос, которым дышат классические создания эпохи Фронды, трагедии Корнеля и холсты Пуссэна, уступает место во второй половине столетия большей светской лощености, изысканности, хотя «классики второго призыва» — Расин, Буало, Лебрэн и др. — считали себя ревностными хранителями заветов основателей классицизма. В отличие от Италии, религиозное искусство имело во Франции XVII века гораздо меньшее значение. Правда, янсенисты из Пор-Руайаль оказали глубокое влияние на развитие всей французской духовной культуры XVII века, но они не породили самостоятельного художественного течения. Своеобразным проявлением «галликанства» было лишь то, что даже религиозное искусство Франции отразило влияния классицизма. Недаром иезуиты заказывали алтарные образа Пуссэну, который выполнял их в классическом стиле.

Долгое господство классицизма во Франции оказало глубокое влияние на развитие французской школы. Но было бы ошибочно считать классицизм «имманентным» духу французского национального гения. Этому решительно противоречит тот факт, что предшественников французского классицизма можно найти в Италии в XVI веке и что, с другой стороны, воздействие его распространяется по всей Европе. Однако также неверно отрицать самостоятельность французской школы. Правда, отдельные проявления классического направления встречаются и в Италии, и в Англии, и в Голландии XVII века. Но классицизм Пуссэна и Корнеля был порожден особыми условиями исторического развития Франции в период сложения абсолютической монархии, и потому он нигде не смог вылиться в такие зрелые формы, как во Франции. Впрочем, мнение, будто классическое направление было в собственном смысле порождением французского абсолютизма, также не имеет достаточных оснований, так как путает причины и следствия. Более правильно утверждать, что французский классицизм вырос в результате потребностей французского общества XVII века, которым отвечало также возникновение абсолютической монархии.

Однако, по мере того как обнаруживалось, что абсолютизм не осуществлял тех идеалов героизма, к которым тяготели классики, между абсолютизмом и классицизмом возникали глубокие расхождения (отсюда постоянные столкновения между Корнелем и Академией, отсюда отказ Пуссэна от работы при дворе в качестве живописца-декоратора). Во всяком случае в течение XVII века классицизм опирался на прогрессивные элементы общества. Он находил себе выражение по всему фронту французского искусства и выступал против пережитков маньеризма, натуралистических стремлений караваджистов и проникавшего из Италии барокко. Классическое направление вело за собой все французское искусство XVII века. Для того чтобы установить в его развитии основные линии, особенно поучительно проследить, как классическое течение просачивается даже в чуждые ему направления и оказывает воздействие на мастеров, которые не были непосредственно связаны с классической школой.

КАЛЛО. Французское искусство XVII века открывается творчеством Калло[3]. Хотя он и принадлежал к тому же поколению, что и Пуссэн и Вуэ, приходится очень задуматься, можно ли его искусство сближать с мастерами французского классицизма. Калло происходил из Нанси, резиденции Лотарингского герцогства, города, пропитанного феодальными традициями. В Париже он пробыл недолго. В течение всей своей жизни он был тесно связан с крупнейшими княжескими дворами Европы, в частности со двором герцога Тосканского. Здесь он занимал место придворного гравера и увековечил в серии листов главнейшие события придворной жизни: празднества, торжества, балы и театральные зрелища. Здесь Калло выработал свою философию микрокосма, усвоил привычку смотреть на жизнь человека, как на кишащий, беспокойный муравейник. В своих композициях Калло обычно передает многолюдные скопища с высокой точки зрения (как бы глядя на них из княжеской ложи). Этим приемом Калло пользовался также при передаче больших людских массовых движений, особенно в замечательной серии «Дурные последствия войны». Как ни велика наблюдательность мастера, как ни правдиво он увековечил в этой серии народные бедствия эпохи Тридцатилетней войны, он сохраняет и здесь, как в серии празднеств, ту же дистанцию по отношению к происшествиям, то же чувство ничтожества человеческого существования. В этом отношении Калло еще примыкает к художественному мировоззрению маньеризма с его развенчанием человека, скепсисом и пессимизмом.

Прелестная гравюра Калло «Мучение св. Севастьяна»* (1621), как и «Падение Икара» Брейгеля*, проникнута идеей ничтожества героя[4]. Зритель не в силах отыскать упавшего Икара. Метким стрелкам никак не удается попасть в Севастьяна — настолько он миниатюрен. Но, несмотря на то, что он так мал в сравнении с многолюдной толпой стрелков, св. Севастьян все же служит средоточием всей композиции. Сквозь скепсис Монтэня в гравюре Калло пробивается идея обретаемого в страдании благородства. Эта идея предвещает стоическую мораль классиков XVII века. В этом отношении св. Севастьяна можно сравнивать с замыслом

некоторых поздних картин Пуссэна, в частности его «Похорон Фокиона» в Лувре [5]. Во всех своих зарисовках Калло поражает удивительной ясностью и остротой зрительного восприятия. Графический юмор Брейгеля обычно метафоричен: шаржируя очертания человеческого тела, он сближает их с вещами. Юмор Калло основан на выделении в очертаниях человеческих фигур треугольников, острых углов и резких перекрестных линий [6]. В этом отношении Калло предвосхищает Ватто.

ВУЭ. Уже неоднократно отмечалось, что по своим склонностям и направлению Вуэ составляет крайнюю противоположность Пуссэну. Легенды об их личных столкновениях, видимо, переводят в анекдотический план их принципиальную противоположность. Но следует ли вообще относить Вуэ к французской школе или же его искусство, равно как и Валентэна, автора известных дрезденских «Игроков в карты», которых раньше приписывали Караваджо, составляет один из вариантов итальянской живописи XVII века? Принято считать, что Вуэ находился под влиянием венецианских колористов, но обнаруживал большую склонность к эклектизму. Впрочем, в отличие от таких слабых картин, как «Св. Евстафий» и «Св. Людовик» [7], его «Св. Борромей» * представляет собой законченное произведение, в котором и тема и форма образуют органическое единство. Картина задумана как алтарный образ барокко с расчетом на иллюзорное впечатление, достигаемое выбором низкого горизонта и подчеркнутым перспективным сокращением линий архитектуры. Все построено так, чтобы зрителю казалось, будто он свидетель мистического видения. Однако этот мотив барокко подвергнут решительному перетолкованию. Патетически раскрытые руки молящегося, которые в итальянских алтарных образах почти выпирают из картины, здесь приведены в согласие с диагоналями перспективных линий архитектуры, и поэтому жест теряет значительную долю своей мимической выразительности и включается в сеть основных магистралей картины. Борромей не так чувственно видит явившегося ему Христа, как святые в алтарных образах барокко. К тому же ангел на фоне, вынимающий меч из ножен, несколько отвлекает внимание от диалога. Наконец, фигура Христа показана не в перспективном сокращении, в котором она представилась бы зрителю, если бы он мысленно занял место Борромея. Все это лишает мистическое видение чувственной осязательности, отодвигает его вдаль и подчиняет движение и мимику фигур строго геометрическому костяку картины. Это перетолкование алтарного образа барокко соответствует духу французского классицизма. Эти черты становятся понятными, если вспомнить, что даже у главного религиозного мыслителя Франции XVII века — Паскаля — христианство сочетается с духом скепсиса и математики.

В другом своем произведении, в аллегории «Богатства» в Лувре, Вуэ точно так же исходит из мотива барокко. Лемонье лаконично замечает по поводу этой картины, что поза женской фигуры лишена естественности и изящества [8]. Между тем Вуэ с исключительным мастерством подчинил очертания пышной одежды и сложный поворот фигуры логике простых геометрических форм. Горизонтали выделены здесь так ясно, как этого

нельзя себе представить ни в одном произведении итальянского барокко. Правда, в картине Вуэ, этого прирожденного декоратора, композиционным костяком служит не самая фигура, как у классиков, а всего только небрежно наброшенные складки одежды.

В этой связи следует вспомнить, что даже наиболее близкий к итальянскому барокко скульптор Пюже, мастер, стоявший в особенном разладе с официальными вкусами, обнаруживает в своих самых драматических и патетических произведениях тяготение к четкому геометрическому силуэту. Его «Милон Кротонский» пленен не только расщелиной дерева, но и тем треугольником, которым очерчена вся группа. Эта сосредоточенность движения делает Пюже более близким к Микельанджело, чем к мастеру экспансивного, бьющего за грани движения, к величайшему из скульпторов барокко — Бернини.

ЛА-ТУР. Творчество недавно открытого живописца Жорж де Ла-Тур, работавшего в Лемонвилле, примыкает к группе так называемых «художников реального мира» (peintres de la realité). Один из самых важных вопросов изучения Ла-Тура — это сочетание в нем воздействий караваджизма и местной позднеготической традиции. Известно, что классицизм XVII века питал нескрываемое отвращение к готическому прошлому Франции и клеймил все его памятники как создания варварского, дурного вкуса. Между тем мы знаем по архитектурному творчеству таких столичных мастеров, как Бросс, что при работе над фасадами готических церквей они прекрасно умели претворять нервюрный костяк в классический ордер. В архитектуре XVII века ясно видно, что традиции поздней французской готики органически входят в сложение французского классицизма [9]. В творчестве Ла-Тура эта готическая традиция сказывается в его пристрастии к жесткому контуру, застылым композициям и к многокрасочности, которая отличает его от караваджистского «tenebroso».

«Оплакивание Севастьяна» в Берлине* находит себе близкую параллель среди произведений итальянского караваджизма. В том же Берлинском музее хранится картина Гверчино на сходную тему. Ночное освещение, ясно выделяющее объемы предметов, восходит в обеих картинах к общей караваджистской традиции. Однако Гверчино стремится к обманчивому впечатлению осязаемости предметов: мертвое тело Севастьяна почти выпирает за грани картины; горизонт выбран такой низкий, точно зритель сам падает на колени перед телом Севастьяна. Гверчино желает своей картиной убедить зрителя в реальности чуда, видения. Подчеркнутый субъективизм уступает место у Ла-Тура большей имперсональности. В центре его внимания стоит не мученичество, как путь к небесному блаженству, а образ героя, оплакиваемого его близкими. Окостенелые жесты его плакальщиц несколько напоминают французскую живопись XV века. Но Севастьян по своему классическому ясному силуэту уже предвещает Пуссэна. Сочленения его мертвого тела приведены к согласию с построением картины: вертикаль правой руки Севастьяна находит себе продолжение в вертикальном столбе и свече. Но самое главное — что от этой



ЛА-ТУР. ОПЛАКИВАНИЕ СЕВАСТЬЯНА

фигуры Ла-Тура уже веет тем же духом героизма, что и от лучших классических произведений XVII века [10]. Сохранилось известие, что одно «Оплакивание Севастьяна» Ла-Тура украшало покой Людовика XIII и что король приказал вынести из него все остальные картины, чтобы полнее звучал образ этого мастера.

ЛУИ ЛЕНЭН. Казалось бы, Ленэны, посвятившие себя изображению жизни французского крестьянства, эти выходцы из лаонской буржуазии, наследники голландских жанристов, не имеют ничего общего с классическим течением. Однако искания классического стиля захватили во Франции такие широкие круги, что его отразили в своих картинах даже Ленэны, хотя они никогда не черпали сюжеты из классической мифологии. Недаром некоторые ученые предполагали, что Луи Ленэн совершил путешествие в страну классической традиции — Италию [11].

Крестьянские сценки Тенирса или Остаде всегда порождают впечатление, будто художник, нечаянно заглядывая в темную избу или наблюдая деревенские пляски, остается незамеченным наблюдателем и не тревожит жизни этих странных, порою диких существ. В картинах Ленэна мы находим обратное. Хотя художник внимательным взглядом всматривается в фигуры крестьян, примечая их нравы и костюмы, они, ничуть не смущаясь этим, смотрят на него взглядом, полным внутреннего достоинства [12]. Очарование лондонской картины Ленэна «Отдых всадника» * заключается в том, что, глядя на нее, мы как бы становимся на место художника, а он уселся у края дороги среди группы случайно остановившихся фигур, как среди равных себе. Отдыхающий всадник в широкополой шляпе и собачка у его ног повернулись к художнику; пастушок старательно играет на рожке; подпасок с нескрываемым любопытством выглядывает из-за его плеча; девушка с кувшином на голове, сложив на груди свои руки, с улыбкой взирает на то, как ее рисуют. В этом обращении к зрителю нет ни бесцеремонности героев Франса Гальса, ни кокетливости, с которой заигрывают со зрителем портреты рококо. При всем том Ленэн был очень далек от идеализации крестьян: он не боялся показать своих героев босоногими и в лохмотьях. Но, видимо, он тонко подметил, что у каждого человека бывают мгновенья сосредоточенности и что, каким бы невзрачным он ни был, в его облике проступают тогда черты высшего просветления, ясности сознания, подлинной мудрости. Эти мгновения Луи Ленэн стремился запечатлеть, избегая сцен шумной и деятельной крестьянской жизни, которыми так увлекался Брейгель. Ленэна нередко упрекают за бессвязность его композиций, между тем, утверждая обособленность отдельных фигур, замедленность их жестов, он сообщал своим простолюдинам эти черты высокой человечности.

Той же цели возвеличения служит в картинах Ленэна «низкий горизонт». В «Отдыхе всадника» мы вынуждены смотреть на фигуры с той низкой точки зрения, какую занимает и присевший рядом со всадником художник. Такого низкого горизонта нет у Брейгеля даже в его «Лете»; Брейгель привык смотреть на крестьянские сцены несколько сверху,

свысока. Между тем в картинах Ленэна низкий горизонт значительно повышает величавость фигур. Уподобляя свою улыбающуюся девушку стройной кариатиде, Ленэн нечаянно подошел совсем близко к классику Пуссэну, который назвал в одном из своих писем «прекрасные римские колонны» «древними копиями» «прекрасных девушек».

Как и многие другие мастера XVII века, Ленэн в большинстве своих картин сохраняет впечатление как бы нечаянно выхваченного куска, и поэтому у него напрасно искать сознательного следования классической композиции. «Отдых всадника» весь составлен из таких отрывков: мы видим отрезок дороги, часть стада, всего лишь голову коня; однако эти случайно сопоставленные куски образуют в пределах картины ясную и спокойную композицию. Юноша со свирелью делит ее на два прямоугольника золотого сечения. Всадник заполняет правый нижний угол картины; стройная девушка вписана в свободное поле слева. Все это придает случайной встрече на краю дороги тот величавый порядок, который царит в самых строгих композициях Пуссэна.

ПУССЭН. Черты классицизма, рассеянные у предшественников и современников Пуссэна, складываются в его творчестве в законченную систему, которой определяются его художественные приемы и круг излюбленных тем[13].

На протяжении развития западноевропейской культуры после Возрождения этика стоицизма привлекала к себе внимание всякий раз, когда личность в столкновении со средой была вынуждена к отступлению, но отказывалась искать помощи в трансцендентном. Проблески стоической морали встречаются уже в творчестве Джотто, Петрарки и в эпоху Ренессанса. В средине XVII века все наиболее передовые мыслители Франции находились под обаянием стоицизма: Малерб, дю Вэр, Декарт, Корнель, Гюэз де Бальзак и др. Стоицизм проникает даже в католичество и оказывает влияние на янсенизм. Пуссэн дал ему наиболее полное выражение в искусстве. Основой стоической этики было требование напряженной работы человека над собой и суровой дисциплины личности, подавление страстей и желаний, как средство преодоления конфликта индивида и внешнего мира, разумного начала в человеке и неразумного мира.

Темы некоторых произведений Пуссэна были навязаны ему заказчиками. Таковы ранние батальные сцены или мучение св. Эразма. Но в большинстве своих зрелых картин Пуссэн вполне самостоятельно выбирает такие темы, которые были ему особенно по душе. И здесь ясно сказалась зависимость Пуссэна от стоической этики: с одной стороны, мы находим у него образы героической личности, отрекшейся от слабостей и привязанностей во имя возвышенных идеалов, с другой — картины безмятежного блаженства, образы золотого века, в которых человек, не отрекаясь ни от чего, мог быть самим собой. К первому кругу тем относятся картины, выполненные, по терминологии мастера, в строгом «дорийском» и страстном «фригийском» роде, картины смерти героя или его блаженного сна: «Смерть Германика», «Смерть Эвдамидаса», «Смерть Сапфиры», «Нарцисс», «Ри-

нальдо и Армида», «Оплакивание Христа», «Исцеление Франциском Ксавером девушки» и др. Ко второму кругу — картины в приятном «лидийском» и радостном «ионийском» роде, картины счастливых мгновений безмятежного существования человека, вроде: «И я в Аркадии», «Царство Флоры», «Воспитание Вакха» и ряд «Вакханалий». Эти два круга тем обнимают как религиозные, так и мифологические картины Пуссэна. Видимо, он не видел между ними принципиальной противоположности. В сцене смерти или страданий человека и он и его близкие, как и подобает героям, сохраняют спокойное величие и сдержанность жестов. В сценах вакханалий в самый разгар веселья нагие вакханки и упившиеся фавны предаются веселью и радости, но без того буйства и самозабвения, которое свойственно вакханалиям Тициана или Рубенса. Этим объясняется, что любая вакханка Пуссэна * в своей мраморной красе отличается высокой нравственной чистотой, которая исключает всякую мысль о чувственности и сладострастии. Сон опьяневшей вакханки Пуссэна сродни той смерти, в которой герой обретает конечный мир и спокойствие [14].

Пуссэн представлял себе идеального человека обнаженным; ткани всего только скрывают отдельные части его тела. Нагота — это естественное состояние человека, непременная принадлежность счастливого золотого века. В этом отличие Пуссэна от Рубенса, у которого нагота тождественна с обнажением, от Рембрандта, который, одухотворяя одежду, видел ее в неразрывном единстве с человеческим телом. В этом отношении Пуссэн значительно ближе к мастерам Ренессанса. Но Пуссэну одинаково чуждо как обоготворение человеческого тела, его чувственности, так и его полное отрицание. Человеческое тело всего только вместилище благородной души; человек лишь в счастливые мгновения преодолевает разлад между своими нравственными устремлениями и телесной природой. Отсюда вытекает исключительное пристрастие Пуссэна к изображению таких состояний человека, как сон, смерть или опьянение, когда сознание покидает тело и оно предоставляется свойственным материи физическим законам. В таких случаях тела принимают очертания, близкие различным геометрическим образованиям. Венера Джорджоне, этот совершеннейший образ обнаженного женского тела в искусстве Ренессанса, поражает мягкой гибкостью своих очертаний, музыкальным ритмом своих контуров; даже во сне через ее тело пробегает внутренний трепет. Вакханка Пуссэна задумана как сочетание геометрических плоскостей, треугольников и ромбов, и в этом выражается ее мужественная, целомудренная красота. Это вовсе не значит, что Пуссэн насиловал природу и втискивал очертания фигур в отвлеченные схемы. Но Пуссэн предпочитал такие позы и повороты, при которых человеческая фигура приближается к этим геометрическим силуэтам. Поэтому у нас всегда сохраняется чувство, что этот геометризм рождается из самой природы вещей. При этом, в отличие от итальянских мастеров барокко, предпочитавших жесты, которыми человек выражает свои переживания: восторг, волнение, умиление или печаль, у Пуссэна чувства и переживания скрываются в человеке, фигуры более сдержанны в их изъявлении, мы можем о них только догадываться.

В статуарности своих фигур Пуссэн видел средство соблюдения идеалов стоического совершенства. Современник Пуссэна Гюэз де Бальзак, шутя над дю Вэром, говорил, что своими требованиями стоической морали он готов превратить живого человека в холодную мраморную статую. Художники Ренессанса были нередко близки к этим идеалам статуарности. Во имя него Микельанджело отрицал пейзажный жанр. Но в XVII веке подобный «антропоцентризм» был уже невозможен. Пуссэн, в числе других мастеров, пытался сочетать классические статуарные фигуры с пантеистическим пейзажем. Классические идеалы приобретают благодаря этому новый смысл. Пейзаж становится живописным выражением той зависимости человека от среды, которая составляет основу нравственного сознания стоика. Отсюда проблема композиции, т. е. расположение предметов, приобретает в глазах Пуссэна такое первостепенное значение. Сам художник это прекрасно сознавал. «Новизна в живописи, — говорил он, — заключается не в невиданном предмете, но в хорошем и новом расположении и выражении» (dans la bonne et nouvelle disposition et l'expression).

Пространственные мотивы исполняются в картинах Пуссэна глубоким этическим смыслом. Прелестная картина Пуссэна «Похороны Фокиона», в свое время восторженно отмеченная Делакруа, тесно соприкасается с его центральной темой. Древний герой Фокион, несправедливо оклеветанный перед согражданами, несмотря на свои заслуги, осужден к изгнанию и лишен права быть погребенным на родине. В картине представлено, как два носильщика несут его останки. На фоне виднеется очаровательная панорама города и рассеянные среди далекого простора фигуры людей. Этот далекий простор, в контрастном сопоставлении с фигурами первого плана, зрительно выражает конфликт героя-стоика и мира; он разрешается в картине Пуссэна лишь через ту ясную созерцательность, к которой приглашает человека стоическая мудрость.

«Похороны Фокиона» рисуют трагическую судьбу героя. «Давид» в Мадриде* — это образ героя, который, одержав победу над врагом, отдается философским раздумьям. Итальянское искусство XV—XVII веков многократно обращалось к образу победителя Голиафа. Давид был любимым библейским персонажем людей Возрождения, которые видели в нем прообраз «героя своего времени». Впоследствии Бернини в своем «Давиде» прекрасно запечатлел напряженный жест подкравшегося к врагу бойца; Караваджо рисует его протягивающим вперед голову Голиафа, как страшную маску Горгоны. Любование силой, искание сильного эффекта было глубоко чуждо Пуссэну. Его Давид, отбросив доспехи и трофеи, погруженный в размышления, недоуменно взирает на голову убитого им Голиафа. Сзади, неслышно ступая, к нему подходит прекрасная женщина, крылатая Победа, и венчает его чело. К ней в свою очередь подкрадывается маленький амур и вкладывает ей в руку золотую корону; другой амур бренчит на лире; третий задумчиво внимает его игре. В жестах всех персонажей разлита тихая сосредоточенность. Движения этих здоровых и могучих тел неторопливы и осторожны. Их взгляды выражают не то неуверенность, не то недоумение. Давид — это человек, который, совершив



ПУССЭН. ДАВИД

свой подвиг, пытается понять его смысл. В его облике, особенно в разбросанных в беспорядке трофеях, есть отдаленное сходство с «Меланхолией» Дюрера. Вся картина проникнута духом той же ясной и спокойной созерцательности, что и «Отдых всадника» Ленэна.

Если бы Пуссэн хотел возвеличить фигуру героя, он, конечно, должен был бы расположить его в центре картины. Если бы главным лицом была Победа, он должен был бы уделить это место ей. Но в задачи художника входила передача созерцательной нерешительности. Поэтому стержнем композиции оказывается тонкое лезвие меча Давида. С точки зрения живописи Караваджо картину Пуссэна можно было бы упрекнуть в том, что пространственное соотношение между женской фигурой и Давидом не вполне ясно. Но Пуссэн, видимо, и не стремился к осязательной передаче действия и фигур. Для него было достаточно простого сопоставления образа Давида и Победы. Отодвинутая назад, она кажется как бы парящей над ним.

ПОРТРЕТ И ПЕЙЗАЖ. Французский классицизм XVII века уделял сравнительно мало внимания портрету. Недаром ведущим художником в этом жанре, любимым портретистом Ришелье был Ф. де Шампань, который в силу своего происхождения из Брюсселя сохранял связь с традицией фламандского портрета. В своих портретах Шампань очень старательно передавал костюм и всевозможные ткани: тяжелые горностаевые мантии парижских городских чинов, блестящую кольчугу военных, шелковые занавеси на фоне. За это пристрастие Шампаня к вещам он был назван Мариеттом «рабом предметов».

Однако в «Мертвой монахине» в Женеве* Шампань поднимается до большой и выразительной простоты. Шампаню великолепно удалось передать здесь духовное величие умершей. Мы воспринимаем мертвое тело как бездушный предмет, и вместе с тем в нем выражена скрытая в человеке духовная сила. Для этого Шампань выбрал такую точку зрения в три четверти, такой низкий горизонт, что фигура мертвой становится монументальной, линии ее плата падают вертикально вниз, кажется, что рука сжимает крест. Шампань остается целиком в пределах суровой правды и избегает того пышного пафоса и мистицизма, который свойственен гробницам барокко. Но образ монахини из Пор-Руайаль охарактеризован им как настоящий стоический образ героизма.

Нантейль нередко переносил на медную доску портреты Шампаня. Блестяще владея гравюрной техникой, он виртуозно передавал все фактурные нюансы тканей костюма, волос и кожи лица [15]. В своих самостоятельных портретах Нантейль уделяет значительно большее внимание духовной характеристике человека, чем Шампань*. Его многочисленные портреты выдающихся деятелей XVII века отмечены печатью сосредоточенной и интеллектуальной жизни; мы видим слегка нахмуренные лица, пристально всматривающиеся глаза, во всем облике фигур сдержанность и чувство собственного достоинства. В этом отношении Нантейль следует требованиям, которые еще в начале столетия выдвигал в своем трактате о хорошем тоне французский Кастильоне — Фарэ: «Осанка человека

приобретает совершенство благодаря лицу, которое всегда должно быть спокойно»[16]. В этом смысле отношение Нантейля к душевной жизни человека глубоко отличается от отношения Рембрандта. Он никогда не вживается в его психику, как великий голландский мастер, но взирает на свои персонажи с несколько рассудочной холодностью.

Французский пейзаж XVII века находит свои прообразы в живописи итальянцев, Аннибале Караччи, Доминикино и других мастеров [17], и вместе с тем он развивает пантеистическое начало северного пейзажа XVI века. Но нидерландцы предпочитали очень высокую точку зрения, откуда все виднеется, как ландкарта. Наоборот, Эльегеймер обычно занимает такую низкую точку зрения, что самые незначительные возвышения и силуэты деревьев образуют выразительные зигзаги [18]. Классический пейзаж обычно выбирает более нормальный, средний горизонт стоящего человека, но вместе с тем он тяготеет к таким местностям, где взгляд охватывает предметы на большом расстоянии. Классический пейзаж радует глаз своей легкой обозримостью, и вместе с тем в нем отступает значение субъективного восприятия; его величие заключается в его имперсональности.

Свои приморские пейзажи Клод Лоррэн строил обычно a contre jour, т. е. так, что их среднюю часть образует открытый воздушный пролет*. Однако в закатах Лоррэна воздух так плотнеет и сгущается, что из него словно выплывает солнечный диск. Уже это одно претворяет пространственную глубину картин Лоррэна в плоскостное начало. К тому же боковые кулисы, несмотря на перспективное сокращение линий, почти сливаются с обрамлением и, таким образом, также утверждают картинную плоскость. В мадридской картине «Остия» даже горизонтали рустованных колонн сливаются с горизонтальными полосами волн. Один из любимых мотивов Лоррэна — отправление в путь — развертывается в этой картине не в глубину, как впоследствии у Ватто, но обозначен через движение фигур вдоль картинной плоскости. Таким образом, даже ностальгия Лоррэна облекается в форму ясной, спокойной созерцательности.

«Пейзаж с большой дорогой» Пуссэна в Лондоне* еще величественнее и эпичнее, чем пейзажи Лоррэна. Главный мотив картины — извивающаяся дорога — уводит наш глаз в глубину картины, но художник выбрал такую точку зрения, что каждое звено этого зигзага расположено параллельно картинной плоскости, и это придает картине такое величавое спокойствие. Деревья ясно поставлены в трехмерном пространстве среди этой извивающейся дороги, их объемному восприятию немало содействуют также кубические каменные массивы развалин на первом плане, но купы деревьев образуют спокойные, почти монохромные силуэты, они вписаны в обрамление, и группы их не пересекают друг друга. Фигурка женщины своим решительным и быстрым шагом как бы развертывает ленту этой извивающейся дороги, но вместе с тем она уподобляется мраморной статуе, выставленной в ограде священной рощи. Таким образом, вся картина построена на таком восприятии предметов, что в нем сохраняется субъективное начало, предметы мыслятся перспективно, но вместе с тем они даются в ортогональной проекции, как силуэты. Можно легко найти отдельные прообразы



ПУССЭН. ПЕЙЗАЖ С БОЛЬШОЙ ДОРОГОЙ

Пуссэна у итальянцев, но основной замысел его пейзажа, его философия — все это было создано им.

Если рассматривать французскую живопись XVII века обособленно, может показаться, что возникновение французского абсолютизма поставило решительную грань ее дальнейшему развитию. Однако, для того чтобы осмысленно представить себе развитие живописи, нельзя изучать ее оторванно ото всей французской культуры XVII века. Живопись приобрела решающее значение в развитии духовной культуры Франции только во второй четверти XVII века. В первые годы столетия в области живописи не было создано ничего равноценного «Опытам» Монтэня. В истории живописи наступила сравнительно поздно та пора, которая соответствует знаменитому «Enfin Malherbe vint» («Наконец явился Малерб»). Лишь с поколением Пуссэна живопись приобретает решающее значение. Как лирик, Лоррэн был крупнее всех «гротесков». Ленэн значительнее, чем автор «Франсиона» Сорель. Калло глубже, чем Сирано де Бержерак или Скаррон. Только теперь мастера освобождаются от цеховой ремесленной традиции и приравниваются к писателям-гуманистам. В течение всей первой половины столетия живопись идет впереди архитектуры, которая только в лице строителя восточного фасада Лувра Перро достигла полной художественной зрелости и самостоятельности. Такое положение продолжается до 60-х годов. Для того чтобы по справедливости оценить характер французской живописи при Людовике XIV, необходимо помнить, что она потеряла свое ведущее значение. Мы не знаем живописца конца XVII века, который в передаче душевной жизни человека мог бы быть поставлен на одну доску с Расином или мадам Лафайэт; ни одного портретиста, который дал бы такие незабываемые зарисовки типов и характеров, как Лабрюйер; ни одного мастера бытовой живописи, который достиг бы глубины Мольера. Живопись этой поры приобретает преимущественно прикладное, украшающее значение. Обвинять в этом абсолютизм и его идеолога в живописи Ш. Лебрэна — значило бы не понимать того, что французское искусство первой половины столетия своим тяготением к строго классическому стилю само содействовало появлению культуры абсолютизма, который в эти годы имел прогрессивное значение, как более высокая форма в сравнении с феодальным порядком Франции. Но, подготовив таким образом свое собственное упразднение, станковая живопись в конце XVII века продолжает жить в оболочке иного художественного жанра. Пейзажная живопись Лоррэна* и Пуссэна* перерастает в величественные парковые ансамбли Ленотра в Версале*, которые открывают новую эру в развитии всего европейского искусства.

АВТОПОРТРЕТ ПУССЭНА

«Произведения, наделенные совершенством, не должны быть рассматриваемы торопливо, но в течение продолжительного срока, рассудительно и разумно: нужно применять те же средства, чтобы о них судить, как и для того, чтобы их создать».

Пуссэн к Шантелу 20 марта 1642 года.

Создавая в Уффици свою знаменитую галлерею автопортретов, флорентинский герцог верно угадал, что ни в одно столетие нельзя было бы собрать такую богатую коллекцию, как в XVII веке. XVII век был классической порой в развитии автопортрета в западноевропейском искусстве. Своим циклом автопортретов, обнимающим всю свою жизнь, Рембрандт поднял этот жанр на высоту живописной автобиографии. Вот почему, говоря об автопортрете XVII века, прежде всего вспоминается великий голландский мастер. Автопортрет Пуссэна * приходит на ум в последнюю очередь. «Современный человек, — говорит Ветцольд в своей известной книге о портрете, — с трудом находит путь к пониманию Пуссэна»[1]. Между тем луврский автопортрет Пуссэна, его единственное произведение в этом роде, настолько значителен, так своеобразен по своему характеру, что им одним утверждается в искусстве XVII века особый тип автопортрета на равных правах с автопортретами Рембрандта, Рубенса, Гальса и Бернини.

Пуссэн не чувствовал склонности к жанру портрета, и тем более автопортрета. В этом сказывалась классическая доктрина, которая ставила выше всего историческую и мифологическую живопись. В этом выражалось стремление Пуссэна подойти к общечеловеческим образам, минуя пестрое многообразие индивидуальностей. Мы знаем, что Пуссэн принялся за писание своего автопортрета не по внутреннему влечению, которое всегда руководило Рембрандтом, — он выполнил автопортрет по настоянию своего покровителя и друга Шантелу. «Я уже собирался заказать мой портрет, чтобы послать его вам, как вы желаете этого, — пишет Пуссэн ему в письме от 16 августа 1648 года, — но мне было бы досадно истратить дюжину пистолей за голову, выполненную в манере г. Миньяра, который делает их лучше других, хотя они холодны, притворны, лишены силы и твердости».

Это признание Пуссэна хорошо обрисовывает внутренние мотивы, толкнувшие его к писанию автопортрета. Автопортрет был выполнен в полемических целях и направлен всем своим острием против Миньяра,

модного французского живописца, работавшего в Риме, блестящего, но поверхностного портретиста, особенно искусного в передаче богатых одежд и тканей. Автопортрет Пуссэна был задуман как попытка применения живописной системы классицизма на новом поприще портретного искусства, в контрасте к тому ходовому типу миньяровского портрета, который так мало удовлетворял Пуссэна. Это придало особую заостренность принципиальным установкам Пуссэна в этом его произведении.

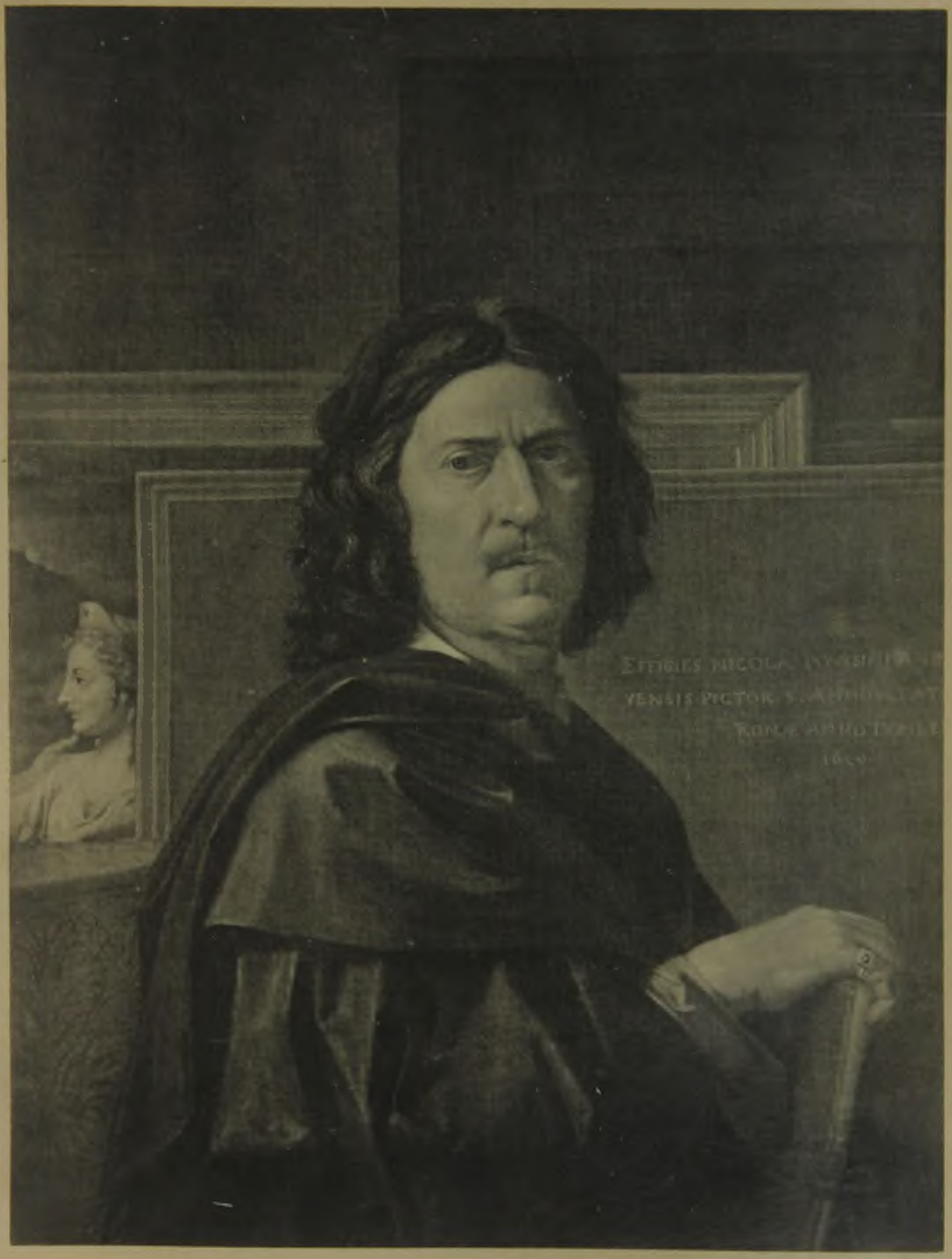
В поисках своего решения портрета Пуссэну, видимо, пришлось пройти сложный путь исканий. Известный луврский автопортрет Пуссэна был вторым вариантом, возникшим только после того, как мастер испробовал свои силы в первом варианте *, видимо, его не удовлетворившем. Он предназначил его для другого своего покровителя — Пуантеля, но на основании своего опыта внес существенные поправки в первоначальный замысел и лишь тогда принялся за писание экземпляра для Шантелу, который в настоящее время украшает стены Лувра. Портрет Пуантеля не сохранился, но до нас дошло гравюрное воспроизведение Пена, по которому можно судить о том, куда были направлены творческие искания мастера, какие черты в своем искусстве Пуссэн стремился преодолеть на пути к своему идеалу. Этот первый вариант автопортрета отличается большей непосредственностью и более выразительной мимикой: голова художника решительно откинута назад, взгляд его обращен к зрителю, руки пересекают друг друга, в правой руке художник держит наготове карандаш. Наоборот, фон первоначального варианта был строже и симметричнее. Голова, как в окружении квадратного нимба, выступала на фоне мраморной плиты с надписью, поддерживаемой двумя путти с перекинутыми через плечи гирляндами. Сопоставление задрапированной фигуры художника с этими путти несколько напоминало пророков и сивилл Сикстинской капеллы. Картина была первоначально построена на диагоналях: книга стояла под углом, резки и угловаты были складки одежды, решителен наклон всего корпуса. Во втором варианте для Шантелу Пуссэн постарался преодолеть эти черты. Сходным образом он подвергал значительной переработке свои рисунки, претворяя его в картины. Роджер Фрей утверждал, что в своей картине «Избиение младенцев» (Шантильи) Пуссэн убил жизненность, которая была свойственна полному страстного движения рисунку [2]. По отношению ко второму варианту автопортрета Пуссэна этот упрек был бы несправедлив. Каждый из автопортретов Рембрандта обладает самостоятельным значением, каждый из них запечатлевает его особый аспект, неповторимое мгновенье в его жизни. Соотношение двух автопортретов Пуссэна носит иной характер: это как бы две ступени на пути его внутреннего совершенствования.

Среди мастеров XVII века Пуссэн выделяется своим гражданским самосознанием, свободомыслием и независимостью суждений. Свидетель Фронды, Пуссэн в своих письмах из Рима обнаруживает горячие патриотические чувства и живой интерес к судьбе своей родины и, не скрывая, возмущается тем, что «Франция полна тиранов» [3]. Однако в условиях растущего и крепнущего абсолютизма эти порывы гражданского

самосознания не могли найти себе применения. В письмах к своим высоким покровителям Пуссэн принужден был менять тон своих политических признаний. Он находил выражение своему протесту лишь в том, что оставался в вечном городе вдали от французского двора, в стороне от сотоварищей по искусству, целиком поглощенный вопросами своего творчества. Атмосфера Рима, с его классическими развалинами, питала воображение художника воспоминаниями о доблестях древних республиканцев. Он умудрялся жить в этой счастливой иллюзии, не замечая того, что Рим был в XVII веке папской резиденцией, столицей католического мира.

Увековечивая свой образ, предназначенный для отправления в Париж, Пуссэн постарался его пропитать классическими представлениями о достоинстве художника. В письме от 1650 года к Шантелу художник намекает на это, говоря, что его портрет будет с таким же достоинством принят Шантелу, как портрет Вергилия в музее императора Августа. Этим объясняется, почему Пуссэн представил себя не в качестве живописца с кистью и палитрой в руках и перед мольбертом, но в образе мыслителя, древнего мудреца, в широком плаще, с распущенными кудрями. В автопортрете нашли себе отражение представления Пуссэна о высоком достоинстве художника, которые он декларировал в «Парнасе» и особенно в своей луврской картине «Вдохновение поэта». В картине этой представлено, как увенчанный парящим амуром молодой поэт с возведенными к небу очами слагает поэму перед лицом Аполлона и пленительно прекрасной Музы. Художественное творчество противопоставляется ремеслу как чисто духовный акт созерцательного гения [4].

Судя по письму Пуссэна, он придавал большое значение сходству в портрете и поэтому с большой правдивостью передал черты своего облика. Если бы мы даже не знали, что картина изображает Пуссэна, нетрудно было бы догадаться, что перед нами автопортрет, уже по тому напряженному взгляду, которым обыкновенно художник всматривается в свое зеркальное отражение. Создавая свой автопортрет, Пуссэн не боялся неприкрытой правды. Он представил свое дряхлеющее лицо, обвислые, дряблые щеки, морщинистый лоб и воспаленные веки с той же мужественной правдивостью, с которой разве только Рембрандт передавал свои старческие черты. Только в автопортретах Рембрандта мы найдем выражение подобного нравственного подъема. Но Рембрандт выискивал черты одухотворенности в самой индивидуальной неповторимости человеческого лица. Пуссэн в передаче своих черт исходил из представления о нормальном лице человека, и с ним он сличал свои индивидуальные приметы. Это не значит, что Пуссэн отказался от сходства. Его автопортрет не может быть отнесен к числу идеальных портретов, как Лоренцо и Джулиано гробницы Медичи. Однако Пуссэн передал свои индивидуальные черты, мысленно сопоставляя их с идеальной, общечеловеческой нормой. Это ясно сказалось в том, что его лицо распадается на составные части, и все они освещены ровным светом, позволяющим рассмотреть каждую из них обособленно. Художник как бы перечисляет: высокий лоб, русые кудри, орлиный нос, гнутые губы и крепкий, могучий подбородок.



ПУССЭН. АВТОПОРТРЕТ

Сходный способ передачи встречается в так называемых «литературных портретах», которые в XVII веке пользовались во Франции большой популярностью. В одном из самых характерных образцов этого жанра, своем автопортрете, Ларошфуко описывает свою внешность, перечисляя согласно принятому порядку свои отдельные черты: рост, инкарнат, лоб, нос, рот и т. п. Отвечая на отдельные пункты этого опросного листа, он отмечает большие или меньшие отклонения от нормы. «Нос немного свисает... рот ни хорош, ни плох» и т. д. Даже тот моральный портрет, которым Ларошфуко характеризует своего противника кардинала Реца, также следует определенному порядку, сопоставляя отрицательные черты его с положительным идеалом: «Он никогда не был способен ни к какому действию... он никогда не был воином... придворным... порядочным человеком» и т. д.[5].

Уже мастера Ренессанса передавали в своих портретах образ волевой личности, мужественного героя, кондотьера действий и мыслей. В портретах Возрождения неиссякаемая жизненная энергия людей брызжет, не сдерживаемая никакими препятствиями. В своем автопортрете Пуссэн создал образ героической личности, поставленной в иные условия. Художник сохраняет величавое спокойствие и внутреннее достоинство, но его пристальный взгляд и особенно напряженные брови говорят о том, какие усилия ему приходится делать для того, чтобы среди противоречий окружающей действительности сохранить верность своим возвышенным идеалам. Волевое напряжение сочетается в автопортрете Пуссэна с рассудочной ясностью, сознание своей слабости — с чувством необходимости не останавливаться ни перед какими препятствиями. В этом отношении образ художника напоминает корнелевского героя и, в частности, образ Родрига из «Сида» в то замечательное мгновенье (VI сцена I акта), когда он узнает от своего отца, что его обидчиком является отец его возлюбленной Химены, и чувство долга вступает в борьбу со страстью, а воля не может притти в соглашение с велениями рассудка. «Я чувствую сильнейшую борьбу! Моя любовь восстала против чести», восклицает он в начале своего монолога. Но после долгих колебаний, мучительных усилий найти выход из конфликта он должен мужественно признаться: «Да, разум обманулся мой: возлюбленной я должен предпочесть отца», и с этим решением Родриг отправляется на выполнение своего сыновнего долга.

Автопортрет Пуссэна возник в средине XVII века, в те самые годы, когда другой великий мастер XVII века, Рембрандт, ничего не ведая об исканиях Пуссэна, приступал к созданию своих самых проникновенных автопортретов, свидетельств глубокого конфликта, который переживал отвергнутый обществом художник. Сосредоточенность взгляда в автопортретах Рембрандта, отпечаток душевной борьбы — все это может напомнить автопортрет Пуссэна. Но в основном они вырастают из различных мироощущений. В своих автопортретах Рембрандт стремился увидать черты лица как бы возникающими из полутемной воздушной среды, из той материи природы, неразрывной частью которой он себя осознавал. В своем автопортрете Пуссэн решительно противопоставляет человека

среде, интеллектуальное волевое напряжение лица бездушному геометризму фона. Художник смотрит взглядом стоика, который видит в мире только нарушение логики и рассудка. Этот конфликт несколько напоминает дуализм картезианской системы с ее учением о «мыслящей точке» — человеке — и необъятном мире, подверженном механической закономерности. Пуссэн нашел в своем портрете живописное выражение этим взглядам. Фоном его автопортрета служит группа картин, его произведений. Они стоят непреднамеренно, в беспорядке, и это создает впечатление, будто они скользят вдоль картинной плоскости и остановились в неустойчивом равновесии. Однако в пределах картины они образуют несколько квадратов. Интеллектуально напряженное лицо художника оказывается на перекрещении этих квадратов, в точке их столкновения. Их асимметрия повышает чувство конфликта. Впрочем, человек все же одерживает победу над миром неодушевленных предметов. Правда, в фигуре художника слабее выражена мимика, чем в первом варианте. К тому же вся верхняя часть плеча задрапирована так, что ткань образует полукружие довольно правильной геометрической формы. Однако Пуссэн вовсе не стремился превратить человеческую фигуру в предмет. В его задачи входило показать преобладание в человеке разумно-волевого начала. Всматриваясь в автопортрет, мы замечаем, что художник слегка откидывает назад свою голову, словно делая усилие для того, чтобы освободиться от сетки горизонталей и вертикалей; при этом усилие его настолько значительно, что оно подчиняет себе геометрические фигуры: тонкое горизонтальное обрамление в середине слегка скошено, словно под действием этой наклонной оси.

Двойственность положения человека в мире сказалась и в расположении всей фигуры в пределах прямоугольного обрамления и в выборе точки зрения. Стремясь повысить значение фигуры, художник расположил свою голову так, точно он взирает на зрителя несколько сверху. Мы видим линии его подбородка, складки его кожи, как будто смотрим на него снизу. Однако Пуссэн вовсе не желал «монументализировать» свой образ, как академики XVII века, которые, с их напыщенным выражением лица, в пышных париках, с знаками отличия на груди, несколько свысока взирают на зрителя, своей головой почти касаясь верхнего края обрамления — «потолка» картины. Наоборот, Пуссэн стремился выразить в своем автопортрете не только чувство достоинства человека, но и его сопричастность к внешнему миру, его конфликтное столкновение с ним. Вот почему он окружил лицо довольно большим пространством и оставил много места над головой. Средоточием картины оказалась не полуфигура художника, но его напряженно всматривающееся лицо.

Картина, видимо, была первоначально обрамлена не такой тяжелой золотой рамой, как теперь, но более стройным обрамлением, вроде того, которое Пуссэн представил на ее фоне. Эта рама должна была служить первым планом. За ней сразу следует фигура, опирающаяся книгой об ее край. За фигурой виднеется слева балюстрада, затем большая картина с тонким обрамлением, наконец — дверь. Но, поскольку предметы, за исключением поставленной в сокращении книги, плоскостны, пространство

в картине теряет свой осязательный характер. Этому двойственному впечатлению содействует еще то, что фигура женщины, написанная на картине, точно выпирает вперед в реальное пространство, окружающее художника, а с другой стороны пространная надпись: «Портрет Николая Пуссэна из Андели, художника, лета своего 57, Рим года юбилейного 1650», надпись эта, видимо, расположена на картине за спиной художника, но, поскольку фигура нигде не закрывает ее, у нас создается двойственное впечатление: не то она выполнена на поверхности изображенной картины, не то написана на автопортрете. Наконец, тот факт, что прямоугольники и квадраты, картины, дверь и пролеты стоят параллельно друг к другу, — все это ведет к тому, что в картине Пуссэна осязательность отдельных предметов несколько ослабляется. Даже грузная прекрасно вылепленная фигура самого художника становится почти бесплотной, тем более, что Пуссэн избегал передачи самой поверхности вещей, которая так привлекала Рембрандта.

Луврский автопортрет Пуссэна выделяется исключительной ясностью композиции и уверенностью выполнения. Но, судя по тем изменениям, которым мастер подверг свой первый вариант, в его задачи входило настолько обобщить каждый образ, дать ему настолько широкое смысловое значение, чтобы он был овеян некоторой недоговоренностью. В этом отношении путь исканий Пуссэна решительно противоречит общепринятому представлению о работе художника: он шел не от неопределенного к определенному, не от общего к частному, — в его задачи входило приобщить это частное к широкому кругу классических идеалов. Этим объясняется *смысловая многогранность* отдельных мотивов автопортрета Пуссэна.

В первом варианте картины ее фоном служил рельеф, амуры с гирляндами. В луврском экземпляре виднеется погрудное изображение женщины. Художник представил здесь скорее всего изображение на холсте, *случайно* оказавшееся за его спиной. Но женщина эта похожа на мраморную статую или гипсовый бюст — атрибут художественной мастерской; и вместе с тем в ней невольно хочется видеть вдохновительницу художника, юную Музу, подобие той женщины, которая присутствует при венчании поэта в луврской картине. Пуссэн был очень далек от мысли создать обманчивую иллюзию, будто прекрасная Муза, написанная им на холсте, оживает, как Галатея, создание Пигмалиона, но, связывая при зрительном восприятии портрета обе фигуры воедино, мы невольно производим это оживление. Однако, поскольку Муза смотрит куда-то за пределы картины, на предметы, которых не видит художник, это вносит в характеристику его волнующее беспокойство и рождает чувство, будто при всем его героическом напряжении художник не достигает своего идеала.

