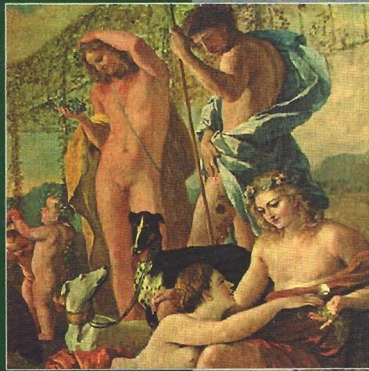
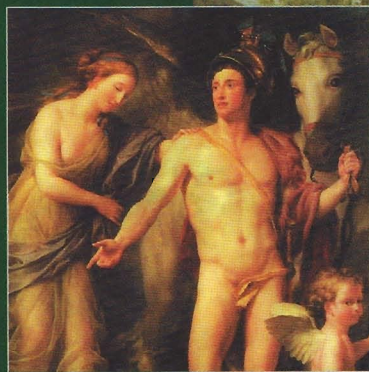


СЕРГЕЙ
ДАНИЭЛЬ



ЕВРОПЕЙСКИЙ
КЛАССИЦИЗМ



ЭПОХА ПУССЕНА
ЭПОХА ДАВИДА



НОВАЯ
ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА

АЗБУКА-КЛАССИКА

СЕРГЕЙ ДАНИЭЛЬ

ЕВРОПЕЙСКИЙ
КЛАССИЦИЗМ

НОВАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

ДРЕВНИЙ ВОСТОК

ДРЕВНЯЯ ГРЕЦИЯ

ДРЕВНИЙ РИМ

РАННЕЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

РОМАНСКИЙ ПЕРИОД

ГОТИКА

ИСКУССТВО ВИЗАНТИИ

ВОЗРОЖДЕНИЕ. ИТАЛИЯ.
XIV—XV ВЕКА

ВОЗРОЖДЕНИЕ. ИТАЛИЯ.
XVI ВЕК

ВОЗРОЖДЕНИЕ. ГЕРМАНИЯ,
ФРАНЦИЯ, НИДЕРЛАНДЫ

НОВОЕ ВРЕМЯ. ИСКУССТВО
И КУЛЬТУРА XVII—XVIII ВЕКОВ

ЕВРОПЕЙСКИЙ КЛАССИЦИЗМ

ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО
XIX ВЕКА

МОДЕРНИЗМ. ИСКУССТВО
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

ПОСТМОДЕРНИЗМ

СЕРГЕЙ
ДАНИЭЛЬ

ЕВРОПЕЙСКИЙ
КЛАССИЦИЗМ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
«АЗБУКА-КЛАССИКА»
2003

УДК 73/76
ББК 85.143(3)
Д 18

*Федеральная целевая программа «Культура России»
(подпрограмма «Поддержка полиграфии и книгоиздания России»)*

Серия «НОВАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВА»

Автор проекта доктор искусствоведения С. М. ДАНИЭЛЬ

Авторский коллектив серии:

Л. И. АКимова, доктор искусствоведения
М. Ю. Герман, доктор искусствоведения
С. М. ДАНИЭЛЬ, доктор искусствоведения
Г. С. КОЛПАКОВА, кандидат искусствоведения
Ц. Г. НЕССЕЛЬШТРАУС, кандидат искусствоведения
В. И. РАЗДОЛЬСКАЯ, кандидат искусствоведения
А. В. СТЕПАНОВ, кандидат искусствоведения
А. К. ЯКИМОВИЧ, доктор искусствоведения

Оформление переплета В. В. ПОЖИДАЕВА
Макет Л. Н. КИСЕЛЕВОЙ, В. Г. ЛОШКАРЕВОЙ
Состав иллюстраций С. М. ДАНИЭЛЯ
Подбор иллюстраций Е. В. МИШИНОЙ
Подготовка иллюстраций В. А. МАКАРОВА
Синхронистическая таблица М. Л. ЕЛЕКОЕВА

ISBN 5-352-00313-2

© С. М. Даниэль, текст, состав ил., 2003
© М. Л. Елекоев, синхронистическая таблица, 2003
© «Азбука-классика», 2003

Новый проект издательства «Азбука-классика» — история мирового изобразительного искусства и архитектуры. Издание осуществляется в сотрудничестве с петербургскими и московскими искусствоведами, признанными специалистами в избранных областях. Тома новой серии, идентичные по основным параметрам, удобны в обращении, превосходно иллюстрированы, снабжены справочным аппаратом. Оригинальность концепции, положенной в основу издания, можно свести к следующим принципиальным моментам.

Каждый том принадлежит перу одного автора. Предполагается относительная свобода авторской интерпретации художественных явлений и событий — в противоположность нивелирующим тенденциям, еще недавно определявшим характер отечественных изданий такого рода. Иными словами, авторский коллектив, включающий ученых трех поколений, в значительно меньшей степени связан условиями предварительного договора о том, как следует мыслить историю искусства. Если противоречия существуют, не надо делать вид, будто их нет, — такая позиция плодотворнее любого искусственно созданного согласия. Каждая книга серии обладает выраженной индивидуальностью. Следовательно, читателю предстоит стать не слушателем хора, но свидетелем и в известной мере участником диалога.

«Распределение» авторов по эпохам не мешает им в отдельных случаях пересекаться в историческом времени, ибо стили, течения, школы, мастера и произведения искусства воздействуют не только в пределах однажды отпущенного им жизненного срока, но и на значительной временной дистанции.

По существу, это первая систематическая история искусства, издаваемая в новейшее время, с учетом пересмотренных и вновь установленных фактов, при использовании богатейших материалов и концепций, накопленных и разработанных мировым искусствознанием.

Адресованные непосредственно изучающим историю искусства, книги новой серии могут быть востребованы и самым широким кругом читателей.

Автор проекта
С. М. ДАНИЭЛЬ

Классические произведения — это, быть может, такие произведения, которые способны застыть, не умирая и не разлагаясь; и было бы любопытно обнаружить, распознать в принципах, правилах, нормах или кано-нах искусств так называемых классических эпох волю к самосохранению, сокрытую в идее совершенства и законченной формы.