В первоначальном варианте автопортрета книга, которую художник держал в своей руке, была точно обозначена: «De lumine et de colore» («О свете и цвете»). Это был один из трактатов художника, создание его теоретической мысли и предмет заслуженной гордости. В луврском варианте это конкретное обозначение исчезает. Украшенной перстнем рукой

художник опирается на перевязанную лентою книгу, и это придает ему сходство с древним законодателем с его кодексом законов, с мыслителем с его философским трудом, с венчаемым Аполлоном Вергилием с его поэтическими творениями [6].

На фоне этой намеренной недоговоренности многие другие черты портрета приобретают расширенное значение. Мы так и не знаем в точности, что означает небрежно набросанный плащ художника, его львиная грива волос и особенно пристальный и задумчивый взгляд, но своей недосказанностью Пуссэн открывает возможность для догадок и сближений с теми классическими идеалами, в которых он видел наиболее возвышенное воплощение представлений о человеческом достоинстве и благородстве. В этом отношении автопортрет Пуссэна решительно отличается от автопортрета Рубенса, в котором художник без всяких колебаний пытался привести свой образ в соответствие к идеалам вельможи и подчинить его требованиям придворного этикета.

Автопортрет Пуссэна — бесспорно самое значительное произведение портретного искусства французского классицизма XVII века. Однако необычные условия его возникновения, его единичность обусловили своеобразное историческое место этого создания Пуссэна. Созданный под дружеским давлением Шантелу как отступление от классической доктрины, этот единственный портрет Пуссэна не смог создать школы, породить направления. Мало того, реплики портрета, его подражания в большинстве случаев говорят о полном непонимании заветов Пуссэна. Поклонник Пуссэна, итальянский теоретик искусства Беллори сопроводил свое жизнеописание мастера гравюрой, выполненной по его луврскому автопортрету. Но достаточно было граверу произвести малейшие изменения в построении картины, прибавить на ее фоне две гирлянды, и сила замысла Пуссэна утратилась, чувство напряженной внутренней борьбы исчезло. Другой пример подражания Пуссэну — это автопортрет Ф. де Шампаня (1668), в котором мастер заимствовал от Пуссэна самый очерк фигуры, но не понял главного очарования оригинала; его учтивая улыбка и быстрый взгляд не имеют ничего общего с той глубокой сосредоточенностью, которая светится в глазах луврского автопортрета Пуссэна. Из всех французских мастеров XVII века только один Нантейль в своих лучших гравюрных портретах * соблюдал заветы Пуссэна.

Однако не лишено интереса, что отголоски Пуссэна встречаются у одного мастера, который с первого взгляда кажется его полнейшей противоположностью. В то самое время как во Франции царили присяжные портретисты эпохи Людовика XIV, Риго и Ларжильер, Ватто, которому современники отказывали в способности к величавому, в своем портрете скульптора Патера вспомнил о луврском автопортрете Пуссэна. Мы видим то же сосредоточенное, почти страдальческое лицо, те же морщинки, залегшие между бровей, тот же напряженный взгляд и жест протянутой правой руки [7]. Только у Пуссэна царит спокойное величие современника Корнеля, в портрете Патера — меланхолия мольеровского Альцеста. В портрете классика ясная лепка форм и ровный рассеянный свет, у Ватто—

резкое боковое освещение, как средство повышенной выразительности, как признак увлечения мастера Рембрандтом.

В 1665 году Бернини совершал свое путешествие во Францию для выполнения восточного фасада Лувра. По поручению короля его принимал и сопровождал в Париже тот самый Шантелу, для которого Пуссэн написал свой автопортрет. Шантелу старательно записывал в свой дневник свои беседы с Бернини и его меткие замечания по поводу всего того, что он видел в Париже[8]. В числе парижских достопримечательностей Шантелу, конечно, не преминул показать Бернини свою гордость — ряд произведений незадолго до того умершего Пуссэна, при этом Шантелу с точностью отметил все обстоятельства, при которых происходили его разговоры. Видно, он боялся пропустить каждое слово из реплик своего гостя. Нужно внимательно вчитаться в это повествование. Принимая Бернини в своем дворце, Шантелу предложил его вниманию сначала серию копий с мадонн Рафаэля. После этого все отправились в малый зал, где висели главные шедевры Шантелу — картины Пуссэна. «Но, прежде чем туда войти, внимание Бернини остановил портрет Пуссэна. Он рассматривал его, — говорит Шантелу, — очень продолжительное время; после этого он спросил меня, чей это был портрет. На это я его спросил, не узнал ли он лица. Он ответил, что это был синьоро Николо Пуссино. Тогда я сказал, что его портрет был выполнен им собственноручно и что он не имел обыкновения этого делать. Он сказал, что ему казалось, что это был его единственный портрет. Все с восхищением рассматривали его и потом перешли в малый зал». Слова, которыми обменялись Бернини и Шантелу перед картиной Пуссэна, кажутся с первого взгляда мало значительными, но они хорошо передают то состояние сосредоточенности, в котором Бернини рассматривал произведение Пуссэна. Мы знаем, что во время своего пребывания во Франции Бернини, как гость, не принуждал себя говорить хозяевам комплименты, когда его римский вкус резали произведения французских мастеров. Но пристальное внимание, с которым Бернини часами рассматривал картины Пуссэна, то созерцательное, изредка прерываемое восторженными возгласами молчание, в которое они в состоянии были погрузить этот живой и беспокойный ум, говорит о том, что сквозь грани, которые отделяли его, создателя скульптурного портрета барокко, от Пуссэна, создателя французского классицизма, он с истинным великодушием гения сумел увидеть в нем подлинное творческое величие.

ВЕРСАЛЬ

Старинные хроники рассказывают о том, что в начале XVII века Версаль был поселком с пятьюстами душ населения; в то время на месте дворца еще высилась ветряная мельница, а кругом нее расстилались поля и бесконечные болота, с которыми пришлось вынести трудную борьбу при возведении версальских зданий. Освобожденный кардиналом Ришелье от государственных дел, Людовик XIII любил развлекаться здесь соколиной охотой. Однако, желая обставить с большим удобством часы своих развлечений, чтобы, как говорит Сен-Симон, «не спать на соломе», король в 1624 году выстроил маленький охотничий замок, перестроенный через несколько лет. Сен-Симон называет этот древнейший Версальский дворец «карточным домиком». Одна старинная гравюра дает некоторое представление о первоначальном замке Версаля, старинные описи — об его внутреннем убранстве. Недавно было установлено имя первого строителя Версаля — мало замечательного архитектора Филибер Ле-Руа. Снаружи дворец походил на средневековый замок, с четырьмя бойницами по углам и широким рвом, окружавшим его со всех сторон. Внутри он состоял из четырех покоев, скромно украшенных штофными обоями и несколькими картинами[1].

Этот древнейший замок Людовика XIII не был уничтожен при последующих перестройках. «Делайте, что угодно, но только не разрушайте его, — говорил Людовик XIV своим мастерам, — иначе я прикажу восстановить его в прежнем виде». Позднейшие перестройки дворца образуют оболочку вокруг замка Людовика XIII, который теперь составляет ядро всего комплекса. От этого древнейшего здания лучше всего сохранился фасад, выходящий в так называемый Cour de marbre (Мраморный двор). После утомительного простора созданий Ленотра зритель отдыхает в тесном и замкнутом пространстве древнейшего Версаля. Здесь царит интимность позднеготических замков, в которых протекала жизнь феодалов. Недаром уже при Людовике XIV огороженный с трех сторон двор воспри-

нимался как интерьер. В Мраморном дворе устраивались пиры, театральные представления, здесь впервые был поставлен «Мизантроп» Мольера. Впоследствии простенки фасада, пестрые и нарядные благодаря чередованию кирпича и камня, были украшены скульптурами, бюстами на маленьких полочках, и это только усилило впечатление интерьера, так непохожее на все то, до чего коснулась эпоха Людовика XIV, которая даже свои интерьеры трактовала как открытые площади и улицы.

Людовик XIV вначале не отступает от заветов своего отца. Версаль все еще сохраняет значение увеселительного замка. В 1651 году, когда королю было всего тринадцать лет, здесь часто устраивались охоты, о которых сохранилась память в хрониках этой эпохи. 1661 год стал решительной датой в развитии Версаля. До того времени король, при всей своей привязанности к Версалю, не располагал достаточными возможностями для его расширения; к тому же он не достиг еще совершеннолетия и не мог распоряжаться казной. В 1661 году он забирает бразды правления. С этого времени начинается пора бешеных трат, пора расширения и украшения дворца и парка, где король бывал по нескольку раз в году. Одно событие начала царствования оказало значительное влияние на осуществление замыслов молодого короля.

Известно, что престол достался Людовику не без сопротивления феодальных князей, бунтовавших в пору младенчества короля и пытавшихся опереться при этом на группы недовольной буржуазии. Фронда не смогла остановить абсолютического развития Франции, но Людовику пришлось еще долго заботиться об укреплении престижа королевской власти и о подавлении сепаратистских тенденций феодальной и буржуазной оппозиции. Финансами государства в первые годы царствования Людовика управлял интендант Фукэ, который располагал богатствами едва ли не большими, чем сам король. Дворец Фукэ в Во-ле-Виконт был выстроен Лево — лучшим зодчим эпохи. Статуи выполнены по рисункам Пуссэна. Расписан он был Лебрэном. Его парк разбил знаменитый Ленотр[2]. На зените своего благосостояния и всемогущества Фукэ избрал в качестве эмблемы изображение белочки с самодовольной надписью, намекающей на его быстрое восхождение и успехи. Людовик придрался к первому случаю, отдал приказ об аресте Фукэ, независимость которого казалась подрывом абсолютной королевской власти, и, несмотря на мольбы его друзей, устранил Фукэ, заключив его в крепость, где он и пробыл девятнадцать лет.

Людовик не уничтожил замка опального министра (он сохранился до нашего времени едва ли не лучше, чем Версаль), но он взял себе за образец дворец в Во-ле-Виконт и вывез оттуда все, что было возможно, вплоть до апельсинных деревьев и мраморных статуй. Но самое главное — он призвал создателей Во-ле-Виконт и сделал их своими придворными мастерами. В Версале перед этими мастерами открылась обширнейшая арена применения творческих сил. Здесь они смогли взглянуть на свои труды в Во-ле-Виконт как на первый опыт, как на подготовительный эскиз замыслов, которые с неслыханным размахом и блеском были воплощены в Версале.

Одна черта в истории Версаля должна быть сейчас отмечена, потому что ею определяется весь облик версальского комплекса. Прежде чем приняться за перестройку дворца, Людовик обратил все свое внимание на перепланировку сада. Ленотр получил при этом неограниченные полномочия, и можно сказать, что его идеи легли в основу дальнейших работ, из них исходили все последующие мастера Версаля. Гегемония садового искусства объясняется в первую очередь назначением Версаля, потребностью в благоустроенном парковом ансамбле для увеселительных затей молодого короля. Но здесь были и другие, более важные причины. Здесь сказался тот новый способ мышления классического искусства XVII века, который исходил не из единичного и частного, а из целого, из системы, притом из системы такого рода, которая таила в себе возможности расширений и давала простор дальнейшему росту. Впоследствии первоначальный план Версаля подвергался существенным изменениям[3]. Сам Ленотр перепланировал главный партер, придав ему больше согласованности с основной осью парка, но композиционная ось всего Версальского парка, его Королевская аллея, идущая прямо от фасада дворца к горизонту, была намечена именно в 60-е годы. Правда, ее прообразы известны уже в барочных садах Италии и Голландии[4]. Осевая композиция нашла себе применение уже в Во-ле-Виконт. Новым в Версале было то пространственное чувство, которое соединило единой магистралью дворец и парк и придало подчиненное значение всем сопряженным с нею координатам. В соответствии с этой Королевской аллеей, в качестве ее продолжения, по другую сторону дворца, точнее с преддворцовой площади, прошел прямой, как стрела, проспект в Париж и две другие дороги, в Со и Сен-Клу, — все три в виде расходящихся лучей. Если Королевская аллея упирается в горизонт, то парижская дорога ведет прямо к Лувру, откуда в то же самое время была начата встречная прокладка дороги в Версаль.

Гравюры старательного рисовальщика той эпохи Израэля Сильвестра дают некоторое представление о том, как выглядел дворец в 60-е годы. Со своими пятью остроконечными кровлями и стройными каминными трубами, выложенный из кирпича и камня, он еще напоминал замки французского Ренессанса, дворцы начала столетия, и это вряд ли гармонировало с классической строгостью линий Ленотра. Но перестройки требовались не только из соображений художественных. Дворец давно уже не вмещал в своих покоях многочисленной свиты короля, дворян, которым после разгрома Фронды не оставалось ничего другого, как искать милости государя, бессменно состоя в его свите. По словам Сен-Симона, придворные Людовика жили в Версале в такой тесноте, что праздники и веселье двора давно уже превратились для них в нечто вроде военной службы с ночевками, где придется, как на бивуаках.

В 1668 году дворец подвергается значительным перестройкам. Одна старинная картина и гравюры того времени говорят о том, что в оформлении Версальского дворца Лево принадлежала такая же решающая роль, как Ленотру в создании Версальского парка[5]. Впрочем, сам Лево в своих перестройках отправлялся от садовой композиции Ленотра. Его главной

задачей было объединение дворца со служебными флигелями в единый каменный массив и выпрямление всех линий в соответствии со спокойным горизонтальным аттиком, сохранившимся до нашего времени. Правда, парковый фасад не имел еще той протяженности, которую он имеет теперь; к тому же плоскость фасада нарушалась глубоким уступом с открытой террасой. Правда и то, что своими ризалитами дворец казался еще тяжелым и массивным и напоминал римские палаццо эпохи барокко. Однако решающее начало было положено. Спокойный горизонтальный аттик с балюстрадой и трофеями стал той чертой, которую не нарушали позднейшие мастера Версаля и которую Мансар только укрепил своими позднейшими пристройками.

Чтобы понять Версаль той эпохи, необходимо вообразить себе кипучую, суетливую жизнь, для которой он служил обширной ареной и о которой только старинные гравюры или мемуары современников дают некоторое понятие. В отсутствие короля Версаль напоминал театральную сцену днем, в часы, когда нет представлений. Голые аллеи, расставленные в беспорядке декорации, повсюду пустота и безлюдье. Но вот приедут король и двор — захлопочут церемониймейстеры, закипит работа декораторов, в саду гремит роговая музыка, по дорожкам гуляют гости, и с наступлением темноты сад, преображенный множеством огней, раскрывает зрелище, в котором театральные представления сливаются с театральностью жизни, наряды актеров — с роскошью туалетов гостей.

Среди многочисленных версальских праздников современники особенно подробно описывают торжество, устроенное 18 июля 1668 года по случаю победы, одержанной французскими войсками во Фландрии. Праздник начинался с трапезы, сервированной в саду на открытом воздухе, среди фонтанов и деревьев, увешанных апельсинами. За этим роскошным ужином следовало театральное представление в одном из баскетов, убранном коврами и аллегорическими фигурами. Шла комедия Мольера «Жорж Дандэн» с балетными интермедиями под музыку Люлли. Действие происходило на фоне сказочного сада, подобия созданий Ленотра, варианта его еще не сбывшихся замыслов. С наступлением темноты началось факельное шествие. Фонтаны сверкали многокрасочными отсветами, повсюду вспыхивали павильоны, пирамиды и триумфальные арки, и среди этого ослепительного блеска красок только далекая цепь огней повторяла строгие линии бассейнов и каналов Ленотра, по которым бесшумно скользили лодки и гондолы.

В 80-х годах Версаль становится королевской резиденцией. В Версале сосредоточивается не только высшее, но и среднее и низшее дворянство. Теряя связь с землей, но не поступая на государственную службу, дворяне ведут чисто паразитическое существование. Между тем король настойчиво требует, чтобы дворяне жили при дворе, и неохотно допускает уклонение от этой чести. Строительство Версаля приобретает теперь неслыханные масштабы. Очертания парка сохраняются без существенных изменений, — главное внимание привлекает расширение дворца и его убранство. Работы ведутся в строгом соответствии с основным принципом

абсолютизма; руководителем их, с неограниченными полномочиями, становится Лебрэн. Находчивый декоратор и посредственный живописец, Лебрэн был так же нужен в пору украшения дворца, как нужен был Ленотр, когда проводились магистрали планировки. Рядом с Лебрэном выступает Ардуэн Мансар, к которому в 1690 году переходит руководство строительством. Академия архитектуры участвует в трудах версальских строителей. Академии наук вменяется в обязанность помогать им советами.

Современники часто задавались вопросом, почему Людовик забросил старинную королевскую резиденцию — Париж, с его Лувром и Пале-Роялем, и, не жалея средств, отдался заботам об украшении Версаля, возводя дворец, парк и город в дикой болотистой местности. Маркиз де Креки назвал Версаль «favori sans merites» («фаворит без заслуг»). Неизвестный автор памфлета «Вздохи порабощенной Франции» с осуждением говорит об огромных средствах, ушедших на строительство версальского дворца, которым король хотел затмить всех своих предшественников. Но провозглашение Версаля резиденцией правительства было, конечно, далеко не простым актом королевского произвола. То было время, когда абсолютизм был еще на подъеме, когда личная неприязнь монарха к феодальному прошлому совпадала с исторической необходимостью создания нового центра, нового стиля жизни, нового искусства как выражения победы государственности над сепаратизмом Фронды.

Нет ничего удивительного, что начинания Людовика были встречены старинной французской знатью с нескрываемым недовольством. Сен-Симон дает в своих мемуарах длинный перечень всех обид, накопленных обитателями Сен-Жерменского предместья, вынужденными покинуть насиженные места ради ненавистной им новой резиденции:

«Сен-Жермен, единственное в своем роде место по богатству видов, сплошь покрытое густолиственным лесом, замечательное красотою своих деревьев, своей почвы, своего местоположения, обильное источниками, прелестными садами, высокими террасами, — город, отстроенный и поддерживаемый своим положением... Он бросил этот город ради Версаля, самого печального и неблагодарного края, без видов, без лесов, без воды, без земли, — края, покрытого зыбучими песками и зловонными болотами.

Ему доставляло наслаждение насиловать природу, укрощая ее силою искусства и своих богатств. Он возвел строения одно за другим без общего плана; прекрасное высится рядом с грубым, просторы — рядом с удушающей теснотой. Его апартаменты и апартаменты королевы до последней степени неудобны, с их покоями, погруженными во мрак, стиснутыми и затхлыми. Сады удивляют своим великолепием, но ни к чему не пригодны и точно так же безвкусны. Чтобы добраться до тенистых мест, нужно пересечь знойные пустыри, которые завершаются либо крутыми подъемами, либо спусками... Щебень жжет ноги, но без него можно утонуть в песках или в черной грязи. Насилие над природой, заметное повсюду, производит непреодолимо отталкивающее впечатление. Воды, искусственно собранные с разных сторон, зеленеют, густеют и покрываются тиной; они распространяют нездоровую сырость и зловоние, которое еще более чувстви-

тельно. Правда, фонтаны, предмет особых забот, ни с чем не сравнимы, но и на них глядишь с восхищением и спасаешься бегством.

Со стороны двора теснота невыносима... Со стороны парка открывается более приятное зрелище, но кажется, будто видишь сгоревший дворец с недостроенным верхним этажом и кровлями. Мансару не удалось уговорить короля поднять дворец на один этаж, поэтому капелла подавляет его своими размерами и высится отовсюду, подобно печальному катафалку. Выполнение всех этих украшений безукоризненно, но порядка не видно ни в чем; все было задумано так, чтобы смотреть с балкона, потому что король избегал спускаться вниз... Невозможно перечесть все чудовищные недостатки этого дворца, безграничного по своим размерам и своей стоимости, с его службами, еще более безобразными, чем он сам...»

В лице Сен-Симона старозаветные вкусы столкнулись с регламентированной государством классикой. Только неисправимая косность привыкшего к французским остроконечным замкам аристократа могла подсказать ему меткое и злое сравнение прямых кровель Мансара с недостроенным зданием. Но дело не только в расхождении художественных вкусов. Желчность Сен-Симона слишком откровенно выдает обиды оттесненного абсолютизмом феодала. Эта затаенная обида раскрыла ему и социально-политический смысл Версаля и помогла расшифровать идею строителя с большей яркостью, чем это делает большинство современных описателей, ограничивающихся восторгами по поводу красот Версальского парка и дворца. Действительно, выражение в архитектурных образах мощи французского абсолютизма было одной из главных общественно-политических задач версальского строительства. Этим объясняется начало зрелищности, порою некоторой театральности, которое наложило отпечаток на весь архитектурный комплекс.

Однако французский абсолютизм XVII века был завершением длительного развития французской монархии и тесно связан с ростом мануфактурного хозяйства и новой, меркантильной системы, оспаривавшей первенство даже с такими хозяйственно передовыми странами, как Голландия, по словам Маркса — «первая капиталистическая страна Европы». Идея рационализма, идея порядка, идея системы — вот что французский абсолютизм противопоставлял сепаратизму феодальных князей и индивидуализму буржуазной демократии. Вот благодаря чему он еще в начале следующего столетия оказывал такое большое воздействие в других странах, в частности в России, а планировка Версальского дворца, парка и города послужила одним из прообразов планировки самого передового из городов XVIII века — Петербурга. В архитектурном оформлении французской резиденции эта идея рационализма означала, что репрезентативность должна была войти в рамки нормы, стремление к величественному — подчиниться чувству меры, что была объявлена война неумеренной роскоши и провозглашено начало порядка, деловитости и целесообразности. Известно, что чопорная версальская жизнь с ее приемами, прогулками, трапезами, утренним великим вставанием и отходом ко сну подчинялась раз навсегда выработанному распорядку [6]. Дух этого порядка

веет со стен Версальского дворца и выступает во всей планировке. Роскошь и блеск не царствуют в Версале с таким безудержным разгулом, как в виллах римских магнатов, в генуэзских дворцах и в Палаццо дожей.

Сила французского абсолютизма в XVII веке заключалась в том, что проявления его мощи были одновременно доказательствами прогресса французского просвещения и хозяйства. Зеркальная галлерея была не только выражением исканий новых пространственных и световых эффектов; она была демонстрацией успехов французской стекольной промышленности, ее первых побед над Венецией. Три версальских проспекта — это не только завершение дворцовой перспективы, но и памятник дорожного строительства, который еще много позже апологет «великого столетия» Вольтер сравнивал с прославленными дорогами древнего Рима. Наконец, фонтаны и каналы, краса и гордость Версальского парка, также относятся к разряду технических достижений эпохи, к которым следует причислить и прорытие знаменитого Лангедокского канала, соединившего Атлантический океан и Средиземное море и немало содействовавшего развитию французской торговли.

Памфлетисты эпохи называли Людовика деспотом и сравнивали его с султаном. Действительно, деспотические тенденции выделяют Людовика из ряда французских королей, но, какими бы жестокими ни были проявления этого деспотизма, не следует забывать, что в XVII веке были крепки такие силы, которые ставили ему известную преграду. Сохранялись традиции гуманизма в городах, существовали парламенты, была под боком Голландия, приют оппозиционеров, был пример буржуазной революции в Англии и в далекой перспективе восемьдесят девятый год.

Правда, Версаль прославляет одного человека, правда, его скульптура — это аллегории короля, эмблемы — знаки его достоинства, фонтаны — его забавы, а центр всего огромного дворца и парка — опочивальня короля, в которой он возлежал под высоким балдахином, точно восседал на престоле. Это прославление одной личности сказалось в Версале в том, что вначале предполагалось увенчать центральную часть дворца куполом, как в Во-ле-Виконт. Но следует отметить, что от этой идеи отказался уже Лево. Впоследствии Мансар утвердил горизонтальную черту и придал ей большую чистоту и исключительный монументальный размах. Горизонталь позволила подчинить дворец линиям парка, включить его в композицию парковой планировки. Горизонталь доминирует в членениях фасада, в котором ни центральная часть, ни вход почти не выделяются из плоскости стен. Горизонталь является основной осью движения, на которое рассчитан весь комплекс дворца и парка. Зритель всегда оказывается на пересечении координат. Линии версальских проспектов, архитектурные грани боскетов влекут его в разные концы, втягивая его в сложную систему пространственных отношений. Горизонталь версальской планировки позволила выразить идею подчинения индивидуума *системе*.

Это особенно ясно сказалось в расстановке статуй главного партера и некоторых аллей. Аллегорические фигуры рек Франции, украшающие партер, были созданы лучшими скульпторами XVII века*. Вблизи

зритель замечает, что они выполнены в человеческий рост и что каждая из них непохожа на другую. Река Сона, создание Тюби, пленительна своей полнокровностью и телесностью, перед которой бледнеет Майоль. Река Гаронна своей слегка манерной грацией предвосхищает рококо. Но стоит немного отойти (а весь партер рассчитан на большую дистанцию), и эти же самые статуи вырисовываются в виде маленьких темных точек, украшающих гранитные обрамления бассейнов, едва поднимаясь над уровнем почвы*. Соответственно этому статуи, расставленные в аллеях, не обладают самостоятельностью скульптуры барокко, для которой архитектура нередко служила фоном. В Версале скульптура подчиняется архитектурному началу, и поэтому статуи порою подменяются гермами, гермы — беломраморными вазами. Это не больше, чем белые вехи, расставленные среди бархатной зелени боскетов, — носители идеи порядка и системы.

В литературе эпохи имеется много свидетельств того, в каких тисках была зажата личность в эпоху абсолютизма. Вся изумительная наблюдательность Лабрюйера, филигранная острота его «Характеров» родилась из чувства протеста задавленного этой придворной средой гуманиста. Об этом безжалостном подавлении личности говорит в своих записках и Сен-Симон, который, правда, протестует против абсолютизма с позиций старой, обойденной и обиженной, знати. От его рассказов о версальской жизни веет порой тем мертвым холодом, который и теперь охватывает зрителя среди просторов Версальского парка с его широко разбросанными белыми статуями [7].

Однако здесь следует внести некоторые поправки. Личность абсолютного государя рисуется в представлениях XVII века не в образе сверхъестественного существа, как в монархиях Востока и поздней античности. Главная идея Версаля не столько в возвеличении сверхъестественной мощи государя, сколько в идее государя, обозревающего свои владения, царящего над окружающим миром благодаря «всеведению». Современные снимки Версаля, снятые с аэропланов, только гипертрофируют тенденции, к которым тяготели старинные панорамы Версаля, — восприятие дворца и парка как грандиозной ландкарты, развернутой у ног ее владельца. В этом глубокое отличие от большинства итальянских парков эпохи барокко. Элемент зрелищности был присущ и им, но эта зрелищность носила несколько театральный характер. Деревья, боскеты, водопады, лестницы — все это громоздилось по естественным уступам почвы в виде кулис или декораций.

Иное дело в Версале. Указания Сен-Симона на то, что Людовик любил обозревать свои владения с балкона и неохотно спускался вниз, только подтверждают то, что можно было бы установить путем изучения памятника. План Версаля сам по себе обладает привлекательностью, как стройно орнаментированное поле. Французская архитектура XVII века вообще придавала огромное значение плану. Известно, что современный Версалю Собор инвалидов Мансара (1675—1706) был задуман в первую очередь как красивое решение плана, похожего на чашечку и лепестки цветка. Французские архитекторы нередко переоценивали план в ущерб простран-

ственному впечатлению. При возведении здания на таком графически вычерченном плане многие эстетические эффекты пропадали, так как выступали новые, не учтенные в плане, чисто пространственные моменты.

К Версалю этот упрек неприменим. План Версаля прекрасно обозрим благодаря своей искусственно выровненной почве. Можно себе представить, какое зрелище открывалось с верхней террасы дворца на дивные создания Ленотра, когда они еще сохранялись в их первоначальной чистоте и нетронутости. Слева от дворца виднелись два мощных газона, разбитых диагональными дорожками, с бассейнами на их пересечениях. За ними шел крутой спуск к Оранжерее, еще дальше виднелось Швейцарское озеро и теряющиеся в дымке холмы Сатори. Справа южному партеру соответствовал северный партер; Аллея воды спускалась к фонтану Дракона, за которым блистала огромная стеклянная масса бассейна Нептуна.

Но самое примечательное зрелище открывалось прямо перед дворцом, по линии его магистрали. Здесь были два узких бассейна, обрамленных гранитными рамами*. Оба бассейна и теперь еще останавливают наше внимание своей холодной зеркальной красотой. За ними виднелся спуск — Большая лестница. Следующая узловая точка — фонтан Латоны среди двух партеров, еще дальше шла Королевская аллея, названная впоследствии Зеленым ковром; за Королевской аллеей, как ответное эхо фонтану Латоны, виднелся бассейн Аполлона и, наконец, почти на горизонте — блестящая полоска Большого канала с его двумя рукавами, еще не закрытыми разросшимися впоследствии деревьями. Зрелище это обладало неотразимой притягательной силой. Было что-то возвышающее в том *богатстве зрительных впечатлений*, которые сразу, с единой точки зрения, с одного наблюдательного пункта, открывались человеческому глазу и ласкали его чувством простора и порядка. Простое созерцание казалось здесь равносильным познанию. Все было наглядно, как на шахматной доске с ее непреодолимой логикой, напрягающей ум.

Но вид с балкона дворца — это только главный вид на версальскую панораму. Хотя весь парк возведен на искусственно выровненной почве, на месте осушенных болот, он образует несколько уступов, так что дворец и главный партер высятся над остальными частями парка. Поэтому, кроме главной панорамы, существует еще несколько других точек, откуда раскрываются перспективы сада. Со стороны двора глаз легко охватывает далекое пространство, благодаря тому, что кровли конюшен на Площади оружия едва достигают уровня Мраморного двора. В саду раскрываются перспективы с разных точек партера: у его южного края взгляд царит над Оранжереей, у его переднего края — над фонтаном Латоны с прилегающими Осенней и Весенней аллеями. Старинные путеводители настойчиво рекомендуют останавливаться в этом месте, называемом ими point de vue. На языке общественных отношений эти обращения к зрителю равносильны попыткам убедить своих гостей, разъяснить им систему абсолютизма логическими доводами [8].

Но не следует думать, что Версаль рассчитан только на восприятие с птичьего полета. Его дорожки — это не только ленты, членящие пло-

скость. Дорожки служили для того, чтобы по ним гуляли, каналы — чтобы по ним катались на лодках. Здесь выступает второй аспект Версаля, его новое восприятие. Стóит с балкона спуститься вниз — и зрелище решительно изменяется. Квадраты перестают быть квадратами, — это сильно вытянутые ромбы и трапеции. Предметы, которые сверху казались расставленными в пространстве *один рядом с другим*, теперь сближаются, и кажется, что они стоят *один за другим*. Теперь партер уже не похож на шахматную доску, но это не значит, что он теряет свой смысл. Посетителю Версаля необходимо всегда иметь в голове основные черты его плана. Двигаясь по аллеям, он замечает, что ромбы раскрываются в виде прямоугольников и квадратов, и все то, что в перспективе рисовалось узкой полоской, развертывается сложной пространственной планировкой. В конце концов глаз зрителя привыкает к пространственному толкованию линий, как знаков трехмерных конфигураций. Он даже переносит свой опыт на другие линии, наделяя их особой пространственной значимостью. Линии Версаля никогда не служат простой границей предметов, — это грани пересечений бесконечных плоскостей и протяженностей. Они влекут в глубину, выводят вширь, как сплетающиеся линии путей на разъезде. В них кристаллизовалась тяга «великого столетия» к бесконечности. В этих линиях сказался своеобразный «почерк» Ленотра, ими характеризуется своеобразие так называемого французского парка.

Этот французский парк XVII века примыкает к традициям итальянского садового искусства. Известно, что создатель Версаля, Ленотр, совершил путешествие в Италию и был знаком с лучшими образцами парков барокко. Но источники французского парка лежат не только в истории паркового искусства. Его предпосылкою служило развитие всей художественной и интеллектуальной культуры Франции XVII века и в первую очередь рационализма картезианской философии. Правда, у нас нет оснований утверждать, что Ленотр и другие создатели Версаля были последователями картезианства. Однако в течение XVII века начала рационализма проникают во все области французской культуры и оказывают на них глубокое оплодотворяющее воздействие. Они ясно отразились в развитии математики и физики, в учении о государстве и праве, в истории и педагогике, в эстетических учениях, в изящной литературе и изобразительных искусствах. Этим определяется общая направленность и цельность французской культуры XVII века, хотя дух рационализма в каждой из этих областей преломлялся в своеобразные формы. Что касается паркового искусства, то эти начала картезианства сказались прежде всего в противопоставлении строгого, как бы априорно задуманного плана эмпиричности природы и естественных условий местности, в геометризме всей планировки Ленотра, своеобразно преломившего математический метод Декарта, наконец, в ярко выраженном преобладании во всей композиции начала логики и разума над воображением и чувством. Версальский парк был созданием абсолютизма. Между тем известно, что абсолютизм довольно неблагосклонно относился к картезианству и даже вел настойчивую борьбу с его готовностью поставить под сомнение священное предание и

традиционные представления. И все же версальские мастера сумели претворить в своих созданиях черты этого мировоззрения. В этом заключается глубоко прогрессивное значение искусства Лево и Ленотра.

Стремление охватить единым взором большое пространство было едва ли не главной страстью создателей Версаля. Его своеобразие особенно ясно, если сравнить Версаль с Во-ле-Виконт. Там этот пафос пространства еще только пробуждается. Он прекрасно выражен в основных линиях партера. Но сильное, стремительное движение в глубину замыкается в во-ле-виконтском партере холмом с венчающей его статуей, и это дает ему завершенность, напоминающую ватиканский Бельведер и другие итальянские сады.

Эта тяга к беспредельности наглядно сказалась в замысле всей планировки Версаля. Эта черта также имеет свое глубокое идейное обоснование. В ней сказалась, с одной стороны, повышенная экспансия абсолютического монарха, которую уже современники рассматривали как попытку слить границы двора с границами всей страны. С другой стороны, в ней сказалось желание сохранить видимость своей связи со страной, представить абсолютизм как установление, пользующееся популярностью среди широких слоев населения, последовательная политика демагогии.

Своеобразная «открытость», «незамкнутость» особенно ясно выражена в замысле всей версальской композиции. Со стороны подъездного двора дворец втягивает в себя зрителя своими последовательно суживающимися площадями. Сначала он попадает на Площадь оружия — трапецию, которая своими скошенными гранями влечет его ко дворцу. За ней отгороженный легкой решеткой Передний двор, за ним — Королевский двор и, наконец, Мраморный двор, вначале отделенный от Королевского двора аркадой и глубоким рвом, впоследствии слившийся с остальными дворами. Квадратик этого Мраморного двора, как старинная драгоценность, вделанная в новую оправу, служит средоточием всей композиции, но стóит вступить в него и обернуться — и сила притяжения превращается в свою противоположность: три расходящихся проспекта уводят взор в беспредельность. То же самое повторяется и в парке; только со стороны двора все более деловито, движение более сосредоточенно, не так спокойно и созерцательно, как со стороны парка. Но веерная композиция встречается и в планировке парка: зритель поминутно оказывается на перекрестках лучевых аллей, которые раскрывают перед ним заманчивые дали. При этом следует заметить, что по мере удаления от дворца отрезки становятся крупнее, просторы все шире и шире, и эта «обратная перспектива» рождает впечатление возрастания пространственного пафоса.

Приговор последующих поколений совпал с оценкой Сен-Симона. Романтики и их предшественники упрекали создателей Версаля в том, что со своим пристрастием к математике они не чувствовали природы. Но такой упрек не вполне справедлив. Конечно, люди XVII столетия не знали той *природы, овеянной лирическими переживаниями*, которую открыли создатели английского сада, но мастера Версаля глазами великих пантеистов XVII века видели в природе основоположную силу, «начало начал», и

выразили это в грандиозном парковом замысле. Нужно вспомнить величавый финал версальской планировки — Большой канал с его необозримыми водными пространствами, которые уводят нас за пределы парка и, сливаясь с горизонтом, приобщают человека к космической беспредельности; нужно представить себе летние вечера, когда солнечный диск, отражаясь в воде, как у Лорэна, медленно погружается в канал, чтобы понять, что это зрелище могли создать только современники Спинозы и Лейбница.

В Версале повсюду царит строгая закономерность, порядок и симметрия. Но статика архитектурных форм Версаля не означает его внутренней застылости и мертвенности. Версальская планировка задумана как нечто неподвижное для того, чтобы не препятствовать движению человека. Вот почему фотографии не могут дать полного представления о Версале. Только кинолента могла бы передать внутреннюю красоту его линий, их настоящее звучание; только она могла бы показать, как прямая черта паркового фасада трогается с места, складывается и развертывается во всю свою ширь, поражая зрителя богатством своих аспектов. В движении раскрывается последний смысл планиметрической схемы, видимой с верхних балконов.

Это не движение одиноко гуляющего с его капризными отклонениями от прямой, которым следует английский романтический сад. Это скорее утомительное, неторопливое, плавное движение процессии, влекущее человека и не дающее ему возможности ни прибавить шагу, ни остановиться. Оно идет мимо зданий, мимо предметов, и глаз зрителя рассеянно, как по стенам музея, скользит по всему, что проходит перед ним, и только архитектурные линии тянутся за ним своими спокойными горизонталями. Нигде следы этого движения, отголоски тяжелых шелестящих шлейфов, так не ощутимы, как в Большой версальской лестнице, увековеченной в стихотворении Рильке.

Отправным пунктом этого торжественного шествия служит дворец. Однако и здесь приходится снова вспоминать Ленотра. Версальский дворец сливается в этом отношении с планировкой парка. Единое движение связывает его отдельные покои неразрывной цепью анфилад и вливается в пространство сада с его дорожками, боскетами и газонами. Как видно по рисунку Шуази, покои королевских апартаментов были расположены с таким расчетом, чтобы между исходным пунктом движения (Лестницей послов) и его конечной точкой (Королевской спальней) было наибольшее число промежуточных звеньев. Этому соответствовало на женской половине движение от Мраморной лестницы, или Лестницы королевы, через зал Стражи, Антишамбр, Кабинет к Залу королевы[9]. Эта последовательность покоев складывалась в красочную и пространственную сюиту. Их украшение целиком подчинялось этому замыслу. Оно стремилось к слиянию потолка и стен, к созданию целостного пространственного впечатления с легким выделением задней стены. В Зале Дианы на этой стене был расположен погрудный портрет Людовика работы Бернини; в Зале Венеры — его портрет в образе римского воина работы Варэна. Каждый зал имел свою лицевую сторону, свой фасад.

Это движение торжествует полную победу в знаменитой Зеркальной галлерее Мансара. В сущности, это не тронный зал, а настоящий проспект длиною в семьдесят три метра, улица, крытая огромным коробовым сводом, прообраз позднейших пассажей. Здесь было особенно важно украсить свод и стены так, чтобы они не обременяли пространства и не чинили препятствий людскому потоку. Лебрэн расположил на своде медальоны с изображением побед Людовика. Картины эти обрамлены кариатидами, навеянными Пьетро да Кортона, но Лебрэн несколько ослабил напряженность этих фигур, обобщил их очертания. Живопись потеряла самостоятельное значение, но зато пространство приобрело изящество и легкость. В этом отношении Зеркальная галлерея выгодно отличается от Зала Венеры, тяжело заставленного картинами в багетных рамах. Особенно удачна обработка боковой стены галлереи. Вместо гобеленов, картин и статуй, останавливающих зрителя, она покрыта широкими легкими зеркалами, мимо которых зритель скользит, не замедляя шага. Это движение втягивает в свое русло даже Капеллу. Правда, с наружной стороны она кажется инородным телом, что дало повод Сен-Симону сравнить ее с катафалком. Но внутри она непосредственно связана с анфиладой парадных зал благодаря особому вестибюлю, который прямо примыкает к хору. Это движение прокладывает себе путь даже через Королевскую спальню, и только низкая балюстрада отделяет ложе короля от текущего мимо людского потока.

Контраст застылых архитектурных линий парка и движения человека выражает своеобразный дуализм версальского искусства. Он сказывается еще в большей степени в том геометризме, который считается основным признаком всего французского паркового стиля XVII века. Образцы своевольного обращения с декоративной зеленью можно найти и в итальянских садах барокко. Но, подстригая деревья, итальянские мастера XVII века придавали им причудливые и даже вычурные формы, оперировали гнутыми линиями и пышными объемами, которые характерны и для архитектуры барокко. В планировке французского сада доминируют преимущественно прямые линии, кубические формы и гладкие плоскости.

Геометризм Версаля служит главнейшим средством сведения всего многообразия предметов к единому началу, к единой категории формы. В этом тяготении к единству — пафос версальского геометризма, который навлек на него столько упреков позднейших поколений. Из него следует, что главный элемент, которым оперируют версальские мастера,— это отвлеченная плоскость, абстрактная, почти математически идеальная категория. Эта плоскость царит над всем богатством материалов, из которых слагается парковое целое. Она проступает в гладкой поверхности почвы и усыпанных гравием дорожках, в зеркальной глади бассейнов и каменных гранях фонтанов, в зеленых газонах и в подстриженных боскетах. Творцы Версаля тиранически распоряжаются материалом, насилуя природу, выстраивая фонтаны в виде пирамиды или строгой колоннады, превращая деревья в стены, своды, кубы, цилиндры и конусы. При таком понимании качественные отличия образуют всего лишь вторичные признаки:

песок создает матовые плоскости, водные бассейны слабо поблескивают, боскеты чернеют, как вороново крыло, фонтаны сверкают своей пенистой белизной, газоны светятся, как яркие изумруды.

Известно, что почва, на которой возведен Версаль, выровнена с помощью ватерпаса. Но самое главное — это то, что в художественном восприятии почва теряет значение поверхности реальной земной коры. Почва — это условная плоскость в пространстве, террасы — не более чем ее производные. Это особенно наглядно, если сравнить два аспекта дворца. Со стороны партера кажется, что линия его основания и есть основная линия почвы*. Но стоит спуститься по знаменитой стоступенчатой лестнице к Оранжерее — и почва круто обрывается, и то, что мы принимаем за почву, оказывается не более чем одной из террас*. Сливаясь с лестницей, дворец приобретает массивный цоколь, а его первый этаж становится вторым этажом всего многоэтажного сооружения. Соответственно этому анфилада бельэтажа круто обрывается в Капелле, зритель как бы теряет под ногами почву и парит в пространстве, заставленном белокаменными колоннами. Чудный эффект этот придает готическую легкость и воздушность созданию Мансара и де Котта.

Проблема готики в Версале — проблема, недооцененная историей искусства. Одной из причин этого является отвращение людей XVII века ко всему «готическому», «варварскому», — отвращение, которое, однако, не мешало им более непосредственно и реально подходить к готике, чем романтикам XVIII—XIX веков. Вторая причина этой недооценки кроется в том, что историки Версаля уделяли больше внимания архитектурным *формам*, чем основным художественным *принципам* версальской планировки, которые, при всех подражаниях античным ордерам, восходят к великой готической традиции. Дело не в одном том, что Мансар в версальской Капелле имитирует и стилизует готические контрфорсы, — главное, что своими стройными колоннами, *из-за которых льется свет*, она производит едва ли не то же ажурное впечатление, что и знаменитая парижская Sainte-Chapelle XIII века; что зеркальные просторы версальских бассейнов составляют своеобразную параллель с готическими цветными витражами; что стремительность версальской горизонтали, как доминанты, соответствует стремительности готического вертикализма; и, наконец, что цельностью своей аллегорической системы версальская скульптура уподобляется «каменным энциклопедиям» готических соборов.

ВАТТО

Искусство Ватто обычно связывают с жизнью и культурой французской знати рубежа XVII—XVIII веков. Ватто слывет под именем «певца Старого Режима», одного из главных мастеров галантного столетия. Этому немало содействовала та решительность, с которой просвещенцы XVIII века отвергали Ватто и всю его утонченную живописную культуру, предпочитая ей мужественную и героическую суровость Пуссэна. Этой репутации Ватто немало содействовало и то, что он был введен в историю искусства под восторженные возгласы братьев Гонкуров в качестве поэта «беспечного досуга», певца «изящества и красоты», по которым вздыхали эти апологеты «искусства для искусства»[1].

Но не будем судить о Ватто лишь по его излюбленным темам и поставим вопрос: каково было его отношение к тому миру, который он увековечил, с какой точки зрения Ватто смотрел на жизнь французской знати и в чем он отличается от своих предшественников, бытописателей французского двора. Когда мадам де Севиньи в своих письмах описывает жизнь двора, она чистосердечно не скрывает своего удовольствия, что составляет плоть от плоти великосветского общества[2]. Совсем иначе относится ко двору Людовика XIV Сен-Симон. Он взирает на него глазами обиженного феодала, призванного ко двору, как на военную службу, — отсюда беспощадно разящая зоркость его наблюдений. Давая в своих «Характерах» зарисовки быта двора и знати, Лабрюйер постоянно соразмеряет странности, условности и нелепости этого мира с критериями человечности и духовного благородства, с заветами гуманизма. В начале XVIII века Монтескье, сам полноправный член парижских салонов, должен был в воображении перевоплотиться в двух персидских посланников — Рика и Узбека — для того, чтобы острее увидать в обществе Регентства черты наступающего распада.

Положение стороннего наблюдателя было свойственно Ватто и по рождению и по натуре. Сын простого кровельщика, он в молодости прошел

суровую школу лишений и непосильного труда и, даже принятый в высшие круги французской знати, должен был сохранить в себе чувство социальной дистанции. Немало значило и то, что Ватто был провинциалом и никогда не терял связи с родным Валансьеном; Париж всегда рисовался перед ним в заманчивой перспективе, которая для него, вопреки Лабрюйеру, не пропала даже после того, как он ближе познакомился со столицей [3].

Валансьен был маленьким городком на границе Фландрии. Всего за несколько лет до рождения Ватто он был присоединен к Франции Людовиком XIV. Город не мог оправиться после войн и неприятельских осад. Ватто с детских лет видел следы «печальных последствий войны». Среди этой разрухи Ватто, конечно, не смог найти в себе сил, чтобы противопоставить миру отцветавшего дворянства жизненные идеалы крепнущего третьего сословия, которые его младший современник, Шарден, обретал в бюргерских домиках улицы Сены в самых недрах Парижа. Болезненное сложение и болезненный темперамент Ватто также препятствовали этому. Зато в нем соединялись две черты, которые редко можно встретить у одного человека. Он был от природы всегда погруженным в себя мечтателем и вместе с тем обладал исключительно острой наблюдательностью, изумительной зоркостью глаза. Он изживал свой разлад с миром в воображении, но он не порывал связи с ним благодаря своей неискоренимой потребности наблюдать. В этом сочетании болезненной возбудимости воображения и повышенной чуткости к окружающему усматривают симптомы тяжелого недуга художника [4]. Как мечтатель, он легко был склонен к восхищению. В картинах светского общества он, не скрывая, любуется его показной красотой и восторженно воспевает придворную жизнь эпохи Версаля. Но в этом отношении Ватто был далеко не единственным среди людей XVIII века. Сходным образом Вольтер в своем «Веке Людовика XIV» с восторгом говорит о величии XVII столетия, о той поре, «когда Ларошфуко после беседы с Паскалем и с Арно мог отправиться в театр Корнеля». Но Вольтер язвительной критикой просвещенца разит деспотию и порчу нравов при Людовике XIV. Ватто взирает на светское общество с легкой иронией, порою с горькой усмешкой. Без этого зернышка иронии искусство Ватто потеряло бы свое главное обаяние [5].

Современники и друзья Ватто с недоумением отмечают непоседливость этого болезненного и слабого человека. Юношей он покидает родной городок в поисках счастья в столице. Из Парижа он безуспешно пытается отправиться в Италию, затем, огорченный неудачей, возвращается в родные места, снова бросает их ради Парижа и здесь несколько раз торопливо меняет свое местожительство, не сообщая даже друзьям о своем бегстве [6]. Последним приступом этой ностальгии была поездка Ватто в Лондон. Ее причины непонятны биографам. Поездка в Лондон свела его в могилу.

Эта безотчетная тяга Ватто к чему-то далекому и несбыточному стала главным лейтмотивом его искусства. В сущности, Ватто открыл то очарованное «там», которое почти через столетие после него Шиллер пытался обосновать философским идеализмом Канта. Главное произведение Ватто, его художественная программа, с которой он выступил в Академии, —

«Отплытие на остров Цитеры» — целиком построено на этом мотиве. Картины счастливых идиллий, безмятежных пасторалей были известны и в живописи и в литературе, начиная с поздней античности. Но Феокрит рисует счастливое пастушеское существование как сбывшуюся мечту, как возвращение золотого века. Тициан, Рубенс и даже Пуссэн переносят нас в этот безмятежный мир, делают нас участниками праздника освобожденной, торжествующей плоти. В своей картине Ватто запечатлел всего лишь приготовления к отплытию, влечение этих хрупких, болезненных людей к далеким радостям любви и представил мечты эти несбыточными, влечение — тщетным, счастье — далеким и недоступным.

Первоначальная композиция «Отплытия» несколько напоминала движение вдоль театральной сцены в опере Данкура, которая, возможно, вдохновила Ватто к его картине. Но Ватто нашел самого себя, лишь направив движение в ту голубую туманную даль, из которой смутно выступают розовеющие снежные вершины, показав все фазы любви влюбленных пар, влекущие нас к счастливой развязке и вместе с тем останавливающие нас своим замедленным ритмом [7]. Ватто запечатлел преддверие радости, ожидание счастья, которое томит человеческое сердце нестерпимой мукой.

В руках мастеров Возрождения перспектива была средством овладения миром, его огромными просторами. В руках Ватто она стала средством ухода из мира в царство несбыточных грез. Тяга к далеким краям Нового Света была в эпоху великих открытий выражением смелого конквистадорства. В романе аббата Прево Новый Свет предстал претворенным в образ чистой, неиспорченной природы, и здесь-то кавалер де Грие вместе с своей ветреной Манон Леско обретает несколько счастливых мгновений [8].