Поль Валери

ВВЕДЕНИЕ

Классика, классицизм

Интересующей нас группой слов мы обязаны языку древних римлян — латыни. Слово *classis* означает разряд, ценовую категорию, ту или иную из шести, на которые при Сервии Туллии было разделено римское население: пять податных, а шестая — неимущие граждане. Тем же словом обозначали группу учеников; отсюда — школьный *класс*.

Соответственно, *classicus* означает принадлежность первому, высшему разряду римских граждан. Они так и назывались: *classici*. Обыкновенное для любого языка употребление слова в переносном смысле привело к тому, что за словом *classicus* утвердилось значение чего-либо (кого-либо) *образцового*. Классиками стали называть тех, кто произвел на свет нечто замечательное, долговечное, могущее служить примером для подражания. Понятие *классического* в искусстве и культуре непременно предполагает иерархическую систему ценностей.

Говоря о классике в историческом смысле, чаще всего подразумевают греко-римскую античность в целом. Однако и в границах двух культур принято выделять классические периоды. Образцом может служить общепринятая хронология древнегреческого искусства: *архаика, классика, эллинизм*. Греческая классика ассоциируется с «золотым веком» Перикла. В истории античного Рима тоже есть свой «золотой век», который приходится на время правления Октавиана Августа.

Легко заметить, что в основе такой периодизации лежат аналогии типа «зарождение — расцвет — упадок», «юность — зрелость — старость», «утро — полдень — вечер» и т. п. Классический период неизменно соответствует среднему звену триады; это «золотая середина», вершина развития, время воплощения эстетических идеалов, достигнутая гармония и совершенство.

Так архаические «курсы» и «коры» с их скованной пластикой предшествуют высочайшим образцам древнегреческой скульптуры, созданным Фидием, Мироном, Поликлетом; так складывается ордерная система греческого храма, находящаяся

свое высшее воплощение в афинском Парфеноне, непревзойденном шедевре Иктина и Калликрата; так эволюционирует греческая живопись, достигающая расцвета в творчестве Полигнота, Аполлодора, Зевксиса, Паррасия. Греческие классики выработывают художественно-эстетические принципы, которые служат нормой на протяжении многих столетий.

Здесь мы обнаруживаем первооснову того художественного типа, который принято называть *классическим*. Он исключительно ясно охарактеризован в известной статье В. М. Жирмунского «О поэзии классической и романтической»; как подчеркивает автор, речь идет о постоянных, вневременных типах поэтического творчества (хотя дело, конечно, не ограничивается поэзией).

«Классический поэт имеет перед собой задание объективное: создать прекрасное произведение искусства, законченное и совершенное, самодовлеющий мир, подчиненный своим особым законам. Как искусный зодчий, он строит здание; важно, чтобы здание держалось, подчиненное законам равновесия; если здание укрепилось по законам художественного равновесия, цель поэта достигнута, он создал произведение искусства, прекрасное и совершенное. Классический поэт принимает в расчет лишь свойства материала, которым пользуется, и тот художественный закон, по которому расположен этот материал. Момент субъективный при этом в рассмотрение не входит: какое нам дело до „личности“ и „психологии“ зодчего, когда мы смотрим на созданное им прекрасное здание?»

Напротив, поэт-романтик в своем произведении стремится прежде всего рассказать нам о себе, „раскрыть свою душу“. Он исповедуется и приобщает нас к эмоциональным глубинам и человеческому своеобразию своей личности. Он ликует от радости или кричит и плачет от боли; он проповедует, поучает и обличает, имеет тенденцию, если не всегда грубо-сознательную, то по крайней мере желание подчинить слушателя своему чувству жизни, показать ему, что раскрылось поэту в непосредственной интуиции бытия. Поэтому романтическое произведение легко становится дневником переживаний, интимных импрессий, „человеческим документом“. Поэтому оно интересно в меру оригинальности и богатства личности поэта и в соответствии с тем, насколько глубоко раскрывается эта личность в произведении»¹.

Типологический подход к художественному творчеству предполагает высокую степень абстракции. Разумеется, ни одна творческая индивидуальность не может быть вполне исчерпана признаками обозначенных типов. Вместе с тем очевидно, что целые эпохи, стили, направления и отдельные мастера тяготеют к тому или иному типу.

Жирмунский не был первым, кто рассуждал подобным образом. Десятилетием раньше цитированной работы Жирмунского в журнале «Аполлон» появилась статья известного художни-

ка Л. С. Бакста «Пути классицизма в искусстве». «Мы заметим, — писал автор, — что старинная борьба, непримиримая распря классиков с романтиками идет сплошь через все девятнадцатое столетие, то ожесточаясь (и, конечно, выявляя себя тогда ярче и индивидуальнее), то ослабевая и стусеживаясь за побочными, более модными формами-разновидностями все той же вечно непримиримой школы — классицизма и романтизма»². Здесь речь идет об изобразительности, главным образом о живописи. Причину ее упадка Бакст видит в индивидуализме, немислимом ранее раздроблении искусства и утрате общезначимых критериев художественно-эстетической ценности. «И мы были свидетелями необыкновенного в истории искусства явления. За последние двадцать пять лет перед нашими глазами прошло (в одиночных, случайных картинах курьезнейших художников) как бы „обозрение“ всех живописных школ за время с XIII и до XIX века»³. Отказавшись от совместных поисков совершенства, добавляет автор, обессиленные художники «предпочли одинокие мародерства в сокровищнице всех старых сраженных школ»⁴. (Теперь мы сказали бы, что это было лишь репетицией.) Однако Бакст видит не только признаки упадка, но и ободряющие симптомы новых исканий. «*Будущее искусство повернет к культуре человека, его наготы*. В формах нагого тела будут искать художники новое вдохновение, и мы вернемся, как греки Периклового периода, к их воззрению на красоту в природе»⁵.

Ориентация на античность — неизменный принцип всех движений европейского классицизма. В этом смысле греческое слово *канон* может быть распространено на античную классику в целом.

Здесь мы обнаруживаем одно, на первый взгляд парадоксальное, обстоятельство. Выступая наследником высоких традиций античности и Ренессанса, классицизм типологически сближается с искусством Средневековья. «В исторической поэтике считается установленным, что есть два типа искусства. <...> Один тип искусства ориентирован на канонические системы („ритуализованное искусство“, „искусство эстетики тождества“), другой — на нарушение канонов, на нарушение заранее предписанных норм. Во втором случае эстетические ценности возникают не в результате выполнения норматива, а как следствие его нарушений»⁶. В таком свете оппозиция «классицизм—романтизм» приобретает новые очертания. Вся история искусства может быть представлена как чередование двух типов стилей, канонических и неканонических, причем в этом чередовании можно усмотреть вполне определенную логику и ритм⁷. Не удивительно, что в построенной подобным образом исторической «строфике» искусство классицизма «рифмуется» с искусством Средневековья.

Итак, если расширенное значение слова *классика* предполагает высшую оценку художественно-эстетического качества и допускает осмысленное прочтение даже таких выражений, как

«классика романтизма», то аналогичное расширение значения слова *классицизм* привело бы к явной путанице. В типологическом смысле классицизм является представителем канонического искусства. Говоря о классицизме в историческом смысле, мы подразумеваем, во-первых, эпоху Пуссена, во-вторых, эпоху Давида и, наконец, совокупность неоклассицистических движений начала XX века; при этом дело, конечно, не ограничивается «галльской диетой», как иронически именовали французский классицизм, но касается и других национальных художественных школ, воспринявших строгий и возвышенный дух искусства, восходящего к греко-римской античности.

Слово *канон* (правило, норма) — греческого происхождения. В качестве художественно-эстетической категории оно употребляется со времен Поликлета, который прославился не только как искусный ваятель, но и как автор «Канона», трактата о пропорциях человеческого тела. Разумеется, понимание этой категории не оставалось неизменным в веках: античность, средневековье, классицизм трактуют ее по-разному. Однако это не противоречит постоянству самой интенции канонического искусства. «Подымая на высоту, достигнутую человечеством, — писал П. А. Флоренский, — каноническая форма высвобождает творческую энергию художника к новым достижениям, к творческим взлетам и освобождает от необходимости творчески твердить зады: требования канонической формы или, точнее, дар от человечества художнику канонической формы есть освобождение, а не стеснение. Художник, по невежеству воображающий, будто без канонической формы он сотворит великое, подобен пешеходу, которому мешает, по его мнению, твердая почва и который мнит, что, вися в воздухе, он ушел бы дальше, чем по земле. На самом же деле такой художник, отбросив форму совершенную, бессознательно хватается за обрывки и обломки тоже форм, но случайных и несовершенных, и к этим-то бессознательным реминисценциям притягивает эпитет „творчества“»⁸. Отсюда следует, что культ формы в системе канонического искусства неразрывно связан с культом памяти. «*Форма* по своей природе связана с *повторением*. Следовательно, культ новизны противоположен заботе о *форме*»⁹.

Специфика классицизма состоит в том, что он явился новой версией канонического искусства после великого переворота, совершенного в эпоху Ренессанса, и, таким образом, входил в известное противоречие с духом культуры, плодами которой сам питался. Иными словами, ренессансное наследие принципиально переосмыслено в искусстве и эстетике классицизма.

Генрих Вёльфлин, впервые систематически применивший типологический подход к проблеме стиля, с большой четкостью разграничил Ренессанс и барокко¹⁰. Однако подобное разграничение стилей может быть с успехом проведено в границах самой эпохи барокко. Если стиль барокко находится в известной оп-

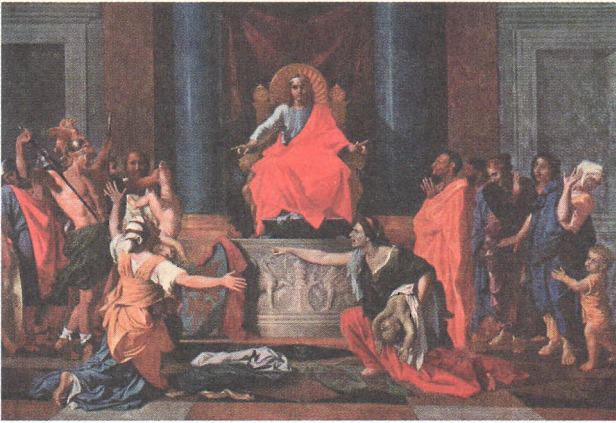
позиции к своему предшественнику, то классицизм XVII века как бы осуществляет «отрицание отрицания» и восстанавливает многое из того, чему барокко явно противоречит. Но роль классицизма XVII столетия не исчерпывается «положительным консерватизмом». Если стиль барокко утверждается в самом процессе разрушения старой картины мира и в этом смысле является совокупным выражением динамичного духа эпохи, то пафос классицизма в том, чтобы на месте разрушенных устоев мира возвести новые и не менее прочные. Подобно тому как ньютоновская физика выдвигает концепцию абсолютного пространства-времени, классицизм — главным образом, французский — создает логически строгую художественную систему, абстрагируясь от релятивизма, присущего барокко. Но эта неоклассическая система не могла бы возникнуть в иных условиях, нежели в оппозиции к барокко. Следовательно, господствующие и противоборствующие стили XVII века многим обязаны друг другу. Притом барокко и классицизму в равной степени свойственны патетика, риторичность и другие черты, зачастую воспринимаемые поверхностно и упоминаемые в отрыве от системы, в конечном счете и определяющей специфику стилевой ориентации.

Классицизм второй волны, столь выразительно представленный Давидом и его школой, находился в еще более резкой оппозиции — к искусству рококо. Неоклассическим языком заговорила Великая французская революция. Разумеется, классицизм XVIII — начала XIX века, как во Франции, так и в других европейских странах, существенно отличается от своего предшественника. Одну из наиболее запутанных проблем в искусстве этой эпохи составляют сложные взаимоотношения классицизма и академизма.