Отрава этого томительного влечения к чему-то далекому и несбыточному разлита во всех произведениях Ватто. «Ночной дозор» Рембрандта в соответствии с эстетикой барокко строился в наступательном движении роты, предводительствуемой капитаном Банингом Коком. В «Рекрутах» Ватто цепь хрупких, фарфоровых фигурок движется по склону холма в глубь картины, в туманную сизую даль, сливающуюся с облачным небом. Мы словно слышим, как замирает стук их шагов, как стихает их песня за горой. Эта картина, как и многие военные сцены Ватто, звучит скрытым протестом против трескучей торжественности присяжных баталистов эпохи Людовика XIV [9]. Но примечательно, что сходный композиционный замысел был положен Ватто в основу многих произведений на другие темы. Среди несохранившихся картин, известных нам по гравюрным воспроизведениям у Жюльена, особенным очарованием отмечено «Возвращение из Гэнгетт» *. Картина эта представляет собой бытовую зарисовку. Гэнгетт — это маленький городок неподалеку от Валансьена. Очень вероятно, что еще в раннем детстве Ватто запомнилось, как в праздники окрестные поселяне, изрядно выпив в гэнгетских кабачках, возвращались подвечер домой, качаясь на ногах и громко горланя песни. Ватто прибавил к этой группе крестьян группу пирующих под развесистым деревом кавалеров и дам, перед которыми остановилось несколько нищих в лохмотьях,

как две капли похожих на типы в гравюрах Калло. Закатные лучи солнца золотят придорожные строения. Картина проникнута чувством щемящей тоски и грусти. Ее композиция влечет нас куда-то за пределы городских стен, в широкое поле, где виднеются окрестные холмы. Примечательно, что эта бытовая зарисовка Ватто в точности повторяет композицию «Отплытия на остров Цитеры» с его стремлением в прекрасную даль, окутанную мечтательной дымкой.

Впрочем, это стремление Ватто отодвинуть предметы в далекую перспективу, где они должны приобрести всю свою привлекательность, сочетается у него с противоположным стремлением. Ватто видит толпу всегда на большом расстоянии, но он всматривается в нее так зорко и подмечает такие мелочи в жестах и в мимике людей, которые обычно видны только вблизи. В своих «Воображаемых портретах» В. Патер прекрасно восстановил ту психологическую ситуацию, в которой такие образы могли возникнуть: он представил молодого художника, замкнутого и нелюдимого юношу, забравшимся в одну из пустых ниш старой ратуши, откуда ему, не замеченному никем, видна вся многолюдная деревенская ярмарка и куда хорошо доносятся голоса, чуть ли не любовный шопот отдельных пар [10]. В этом есть некоторое сходство с тем, как герой «Хромого беса» Лесажа обозревает Толедо с высокой башни Сан-Сальвадор и потом силою бесовского наваждения заглядывает под кровли домов и подробно узнает о судьбе каждого из их обитателей.

Представим себе темный силуэт огромного многобашенного замка на высоком холме; клубы дыма поднимаются из его труб; небо полыхает закатными лучами; могучие деревья своими пушистыми кронами сливаются с небом. Такой романтический пейзаж мог увидеть только мечтатель, меланхолик, чуждый житейской суеты, готовый искать спасения среди дикой, нетронутой природы. Но в картине Ватто «Деревенская свадьба» (Лондон) [11] этот пейзаж осеняет ярко освещенную площадку, где танцуют и резвятся деревенские кавалеры и дамы, и здесь Ватто заставляет нас замечать подробности, которые на таком расстоянии легко могут ускользнуть от внимания: мы видим смущение невесты, напряженно сидящей за столом, развязность молодых людей, кокетливые жесты женщин; мы замечаем, как один кавалер, не отпуская талии дамы, играет с собачкой; как другая собачка остановилась посредине площадки и с удивлением озирается по сторонам. И много еще других, тонко подмеченных черточек рассеяно в этой картине.

В своих зарисовках с натуры Ватто шел по пути, намеченному великими мастерами XVII века, и в частности Рембрандтом. Известно, с какой настойчивостью художник советовал своему ученику Ланкрэ делать как можно больше этюдов с натуры. Сам Ватто выполнил в течение всей своей жизни огромное количество таких зарисовок, собранных в книги и впоследствии изданных его другом Жюльеном. За эти рисунки автор одной из лучших монографий о Ватто, Луи Жиллэ, готов назвать его реалистом. В них наблюдательность Ватто находит себе наилучшее применение. Перед нашими глазами проходит огромный круг мотивов и тем. Здесь и жеманные

кавалеры и дамы*, разряженные актеры, странствующие музыканты, экзотические фигуры послов, чернокожие слуги, солдаты, монахи, ремесленники, нищие. Кайлюс рассказывает, что Ватто составлял свои картины исключительно из этих зарисовок. Критика подтвердила это сообщение.

Таким путем возникновение большинства картин Ватто может быть восстановлено по рисункам. В этих рисунках с натуры Ватто всегда сохраняет по отношению к человеку роль несколько скептически настроенного наблюдателя. Не следует забывать, что Ватто черпал свои модели из общества Старого Режима, в котором жест человека потерял свою мимическую выразительность, слово — свой непосредственный смысл, в котором разлад между естественным и условным достиг своей крайней степени. На эту наигранность светских манер, видимо, намекает Узбек в «Персидских письмах» [12], поражаясь насмешливости французов в совете, в войсках и даже в обращении с посланниками. Ватто никогда не скрывает наигранности и притворства светского обхождения. В «Отплытии на остров Цитеры», сплошь окутанном атмосферой мечтательности, он особенно метко схватил едва уловимые нюансы: слишком закинутая голова кавалера, слишком поспешное ответное приветствие дамы, слишком смелый, вызывающий взгляд, и для всякого очевидно, что вся эта нежность — всего лишь жеманство, а страсть — это игра.

Ватто первый из живописцев снял со светского человека его маску. Только в его разоблачении не было страстной горечи Мольера. Грация Ватто делала его иронию неоскорбительной и неопасной. В этом отношении Ватто можно скорее сравнить с Мариво. Когда героиня его романа «Марианна» описывает светское общество, собравшееся в церкви, она смотрит на него с той же легкомысленной насмешливостью, с которой Ватто смотрел на своих светских кавалеров и дам. «Там было также множество молодых людей прекрасного сложения, гражданских и военных чинов, поведение которых свидетельствовало о том, что они были вполне довольны собой, и которые, прислоняясь к спинкам своих кресел, принимали непринужденные и галантные позы, говорившие о том, что они пребывали на вершине блаженства. Я замечала, что они то наклонялись, то облокачивались, то выпрямлялись; потом улыбались, потом раскланивались направо и налево, не столько из вежливости или по обязанности, сколько для того, чтобы разнообразить свой облик и предстать с различных сторон. И я угадывала мысли всех этих личностей безо всяких усилий: мой инстинкт не находил здесь ничего ему незнакомого». Когда Рембрандт на одном листе повторяет несколько раз одну и ту же фигуру, кажется, будто сама жизнь человека развертывается перед нашими глазами. Когда Ватто зарисовывает на одном листе одну и ту же головку в различных поворотах, это скорее похоже на то, как женщина кокетничает перед зеркалом [13].

В настоящее время установлено, что Ватто познакомился с итальянской комедией только сложившимся мастером, когда после смерти Людовика XIV ей было разрешено вернуться в Париж [14]. Тем не менее театр, в частности комедия дель арте, занимает центральное место в его твор-

честве. Для этого у него были особые основания. Театр привлекал Ватто как претворенная жизнь, как прекрасная мечта о безмятежном острове Цитеры. В итальянском театре сложность людских отношений предстала художнику очищенной от случайностей будней, освещенная яркими огнями рампы, расцвеченная пестрыми тканями театральных костюмов. Но этим далеко не ограничивается влечение Ватто к театру. Самое главное было то, что комедия дель арте, связанная крепкими нитями с народным театром на улице или на площади, не знала замкнутости сцены, разрыва между зрелищем и жизнью. Ватто привлекало в ней то, что актеры ее перебрасываются репликами с партером, выходят со сценической площадки в зрительный зал, что действие — это неприкрытая игра, а действующие лица — маски. Таким образом, театр предстал глазам Ватто как живое подобие реальности, которую он имел перед своими глазами; в персонажах вроде Панталоне, Слуги, Нотариуса и Пьеро он увидал типы галантного общества с его притворством, игрою и масками, а в равнодушии зрителя к этим персонажам — подобие своего горько-равнодушного отношения к людям. В своих сценках из комедии дель арте Ватто за сто лет до романтиков выдвигает *иронию* в качестве основы художественного творчества. В знаменитом «Мезетине» Арлекин поет свою безответную серенаду равнодушной и отвернувшейся от него Коломбине. Но Арлекин утрированно откидывает голову, утрированно закатывает глаза. Ватто не скрывает того, что он поет не от души, но притворяется влюбленным, всего только выполняет заученную роль. Нарушая «иллюзию» жизни, Ватто отодвигает весь образ в особую сферу иронии.

В своем увлечении театром Ватто сливает его с жизнью, стирает грань между искусством и действительностью [15]. В «Отплытии на остров Цитеры», особенно в берлинском варианте, веселое общество сливается с расставленными среди парка статуями, с резными фигурками стоящего на берегу судна. В «Лавке Жерсэна» фигуры посетителей лавки растворяются в атмосфере художественных образов; они выполнены теми же воздушными тонами, что и развешанные картины и укладываемый в ящик портрет Людовика [16]. Но особенно замечателен Жиль*, этот грустный Арлекин, который в своем белом атласном наряде стоит у края рампы. За ним развлекается веселое общество, улыбаются дамы, клоуны ведут осла, но Жиль стоит, опустив руки, ничего не замечая, с бесстрастной улыбкой на устах, стоит у самого края рампы, как между двух миров, одинаково равнодушный к искусству и к жизни, к веселому шуму сцены и к зрительному залу.

Современники единогласно говорят о том, с каким восхищением Ватто относился к Рубенсу. Незадолго перед смертью (1721), получив в подарок небольшую картину Рубенса, Ватто писал своему другу Жюльену о той радости, которую ему доставляет этот холст. «С того времени, как я его получил, — пишет художник, — я не могу оставаться в покое, и мои глаза без устали обращаются к тому мольберту, на котором я расположил картину, как на алтаре». Картина великого фламандца вызывала в нем чувство настоящего благоговения. Однако эта привязанность Ватто к Рубенсу проистекала, видимо, не из чувства внутреннего родства, —

Рубенс привлекал Ватто с такой неотразимой силой потому, что в произведениях Рубенса он находил в преизбытке то самое, чего нехватало ему. Эта органическая противоположность двух мастеров сильнее всего проявляется в их художественном почерке, в той особой манере вести линию, накладывать блики, которая была свойственна каждому из них.

Художник монументального размаха, могучего, широкого жеста, Рубенс выдает себя в живописи и рисунке своим неповторимым гибким контуром, волнистой линией, пробегающей через его композиции и приобщающей его самые маленькие холсты к бесконечности. В своих рисунках Ватто иногда удавалось «увидеть» в обнаженном женском теле ритмическую линию Рубенса. Но преобладающая часть картин и рисунков Ватто задумана в ином строе. Когда Ватто рисует человека, он видит не то, как отдельные сочленения связаны между собой, как гибкое движение пронизывает фигуру. Он разлагает человеческое тело на геометрические многоугольники; каждый из них резко очерчен, каждый доведен до большой четкости и сразу врезается в глаза. Эта система придает его зарисовкам колкую остроту, напоминающую Калло, но она превращает живое человеческое тело в сочетание дробных геометрических форм. Для выражения этого восприятия Ватто выработал особый штрих, особую угловатую, подергивающую манеру наносить линии. В этом отношении Ватто не мог отвечать эстетике Дидро, который требовал удаления из картины геометрических очертаний и особенно острых углов, «потому что формы их, — говорит он, — сами по себе бедны, неблагодарны и убоги».

«МАРАТ» ДАВИДА

Известно, какое горячее участие принимал Давид в художественной жизни молодой революционной республики, сколько труда он положил на организацию национальных музеев Франции. В глазах своих современников Давид имел особые заслуги как устроитель общественных праздников, торжественных процессий в достопамятные дни революции, в которых участвовали многотысячные толпы парижского населения. Когда враги Давида после 9 термидора добились его заключения, они построили все семнадцать пунктов своего обвинения на этих фактах участия художника в политической жизни Конвента при Робеспьере. Ослепленные своей ненавистью, обвинители Давида не приметили, что, помимо непосредственного участия в политической деятельности Конвента, он был неразрывно связан с революционной эпохой всем своим творчеством и что ему принадлежала заслуга наиболее полного художественного выражения идей 1789 года.

Речь Давида, произнесенная им в Конвенте 29 марта 1793 года при поднесении картины, изображавшей убитого Лепеллетье, особенно ясно говорит о том, как представлял себе сам художник свою роль в революции. «Граждане депутаты, — начинает ее Давид. — Каждый из нас должен дать отчет отечеству в дарованиях, которые он получил от природы. Если форма может быть различна, то цель должна быть одной и той же для всех... Граждане, высшее существо, распределяющее свои дары между всеми своими сынами, пожелало, чтобы я выражал мои чувства и мою мысль через посредство живописи, а не возвышенными средствами красноречия, которыми пользуются среди нас дети свободы...» С этими словами Давид передал собранию народных представителей свою картину, изображавшую убитого Лепеллетье. К сожалению, это произведение Давида погибло и известно только по старинной гравюре. Однако до нашего времени дошел его замечательный «Марат» *. Настойчивость, с которой мастер привлекал внимание современников к своему живописному творчеству и признавался, что в нем, а не в ораторском красноречии, он полнее

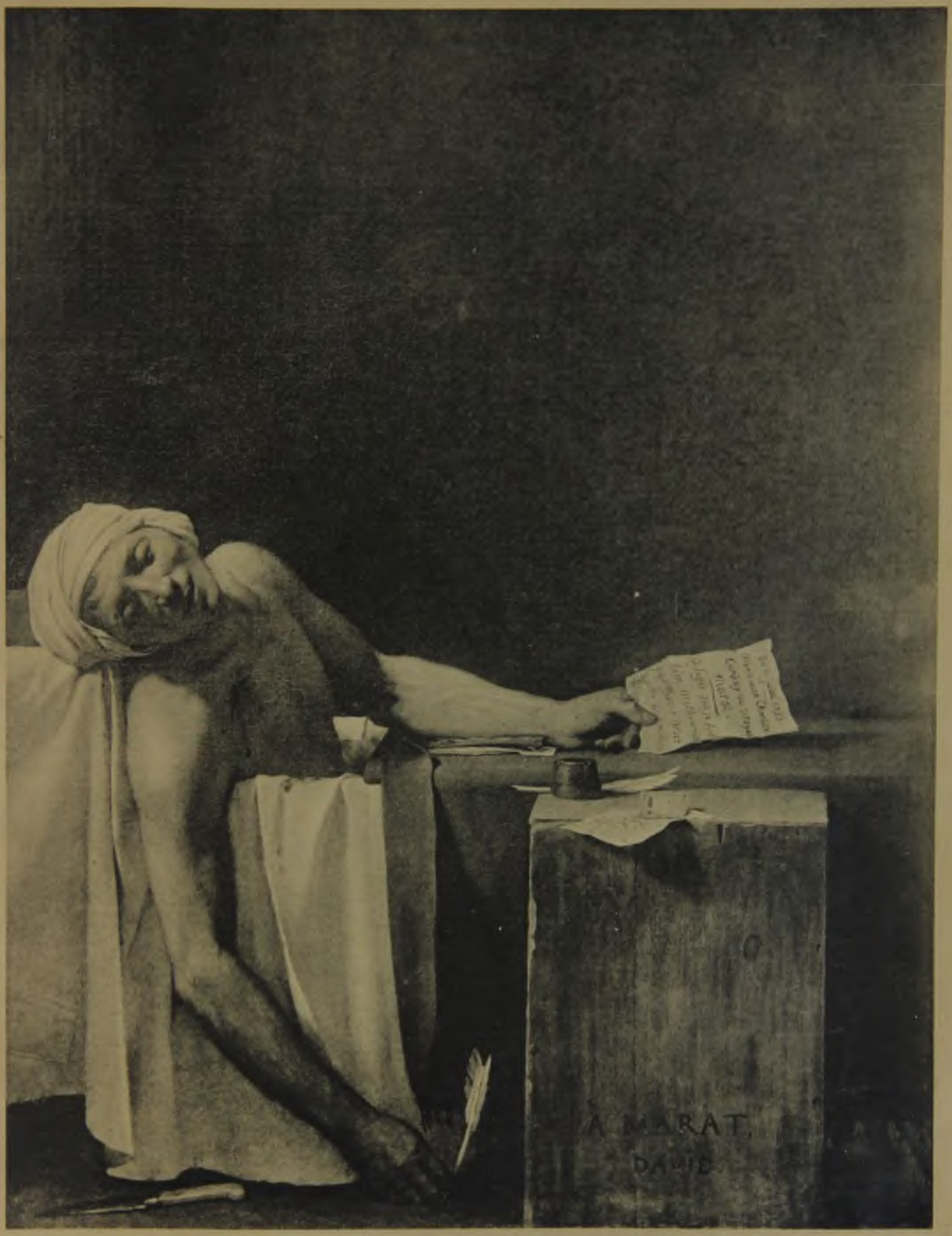
всего выразил себя и выполнил свой долг патриота, обязывает потомков обратить все свое внимание на изучение искусства Давида и особенно его «Марата», которого он сам ценил выше других своих созданий.

Известно, что весть о злодейском убийстве Марата всколыхнула широчайшие массы парижского населения и подняла могучие волны народного возмущения. В бурное заседание Конвента, посвященное трагической смерти Друга народа, явилась целая делегация, и гражданин Гиро от ее имени выступил с взволнованной речью. С пафосом, свойственным ораторам той поры, он закончил ее обращением к Давиду. «Где ты, Давид?— воскликнул он. — Ты сохранил для потомства образ Лепеллетье, умершего за родину. Тебе предстоит сделать еще одну картину». — «О да, я напишу ее!» воскликнул Давид взволнованным голосом [1].

Но заседание в Конвенте и обращение Гиро послужили для Давида всего лишь внешним поводом для того, чтобы приняться за эту тему. Сам художник чувствовал к ней глубокое влечение. Об этом можно догадаться по его признанию на заседании Конвента от 15 июля 1793 года при обсуждении вопроса о том, как следует выставить набальзамированный труп Марата перед народом. «Накануне смерти Марата, — говорит он, — Общество якобинцев послало Мора и меня осведомиться о нем. Я застал его в положении, которое меня поразило. Рядом с ним стоял деревянный обрубок, на котором была положена чернильница и бумага, и его рука, высунутая из ванны, записывала его последние мысли о народном благе... Я полагаю, что было бы интересно выставить его в том положении, в котором я застал его, — за писанием для счастья народа».

Видимо, это впечатление глубоко врезалось в памяти художника. Оно получило особенно трагическую окраску, когда он узнал, что именно при этих обстоятельствах было совершено убийство, что сходное зрелище предстало друзьям Марата, когда они нашли его истекающим кровью. Надо сказать, что Давид обладал не только чувством классической формы, но и наделен был даром острой наблюдательности. Об этом говорят его зарисовки с натуры. В рисунке Марии Антуанетты по дороге на Гревскую площадь замечательно зло и метко передан надменный облик лишенной царственного величия «австриячки» [2]. В рисунке Дантона*, может быть, сделанном где-нибудь во время заседания, Давид беспощадно схватил отталкивающие черты своего политического противника. Но, приступая к работе над портретом убитого Марата, Давид понимал, что революционный народ ждет от него чего-то большего, чем исторический документ. Он чувствовал, что ему представлялся случай показать образ нового человека, новое представление о героизме, к которому стремились лучшие люди этой славной поры.

Этот идеал человека, обретшего в себе естественное начало и подчинившего свои инстинкты требованиям разума и гражданского служения обществу, был подготовлен всем развитием культуры Просвещения. Его очертания ясно проступают в параграфах «Декларации прав человека и гражданина». Вера в него воодушевляла вождей и героев молодой революционной республики. В эти самые годы по ту сторону Рейна пылкий поклонник



ДАВИД. МАРАТ

революции и почетный член Конвента, Фридрих Шиллер, горел священным огнем этой гражданственности [3]. Но для художников той поры главная трудность состояла в том, чтобы увидеть этот идеал не вознесенным в мир несбыточного, а воплощенным в действительности, в живых людях, в прозе событий дня. С этими трудностями сталкивался и Давид. Он глубоко чувствовал революционное значение древней доблести, которую запечатлел еще в ранней «Клятве Горациев» — этом буревестнике революции. Но, задумывая «Марата», он поставил перед собой более трудную задачу — создать такой портрет, который при всей своей правдивости отвечал бы возвышенным революционным идеалам. Видимо, он ясно осознавал, что в картине убитого Марата сможет выполнить эту историческую задачу, и поэтому с таким увлечением принялся за работу, что уже через три месяца после печального события на заседании Конвента от 14 октября смог сообщить об ее окончании. Картина была торжественно передана Конвенту, с тем чтобы вместе с портретом другого революционного героя—Лепеллетье—она была выставлена в зале заседаний [4].

В своей работе над этой темой Давид исходил прежде всего из своих впечатлений во время посещения Марата накануне его смерти. Однако помимо этого первый этап работы над картиной был закреплен в особом наброске [5]. Этот подготовительный рисунок Давида, голова Марата, выполнен был, вероятно, с натуры. Очертания лица в этом рисунке почти совпадают с очертаниями Марата в картине. Но между рисунком и картиной лежит сложный путь творческих исканий мастера, прежде всего в области композиции. Эта задача композиции занимала Давида, еще когда ему было поручено выставить тело Марата в гробу. Нужно полагать, что он был расположен в той самой позе, в какой его застал Давид и его друзья. В процессе создания живописного образа перед художником возник еще целый ряд побочных задач. Как ни цельна по замыслу картина Давида, вся она соткана из множества разнородных мотивов и воспоминаний.

Задумывая композицию своего «Марата», Давид должен был прежде всего столкнуться с темой надгробного памятника. В те самые годы, когда создавалась картина Давида, вопрос о памятниках приобрел во Франции особую остроту. В своей борьбе с церковной обрядностью революционеры требовали вначале для всех единообразных форм погребения. Однако уже вскоре затем стали говорить о гражданском значении надгробных памятников особенно выдающихся общественных деятелей. В 1792 году было совершено торжественное перенесение праха Вольтера в Пантеон и заложены основы революционного культа. Через четыре года Бонту выдвигает проект восстановления и сохранения кладбища под лозунгом: «Гробница служит колыбелью бессмертия для добродетельного человека». Впоследствии полемика по вопросу о погребениях и кладбищах получила отражение в ряде стихотворений Делиля, Пиндемонте и Фосколо [6].

Средневековье обычно представляло усопшего в молитвенной позе, готового при первом звуке ангельских труб подняться со своего ложа и предстать перед троном всевышнего. Мастера итальянского Возрождения изображали умерших мирно дремлющими в погребальных нишах среди

ангелов, охраняющих их спокойный, безмятежный сон. Микельанджело был первым мастером, который в своей гробнице Медичи вразрез с исконной традицией представил Лоренцо и Джулиано в скорбном раздумье. Впрочем, образ смерти, как выражение конфликта человека и его судьбы, нашел себе наиболее яркое воплощение только в последующую эпоху [7]. Гробницы барокко представляют умершего на высоком пьедестале, в богатых одеяниях, в торжественной позе, но одновременно с этой героизацией показывают бездну того ничтожества, в которое смерть ввергает человека; из-под гробницы выглядывает скелет, песочные часы в его костлявой руке напоминают о тленности земного. Через смерть добродетельный человек приобщается к бессмертию, и вместе с тем через нее он исчезает в пучине небытия. На этом эффектном контрасте построены гробницы барокко. Глубокое чувство нередко подменяется в них пустой риторикой.

Однако рядом с этим в XVII веке складывается иной тип надгробного памятника, другое понимание смерти. Во Франции, проникнутой идеями картезианского рационализма, риторические преувеличения итальянских гробниц уступают место более ясной и рассудочной трезвости. Гробница королевского лейтенанта Даркура работы Пигалля в соборе Парижской богоматери * должна быть отнесена к числу поздних образцов этого типа [8]. Аллегорическая фигура женщины у подножья гробницы, где лежат воинские трофеи умершего, протягивает к нему руки и оплакивает его. Грустный гений в образе мальчика с погасшим факелом приподнимает крышку гроба. С другой стороны над гробом склоняется скелет с косою в руке и подносит к лицу умершего песочные часы. Но средоточием всей композиции гробницы служит фигура усопшего. Откинув погребальные ткани, из-под приоткрытой крышки гроба вывешивается отощавший труп умершего, похожий на скелет. Натуралистическая передача исхудавшего тела покойника, его костлявых рук напоминает готическую скульптуру XIII века, особенно сцены страшного суда с поспешно вылезающими из гробов воскресшими. В последние годы своей жизни Пигалль нередко прибегал к сходным натуралистическим приемам, в частности в фигуре обнаженного Вольтера [9].

Нет никакого сомнения, что Давид прекрасно знал подобные гробницы XVII—XVIII веков. Когда он раздумывал о том, как представить умершего Марата, в нем спорили два образа: с одной стороны, воспоминание о Марате, которого он накануне убийства видел сидящим в ванне, с другой — воспоминание о гробнице с вывешивающимся из саркофага телом умершего. Сопоставляя оба мотива, Давид придал бытовому образу Марата в ванне подобие возвышенного надгробия, и, наоборот, тип традиционного надгробия получил новый смысл, поскольку Давид наполнил эту схему конкретностью своего непосредственного впечатления. Конечно, Давид отбросил как аллегории, так и натурализм гробницы Пигалля.

Но помимо этого Давиду сопутствовал еще ряд других воспоминаний. Принято считать, что почитание Рафаэля, которое Энгр возвел в настоящий культ, восходит к самому Давиду. Однако приписываемая Давиду похвала Рафаэлю, в которой итальянский мастер именуется «божествен-

ным человеком», — произведение мало достоверное [10]. Для нас более интересно, что в бытность свою в Риме молодой Давид с живым интересом относился к антиподу Рафаэля, великому итальянскому реалисту XVII века Караваджо. Правда, до нас сохранилась только одна зарисовка Давида — «Положение во гроб Христа», бывшего собрания Джустиниани, произведение школы Караваджо * [11]. Но очень вероятно, что в Риме от внимания Давида не ускользнул также прообраз этой картины, ватиканское «Положение» самого Караваджо *, и поэтому через десять лет, замышляя своего «Марата», он вспоминал об этой картине. Недаром в «Марате», как у Караваджо, фигура вынесена к переднему краю композиции, благодаря чему повышается ее осязательность; как и у Караваджо, выбран довольно низкий горизонт; фигура лепится на темном фоне и, наконец, — что особенно важно — ясно выделен мотив бессильно поникшей руки умершего. Надо думать, что мотив этот давно уже занимал Давида. До нас сохранилось несколько рисунков мастера в Лувре, в которых он задолго до создания «Марата» настойчиво возвращается к тому же силуэту. Вот почему Давиду не нужно было наводить справок среди своих римских альбомов, чтобы «процитировать» Караваджо. В поисках наиболее выразительного очерка бессильно поникшей руки умершего он пришел к решению, которое было очень похоже на когда-то виденную картину Караваджо.

Караваджо мог оказать воздействие на Давида своей неприкрашенной правдой, осязательной передачей мертвого тела. Пуссэн привлекал его своей этической силой. Известно, что классические образы Корнеля и Пуссэна в глазах людей 1789 года обладали особой привлекательностью. В частности, картина Пуссэна «Смерть Эвдамидаса» * была хорошо известна благодаря гравюрным воспроизведениям [12]. В этой композиции нашел себе выражение любимый образ Пуссэна: образ благородного стоика, который через смерть разрешает свои жизненные противоречия. В картине разлито величавое спокойствие, царит уравновешенная рельефная композиция, фигуры отодвинуты от передней плоскости в глубь картины. Давид не заимствовал у Пуссэна почти ни одного мотива: рука Эвдамидаса не так сильно свисает вниз, очертания его фигуры лишь в самых общих чертах напоминают «Марата», но зато Давид примкнул к пуссэновскому пониманию смерти, стоящему в резком противоречии с христианским учением о загробном возмездии. Он обнаруживает тяготение к нему еще задолго до того, как принялся за своего «Марата»[13]. Через все творчество Давида проходит образ героя на смертном одре. «Гектор и Андромаха» 1783 года * — это один из первых опытов Давида в этом направлении; древний герой распростерт на своем ложе сходным образом, как Эвдамидас Пуссэна. В более поздней картине — «Лепеллетье» * — Давид пытался связать классический образ с современными событиями; правда, в этой картине Давид ограничился «идеальным образом» Лепеллетье, не имеющим ничего общего с реальным портретом революционера, выполненным им несколько ранее. «Марат» образует вершину творческих исканий Давида. Только здесь ему удалось сочетать идеальное и конкретное, естественное и историческое, частное и государственное, т. е., другими словами, создать настоящий *портрет героя.*

Для решения этой задачи Давиду пришлось насытить свою композицию мотивами, выступающими в картине в их двойственном значении.

Проследим этот принцип сначала в разрешении темы. Давид представил Марата у себя дома, лежащим в ванне. Всякий жанрист усмотрел бы здесь повод для изображения сцены из «частной жизни» государственного мужа. Что может быть более интимного, бытового, чем изображение больного, принимающего ванну? Но картина Давида построена на претворении бытовых предметов в атрибуты героя, на переоценке обычных вещей в возвышенном смысле. Ванна изображена таким образом, что кажется подобием античных саркофагов, в которых изваянный из камня умерший предстоит взору потомков. Простой деревянный обрубок приобретает сходство с мраморной погребальной плитой благодаря начертанной на нем лаконической посвятительной надписи: «Марату Давид». Нагота Марата, которая в иных условиях могла бы придать ему сходство с пациентом на хирургическом столе, приобрела у Давида значение классической наготы идеальных людей. Простыни, которыми закрыта ванна, кажутся погребальными пеленами; платок, которым больной Марат, как чалмой, завязал себе голову, придает его облику необычный вид и повышает драматическую напряженность всей сцены. Среди этих претворенных вещей даже черный фон исполняется особого значения. Давид избежал здесь откровенного аллегоризма и символики XVIII века, и все же в картине все образы настолько последовательно подвергаются переосмыслению, что даже простой темный фон приобретает значение того «окна» в небытие, в которое в надгробиях XVIII века, особенно у Кановы, вступают плакальщики с погребальными урнами. Таким путем все мотивы картины пронизывает единый художественный принцип: все они звучат в унисон.

«Марат» Давида не блещет живописным богатством своего колорита; в сравнении с Ватто, Шарденом и даже Фрагонаром картина кажется сухой, бескрасочной, скорее скульптурной, чем живописной. Но нельзя же подходить ко всем картинам только с критериями колоризма! Сила этой картины Давида заключается в том, что ее живописные качества, точнее — ее неживописность, неразрывно слиты с ее идейным замыслом. Тема — частное и гражданственное, индивидуальное и идеальное, портрет и гробница — находит себе прямое соответствие в чисто художественной проблеме: в задачи Давида входило показать вещи таким образом, чтобы обусловленные субъективным восприятием очертания отдельных предметов совпадали с их объективной формой. Принцип этот восходит еще к Пуссэну, но он особенно последовательно был развит в композиции «Марата» Давида. Это сказывается прежде всего в выборе точки зрения. Когда Давид был у Марата накануне его смерти и застал его в ванне, Давид, конечно, видел его несколько сверху (с такой точки зрения писал своих купальщиц Дега). Но такая точка зрения неизменно снижает значение модели. С другой стороны, саркофаг в гробнице Пигалля вознесен значительно выше точки зрения зрителя, и такая композиция чрезмерно возвеличивает модель. К тому же обе они подчеркивают обусловленность предметов восприятием субъекта.

Давид выбирает точку зрения приблизительно на уровне головы Марата, так что очертания таких предметов, как ванна и деревянный обрубок, в перспективном восприятии почти совпадают с их ортогональной проекцией.

Этим же стремлением к раскрытию объективности всего кажущегося объясняется, что белый клочок бумаги в руке Марата и клочок бумаги на деревянном чурбане могут быть рассмотрены и слова на них прочтены. На первом из них написано коварное обращение Шарлотты Кордэ:

«13 июля 1793 г.
Мария Анна Шарлотта Кордэ
гражданину Марату.
Достаточно того, что я
очень несчастна,
чтобы рассчитывать
на ваше расположение».

Записка на чурбане написана каким-то благодетелем Марату:

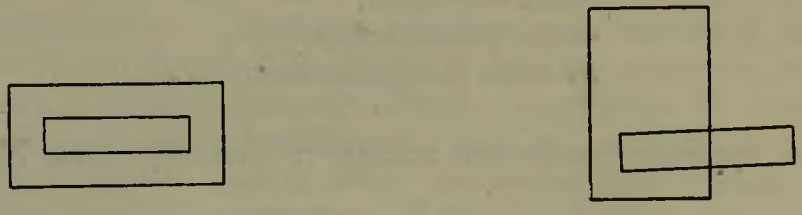
«Отдайте
эту ассигнацию той
матери 5 детей,
чей муж умер
за свою родину».

Такое необычное включение в живописные образы исторических документов ничуть не умаляет художественной силы картины Давида. Благодаря этому мысли и намерения мертвого Марата приобретают выразимость, обозримость, ясность, и из его характеристики изгоняется все неопределенное, зыбкое и недосказанное. Все это связано с задачей Давида представить предметы таким образом, чтобы их смысл целиком расшифровывался через непосредственное зрительное восприятие.

Хотя отдельные мотивы «Марата» и были навеяны Давиду рядом воспоминаний, он с небывалой силой выразил в картине весь героизм революционных лет. В своем слепом страхе смерти человечество в течение чуть ли не двух тысячелетий неизменно прибегало к помощи трансцендентных сил, чтобы показать победу человека над смертью. Вразрез с этим Давид представил Марата как бездыханный труп, передал его безжизненно поникшую голову, выпадающий из ванны корпус, упавшую руку — все это, подчиненное физическим законам притяжения. Но автоматическое движение мертвого тела в картине Давида исполнено мимического выражения: в правой руке Марат держит перо, точно его безжизненная рука еще в силах провести линию; в левой он держит листок, она бессильно упала на доску, но нечаянно приняла такое положение, словно Марат протягивает листок и объясняет зрителю происшедшее; даже поникшая голова в сочетании со страдальческой улыбкой на устах кажется выражением предсмертной

муки. Давид обнаружил подлинное величие в том, что сумел представить бездыханный труп одухотворенным, не прибегая к помощи трансцендентного, не отвлекая внимания от реальности отвлеченными аллегориями.

Эти замечания касаются понимания сюжета и образов. Но, задумывая свою картину, Давид должен был столкнуться с вопросом о размещении фигуры в ее пределах, и прежде всего ему предстояло выбрать формат. Поскольку лежащая фигура Марата героизировалась и он придавал ей сходство с мраморной статуей, было бы более естественно, чтобы обрамление окружало фигуру и повторяло ее очертания (как в портрете полулежащей мадам Рекамье или в «Нарциссе» Пуссэна). Но Давид предпочел другое решение: рама очерчивает не фигуру, а известный отрезок пространства, отсекая при этом часть лежащего тела Марата. Схематически оба эти решения можно представить следующим образом:



Выбором последнего решения определяется впечатление, которое производит фигура. Поскольку она тщательно вылеплена, она воспринимается в качестве средоточия композиции. Но, поскольку обрамление отсекает от нее только одну часть и оставляет над ней много пустого пространства, в соотношение между фигурой и рамой вносится известный диссонанс. Правда, уже Пуссэн так свободно располагал классические фигуры в пределах картины, что они не служили средоточием композиции. Но конфликт между формой обрамления и фигурой никогда не достигает у Пуссэна такого напряжения, как в «Марате» Давида.

Давид стремился при этом, чтобы конфликт этот между фигурой и обрамлением казался не чем-то преходящим, случайным, а выступал в качестве некоторой закономерности, лежащей в основе действительности. Для этого было необходимо связать опорные пункты фигуры с главными координатами картинной плоскости. Голова Марата занимает как раз середину высоты картины (вот почему срезать хотя бы узенький краешек темного фона наверху — значит нарушить эту закономерность). Безжизненно упавшая рука Марата с пером находится на середине нижнего края картины. Горизонтали и вертикали фигуры так тесно связаны с очертаниями обрамления, что мертвый Марат кажется зажатым в картине, как в тисках. Этому впечатлению немало содействует и то, что Давид построил свою картину на простых числах, деля ее на две или четыре части*. Композиция «Марата» кажется поэтому более жесткой и рассудочной, чем композиции мастеров Возрождения с их музыкальной вибрацией больших и малых отрезков золотого сечения.

Среди всех живописных произведений Давида три картины его были особенно тесно связаны с революцией: «Клятва в зале для игры в мяч»,

портрет Баррера и «Марат». Неоконченная клятва представителей трех сословий — это самое монументальное из произведений Давида революционных лет, но, к сожалению, в ее построении он целиком зависел от академических традиций. Не будучи очевидцем этого события, Давид создавал ее, слишком полагаясь на законы классической композиции, слишком педантично устанавливая равновесие групп. В частности, группа представителей трех сословий на первом плане задумана им как отвлеченная аллегория. При этом Давид упустил самое главное: массовый, стихийный характер революционных событий. В этом отношении наброски Домье, в частности его «Речь К. Демулена» (Москва)[15], вернее передают взволнованное воодушевление восставшей толпы, без которого трудно себе представить события французской революции 1789 года.

Портреты революционных деятелей, и в частности «Баррер» Давида, представляют, конечно, ценные исторические документы и важный этап в развитии европейского портрета. Но в образе члена Конвента Баррера Давиду не удалось показать, как он связан с внимающей ему аудиторией, фигура оратора слишком резко выделяется на темном фоне, слишком одиноко стоит перед трибуной, и мимика его не дает графического выражения ораторского пафоса революционных лет. Здесь по контрасту невольно вспоминаются «Синдики» Рембрандта, овеянные атмосферой взаимного понимания и солидарности, связанные с членами гильдии, к которым обращены их проникновенные взгляды.

По отношению к «Марату» сходные упреки неприменимы. Этой картиной Давид создал настоящий шедевр. В нее он вложил свои чувства патриота, свой пафос нового героизма, все свое безупречное мастерство. Картина Давида неизмеримо значительнее, чем документ эпохи, чем свидетельство об одном из эпизодов революции. Ее мужественная правдивость, чеканная четкость формы, напряженные контрасты темного и светлого так же полно выражают дух революционной эпохи, как трагическое звучание барабанов и басов в «Похоронном марше» Госсека.

Современники поняли глубокое символическое значение картины Давида. Конвент вынес особое постановление о гравюрном воспроизведении «Марата» и этим немало содействовал его популярности. Однако, когда через два года победили политические противники Друга народа, они поспешили издать специальное запрещение публично выставлять героев революции ранее чем через десять лет после их смерти. Таким способом контрреволюция избавилась от этого красноречивого напоминания о героических днях Конвента; картина должна была вернуться назад к художнику, и с этого времени начались ее многолетние мытарства. Чтобы спасти свое произведение от фанатических преследований, Давиду пришлось в эпоху Реставрации покрыть ее густым слоем свинцовых белил. Но она еще много лет спустя пугала своим революционным сюжетом, вот почему в 1826 году, после смерти художника, французское правительство отказалось от ее приобретения, и она была отвергнута и через одиннадцать лет, когда наследники предложили ее Национальному музею Франции. Только в 1893 году, через сто лет после возникновения картины, художественное

значение ее могло быть оценено по достоинству, и она поступила в Национальный музей Брюсселя, где и пребывает до сего времени.

Между тем во Франции борьба вокруг замечательного создания Давида не угасла, но реакция вела свое наступление с другой стороны. Один из модных салонных мастеров, в свое время нашумевший Бодри, взялся за дерзкую задачу пересказать на свой лад повествование Давида [16]. В своей картине «Шарлотта Кордэ» (в Нантском музее) он меняет точку зрения с таким расчетом, чтобы фигура Марата виднелась сверху, в сильном ракурсе, но зато все внимание привлекала к себе спрятавшаяся за выступом стены Шарлотта Кордэ. Меняя точку зрения, Бодри пытается заинтересовать зрителя в переживаниях смущенной преступницы. Картина его искусно и тщательно выполнена, как большинство произведений салонных мастеров. Но в сравнении с правдивостью и величием замысла Давида картина Бодри кажется жалкой пародией, бьющей на эффекты приключенческого романа.

К ВОПРОСУ О ПЕРИОДИЗАЦИИ ИСКУССТВА XIX ВЕКА

Искусство XIX века принято расчленять на четыре периода: классицизм, романтизм, реализм и импрессионизм. Эти четыре периода соответствуют в главнейших западноевропейских странах, и особенно во Франции, четырем четвертям XIX столетия. Его первая четверть еще стоит под воздействием Давида и его школы. Появление Делакруа, которым открывается новая эра, падает на 20-е годы: «Барка Данте» (1822), «Хиосская резня» (1824). Начало борьбы за реализм относится к средине столетия, поскольку «Похороны в Орнане» Курбэ появляются в Салоне в 1850 году. Наконец, в 1874 году на выставке «Отвергнутых» у Надара Клод Монэ выставляет картину «Впечатления» («Impressions»), открывающую направление, названное по почину одного критика «импрессионизмом». Одновременно с Монэ выступают Ренуар, Дега и Родэн.

Эта заманчивая по своей ясности и простоте картина смены направлений XIX века требует, конечно, существенных поправок. Не все выдающиеся художественные события XIX века укладываются в эту схему. Согласно ей классицизм отделен от импрессионизма двумя промежуточными этапами: романтизмом и реализмом, занимающими приблизительно около полустолетия. Но сопоставим два таких произведения, как знаменитый «Источник» Энгра, в котором заветы школы Давида звучат еще во всей их силе, и нашумевшую в свое время «Олимпию» Эдуарда Манэ, в которой и ее защитники и противники видели художественную программу нового направления, — их отделяет не полстолетия, а всего только девять лет. «Источник» Энгра появился в 1856 году, «Олимпия» — в 1865 году. Не менее поучительно развитие Дега, который начинает в своих мифологических композициях и в портретах со строго линейного классицизма Энгра и прямо от него переходит к импрессионистическому колориту и композиции в своих скачках и театральных сценах. Это отклонение от общепринятой схемы вряд ли можно объяснять лишь зыбкостью границ между отдельными периодами. Оно вызвано ее явной неудовлетворительностью. Правда, эти

недостатки периодизации давно уже замечались историками, и они вносили в нее свои поправки. Особенно много внимания было уделено вопросу периодизации В. Фридлендером в его книге «Главные течения французской живописи от Давида и до Сезанна». Он различает: «чистый классицизм Давида», «протобарокко Прюдона и Гро», «романтический поздний классицизм Энгра», «ранний барокко с реалистическими тенденциями Жерико» и, наконец, «романтический высокий барокко Делакруа». Но даже не входя в обсуждение отдельных обозначений Фридлендера, следует отметить, что его решение переводит вопрос периодизации в плоскость терминологии, механически расчленяя все искусство XIX века на мелкие отрезки, приуроченные к отдельным творческим индивидуальностям. При этом их внутренняя связь остается не вскрытой, логика смены направлений не объясненной. Между тем научная периодизация искусства не может ограничиваться классификацией, т. е. разбивкой всего материала на группы и подгруппы и подысканием им словесных обозначений. Такая линнеевская систематика более уместна в биологии, — впрочем, и здесь ее давно вытесняет эволюционное учение. Для историка искусства необходимо в первую очередь определить основные *движущие силы эпохи*; только тогда можно будет понять ее своеобразную структуру, ее отдельные течения и их хронологические границы.

Культура XIX века, включая искусство этого столетия, определяется двумя крупными историческими событиями. С одной стороны, на грани столетия с предыдущим веком стоит французская буржуазная революция 1789 года, которая бросает отсвет на все интеллектуальное и художественное развитие Западной Европы. Ее отголоски звучат в революциях 1830 и 1848 годов, которые в свою очередь оказывают влияние за пределами Франции, в Германии и особенно в Англии в эпоху парламентской борьбы. С другой стороны, в XIX столетии складываются силы, подготовившие революцию пролетарскую; уже в средине столетия авторы «Коммунистического манифеста» могут констатировать, что «призрак коммунизма бродит по Европе»; в 1871 году происходит первый опыт пролетарской диктатуры — Парижская коммуна; менее чем через два десятилетия после окончания столетия на одной шестой части света устанавливается новый социальный строй. Французская буржуазная революция и Великая социалистическая революция находятся за пределами XIX века, но все столетие, протекающее между ними, стоит под знаком этих двух событий всемирно-исторического значения. В пределах его идет сложный и извилистый путь подъема капитализма, его утверждения и загнивания и быстрый рост и укрепление пролетариата. Эти основные события определяют основные этапы развития западноевропейской художественной культуры.

Если сохранить условное членение XIX века на четыре периода и проследить главные художественные события в пределах каждого из них, то мы обнаружим, что *первая четверть столетия* еще тесно связана с буржуазной революцией 1789 года, с ее призывом к освобождению человечества, стремлением к высоким идеалам героизма и разумного начала в человеке. Это искусство полно еще веры в возможность переустройства ми-

ра согласно «прекрасному идеалу», который люди той поры находили в античности. Ради этого идеала оно отвращает свой взор от частного, индивидуального и тяготеет к величественным формам и к пуританской простоте. Главными выразителями этого направления в живописи были Давид («Рекамье», 1800) и Прюдон («Преступник, преследуемый Мщением и Справедливостью», 1808); в скульптуре — Канова, Торвальдсен и Корто («Наполеон», 1810); в архитектуре — Шальгрэн (Арка Этуаль, нач. 1806), Пуайэ (Палата депутатов, 1804—1807), Виньон (Мадлэн, нач. 1806); в мебели — Жакоб. В литературе этому соответствует «Коринна» мадам де Сталь (1807).

Но в недрах этого искусства зарождается особое направление. По мере того как обнаруживается классово ограниченный характер буржуазной революции, буржуазия для утверждения своей гегемонии прибегает к помощи военной диктатуры Наполеона, революционные в своей основе лозунги и художественные идеалы лишаются своего жизненного содержания, своей страстности и силы. «Прекрасный идеал» постепенно регламентируется. Он мыслится уже не как нечто, к чему тяготеет реальность, но противопоставляется ей. Строгие и пуритански сдержанные образы начинают служить в качестве украшений, декораций этой реальности. Художники черпают эти декоративные мотивы из напыщенного и величественного искусства императорского Рима. Это направление французского искусства оказало наибольшее влияние за пределами страны, особенно в почти не затронутых революцией Германии и России. Монархи легко ассимилировали его, не опасаясь революционного духа. Главные проявления его в живописи — позднее творчество Давида и Жерара, в архитектуре — Персье и Фонтэн (Арка на площади Карусель, 1805—1806; «Собрание декораций», 1811).

Это направление находит себе прямое продолжение во *второй четверти столетия*. Но в условиях развития цензовой монархии Луи Филиппа, значительного укрепления высшей буржуазии, так называемой «финансовой знати» (Туссель), оно теряет свой величественный характер. Его социальный смысл — оправдание существующего порядка через свою преемственность от культа «прекрасного идеала». Но в качестве образца служит не столько суровый героизм Пуссэна, сколько более женственное искусство Рафаэля. Живопись все более приобретает черты интимности, портрет некоторых мастеров достигает психологической напряженности, неведомой Давиду. Порою мастера оглядываются на дореволюционное искусство «галантного столетия», его изысканную эротику. Наиболее крупным выразителем этого течения становится Энгр (начиная с «Одалиски», 1814), наиболее популярным мастером — Деларош со своим историческим жанром («Дети Эдуарда IV», 1831). Еще более реакционный характер носит религиозное течение, которое ориентируется не на Рафаэля, а на так называемые «примитивы». Это течение ранее всего возникает в Германии у назарейцев (Корнелиус — «Casa Bartoldi», 1816; Шнорр — «Благовещение», 1820; Овербек — «Вход в Иерусалим», 1822, и др.). Оно получает свое выражение и во Франции у Энгра («Мучения св. Симфориана», 1834) и Фландрэна («Вход в Иерусалим», 1842).

В Англии — отчасти у прерафаэлитов (их первая выставка, 1844; Берн Джонс — «Король и нищий», 1850).

В отличие от этих реакционных течений искусства второй четверти XIX века, в недрах внецензовой буржуазии назревает протест. Но в условиях роста и укрепления капитализма и раздробленности революционных сил эти недовольные слои выявляют свой протест прежде всего через поиски чисто эмоциональных потрясений. Так возникает интерес к оккультизму (Сведенборг и Мессмер), «поэзии кошмара и ужаса» (Дюмениль, Нодье, Жанэн), обращение к историческому прошлому, преимущественно к средневековью, поиски характерного и порой безобразного. Поднимаются на щит Рембрандт, Рубенс, Данте, Сервантес, Шекспир, в которых подчеркивают жизнь чувства, начало воображения. Это течение назвало себя «романтической школой». В поэзии ее главные представители — Виктор Гюго и так называемая группа «Cenacle»; в живописи после «Плота Медуза» Жерико (1818) и «Рождения Генриха IV» Деверия (1827) ведущая роль переходит к Делакруа; в музыке — Берлиоз («Фантастическая симфония», 1830); в театре — «Эрнани» Гюго (1830); в скульптуре — «Марсельеза» Рюда (1832). Это течение возникает в 20-х годах, но и Гюго и Делакруа не отступают от него еще во второй половине столетия.

Одновременно с этим в некоторых слоях мелкой буржуазии рождается настроение покорности, созерцательности, культ личных переживаний, искание примирительных позиций. Во французской поэзии исторической вехой пробуждения лирики были «Размышления» Ламартина (1820). В развитии живописи этому соответствует «пейзаж настроения» Мишеля и Коро. В Германии особенно ярко его выразил Фридрих. Это направление также возникает во второй четверти XIX века, но развивается в течение всего XIX века.