Неоклассицизм начала XX века, вновь вдохновляясь античностью, столь же явно противоречит недавнему прошлому. Любопытно, что в цитированной выше статье Бакст возлагает ответственность за упадок классической традиции именно на Давида. «Путь для обновления состарившейся и манерной школы восемнадцатого века через классицизм был выбран Давидом неудачно и, главным образом, фальшиво. <...> Холод раскрашенного мрамора, добавок узко понятого и неверно скопированного (ведь, органически не слившись с оригиналом, нельзя ему подражать), всегда будет нас отталкивать от картин Давида»¹¹. Справедливости ради надо сказать, что и в начале XX века тоска по искусству «большого стиля», породив ряд шедевров, все же не вылилась в цельное художественное движение, сопоставимое с классицизмом эпохи Пуссена.

Сказанное — лишь попытка наметить контуры историко-культурной и художественной проблематики, заключенной в понятии *классицизм*. Руководствуясь этой предварительной схемой, мы и приступим к конкретному рассмотрению нашей темы.

I. КЛАССИЦИЗМ
ЭПОХИ
ПУССЕНА



«Выбор и усвоение прекрасного»

В одном из очерков, составляющих «Историю живописи всех времен и народов», А. Н. Бенуа исключительно точно определил основу художественных исканий родоначальника европейского классицизма — Никола Пуссена: «Его искусство захватывает очень большой круг переживаний, чувств и знаний. Однако *основной чертой его творчества было сведение всего к одному гармоническому целому* (здесь и далее курсив мой. — С. Д.). В нем эклектизм празднует свой апофеоз, но не в качестве академической, школьной доктрины, а как *достижение заложенного в человечестве стремления к всепознанию, всеоединению и всеустройству*»¹. Собственно, это и есть руководящая идея классицизма, которая нашла в Пуссене своего величайшего выразителя именно потому, что «чувство меры и самый его эклектизм — выбор и усвоение прекрасного — были чертами не рассудочного и произвольного порядка, а основным свойством его души»².

Многочисленные произведения Пуссена и биографические источники вместе с обширным корпусом пуссеноведческих штудий позволяют вполне ясно представить процесс становления художественной системы французского мастера³.

Пуссен родился в 1594 году в Нормандии (по преданию, в деревушке Виллер близ города Андели). Рано вспыхнувшая любовь к искусству, помноженная на сильную волю, побуждает юного провинциала покинуть родные места, стойко переносить житейские невзгоды, обосноваться в Париже, чтобы оттуда после нескольких неудачных попыток добраться до «родины искусств», до художественной столицы мира — Рима. Жажда знания и мастерства, исключительная трудоспособность, постоянно тренируемая и в силу этого необыкновенно развитая память позволяют молодому художнику овладеть универсумом культуры, вобрать многообразие художественно-эстетического опыта — от греко-римской античности до современного искусства. Вскормленный в питательной среде памяти интеллект мастера служит средством сопряжения духовных ценностей, накопленных века-

ми, и порождает систему философско-эстетических ориентаций, определяющих возвышенный смысл пуссеновского творчества.

К этой схематичной характеристике творческой личности следует добавить очевидное равнодушие к почестям и склонность к уединению. Буквально все в биографии Пуссена свидетельствует о том, что так хорошо выразил Декарт в своем известном признании: «Я всегда буду считать себя облагодетельствованным более теми, по милости которых я беспрепятственно смогу пользоваться своим досугом, нежели теми, кто предложил бы мне самые почетные должности на земле»⁴.

Оценивая свой творческий путь, Пуссен говорил, что «ничем не пренебрег» в годы исканий. Действительно, при доминирующей ориентации на античность искусство Пуссена сплавляет элементы самых различных влияний.

В начале пути — это воздействие первой и второй школ Фонтенбло, о чем свидетельствует как живопись, так и графика молодого Пуссена. Гравюры Маркантонио Раймонди служат для него источником знакомства с наследием Рафаэля, искусство которого Пуссен сравнит впоследствии с молоком матери.

Согласно Дж. П. Беллори, одному из первых биографов Пуссена, важную роль в формировании художника сыграл некий Куртуа, «королевский математик». «Этот человек, — сообщает Беллори, — страстно увлеченный рисунком, являвшийся хранителем богатой коллекции замечательных гравюр с Джулио Романо и Рафаэля, пленил ими душу Никола, который копировал их с таким рвением и столь верно, что сумел постичь мастерство рисунка, передачу движений, мастерство замысла и другие замечательные качества этих мастеров»⁵. Тот же Куртуа просвещает молодого живописца в области математики, занимается с ним перспективой. Уроки Куртуа, попав на благодатную почву, дадут щедрые всходы.

В эти же парижские годы происходит сближение художника со знаменитым поэтом Джамбаттиста Марино, зачинателем барочной поэзии в Италии, который прибыл в Париж по приглашению Маргариты де Валуа и был милостиво принят при дворе Марии Медичи⁶. Проведя в Париже восемь лет, Марино стал, по выражению И. Н. Голенищева-Кутузова, «как бы звеном, связывающим итальянскую культуру с французской»; его влияния не избежал даже столп классицизма Малерб⁷. И напрасно некоторые исследователи третируют поэта как якобы манерного и неглубокого в своем творчестве: достаточно даже беглого знакомства с поэзией Марино, чтобы оценить блеск его дарования. В действительном влиянии поэта на молодого Пуссена, по крайней мере, сомневаться не приходится. Отличавшийся широчайшей эрудицией, Марино развернул перед живописцем прекрасные страницы древней и новой литературы, укрепил его

страстное влечение к искусству античности и помог реализовать мечту об Италии. Барочная ориентация поэта, его идеи взаимосвязанности искусств (прежде всего живописи, поэзии и музыки), его сенсуализм и пантеизм не могли не сказаться на формировании эстетических взглядов Пуссена, что, возможно, и повлекло за собой тот интерес к искусству барокко, который сопутствует развитию Пуссена в ранний период творчества. (Это обстоятельство, как правило, мало учитывается пуссеноведами.) Наконец, под непосредственным руководством Марино молодой Пуссен занимается «переводом» поэтических образов на язык визуального искусства, иллюстрируя «Метаморфозы» Овидия.

Куртуа и Марино не просто влиятельные и широко образованные люди, вовремя оказавшие поддержку молодому живописцу. Существенно, во-первых, что это были математик и поэт, а во-вторых, представители двух культур и двух мировоззрений. Рационализм первого (характерный для французского духа в целом) и неумная фантазия второго (Марино не только поэт, но и явление *stile moderno* в его наиболее яркой — итальянской — версии) суть два полюса того мира, в котором предстояло раскрыть себя гению Пуссена. Стоит заметить, что самые захватывающие художественные события часто происходят именно на границах культур и языков.

После нескольких неудачных попыток Пуссен сумел наконец добраться до Италии. На некоторое время он задержался в Венеции и затем, обогащенный художественными идеями венецианцев, прибыл в Рим.

Рим этого времени был единственным в своем роде центром европейского искусства, способным удовлетворить все запросы приезжего живописца. Молодому художнику оставалось выбирать. Здесь Пуссен погружается в изучение античного искусства, литературы и философии, Библии, ренессансных трактатов об искусстве и т. п. Зарисовки античных рельефов, статуй, архитектурных фрагментов, копии картин и фресок, копии скульптур в глине и воске — все это демонстрирует, насколько глубоко осваивал Пуссен интересующий его материал⁸. Биографы в один голос говорят об исключительном трудолюбии художника. Пуссен продолжает занятия геометрией, перспективой, анатомией, изучает оптику, стремясь постигнуть «разумную основу прекрасного».

Но если теоретически тенденция к рациональному синтезу достижений европейской художественной культуры уже полностью определилась и линия «Рафаэль — античность» утвердилась в качестве генеральной, то творческая практика Пуссена в ранние римские годы обнаруживает ряд внешне противоречащих друг другу ориентаций. С пристальным вниманием к *болонскому*



Доменикино. Охота Дианы. 1618

академизму, к строгому искусству Доменикино соседствует глубокое увлечение *венецианцами*, в особенности *Тицианом*, и заметный интерес к *римскому барокко*.

Выделение этих линий художественной ориентации Пуссена в ранний римский период, давно утвердившееся в искусствоведческой литературе, вряд ли может быть всерьез оспорено. Однако в основе столь разнообразной направленности исканий мастера лежит закономерность общего порядка, имеющая фундаментальное значение для понимания искусства Пуссена в целом.

Гипотеза о «сознательном эклектизме» раннего Пуссена представляется вполне приемлемой и продуктивной, не говоря уже о том, что она никоим образом не противоречит известным фактам. (Здесь же полезно отметить, что «сознательный эклектизм» есть нечто иное, нежели эклектизм, подразумеваемый в обычном употреблении слова.) Развивая эту мысль, мы не намерены ограничиться распределением раннеримских произведений Пуссена «по полочкам влияний», против чего справедливо протестуют многие исследователи⁹. Постараемся показать, что все разнообразие художественных ориентаций молодого мастера может быть сведено к одному принципу и в силу этого обнаруживает систематический характер.

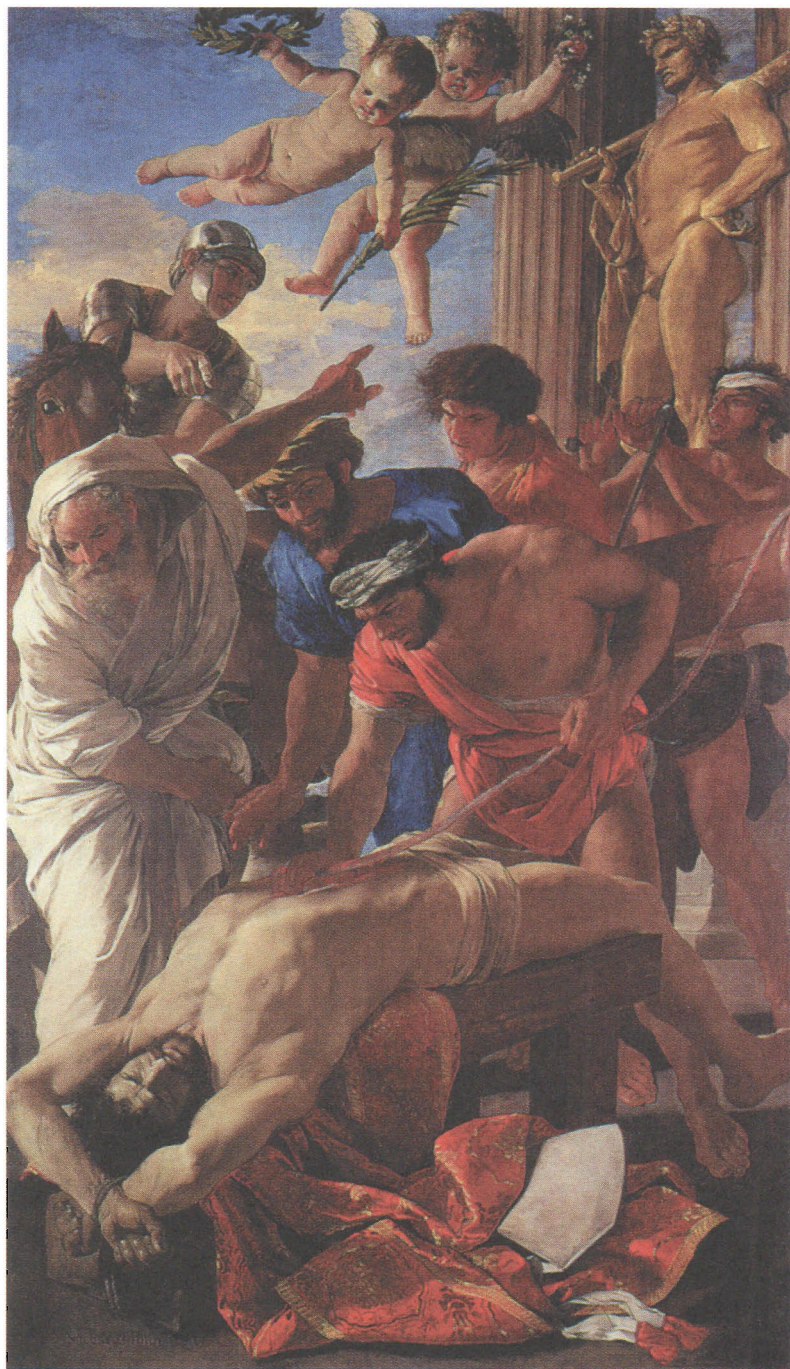
Принципиально важно следующее: произведения на сюжеты, почерпнутые из мифологии и литературы, связаны преимуще-