Третья струя в искусстве второй четверти XIX века вырастает из того же разлада между «идеалом» и «действительностью», но более активно наступает на буржуазную действительность с критикой существующего, порою с язвительной насмешкой. Историческая веха этого течения в литературе — «физиологические очерки» Бальзака («Шуаны», 1828), которые ведут его к обобщениям «Человеческой комедии», в графике — основание журнала «Шаривари» (1833—1834), где расцветает дарование Домье.

Картина художественного развития *третьей четверти столетия* значительно изменяется. Революция 1848 года пошатнула надежды радикально настроенных слоев и положила конец утопическому социализму. Средина XIX века — знаменательная дата в интеллектуальном развитии Западной Европы: в это время Марксом и Энгельсом закладываются основы научного социализма, борьба в искусстве принимает еще более яркую политическую окраску. Меняются методы борьбы: критически настроенные слои не изживают своего недовольства в уходе от современности в прошлое и экзотику, а выражают его в мужественно-правдивом показе этой современности во всем ее отталкивающем уродстве. Самый крупный выразитель этого направления в литературе — Флобер («Мадам Бовари», 1857, «Сентиментальное воспитание», 1868) и Гонкуры (в их раннем романе

«Ж. Ласерте», 1868). В живописи его представляет Курбэ (его персональная выставка, 1855), Миллэ («Сборщицы колосьев», 1857, «Человек с киркой», 1864) и группа пейзажистов, так называемых «барбизонцев». Идеологом направления выступает Шамфлери («Реализм», 1858). Впоследствии сторонники этого направления опираются на учение Тэна о среде (1863).

Это направление встречает организованный отпор со стороны представителей империи Наполеона III (процесс Флобера, полицейские преследования Курбэ). Самое официальное искусство отличается эклектическим характером и компромиссностью: здесь и пережитки классического течения (Энгр, Шассерио, Пювис де Шаван), и ассимиляция романтических мотивов (Кутюр), и даже принятие реалистического метода (Мейсонье, Бонна и др.). Для архитектуры второй империи характерно эклектическое стремление к монументальности: «Опера» Гарнье (1867—1874).

В течение *четвертой четверти столетия* буржуазия отказывается от монархии, как политической диктатуры, и декларирует этим свою политическую устойчивость. Вместе с тем, начиная с 1871 года, период «прогрессивного капитализма» (Ленин) сменяется империалистической фазой, началом его загнивания. Этими двумя моментами определяется двойственный характер всего творчества эпохи.

«Отверженные» выступают единым фронтом и постепенно проникают в Салоны (успех Манэ, 1867). Новое направление ставит своей задачей реабилитировать живую реальность, окружающую людей, преодолеть «прекрасный идеал» классиков и «ностальгию» романтиков. Художники идут к современности: бытовая живопись, портрет, пейзаж рассматриваются не в качестве средства для выражения какой-либо идеи, лежащей за их пределами. За все время своей классовой гегемонии буржуазия впервые решается выставить напоказ свой быт, свои костюмы, свою повседневность. Об этом свидетельствуют портреты и пикники, натюрморты, городские пейзажи — своеобразное возвращение к «нарциссизму» голландцев XVII века. Но, потеряв свою идейную направленность, живопись должна была компенсировать эту утрату через выбор необычной точки зрения, заостренное красочное восприятие, через эффекты пленера, разложение цвета и ряд чисто живописных проблем. Теофиль Готье еще раньше выразил требование заостренного артистизма, приравнивая искусство к акробатике. Благодаря подчеркнуто красочному восприятию мира живопись выдвигается на первое место среди других видов искусств и даже оказывает воздействие на литературу (Гонкуры, Золя и др.). В искусстве этого направления, несомненно, много здорового и жизнерадостного; в нем ясно выразилась привязанность к красочному богатству реального мира; но не случайно, что оно было кратковременно, как высокий Ренессанс XVI века. В 1866 году ряд молодых мастеров нового направления группируется вокруг Э. Манэ: 1866 год — «Завтрак» Кл. Монэ, 1871 — Монэ в Лондоне, 1872 — начало балетов Дега, 1876 — «Nu» Ренуара, 1878 — книга Дюранти «Импрессионисты». Однако вскоре возникают попытки преодоления этого направления. Уже Рембо («Пьяный корабль», 1871—1872) стремится к трансцендентному; в 1881 году выступает символист в живописи Одилон Рэдон; в 1884 году

возникает журнал «Декаданс»; в 1890—1891 годы Гоген отправляется на Таити. Эти искания идут различными путями: «неоимпрессионисты» (1886) с Синьяком во главе стремятся подменить искусство наукой; Гюисманс (роман «В пути», 1895) обращается к католичеству; Гоген увлекается примитивом; ван Гог тяготеет к болезненно-страстному одухотворению природы; наконец, в своих пейзажах и натюрмортах Сезанн ставит проблему живописного воспроизведения и выражает этим первые симптомы кризиса изобразительного начала.

Отмечая своеобразный характер каждого из четырех отрезков XIX века, мы вместе с тем обнаруживаем, что главные стилистические направления столетия — классицизм, романтизм и реализм — не столько сменяют друг друга, как сезонные явления природы, сколько существуют одновременно в различных слоях и порой одновременно всплывают на поверхность художественной жизни. Классицизм далеко не ограничивается только первой четвертью XIX века, но на протяжении всех четырех четвертей столетия неоднократно становится боевым лозунгом искусства. В течение первой четверти века ему принадлежит ведущая роль; во второй четверти он не сдает своих позиций под натиском романтической школы; в средине столетия классики второй империи (и в более утонченной форме парнасцы, 1866) выступают с протестом против «грубой правды» реалистов и натуралистов; в конце столетия классические искания отвечают потребности преодоления субъективного начала в импрессионизме.

Романтическое течение точно так же не может быть локализовано лишь в пределах второй четверти столетия [1]. Его источники лежат еще в XVIII веке, у так называемых преромантиков: в Испании у Гойя, который открывает мир гротеска за несколько десятилетий до Домье («Капричио», 1803) в Англии в так называемом «пейзажном саду» и в творчестве Блэка; в Германии в поэтической школе «бури и натиска»; даже во Франции с ее могучей классической традицией ряд живописцев XVIII века (Фрагонар в этюдах и др.) предвосхищает Делакруа [2]. В XIX веке романтическое течение также не ограничивается пределами четверти века. Оно готово было возникнуть всякий раз, когда разлад художника с миром сопровождался его разочарованием и чувством невозможности его преодоления. Для разных мастеров эти моменты наступали в различное время. Вопреки обычной схеме развития: романтизм — реализм, творчество Коро, как и некоторых других мастеров, дает обратную картину. Ранние итальянские картины Коро имперсональны, предметны, крепко построены, как настоящие произведения реалиста; романтическая мечтательная дымка появляется у него лишь во второй половине XIX века, когда «по календарю» во Франции наступил реализм. Романтическое течение всплывало и в средине столетия (Швинд, английские прерафаэлиты) и в его конце (ранний Сезанн, Золя). В отличие от поры Гюго и Делакруа, этот романтизм называют обычно «неоромантизмом».

В сущности, и реализм, выступивший со своими боевыми лозунгами только в средине столетия, был не преходящим увлечением третьей четверти XIX века. Реалистические искания, предвосхищающие живопись Курбэ

и теорию Шамфлери, возникают еще в самом начале XIX века. Достаточно назвать отдельные портретные образы Давида или Давид д'Анжера, которые не укладываются в тесные рамки эстетики классицизма, искания Гро и Жерико, в которых они, порою минуя романтизм, идут навстречу реализму, сочную живопись пейзажистов Норвичской школы (с 1803), острые алжирские зарисовки Делакруа (1832), первые живописные опыты Домье. Этому соответствует в литературе Бальзак, который в самый подъем романтической волны преодолевает воздействие «романа кошмара и ужаса» и выходит на широкий путь реалистических обобщений, и Стендаль, который, в стороне от романтической поэтики, закладывает основы психологического романа[3]. С другой стороны, и в конце XIX века лозунги реализма не потеряли своей притягательной силы. Доказательство этому — творчество Эдуарда Мане, который лишь в самые последние годы перешел к импрессионистической манере и отказался от своих увлечений Веласкесом и другими великими реалистами XVII века, или в литературе Золя, который утверждал основы экспериментального романа («Roman experimental», 1878) в противоречии поэтике возникшей в эти самые годы школы символистов (Малларме, L'après midi d'un faune, 1876). Влечение к реализму проходит красной нитью через развитие многих крупных мастеров XIX века. К реализму тяготело все столетие, но его программа была неосуществима в его исторических условиях и потому должна была перейти в наследие социалистическому обществу XX века.

Однако, утверждая одновременность этих трех стилей, мы вряд ли вправе отрицать поступательное движение в искусстве XIX века. Как ни очевидна зависимость художественного развития XIX века от судьбы всей буржуазной культуры, искусство, постоянно развивая свои средства художественного постижения мира, прошло за эти годы длинный путь исканий. Влечение к имперсональному «прекрасному идеалу» было жизненной потребностью в начале XIX века, но лишь последующее разочарование в нем пробудило интерес к личному чувству, к безобразно характерному, к природе, выдвинуло новые жанры, поставило ряд новых живописных проблем. Точно так же реализм средины XIX века с его требованием неприкрашенной жизненной правды не только демократизировал искусство и расширил круг сюжетов, но и породил крепкую и сочную живописную систему Курбэ. Наконец, преодоление узкой тенденциозности искусства импрессионистами содействовало развитию начал колоризма и пленера, заложенных еще великими живописцами XVII—XVIII веков. Все это означало, что каждое из сменявших друг друга поколений мастеров XIX века в своем стремлении к глубокому постижению мира постепенно открывало его новые стороны. Подобно тому как техника (особенно железобетонные конструкции) оказала некоторую помощь искусству, оплодотворяя архитектуру второй половины XIX века, успехи точных наук, и в частности оптики, помогали выработке средств выражения живописи. Правда, — и этого не следует забывать, произнося окончательный приговор над творческими итогами всего столетия, — по мере развития и усовершенствования этих средств мир, который

так рафинированно научились передавать мастера второй половины века, утратил в их глазах тот возвышенный общечеловеческий смысл, который он имел еще в глазах людей начала XIX века.

Говоря об отдельных стилевых направлениях XIX века, нельзя забывать всего художественного развития в целом, благодаря которому все эти направления в различные периоды меняли свое значение. Классицизм, с его требованием возвращения к античным идеалам, был еще прогрессивным течением в самом начале столетия. Но его художественная программа, ссылки на те же авторитеты, порою пользование сходными художественными приемами стали выражать призыв назад, когда рядом с ним выступило романтическое искусство. Точно так же романтическое искусство, его исторический жанр, искание повышенной экспрессии, ориентация на светотень Рембрандта и колоризм Рубенса — все это было выражением передовых и даже революционных стремлений в борьбе его представителей с приверженцами Давида и Энгра. Но эта программа, которую продолжал отстаивать Делакруа и его эпигоны, когда уже прозвучали лозунги Шамфлери, означала желание укрыться от современности. Исторический жанр в руках мастеров Салона становился средством борьбы с реализмом, который орнанский мастер стремился поставить на службу революции.

Но, устанавливая развитие XIX века, не следует упускать из виду одной постоянной черты в искусстве всего столетия, черты, которая во французской школе живописи выступает особенно наглядно: соотношение между новаторами и традиционалистами, Салонами и «Отверженными». Хотя Давид во время революционных бурь был одним из инициаторов уничтожения французской Академии, как символа ненавистного феодального прошлого, но с укреплением классовых позиций буржуазии в начале XIX века Академия вновь стала хранительницей классических традиций. Один из залов Луврского дворца, где еще в королевские времена устраивались выставки, где Дидро ободрял Шардэна и Греза и воевал с Бушэ и Фрагонаром, продолжала свое существование в XIX веке под названием Салона. Академия и Салоны официально формировали в широких кругах представление о хорошем вкусе.

Однако буржуазное общество не в силах было, подобно абсолютической монархии XVII—XVIII веков, придать общеобязательный характер своим художественным установлениям. Буржуазия в течение XIX века культивировала взгляд на искусство как на частное дело граждан, в которое не следует вмешиваться государству и развитие которого предоставлено инициативе отдельных меценатов. Это открыло путь целому подпочвенному течению в искусстве, творчеству художников, не получивших специальной академической выучки, лишенных почестей и славы, но самоотверженно отдававшихся бескорыстному служению искусству. XIX век, как ни одно другое столетие, богат гениальными самоучками. Во Франции, с ее высокой художественной традицией, эти самоучки меньше всего могли опасаться дилетантизма. Они нередко развивали высокое мастерство, подлинный артистизм и были истинными новаторами, творцами художественной культуры.

Наличие этих двух течений определяет своеобразие всего искусства XIX века. Когда Мейер-Грефе в своей «Истории живописи XIX века» собрал воедино лучших мастеров XIX века, он создал яркую картину живописных достижений столетия, но нарисованная им картина развития носит довольно односторонний, неполный характер. Искусство XIX века немыслимо вне взаимодействия двух течений, без постоянной борьбы традиционалистов и новаторов. Порою противоречия между ними сглаживались, арбитры официального вкуса амнистировали какого-либо из смелых новаторов; порою расхождения принимали более острый характер. Но на протяжении всего XIX века Салоны выполняли паразитическую роль: они, в сущности, плелись в хвосте за «Отверженными». Новшества смелых искателей проникали в Салоны с огромным запозданием: романтическая эстетика получила признание лишь в те годы, когда Курбэ уже переходил к социальной тематике; Делакруа, кандидатура которого многократно проваливалась, вступил в Академию только в 1857 году, когда его искусство потеряло свой боевой характер; реалистические приемы в исторической живописи и, в частности, жанровая живопись стали пробивать себе путь, когда Монэ уже начинал первые опыты разложения тона; импрессионистическая палитра и смелое размашистое письмо получили права гражданства лишь после того, как многие создатели импрессионизма стали его преодолевать. Можно подумать, что Салоны ждали апробации всякого нового течения, прежде чем его принять. В действительности, принимая новшества, Салоны их неизменно лишали первоначальной свежести и остроты. При всем том на стороне Салонов были огромные преимущества. Насадители дурного вкуса, мастера-академики поражали профанов высотой своего живописного уменья, настоящей виртуозностью кисти. Это обеспечило Салонам большую влиятельность. Даже даровитые мастера-самоучки оказывались под влиянием этих вкусов. Коро, Миллэ, Курбэ, некоторые импрессионисты, Ренуар испытали на себе их воздействие; этому воздействию они обязаны далеко не лучшими своими созданиями.

Эта расщепленность искусства на два русла имела еще другие последствия, которые необходимо учесть при решении вопроса о периодизации. В XVII и даже в XVIII веке, в условиях существования во Франции еще довольно прочной королевской власти и двора, искусство было насквозь пронизано воздействием тех вкусов, которые диктовали обществу социальные верхи. Традиционные обозначения, вроде «стиль Людовика XV» или «Регентство», имеют известное право на существование, поскольку им отвечают изменения во вкусах, пронизывающие все искусство, начиная с архитектуры и живописи и кончая мебелью или дамскими туалетами. В XIX веке это положение решительно меняется. Отдельные художественные течения XIX века отличаются от течений XVIII века не только по своему содержанию, но в первую очередь по тому, что они занимают совершенно другое место во всем развитии искусства. В XIX веке нельзя говорить о «стилях» в том понимании, которое еще применимо к XVIII веку. Разве только в начале столетия в так называемом ампире общий принцип проходит через все виды искусства: архитектуру, скульптуру, живопись

и прикладные искусства. Однако уже романтическая школа выступает более расщепленной. Проявлениям романтизма в поэзии и в живописи трудно найти аналогии в архитектуре: творчество Поля Гитторфа или Гау можно относить к романтизму лишь с большой натяжкой. Еще более сильное расхождение наступает в средине XIX века. В то время как в живописи и литературе побеждают лозунги реализма и даже оказывают влияние на официальное искусство Салонов, в архитектуре расцветает самый откровенный эклектизм. Правда, появление железобетона в зданиях утилитарного назначения относится как раз к эпохе реализма («Стеклянный рынок» в Париже возник в 1859 году, несколько ранее «Хрустальный дворец» в Лондоне). Однако не эти здания определяют архитектурное творчество эпохи: церковь св. Августина в Париже — произведение напыщенного эклектизма — начата была в 1860 году, т. е. через год после «Молитвы» Миллэ (1859); строительство чудовищного брюссельского Дворца правосудия было начато на другой год после «Олимпии» Манэ; Парижская опера Гарнье была закончена в год появления картины «Impessions» Монэ; недавно снесенный музей Трокадеро, одно из безобразнейших зданий Парижа, был выстроен в год написания «Сомари» Ренуара. Только в конце столетия возникает попытка создания единого стиля модерн на основе железобетонной архитектуры и развития декоративного начала в живописи.

Все это абсолютно не означает, будто история искусства XIX века не поддается членению на отдельные отрезки Наша задача была всего только показать, что периодизация станет средством постижения искусства XIX века лишь при условии, если не будут упущены из внимания основные движущие силы художественного развития, сосуществование многих художественных направлений и их различное значение в различных исторических условиях, т. е., другими словами, если мы не будем схематизировать процесс развития, то будем воспринимать его во всей его реальной противоречивости и сложности.

ДОМЬЕ

В творческом развитии Домье как рисовальщика 1835 год был решающей датой: до этого времени Домье был прежде всего политическим карикатуристом, после законов против прессы он долгое время не мог касаться острых политических тем и должен был ограничиваться бытовыми сюжетами из жизни эпохи июльской монархии и второй империи. Нет никакого сомнения, что Домье болезненно, тяжело воспринял этот удар. Художник еще в 1832—1833 годах испытал на себе, что значит быть в ссоре с правительством, когда он должен был тюремным заключением в С. Пелажи искупить слишком большую меткость своих карикатур. Эти события оборвали ту нить политической графики, которой так блестяще открывается путь Домье. В последующих листах Домье бичующая сатира сменяется более сдержанной иронией. Это навело некоторых критиков на мысль, что Домье в конце концов примирился с тем буржуазным обществом, против которого он вначале так яростно выступал. Однако Домье демонстрировал свою высокую принципиальность и в поздние годы жизни отказом от знака отличия, которым правительство Наполеона III стремилось снискать его симпатии. Вот почему нужно думать, что преследования политической цензуры, загнав Домье в подполье, не смогли изменить его взглядов. Только вначале все острие его критики было обращено против политической системы буржуазной монархии, после законов о печати он обратился к более глубокому изучению ее социальных основ: быта, нравов, морали и людей. Вначале Домье оперировал аллегорическими образами (таким олицетворением был образ самого Луи Филиппа, короля-груши, который Домье всесторонне «обыграл» в своих многочисленных листах), впоследствии он обратился к социальным обобщениям, к типам людей, которых представляли Луи Филипп или Наполеон III, — вроде авантюристов Робэр Макера или Ратапуаля. Цензура не убила в Домье революционера, но заострила его наблюдательность и научила эзопову языку. В бытовых зарисовках Домье ни один цензор не заметил бы ничего недозволенного: смешные сцены домашней

жизни частных граждан, семейные ссоры, жизнь улицы, театр, суд — каждая из картин порознь не содержит в себе никакой крамолы, но Домье нашел способ изъясняться со зрителем через голову цензора; Домье знал, что у каждого мало-мальски критически настроенного зрителя был в руках ключ, чтобы прочесть в этих невинных сценах быта глубокую критику всего общественного строя Франции.

При жизни Домье был известен как сатирик, карикатурист, разящий своей насмешкой человеческие слабости, мастер, который, казалось бы, не мог смотреть на мир без того, чтобы не подмечать в нем смешное и отталкивающее. Но Домье обладал также тонкой поэтической натурой, подлинным лирическим призванием, — этот человек знал мгновенья радостной и просветленной созерцательности, и его печаль о несовершенстве мира окрыляла его к мечтам о лучшем и более справедливом будущем. В сущности, противоречие между Домье-сатириком и Домье мечтателем носило мнимый характер. В этом отношении Домье напоминает многих романтиков, и особенно Гейне. Насмешка и карикатура рождались у них из желания избавиться от напиравшего отовсюду безобразия и уродства окружающего мира. Но мгновенья острых столкновений проходили; в душе оставался осадок горечи; наедине с самим собой можно было предаваться мечтам; и воображение вызывало дружественные образы во всей их волнующей трогательной красоте. Этим объясняется, что Домье, который так беспощадно высмеивал в своих карикатурах фальшивый академический классицизм, тешил себя в своих живописных произведениях пленительными картинами классической красоты: здесь появляются и сластолюбивые фавны, и страстные вакханки, и здоровый культ обнаженного тела.

Первую часть своей жизни Домье выступает в качестве рисовальщика, поднявшего литографию на небывалую высоту и заслужившего этим огромную известность. Во вторую часть своей жизни он начинает не менее блистательный путь живописца и создает галлерею замечательных картин; правда, их никто не знает, не покупает, и они лишь через двадцать пять лет после смерти мастера открыли потомству нового Домье, одного из лучших живописцев XIX века. Художник острее других своих современников испытал на себе, что значит быть отвергнутым господствующими вкусами, так как закончил свою долгую трудовую жизнь в настоящей нищете. Однако и это не смогло отвратить Домье от его пути и остановить его художественное развитие. Больше того, другие мастера XIX века жили под постоянной угрозой того, что их временные признания и успех поколеблют их творческие позиции. Даже такие большие художники, как Коро и Курбэ, не избежали воздействия салонных вкусов, которые немало повредили им в некоторых начинаниях. Домье как живописец мог не бояться этих искушений. Полнейшая непопулярность его картин исключала для него возможность всяких компромиссов, — и он смог работать «для себя», как поздний Рембрандт, развивая свое живописное дарование с той правдивостью и искренностью, каких мы не найдем у многих живописцев XIX века.

В истории западноевропейской бытовой живописи Домье должен занять почетное место. Известно, что Ренессанс, который в своих новеллах

запечатлел немало ярких зарисовок быта, почти не знал жанровой живописи в собственном смысле этого слова. Мотивы современной жизни встречаются лишь в росписях свадебных ящиков «кассонэ», изредка они проникают в монументальную живопись XV века. Мы находим здесь портреты современников, их костюмы, домашнюю обстановку, но почти ничего не узнаем о всей той каждодневной жизни, которая протекала в дворцах или на улицах Флоренции и Венеции. В сущности, и голландские мастера XVII века, которые славятся своим жанром, подвергали события повседневности довольно строгому отбору. Мы помним чистенькие голландские интерьеры, чинные сцены семейной жизни и шумное веселье в трактирах, но никто из голландцев не отобразил ни биржевой и торговой деятельности, ни политической борьбы, ни, наконец, колониальных авантюр, которые составляли основу голландского благополучия. Нет сомнения, что в этой наивности голландского жанра нашли себе отражение чистота и здоровье голландского бюргерства XVII века. Но достаточно сравнить любого «малого голландца» с Шарденом, чтобы почувствовать, что в самодовольном «нарциссизме» голландцев была значительная доля ограниченности. Лишь у Шардена простые события повседневной жизни исполняются настоящей нравственной чистотой и вещи говорят на языке, полном глубокой сердечности. Однако Шарден редко выходит за пределы дома или кухни; он был певцом той буржуазии, которая в тихой созерцательности собирала свои силы для грядущей борьбы. Более действенный характер носит жанр второй половины XVIII века — Греза и Гогарта, но, выступая в качестве моралистов, оба мастера слишком настойчиво противопоставляли действительности свои нравственные нормы и потому не смогли глубоко раскрыть всю сложность буржуазной жизни. Лишь после того как буржуазия целиком осуществила свою социальную программу, закрепила свои политические позиции и создала новые формы быта, оказавшиеся в разительном контрасте с лозунгами, под знаменем которых она когда-то начала борьбу, — во Франции возникли условия для развития бытовой живописи, построенной *на критической основе* и наделенной глубоким познавательным значением. Его создателем и самым крупным представителем был бесспорно Домье.

Домье ставят обычно в заслугу широту его сюжетного диапазона, его охват всей жизни современного общества во всем многообразии его проявлений. Парламент и жизнь депутатов, суд и судейские, супружеские нравы, «синие чулки», купальщики и купальщицы, филантропы, мир художников и мир театра, парижские уличные сценки и дорожные картины — все это нашло свое отражение в тысячах литографий Домье, которых, по сообщению Бодлера, не мог упомнить даже сам мастер. С первого взгляда они рождают впечатление некоторой случайности, пестроты и разнобоя. В действительности Домье создавал большую часть своих литографий крупными циклами, подчиняя их единому замыслу в соответствии с основными слоями современного общества. В этом отношении серии литографий Домье находят ближайшую параллель в величественном замысле «Человеческой комедии», которая распадается на сцены «частной», «провинциальной», «парижской», «военной» и «деревенской жизни» и в которой, по признанию

самого автора, он «составлял перечень пороков и добродетелей... главнейших проявлений страстей... характеров, избирал наиболее важные общественные события и сопоставлял типы путем сочетания черт многих аналогичных характеров». Однако этот путь от общего представления к частным его проявлениям, этот «картезианский» принцип построения путем скрещения категорий, столкновения характеров в различных ситуациях ничуть не препятствовал проявлению наблюдательности Домье, не понижал реалистической ценности его образов [1]. Он только давал возможность Домье обнять всю жизнь современного общества с такой широтой, какой мы не встречаем ни у одного из его наследников. Действительно, большинство мастеров второй половины XIX века в состоянии было запечатлеть только куски, фрагменты жизни общества, и поэтому каждый из них выбирал себе свою особую область: Гис — мир полусвета, Дега — театр, Стенлейн — бедноту и т. д. Домье единым взглядом охватывал все слои современного общества.

В разработке отдельных сюит Домье поражает своей исключительной изобретательностью и могучим воображением. В своей графике он редко когда ограничивается эмпирическими наблюдениями, случайными ситуациями, мимолетными впечатлениями. Свои сюиты он строит, взвесив все возможные и наиболее важные соотношения, вытекающие из наперед заданных характеров и типов. Если его тема — история проходимца Робэр Макэра, он с неутомимым упорством «прогоняет» его через все социальные состояния и положения, показывая его то коммерсантом, то адвокатом, то врачом, то ростовщиком и, наконец, в тюремном заключении. Если его герой поэт, то Домье помножает представление о поэте на коэфициенты различных случайностей судьбы, и таким образом возникает серия картин: поэт-неудачник и поэт-лауреат, поэт салонов и поэт-ханжа, поэт-романтик и поэт-классик и т. д. и т. д. Если тема Домье — нелады супружеской жизни, то он представлял себе их самые различные источники: то увлекается чтением муж, а жена скучает, то они меняются ролями — читает жена, и тогда мужу приходится заниматься хозяйством. И, поскольку все эти ситуации повторяются в различных жизненных обстоятельствах, Домье не видит ничего предосудительного в том, что в его циклах повторяются сходные композиционные схемы; правда, каждый раз они приобретают новое содержание благодаря какому-либо новому нюансу [2].

Большинство бытовых литографий Домье снабжено подписями. Современник Домье, наш Федотов сам сочинял подписи для своих бытовых картин, небольшие сатирические стихотворения. Домье предоставлял это делать другим; он придавал им мало значения [3]. Для его современников и даже для нас большинство его литографий понятно без всяких пояснительных подписей. Но, отличаясь безошибочной четкостью определений, изумительной зрительной наглядностью, язык Домье со своей стороны требует от зрителя ответного внимания. В литографиях Домье нельзя пропустить ни одной черты.

Перед нами парадная лестница. Из квартиры высовывается лысый филистер в халате; по лестнице поспешно взбегает служанка с корзинкой;

филистер выжидательно всматривается в ее лицо: у женщины испуганный вид, вытаращенные глаза. О чем может филистер спрашивать свою служанку, вернувшуюся с базара? Можно ошибиться в словах, но относительно смысла не может быть и двух мнений. Подписью этой картинки служит диалог: «Сударь, мерлан со вчерашнего дня еще подорожал». — «Я говорил: мы идем навстречу голоду!»[4]

Другой пример. Дешевенький ресторан. За столиком, накрытым скатертью, два клиента: у одного простака полуоткрытый рот, у другого рот кажется туго набитым. Перед их столом высится странная фигура во фраке; на лице печать самодовольной важности, в руке едва заметная салфетка — атрибут официанта. Мы без труда догадываемся: растерянные провинциалы не смеют заговорить с этой осанистой персоной. Подпись гласит: «Это гарсон?.. можно ли у него спросить салфетку?» — «Право, я не советую... мне кажется, это нотариус... его вызвали к одному обедающему, который решил, что он отравился, и пожелал составить завещание во время десерта». Глядя на эту картинку, мы невольно заражаемся недоуменьем клиентов, вовлекаемся в интригу этого маленького происшествия *.

Еще сильнее сказывается это в судейских картинах Домье, особенно в одной ситуации, к которой он возвращался по нескольку раз. Защитник произносит свою патетически-приподнятую речь. По его морщинистой щеке медленно ползет огромная слеза. «Взгляните на подсудимую, — взывает он к судьям. — Сама невинность написана на ее лице». Следуя жесту адвоката, зритель переводит свой взгляд: перед ним воплощение притворства и плутовства. Каждая из двух фигур в отдельности не имеет ничего предосудительного. Сопоставление их не оставляет никакого сомнения в виновности обвиняемой и подкупности адвоката.

Современником Домье в Германии был Шпицвег, автор ряда картинок из жизни маленьких баварских городов. Хотя дарование Шпицвега развивалось несколько позже Домье, но в условиях политической отсталости Германии Шпицвег позволяет себе только подтрунивать над чудачествами филистера. Домье неизмеримо более радикален в своей критике буржуазии и шире по своим обобщениям. Сопоставляя его с Шпицвегом, невольно вспоминаешь слова Гете о Беранже, его мысль, что Беранже мог возникнуть только в Париже и «совершенно немыслим во Франкфурте или Веймаре» (разговор с Эккерманом 6 марта 1831 года).

Друзья и современники единогласно говорят о добродушии Домье, его доброте и гуманности. Действительно, Домье любил посмеяться над слабостями людей или чудачеством оригиналов. Домье умел подметить смешные положения, которые вызывают беззлобную улыбку свидетеля. Но насмешка Домье становится разящей, беспощадной, меткой сатирой, когда он касается лицемерия или фальши буржуазного общества. Домье был первым из мастеров бытовой живописи, который сорвал со своих противников маску ханжества и притворства, содрал ту величественную тогу, под которой буржуа стремились укрыть свои мелкие интересы и грязные дела. Этим объясняется, что Домье направляет все острие своей критики против двух буржуазных учреждений, в которых противоречие между видимостью

и действительностью выступает особенно ясно: против театра и суда. Литографии театрального и судейского циклов принадлежат к числу незабываемых созданий Домье [5].

В жизни театральных подмостков Домье, как в фокусе, увидал отражение всей фальши буржуазного общества. Домье не без злорадства подмечает, как из-под маски классического героя выступает свиное рыло мещанина; ему доставляет наслаждение следить за своими героями в самых неприглядных ситуациях; он заглядывает за кулисы, где Агамемнон в антрактах забавляется карточной игрой с костюмером; он выбирает моменты, когда еще неразгримированные актеры начинают свои закулисные интриги и ссоры; подстерегает какого-нибудь некоронованного короля подмостков, когда он в плачевной позе умоляет антрепренера о прибавке; он видит сквозь грим наигранную мимику комедианта; он умеет в патетике театральных жестов схватить их притворство и кривлянье. Не меньшее внимание Домье привлекает зрительный зал, где, как в зеркале, отражется фальшь театральной сцены: невежды ломаются, играя роль тонких ценителей; балетоманы сладострастно упиваются театральной эротикой; мирно дремлют пресыщенные старцы в партере. Одна картина Домье в Мюнхене дает особенно сжатую формулу фальшивой театральщины, этого опиума для народа. Низкий полутемный зал; спершийся воздух; разъяренные лица напирающих зрителей; на маленькой, ярко освещенной сцене банальная ситуация: лежит наповал убитый любовник, обманутый муж взывает к справедливости; женщина в отчаянии рвет на себе волосы.

Судейский цикл Домье по его глубине и проникновенности можно сравнить только с незабываемыми страницами «Воскресения», в которых Толстой вскрывает горькую правду царского правосудия. Это, в сущности, тот же театр, с зрителями-зеваками, актерами-комедиантами, традиционными амплуа, наигранными жестами и своей бутафорией. Но Домье достаточно остро испытал на себе прелести буржуазного правосудия, для того чтобы стать осторожным в обращении с «почетным разрядом» судей. Зато адвокаты, по русской поговорке «продажная совесть», стали его излюбленными героями. Домье создал тип адвоката, как Рафаэль создал образ мадонны. Он изучил его повадки и жесты глубоко и всесторонне. Он научился в очерке широкополой мантии видеть его лицемерную мимику. Он подмечает, как адвокат облачается в свою мантию, взмахивая руками, жестикулируя, как странное пугало. Он заглядывает «за кулисы суда», подстерегает адвоката, когда он, репетируя роль, произносит речь перед цилиндром, как перед судьями. Но особенно замечательны группы адвокатов во время судебных перерывов: напыщенные, как индюки, они плывут в своих мантиях по широким коридорам и лестницам, перешептываясь и перемигиваясь на ходу, плетут паутину интриг либо, погруженные в свои дела, пребывают в торжественном безмолвии. От зоркости Домье не ускользают малейшие, едва уловимые оттенки. В этом он достигает изумительной изощренности. В одном из листов представлено, как судейский договаривается с клиентом, нужно думать, о каком-то темном дельце: здесь нет никаких явных улик, но манера, с которой стряпчий протягивает руку, делает совер-



ДОМЬЕ. САНЧО ПАНСА

шенно очевидным, что эта рука привычна подхватывать взятки на лету [6]. Своим графическим мастерством Домье примыкает к великой традиции французских рисовальщиков XVIII века: Габриэля де Сэнт Обена, Фрагонара и др. Но у мастеров XVIII века линия кудрявится, как тончайшее кружево, как завитки и орнаменты рококо. Линия Домье более решительна и упруга. Ее изгибы выражают не столько беспечность, сколько стремительность воображения, неутомимую погоню художника за образом, тот живой трепет, которым проникнуты все его создания. В своих ранних литографиях Домье еще старательно перекрывает фон или темные предметы параллельными линиями и пользуется перекрестной штриховкой. Впоследствии из его литографий, и особенно рисунков, изгоняется все механическое, всякие следы педантизма. Предметы рождаются из сплетенья извивающихся, струящихся линий и широких красочных пятен. В некоторых рисунках Домье извлекает особый эффект, накладывая красочное пятно с расчетом, чтобы оно слегка не совпадало с линейным контуром, или набрасывая линии так, чтобы они пересекали друг друга и разбивали очертания предмета: взмахнутый рукав адвоката трепещет в воздухе, как крыло*, пар от супа густыми клубами вздымается от тарелки — движение приобретает от этого большую ощутимость. Вот почему было бы очень трудно представить себе образы Домье выполненными острым графическим приемом Брейгеля или мягкими светотеневыми бликами Рембрандта. Мужественный, решительный и торопливый штрих Домье прекрасно выражает тот натиск, с которым он отдавался своим впечатлениям, взволнованную страстность, с которой он воспринимал мир. Домье был первым из живописцев Европы, который выразил в своем искусстве беспокойную, суетливую жизнь большого города. Домье первый сумел передать темпы урбанистической жизни в той смене кадров, из которых складываются его циклы литографий. В этом отношении Домье, конечно, предвещает импрессионистов с их культом мимолетных впечатлений, как бы нечаянно вырванных кусков из пестрого калейдоскопа городской жизни. Но, в отличие от импрессионистов, Домье всегда сохраняет чувство причастности к окружающему. Даже в таких зарисовках, как сцена в омнибусе*, с ее комическим инцидентом при посадке, Домье с такой страстностью отдается ему, будто он сам плоть от плоти шумной толпы и живет ее интересами. По сравнению с этими зарисовками Домье куски уличных впечатлений у импрессионистов, вроде прелестной картинки «Абсент» Дега *, кажутся отодвинутыми куда-то в даль. Художник взирает на уголок кафе, столики и метко подмеченные типы любителей абсента равнодушным взглядом фланера. Между образами Домье и Дега та же разница, как между бравурностью песенок Беранже и безропотной грустью Верлена.

При жизни Домье снискал своими литографиями большую известность. Каждое утро, говорит Бодлер, парижан забавляют карикатуры Домье. Живопись не могла стать средством его существования. Она была его личным делом. В живописи Домье эпическое начало занимает более скромное место. Зато в ней сильнее сказались личные лирические темы мастера, его раздумья и мечты.

Выходец трудового народа, Домье с волнующей нежностью передает в своей живописи представителей парижской бедноты[7]. В своих бытовых рисунках и литографиях он иногда позволяет себе подсмеиваться над простолюдинами: спящим синеблузником в вагоне третьего класса, алчным ремесленником, поглощающим огромную тарелку супу. В своих картинах он открывает в закаленных телах тружеников, рабочих и работниц, парижских пролетариев, классическую красоту, которой так нехватало тщедушным телам буржуа, купальщикам и купальщицам, которым Домье посвятил особую серию. Недаром в образе аллегории Республики 1848 года, этой могучей женщины, кормящей грудью двух младенцев, Домье представил подобие той жены рабочего, которая в одном его рисунке сидела рядом с мужем и жадно хлебала из дымящейся чашки суп. Но Домье не только сочувствовал труженикам, не только вздыхал об их судьбе: он верил в созидательную силу пролетариата, и это делает его более близким нам, чем мастера грубой силы и голой плоти, каким был Курбэ. На прачках Домье обычно навьючены огромные узлы, за руку они ведут своих ребят, и все же какая микельанджеловская мощь в их согбенных телах, с какой непоколебимой уверенностью они взбираются по лестницам на свои мансарды!

«Бурлак» Домье * принадлежит к числу замечательных образов труда в мировой живописи. Мы видим низко нависшее небо, пустынный темный берег и узкую ленту реки; на первом плане ясный и простой силуэт согбенной фигуры бурлака. Тоскливая картина природы, тоскливый образ подневольного труда. Домье не так эпичен, повествователен, как Репин в «Бурлаках», не так бесстрастно наблюдателен, как Курбэ в своих «Каменщиках», не так элегично чувствителен, как Миллэ в «Сборщицах колосьев». В картине Домье в одном силуэте мужественно и правдиво выражена неприглядная жизнь бурлака; картина, как заунывная песня, рождает щемящее чувство тоски. Но, как ни давит тяжелая рама, как ни гиперболично согнута спина бурлака, все же у нас сохраняется уверенность, что, если труженик выпрямит свою спину, перед нами встанет герой, подобие того рабочего-силача, который в одной из литографий Домье требует свободы печати.

Свидетель ряда революций и баррикадных боев, Домье всегда чувствовал особое пристрастие к изображению шумного и многолюдного народного движения. Со времен Брейгеля и Калло Домье впервые вновь обратился к этим массовым сценам. «Восстание» Домье* сильнее захватывает стремительным движением толпы, чем даже прославленная, немного надуманная аллегория Делакруа «1830 год». Впрочем, Домье не дано было стать настоящим поэтом революции. Он чувствовал ее живое дуновение, он питал к ней безотчетное влечение, но революция всегда рисовалась в его воображении как порыв, лишенный ясной целеустремленности. Недаром толпа «Восстания» в своей стихийности и беспорядочности не многим отличается от толпы в бытовых сценках Домье, будь то на галерке или перед театральной кассой. Недаром и построение этой картины, с ее романтическими контрастами света и тени и ярко выраженной диагональю, примыкает к традициям французской романтической живописи и, в частности, к «Плоту Медузы» Жерико.

Больше уверенности обнаруживает Домье в разработке другой темы: образа странного индивида, чудака, который проходит через все его творчество в самых различных ситуациях. То это любитель старины, энтузиаст-коллекционер *, который роется среди старья антиквария, как Чартков в гоголевском «Портрете», то это задумчивый фланер, блуждающий ночами по парижским набережным, но, конечно, главный чудак, любимый герой Домье, — это Дон-Кихот. В своем кабинете за чтением Амадиса Галльского он, как две капли воды, похож на многочисленных меценатов, сидящих перед Венерой Милосской[8]. На своем Россинанте, вытянутый, как жердь, он тоже напоминает одного из любителей эстампов, костлявого старика, погруженного в раздумье[9]. Серия картин Домье на тему «Дон-Кихот», — бесспорно, лучшее среди всех иллюстраций бессмертного романа Сервантеса. В них Домье преодолевает взгляд на иллюстрации как на простое сопровождение литературного текста. Все картины его изображают один или два эпизода из путешествия рыцаря Ламанчского. Но в одних случаях на первом плане выступает костлявый Дон-Кихот, а вдали едва виднеется круглая темная точка — Санчо Панса *; в других случаях первый план занимает Санчо Панса, вдали маячит силуэт Дон-Кихота *. И соответственно этому меняется структура картины: когда героем служит Дон-Кихот, Домье выбирает вытянутый формат, как бы возводя в художественный принцип его костлявость и худобу; когда герой картины Санчо Панса, тогда и формат картины шире, и все предметы, включая развесистое дерево и придорожные камни, словно повторяют расплывчатые очертания этого добродушного толстяка. Меняя свою точку зрения, художник как бы взвешивает возможность встать то на позиции здравого смысла, то отдаться безумным мечтаньям рыцаря печального образа.

В своей живописи Домье был свободен от требований рынка и злободневности, от забот о заработке; здесь он находил наибольшую свободу, какая только была возможна в условиях буржуазного общества. Картины его глубоко правдивы; это — искренние признания художника. Однако даже и здесь Домье не смог преодолеть противоречий своего времени, выйти за грани, которые ставила ему эпоха. Говорить об этих границах — не значит умалять дарование мастера, это означает лишь наметить его историческое место.

Домье был современником глубокого перелома в развитии французского и всего европейского общества, который последовал за буржуазной революцией 1789 года. На глазах Домье происходил тот лихорадочный рост капитализма и буржуазии, который занимает всю первую половину столетия. Для Домье стал живой реальностью суровый закон капиталистического общества, та жестокая борьба за существование, которую Бальзак пытался представить в своем романе, следуя учению о животном мире Бюффона. Нет сомнения, зрелище, которое открылось глазам Домье, позволило ему глубоко заглянуть в человеческую душу. Но этот личный опыт Домье пошатнул его веру в человека. Бальзаку пришлось особо перечесть в предисловии к своей комедии ее положительные типы. У Домье их еще гораздо меньше. В графике Домье мы почти не находим образов

величавого спокойствия, здоровой радости, телесной красоты, душевной гармонии. Дело заключается не в одной профессиональной привычке Домье-карикатуриста подмечать повсюду смешное и уродливое, дело в самом художественном мировоззрении, которое стало его второй природой. Даже когда Домье пишет портрет, он невольно видит в человеке гротескное, и поэтому его Берлиоз — это угрюмый чудак, Бодлер — ярко выраженный кокаинист, Мишлэ — добродушный плут. Домье выработал особый прием передачи человеческого лица, который он варьировал в различных обстоятельствах. Его основой служат не правильные черты лица, но странная зооморфическая схема, подобие рыбьей головы с выпученными глазами, полуоткрытой пастью и вздутыми, как канаты, мышцами*. «Одних его облик пугал; в других он вызывал жалость. Молодые студенты-медики, заметив, как опустилась его нижняя губа, и измерив вершину его лицевого угла, объявили его пораженным кретинизмом». Бальзак говорит эти безжалостно-горькие слова о старике Горио, одном из самых трогательных своих героев. Таким же безжалостным взглядом смотрел на людей и Домье[10].

Среди мастеров XIX века, невольно или намеренно следовавших Рембрандту, Домье имеет наибольшие основания быть названным его наследником. Подобно великому голландцу, Домье умел извлечь из самой невзрачной обыденности зерна чистой поэзии, претворить ее в подлинный художественный образ. Но Рембрандт был свидетелем подъема буржуазной культуры, он жил в то время, когда у нее было еще все впереди; вот почему, несмотря на свои горькие испытания, он всегда хранил такую глубокую веру в человека, которая наполняет величавым спокойствием его самые волнующие образы и приобщает зрителя к ясной созерцательности. Домье не дано было вкусить этой радости. Его искусство проникнуто тем беспокойством и волнением, на которое жалуется Беранже в одном стихотворении:

Крупной рысью все несется
До тех пор, пока лицом
На хаос не натолкнется
Мир, пустившийся бегом...

Разве только один чудак, любитель старины, находит спасенье от этого смятения в полутемных залах с развешанными эстампами. Все остальные люди Домье полны страстного беспокойства, охвачены стремительным движением. Они вечно куда-то спешат, толкаются, жестикулируют, кривляются. Это смятение Домье невольно увлекает и зрителя, но оно утомляет и внутренне опустошает его.

«ПОХОРОНЫ В ОРНАНЕ» КУРБЭ

По собственному признанию Курбэ, он представил в своей картине «Похороны в Орнане»* обряд погребения одного из граждан Орнана, собравший всех наиболее видных обитателей города: мэра, кюрэ, мирового судью, хоругвеносца, причетников, адъюнкта и ряд друзей и родственников художника. Внимание, которое сам художник уделял подготовительным портретным этюдам к картине, заставило жителей Орнана считать ее большим групповым портретом. Вопросом чести для многих из них было попасть на холст Курбэ. Этим объясняется, что он имел возможность долгое время писать этюд местного кюрэ Боннэ и даже вел с ним во время сеансов горячие споры. Точно так же восприняли картину жители соседнего городка Понтуаз. Когда Курбэ совершил поездку туда, он был с почетом встречен местными буржуа, которые мечтали, чтобы художник представил их в церковном шествии во весь рост, как в «Похоронах в Орнане».

Однако, когда картина в 1850 году появилась в Салоне рядом с произведениями любимцев парижской публики — Вернэ, Деларош и др., — она была понята зрителями совсем по-иному. Теофиль Готье, который не мог отказать Курбэ в живописной одаренности, говорил о глубокой двойственности своих впечатлений. «Не знаешь, что следует: плакать или смеяться, — писал он. — Входило ли в намерения художника создать карикатуру или серьезное произведение?» Еще более решительны в этом отношении были те рядовые буржуа, которых Курбэ, как известно, стремился всячески «эпатировать». Домье прекрасно схватил их настроения в своей карикатуре; один из них с изумлением взирает на картину Курбэ и восклицает: «Возможное ли это дело — изображать людей такими ужасными?» Особенное возмущение публики вызывали в картине Курбэ два причетника, по выражению самого художника, «с красными, как вишни, носами длиною в пять дюймов». Однако эти черты картины Курбэ были совсем по-иному истолкованы Прюдоном в его трактате об искусстве[1]. Надо сказать, что Прюдон нередко приписывал своему другу намерения,

о которых тот и не помышлял: порою ему удавалось post factum внушить ему мысль, что эти тенденции руководили им при создании его картин. Что же касается «Похорон в Орнане», то Прюдон доказывал, что своим отталкивающим изображением обряда погребения Курбэ стремился возродить преданную забвению религию мертвых. Впрочем, это толкование не получило распространения. В представлении большинства современников Курбэ его творческий облик настолько прочно сросся с демократическим революционным движением, что даже Шамфлери, одно время близкий друг художника, конечно, хорошо помнивший Орнан, в своей статье «О Курбэ», посвященной Жорж Занд, мог допустить неслучайную неточность в описании «Похорон», обозначив картину как похороны крестьянина, собравшие группу местных орнанских фермеров [2]. Между тем не представляет большого труда убедиться в том, что в картине изображено погребение знатного обитателя Орнана. Это мнение решительно отстаивает и современный биограф Курбэ — Риа. В этом произведении Курбэ нет и намека на социалистические идеи, говорит он, картина представляет похороны орнанского буржуа, сопровождаемого в последнюю обитель своими согражданами. С первого взгляда может показаться, что положение это возвращает нас к толкованию картины, высказанному самим художником.

Однако не следует забывать, что значение каждого произведения искусства далеко не исчерпывается намерениями самого мастера. Художественное творчество составляет не только личное его дело, но множеством нитей связано с общественной жизнью. Задачи художника, осознанные им цели — всего только один из факторов жизни художественного произведения; рядом с ним огромную роль имеют другие моменты, и в первую очередь соотношения исторических сил и идейные аперцепции. Пытаться извлечь произведение искусства из этих соотношений — значит оборвать те нити, благодаря которым оно живет всей своей полнотою. Чем глубже искусство, чем оно более правдиво, тем сложнее и противоречивее его резонансы. Избегать этой противоречивости, пытаться под знаменатель намерений художника подвести его творчество — равносильно подмене исторического изучения искусства биографиями, жизнеописаниями отдельных мастеров.

Курбэ задумывал своих «Каменщиков» вовсе не для того, чтобы дать обоснование общественным воззрениям Прюдона. Больше того, Прюдон нередко оказывал плохую службу своему другу, видя в его произведениях подобие так называемого roman à these, придумывая для каждого из них свою тенденцию. Так, например, типичное произведение салонного вкуса — «Пробуждение» — получило назидательное оправдание в устах Прюдона как осуждение лесбийской любви. Нет оснований думать, что Курбэ замышлял «Похороны в Орнане» в качестве политической карикатуры. Недаром же наиболее уродливые фигуры в его картине это не священник и не мэр, а облаченные в костюмы причетников сапожник Клеман и виноградодел Мюзелье. Художник был увлечен задачей правдивого, реалистического изображения жизни родного Орнана, которую он хорошо знал



КУРБЭ. ПОХОРОНЫ В ОРНАНЕ

с раннего детства. Но сила живописного дарования Курбэ была настолько значительна, правдивость его восприятия так велика, что созданный им образ приобрел в глазах его современников глубокое идейное значение. Картина возникла в критическую пору, вскоре после революции 1848 года, когда эпически-спокойное изображение неприглядной современности звучало вызовом всему строю, наполняло волнующим недоумением одних, толкало на размышления других, рождало протесты у третьих. Здесь, естественно, могло произойти смешение: насмешка над причетниками становилась насмешкой над обрядом и надо всем миром провинциальной буржуазии. На фоне идейной борьбы в искусстве средины XIX века картина Курбэ становилась вызовом обществу, социальным протестом, политической декларацией. Все это придавало «Похоронам» Курбэ большую силу воздействия, чем многим другим его произведениям. «Со времени «Смерти Марата» Давида, — говорит Шамфлери, — во Франции не было написано ничего более захватывающего в этом роде, чем картина Курбэ». Этими словами критик-реалист верно уловил тот разряд художественных ценностей, к которому принадлежат «Похороны», и правильно наметил ее выдающееся историческое значение. Задачей художественной критики остается выяснить, какие черты в самой картине обеспечили ей такое сильное воздействие.