Н. Пуссен. Эхо и Нарцисс. Конец 1620-х

ственно с ориентацией на Ренессанс в венецианском варианте (здесь особенно ощущается влияние Тициана), религиозные сюжеты чаще всего облекаются в формы, специфически присущие барокко (иной раз молодой Пуссен не чужд и приемов караваджизма), тогда как исторические мотивы получают выражение в классически строгих композициях, аналогии которым могли бы составить композиции Доменикино. При этом везде ощутимо корректирующее действие основной линии (Рафаэль — античность); последнее хорошо согласуется с влиянием Доменикино, которого иногда называли «Рафаэлем сеиченто».

Рассмотрим эти группы произведений несколько подробнее. Композиции литературно-мифологической ориентации («Эхо и Нарцисс», Париж, Лувр; «Марс и Венера», Бостон, Музей изящных искусств; «Ринальдо и Армида», Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина; «Танкред и Эрминия», Санкт-Петербург, Эрмитаж; «Спящая Венера», Дрезден, Картинная галерея; «Аврора и Кефал», Лондон, Национальная галерея; и другие) вписаны в горизонтальные форматы спокойных, как правило, пропорций и строятся на ясном чередовании пространственных планов; их ритмическая организация способствует объединению «далекого» и «близкого» в единый узор на плоскости холста; свет и цвет, выделяющие главных героев действия, органически впле-



Н. Пуссен. Мученичество св. Эразма. 1628—1629

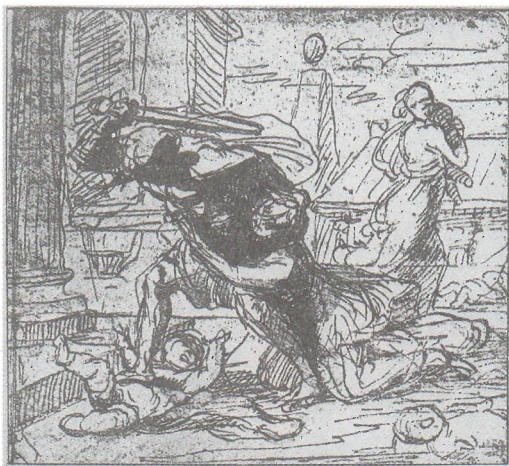


Г. Рени. Избиение младенцев. Ок. 1611

таются в ритм линейного узора. Холсты этой группы обладают особенным колористическим богатством.

Совершенно иначе подходит Пуссен к изображению мук святого Эразма (Рим, Ватиканская пинакотека). Сильно вытянутый по вертикали прямоугольник холста, резко акцентированный

ритм диагоналей, энергичное движение фигур, представленных в сильных ракурсах, – вот что прежде всего характеризует эту композицию, родственную барокко. Укрупненность фигур, натурализм деталей (кишки мученика, наматываемые палачами на ворот) вместе с реалистической типизацией лиц и тщательностью анатомической студии указывают на использование Пуссеном приемов караваджизма. Аналогичные черты можно найти

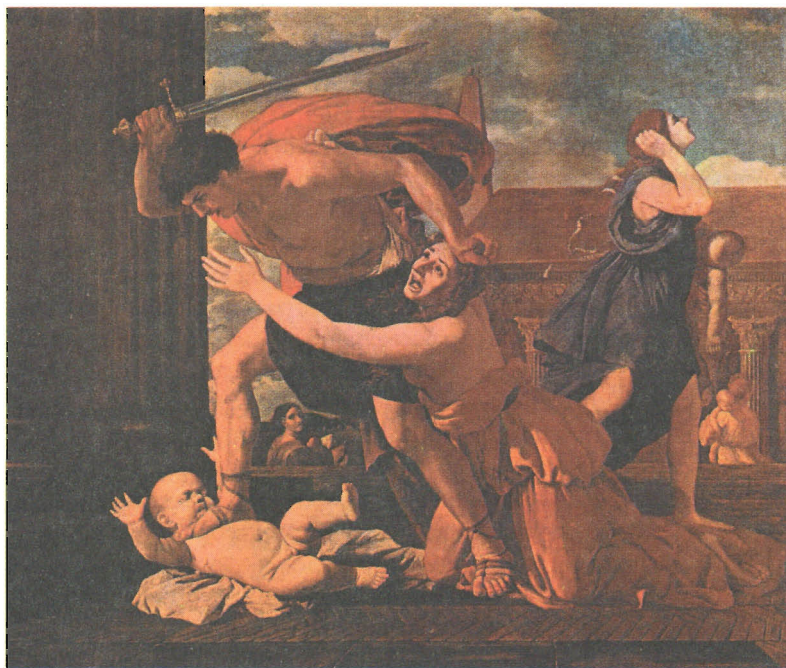


Н. Пуссен. Избиение младенцев. Рисунок

в «Избиении младенцев» из Шантйи (Музей Конде), хотя это более классическая по духу вещь. Явно барочным влиянием отмечено «Видение св. Иакова» (Париж, Лувр).

«Смерть Германика» (Миннеаполис, Институт искусств) строится подобно античному барельефу. Очень четко организовано движение группы воинов, слева направо подступающих к ложу

Н. Пуссен. Избиение младенцев. Вторая половина 1620-х





Н. Пуссен. Смерть Германика. 1628

умирающего полководца, строгому ритму подчинена их сдержанная жестикация. Характерно профильное изображение большинства фигур. Словно вычерчены вертикали высокого интерьера. Античный Рим воскресает в композиции Пуссена.

Все названные произведения относятся к концу 1620-х — первой половине 1630-х годов. Нужно специально отметить явное преобладание — хотя бы в чисто количественном отношении — композиций мифологической ориентации.