Известно, что влечение к большим холстам воодушевляло многих мастеров XIX века. Это влечение было тем более страстным, чем большие трудности препятствовали созданию монументального образа. Трудности эти заключались не в самом живописном выполнении; самое трудное было найти героическое в современной жизни, к которой были привязаны художники-реалисты, сочетать монументальность замысла с требованиями реалистической правды так, чтобы картина не казалась увеличенным этюдом, чтобы ее большой масштаб был соразмерен сюжету.

Курбэ почти не знал неудач в своих этюдах с натуры, но, принимаясь за писание больших композиций, он постоянно сталкивался с огромными, порою непреодолимыми препятствиями. Его «Каменщики», конечно, принадлежат к числу выдающихся образов трудящихся в искусстве XIX века, но в них есть значительные элементы этюдности, они воспринимаются как фрагмент. Его «Купальщицы», вызывавшие в свое время такую бурю негодования своим безобразием, уже современной критике казались академическими по их жестам и композиции. «Три барышни» превосходны по частностям (особенно хорошо написан бычок), но вся картина в целом, равно как и ряд огромных охотничьих сцен Курбэ, несет отпечаток салонных вкусов. «Возвращение клира» не очень удалось художнику, так как он был лишен от природы сатирического дарования. Картина «Доброе утро, господин Курбэ» — художник, приветствуемый на лоне природы своим меценатом, — насквозь надуманна и анекдотична. Наконец, огромный программный холст «Художник в своей мастерской», в котором Курбэ, наподобие Веласкеса, пытался представить себя среди своих моделей, особенно ясно говорит о трудностях создания монументальной композиции. Недаром картина эта вызывала осуждение со стороны самых доброжела-

тельных современников Курбэ. Эту «реальную аллегорию», как называл свою картину сам мастер, не спасает ее плотная живопись и крепкий рисунок. Курбэ так и не удалось связать воедино все это разнородное общество, в которое включена обнаженная натурщица, случайно забредший мальчик с собачкой, группа охотников, элегантные заказчики и задумчивый друг художника Бодлер, усевшийся с краю картины.

В течение всей своей жизни Курбэ постоянно колебался между двумя решениями: либо он ограничивался передачей непосредственных впечатлений, сочных кусков жизни, либо безуспешно пытался приобщить их к отвлеченной идее, тенденции, анекдоту или тщетно старался подчинить их традиционной композиционной схеме. В «Похоронах в Орнане» Курбэ избежал этих опасностей. «Похороны» Курбэ — это одна из его самых крупных удач. Художник остался верным своей натуре эмпирика. Но вместе с тем его картина выросла за пределы этюда и вылилась в форму широкого живописного обобщения. Полотно это дает правдивый образ французской провинциальной буржуазии средины XIX века.

Прообразы «Похорон в Орнане» лежат в истории группового портрета. Курбэ стоял здесь перед задачей, которая занимала больших мастеров, начиная с эпохи Возрождения. Многие из решений его предшественников были хорошо знакомы ему. Имена Веласкеса, Гальса, ван дер Гельста произносились современными критиками, когда картина стала предметом всеобщего обсуждения.

Итальянские кватрочентисты обычно решали проблему группового портрета, располагая группы фигур по краям евангельских историй. Флорентинские дамы, с прекрасной Людовикой Торнабуони во главе, вступают в комнату Анны, чтобы поздравить ее с рождением дочери. Группа флорентинских гуманистов, среди них Лоренцо Медичи и маленький Джованни, будущий Лев X, пребывает в храме в то время, как ангел приносит Захарию весть о предстоящем рождении сына. Таким путем итальянские кватрочентисты приобщали свою обыденную реальность к «священной истории», но этим способом им не удавалось избавиться от некоторой двойственности: все эти персонажи оставались всего лишь свидетелями исторических действий. Искусство XVI—XVII веков на более высокой основе пыталось сочетать групповой портрет с историей. В своих «Похоронах графа Оргаса» Греко собирает всех представителей толедской знати, — правда, у него групповой портрет перерастает в иконный образ предстояния; действие устремлено к горному миру, куда возносится душа усопшего. Групповые портреты голландцев более решительно утверждают реальное бытие собравшихся. Но в ранних портретах Гальса этой реальностью служит всего лишь буйное и беззаботное веселье празднующих свою победу и подымающих бокалы стрелков. Когда же Рембрандт пытался внести «историческое» начало в традиционную схему, представить в своем «Ночном дозоре» историческое событие, выступление стрелковой роты по случаю приезда в Амстердам Марии Медичи, члены гильдии не сумели распределить между собой ролей и опрокинулись против художника, и поэтому в своих поздних «Синдиках» он должен был отказаться от вся-

кого внешнего действия и ограничиться едва приметным выражением внутренних переживаний. Только Веласкесу удалось по-настоящему слить портрет с историческим жанром. В своей «Сдаче Бреды» он сумел претворить испанскую государственную тему в конкретность группового портрета. Решение Веласкеса можно сравнить с шекспировской трагедией, в которой историческая роль действующих лиц совпадает с их частной жизнью. Однако уже «Менины» Веласкеса, с их зеркальным отражением королевской четы, с фигурами «посторонних» и закулисным миром, свидетельствуют о разладе между государственным, парадным, и частным, интимным. Это критическое начало восторжествовало у Гойи в его «Карле IV с семьей», гротескном, как настоящая пародия. Но даже в эпоху империи возрождение этого жанра не удалось Давиду. Неудача его «Коронования Жозефины» объясняется не только ссорами царедворцев, мешавших художнику своими претензиями на лучшие места. Давид не сумел увидеть всю многолюдную толпу как что-то цельное, и поэтому составленная из блестящих портретных зарисовок картина распадается на отдельные части; скучный перечень свидетелей церемонии не стал живым историческим повествованием. Когда в конце XIX столетия ранние импрессионисты — Базиль и Монэ — пытались возродить групповой портрет, «историческое начало» было из него решительно изгнано: это были шумные пикники, веселые прогулки, разряженные группы в беседках и в саду, при этом красочность сцен с их солнечными зайчиками, играющими на пестрых тканях, неизменно отвлекала внимание от портретной характеристики отдельных лиц.

В «Похоронах в Орнане», которые сам художник называл tableau historique, Курбэ удалось нащупать решение, которое сочетает общественную значительность сцены с конкретностью отдельных портретов. Обряд погребения является едва ли не единственным событием в жизни маленького провинциального городка, собирающим решительно всех его обитателей. Курбэ не приходилось, как в картине «Художник в своей мастерской», придумывать повод для того, чтобы соединить на своем холсте пеструю галлерею типов: они стояли перед его глазами, как живые люди и вместе с тем как участники действия. Мы видим в центре картины пузатого мэра, про которого Курбэ писал, что он весит четыреста фунтов; рядом с ним элегантный мужчина — это Прюдон, кузен философа и заместитель орнанского мирового судьи; на фоне сюртуков выделяются старомодные костюмы двух очевидцев 1793 года; слева виднеется священник в траурной ризе; за ним многолюдный причт — диакон, органист, могильщик, справа группа плачущих женщин, и среди них сестры и мать художника, — словом, целая вереница провинциальных типов выстроилась в той застылой неподвижности, которой требует торжественное мгновенье.

Вначале Курбэ собирался представить погребальное шествие. В рисунке Безансонского музея намечены очертания процессии; над ней высоко подняты хоругви, и вся многолюдная толпа движется медленным, торжественным шагом. Но, видимо, во время работы Курбэ так увлекся отдельными фигурами, что забыл о своем первоначальном плане. До нас сохранились отдельные этюды Курбэ: группа плакальщиц-женщин, его сестер[3];

великолепный этюд пойнтера*, почти без изменений включенный в картину. Можно думать, что и остальные фигуры были также запечатлены художником каждая в отдельности и лишь потом им было найдено место в пределах композиции. Такой способ работы Курбэ вызывал живой протест многих его современников. Т. Сильвестр прямо упрекает картину Курбэ в отсутствии композиции[4]. «Фигуры образуют как бы беспорядочный барельеф», — говорит он. Критики отмечали также нарушение перспективы и отсутствие воздуха. Но вряд ли можно считать плодотворным оценивать искусство Курбэ критериями «правильной живописи». Черты эти вытекали из всего его мироощущения и художественного восприятия. Курбэ с исключительной остротой запечатлевал на холсте свои непосредственные впечатления от отдельных предметов, но он обнаруживал мало изобретательности и легко попадал в колею избитых композиционных схем, когда ему предстояло связать их воедино. Впрочем, в «Похоронах в Орнане» он этой опасности счастливо избежал.

Курбэ, конечно, хорошо знал луврскую картину «Смерть св. Бонавентуры» Зурбарана. Картина эта дает яркий образ испанского клира и знати XVII века. Зурбаран правдиво представил надменных грандов, пузатых иерархов, самодовольных епископов, фанатичных монахов, собравшихся у гроба умершего. Но, как и многие другие произведения XVII века, картина Зурбарана построена с расчетом, чтобы зритель стал участником действия, чтобы вслед за набожным монахом на первом плане он упал на колени и вознес свои горячие молитвы об усопшем. «Похороны в Орнане» задуманы совсем по-иному. Может быть, Курбэ не отдавал себе в этом отчета, но по природе своей он не мог поступить иначе. Он смотрел на обряд *глазами постороннего зрителя*. Он остро замечает все, что происходит перед ним, но поддается всеобщей печали не более, чем иноверец, присутствующий при чужеземном обряде, — поэтому и мысли его заняты другим, и замечает он не то, что участники церемонии, и торжественное действие лишается для него того глубокого значения, какое оно имеет в глазах многолюдной толпы. Этот способ изображения несколько напоминает знаменитое описание сельскохозяйственного праздника в «Мадам Бовари», в котором Флобер постоянно перебивает трескучую, напыщенную речь советника на площади Ионвилля комплиментами Рудольфа и описанием переживаний Эммы Бовари, рассеянным взглядом взирающей на торжество из окон мэрии. При таком рассеянном внимании слова людей лишаются их смысла; их жесты уподобляются движениям автомата; условности обряда кажутся странными и нелепыми; действие распадается на бессвязные части.

В то время как нахмуренный и угрюмый кюрэ, опустив глаза, монотонным голосом читает отходную, художник, точно не понимая, не слыша его слов, зорко всматривается в его исхудавшее лицо и костлявые руки. Тут же, рядом, он примечает двух виноделов, обряженных в костюмы причетников, с их сизыми, как вишни, носами; видит, какое усилие делает остроносый диакон, поддерживая распятие; как двое мужчин с трудом несут покрытый парчевым платом гроб. Он ловит на лету рассеянный



КУРБЭ. ПОХОРОНЫ В ОРНАНЕ (ДЕТАЛЬ)

взгляд одного маленького служки и скучающее выражение на лице другого; замечает, как могильщик, сильный мужчина в жилетке, нетерпеливо ожидает, когда кончится молитва, чтобы пустить в ход свои руки и засыпать землею могилу; запоминает выражение пышной, официальной скорби на лице мирового судьи и что-то вызывающее в жестах погруженных в раздумье двух стариков в костюмах 1793 года, точно они говорят какую-то сентенцию о смерти. Светлый силуэт пойнтера (напомнившего Сезанну огромного пса в «Менинах» Веласкеса), силуэты молодых плачущих женщин, закрывших лица платками, наконец, морщинистые и костлявые лица старух*, отмеченные печатью неутешной скорби, — все это Курбэ увидел с той изумительной остротой, на какую способен лишь взгляд постороннего.

«Похороны Оргаса» Греко или «Смерть Бонавентуры» Зурбарана задуманы так, что в центре композиции находится тело усопшего, оно служит средоточием действия. В «Похоронах в Орнане» люди стоят столпившись перед пустой могилой. Таким образом, обрядовая сторона похорон выступает особенно обнаженно; печаль оказывается беспредметной, действие — лишенным героя. Написанные во весь рост фигуры заполняют в картине Курбэ почти всю ее плоскость, — и это могло бы придать композиции величественно-монументальный характер, наподобие итальянской фрески, но в итальянской фреске с этим расположением фигур обычно сочетался довольно низкий горизонт: зритель снизу видел стоящие фигуры. Курбэ высоко вздымает горизонт и замыкает его цепью Юры и таким путем несколько *снижает* значение фигур первого плана. Если в картине Курбэ можно усматривать некоторую намеренность ее построения, то разве лишь в том, что вся многолюдная группа построена на контрасте между священником и двумя якобинцами, между воплощением фанатической веры, с одной стороны, и революционного безверия, с другой. Эти два основных стержня композиции подчеркнуты слева светлым пятном, одеждой служки, справа — светлым пятном собаки. Однако симметрия эта почти не бросается в глаза, тем более, что остальные фигуры поворачиваются в разные стороны и этим ее нарушают. Художник разбрасывает их по поверхности картины, подчиняя волнистому движению, пробегающему через всю группу, как будто тела эти — бездушные, безжизненные манекены. И это немало содействует впечатлению застылости всей церемонии [5].

Картина Курбэ включает около пятидесяти портретных образов. Художник писал этюды к каждой фигуре в отдельности. Из его писем мы узнаем, что его занимали все частности, вплоть до похоронных облачений и шляп, нарочно доставленных ему для этюдов. Картина требует внимательного изучения шаг за шагом, вершок за вершком. Но этот аналитический метод ничуть не отразился на цельности всего замысла. Правда, художник был неосторожен в применении битюма, и потому картина его несколько потемнела, но и в настоящем ее состоянии, и даже по фотографии, ясно видно, что Курбэ в едином живописном строе выполнил всю свою картину. Ее лейтмотив — это контраст светлого и темного, почти черного, контраст резко обособленных красочных пятен. Контраст этот

исходит из сочетания погребальной ризы кюрэ с белым бортом и траурных платьев старух с их белыми платками, но он проходит через всю картину: белые полотенца виднеются на фоне черных одежд мужчин, несущих гроб, черный вытканный крест на белом покрове, черный деревянный крест — на светлом небе, белые рукава могильщика и белый силуэт собаки — на фоне темных сюртуков. Этот решительный контраст, едва нарушаемый темнокрасными одеждами причетников и голубыми гетрами якобинцев, выражает траурную напряженность сцены и придает ей мужественную силу. Вместо того чтобы искать промежуточные оттенки, полутона, сближать их между собою, окутывать дымкой, Курбэ усиливает контрасты, заостряет полярности. Но, в отличие от светотени романтиков, контрасты Курбэ носят характер не случайных рефлексов. Наоборот, очертание и светлых и темных пятен почти всегда совпадает с очертаниями самых предметов. Правда, при таком обобщении для всякого другого художника было бы большим искушением подчинить отдельные пятна чисто орнаментальной плоскостной закономерности. Но Курбэ сочетает с этим острым восприятием красочных пятен могучую лепку лиц и сочные, почти рельефные блики[6]. Такого повышенного чувства объема, как в передаче старческих лиц в «Похоронах в Орнане»*, мы не найдем уже у Эдуарда Манэ, у которого сила пятен обратно пропорциональна осязательности предметов, их красочность развивается в ущерб их лепке.

МАЙОЛЬ

Майоль сложился как скульптор в последние годы XIX века, в период, когда в ответ на импрессионизм и символизм во Франции поднялась волна классицизма. Майоль впервые выступил со своей скульптурой в те самые годы, когда символист Анри де Ренье провозгласил искание строгой классической формы, а Жан Мореас в своих поэмах пытался выразить свое чаяние классического совершенства на языке смутных намеков и символов. С той поры множество течений французского искусства сменило друг друга.

Классицизм конца XIX века оказался преходящей модой общества третьей республики. Но Майоль более глубоко и серьезно понял свое призвание. Он настойчиво и упорно шел по избранному пути: хранил в себе нетронутым горение классика, сознательно развивал чувство классической формы. В те самые годы, когда вакханалия всевозможных «измов» потрясала основы традиции, его скульптурные произведения, почти ежегодно появляясь в Салонах, звучали глубоким протестом и призывом к борьбе; он сам упорно вел ее из своего Баньюля вдали от городского шума столицы. Эта принципиальность и упорство Майоля делают его самой светлой фигурой на фоне современного разложения искусства на Западе. Со времени Кановы и Торвальдсена никто из скульпторов не пользовался такой общепризнанной популярностью, как Родэн и Майоль. Известно, как единодушно Майоля приветствовали собратья по искусству, живописцы и писатели Франции: Деспио, Матисс, Сегонзак, Дени, Жюль Ромэн и Анри Барбюс [1].

Но, как ни ясна целеустремленность Майоля, как ни отчетливы очертания тех идеалов, к которым средь бурь современной художественной жизни он совершал свой творческий путь, Майоль стоит далеко не обособленно в истории искусства XIX—XX веков. Истоки искусства Майоля гораздо сложнее, чем это может показаться с первого взгляда.

Правда, его связь с официальным учителем Кабанелем не оставила глубокого следа в его творчестве. Но если говорить о влиянии на Майоля классицизма Салонов, то необходимо вспомнить Пювис де Шаванна, которому Майоль обязан многими своими чертами. Пювис де Шаванн покорил его воображение величественным размахом своих фресок, пуританской строгостью своих образов, которой не было у заурядных салонных классиков. Но, конечно, Майоль не смог бы развить свое дарование на основе одних уроков Пювиса, который в своих поздних произведениях все дальше уходил от полнокровности своих ранних живописных опытов.

Крупнейшим событием в развитии Майоля было его знакомство с живописью Гогена. Майоль нашел в его холстах осуществление той мечты, которая у Пювис де Шаванна оставалась в плену классических норм. В примитивной грубости гогеновских обнаженных тел Майоль увидел первооснову классического идеала. Один из любимых образов Майоля — задумчиво опирающаяся о руку сидящая женщина, образ, которому он сумел придать такую классическую строгость,— восходит к образу гогеновской таитянки в картине «Ты ревнуешь» *[2]. Мы находим здесь ту же простоту силуэта, ту же сдержанность форм; но у Гогена бронзовое тело таитянки стелется по картине, составляя одно из пятен пестрого желто-зеленого ковра; Майоль возносит женский образ на пьедестал более высокой человечности, наполняет его более глубокой сосредоточенностью.

Но Майоль никогда не мог целиком отдаться одуряющей экзотике Гогена. По контрасту с Гогеном, его привлекал трезвый дух искусства Дега: его безошибочная меткость глаза, его четкий рисунок, его на лету подхваченные нечаянные жесты, преодолевающие классические нормы женской красоты. В мелких статуэтках, с которыми Майоль впервые выступил на выставках, он с не меньшей зоркостью, чем Дега, ловил эти «невыгодные» позы, случайные будничные мотивы, которые рождают впечатление куска природы, вырезки из беспредельного пространства. Такова его «Женщина с крабом», словно сидящая где-то на берегу моря, «Женщина, вытирающая ногу», или «Женщина с голубком» и ряд других статуэток *.

В те самые годы, когда Майоль начал свои искания пластической формы, в творчестве другого импрессиониста — Ренуара — произошел глубокий перелом. Художник, который в своих ранних картинах 70-х годов * совершенно растворял обнаженное женское тело в нежных розовых полутонах, подобных лепесткам опавшей розы, начиная с 90-х годов, стремится к выделению контура, ясному ритму линий, к большей монохромности и к пышным и округлым формам *. Здоровая чувственность Ренуара вошла составной частью в искусство Майоля [3].

Принято противопоставлять Родэна и Майоля как двух антиподов. Жюль Ромэн строит свою характеристику Майоля по контрасту с Родэном. Движение, живописность, патетика, характерное — у одного из них; спокойствие, пластичность, гармония, красота — у другого [4]. Между тем различие между двумя мастерами не носит характера абсолютной противоположности: Родэн подготовляет Майоля, Майоль завершает искания своего предшественника [5].

Родэн открыл перед скульптурой новые пути своим образом человека, рождающегося из бесформенной массы камня, человека, проникнутого стремительным движением, неосознанными импульсами и тягой к беспредельному. Родэн нашел этому образу прекрасное выражение в своей скульптуре. Мрамор, с которым Микельанджело вел такую упорную борьбу, становится в его руках податливым, как воск. Свет, который у классиков падал на предметы, насквозь пронизывает его белые мраморные глыбы, и они излучают ответное сияние, в котором растворяются очертания предметов. Но Родэн был всегда очень чуток к классической красоте. Об этом ясно говорят его поздние произведения. Обнаженный торс девушки, названный Помоной, так мягко круглится своими полными формами, что в нем уже предугадывается то внутреннее спокойствие, которое воплотил впоследствии в скульптуре Майоль [6]. Здесь особенно ясно, что классицизм Майоля родился из попытки преодоления того внутреннего разлада, которым проникнуты люди Родэна, в конечном счете из попытки осуществления его заветов.

Пювис де Шаванн, Гоген, Дега, Ренуар, Родэн — один перечень этих имен дает представление о разнородности наставников и попутчиков Майоля. Но дело не только в его художественной родословной. Все искусство Майоля даже в его наиболее зрелом выражении отличается большей сложностью, чем это принято считать. Нередко Майолю ставят в вину узкий круг его сюжетов, исключительную привязанность к изображению обнаженного женского тела [7]. Однако обнаженное человеческое тело было чуть не единственной темой и греков и Микельанджело, но в их руках оно служило средством выражения великих идей. С точки зрения этих задач и идей и следует оценивать скульптурные образы Майоля. Исходя из этих задач, мы замечаем в его творчестве внутренние противоречия, которых он не в состоянии был разрешить в условиях капиталистического общества начала XX века.

Существуют два Майоля: один — это Майоль мелкой скульптуры, другой — мастер монументальных статуй. Между этими двумя формами выражения Майоля, конечно, имеются точки соприкосновения. Мелкая скульптура нередко служила Майолю школой на его пути к скульптуре монументальной; крупные статуи основаны на его опыте работы над мелкими статуэтками. Но все же различие между ними носит совсем иной характер, чем между «боцетти» Микельанджело или Бернини и их монументальными созданиями. Майоль редко когда рассматривает эти мелкие бронзовые статуэтки в качестве эскизов к скульптуре из мрамора. Мелкая и крупная скульптура Майоля — это два обособленных жанра, два способа выражения, два разных пути, по которым мастер пытался итти одновременно, не решаясь ни один из них оставить ради другого.

Если критику позволительно говорить о своих личных вкусах, я не колеблясь должен отдать предпочтение этой мелкой пластике Майоля перед его прославленными большими скульптурами. В этих мелких статуэтках Майоль всегда стоит гораздо крепче на ногах. Здесь он искреннее

и правдивее. В этой мелкой скульптуре Майоль чувствует себя более непринужденно и свободно и потому выражается без постоянной оглядки на хорошие образцы и достойные подражания примеры.

Темой этой мелкой пластики обычно служат самые простые и несложные ситуации. То обнаженная женская фигура держит в руках голубка, то она сидит на корточках и выжимает волосы, то, наконец, стоит во весь рост и решительным шагом идет вперед. В сравнении с любой эллинистической статуэткой фигуры Майоля неуклюжи; техника обработки бронзы примитивна. Но статуэтки Майоля подкупают правдивостью, с которой художник передает простые бытовые жесты, выражение несложных эмоций в человеческом теле. Ради этой правды художник жертвует той сложностью и зыбкостью чувств, которая свойственна статуям Родэна.

Особенную привлекательность придает этим статуэткам то, что Майоль выбирает преимущественно жесты, которые, не выходя из бытового круга, содержат в себе зерно особой выразительности. Обнаженная девушка сидит на камне, вытянув стройные ноги; одной рукой она опирается о камень, другой рукой закрывает глаза*. Здесь нет ни жеманства, ни притворства, ни потуг на возвышенность. Что может быть более естественным, чем этот жест, которым человек прячется от слепящего солнца? Но, отбрасывая детали и выделяя только один мотив, Майоль показывает в этом простом жесте пробуждение эмоции в ее наиболее чистом виде: девушка от света закрывает лицо, но вместе с тем в нас остается волнующая неясность: может быть, она прячет голову от огорчения. Другая статуэтка изображает женщину, которая сидит на корточках и, слегка наклонив свою голову, причесывается*, но она делает это так старательно, что в ее облике пробуждается та сосредоточенность, которую Майоль впоследствии увековечил в монументальной статуе, именуемой «Мысль»*.

Но особенно удачна статуэтка, изображающая стоящую во весь рост женскую фигуру*; она поставила на выпуклость почвы правую ногу, высоко подняла руки и подвязывает волосы, но благодаря тому, что Майоль ничем не отвлекает внимания от этого простого движения, мотив поднятых рук звучит величаво, как выражение внутренней силы и здоровья, торжественно, почти как ритуальный жест. Майоль запечатлевает такое мгновенье, такие жесты, за которыми должны последовать героические поступки. Майоль вплотную подходит здесь к идеалам классического героизма, но этот героизм должен возникнуть не вразрез с простейшими жизненными функциями человека, а родиться из них самих, как их высшее проявление.

Но, ограничиваясь недомолвками, эскизной формой, художник хорошо осознавал неполноценность этих решений. Вот почему его всю жизнь привлекали к себе большие масштабы и монументальные формы. «If faut que ça serve», говорил мастер о своей скульптуре, огорченный отсутствием общественных заказов, чувствуя потребность выйти за пределы музеев, приобрести широкий круг зрителей. И вот параллельно с этой мелкой скульптурой он принимается за монументальные фигуры во весь рост. Он берется за эту задачу, применяя самые различные приемы.

Эти монументальные создания Майоля отличаются особенно большой разнородностью.

В мелкой скульптуре Майоль оперирует формами осязательными, объемными, пользуется своей замечательной лепкой. В скульптуре монументальной он часто оказывается в плену декоративизма. Движение и поворот фигуры мотивируются в ней не внутренними импульсами или внешними потребностями человека, а необходимостью заполнения пустого поля, желанием мастера подчинить очерк фигур мягкому ритму линий. В этих случаях эта мягкая, слегка извивающаяся линия Майоля напоминает линию колеблемого стебля, линию модерн, оторванную от конкретности, лишенную характера и решительности. В этой декоративности, может быть, сказались воспоминания о работе Майоля над гобеленами, отчасти воздействие Гогена. Черты эти сильнее всего заметны в его раннем женском торсе, который до последнего времени хранился в Люксембургском музее*. Но даже в таких рельефах, как в павшем воине, выразительность фигуры, немного похожей на умирающего раба Микельанджело, проигрывает оттого, что ее контур слишком откровенно обусловлен формой того поля, в которое он вписан.

Монументальные произведения Майоля редко согреты той же теплотой жизни, как его мелкая скульптура. Огромная женская фигура на памятнике Сезанну в Тюильри* задумана в качестве *изображения в камне статуи*, а не живой фигуры. Правда, в движении этой женской фигуры Майоля есть то пленительное спокойствие, в котором невольно угадываются внутренняя сила и здоровье. Но, как ни прекрасна эта фигура, она все же слишком холодна и бездушна. Женщина представлена полулежащей, но в ее локтевом сочленении не чувствуется усилия для сохранения равновесия, и поэтому она кажется бесплотной и невесомой. Женщина протягивает ветку, но и ее жест не выражает непосредственного импульса; это традиционный, канонический жест, почти как в обряде. Даже одежда с ее мягкими складками подчиняется скорее отвлеченному декоративному ритму, чем силе притяжения, как в античной скульптуре. Фигура эта задумана в качестве круглой скульптуры, но она срезана внизу таким образом, будто ее окружает рама, и это выделяет фигуру из окружающего пространства. Может быть, в намерения мастера входило выразить в камне самый характер искусства Сезанна. Во всяком случае, памятник Сезанну— это крайняя степень стилизации у Майоля. В нем Майоль выступает в качестве наследника Пювис де Шаванна.

Статуя московской «Помоны»*, с ее пышной грудью, широкими бедрами и мясистыми ногами — решительная противоположность памятнику Сезанну. Майоль почти достигает в этой статуе натурализма Курбэ. Если бы «Помона» появилась на выставке не в 1910 году, а на три-четыре десятилетия раньше, она вызвала бы не меньшее возмущение, чем знаменитые «Купальщицы» орнанского мастера. Но, как ни прекрасно выполнение этой статуи, в ней особенно ясно выступают трудности, с которыми сталкивался Майоль на пути создания монументальной скульптуры. Выполненная в рост человека, статуя эта называется «Помоной», именем

античной богини плодородия; на это намекают два сочных плода, которые она держит в руках. Как античная статуя, Помона представлена стоящей фронтально. Но в античности статуя Помона служила в качестве идола, образа божества. Статуя Майоля сохраняет традиционную позу спокойного величия, но поза эта ничем не мотивирована, протянутые руки ничего не выражают. Она слишком жива и телесна, чтобы стать декоративным придатком к простенку, но и не настолько свободна в своем движении, чтобы отделиться от стены. В сущности, и в ней чувствуется та же напряженность, что и в женщине памятника Сезанну. И в ней художник не смог быть таким же искренним, как в своей мелкой скульптуре.

Чтобы преодолеть эти трудности, Майоль нередко сочетает классические идеалы красоты с жанровыми мотивами. Обнаженная «Венера» в Цюрихе подобна античной богине, но на шее у нее надето ожерелье. Майоль близко подошел здесь к проблемам своей мелкой скульптуры: простое, несколько замедленное, как бы не доведенное до конца движение рук, перебирающих ожерелье, исполняется глубокого эмоционального смысла. Но то, что было уместно в мелкой скульптуре, в гораздо меньшей степени применимо в скульптуре монументальной. Ожерелье недостаточно связано с фигурой; кажется, что оно надето поверх мраморной статуи и что его можно с нее удалить.

Впрочем, это не исключает отдельных удачных решений Майоля и в области большой скульптуры. Известно, что обнаженное женское тело стало главной темой античной скульптуры лишь в IV веке до нашей эры. Только начиная с этого времени, Афродита стала изображаться обнаженной, как символ наслаждения и неги. Эта тема сохранила свое значение и в течение Возрождения с его многочисленными Венерами. Майоль сохраняет за своими образами все обаяние чувственной женской красоты. Но он вкладывает в обнаженное женское тело такой величавый этос, какого мы не находим ни у одного античного мастера. Решительный поворот и широкий шаг могучей женской фигуры, задуманной Майолем для памятника революционера Бланки, немного напоминают Иоанна Крестителя Родэна. Но у Родэна фигура аскета едва ступает по земле. Могучее тело Майоля прочно стоит на ней; ступая, оно словно ощупывает ногами почву. Мужественный шаг сочетается с напряженным, сосредоточенным взглядом, и это придает образу ту осмысленность и сознательность, которая, по идее Майоля, должна была передать героический жизненный путь революционера.

Другая, не меньшая удача Майоля в области монументальной скульптуры — это статуя «Мысль»*. Ее поза восходит к одной из таитянок Гогена*; ее происхождение тесно связано с мелкой скульптурой Майоля. Но художник поставил себе здесь особенно трудную задачу — построить свою фигуру таким образом, чтобы поза ее была устойчивой, сочленения могучими и вместе с тем все они выражали чувства погруженного в раздумье человека. Ради этого Майоль распределяет отдельные функции между частями тела и объединяет всю фигуру ясным и простым контуром. Ее правая рука служит опорой тела и наглядно выражает физическое усилие. Наоборот,

согнутая в локте левая рука в сочетании с грустно поникшей головой является в первую очередь носительницей выражения. Правая подогнутая нога, как второй постамент, придает замкнутость фигуре в пространстве и по контрасту с распластанностью всех сочленений вносит в ее построение трехмерное начало. Левая нога утверждает заднюю плоскость, но в качестве опоры приведена в равновесие с вытянутой рукой.

Майолю удалось создать в этой статуе такой образ, в котором каждая часть связана с целым и вместе с тем вносит нечто новое в его характеристику. Спокойная поза исполняется внутреннего движения, задумчивость сочетается с силой и мужеством; Майоль вписал свою фигуру в замкнутую форму и объединил ее проходящим через ее сочленения линейным ритмом, но этот замкнутый силуэт не стесняет фигуры: он рождается из ее естественных жестов, из того раздумья, которое сродни величавой грусти «Ночи» Микельанджело.

ЖИЗНЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Вся скульптура, все памятники, все надписи на зданиях и памятниках — все это тебе одному...

Уитмэн, «Гимн делам и трудам».

Изучая произведения искусства, располагая их мысленно по группам в хронологической последовательности, историк оперирует с ними как с постоянными, неизменными величинами, нередко забывая, что каждое произведение искусства подвержено своей судьбе, проходит свой жизненный путь, прежде чем оно попадает в разряд художественного наследия. Биографию художественного произведения сводят обычно к его перемещениям, переходу от одного владельца к другому. «Послужные списки» многих произведений составляют увлекательные страницы истории собирательства и художественной жизни различных эпох. Между тем судьба всякого художественного произведения определяется прежде всего самым фактом, что оно попадает в музей, становится музейной ценностью. Когда около ста лет тому назад лорд Элджин перевез скульптуры Парфенона, названные Elgin-Marbles, в Британский музей, это вызвало единодушный восторг всего художественного мира Европы: видеть дивные создания Фидия и его школы было настоящим событием для многих людей. Однако в жизни созданий Фидия это имело некоторые печальные последствия. Размещенные в просторных залах Британского музея, освещенные северным небом, эти скульптурные фрагменты стали выглядеть совсем по-иному, чем на Акрополе, когда они занимали место в фронтонах и метопах Парфенона. Сходная судьба ожидала и многие другие произведения. Росписи, когда-то украшавшие храмы Турфана, стелются ныне по стенам берлинского Музея народоведения. Иконы, предназначенные для иконостасов, развешаны наравне с картинами в наших музеях. Маэста Дуччьо, когда-то с торжеством водруженная на алтаре Сиенского собора, теперь, разбитая на куски, раскинута по европейским музеям. Даже «Давид» Микельанджело, о постановке которого в свое время так горячо спорили флорентинцы, покинул свое первоначальное место, его заменяет там копия. Эта утрата первоначального местоположения может стать для художественного произведения большим испытанием. Выстроенное в ряд со множеством других «пленников музея»,

подчиненное духу системы, оно решительно меняет свой характер, и только привычкой (дурной привычкой) историка можно объяснить, что эта метаморфоза ничуть не смущает его.

Впрочем, было бы совершенно ошибочно думать, что поступление произведения искусства в музей всегда имеет одни дурные последствия. Великие художественные эпохи были не только щедры в своем творчестве, но и порою поистине расточительны. Они насыщали свои памятники таким богатством художественных ценностей, что их не в силах сразу уловить глаз зрителя. Замечательные шедевры древней скульптуры или византийской иконописи нередко располагались на такой высоте, в таких неблагоприятных условиях освещения, что многие их достоинства должны были ускользнуть от внимания зрителя. Объясняется это отчасти тем, что в древности великие произведения искусства имели в первую очередь культовое назначение. Даже у древних греков эти требования культа нередко усыпляли их эстетическое чутье; вплоть до классической поры они высоко чтили свои освященные преданием «ксоана», хотя эти деревянные обрубки в художественном отношении значительно уступали произведениям классических мастеров. С точки зрения культа достаточно, чтобы памятник существовал, можно ли его рассмотреть— это имеет второстепенное значение. Поэтому забота об обозримости и правильной экспозиции может стать прямо-таки благодетельной для некоторых памятников. В практике наших советских музеев особенно многочисленны случаи, когда в предмете культового назначения раскрывается его эстетическое зерно, и этим самым оно приобретает свой истинный смысл. Совсем недавно античная скульптура Лувра зацвела новой жизнью, когда его залы были залиты искусственным светом, который открыл красоту греческого мрамора и прелесть классической лепки.

Но, приобщаясь к музейным богатствам, художественное произведение подвергается еще другой опасности. Уже в древней Греции существовал обычай делать миниатюрные копии прославленных произведений великих мастеров. Посетив афинский Акрополь или Олимпийский храм, благочестивый грек уносил с собой маленькую статуэтку или медаль, как память о виденном шедевре. Однако древним не приходило в голову придавать этим малоискусным репликам Афины или Зевса Фидия большого значения. (Они приобрели его впоследствии лишь потому, что оригиналы погибли.) Между тем в наше время воспроизведение памятника искусства играет совсем другую роль. Правда, благодаря современной технике репродукции широчайшие круги интересующихся искусством приобщаются к художественным ценностям, которые раньше были доступны немногим, и в этом сказывается благодетельное значение воспроизведений и их огромная просветительная роль. Но, к сожалению, им придается неизмеримо большее значение, чем они на самом деле того заслуживают. Среди специалистов-искусствоведов твердо укоренилось убеждение, что произведение искусства приобретает свои права гражданства лишь после его «опубликования», т. е. воспроизведения в специальном журнале. Из-за права первым совершить этот торжественный акт люди, посвятившие свою жизнь искусству и, казалось бы, любящие его, ведут горячую борьбу, и тот, кому это удается

сделать первым, мнит себя как бы вторым, нареченным отцом шедевра. Между тем в основе такого «издания» памятника лежит акт своеобразной фальсификации. Здание, созданное для того, чтобы в него вступал человек, чтобы оно радовало его звучанием своих интерьеров и ритмом каменного массива, — здание превращается в ряд архитектурных картин и возвращается к той графической стадии, через которую проходил замысел архитектора в процессе проектирования. Статуя, которая чарует нас своей лепкой, которую, обходя со всех сторон, зритель как бы ощупывает глазами, превращается в плоский рельеф. Картина, витраж, мозаика, миниатюра, задуманные в цвете, в материале, лишаются своих красок, своей души и превращаются в монохромную графику. Из всех видов искусств наименьшей опасности подвергается только книжная иллюстрация. В остальном, какими бы совершенными ни были воспроизведения, одним тем, что они втискивают все памятники — большие и малые — в Прокрустово ложе книжной страницы и лишают их реального масштаба, они неизменно фальсифицируют подлинник. Мало того, привычка иметь дело с воспроизведениями укоренилась так прочно, что, оказавшись лицом к лицу с подлинником, исследователь «открывает» его для себя как новое произведение и даже иногда затрудняется сразу признать за этим новым произведением все права на существование. В качестве двойника подлинника воспроизведение часто наносит ему немалый вред. Закрывая исследователям доступ в Серальскую библиотеку с ее ценнейшими рукописями с миниатюрами, султанское правительство не находило никаких оправданий для своей слепой подозрительности. Запрещая посетителям (и в том числе автору этих строк) доступ к знаменитой византийской псалтыри № 139, г. Омон, директор парижской Национальной библиотеки, смог аргументировать это тем, что изучать ее можно «по изданию», как будто черные таблицы действительно в состоянии дать хоть отдаленное представление об этом чудеснейшем произведении византийского колоризма.

Впрочем, и здесь нужно внести оговорку. Воспроизведения далеко не всегда убивают искусство. В некоторых случаях они могут содействовать глубокому его постижению. Через воспроизведение первоначальная идея художника пускает новые ростки. Удачно выбранные детальные снимки (при условии, если при этом не упускается из виду вся композиция в целом) могут стать средством его творческого истолкования и дать новую жизнь старинному произведению. В этом отношении фотограф может сыграть ту же роль в воссоздании памятника на новой основе, что и переводчик поэтического произведения, перекладывающий его на родную речь.

Но, прежде чем укрыться в музее, памятник искусства подвергается еще другой опасности. Он может пострадать от времени, быть разрушен, изломан, изуродован. Мы привыкли видеть античную скульптуру поврежденной и предпочитаем фрагмент подлинной греческой статуи цельной копии римского времени. Только самонадеянностью классиков можно объяснить рвение, с которым Жирардон восстанавливал античных Венер, а Торвальдсен дополнял и даже исправлял эгинские скульптурные фрагменты. Но античная скульптура обладает в этом отношении изумительной «жизне-

способностью». В знаменитом Бельведерском торсе не сохранились ни руки, ни ноги, ни голова, мы даже не знаем в точности, кого он изображает. И все-таки благодаря несравненной силе классического творчества этот обломок живет более интенсивной художественной жизнью, чем многие позднейшие произведения, сохранившиеся в полной неприкосновенности. Недаром воображение Винкельмана ярко нарисовало перед ним его недостающие части. «Мне кажется, — пишет он о Бельведерском торсе, который он считал Гераклом, — как будто согбенная от многих раздумий спина образует голову, погруженную в радостные воспоминания об его удивительных подвигах, и в то время как подобная голова, полная величия и мудрости, возникает перед моими глазами, в моем воображении рождаются и остальные отсутствующие члены: то, что существует, образует преизбыток и рождает внезапное восполнение». Вот почему мы охотнее мысленно восполняем руки и голову Ники Самофракийской или Венеры Киренской, чем восстанавливаем их в камне. Эту силу древней скульптуры тонко оценил Рильке в своем стихотворении «Архаический торс Аполлона», посвященном его другу Родэну. Еще Микельанджело заметил, что в полуразрушенных античных статуях выражение, которое обыкновенно сосредоточивается в руках человека, переходит на корпус фигуры; в подражание таким статуям, он пытался представить свою Мадонну Медичи со скрытыми за спиной руками и поэтому особенно выразительно изогнутым корпусом.

Но бывают случаи, когда памятник хорошо сохранился, но его жизнь все же стоит под угрозой: утерян его первоначальный смысл. Каков замысел капеллы Медичи Микельанджело? Какие идеи вкладывал Рафаэль в собрание мудрецов, именуемое «Афинская школа»? Что означают атрибуты «Меланхолии» Дюрера? Что хотел сказать своими загадочными картинками Брейгель? На этот счет существует множество различных толкований; каждое из них опирается на литературные источники; но не все шедевры были расшифрованы современниками, далеко не всегда художник следовал тексту. Многие произведения основаны на представлениях, которые без особых комментариев были понятны для современников, и со смертью их ключ к ним навеки потерян. Искусство Возрождения отделено от нас несколькими столетиями и создано на основе того мировоззрения, к которому мы легко находим доступ. Но трудности еще возрастают по отношению к памятникам древних культур: Египта, Индии, Китая, Вавилона, Крита, Этрурии, пропитанных мифологией и символикой, которая едва поддается расшифровке, едва выразима в современных терминах. Но даже в тех случаях, когда сюжет произведения и намерения мастера нам известны, остается еще множество смысловых оттенков, которыми искрятся шедевры, но которые ускользают от нашего внимания. Вот почему мы встанем на более реалистические позиции, признав эти утраты, чем делая вид, будто мы их не замечаем.

Впрочем, даже пройдя через эти испытания, произведение искусства великого мастера сохраняет свою жизнь и доставляет нам отраду, как песня, слова к которой стали жертвой забвенья. Нам не известен в точности идейный замысел гробницы Медичи Микельанджело, но величие и мощь его художе-

ственного воображения настолько неотразимы, что неразгаданные образы волнуют человечество в течение четырех столетий, которые протекли со времени их создания. Возможно, что рабы Микельанджело были навеяны библейским текстом, но они выросли за грани первоначального значения и стали в глазах потомства образом страдающего и борющегося человечества. Возможно, что «Афинская школа» Рафаэля была задумана в качестве изображения одной из четырех областей средневековой культуры, но это сборище мудрецов под светлыми сводами брамантовского здания глубоко волнует нас, как мечта художника-гуманиста о радостном будущем просвещенного человечества. Создания великого мастера сами взывают к тому, чтобы потомство наполняло их новым содержанием; они поступают в наследие лишь к потомкам, способным дать им толкование наиболее жизненное, больше всего отвечающее прогрессивным идеалам человечества. Вот почему нужно признать, что время не всегда затемняет значение великих произведений искусства, далеко не всегда работает ему во вред.

Мы перечислили все испытания, которым подвержено художественное произведение. Но представим себе самый печальный случай — его физическое уничтожение. Мы знаем лишь понаслышке о дивных созданиях Фидия, о замечательных произведениях греческой живописи; бесследно погибла Александрия с ее художественными богатствами, храм св. Апостолов в Константинополе с его мозаиками, погибло аббатство Сан-Дени, колыбель готического стиля, погибли почти все поздние циклы Джотто и конная статуя Леонардо.

Однако даже в этом случае художественный образ не обречен на полное уничтожение. Известно, что в Греции существовал обычай описывать замечательные произведения искусства. Среди знаменитых мастеров, так называемых «экфрасис», особенной славой пользовались Филостраты. Многие из их описаний представляют собой простое упражнение в красноречии. Но встречаются и такие, в которых сохранилось зерно чисто живописной образности. Подобным описанием картины «Похищение Европы» открывается прелестный роман Ахилла Татия «Левкиппа и Клитофонт»:

«Среди моря был нарисован бык, по волнам несущийся. Девушка сидела на самом хребте быка, не верхом, но так, что обе ноги ее свешивались с правого бока; левой рукой она держалась за рога, как возница держится за поводья; бык повернулся налево, следуя за рукою, которая им управляла. Хитон девушки спускался до чресел, плащ закрывал нижнюю часть ее тела; хитон был белым; плащ пурпурным; сквозь одежду просвечивало тело, глубоко запавшее чрево с напряженными мышцами и стройный стан; сосцы грудей ее слегка выдавались, пояс стягивал хитон, закрывал и сосцы ее, — и отражением тела ее стал хитон. Обе руки были протянуты — одна к рогам, другая к хвосту; и обеими руками придерживала она покрывало, вокруг спины распущенное. Ткань изгибалась и растягивалась, и таким образом живописец представил ветер. Девушка же сидела на быке, как на плывущем корабле, и ткань служила ей парусом. Вокруг быка плясали дельфины, играли эроты — ты сказал бы, представлены были самые их движения. Эрот увлекал быка; Эрот, малое дитя, простирал свое крыло; колчан висел

у него; факел держал он в руке. Он поворачивался к Зевсу и улыбался, будто насмехаясь, что из-за него тот превратился в быка».

У нас нет достаточно оснований утверждать, что описание Татия в точности передает картину греческого художника. Но можно с большим вероятием предполагать, что в этих строчках отразились зрительные впечатления, вызванные каким-то позднегреческим памятником. Этим объясняется, что у чуткого читателя они невольно рождают образы, похожие на помпеянскую живопись, эллинистические рельефы и декоративные мозаики поздней античности. И в этом смысле образ прекрасной Европы, созданный каким-то древним греческим мастером, не может считаться окончательно погибшим.

В этом бессмертии великого художественного произведения нет ничего таинственного и чудесного. Оно имеет вполне реальные основания в жизни человеческого общества, в той культурной преемственности, на которой основана всемирная история. «Произведение искусства создает понимающую искусство и способную наслаждаться красотой публику» («Der Kunstegenstand schafft ein kunstsinniges und schönheitsgenussfähiges Publikum»), говорит К. Маркс в «Введении к критике политической экономии». Действительно, всякое произведение искусств — это не только физический предмет, вещь, но также явление социального порядка. Множество едва заметных нитей связывает его с жизнью человеческого общества. Когда в силу несчастной случайности произведение искусства испытывает какие-либо утраты, оно все же сохраняет свои очертания благодаря тем нитям, которые от него тянутся к порожденной им публике. Пусть картина, описанная Татием, погибла, но обаяние греческого искусства настолько велико, оно так глубоко вошло в плоть и кровь всего мыслящего человечества, что, даже несмотря на исчезновение картины, ее описание вызывает художественные впечатления и ассоциации, сходные с теми, которые рождают счастливо избегнувшие этой участи произведения древних. Таким образом, в реальности самой истории человечества лежит залог бессмертия великого художественного создания.

ХУДОЖНИК И ЗАКАЗЧИК

В нашей стране, покончившей с противоречиями капитализма, в стране, где творческая работа художников приравнена к труду строителей социализма, где художник осуществляет свой путь совершенствования в постоянном общении с широчайшими народными массами, — в нашей стране трудно понять, как запутаны были отношения между художником и заказчиком в далеком прошлом, какое множество конфликтов, порою настоящих трагедий, сопутствовало росту многих великих мастеров и омрачало их творческую радость. Между тем эта проблема недостаточно освещена и в искусствознании. Историки искусства и до сих пор слишком упрощенно оперируют понятиями «классовый субъект» и «социальный заказ», считая, что на протяжении столетий менялись только заказчики, «классовые субъекты», а вместе с ними и содержание искусства, но что художники были неизменно обречены выполнять волю своих заказчиков, находить их идеям художественное выражение.

В действительности художники прошлого далеко не всегда ладили с классовыми гегемонами. Заказчики не всегда отличались большой зоркостью и поэтому считали «своими» многих великих мастеров, не замечая того, что через голову своих покровителей эти художники обращались к широким народным массам, черпали из сокровищницы народного творчества, стремились стать выразителями чаяний и идей этих слоев. Этому немало содействовало то, что и в эпоху феодализма и в пору капиталистического развития Европы едва ли не лучшие ее мастера вышли из трудовых кругов, были кровно связаны с народом. Вот почему такой важной задачей критики становится ясно представить себе отношение великих мастеров прошлого к их заказчикам, не подгоняя их творчества под рубрику одной из социальных категорий.

Обычно принято считать, что Ренессанс был порой счастливейшего согласия художника и заказчика, настоящим медовым месяцем буржуазного

меценатства. Известно, что представители рода Медичи сумели привлечь к себе лучших художников Флоренции, что Юлий II и Лев X прославили свой двор покровительством Браманте, Рафаэлю и Микельанджело. Еще в XVII веке Урбан VIII, в подражание меценатам Ренессанса, осыпает милостями Бернини, посещает его мастерскую, посвящает ему латинские стихи. Вокруг этих фактов сложились и легенды о том, как запросто вели себя художники со своими знатными покровителями: исторический анекдот о Карле V, поднявшем кисть Тициана; об Антонио Моро, будто бы колотившем могущественнейшего из европейских государей — Филиппа II. Говоря о почестях и славе великих мастеров итальянского Возрождения, гуманисты охотно припоминают предания об Александре, великодушно уступившем Апеллесу свою любовницу. Новеллисты потешаются над невеждами-меценатами, с которыми бесцеремонно обходились мастера: будь то некий ломбардский аббат, которого флорентинцы объявили сумасшедшим и исколотили за то, что он не сумел по достоинству оценить их гордость, капеллу Медичи, или же настоятель монастыря Санта-Мариа делле Грацие, будто бы увековеченный Леонардо в образе предателя Иуды за то, что он слишком настойчиво торопил художника с окончанием «Тайной вечери». Особенной популярностью пользовались рассказы о чарующем действии искусства на варварских государей, о том почете, каким они окружали своих пленников, великих художников.

При всем том не следует представлять себе отношения мастеров Ренессанса с заказчиками такими идиллически-безоблачными, какими их изображает предание. Страстно привязанные к чувственной конкретности мира, люди Ренессанса видели в произведениях искусства прежде всего прекрасные предметы, уникальные ценности. Правда, стоимость произведения не исчислялась, как в средневековье, по времени и затраченному материалу, — Ренессанс уже преодолевал ремесленническое отношение к искусству, — но все же в оценке произведения искусства преобладал критерий мастерства, совершенства выполнения, независимо от того, какова была идейная устремленность мастера. Следуя политике художественной демагогии, о которой так красноречиво говорит Макиавелли, итальянские князья оказывали покровительство тем мастерам, которые пользовались наибольшей известностью и могли прославить их покровителей, мало интересуясь вопросом, в какой мере характер творчества этих мастеров, их направление могло содействовать пропаганде их власти.

В глазах мецената художник был лицом, обладавшим тайной создания прекрасных, совершенных вещей (дилетантство было в Ренессансе явлением мало распространенным). Правда, бывали случаи, когда художники не сходились в цене с заказчиком. Рассказывают, что вспыльчивый Донателло, чтобы заставить купца-скупердяя по достоинству оценить свой труд, предпочел разбить свою статую вдребезги, чем продать ее слишком дешево; впоследствии Дюрер признавался, что работа над геллеровским алтарем едва покрыла его расходы на материал, но в общем художникам Возрождения не приходилось жаловаться на скаредность своих заказчиков. Правда,

мы знаем, что неукротимый Донателло с возмущением отверг богатые одежды, предложенные ему Козимо Медичи, и требовал к себе уважения в своем простом, рабочем костюме, но в общем меценаты Возрождения охотно окружали почетом своих мастеров. Только почет этот и щедрость, в сущности, относились не к художнику, а к тем произведениям искусства, тайной создания которых он обладал. Терпеливость, с которой папы сносили выходки Микельанджело, снисходительность Медичи к его «политической крамоле» вытекали из обидного для художника взгляда на него как на мастера (по-древнерусски — «умельца»), а не как на идейную силу, носителя особого мировоззрения.

При всех тех громких словах о славе и почете гения, которыми люди эпохи Возрождения приветствовали великих художников, они никогда не скрывали взгляда на художника как на мастера; он проскальзывает в той настойчивости, с которой монахи монастыря Сан-Донато требовали от Леонардо выполнения картины в срок, не считаясь с его творческими затруднениями, в явном неодобрении Львом X привязанности Леонардо к художественным экспериментам, в том, как упорно Изабелла д'Эсте досаждала ряду лучших мастеров конца XV века, пытаясь навязать Перуджино, Беллини и Леонардо идею росписи своего кабинета и использовать их в качестве слепого орудия для выполнения своей замысловатой тематической программы.

В этом отношении нужно признать, что мир, который царил между художниками и заказчиками в эпоху Ренессанса, был призрачным и непрочным. В своих манускриптах Леонардо говорит в приподнятом тоне о всемогуществе живописи, точно художник является создателем всех изображаемых им предметов, но в письме к Людовико Моро он решительно отбрасывает эти претензии и с почтительностью вассала выражает готовность служить своему государю на любом поприще техники и искусства. Меценаты эпохи Ренессанса щедро оплачивали художников и делали им всякие поблажки, как создателям прекрасных предметов, которые доставляли им радости и утехи. Художники уже начали мнить себя свободными служителями Аполлона, но, поскольку никто не мешал им тешиться этой иллюзией, дело редко доходило до открытого столкновения.

Датой начала обостренной борьбы художников с заказчиками была Реформация. Известно, какую большую роль сыграла политическая графика, особенно ксилография, во время крестьянской войны в Германии. Но, по мере того как художники изживали свою цеховую узость и вступали в более тесное соприкосновение с общественной жизнью, они начали встречать все большее противодействие со стороны классового гегемона и скоро должны были почувствовать на себе всю остроту своего бесправного положения. Однако рвение, с которым деятели контрреформации принялись искоренять гуманизм, нормировать дозволенное и недозволенное в искусстве, только подняло общественный вес художника. Когда венецианская инквизиция запросила Паоло Веронезе, почему он так «по-мирски» изображает священные сюжеты, он отделался чистосердечным признанием, что не задумывался об этом, его устами говорил еще мастер Возрождения. На

Севере в те же годы атмосфера была более напряженной. По рассказу ван Мандера, Брейгель перед смертью должен был уничтожить ряд своих еретических рисунков, чтобы не навлечь несчастья на голову своей жены и семейства. До нас сохранился один рисунок Брейгеля, так называемый «Художник и знаток», замечательное свидетельство того, как остро он осознавал конфликт художника и заказчика, служителя искусства и денежного мешка. Правда, это не мешало кардиналу Гранвелле и императору Рудольфу усердно собирать картины этого мастера: по удачному выражению Фридлендера, они видели в нем придворного шута, призванного развлекать своего повелителя, но этот шут говорил государям дерзости, которые содержали немало горькой правды.

Микельанджело, который в начале столетия умел ладить и с папами и с князьями, испытал теперь на себе остроту идейной борьбы в искусстве. Благодаря происках «отца художественной критики» Пьетро Аретино его «Страшный суд» был признан оскорбляющим основы христианской морали, и это причинило его гениальному творцу немало огорчений. В XVI веке волна этой нетерпимости докатывается и до России. В 1554 году дьяк Висковатый обвинил группу псковских иконников в том, что они нарушили основы традиционной иконографии, и даже добился того, что ошибки иконописцев рассматривал церковный собор. В конце XV века настоятель монастыря Санта-Мариа делле Грацие требовал от Леонардо только одного: своевременного окончания его шедевра. В XVII веке клир церкви С.-Луиджи в Риме опрокинулся на Караваджо за кощунственный реализм его апостолов, похожих скорее на простых босоногих рыбаков, чем на священных персонажей. До нас сохранился замечательный документ этой борьбы художника и заказчиков: два «Матфея» Караваджо — один в Берлине, другой в церкви С.-Луиджи. Первый, отвергнутый вариант, — ярчайшее произведение реалистического направления. Вариант, выполненный по указке фанатиков-монахов, — вялое произведение, в котором даже не сразу можно узнать руку великого мастера. Надо думать, что Караваджо трагически погиб не только по вине своего неуживчивого нрава, но отчасти вследствие стараний своих идейных противников, врагов его реализма. Даже в демократической Голландии художники XVII века испытывают всю остроту конфликта с заказчиками. Трагедия Рембрандта — это трагедия художника, не пожелавшего пойти по проторенному пути и отказаться от своих исканий в угоду вкусам толпы. В XVII веке в странах абсолютизма от вкусовых симпатий главы государства зависело существование целых художественных направлений. Фраза: «Уберите этих уродцев», будто бы сказанная Людовиком XIV по поводу голландских реалистов, определила судьбу реализма во Франции. Точно так же безапелляционно была подвергнута осуждению скульптура Пюже, так как она противоречила хорошему вкусу «великого столетия».

В эпоху Ренессанса князья и государи нередко заискивали перед великими мастерами, желая получить от них шедевр или заказать им свой портрет. В XVII—XVIII веках, в эпоху абсолютизма, государи устанавливают более регулярные отношения с художниками: они заводят свой собственный

штат мастеров. Принадлежность к королевской академии, звание придворного живописца давали мастерам немалые привилегии и приобщали их к придворным почестям. (Каким самодовольством дышат автопортреты французских академиков в пудреных париках, с лентами и орденами!) Но эти привилегии лишали их права работать на сторону, а главное — налагали моральные обязательства: художник обязан был беспрекословно следовать указаниям коронованных заказчиков, быть блюстителем регламентированного вкуса и послушным орудием художественной политики государства. «Художнику принадлежит выполнение, мудрецу — утверждение закона» — эту сентенцию Ложье заказчики XVIII века толковали в свою пользу, претендуя на роль этих законодателей вкуса. Таким образом, выходя из цеха и вступая в академию, художник сменял одну форму зависимости на другую.

Французская революция, точнее — промышленный переворот и наступление капитализма, ниспровергла эти феодальные формы меценатства. Художник начинает работать на рынок, «на свой страх и риск», порою не зная в лицо своего потребителя. Давид был одним из первых живописцев, извлекших доходы из персональной выставки. Впрочем, традиция торговли художественными произведениями восходит еще к XVI веку: уже Дюрер успешно торговал своими гравюрами; в Антверпене в средине века существовал рынок картин. Однако в Голландии XVII века, в условиях этой свободы сбыта и видимой независимости художников, потребители проглядели гений Рембрандта и обрекли художника на полунищенское существование, какого не знали мастера XV—XVI веков. Трагедия Рембрандта стала прообразом тех конфликтов, которые сопровождают развитие лучших мастеров XIX века.

Правда, независимость художников от цеховых организаций, академий и двора позволила многим из них принять более активное участие в освободительном движении, участвовать в политической жизни, поставив свое искусство на службу передовым идеям. Здесь достаточно вспомнить Давида, Домье, Делакруа, Курбэ и др. Нигде искусство не было так тесно связано с политикой, как во Франции в XIX веке. Ни флорентинские реалисты, ни нидерландцы (за исключением Брейгеля) не увековечили классовых, национальных, религиозных войн, хотя они происходили у них перед глазами. В XIX веке изобразительное искусство по своей политической активности не уступает литературе. Карикатура стала своеобразной журналистикой в графике, Домье был не менее популярен, чем Беранже. Давид сидел в заключении как политический деятель *не за свою картину «Марат»*. Домье был едва ли не первым мастером, который подвергался преследованиям со стороны буржуазного правительства *за свое искусство*. Но и помимо этого даже чисто художественные направления XIX века — романтизм, реализм и импрессионизм — неизменно связывались с борьбой политических группировок.

И тем не менее художникам XIX века не удалось стать полноправными членами буржуазного общества, добиться заслуженного признания, обрести независимость и свободу. Этому положению вещей не противоречит тот

факт, что никогда еще сами художники не претендовали на такое высокое место в обществе, как в XIX веке. «Художник, — говорит Ренан, — это человек, который больше всех приближается к божеству». Однако подобные декларации всего лишь доказывают глубину расхождений между претензиями художника и его реальным бытием.

Отношения художника и заказчика в XIX веке становятся особенно запутанными, порою трагически нелепыми. Разделение труда, которому Энгельс придавал крупное положительное значение в сложении культуры Ренессанса, принимает теперь уродливые формы ограниченной специализации, калечащей человека. В XVII—XVIII веках художник имел дело с заказчиком-феодалом, который при всей своей классовой ограниченности соединял в себе и денежный мешок и арбитра хорошего вкуса. В XIX веке денежные мешки-заказчики, а также чиновники от искусства в большинстве случаев — профаны в художественных вопросах. Общественное мнение в вопросах искусства, известность имени и рентабельность картин регулируются через посредство специалистов-критиков. Но работа инстанции производящей, оценивающей и потребляющей идет разнобоем. Заказчик-буржуа не в силах понять ничего выходящего за грани традиции, ничего нарушающего его представлений о хорошем тоне. Критик-специалист почти не имеет в обществе настоящего веса. В результате лучшие художники не находят своего потребителя. История искусства XIX века полна множества недоразумений. Высокопоставленные заказчики нередко со странной политической слепотой покровительствуют художникам, противникам существующего строя. Начало этому положил Людовик XVI, который выступает заказчиком Давида («Клятва Горациев») — активного борца против королевства. Карл IV покровительствует Гойе, хотя его огромный групповой портрет воспринимается нами как злая сатира на королевское семейство. Граф де Шуазель, аристократ, и г. Брюйа, богатый буржуа из Монпелье, усердно скупали картины Курбэ, хотя их социальная тематика идет навстречу тому революционному движению, которое завершается коммуной.

Но самым трагическим для художников и для всего искусства в XIX веке было то, что едва ли не лучшие мастера, выразители лучших и самых прогрессивных начал молодой буржуазии, были отвергнуты обществом и тем обречены на положение «непризнанных талантов». Домье-живописец был «открыт» только после его смерти. Коро мог существовать и работать лишь благодаря отцовской поддержке. Курбэ находил больше признания в Мюнхене, чем среди своих соотечественников. Манэ спасался бегством в Испанию от преследований рассвирепевших буржуа. Сезанн ежегодно и безрезультатно посылал по две картины в Салоны и жил на средства скромной ренты. Все эти мастера, страдавшие от непонимания зрителя, обижаемые модной критикой, презрением великосветской черни, отвергаемые Салонами и академиями, с стоическим мужеством переносили невзгоды, и нужно удивляться той вере в правоту своего пути, которая долгие годы питала их усердие.

Рядом с этим XIX столетие породило особый тип художника-приспособленца, жадного до успеха угодника толпы, возведшего эстетическую

беспринципность в свое жизненное начало. Архитектура, больше других искусств пострадавшая от противоречий XIX века, дает особенно разительные примеры этой беспринципности. Когда в эпоху Ренессанса было начато строительство собора св. Петра, в котором приняли участие лучшие итальянские архитекторы, страстные споры и борьба вокруг различных решений была борьбой направлений и темпераментов; каждый художник отдавался своему решению, искренне вкладывал себя в свой проект. Когда в начале XIX века русский император принялся за строительство Исаакиевского собора, ему больше всех угодил ловкий компилятор Монферран, потому что он представил своему заказчику на выбор не один проект. а целый альбом проектов, выполненных на все вкусы, во всех исторических стилях: римском, греческом, готическом, китайском и др. Пример Монферрана далеко не единичен в XIX веке. Он свидетельствует о том внутреннем разложении, нравственном падении, к которому толкал «свободного» художника капитализм и его цинический взгляд на заказ художнику как на коммерческую сделку двух сторон.

ОБ ЭКЛЕКТИЗМЕ

Если основные вопросы нашего искусствознания бесспорно должны диктоваться задачами нашего искусства, то среди них следует различать темы, которые избираются в силу внутреннего сродства, и темы по принципу отталкивания. К первым из них принадлежат вопросы *реализма*, ко вторым — проблемы *эклектизма*. Эта последняя тема, конечно, не увлечет наших художников, как изучение Рембрандта, Рубенса или Курбэ. Но наше отвращение к проявлениям эклектизма еще не дает оснований для того, чтобы пренебрегать его изучением. Эклектические течения играли слишком большую роль в предреволюционном искусстве. Опасности эклектических рецидивов не исчезли для многих из наших мастеров и по сей день. Между тем, постоянно пользуясь этим термином, мы все еще не имеем точных критериев для его научного определения. К тому же эклектизм имел всегда гораздо больше защитников, чем другие течения. Великий основатель реалистической живописи XVII века Караваджо действовал силою полуосознанного художественного влечения, но он выступал против сплоченного строя эклектиков-болонцев, укреплявших свои творческие позиции разработанной эстетической теорией Беллори.

Прежде всего: каков круг художественных явлений, относимых к эклектизму? Слово это впервые прозвучало с оттенком осуждения в XIX веке, но попытки создания художественной культуры на основе скрещения различных направлений встречаются еще в очень отдаленной древности, и прежде всего в Египте в так называемую эпоху Птоломеев, когда завоеватели Египта стали настойчиво прививать черты греко-римского классического реализма и ордера монументальному стилю древнего Египта. Другим примером может служить искусство Гандары, с его Буддами, наделенными чертами Аполлона. Наконец, искусство Сассанидской монархии, знаменитые рельефы на скалах или серебряные блюда, в которых классические мотивы вступают в такое соединение с традициями древнего Ирана, что даже неискушенный глаз легко отличает в них самобытное от заимствованного. Все эти эклектические течения были порождены широкой волной распространения греко-римской художественной культуры.

Та же роль насадителя эклектизма выпала в средние века на долю Византии, в новое время — Ренессансу. Венеция XII—XIV веков была одним из оплотов эклектизма. Собор св. Марка, византийский крестовокупольный храм, украшенный античной четверкой коней и готическими декорациями, может быть назван в своем роде «классическим примером» эклектического искусства. В России разительное проявление эклектизма — Симон Ушаков, который стремился сочетать «плавкое» письмо западной школы с графическими традициями древней иконописи, за что подвергался гневным нападкам ревнителей старины, в том числе протопопа Аввакума. Сходным образом на развалинах Византии расцветает эклектизм критской и афонской школы, в частности Панселина; эклектизм этот вырос из соединения традиций подлинников и реалистических достижений Ренессанса.

Однако эклектизм завоевывает себе признание в качестве художественной программы только в XVII веке, когда культура слагавшегося абсолютизма пыталась подвести теоретический фундамент под огромный творческий опыт искусства Ренессанса и придать ему нормативный характер. Болонцы (и еще раньше них некоторые венецианские мастера) старательно обосновывают свои эклектические искания. Их учение сохраняет значение в течение самой благодатной поры эклектизма, в XIX веке; в сущности, едва ли не основная часть архитектуры XIX столетия принадлежала этому направлению; в живописи и скульптуре его рьяно отстаивали академии. Опираясь на успехи истории искусств, эклектики XIX века черпали не только из греко-римской классики, но и из средневековья, древнего Востока и ряда национальных искусств. В XIX веке эклектизм из стадии неосознанных влечений переходит в сознательно и последовательно проводимую систему.

Вот главнейшие явления истории искусств, которые с бо́льшим или меньшим основанием следует относить к эклектизму. Но здесь возникает вопрос: какими критериями определяется эклектизм этих направлений? Многие имеют на это готовый ответ: «*смешение стилей*». На это указывает самый корень слова: «eklegein» — по-гречески смешивать. Однако можно привести множество образцов сочетания различных стилевых начал, которые мы не назовем эклектическими. Так, например, известно, что Дюрер с страстным рвением приобщал к своему художественному опыту, идущему от традиций поздней готики, передовые достижения классического искусства Италии. Лучшие гравюры Дюрера, его «Меланхолия», «Иероним» и «Рыцарь», немыслимы вне скрещения этих двух великих традиций, а между тем никто не заподозрит эти замечательные шедевры в эклектизме. Другой пример — Греко. У него традиции византийской иконописи, из которой он вырос, сочетаются с чертами передовой живописной культуры Венеции XVI века, а между тем, как ни болезненно творчество Греко, мы не отнесем его к тому же роду явлений, что и Караччи или Лебрэна. Из этого следует, что соединение элементов различных стилей еще не порождает эклектизма.

Тогда может возникнуть мысль, что основой эклектизма является *случайное* использование исторических стилей и что их *критическая* оценка может предохранить мастера от его опасностей. Однако и это определение не попадает в цель. Как раз оценка используемых образцов, выделение в них

наиболее ценных сторон и стремление к их сочетанию и составляет существенный признак программы болонцев, желавших заимствовать из Рима рисунок сильный, как у Микельанджело, и гармоничный, как у Рафаэля, из Венеции — движение и светотень Тициана и из Ломбардии — утонченный колорит Корреджо. Опасность эклектизма в новое время и состояла в том, что он прикрывался самыми благонамеренными задачами включения в опыт художника *лучших достижений предшествующих эпох*. Это прекрасно понимал Бодлер, говоря, что «эклектизм в различные эпохи считал себя более великим, чем более ранние направления, так как, явившись последним, он мог охватить самые отдаленные горизонты».

Но если эти определения эклектизма неудовлетворительны, если сочетание стилей нельзя считать главным признаком эклектизма, то возникает вопрос: в чем же заключается *своеобразие того сочетания* стилей, которое свойственно эклектизму? Для того чтобы отдать себе в этом отчет, нужно отрешиться от предрассудка, будто *стили* (как-то: романский, готический, ренессанс и др.) образуют алгебраические величины, сложение которых неизменно порождает гибридные формы эклектизма. Стили — это условные понятия, соответствующие отдельным этапам сложного и противоречивого исторического процесса, этапы, связанные друг с другом крепкой нитью прогрессивного развития мирового искусства. В тех случаях, когда стили внутренне связаны между собой, их сочетание может родить органическое единство; когда сопоставляются стили, далеко отстоящие, глубоко разнородные, получается соединение механическое, мы имеем дело с явлением эклектизма. Мы не назовем Дюрера эклектиком, потому что искусство поздней готики, из которого он вырос, само развивалось на путях к той классической красоте, которую он нашел в Ренессансе. Мы не относим к эклектикам и Греко, потому что, перетолковывая живописное мастерство Тинторетто и Пальмы в духе родной византийской традиции, он раскрывал в колоризме венецианцев ту византийскую основу, которая им всегда была присуща.

Наоборот, эклектик обычно стоит за пределами стиля, как цельной художественной системы, исходит из априорного намерения приобщить к своему арсеналу все достижения своих предшественников, которые, по здравому размышлению, он не может не отнести в разряд мировых художественных ценностей. В своей неустанной заботе, «как бы чего не упустить», он забывает при этом несоизмеримость многих этих ценностей. «Эклектик подобен судну, которое пытается плыть по четырем ветрам», говорит Бодлер. Между тем благодаря этим неутомимым стараниям использовать все лучшее из предшествующего развития эклектизм легко завоевывает симпатии и становится опасным противником. Он подкупает широтою своих замыслов и неопровержимостью доводов и доказательств. Оглядываясь на проявления эклектизма в прошлом, следует признать, что его движущей силой были нередко самые лучшие намерения, достойные благодарности потомства. Таково, например, старание Птоломеев приобщить отсталое искусство деспотического Востока к передовой греко-римской культуре; то же самое относится к венецианцам XIII—XIV веков, которые путем ассимиляции художественных достижений Византии и готики заложили основы художественного

расцвета XV—XVI веков, или к московской фрязи XVII века, которая подготовила почву для петровской реформы. Но в заботах о своем обогащении эклектик упускает ряд других решающих моментов. Вот почему его старания порождают произведения художественно неполноценные.

Прежде всего эклектик пытается встать вне исторической действительности. Правда, мы знаем, что история искусств всегда давала богатую пищу для эклектика. Мальбранш еще в конце XVII века сетовал на порчу вкуса, считая в нем повинным возросшую способность ценить исторические стили. Однако эклектик мыслит обычно *не исторически*. Отдельные стили, эти этапы живого процесса художественного развития человечества, среди которых мастеру или эпохе нужно определить свое место, предстоят глазам эклектика как пестрое многообразие форм, как своеобразный иллюстрированный каталог, откуда он произвольно извлекает все то, что приглянется его глазу. Вот почему Анри Руссо или Пиросманошвили подвергались меньшим опасностям эклектизма, чем мастера, прошедшие академическую выучку и располагавшие в своих библиотеках большим собранием увражей. Впрочем, эти опасности еще не дают основания предпочитать судьбу талантливых самоучек, оторванных от ведущих путей мирового искусства. Эклектизм порождают не историко-художественные познания, а познания недостаточно глубокие, ошибочные.

Но самый главный порок эклектизма — это непонимание сущности творческого процесса. С первого взгляда можно подумать, что знаменитая формула Мольера: «Я беру мое добро там, где его нахожу» — льет воду на мельницу эклектика. Но не следует забывать, что она разрешает нам брать отовсюду лишь то добро, которое мы можем назвать своим. Между тем эклектик, в сущности, не имеет ничего своего, родного, кровного. Он видит в искусстве не акт осмысления действительности на основе своего личного опыта и опыта своего поколения, класса, народа. Для эклектика создание художественного образа сводится к искусному, порою виртуозному производству предметов, в которые он не вкладывает себя и которым он не отдается самоотверженно и любовно. Здесь приходится опять процитировать Бодлера: «Каким бы ловким ни был эклектик, он всегда бессилен, потому что не знает любви». Но, избегая смелых исканий и дерзаний с их удачами и заблуждениями, подъемами и падениями, эклектик ограничивается не знающим риска приспособлением испытанных рецептов и отстоявшихся форм, выдавая за искусство произведения, в которых в лучшем случае находят применение исторические знания, критическое чутье и способность ассимиляции, но не содержится ни крупицы подлинного художественного творчества. Создавая мнимые ценности, эклектик, в сущности, выходит за пределы искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ И БИБЛИОГРАФИЯ

Нижеследующие списки книг и статей по отдельным вопросам, затронутым в сборнике, не претендуют на полноту. Таковая была недостижима прежде всего потому, что автор не имел под руками многих специальных работ, особенно новейшей иностранной литературы по искусствознанию. Кроме того, автор исключил из своего списка множество книг и статей, с которыми он принужден был ознакомиться при составлении сборника, но которые не принесли ему существенной пользы в его работе и вряд ли могут покадобиться читателю. Избегая, таким образом, педантического перечня всех книг и статей, относящихся к темам, затронутым в этом сборнике, автор вместе с тем приводил в некоторых случаях названия книг, которые были ему недоступны, но которые, по имеющимся у него сведениям, могут помочь читателю более глубоко ознакомиться с рядом вопросов, лишь вскользь затронутых в этом сборнике. Эти названия выделены знаком (н).

«МАДОННА КОНЕСТАБИЛЕ» РАФАЭЛЯ

Литература о Рафаэле необозрима, но исчерпывающей новой монографии не имеется. Лучший общий очерк: L. Gillet, Raphaël, «Les maîtres d'art». Вопрос о стиле Рафаэля: R. Vischer в сборнике «Studien zur Kunstgeschichte», 1886, и особенно Th. Hetzer, Gedanken über Raphaels Form, Fr. a/M. 1932 (н). Сводка биографических данных и библиографии: Fischel в Thieme-Becker Lexicon, Bd. XXIX, S. 433. Рисунки Рафаэля: Fischel, Raphaels Zeichnungen, 1898, и альбом I, 1913 и последующие годы (н). Большинство последних работ было посвящено вопросу атрибуции его мадонн, особенно реплик: G. M. Richter, The Peruzzi Madonna, «Burlingtone Magazine», 1935, October, p. 202; Viscount Lee of Fareham, A new version of Raphael's Holy Family, «Burlingtone Magazine», 1934, Juin, p. 1 sq. «Мадонна Конестабиле» многократно воспроизводилась и упоминалась во всех работах о Рафаэле, но не была до сих пор предметом



Рафаэль. Рисунок младенца (деталь)



Рафаэль. Рисунок младенца (деталь)

монографического изучения: J. Schmidt, Gallerien Europas, № 222. А. Бенуа (История живописи, т. II, стр. 230, цветная репродукция) правильно замечает о ней: «Нет такой подробности, которая не производила бы впечатления какой-то художественной необходимости, не отвечала бы каким-то требованиям художественной логики, красоты, законам дивной эйритмии»; но он не раскрывает подробнее ни этой необходимости, ни законов. A. Venturi (Storia dell'arte italiana, La pittura del cinquecento, t. II, 1926, p. 88 sq.) ограничивается самыми общими эпитетами: «soavissimo», «melodioso», «dolcezza ineffabile» и т. п.

[1] R. Frey, «Burlingtone Magazine», 1926, vol. 48, p. 77.

[2] О легенде о Рафаэле см. H. Grimm, Das Leben Raphaels von Urbino, 1872.

[3] См. П. Виллари, Макиавелли (русск. изд.), т. I, стр. 380.

[4] Ollendorf, Der Cortigiano — Typus, «Preussische Jahrbücher», 1896, Bd. 84, S. 54.

[5] A. Venturi, La Madone, Paris (s. a.), совершенно не определяет ведущие линии развития образа мадонны.

[6] Koopman, Raphael-Studien, 1895, Abb. 16. Fischel считает рисунок работой Перуджино.

[7] Следует отметить, что Rumohr, Italienische Forschungen, Bd. III, S. 61, 62, считал, что на «Мадонну Конестабиле» уже оказал влияние фра Бартоломео.

[8] Ср. сопоставление Перуджино и Рафаэля: Meller, Eine unveröffentlichte Zeichnung Perugino's, «Festschrift Friedländer», S. 213. Fischel в статье о Рафаэле считает, что оригинальность мастера в его ранних вещах выражается в большей живости его фигур по сравнению с прообразами Перуджино. Между тем этим далеко не ограничивается новизна Рафаэля.

[9] Guthmann, Die Landschaft der toscanischen und umbrischen Schule, 1902, S. 414, о «Мадонне Конестабиле».

[10] О «Мадонне Альба»: F. Hermanin, Die Madonna aus dem Hause Alba und die Madonna Gaëta, «Zeitschrift für bildende Kunst», 1925—1926; Niemeyer, Die Madonna Alba, «Belvedere», 1928, Heft 12, S. 18.

[11] Проблема тондо: M. Hauptmann, Tondo, 1937 (н). Судя по рецензии в «Burlingtone Magazine», 1937, December, p. 294, автор ограничивается чисто формальной классификацией тондо на подчиняющие и неподчиняющие обрамлению очертания фигурных композиций.

[12] Напр., Fischel, Raphaels Handzeichnungen, Bd. I, Taf. 43.

[13] Лучшее описание «Сикстинской мадонны»: H. Brunn, Raphaels sixtinische Madonna, «Kleine Schriften», Bd. III, 1903, S. 300.

[14] Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, 1908, Bd. II, S. 498. Светское, мирское начало у Рафаэля было подчеркнуто еще Шпрингером, Гриммом, Буркгардтом и Мюнцем.

«ЗАМАХНУВШИЙСЯ МАЛЬЧИК» МИКЕЛЬАНДЖЕЛО

Общий очерк о Микельанджело как скульпторе: A. E. Brinkmann, Die Plastik in den romanischen Ländern der XVI—XVII Jahrhunderte, «Handbuch für Kunstwissenenschaft», 1917. О так называемом «Давиде» в Барджелло: E. Guillaume, Michel-Ange, sculpteur, «Gazette des Beaux-Arts», 1876, p.95; Brinkmann, указ. соч., S. 83 f. (считает мальчика «Аполлоном»); A. Popp, Die Medici-Kapelle Michelangelo's, München, 1922, S. 174 f. (А. Попп установила связь статуи с капеллой Медичи, но реконструкция, предложенная автором, т. е. помещение статуи в нише, не вполне убедительна; также сомнительно считать статуей Аполлона Микельанджело бронзовую фигуру Лувра, «Gazette des Beaux-Arts», 1921, p. 166 sq.); A. Venturi, Storia dell'arte italiana, X, II, p. 69 (воспроизведение трех фотографий, выполненных для меня и по моим указаниям фирмой Броджи во Флоренции, Вентури сближает статую с работами для капеллы Медичи).

[1] К толкованию «Рабов»: Ollendorf, Michelangelo's Gefangene im Louvre, «Zeitschrift für bildende Kunst», 1898, IX, S. 273; K. Tolnay, Eine Sklavenskizze Michelangelo's, «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», 1928, S. 82 f. (спорна попытка автора усмотреть в «Рабах» развитие от мотива борьбы к ее преодолению через признание судьбы).

[2] Исследователи, стремившиеся истолковать образы Микельанджело, забывают, что, даже беря за исходный пункт какой-либо традиционный мотив, он нередко сам творит свой миф. Это касается уже раннего флорентинского «Давида», лишенного традиционных атрибутов. Это сказалось очень ярко и в замечательном стихотворении о великане, аналогий которому нельзя найти ни в античной, ни в христианской мифологии: Carl Frey, Die Dichtungen des Michelangelo Buonarotti, 1897, LXIX и S. 349.

[3] C. Frey, Michelangelo's Handzeichnungen, Taf. 213. Рисунок Британского музея. Ср. также A. Popp, «Belvedere», 1925, S. 26—27.

[4] Catalogue of Italian sculpture, «Victoria and Albert Museum», 1932, № 4117—1854 (фронтиспис). Там же, p. 131, № 4116—1854, реплика мальчика из Барджелло.

[5] W. Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, 1921, S. 162.

[6] Ср. Bulle, Der schöne Mensch, 1912, S. 109.

[7] Ср. Wittkower, Bernin et le baroque romain, «Gazette des Beaux-Arts», 1934, Juin, p. 327.

[8] Гильдебрандт, Проблема формы в изобразительном искусстве, М., 1913.

[9] Цитата по Carlo Aru, «La veduta unica» e il problema del «non finito» in Michelangelo, «L'Arte», 1937, Gennaio, p. 48—49.

Wenzel und Vermehren, Die Arbeitsweise des Michelangelo, «Kunst und Künstler», 1912, S. 243.

[10] Meder, Die Handzeichnung, 1923, Bd. II, S. 366.

[11] C. Frey, Michelangelo's Handzeichnungen, Taf. 131.

[12] C. Frey, Michelangelo's Handzeichnungen, Taf. 3 (Oxford).

[13] Schlosser, Die Kunstliteratur, 1924, S. 401.

«НЕСЕНИЕ КРЕСТА» ТИЦИАНА

Из старых монографий о Тициане сохраняет значение Crowe and Cavalcaselle, Tizian, vv. I—II, 1877. Издания памятников: W. Suida, Tizian, 1935 (н); H. Tietze, Tizian, Wien, 1936, Bd. I—II. Самое крупное из новейших исследований о Тициане: Th. Hetzer, Ueber Tizians Gesetzlichkeit, «Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 1928, S. 1 f., и того же автора «Tizian, Geschichte seiner Farbe», 1935 (н); в первой из этих работ автор на основе тщательного анализа картин Тициана устанавливает принципы его композиции, расположение фигур, образующих как бы сплошную сетку на плоскости картины (S. 11), лейтмотивы в характеристике (S. 17), но, к сожалению, не связывает своих наблюдений с идейным содержанием образов Тициана. Литературы об эрмитажном «Несении» почти не имеется. Crowe и Cavalcaselle считали картину подлинником (p. 684); наоборот, L. Venturi, «L'Arte», 1912, XV, 121 sq., считает оригиналом экземпляр в Мадриде, эрмитажное «Несение»—ученической репликой. Окончательное выяснение вопроса об их соотношении возможно, конечно, лишь путем тщательного изучения обеих картин в оригинале с учетом ряда других реплик у Тициана (например, «Бичевание» Мюнхена и Лувра, «Лаврентий» Прадо и Иезуитской церкви в Венеции и т. д.). Во всяком случае эрмитажный экземпляр вряд ли можно считать копией, во-первых, потому, что повторяет построение мадридской картины в ином формате не механически, а творчески перераспределяя фигуры и сохраняя те же соотношения золотого сечения, во-вторых, ввиду превосходного выполнения, в-третьих, ввиду исправлений первоначального рисунка, так наз. «pentimenti», в передаче руки Симона. Ср. P. Beroqui, Tiziano en el museo del Prado, Madrid, 1927 (н).

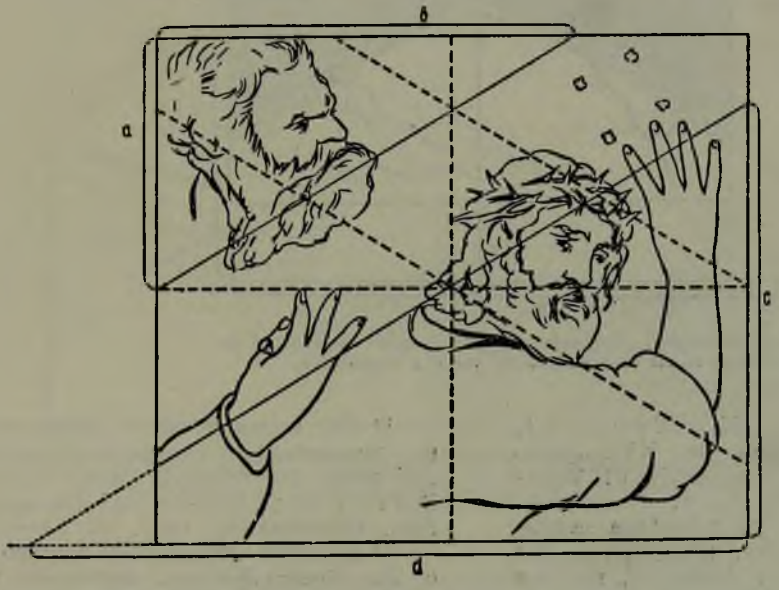


Схема мадридского «Несения». Опорная точка креста в центре картины. Соединив головы пунктиром, получаем диагонали, соответствующие очертанию креста. Отношение отрезков *a* и *e*, *c* и *d* по золотому сечению.

[1] Rusconi, La Villa, il Museo e la Galleria Borghese, p. 113.

[2] Cook, Giorgione, p. 18; ср. «Burlingtone Magazine», 1930, где оно приписывается Пальме Старшему. «Несение» Джорджоне см.: C. Justi, Giorgione, Bd. I, S. 77 (Венеция, Сан-Рокко).

[3] Липгард, «Старые годы», 1912, апрель, стр. 38.

[4] P. d'Achiardi, Sebastiano del Piombo, Roma, 1908.

[5] Было бы интересно сопоставить «Страсти» Тициана с литературной обработкой страстей П. Аретино (1538) в трех книгах (н) (Schultheiss, P. Aretinus, 1890, S. 24).

[6] Ср. E. v. Rothschild, Tizians Darstellungen der Laurentiusmarter, «Belvedere», 1931, Heft 6, 7/8, особенно S. 204.

[7] История и культура Венеции XVI века: H. Kretschmayr, Geschichte von Venedig, Bd. II, 1920; Iriart, La vie d'un patricien de Venise (ср. K. Frenzel, Venetianisches Patrizienleben im XVI Jahrhundert); Molmenti, La storia di Venezia nella vita privata, 1906, t. II.

[8] B. Berenson, The venetian painting of the Renaissance, 1897, особенно p. 13: «Venetian pictures... not for devotion, nor for admiration, but for enjoyment».

[9] Weissbach, Impressionismus, 1910—1911. Для изучения живописных приемов Тициана важна его предположительно неоконченная мадонна: Detlev von Hadeln, «Burlingtone Magazine», 1928, vol. 53, но особенно надежны показания рентгеновских снимков: H. Tietze, Tizian, Bd. II, S. 210.

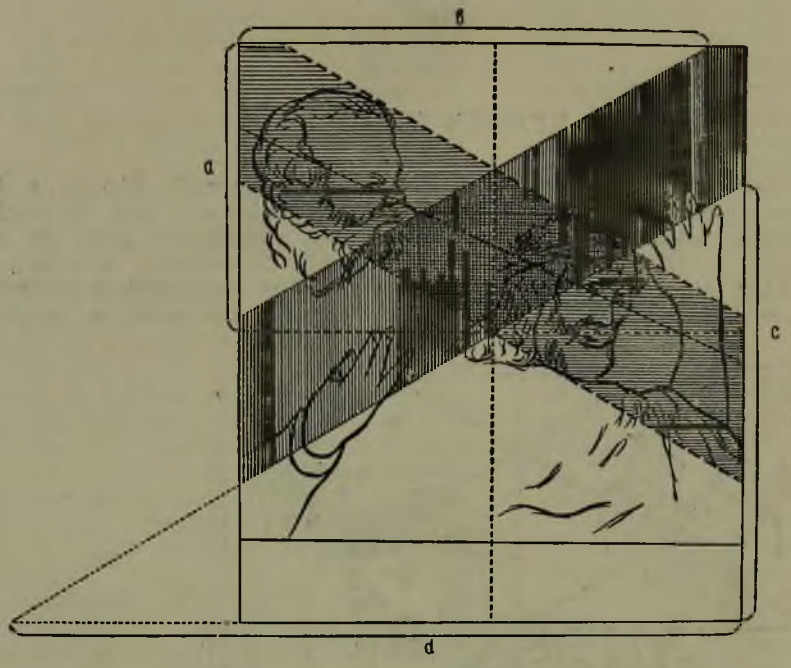


Схема эрмитажного «Несения». Несмотря на другой формат картины, в ее построении те же закономерности, что и в мадридской.

[10] Об истоках этой живописной системы в традициях североитальянской школы XV века и о полуфигурных композициях см. Bercken, Malerei der Renaissance in Italien, Oberitalien, 1927, S. 14—15.

[11] В этом отношении трудно согласиться с B. Berenson, который, в отличие от Л. Лотто, считает Тициана «имперсональным»: Berenson, Lorenzo Lotto, 1895, p. 311.

БРЕЙГЕЛЬ МУЖИЦКИЙ

Издания памятников: René van Bastelaer et G. H. de Loo, Breugel l'Ancien, son oeuvre et son temps, tt. I—V, Bruxelles, 1905; G. Glück, Bruegels Gemalde, Wien, 1932 (цветные воспроизведения); G. Glück, Bruegel. Details from his pictures, L., 1937 (н). Исследования: A. Romdahl, P. Bruegel der Aelteste und sein Kunstschaffen, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses», Bd. XXV, S. 85 (н); M. Friedländer, P. Bruegel, 1921; ср. того же автора «P. Bruegel», «Die Altniederländische Malerei», Bd. XIV, 1937; Dvorak, P. Bruegel der Aelteste в «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte», 1929 (русский перевод: Дворжак, Очерки по истории средневекового искусства, М., 1934). Развивая мысли Ромдаля, Дворжак причисляет Брейгеля к великим мастерам (тогда как раньше его значение видели лишь в тематике) и устанавливает связь Брейгеля с передовой мыслью XVI века. Работа Дворжака послужила исходным пунктом для ряда последующих исследований о Брейгеле. Толнэй (K. Tolnay, Die Zeichnungen Pieter Bruegels, München, 1925; Beiträge zu Bruegels Zeichnungen, «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», 1929, S. 195; Studien zu den Gemälden P. Breugels des Aeltesten, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», Neue Folge, 1934, VIII, S. 105 f.) издал ряд ценных работ по истолкованию творчества Брейгеля, его идейных предпосылок. Рядом убедительных сопоставлений Толнэю удалось доказать, что Брейгель был тесно связан с мыслителями XVI века и с передовыми

идеями своей эпохи. Намечанная еще Дворжаком концепция получила благодаря трудам Толнэя блестящее подтверждение. Ср. также A. E. Popham, Pieter Breughel and Abraham Ortelius, Burlingtone Magazine, 1931, p. 181 и сл. о связи Брейгеля с нидерландским гуманистом XVI в. Ортелиусом. Однако Толнэй слишком односторонне развил тезис о Брейгеле как мыслителе. Возражение вызывают: 1) толкование Брейгеля в первую очередь как мыслителя, без учета его своеобразного живописного языка; 2) приписывание ему воззрений идеалистической философии XIX века (например, в последней работе, стр. 113, утверждение, что Брейгель смотрит на мир «с трансцендентной точки зрения»). Ср. также C. T o l n a y, P. Bruegel l'ancien, 1937 (н); Зедльмайр (S e d l m a y r, Die «Macchia» Bruegels, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 1934, VIII, S. 137 f.) справедливо указал на своеобразие зрительного восприятия мира Брейгелем (Entfremdung — остранение и macchia — пятна), но, устанавливая связь живописной системы Брейгеля с его мировоззрением, парадоксально утверждает первичность чисто красочного восприятия и этим модернизует художника. Зедльмайр, равно как и Толнэй, рассматривает творчество Брейгеля исключительно как выражение его индивидуальности. В частности Толнэй, Die Zeichnungen Bruegels, стр. 47, возражает против попыток связать отдельные мотивы в искусстве Брейгеля с историческими событиями

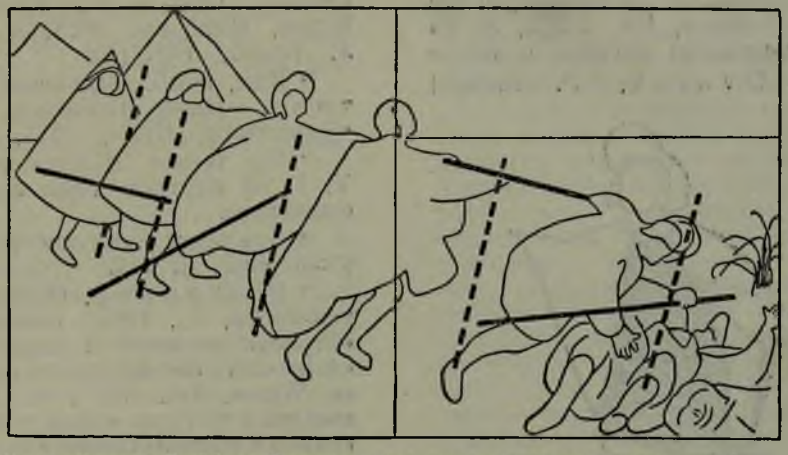


Схема «Слепых» Брейгеля. Вертикаль показывает выделение центральной фигуры. Пунктиром обозначено место посохов до падения. В схеме подчеркнуто сходство фигур слева с избами, фигуры справа — с осокой

XVI в. Впрочем в работе Beiträge zu Bruegels Zeichnungen, стр. 201 он вынужден сам признать зависимость поворота Брейгеля к нидерландской тематике с событиями после 1555, подъемом нидерландского патриотизма. Ошибка Толнэя в том, что он не допускает того, что острая злободневность тематики Брейгеля прекрасно уживается у него с глубокой, порой общечеловеческой ее трактовкой. Рассматривая Брейгеля преимущественно с точки зрения общих проблем (природа, человек), Толнэй лишает его образ той полнокровности и сочности, которые придают ему своеобразное очарование. В статье М. А л п а т о в а (Проблема социологии творчества Брейгеля Мужицкого, «Труды секции истории искусства Института археологии и искусства», т. V, 1930, стр. 122—137) была сделана попытка истолкования творчества Брейгеля в связи с освободительным движением XVI века в Нидерландах, однако в статье чрезмерно подчеркнута узкобуржуазная основа Брейгеля и недооценены его народные корни. В этой же работе была сделана попытка связать мировосприятие Брейгеля с его своеобразным художественным виденьем (стр. 132).

[1] См. E h r e n b e r g, Das Zeitalter der Fugger, Bd. I—II, Jena, 1896.

[2] См. M. W e b e r, Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Bd. I—III, 1920—1921.

[3] G. G l ü c k, P. Bruegels des Aelteren Gemälde im Kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien, B., 1910, пытался сблизить Брейгеля с придворными кругами, основываясь на тематике некоторых его гравюр, связанных с распространенными при дворе театральными представлениями — мистериями позднего средневековья (напр., Разумные и неразумные девы).

[4] K a r e l v a n M a n d e r, Het Schilder Bock, нем. перев. Floerke, 1906.

[5] K. T o l n a y, Die Zeichnungen P. Breugels, S. 51 (толкование как знатока). B e n e s c h (Katalog der Albertina, Bd. II, S. 13) толкует жест «знатока» как его готовность купить произведение художника, но совершенно упускает из виду выражение лиц обеих фигур. Об отношении Брейгеля к капиталистическому развитию Антверпена свидетельствует гравюра «Битва сундуков и копилок» с недвусмысленной подписью «Ryckdom maeckt dieren» — богатство превращает человека в животное (см. Maeterlink, Le genre satirique, 1907, стр. 318).

[6] Эти стороны пейзажа Брейгеля были недооценены Толнэем.

[7] Напр., «Jahrbuch der preussischen Kunst-

sammlungen», 1929, табл. к статье Толнэя; ср. с «Играми детей».

[8] G. Lançon, L'art de la prose, Paris, p. 34—35.

[9] Sievers, P. Aertsen, Leipzig, 1908, стр. 21.

[10] K. Tolnay, Die Handzeichnungen P. Bruegels, Taf. 36.

[11] Bye, Pieter Bruegel's Icarus, «Art Studies», vol. I; М. Алпатов указ., соч., стр. 133; K. Tolnay, Studien zu den Gemälden P. Bruegels, S. 107.

[12] К характеристике социального места Брейгеля см. слова Энгельса о вожаке крестьянского движения Венделе Гиплере как «представителе всех прогрессивных слоев нации» (Маркс и Энгельс, Сочинения, т. VIII, стр. 131).

[13] М. Алпатов, указ. соч., стр. 132; Sedlmayr, указ. соч., S. 145.

«СЛЕПЫЕ» БРЕЙГЕЛЯ

Общая литература: Romdahl, P. Breugel der Aelteste und sein Kunstschaffen, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses», Bd. XXV, S. 85 (н), видел здесь воплощение догмата о неосознанном желании; Dvorak, P. Breugel der Aelteste в «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte», 1929, S. 247; S. Sudeck, Betteldarstellungen vom Ende des XV Jahrhunderts bis zu Rembrandt: подробный анализ генезиса мотива «Слепых»; Maeterlink, Le genre satirique, 1907.



Построение фигуры слепого Брейгеля. В рисунке подчеркнуто, что фигура распадается на ряд, различно окрашенных многоугольников

[1] Sudeck, указ. соч., Taf. II_4 и V_{13}; о «Слепых» Босхе: Gossart, J. Bosch, Leipzig, 1907, S. 95; Schnermeyer, H. Bosch, München, 1923, S. 65; K. Tolnay, J. Bosch, 1937 (н).

[2] Так, напр., рецензент книги М. Алпатова, Питер Брейгель Мужицкий, 1933, в «Известиях ЦИК», 1934, 18 марта.

[3] Ср. также Шекспир, Король Лир, V, 1: «В смутные годы идет слепец за сумасшедшим».

[4] Эта черта была отмечена уже Дворжаком, указ. соч., S. 247.

[5] В. Виппер, Проблемы и история натюрморта, К., 1923, сравнивает композицию «Страны лентяев» с каруселью; Tolnay, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», Bd. VIII, S. 131, точно так же называет фигуры «essbare Körper». Ср. аналогичное в поэтике Шекспира: Кржижановский, «Литературный критик», 1935, 11, стр. 48.

[6] Подробнее это у Sedlmayr, Die «Macchia» Breugels, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 1934, VIII, S. 149.

[7] Sedlmayr, указ. соч., S. 153. Ср. схематический рисунок, стр. 231.

[8] Tolnay, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», Bd. VIII, S. 132.

[9] Контраст фигур и природы уже отметил Romdahl, указ. соч.

[10] В этом отношении определение Дворжака (указ. соч., S. 246): «barocke Diagonale» — не совсем точно.

[11] A. Bartels, Der Bauer in der deutschen Vergangenheit. Leipzig, 1900.