Разумеется, не следует абсолютизировать данную классификацию. Принципиальное значение имеет лишь возможность установить взаимосвязь между определенной сюжетной группой и ориентацией на конкретный художественный язык (точнее, на определенный тип изобразительной речи). Не владея в полной мере всем богатством выразительных средств, молодой Пуссен сознательно идет на заимствование, однако подчиняет его *системе*, руководящий принцип которой можно сформулировать так: *определенным сюжетно-смысловым единствам должны соответствовать определенные выразительные единства*. Этот принцип получит блестящее оправдание в «теории модусов» Пуссена.

Итак, возможность преодоления эклектизма как такового содержится уже в осмысленном его допущении; творческое сознание реализует эту возможность, связывая извне взятое, гетерогенное и гетероморфное, определенным принципом *организации*,

принципом *порядка*, в пределах действия которого совместное существование различных элементов обретает характер внутренней необходимости. Так в рамках и на основе «сознательного эклектизма» формируется *организм* художественной системы. Так эклектизм переходит в свою противоположность.

Менее всего Пуссен нуждается в защитниках, исходящих из наивного представления, будто творческая независимость рождается сразу, как Афина в полном боевом вооружении из головы Зевса. Вспомним глубокое и остроумное замечание Валери: «Нет ничего более личностного, более органичного, нежели питаться другими. Но нужно их переваривать. Лев состоит из переваренной баранины»¹⁰.

Границы между выделенными выше тремя группами пуссеновских картин не незыблемы, но весьма подвижны. Наряду с тенденцией к расподоблению средств художественной выразительности, к их анализу и классификации существует тенденция к синтезу, к «единству единств».

Само по себе деление сюжетики на литературно-мифологическую, религиозную и историческую очень условно¹¹. И хотя оно позволяет установить известный порядок в пуссеновском творчестве раннего периода, нельзя игнорировать многочисленные факты отдаленных перекличек и прямых совпадений, объединяющих композиции различных сюжетных ориентаций. В этом легко убедиться, обратившись к картинам «тассовского цикла».

Обращение Пуссена к поэзии Торквато Тассо несколько неожиданно¹², но все же вполне объяснимо. В известной мере здесь сказались воздействие предшественников (например, второй школы Фонтенбло, а точнее, Амбруаза Дюбуа). Определенную роль сыграло, по-видимому, и культурное посредничество Марино.

Вопрос, однако, не исчерпывается этими обстоятельствами. Если сама поэзия Тассо мало соответствовала духу пуссеновского творчества, то многое в эстетической программе поэта, утверждавшей фундаментальную роль аллегории в искусстве слова, было принято Пуссеном и без существенных оговорок распространено на живопись. Блант, достаточно полно осветивший этот вопрос, указывает, в частности, на случаи прямого заимствования художником суждений Тассо¹³. Таким образом, обращаясь к программному произведению Тассо, знаменитой поэме «Освобожденный Иерусалим», Пуссен вступал на родственную эстетическую почву.

В сущности, художник обошел стороной то, что составляло религиозный пафос поэмы, и остановил свой выбор на двух любовных историях, героями которых явились рыцари Ринальдо и Танкред, волшебница Армида и принцесса Эрминия. Очевидная тенденциозность такого выбора связана с традицией, во