«КАМЕРИСТКА» РУБЕНСА В ЭРМИТАЖЕ

Общая литература: M. Rooses, Rubens'Leben, St. 1890; R. Oldenbourg, Rubens, «Klassiker der Kunst», 1921 (н); G. Glück, Thieme-Becker, Lexicon, Bd. XXIX; о портретах Рубенса: L. v. Puyweldе, Les portraits des femmes de Rubens, «Revue de l'art ancien et moderne», 1937, Avril, p. 1 sq. (поверхностный обзор). Эрмитажная «Камеристка» несколько отличается от большинства портретов Рубенса и занимает в его творчестве довольно обособленное положение. Это дало повод некоторым исследователям сомневаться в ее подлинности. «Камеристка» не включена в последнее издание тома «Rubens» (Klassiker der Kunst). Однако подлинность эрмитажной «Камеристки» подтверждается:

1) сличением с рисунком венской Альбертины с подписью Рубенса: «Zaildochter van de Infante tot Brussel» (красочное воспроизведение в книге: Zopf, Das Leben des Rubens, 1922, Taf. XVIII); 2) сличением эрмитажной картины, поступившей из собрания Кроза, с портретом галлереи Лихтенштейна в Вене, совершенно тождественным по живописной фактуре в передаче глаз, волос и пр. См. Неустроев, «Старые годы», 1909, т. I, стр. 70. Красочное воспроизведение портрета камеристки см. Н. Гершензон, Рубенс, 1938 к стр. 40; «Фламандская живопись Государственного Эрмитажа», Художественные сокровища СССР, вып. 1, 1938, табл. без номера (к сожалению, оба воспроизведения не передают сколько-нибудь удовлетворительно колорит оригинала).

[1] Vischer, Rubens, B., 1904, S. 44, ссылка на Рёскина; В. Лазарев, Жизнь и творчество Рубенса, в «Рубенс, Письма», М., 1933, стр. 51.

[2] Vischer, указ. соч., S. 43.

[3] Рубенс, Письма, перев. А. А. Ахматовой, М., 1933, стр. 268.

[4] Указ. соч., стр. 200—201.

[5] Рисунок в венской Альбертине (Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina, her. v. Schönbrunner u. Meder, № 176), картина в Уффици (Rubens, «Les classiques de l'art», 1912, p. 257).

[6] Для проверки этого положения поучительно рассмотреть по отдельности силуэт фигуры и силуэт одежды, из которых слагается общий очерк фигуры в картине Рубенса «Шубка». Такое аналитическое рассмотрение картины позволит сделать некоторые выводы о своеобразном зрительном восприятии Рубенса и его принципиальном значении. Мастера Ренессанса и в частности Леонардо, стремясь увидать, как бы прощупать сквозь одежду обнаженное тело, рассматривали эту одежду как более или менее точное повторение контура фигуры. Это особенно ясно в рисунках Леонардо к его «Поклонению волхвов» и в рисунках Рафаэля к его мадоннам. Оба мастера исходят из очертаний обнаженных фигур и лишь в процессе работы над композицией надевают на эти обнаженные фигуры одежду. Наоборот, у Рубенса одежда является не простым повторением очертаний обнаженного тела, но имеет значение как бы самостоятельного образования. Фигура женщины в картине «Шубка» стоит, стыдливо прикрыв обеими руками свою наготу, между тем бархатная шубка, своей чернотой контрастно противопоставленная телу, своим нарочито оттопыренным рукавом как бы очерчивает контур человека с отставленной рукой. Такое живописное мышление Рубенса можно сравнить с полифоническим строем музыки нидерландской школы, глубоко отличной от итальянской монодии или гомофонной системы, подчиняющей одному голосу хора все остальные. Некоторую аналогию этому принципу построения можно найти также в архитектуре XVI—XVII вв. В отличие от мастеров раннего Ренессанса, стремившихся к наибольшей простоте композиционного замысла, архитекторы XVI—XVII вв. мыслят себе здание как бы составленным из двух или нескольких взаимопроникающих архитектурных композиций. Типичный пример: фасад церкви Сан Джорджо в Венеции по проекту Палладио, задуманный как сочетание торцовой стороны широкого и низкого периптера с высоким четырехколонным фасадом псевдопериптера. Так же как композиция «Шубки» Рубенса, фасад XVI—XVII вв. может быть разложен на его составные части, сохраняющие свое самостоятельное значение, что, правда, вовсе не означает, что художественное произведение в целом мыслится как результат механического сложения. На примере картины Рубенса особенно ясно, какие своеобразные художественные ценности рождаются из сопоставления и взаимопроникновения двух систем. Достаточно мысленно «снять» с фигуры в картине «Шубка» одежду (или обрисовать на бумаге контур одной фигуры без одежды), и она покажется грузной, уродливой, безобразной. Но поскольку шубка с оттопыренным рукавом вносит в силуэт некоторое движение и мимически оживляет фигуру, эта грузность ее становится неприметной, почти исчезает. Не менее поучительна другая картина Рубенса, его берлинская «Андромеда». Развивающаяся одежда сильнее подчеркивает и без того уже развитые бедра женщины, она как бы намечает тот контур идеального человеческого тела, который постоянно стоял перед воображением Рубенса, но которого он не мог бы передать без помощи вспомогательных линий. «В первом ударе кисти, который Рубенс дает своему эскизу, я вижу Марса и Беллону... Кажется, что в этих едва намеченных штрихах ум мой опережает глаз и ловит мысль раньше, чем она обрела какую-то форму», — такими словами характеризует Делакруа в дневнике своего любимого мастера. Действительно, в живописи Рубенса линия никогда не ограничивается ролью очерчивающего предмет контура. Она насыщена еще особой содержательностью, выводящей наше воображение за грани непосредственной данности.

[7] R. Frey, Vision and Design, L., 1929, p. 31 sq.

[8] Ср. Н. Берковский, Эволюция и формы раннего реализма на Западе, в сборн. «Ранний буржуазный реализм», 1936, стр. 1—22; М. Алпатов, Очерки по истории портрета, М.—Л., 1937, стр. 30 и сл.

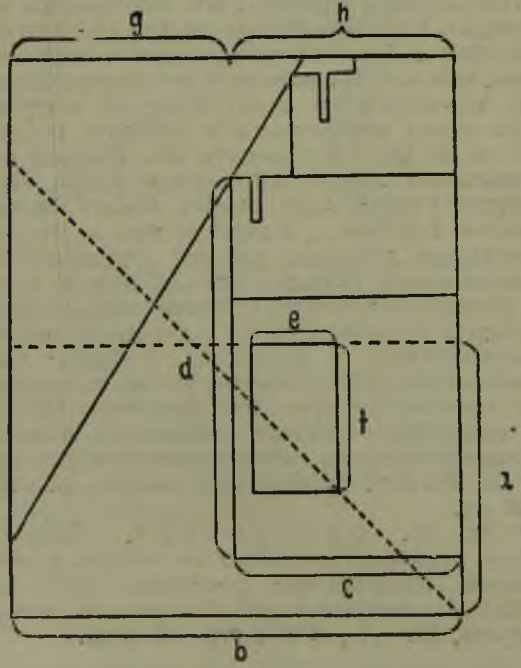
«УЛИЧКА» ВЕРМЕЕРА

Издания памятников: Hofstede de Groot, J. Vermeer en Carl Fabritius, Amsterdam, 1907; «Vermeer van Delft» в серии «I grandi maestri del colore», Bologna (н). Исследование: M. Eisler, Der Raum bei J. Vermeer, «Jahrbuch der kunsthistorischen

Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses», 1916 (XXXIII), S. 213—291, вырастает за пределы темы; в противоположность большинству писавших о Вермеере, которые ограничиваются характеристикой тематики Вермеера (почти тождественной у ряда других голландских мастеров интерьера), Эйслер очень метко уловил самую живописную структуру картин Вермеера. Он развил положение об особом пристрастии Вермеера к точкам зрения, близким к изображаемым предметам, о сочетании



Построение «Улички Дельфта» в ракурсе



Пропорции «Улички» Вермеера. Показаны диагонали. Отношение отрезков *a* и *b*, *c* и *d*, *e* и *f* по золотому сечению, *g* и *h* функция золотого сечения



Симметричное построение «Улички Дельфта»

у него простых композиционных схем на плоскости с значительной пространственной глубиной. Несмотря на очень тяжелый стиль изложения, работа Эйслера представляет большую ценность. Автор дает также социальную характеристику дельфтского патрициата, в условиях которого выросло искусство Вермеера (особенно S. 290—291); подробнее об этом: В. Лазарев, Ян Вермеер Дельфтский, М., 1933. Воспроизведение «Улички» в красках: «Apollo», 1929, January, p. 85.

[1] W. Bürger, Van der Meer, Paris, 1866 (из «Gazette des Beaux-Arts», p. 40).

[2] Hofstede de Groot, указ. соч., p. 27, ограничивается утверждением сходства с Питером де Хохом; Philip L. Hale, J. Vermeer of Delft, p. 289, ограничивается общими определениями: «something very delightful», «mixture of neatness and squalor» и чисто внешней сюжетной классификацией: Терборх дает фигуры, Питер де Хох — интерьер, Вермеер — и то и другое.

[3] W. Valentiner, Vermeer und die Meister der holländischen Genremalerei, «Pantheon», 1932, Oktober.

[4] W. Bode, J. Vermeer und P. de Hooch als Konkurrenten, «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», 1911, S. 1 f.

[5] Особенно типичен для Питера де Хоха выбор такой темы, как игра в кегли, где самый сюжет мотивирует ясную планиметрическую композицию («Pantheon», 1928, S. 1).

[6] P. Claudel, Introduction à la peinture hollandaise, Paris, 1936, p. 44—45.

[7] L. W. Bouricius, Vermeriana «Oud Holland», 1925, p. 271—273, со ссылкой на E. Hubolt.

[8] См. схематический рисунок на этой странице.

[9] См. схематический рисунок на этой странице.

[10] Поучительно также сравнить «Уличку» Вермеера с картинами двух его современников, с которыми его путал еще Бюрже-Торэ: «Двор» Бурса в Берлине (Roh, Die holländische Malerei, S. 331) и «Уличка» Я. Вреля (Колоньи) («Pantheon», 1935, VIII, S. 265). В первом поражают тяжелые, неуклюжие пропорции, случайность среза, во втором — повествовательность (фигуры из окон, аист на кровле и т. д.).

[11] В этом отношении Вермеер единственный из голландцев близок к композиции «Менин» Веласкеса.

[12] Eisler, указ. соч., S. 252, очень тонко подметил, что пробегающий через плоскость картины зигзаг, отделяющий светлое небо от темных домов, встречается еще в более ранних картинах Вермеера на другие темы — «Диана» и «Сводня».

[13] Hofstede de Groot, Rembrandts Handzeichnungen, № 1394; Benesch, Rembrandt Zeichnungen, «Belvedere», 1925, 120—121.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО СЫНА» РЕМБРАНДТА

Эрмитажный «Блудный сын» воспроизводился многократно (детали: Bredius, Rembrandt, 1936, Taf. 598—599), но не был ни разу предметом специального исследования. Главные общие работы, где упоминается картина: C. Neumann, Rembrandt, Berlin u. Stuttgart, 1902, S. 517; Weissbach, Rembrandt, 1926, S. 513; Eisler, Der späte Rembrandt, S. 161. Генезис иконографии темы: W. Witwitzky, Das Gleichnis vom verlorenen Sohn in der bildenden Kunst bis Rembrandt, 1930 (н); Holstein, Das Drama vom verlorenen Sohn, 1880 (н); F. Spengler, Der verlorene Sohn im Drama des XVI Jahrhunderts, 1888 (н).

[1] Напр., Р. Гаман, Импрессионизм, М., 1934, стр. 148.

[2] Напр., Вакенродер.

[3] Baudelaire, Curiosités esthétiques, «Exposition universelle», 1855, t. III, p. 218.

[4] Hofstede de Groot, «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», Bd. XV, S. 175. К сожалению, мне не удалось достать воспроизведение этой гравюры, чтобы сличить ее с Рембрандтом. Ввиду отсутствия у меня книги Витвицкого иконографическая часть моей работы осталась незаконченной.

[5] Две другие картины на ту же тему Гверчино: галлерея Бриджуотер и Лэндсдоун-Хаус.

[6] Такова упрощенная классификация W. Hausenstein (Rembrandt, St. 1926).

[7] F. Schmidt-Degener, Rembrandt und das holländische Barock, «Studien der Bibliothek Warburg», IX, 1928 (н).

[8] Рисунки Рембрандта на эти темы: «Исаак благословляет Иакова» (собр. W. Six, Hilversum; сходство Иакова с эрмитажным блудным сыном отмечено у Eisler, указ. соч., S. 161, прим. 49); «Исаак благословляет Иакова» (Париж, собр. Wauters); «Исаак благословляет Иакова» (Лондон, собр. Heseltine); «Исаак благословляет Иакова» (Лондон, собр. Chatsworth). Следует отметить, что иллюстрации к истории Товия нередко облекаются Рембрандтом в сходную форму, например, «Отправление молодого Товия» (Париж, собр. Wauters).

[9] О «Сусанне» см. Valentiner, Rembrandt's Darstellung der Sussana, «Zeitschrift für bildende Kunst», 1907—1908, S. 33.

[10] Küchler, Esther, «Jahresbuch für Philologie», Bd. I, S. 333.

[11] Картина в Будапеште на тему из истории Эсфири не вполне расшифрована: Weissbach, указ. соч., S. 475; Benesch, «Belvedere», 1925, S. 129.

[12] На тему «Рембрандт и театр» существует большая литература, недоступная автору, кроме: R. Wustmann, Rembrandt und die Bühne, Gallerien Europas, Bd. I, Heft 8, S. 57—64.

[13] Schadenwald, Monolog und Selbstgespräch, «Neue philologische Untersuchungen». B. 1926.

[14] Weissbach, указ. соч.

[15] C. Neumann, указ. соч., S. 517 f.

[16] О Рембрандте и Спинозе: Gebhardt, Kantstudien, Bd. XXXII, S. 168.

[17] Голые пятки блудного сына — чисто караваджистский мотив. Противники Караваджо постоянно восставали против «gambe scoperte» (Munoz, Roma barocca, p. 262, 277). В творчестве самого Рембрандта этот мотив еще в «Анатомии д-ра Деймана», 1656.

[18] S. Dunin-Borkowski, Spinoza, Bd. I, S. 242 f.

[19] Montaigne, t. I, S. 182: «Il en est de mesmes en la peinture qu'il eschappe parfois des traits de la main du peintre surpassans sa conception et sa science, qui le tirent luy mesmes en admiration et qui l'estonnent». Ср. отзыв о методе Рембрандта B. Keilh (Weissbach, указ. соч.).

[20] Здесь нужно вспомнить слова Маколея в его знаменитом эссе о Мильтоне: «The works of Milton cannot be comprehended or enjoyed onless the mind of the reader cooperates with that of the writer. He does not paint a finished picture or play for a mere passive listener. He sketches and leaves others to fill up the outlines. He strikes the key-note and expects his hearer to make out melody».

[21] Schmidt-Degener, L'image de la Hollande à travers son art, «Gazette des Beaux-Arts», 1936, Mars, p. 182; о «Блудном сыне» — «presque primitif».

Погрудный портрет Оливареса в Эрмитаже упоминает Justi (Velasquez und sein Jahrhundert, 1933, S. 67) как подлинное произведение; Beruete (Velasquez, 1898, p. 100), сопоставляя его с дрезденским экземпляром, считает эрмитажный портрет оригиналом; Allende-Salazar (Velasquez, «Klassiker der Kunst», 1925, S. 279) — тоже; A. Mayer (Velasquez, A Catalogue, 1936, p. 77) высказывает совершенно необоснованные сомнения в подлинности эрмитажного экземпляра. Настоящая статья представляет переработанный вариант статьи того же названия в «Искусстве», 1937, № 4, стр. 109.



Схема построения погрудного «Оливареса» Веласкеса



Схема построения портрета неизвестного Веласкеса



Схема построения портрета Терборха



Схема построения «Оливареса» школы Веласкеса



Схема построения «Оливареса» в Нью-Йорке

[1] Aubrey F. G. Bell, B. Gracian, 1921, p. 70.

[2] B. Gracian, L'homme de cour, 1701.

[3] Перевод: «Честь — это нечто, зависящее от других; ни один человек не добывает сам себе чести. Люди принимают честь от других людей. Быть добродетельным и доблестным не значит еще быть почитаемым...» (Pfandl, Spanische Kultur und Sitte in den XVI—XVII Jahrhunderten, 1924, S. 76).

[4] «Les Arts», 1909, Octobre, p. 9.

[5] Le Sage, Gil Blas, Paris, 1853, p. 602 (книга XI, гл. 2).

[6] A. Mayer, Spanische Malerei, S. 97.

[7] Августин говорит: «Если черный цвет поставлен на свое место в картине, картина красива, хотя черный цвет сам по себе не красив» (L. Venturi, History of Art Criticism, New York, 1936, p. 66).

Бурбонская» и стр. 62: «Конный Оливарес»). Видимо, выбор того или другого типа диктовался вкусом заказчиков.

[10] Другой пример подражания инфантам у Терборха — «Apollo», 1929, p. 88.

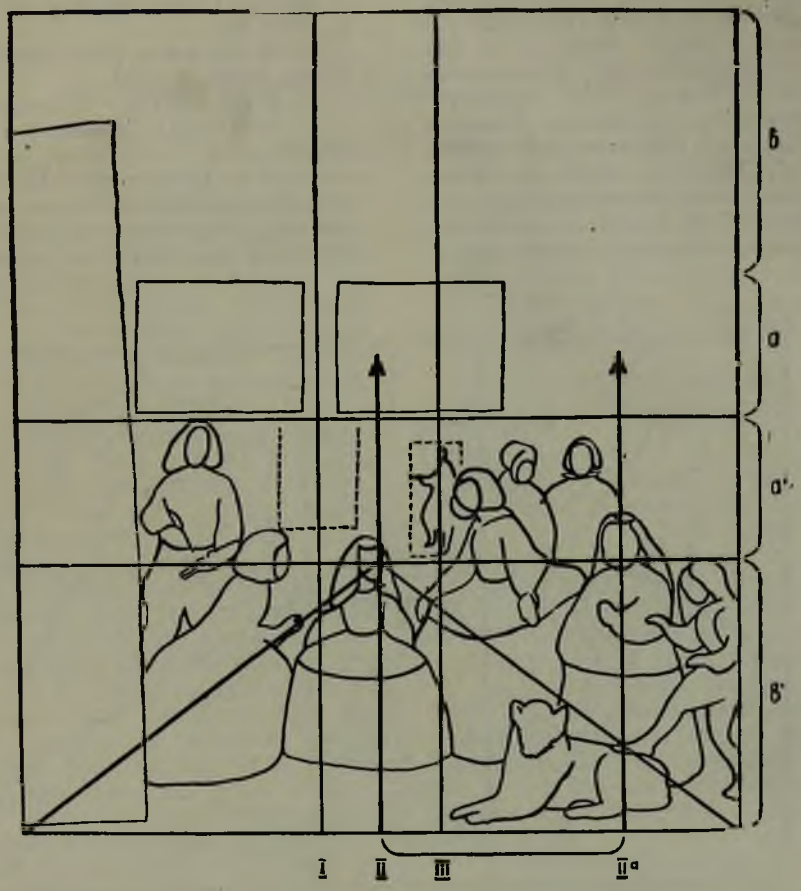


Схема «Менин». Ось II и треугольник показывают выделение инфанты; оси I и III — выделение портрета и открытой двери; ось II-а — соответствие инфанты и карлицы. Отношение отрезков a и b, a' и b' по золотому сечению

[8] Экземпляр портрета Борджа во Франкфурте не является оригиналом.

[9] Dvorak, Spanische Bilder einer österreichischen Ahnengallerie, «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentralkommission», 1907, Bd. I, S. 13 (содержание статьи, мне недоступной, известно мне по цитате в книге A. Mayer, Geschichte der spanischen Malerei, Bd. I, S. 226). Следует отметить, что среди портретов Веласкеса некоторые производят впечатление настоящей стилизации маньеристического портрета (напр., Allende Salazar, указ. соч., стр. 53; особенно ясно это по контрасту с реалистическими портретами того же времени. Ср., напр., стр. 72: «Изабелла

[11] Эта силуэтность волос не соблюдена в старой гравюрной копии «Оливареса» Германа Панелса, 1938 (Allende Salazar, Velasquez, S. XIV).

[12] Это решительно отличает «Оливареса» Веласкеса от сходного по замыслу «Портрета рыцаря ордена св. Якова» Фр. Пачеко (Ричмонд, коллекция Кук; A. Mayer, Geschichte der spanischen Malerei, Bd. I, рис. 120), в котором воротник вылеплен не менее рельефно, чем у Веласкеса, но не решен одновременно с тем графически, не связан силуэтом с лицом и его мимикой. Путем сопоставления сходных мотивов можно легче всего нащупать своеобразие приемов Веласкеса.

«МЕНИНЫ» ВЕЛАСКЕСА

Старинный французский путешественник Инбер писал о «Менинах» в 1875 году: «Все видели эту картину, но никто не рассмотрел ее по-настоящему, хотя она должна быть разобрана вплоть до мельчайших подробностей». Это положение сохраняет свое значение до

сего времени. В моей работе я должен был ограничиться теми чертами картины, которые передает фотография. Малоудовлетворительное цветное воспроизведение в «Le Prado» («Les grands musées du monde», fasc. 4). Статья представляет собой вариант статьи, опубликованной в «Искусстве», 1935, № 1, стр. 123 и сл., и в «Rivista de Occidente», 1935, Abril, p. 35 sq.

[1] H. Glück, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», 1926. Французский критик, на которого ссылается Глюк — Бюрже-Торэ. O. Hagen, Patterns and Principles of Spanish Art. Madison, 1936, p. 164—165, говорит о чистом колоризме Веласкеса. E. Dabit, Les maitres de la peinture espagnole, Paris, стр. 126 о «Менинах» «le sujet compte peu...»

[2] Palomino, El museo pictorico, p. 508—509; V. de Loga, Las Meninas. Ein Beitrag zur Ikonographie des Hauses Habsburg. «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses», 1909, S. 171 sq.; Justi, Velasquez und sein Jahrhundert, 1933, S. 710 sq.

[3] Kehrer, Die spanische Malerei, München, 1926, S. 139.

[4] Beruete, Velasquez, 1898, p. 164.

[5] Allende Salazar, Velasquez, S. 38, 39, 87, 144.

[6] De Loga (указ. соч., S. 196, прим.), ссылаясь на мнение Керна, утверждает, что благодаря низкому горизонту фигурка инфанты кажется как бы поставленной на постамент:

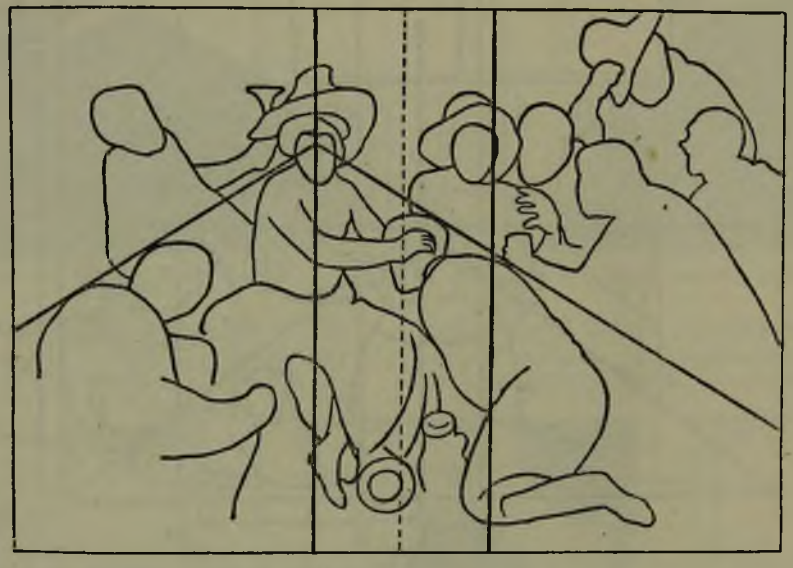


Схема «Вакха» Веласкеса. Пунктиром показано, что средняя часть картины пустует. Вертикаль слева и две наклонные показывают выделение Вакха. Вертикаль справа говорит о почти симметрическом расположении Вакха и крестьянина

«Für die Prinzessin bedeutet das «Podium» auch eine ideelle Erhöhung, für das Kind bietet sie vielleicht erst die Möglichkeit sich neben den übrigen Personen, in unmittelbarer Nähe der erwachsenen Beschauer zu behaupten».

[7] Justi (указ. соч.) сопоставляет «Вакха» с «Кузницей Вулкана», но это сопоставление оправдано лишь по отношению к образам, но не к композиции.

[8] Aman Jean, Velasquez, 1913, p. 128.

[9] Ср. слова Лейбница: «Как один и тот же город может соответственно точке зрения казаться совершенно различным и, так сказать, многообразным в перспективах, то же может произойти с бесконечным множеством миров, которые включают столько же отдельных миров, однако суть перспективы единственного мира соответственно отдельным точкам зрения монад».

[10] Такое расположение обнаженной фигуры спиной к зрителю вряд ли можно объяснять стыдливостью Веласкеса, как это делал Юсти.

[11] С этим мотивом следует также сопоставить распространенный в XVII веке мотив сцены, представленной на театральной сцене. Слова Корнеля по этому поводу как бы раскрывают замысел Веласкеса в «Менинах»: «Une comédie où règne une liberté fantastique, une espèce de pièce retournée, où la decoration est à l'envers, et qui fait voir le comédien par le dos, le spectateur étant én quelque sorte placé au fond du théâtre» (см. F. Neu, La commedia in commedia, Mélanges Baldensperger, II, S. 130 f.).

[12] «Дон-Кихот», ч. II, главы XXIII и IX.

[13] O. Walzel, Deutsche Romantik, Bd. I, S. 86.

[14] R. Novaro, M. de Unamuno, 1928, стр. 17. В своем толковании «Дон-Кихота» (Vida de Don Quijote y Sancho, 1905) Унамуно впадает в преувеличения, сближая концепцию жизни у Сервантеса и у Кальдерона.

[15] Gaultier, Le Bovarysme, La psychologie dans l'oeuvre de Flaubert, 1892. Было

установлено, что в передаче переживаний Эммы Бовари Флобер порою почти дословно примыкает к Сервантесу.

[16] Сходство композиции «Ткачих» с театральной сценой было отмечено еще Юсти.

[17] В картине Мазо «Семья художника» (Вена, Историко-художественный музей) повторяются отдельные мотивы «Менин», но совсем не отражается круг тех идей, вокруг которых группирует свои мотивы Веласкес.

«НАЗИДАТЕЛЬНЫЕ НОВЕЛЛЫ» СЕРВАНТЕСА

Учение Лессинга о поэзии и живописи («Лаокоон», М., 1933) как искусстве временном и искусстве пространственном было направлено против описательного начала, принявшего в поэзии XVIII в. угрожающие размеры. Однако это противоставление Лессинга не решает вопроса. Уже романтики, мечтавшие о воссоединении искусств (так называемом синтезе), пытались определить общие закономерности в развитии изобразительных искусств, театра и поэзии главных исторических периодов. Тема эта стала модной проблемой искусствознания начала XX века (O. Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste, B., 1917). Однако формалисты чисто механически переносили в литературоведение «основные понятия искусствознания», выработанные Вёльфлином на основе изучения изобразительного искусства, пренебрегая своеобразным языком каждого вида искусств и обобщая эти понятия до полного слияния категорий барокко и романтизма (F. Strich, Deutsche Klassik und Romantik, München, 1924). Несмотря на неудачи отдельных авторов в решении этих задач, нельзя также согласиться с К. Фосслером, который, недооценивая роль общего художественного мировоззрения, отрицает плодотворность самой постановки вопроса.

В предлагаемой статье автор стремился не сводить своих конкретных наблюдений к общим категориям стиля (вроде барокко и т. д.), но найти такие идейные основы, которые в одинаковой степени свойственны живописи и литературе. В определении задач искусства, его дидактического и познавательно-эстетического значения Сервантес формулирует положения, лежащие в основе реализма Веласкеса; плутовской роман находит аналогию в так называемом «бодегоне»; преодолению дворянских предрассудков о чести отвечает реалистический портрет Веласкеса, особенно в его серии так наз. «truhanes»; принцип драматических мизансцен в новелле соответствует пониманию композиции в живописи XVII века; наконец, выявление личного отношения рассказчика к событиям находит себе параллель в проблеме «точки зрения» и ракурса в живописи. Но, ориентируясь на задачи синтетического искусствознания, автор рассматривал свой этюд о новеллах Сервантеса не только в качестве вспомогательного материала при изучении живописи. Предложенный анализ должен служить средством к созданию такой целостной концепции, в которой каждый из видов искусства займет то место, которое ему действительно принадлежит в процессе развития искусства. Напоминаю, что новеллы Сервантеса возникли в 1613—1614 годах, когда Веласкес еще не выступал как живописец; так что о полном параллелизме литературы и живописи не может быть и речи. Сопоставление стиля Сервантеса с живописью барокко лишь у D. Frey (Gotik und Renaissance, Augsburg, 1930).

Текст новелл: Miguel de Cervantes Saavedra, Novelas ejemplares y entremeses, edicion de Juan B. Bergua. Превосходный русский перевод Б. А. Кржевского: М. де Сервантес, Назидательные новеллы, тт. I — II, М., 1934. Критические статьи: Merry y Colon, Ensays critico sobre las Novelas ejemplares, 1877 (н); A. de Icaza, Las Novelas ejemplares, 1901; D. M. Menendez y Pelayo, Origines de la Novela, 1905, t. I — II (н); Mérimée, предисловие к изданию «Назидательных новелл», 1898; L. Pfandl, Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit, Bd. I, 1929, S. 103 f. (ряд очень тонких замечаний).

[1] Сакетти, Новелла 202-я. Страпарола, Золотые рога (см. «Новеллы итальянского Возрождения», изд. и пер. П. Муратова, 1912, т. I, стр. 157, и т. II, стр. 285).

[2] Гелиодор, Эфиопика, М., 1932; Ахилл Татий, Левкиппа и Клитофонт, Л., 1925.

[3] «Жизнь Ласарильо с Тормеса и его беды и несчастия», русск. пер., М., 1931.

[4] «Deleitar aprovechando» (услаждать с пользой) — один из девизов Сервантеса.

[5] Из всех «Назидательных новелл» выпадает только «Подставная тетка», не связанная с главными мотивами всего сборника. В отличие от предлагаемой в этой статье попытки сгруппировать новеллы по их основным мотивам, Паленсия (Pfandl, указ. соч., S. 301) сгруппировал их по жанрам: 1) вымышленные новеллы в итальянском духе («Великодушный любовник», «Сила крови», «Сеньора Корделия»), 2) реалистические, плутовские новеллы («Ринконето», «Ревнивый эстремадурец», «Обманная свадьба»), 3) смешанная форма («Цыганочка», «Испанка»). Но в эту классификацию не входят «Диалог собак», а главное — она чисто внешне характеризует новеллы. Классификация самого Пфандля: 1) романтические, 2) сатирические новеллы и 3) изречения — также не улавливает самого главного в замысле Сервантеса.

[6] Это сближение мира пикаро со светским обществом несколько напоминает композицию «Менин» с ее сопоставлением инфанты Маргариты и Марии Барболы (см. выше). Заставляя обращаться пикаро друг к другу со словами «кавалер», Сервантес действует так же,

как Веласкес, когда он наделяет королевских шутов и карликов степенством придворных.

[7] Ср. Vossler, Realismus in der spanischen Dichtung der Blütezeit, 1926, S. 13; Pfandl, указ. соч., S. 295.

[8] L. Pfandl, Cervantes und der spanische Spätrenaissance-Roman, «Jahrbuch für Philologie», Bd. I, S. 373.

[9] Особенно «Новелла о столяре» флорентинского анонима XV века и др.

[10] Ср. также Мазуччо, XV новелла «Корыстный муж» (Мазуччо, Новеллы, М., 1930).

[11] Это справедливо отмечает Pfandl, указ. соч., S. 305.

КЛАССИЧЕСКОЕ ТЕЧЕНИЕ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ XVII ВЕКА

Статья представляет собой расширенную и переработанную рецензию на книгу W. Weissbach, Französische Malerei des XVII Jahrhunderts, 1932 («Kritische Berichte», 1935, S. 76—92). Книга Вейсбаха дает добросовестно подобранный и довольно полный материал по отдельным мастерам XVII века во Франции, но недостаточно заостряет внимание на специфических чертах французской школы XVII века. Своеобразие французского классицизма XVII века принято определять теми эстетическими понятиями, которые теоретики эпохи выдвигали в качестве непременных эстетических норм: clarté, raison, grâce, ordre, mesure (ясность, разумность, грация, порядок, мера). Не представляет большого труда найти отражение всех этих категорий прекрасного в произведениях современных мастеров. Однако было бы неверно считать, что, устанавливая подобное соответствие, историк исчерпывает свою задачу. Теоретические положения редко когда целиком покрывают эстетическое содержание эпохи. В задачи данной статьи входит на конкретных примерах проследить черты классического направления XVII века. По этому вопросу ряд очень тонких наблюдений у R. Fry (Characteristics of French art, London, 1932, p. 20—42). Журнал «Formes» (1931, Decembre) напечатал ряд отзывов специалистов по вопросу о своеобразии французской школы. Бринкман парадоксально и неверно утверждает, будто итальянцам не свойственна классика и, таким образом, классическое начало имманентно «духу» французов; Л. Вентури, наоборот, отрицает существование национальных школ до XIX века. Ряд верных замечаний об исторических традициях классицизма во Франции в отзыве В. Фридлендера.

[1] F. Strovsky, Pascal, p. 123.

[2] E. Magne, Poussin, Paris, 1924, p. 156.

[3] H. Nasse, Callot; O. Levertin, Callot, 1911; Polhammer, Callot, 1925.

[4] О рисунке к «Св. Севастьяну» — «Burlingtone Magazine», v. LI, p. 84.

[5] «Gazette des Beaux-Arts», 1921, Decembre, p. 321.

[6] Вейсбах (стр. 30) признает сродство Калло с классической школой только в композиции. Ср. фигуры «Каприччио» с графической манерой голландских мастеров (Altholländische Genremalerei, herausg. v. Bode und Valentiner, B., 1907, Taf. 42, рисунок Арт ван дер Нера, в котором переданы воздух, свет и дается растрепанный контур).

[7] Weissbach, Die Kunst des Barock, рис. на стр. 308.

[8] Lemonnier, L'art français au temps de Richelieu et Mazarin, p. 271.

[9] Courajod, Leçons professés à l'Ecole de Louvre, vol. III, 1903, p. 128 sq.

[10] Наоборот, Вейсбах (указ. соч., стр. 90) не находит ничего общего между Ла-Туром и классиками.

[11] В. Н. Лазарев, Братья Ленэн, Л., 1936.

[12] R. Fry (указ. соч., p. 27) замечает о фигурах Л. Ленэна: «The stockish self-consciousness of the peasant posing before a camera».

[13] См. M. Alpatoff, Poussins problem, «Art Bulletin», 1935, v. XVII, p. 1—30; W. Friedländer, Poussin, в Thieme-Becker Lexicon, Bd. XXVII, S. 321.

[14] Есть все основания предполагать, что Пуссэн знал, что говорит о состоянии опьянения Монтэнь, «Essais», livre II, chap. 2.

[15] Thomas, French portrait-engravings of the XVII and XVIII centuries, London, 1910, особенно p. 49.

[16] K. Vossler, Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung, 2. Ausg., S. 356 f.

[17] R. Buscaroli, La pittura di paesagio in Italia, 1935, табл. XXXIX и др.

[18] Willi Drost, A. Elscheimer, S. 83. «Самарянин» (Лувр).

АВТОПОРТРЕТ ПУССЭНА

Проблема автопортрета в XVII веке: E. Benkard, Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des XVIII Jahrhunderts (рецензия: K. Bauch, «Kritische Berichte», 1930/31, Heft 1, S. 10); «Fünfhundert Selbstporträts», Wien, 1936. Настоящая статья представляет собой переработку статьи в «Kunstwissenschaftliche Forschungen», Bd. II, S. 113 (рецензии: M. Schapiro, «Art Bulletin», 1936, p. 258; A. Niemeyer, «Zeitschrift für Aesthetik», 1934, S. 291).

[1] Waetzold, Die Kunst des Porträts, S. 355.

[2] R. Fry, Characteristics of Frenchart, p. 29.

[3] Magne, Poussin, 1-e éd., p. 168.

[4] В этом отношении взгляды на искусство Пуссэна соответствуют учению о художественной идее Беллори. Ср. Panovsky, Idea, 1926.

[5] Franz, Das literarische Porträt in Frankreich, 1906, Bd. II, S. 25.

[6] W. Friedländer, N. Poussin, Taf. 209 (титульный лист к произведениям Вергилия).

[7] R. Fry (указ. соч., p. 23) утверждает, что Пуссэн представил себя мизантропом; с этим нельзя согласиться.

[8] «Journal de voyage de Cavalier Bernin» par M. Chantelou, Paris, 1885, p. 83.

ВЕРСАЛЬ

Статья представляет собой переработку статьи «Архитектура и планировка Версальского парка» («Вопросы архитектуры», М., 1935, стр. 93—118). Общая литература: Nolhac, Versailles, tt. I — II, Paris; Nolhac, Les Jardins de Versailles, Paris, 1906; Peraté, Versailles, 1909; G. Geoffroy, Versailles, Paris (s. a.); A. Chamson, Versailles, Paris, 1936; Gebelin, Images de Versailles, Paris, 1937 (н). В отличие от всех приведенных работ, преимущественно чисто описательного характера, автор ставил своей главной задачей рассмотреть композиционные принципы версальской планировки в связи со значением Версаля как резиденции французской абсолютической монархии и ее социально-политической программы.

[1] Ср. Battifol, Le château de Versailles de Louis XIII et son architecte Philibert le Roy, «Gazette des Beaux-Arts», 1913, Novembre.

[2] Saint Sauveur, Vaux le Vicomte, Paris, 1912.

[3] Ch. du Bos, Le plus ancien plan de Versailles, «Gazette des Beaux-Arts», 1926, p. 183—197.

[4] Gothein, Geschichte der Gartenkunst, Jena, 1914.

[5] Peraté, Versailles, 1909.

[6] Ср. А. Н. Савин, Век Людовика XIV, М., 1930.

[7] Особенно поучителен рассказ о неудачных родах герцогини Бургонской. Сен-Симон, Мемуары, М., 1933, т. I, стр. 246.

[8] Ср. Felibien, Description sommaire du château de Versailles, Paris, 1674.

[9] Шуази, История архитектуры, т. II, 1937, рис. 448.

ВАТТО

[1] Goncourt, L'art du [XVIII siècle, 1880, p. 2, 9.

[2] Письмо от 15 мая 1680 года.

[3] Labruyère, Caractères, «De la cour». «La province est l'endroit d'où la cour comme dans son point de vue, paraît une chose admirable: l'on s'en approche, ses agréments diminuent, comme ceux d'une perspective que l'on voit de trop près».

[4] Ср. C. Mauclair, Watteau et la phtisie (De Watteau à Whistler), Paris, [1905, p. 1 sq.

[5] R. Fry, Characteristics of French art.

[6] Жерсэн говорит: «Il défendit absolument de découvrir sa demeure à ceux qui la demandèrent».

[7] Rodin, L'art, Paris, 1911, p. 91 sq. (русск. пер., 2-е изд., СПБ., 1914), дает тонкую интерпретацию движения пар в «Отплытии». К вопросу о генезисе мотива E. Dacier, L'île de Cythère avant «l'embarquement», «Revue de l'art ancien et moderne», 1937, p. 245.

[8] Берковский в сборн. «Ранний буржуазный реализм», 1936, стр. 67.

[9] Gillet, Watteau, Paris, 1921, p. 48.

[10] В. Патер, Воображаемые портреты, М., 1908, стр. 18.

[11] Хорошая репродукция в «L'art français au XVIII siècle», 1904, табл. к стр. 161.

[12] Montesquieu, Lettres persanes, lettre LXIII: «on badine au conseil; on badine à la tête d'une armée; on badine avec un ambassadeur».

[13] Gurlitt, Watteau's Handzeichnungen, 1910, Taf. 14.

[14] Gillet, указ. соч., p. 85.

[15] Gillet, указ. соч., p. 123, о слиянии «fêtes galantes» с театром.

[16] Hildebrandt, Watteau, 1922, p. 97—98 sq., отмечает сходство построения лавки Жерсэна с театральной сценой.

«МАРАТ» ДАВИДА

О «Марате»: J. David-Chassanol, Notice sur le Marat de Louis David, Paris, 1867 (н); Durand-Greville, La mort de Marat par Louis David, «l'Artiste», 1889, t. II, p. 79 (н); Ch. Saumier, Le Marat expirant de Louis David, «Gazette des Beaux-Arts», 1913, p. 24; Ch. Saumier, David et son école au Petit Palais, «Gazette des Beaux-Arts», 1913, Mai, p. 270. «Gros, ses amis et ses eleves, Catalogue de l'exposition, Paris, 1936, p. 144 (литература о Марате). Тексты: J. David, Souvenirs et documents, Paris, 1880; на русск. яз. — «Речи и письма живописца Луи Давида», перевод Б. Денике, вводная статья Д. Аркина, М.—Л., 1933. Настоящая статья о Марате была впервые опубликована в «Искусстве», 1938, № 2, стр. 109, где дается ряд иллюстраций.

[1] Delecluze, David, p. 47.

[2] А. Замятина, Давид, М., 1936.

[3] К. Анисимова, Ранний Шиллер, в сборн. «Ранний буржуазный реализм», Л., 1936, стр. 467.

[4] Ch. Saumier («Gazette des Beaux-Arts», 1913, Mai, p. 276) говорит о «лихорадочном выполнении» (exécution fiévreux) картины «Марат».

[5] Inventaire des dessins du Musée de Louvre, t. IV, p. 79, N 3200.



Схема построения «Марата». Пунктир подчеркивает членение картины на равные отрезки. Голова поднимается за пределы грани, но в правой части темный фон соответственно спускается ниже этой черты

[6] Van Tieghem, Le Préromantisme, 1930, p. 188; Mathiez, Les origines des cultes révolutionnaires, 1904.

[7] Развитию надгробного памятника после Ренессанса не было посвящено специального исследования. Ср. лишь замечания у Tolnay, «L'Arte», 1934, Gennaio, p. 296.

t. IV, tab. 97, № 3315 (копия «Несения креста» бывшего собрания Джустиниани, Берлин, ранее приписывавшегося Караваджо, теперь караваджисту Крабету; см. Voss, Die Malerei des Barock in Rom, B., 1924, S. 470, 471). Ср. также №№ 3191, 3217, 3312, 3310 (где повторяется сходный мотив).



Караваджо. «Несение» (деталь)

[12] W. Friedländer, Poussin, 1914, Taf. 217. К сближению образа мертвого Марата с героем-стоиком влекло Давида еще ему, конечно, хорошо известное предание, что знаменитый римский стоик Сенека принял добровольную смерть, сидя в ванне.



Мотивы мертвого тела. Рисунки Давида

[8] Прообраз его — гробница матери Лебрэна, Париж, Сен-Никола дю Шардоннэ, Michel, Histoire de l'art, t. VI, 2, рис. 494.

[9] E. Hildebrandt, Die Malerei und Plastik des XVII Jahrhunderts, B., 1915, S. 72 f.

[10] «Речи и письма живописца Л. Давида», М., 1933, стр. 42.

[11] Inventaire des dessins du Musée de Louvre,

[13] Уже в 1778 году Давидом была выполнена «Смерть Патрокла».

[14] Особенно в гробнице Марии-Христины работы Кановы в церкви Августинцев в Вене.

[15] Воспроизведена: Fuchs, Der Maler Daumier, S. 242.

[16] «L'Art français 1789 — 1889», Paris, p. 44.

К ВОПРОСУ О ПЕРИОДИЗАЦИИ ИСКУССТВА XIX ВЕКА

Вопрос периодизации искусства XIX века не был предметом специального исследования, но решался практически в ряде общих обзоров искусства этой эпохи: H. Focillon, La peinture au XIX siècle, Paris, 1927 (введение); Pauli, Klassizismus und Romantik; E. Waldmann, Die Kunst des Realismus und Impressionismus (Propyläen-Kunstgeschichte, 1927); Hildebrandt, Die Kunst des XIX und XX Jahrhunderte («Handbuch für Kunstwissenschaft»), B., 1924; W. Friedländer, Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Cezanne, Bd. I (н).

[1] «Романтическое течение в литературе XIX века»; L. Reynaud, La crise de notre littérature, 1929.

[2] Fr. Antal, Reflections on Classicism and Romantism, «Burlingtone Magazine», 1935, April, p. 162.

[3] Ср. Клеман, Литературные манифесты французских реалистов, Л., 1935.



Давид. Рисунок Дантона

ДОМЬЕ

Общая литература о Домье очень обширна (приведена в книге Н. Яворской, Домье, Л., 1936). Памятники: Fuchs, H. Daumier, Holzschnitte, 1833—1870; Fuchs, H. Daumier, Lithographie, 1828—1851; 1852—1860; 1861—1872 (три тома); Fuchs, Der Maler Daumier, München, 1927. Критические статьи: Ch. Baudelaire, Quelques caricaturistes français, «Curiosités esthétiques», Paris; L. Venturi, Daumier, «L'Arte», 1934, Septembre, p. 384; Я. Тугендхольд в книге «Художественная культура Запада», М.—Л., 1928, стр. 1 и сл.

[1] Ср. R. Fernandez, La méthode de Balzac (в сборнике «Messages», Paris, 1928, p. 60 sq.).

[2] Повторяющиеся схемы в «Moeurs conjugales»: № 82 «C'est ma femme» и № 59 «Une partie de campagne».

[3] H. Frantz, Daumier, «Daumier and Gavarni», ed. by Holmes, Paris, 1914.

[4] H. Frantz, указ. соч., стр. между D 12 и D 13.

[5] См. издания: «Daumier und das Gericht» (н), «Daumier und das Theater», Leipzig, 1925, herausgegeb. v. H. Rothe.

[6] Fuchs, Daumier, Lithographie, Taf. 63 (из «Charivari», 11 Octobre 1847).

[7] Hunt, Le socialisme et le romantisme en France; особенно стр. 245: мотивы труда в пролетарской поэзии.

[8] Fuchs, Daumier als Maler, S. 160, 247.

[9] Fuchs, указ. соч., S. 109, 163.

[10] Ср. Обломиевский, Бальзак, в сборн. «Ранний буржуазный реализм», Л., 1936, стр. 646, о зооморфических сравнениях Бальзака.

«ПОХОРОНЫ В ОРНАНЕ» КУРБЭ

Основные работы о Курбэ: Riat, Courbet-peintre, 1906; Meier-Graefe, Corot und Courbet, 2. Ausg., München, 1912 (ср. «Аполлон», 1910, № 1). На русск. яз.: А. Тихомиров, Г. Курбэ, М., 1931.

[1] П. Ж. Прюдон, Искусство, его основание и общественное назначение, СПБ, 1895, стр. 216 и сл.

[2] Champfleury, Le réalisme, 1857, «Sur M. Courbet» (к Ж. Занд, p. 270) (рус. пер. «Художественная жизнь Франции второй половины XIX в.», 1938, стр. 13).

[3] «Revue de l'art ancien et moderne», 1929, p. 96—101.

[4] Th. Silvestre, Les artistes français, Paris, 1878, p. 260.

[5] А. Тихомиров (указ. соч., стр. 41) правильно отмечает элементы симметрии и волнистый характер в расположении фигур (кстати сказать, несколько напоминающем «Ночной дозор»), но я не нахожу движения в верхней части и справа, о котором говорит автор. Наоборот, картина поражает своей застылостью, оцепенелостью,— и в этом ее особая сила воздействия.

[6] К фактуре Курбэ ср. его копию «Гилле Боббэ» Ф. Гальса («Les Arts», 1906, Novembre, p. 23).

МАЙОЛЬ

Библиография: Б. Терновец, Майоль, М., 1935. Общие работы: A. Kuhn, Die neue Plastik, München, 1922; M. Denis, A. Maillol, Paris, 1925. Материалы выставки Майоля 1937 года в статье не были использованы.

[1] Отзывы о Майоле в «L'art d'aujourd'hui», 1925, Octobre.

[2] Москва, Музей нового западного искусства, № 2.

[3] Напр., картина Венского музея.

[4] J. Romains, Maillol, «Formes», 1932.

[5] Этому не противоречит то, что в своих высказываниях Майоль восставал против Родэна («Мастера искусства об искусстве», т. III, 1934, стр. 714).

[6] Cladel, Rodin, Paris, 1908, табл. к стр. 122.

[7] Терновец, указ. соч., стр. 25. Майолю ставится в упрек лишь его тематика, но положительным считается его формальное мастерство, которое сопоставляется с Поликлетом (стр. 80: «формализм позволил ему подойти с продуманностью» к ряду вопросов). Такому расчленению Майоля на форму и содержание я противопоставляю расчленение всего скульптурного творчества Майоля на ряд направлений, выражающих его *внутренние противоречия*.



ПЕРУДЖИНО. МАДОННА. РИСУНОК



МИКЕЛЬАНДЖЕЛО. РИСУНОК



ТИЦИАН. НЕСЕНИЕ КРЕСТА



МЕЙНЕРИ. НЕСЕНИЕ КРЕСТА



СЕБАСТЬЯНО ДЕЛЬ ПЬОМБО. НЕСЕНИЕ КРЕСТА



БРЕЙГЕЛЬ. ХУДОЖНИК И ЗНАТОК.



БРЕЙГЕЛЬ. ПРАСОЛ



БРЕЙГЕЛЬ. СТРАНА ЛЕНТЯЕВ



БРЕЙГЕЛЬ. ПАДЕНИЕ ИКАРА



БРЕЙГЕЛЬ. ПЕЙЗАЖ. РИСУНОК



БРЕЙГЕЛЬ. СЛЕПОЙ. РИСУНОК



БРЕЙГЕЛЬ. СЛЕПЫЕ. РИСУНОК



РОГИР ВАН ДЕР ВЕЙДЕН. СНЯТИЕ СО КРЕСТА



БРЕЙГЕЛЬ. ИЗБИЕНИЕ МЛАДЕНЦЕВ. ДЕТАЛЬ



РЕМБРАНДТ. ДЕВОЧКА И ДВЕ ЖЕНЩИНЫ. РИСУНОК



РУБЕНС. ГОЛОВА ДЕВОЧКИ



РУБЕНС. КАМЕРИСТКА. РИСУНОК



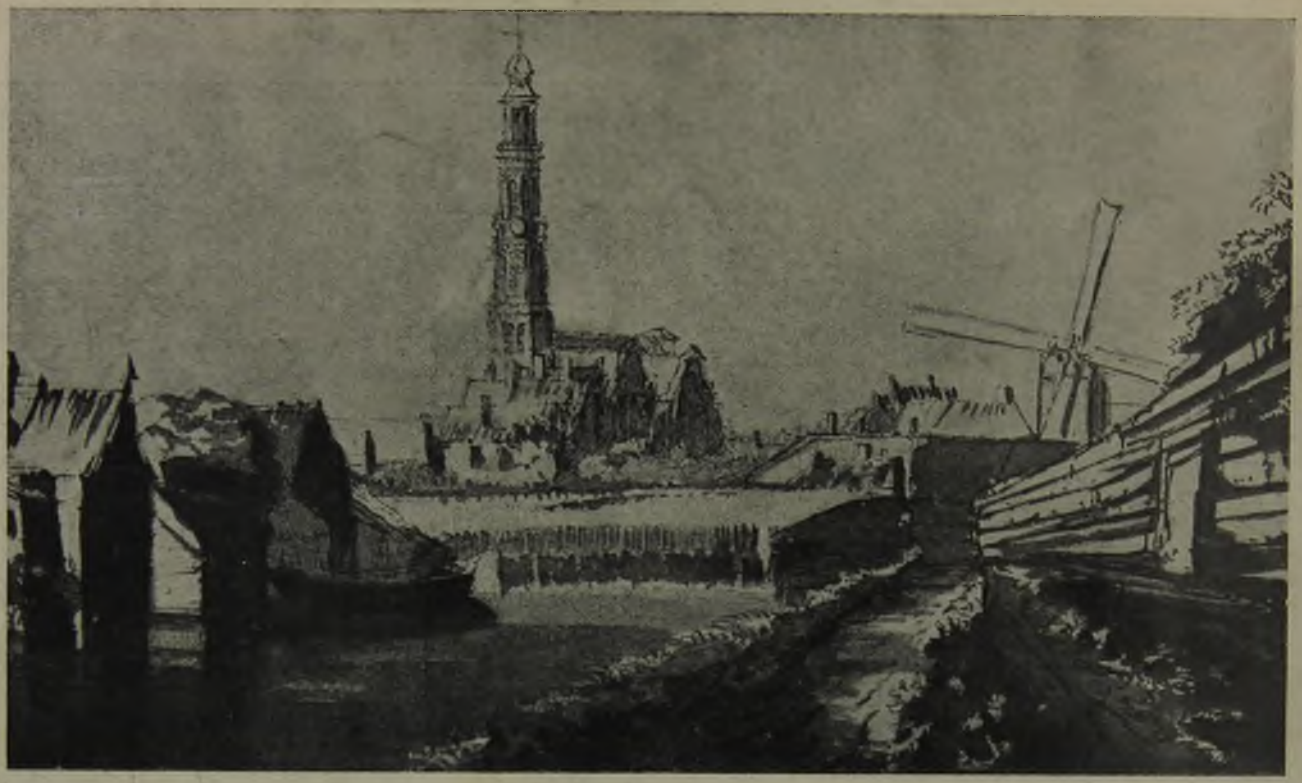
БРЕЙГЕЛЬ. ГОЛОВА СТАРУХИ



БРЕЙГЕЛЬ. СЛЕПЫЕ. ДЕТАЛЬ



РЕМБРАНДТ. АМАН В НЕМИЛОСТИ



ВЕРМЕЕР. ВИД ДЕЛЬФТА. РИСУНОК



РЕМБРАНДТ. СТАРЫЙ ДОМ. РИСУНОК



ПИТЕР ДЕ ХОХ. ХОЗЯЙКА И СЛУЖАНКА



ГВЕРЧИНО. ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО СЫНА



БОНИФАЦИО. ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО СЫНА



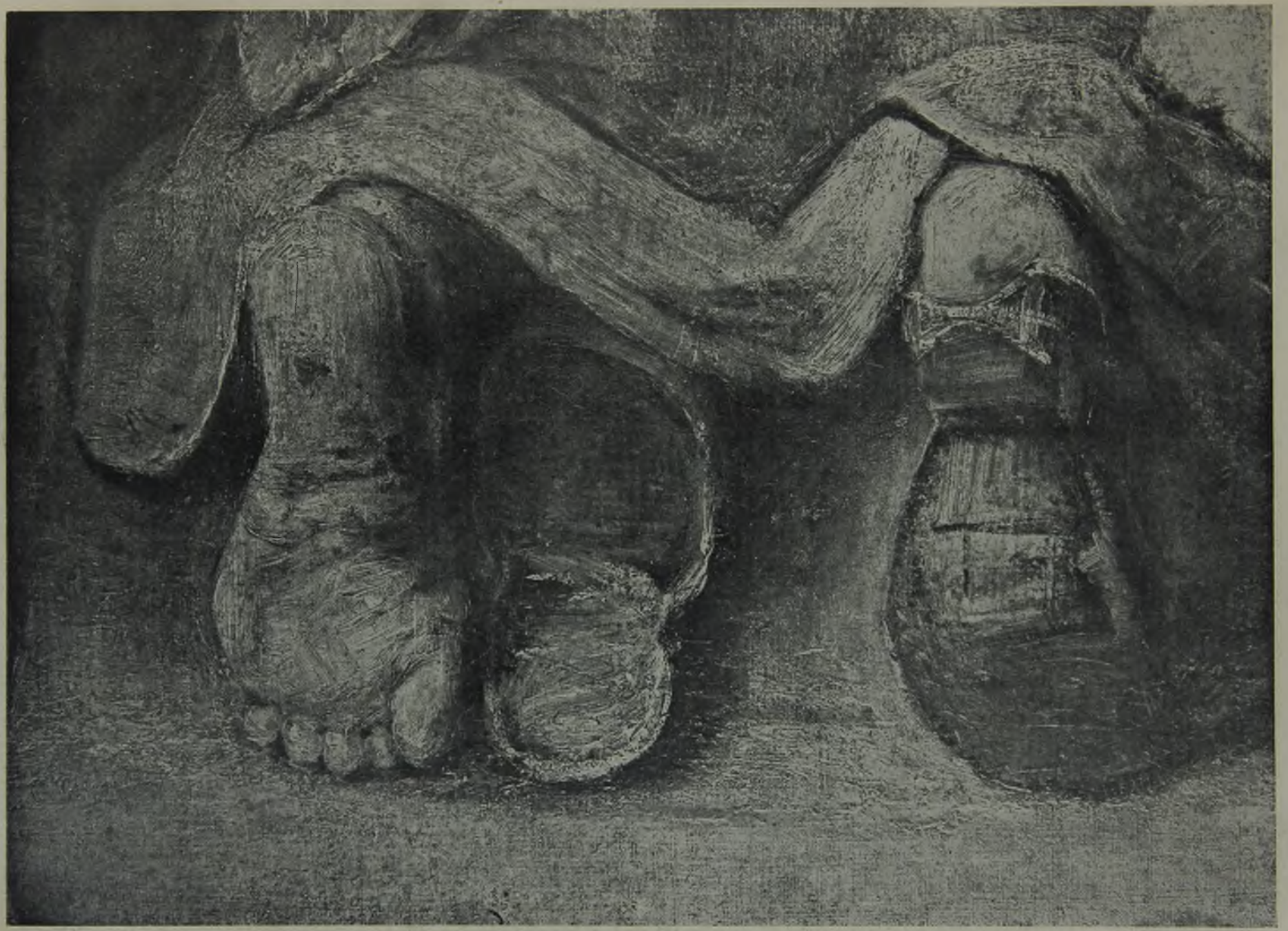
РЕМБРАНДТ. ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО СЫНА. ГРАВЮРА



ДЮРЕР. ЭТЮД РУКИ. РИСУНОК



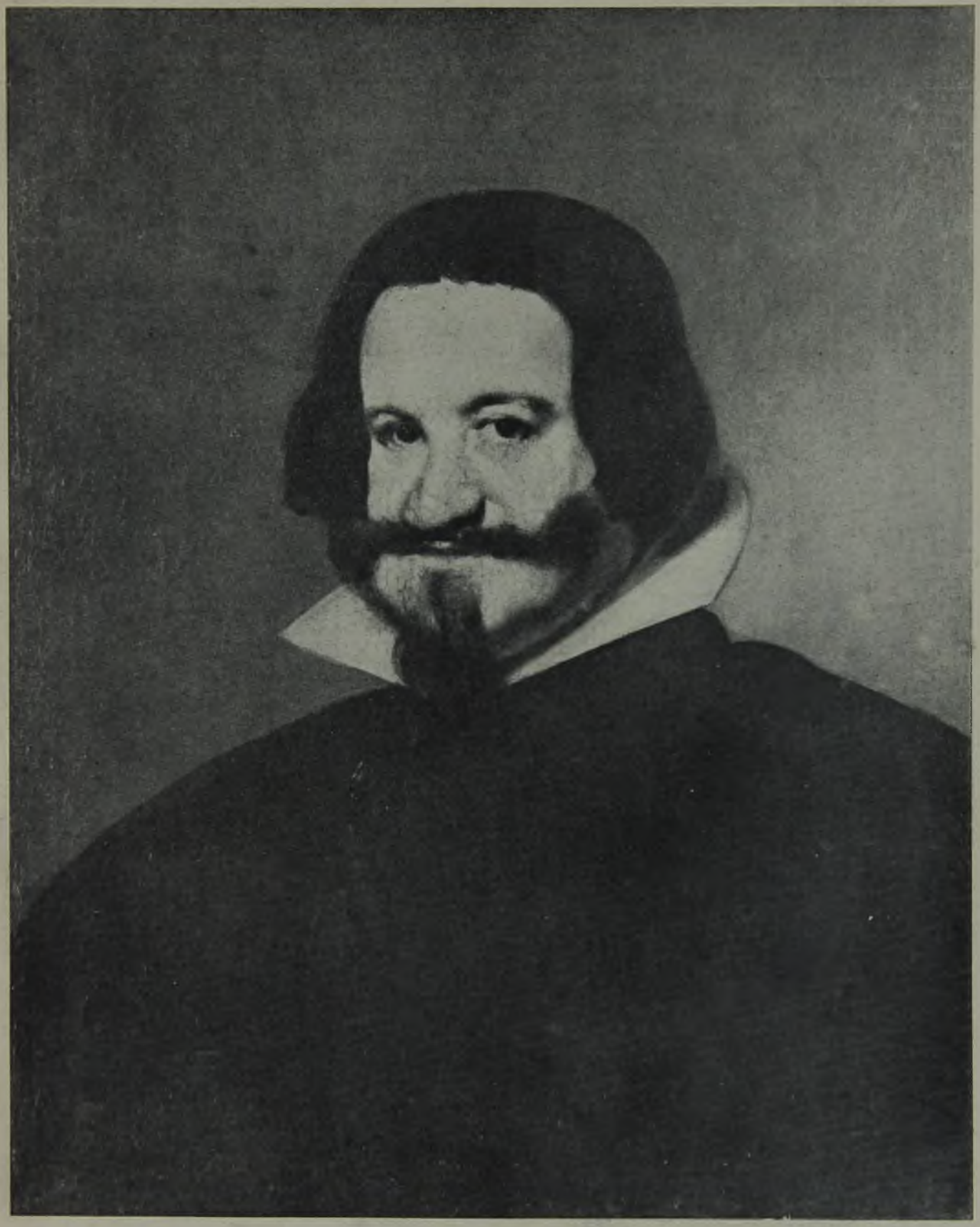
РЕМБРАНДТ. ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО СЫНА. ДЕТАЛЬ



РЕМБРАНДТ. ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО СЫНА. ДЕТАЛЬ



РУБЕНС. ПОРТРЕТ ОЛИВАРЕСА



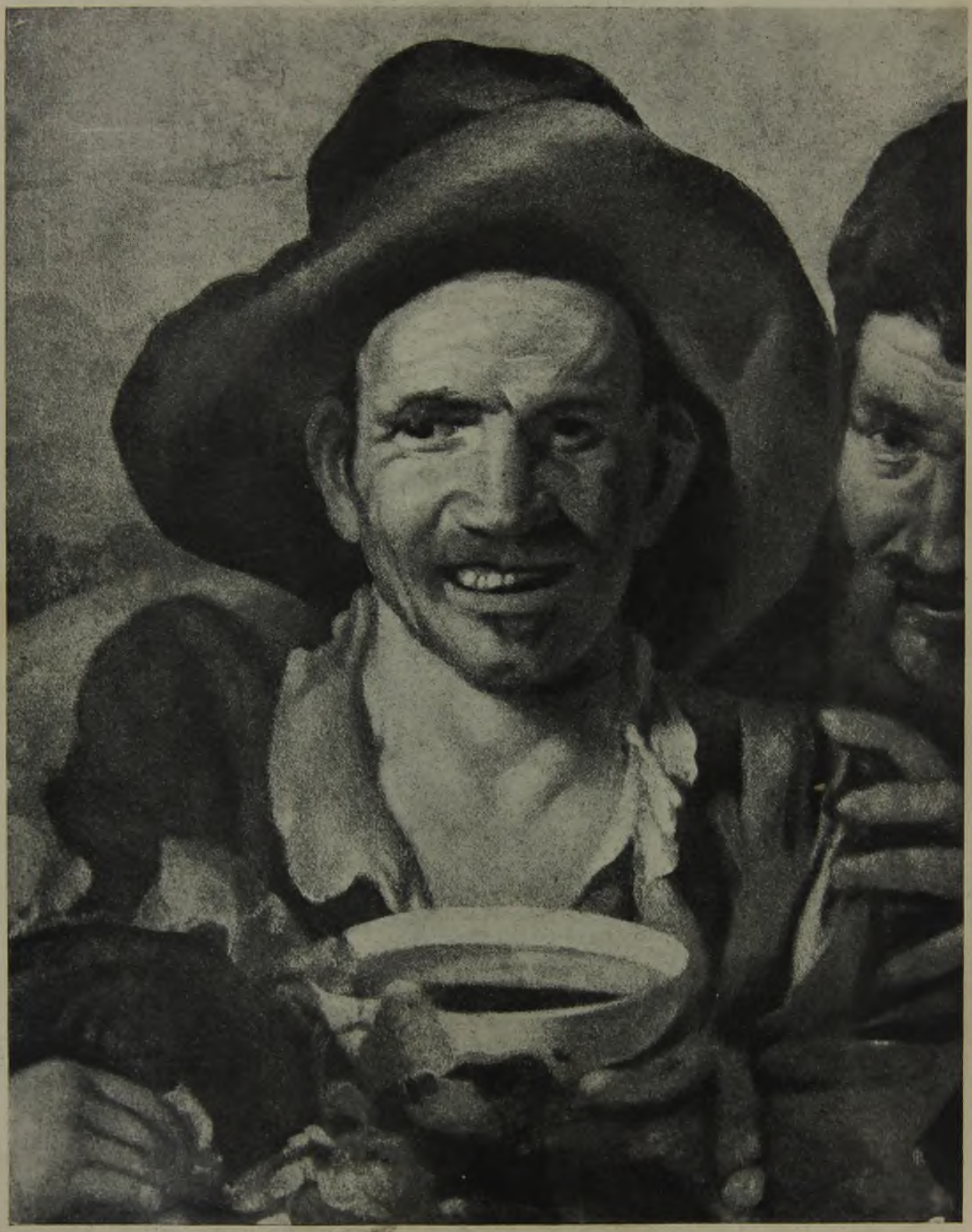
ВЕЛАСКЕС. ПОРТРЕТ ОЛИВАРЕСА



ВЕЛАСКЕС. МЕНИНЫ. ДЕТАЛЬ



ВЕЛАСКЕС. МЕНИНЫ. ДЕТАЛЬ



ВЕЛАСКЕС. ВАКХ. ДЕТАЛЬ



ВЕЛАСКЕС. ВАКХ. ДЕТАЛЬ.



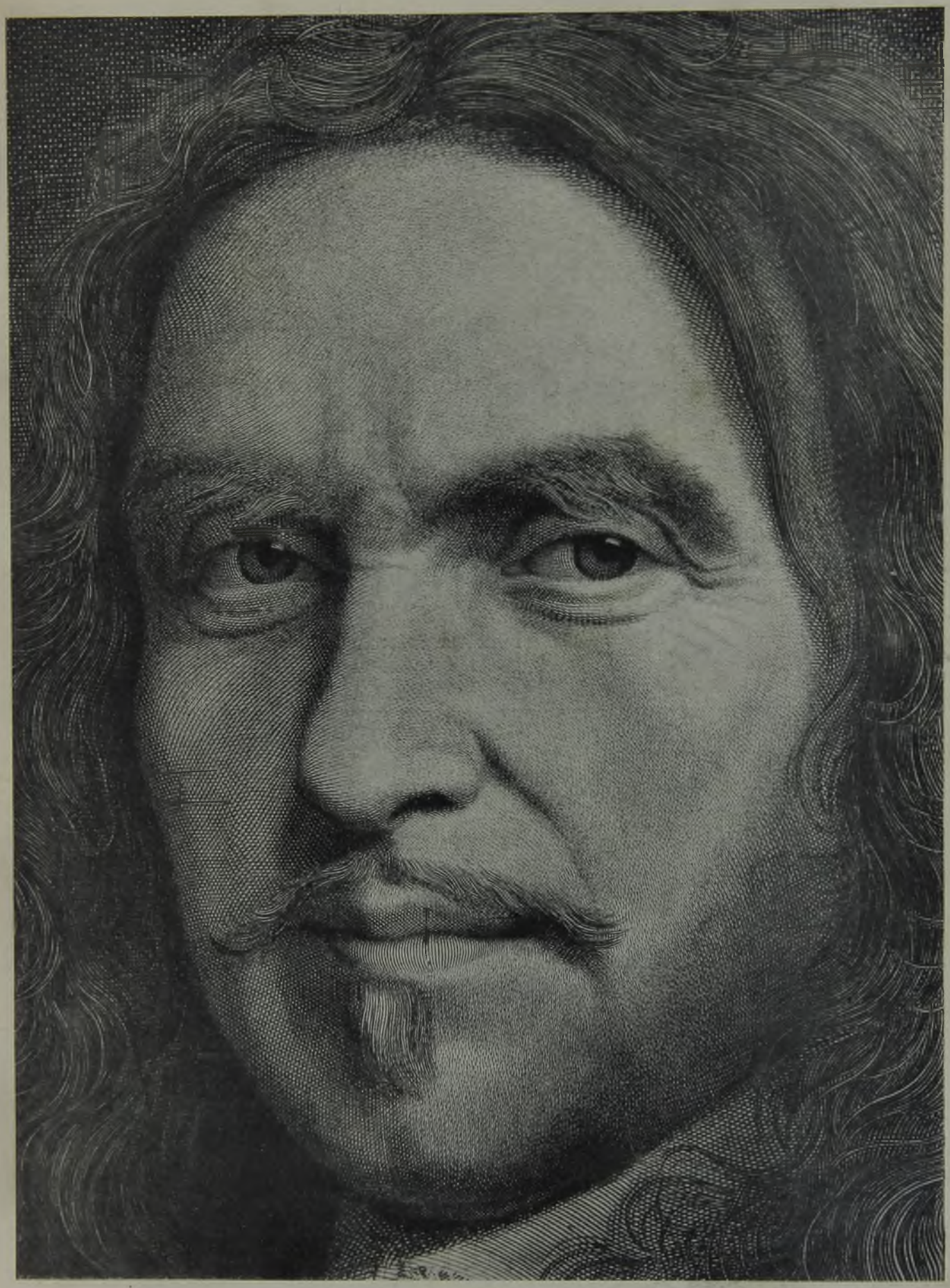
ВЕЛАСКЕС. ВАКХ



ЛЕНЭН. ОТДЫХ ВСАДНИКА



ВУЭ. КАРЛ БОРРОМЭЙ



НАНТЕЙЛЬ. ТЮРЕНН. ГРАВЮРА. ДЕТАЛЬ



ПУССЭН. АВТОПОРТРЕТ. ГРАВЮРА ПЕНА



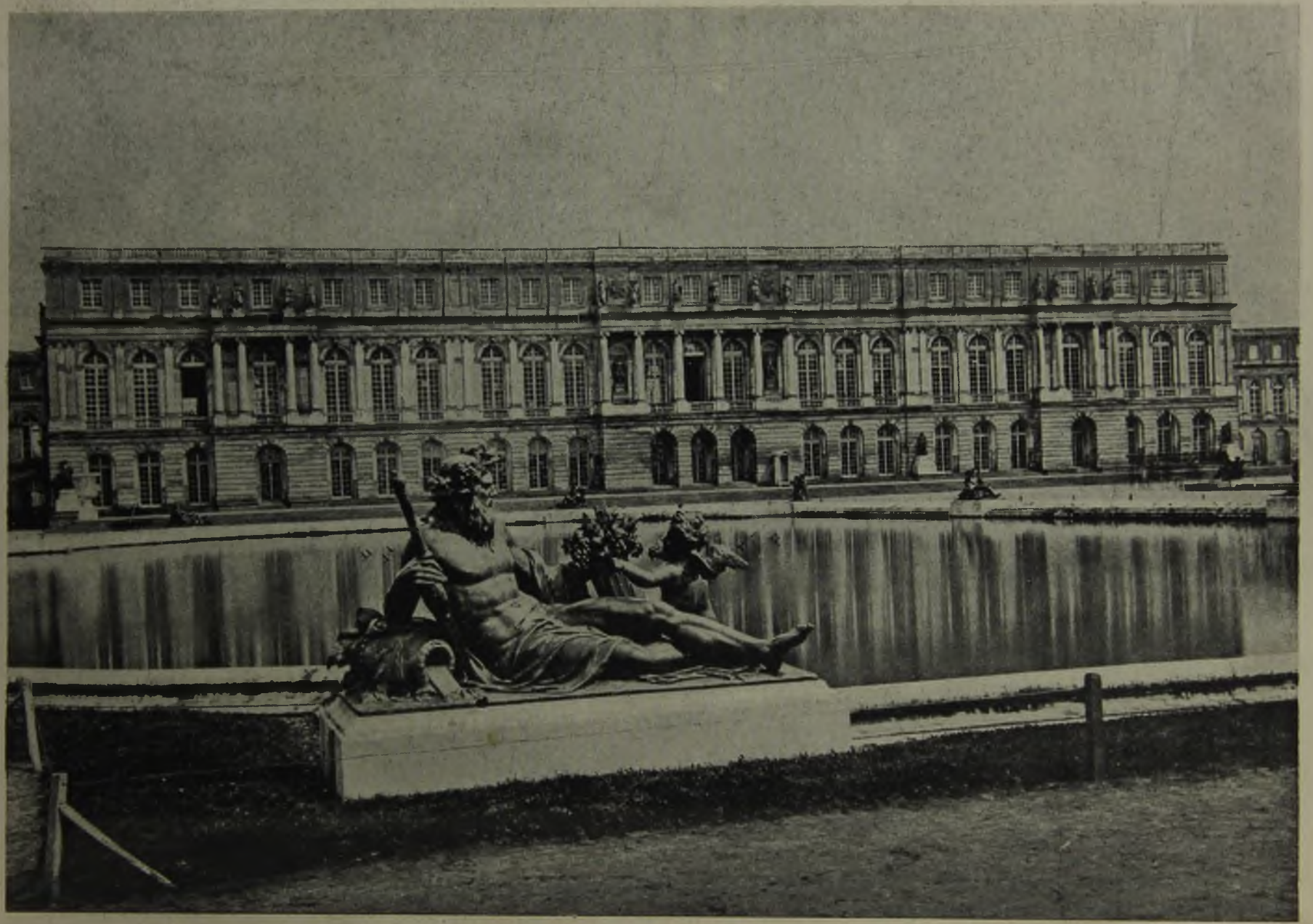
Ф. ДЕ ШАМПАНЬ. МЕРТВАЯ МОНАХИНЯ



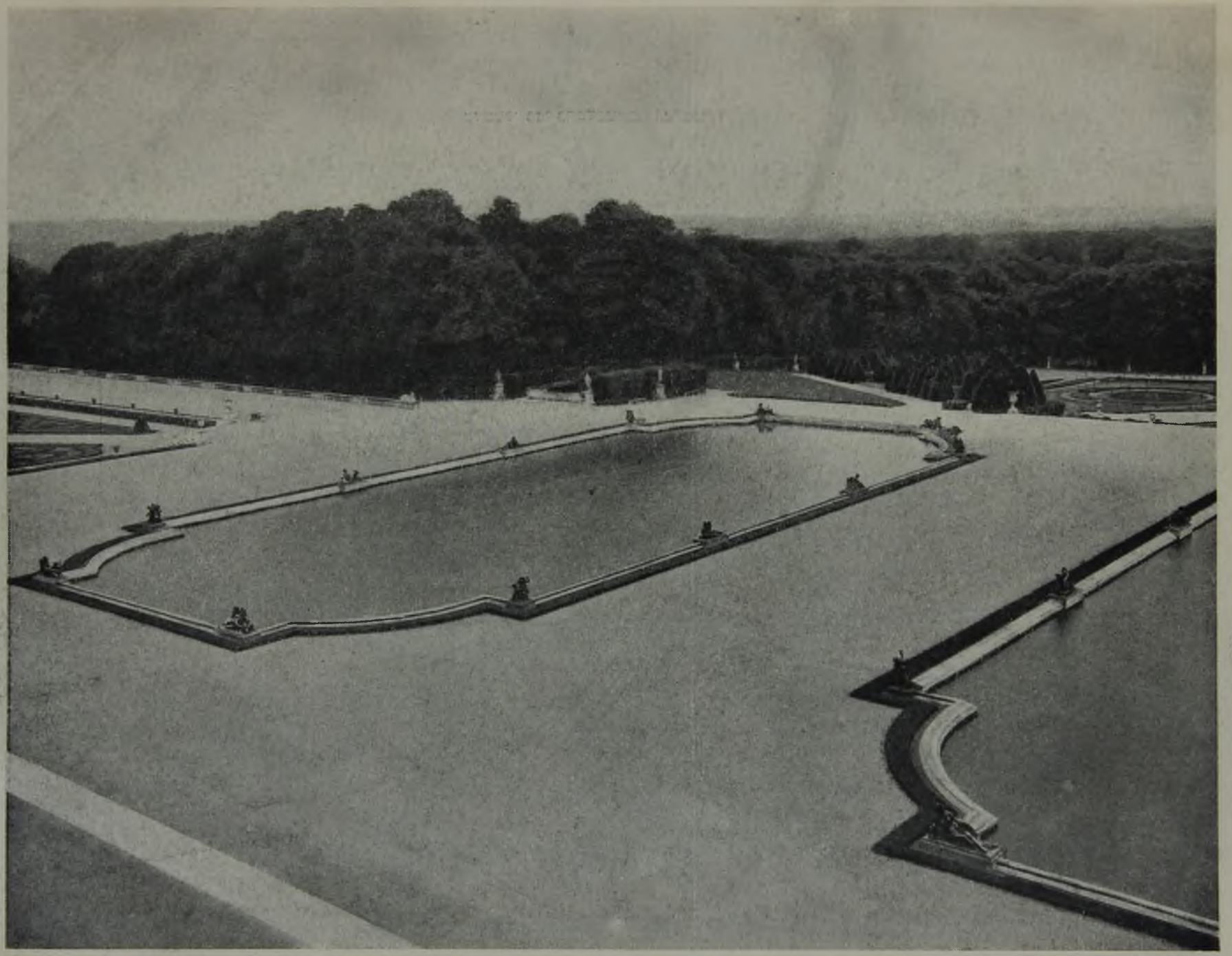
ВЕРСАЛЬ. ДВОРЕЦ



ВЕРСАЛЬ. ОРАНЖЕРЕЯ



ВЕРСАЛЬ. ДВОРЕЦ И БАССЕЙН



ВЕРСАЛЬ. ПАРТЕР С ДВУМЯ БАССЕЙНАМИ



КАЛЛО. СВ. СЕБАСТЬЯН. ГРАВЮРА



ВАТТО. ВОЗВРАЩЕНИЕ ИЗ ГЕНГЭТТ. ГРАВЮРА ИЗ ИЗДАНИЯ ЖЮЛЬЕНА



ВАТТО. ЖЕНСКИЕ ГОЛОВКИ. РИСУНОК



ВАТТО. КАВАЛЕР И ДАМА. РИСУНОК



ВАТТО. БАСКСКИЙ КРЕСТЬЯНИН. РИСУНОК



ВАТТО. ЖИЛЬ



ПИГАЛЬ. ГРОБНИЦА ДАРКУРА



ДАВИД. ГЕКТОР И АНДРОМАХА



ДОМЬЕ. ВОССТАНИЕ



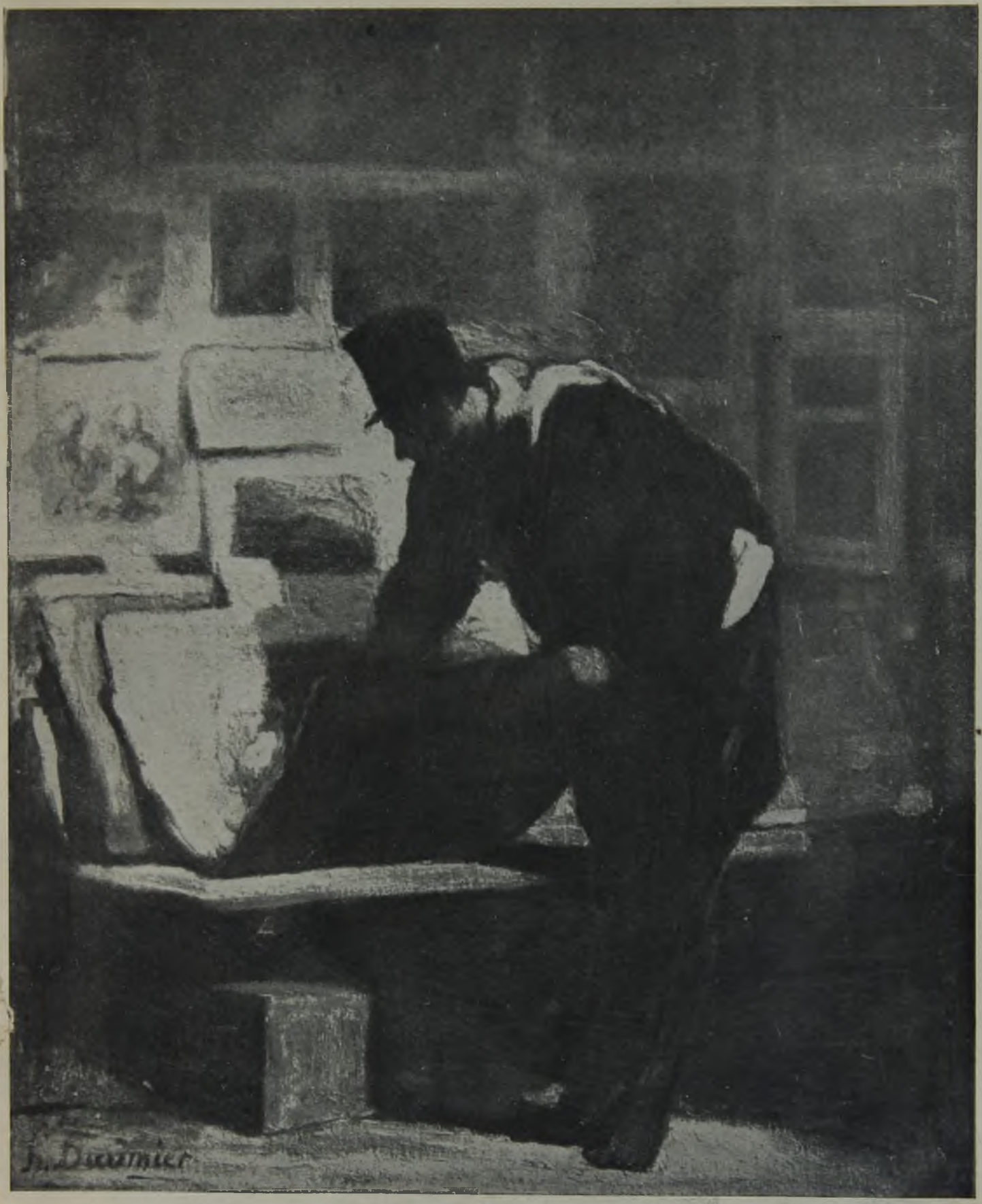
ДОМЬЕ. ДОН-КИХОТ



ДОМЬЕ. ЗАЩИТНИК. РИСУНОК



ДОМЬЕ. ГОЛОВА. РИСУНОК



ДОМЬЕ. ЛЮБИТЕЛЬ ГРАВЮР



КУРБЭ. ЭТЮД СОБАКИ



ДОМЬЕ. БУРЛАК

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рафаэль. Мадонна Конестабиле. Ленинград, Эрмитаж. *(К стр. 12.)*

Рафаэль. Мадонна Конестабиле, средняя часть. Ленинград, Эрмитаж. *(К стр. 16.)*

Микельанджело. Мальчик. Флоренция, Барджелло. *(К стр. 24.)*

Микельанджело. Мальчик. Флоренция, Барджелло. *(К стр. 28.)*

Тициан. Несение креста. Ленинград, Эрмитаж. *(К стр. 32.)*

Брейгель. Крестьянский танец. Вена, Художественный музей. *(К стр. 48.)*

Брейгель. Слепые. Неаполь, Национальный музей. *(К стр. 56.)*

Рубенс. Камеристка. Ленинград, Эрмитаж. *(К стр. 64.)*

Вермеер. Уличка. Амстердам, музей Сикс. *(К стр. 72.)*

Караваджо. Мадонна. Вена, Художественный музей. *(К стр. 78.)*

Рембрандт. Возвращение блудного сына. Ленинград, Эрмитаж. *(К стр. 80.)*

Рембрандт. Возвращение блудного сына. Голова отца (деталь). Ленинград, Эрмитаж. *(К стр. 84.)*

Рембрандт. Возвращение блудного сына. Голова старика (деталь). Ленинград, Эрмитаж. *(К стр. 88.)*

Веласкес. Оливарес (деталь). Ленинград, Эрмитаж. *(К стр. 96.)*

Веласкес. Менины. Мадрид, Прадо. *(К стр. 104.)*

Веласкес. Ткачихи. Мадрид, Прадо. *(К стр. 112.)*

Ла-Тур. Оплакивание Севастьяна. Берлин, музей Фридриха. *(К стр. 130.)*

Пуссэн. Давид. Мадрид, Прадо. *(К стр. 134.)*

Пуссэн. Пейзаж с большой дорогой. Лондон. *(К стр. 136.)*

Пуссэн. Автопортрет. Париж, Лувр. *(К стр. 140.)*

Давид. Марат. Брюссель, музей. *(К стр. 168.)*

Домье. Санчо Панса. Вена, Галлерея XIX века. *(К стр. 192.)*

Курбэ. Похороны в Орнане. Париж, Лувр. *(К стр. 198.)*

Курбэ. Похороны в Орнане (деталь). Париж, Лувр. *(К стр. 202.)*

Венера Киренская. Рим, музей Терм. *(Стр. 248.)*

Венера Киренская. Рим, музей Терм. *(Стр. 249.)*

Микельанджело. Мальчик. Флоренция, Барджелло. *(Стр. 250.)*

Микельанджело. Мальчик. Флоренция, Барджелло. *(Стр. 251.)*

Перуджино. Мадонна. Москва, Музей изобразительных искусств им. Пушкина. *(Стр. 252.)*

Филиппо Липпи. Мадонна. Флоренция, галлерея Питти. *(Стр. 252.)*

Школа Перуджино. Мадонна. Англия, частное собрание. *(Стр. 252.)*

Перуджино. Мадонна (рисунок). Берлин, Кабинет гравюр. *(Стр. 253.)*

Микельанджело. Рисунок. Лондон, Британский музей. *(Стр. 253.)*

Тициан. Несение креста. Мадрид, Прадо. *(Стр. 254.)*

Мейнери. Несение креста. Ленинград, Эрмитаж. *(Стр. 255.)*

Себастьяно дель Пьомбо. Несение креста. Ленинград, Эрмитаж. *(Стр. 255.)*

Брейгель. Художник и знаток (рисунок). Вена, Альбертина. *(Стр. 256.)*

Брейгель. Прасол (рисунок). Франкфурт. *(Стр. 257.)*

Брейгель. Страна лентяев. Мюнхен, Старая пинакотека. *(Стр. 258.)*

Брейгель. Падение Икара. Брюссель, музей. *(Стр. 259.)*

Брейгель. Пейзаж (рисунок). Париж, Лувр. *(Стр. 260.)*

Брейгель. Слепой (рисунок). Дрезден. *(Стр. 261.)*

Брейгель. Слепые (рисунок). Берлин, Кабинет гравюр. *(Стр. 261.)*

Рогир ван дер Вейден. Снятие со креста. Вена, Художественный музей. *(Стр. 262.)*

Брейгель. Избиение младенцев (деталь). Вена, Художественный музей. *(Стр. 263.)*

Рембрандт. Девочка и две женщины (рисунок). *(Стр. 263.)*

Рубенс. Голова девочки. Вена, галлерея Лихтенштейн. *(Стр. 264.)*

Рубенс. Камеристка (рисунок). Вена, Альбертина. *(Стр. 265.)*

Брейгель. Голова старухи. Мюнхен, Старая пинакотека. *(Стр. 266.)*

Брейгель. Слепые (деталь). Неаполь, Национальный музей. *(Стр. 266.)*

Рембрандт. Аман в немилости. Ленинград, Эрмитаж. *(Стр. 267.)*

Рембрандт. Старый дом (рисунок). Будапешт, Музей изящных искусств. *(Стр. 268.)*

Вермеер. Вид Дельфта (рисунок). Вена, Альбертина. *(Стр. 268.)*

Питер де Хох. Хозяйка и служанка. Ленинград, Эрмитаж. *(Стр. 269.)*

Гверчино. Возвращение блудного сына. Турин, музей. *(Стр. 270.)*

Бонифацио. Возвращение блудного сына. Рим, галлерея Боргезе. *(Стр. 270.)*

Рембрандт. Возвращение блудного сына (гравюра 1636 года). *(Стр. 271.)*

Дюрер. Этюд руки (рисунок). Вена, Альбертина. *(Стр. 271.)*

Рембрандт. Возвращение блудного сына (деталь). Ленинград, Эрмитаж. *(Стр. 272.)*

Рембрандт. Возвращение блудного сына (деталь). Ленинград, Эрмитаж. *(Стр. 273.)*

Рубенс. Портрет Оливареса. *(Стр. 274.)*

Веласкес. Портрет Оливареса. Ленинград, Эрмитаж. *(Стр. 275.)*

Веласкес. Менины (деталь). Мадрид, Прадо. *(Стр. 276.)*

Веласкес. Менины (деталь). Мадрид, Прадо. *(Стр. 277.)*

Веласкес. Вакх (деталь). Неаполь, Национальный музей. *(Стр. 278.)*

Веласкес. Вакх (деталь). Неаполь, Национальный музей. *(Стр. 279.)*

Веласкес. Вакх. Неаполь, Национальный музей. *(Стр. 280.)*

Ленэн. Отдых всадника. Лондон, музей Виктории и Альберта. *(Стр. 281.)*

Вуэ. Карл Борромэй. Брюссель, музей. *(Стр. 282.)*

Нантейль. Тюренн (деталь гравюры). *(Стр. 283.)*

Пуссэн. Автопортрет (по гравюре Пена). *(Стр. 284.)*

Ф. де Шампань. Мертвая монахиня. Женева, музей. *(Стр. 284.)*

Пуссэн. Вакханалия (деталь). Ленинград, Эрмитаж. *(Стр. 285.)*

Тициан. Вакханалия (деталь). Мадрид, Прадо. *(Стр. 285.)*

Лоррэн. Пейзаж. Ленинград, Эрмитаж. *(Стр. 286.)*

Версаль. Южный партер с балкона дворца. *(Стр. 286.)*

Версаль. Фонтан Латоны и Зеленый ковер. *(Стр. 286.)*

Версаль. Дворец. *(Стр. 287.)*

Версаль. Оранжерея. *(Стр. 287.)*

Версаль. Дворец и бассейн. *(Стр. 288.)*

Версаль. Партер с двумя бассейнами. *(Стр. 289.)*

Каллo. Св. Севастьян. Гравюра. *(Стр. 290.)*

Ватто. Возвращение из Генгэтт (гравюра из изд. Жюльена). *(Стр. 291.)*

Ватто. Женские головки (рисунок). Лондон, Британский музей. *(Стр. 292.)*

Ватто. Кавалер и дама (рисунок). Лондон, Британский музей. *(Стр. 293.)*

Ватто. Баскский крестьянин (рисунок). Шантильи, музей. *(Стр. 294.)*

Ватто. Жиль. Париж, Лувр. *(Стр. 295.)*

Пигаль. Гробница Даркура. Париж, собор Парижской богоматери. *(Стр. 296.)*

Давид. Гектор и Андромаха. Москва, Музей изобразительных искусств им. Пушкина. *(Стр. 297.)*

Домье. Восстание. Берлин, собр. Герстенберг. *(Стр. 298.)*

Домье. Дон-Кихот. Мюнхен, Новая пинакотека. *(Стр. 299.)*

Домье. Защитник (рисунок). Париж, собр. Бюро. *(Стр. 300.)*

Домье. Голова (рисунок). Париж, собр. Биню. *(Стр. 300.)*

Домье. Любитель гравюр. Париж, городской музей изобразительных искусств. *(Стр. 301.)*

Курбэ. Этюд собаки. *(Стр. 302.)*

Домье. Бурлак. Париж, собр. Бернгейм. *(Стр. 302.)*

Домье. Сцена в ресторане (литография). *(Стр. 303.)*

Домье. Сцена в омнибусе (литография). *(Стр. 303.)*

Дега. Абсент. Париж, Лувр. *(Стр. 303.)*

Ренуар. Обнаженная женщина. Вена, Музей XIX века. *(Стр. 304.)*

Майоль. Мысль. *(Стр. 304.)*

Ренуар. Обнаженная женщина. Вена, Музей XIX века. *(Стр. 304.)*

Гогэн. «Ты ревнуешь». Москва, Музей нового западного искусства. *(Стр. 304.)*

Майоль. Памятник Сезанну. Париж, парк Тюильри. *(Стр. 305.)*

Майоль. Помона. Москва, Музей нового западного искусства. *(Стр. 306.)*

Майоль. Женский торс. Париж, Люксембургский музей. *(Стр. 306.)*

Майоль. Помона. Москва, Музей нового западного искусства. *(Стр. 306.)*

Майоль. Статуэтка. Москва, Музей нового западного искусства. *(Стр. 307.)*

Майоль. Статуэтка. Москва, Музей нового западного искусства. *(Стр. 307.)*

Майоль. Статуэтка. Москва, Музей нового западного искусства. *(Стр. 308.)*

Майоль. Статуэтка. Москва, Музей нового западного искусства. *(Стр. 309.)*

РИСУНКИ К КОММЕНТАРИЯМ

Два рисунка младенца Рафаэля (Оксфорд). *(Стр. 229.)*

Тициан. Схема построения мадридского «Несения». *(Стр. 231.)*

Тициан. Схема построения эрмитажного «Несения». *(Стр. 232.)*

Брейгель. Схема построения «Слепых». *(Стр. 233.)*

Брейгель. Схема построения фигуры слепого. *(Стр. 234.)*

Вермеер. Схема построения «Улички в Дельфте». *(Стр. 236.)*

Вермеер. «Уличка в Дельфте», симметрично. *(Стр. 236.)*

Вермеер. «Уличка в Дельфте» в ракурсе. *(Стр. 236.)*

Схема построения погрудного «Оливареса» Веласкеса. *(Стр. 238.)*

Схема построения портрета неизвестного Веласкеса. *(Стр. 238.)*

Схема построения портрета Терборха. *(Стр. 238.)*

Схема построения «Оливареса» школы Веласкеса. *(Стр. 238.)*

Схема построения «Оливареса» (Нью-Йорк). *(Стр. 238.)*

Веласкес. Построение «Менин». *(Стр. 239.)*

Веласкес. Построение «Вакха». *(Стр. 240.)*

Давид. Схема построения «Марата». *(Стр. 244.)*

Караваджо. «Несение». *(Стр. 244.)*

Мотивы, связанные с композицией «Марата». *(Стр. 244.)*

Давид. Голова Дантона. *(Стр. 245.)*

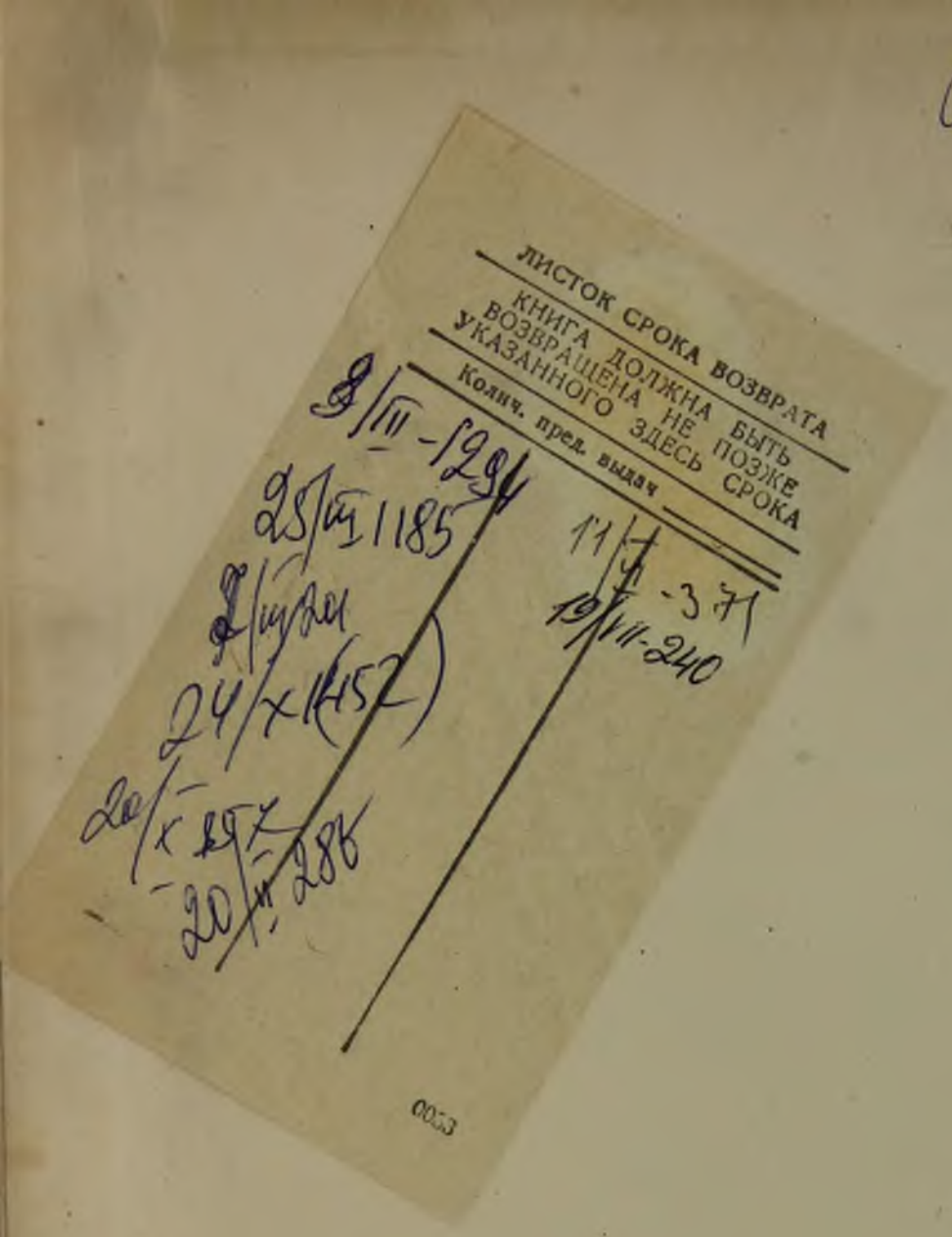
СОДЕРЖАНИЕ

ЗАДАЧИ НАУЧНОГО АНАЛИЗА ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ 3
«МАДОННА КОНЕСТАБИЛЕ» РАФАЭЛЯ 11
«ЗАМАХНУВШИЙСЯ МАЛЬЧИК» МИКЕЛЬАНДЖЕЛО 21
«НЕСЕНИЕ КРЕСТА» ТИЦИАНА 31
БРЕЙГЕЛЬ МУЖИЦКИЙ 41
«СЛЕПЫЕ» БРЕЙГЕЛЯ 54
«УЛИЧКА» ВЕРМЕЕРА 69
«ЭЛИВАРЕС» ВЕЛАСКЕСА В ЭРМИТАЖЕ 91
«МЕНИНЫ» ВЕЛАСКЕСА 101
КЛАССИЧЕСКОЕ ТЕЧЕНИЕ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЖИВОПИСИ XVII века 126
АВТОПОРТРЕТ ПУССЭНА 138
ВЕРСАЛЬ 146
ВАТТО 160
«МАРАТ» ДАВИДА 167
К ВОПРОСУ О ПЕРИОДИЗАЦИИ ИСКУССТВА XIX века 177
ДОМЬЕ 187
«ПОХОРОНЫ В АРНАНЕ» КУРБЭ 197
МАЙОЛЬ 205
ЖИЗНЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ 212
ХУДОЖНИК И ЗАКАЗЧИК 218
ОБ ЭКЛЕКТИЗМЕ 225
ПРИМЕЧАНИЯ И БИБЛИОГРАФИЯ 229
ИЛЛЮСТРАЦИИ 247
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ 311

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
96	11 св.	fisi onomia	fisionomia
183	17 сн.	безóбразно	безобразно
189	23 св.	второй половины	середины
230 и 235	15 св. и 11 сн.	R. Frey	R. Fry
238	7 сн.	школы Веласкеса	в Нью-Йорке
238	7 сн.	в Нью-Йорке	школы Веласкеса
245	21 сн.	Рисунок Дантона	Голова Дантона
262 и 311	1 сн. и 3 сн.	Рогир ван дер Вейден	Гуго ван дер Гус
296	1 сн.	Пигань	Пигалль

М. Алпатов


ЛИСТОК СРОКА ВОЗВРАТА
КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ УКАЗАННОГО ЗДЕСЬ СРОКА
Колич. пред. выдач
0053

318672010
Государственная библиотека Югры