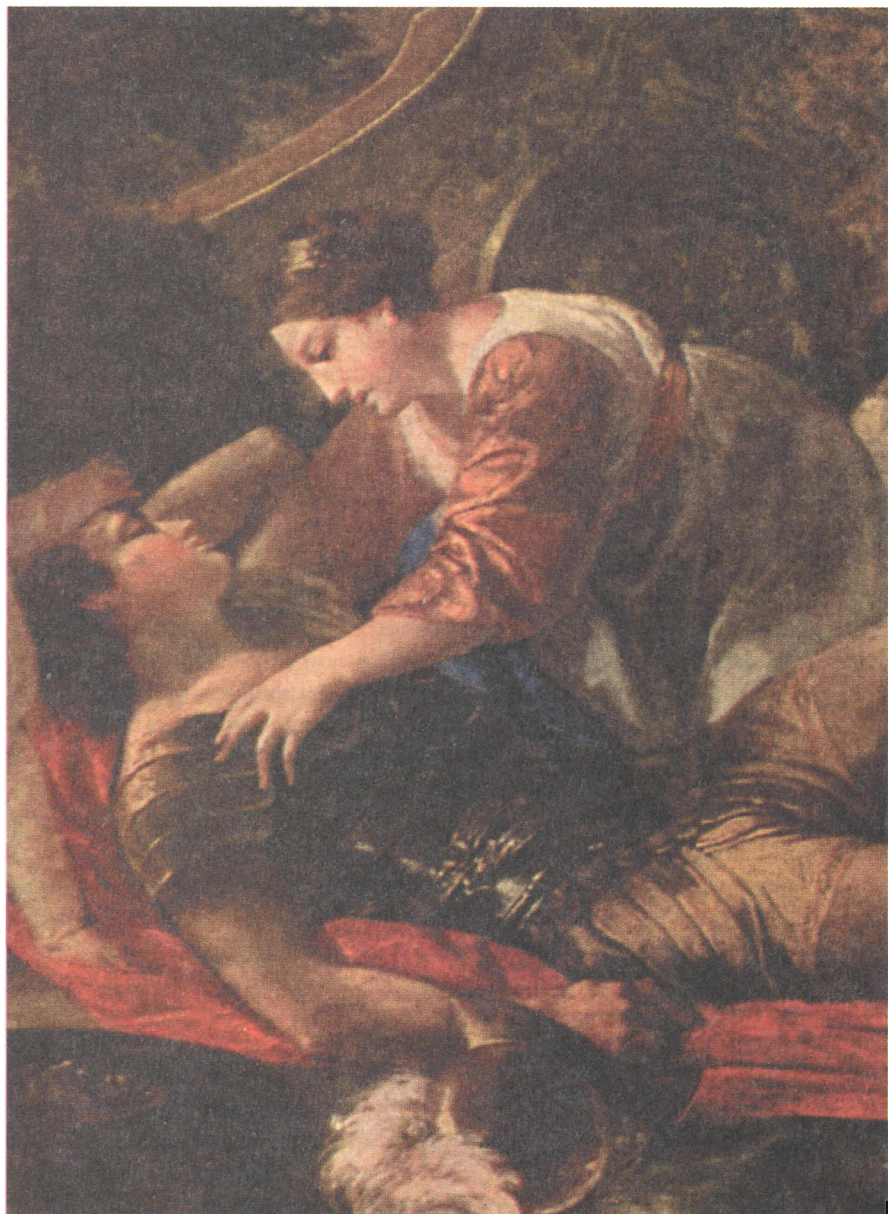
Н. Пуссен. Ринальдо и Армида. Ок. 1630

многим определившей восприятие поэмы Тассо в среде, к которой апеллировал своим искусством Пуссен и которая, в свою очередь, оказала формирующее воздействие на его творчество. Как справедливо отмечал Р. Ли, сюжеты, почерпнутые художником из «Освобожденного Иерусалима», быстро обрели популярность не только в силу их самоценной прелести, но также и потому, что имели за собой давнюю традицию пасторали, восходящую к античной мифологии и литературе и культивированную искусством Ренессанса (можно назвать такие излюбленные сюжеты, как «Венера и Адонис», «Аврора и Кефал», «Диана и Эндимион» и т. п.)¹⁴. Есть веские основания считать, что Тассо был воспринят Пуссеном сквозь призму этой традиции.

В тенденции к традиционному прочтению нетрадиционных текстов легко распознать симптом художественно-эстетической системы классицизма. Характерна позиция, занятая по отношению к Тассо крупнейшим теоретиком классицизма Никола Буало:

Но даже если впрямь достоин Тассо лести,
Своей Италии он не принес бы чести,
Когда б его герой с греховного пути
Все время сатану старался увести,
Когда бы иногда не разгоняли скуки
Ринальдо и Танкред, их радости и муки

(курсив мой. — С. Д.)¹⁵.



Н. Пуссен. Ринальдо и Армида. Фрагмент

Любовная драма Ринальдо и Армиды охвачена Пуссенем во всем ее развитии, этому сюжету посвящено большинство произведений (картин и рисунков) «тассовского цикла».

Воспылав ненавистью к крестоносцу Ринальдо, волшебница Армида решает погубить его. Юный рыцарь приходит на берег Оронто, где река, разделяясь на два рукава, обтекает остров, и

видит беломраморный столб с надписью, зазывающей путника на чудесный остров. Неосторожный юноша, оставив своих слуг, садится в ладью и переправляется. Здесь под звуки волшебного пения он засыпает и оказывается во власти Армиды. Но чародейка, плененная красотой рыцаря, не в силах осуществить злой умысел — место ненависти в ее сердце заняла любовь. Сплетя легкие цепи из цветов, Армида опутывает ими спящего Ринальдо, переносит его в свою колесницу и летит за океан, на далекий остров Счастья. Там, в зачарованных садах Армиды, где вечно царит весна, любовники наслаждаются жизнью, пока посланцы Гоффридо, предводителя крестоносцев, преодолев множество препятствий, не освобождают Ринальдо из любовного плена. Призванный чувством долга, рыцарь покидает возлюбленную¹⁶.

Рассмотрим картину из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. Здесь представлен эпизод, когда Армида, плененная красотой Ринальдо, пытается осторожно приподнять рыцаря, чтобы перенести в колесницу.

Сцена вписана в горизонтальный формат, по своим пропорциям предполагающий скорее статическое построение, нежели динамическое. Однако, нарушая «спокойствие» формата, Пуссен акцентирует диагональное членение плоскости и тем самым задает схему динамической композиции. Характерно, что в качестве доминирующего направления выбрана именно «активная» диагональ — из нижнего левого угла в правый верхний. Н. М. Тарабукин так определял свойства этой диагонали, названной им «диагональю борьбы»: «Она не обладает слишком быстрыми темпами. Движение разворачивается медленно, потому что встречает на своем пути препятствия, которые требуют преодоления. Общий тонус композиции звучит мажорно»¹⁷.

В картине легко фиксируются две группы линейных повторов: группа диагонали-доминанты (фигура речного бога, поток воды, колесница, кони, облако и т. п.) и контрастная ей группа «препятствий» (ствол дерева в левом верхнем углу, фигура Армиды, женские фигуры, управляющие колесницей, и т. п.). Их взаимодействие упорядочивает прихотливые конфигурации предметных форм, связывает элементы разных пространственных планов на плоскости холста. Менее выражены вертикальное и горизонтальное членения. Характерно, что фигура Ринальдо лишь деталями своего построения включается в энергичное взаимодействие диагоналей, подчиняясь в целом ритму горизонтальных членений и являясь наиболее «пассивной» из фигур.

Рассматривая строение картины «в глубину», можно с известной условностью выделить три основных плана: первый, которому соответствуют аллегории реки и ручья; второй — Ринальдо, Армида и амуры; третий — группа с колесницей. Первый план

ритмически уподоблен третьему; при этом параллельным диагоналям задано разное направление: на первом плане – справа / сверху налево / вниз (потоком воды), на третьем – слева / снизу направо / вверх (движением колесницы). Далее, первоплановая фигура речного бога повернута спиной к зрителю, тогда как женские фигуры третьего плана даны в развороте на зрителя. Возникает эффект как бы зеркального отображения ближнего и дальнего планов друг в друге. Пространство картины замыкается, а средний план получает сильный акцент. Композиционная значимость второго плана подчеркнута профильным положением фигур Ринальдо и Армиды, представленных *vis-à-vis*.

Цветовые и световые акценты расставлены в вершинах треугольника, объединяющего фигуры разных пространственных планов, и приведены в согласие с ритмической схемой. Выявляя «ударные» позиции этой схемы, свет и цвет выступают в роли регуляторов интонации изображения: своего рода восклицаниями звучат контрасты красного, синего и золотисто-желтого в группах второго и третьего плана. Характерно, что в ударных позициях цвет очищается от примесей, приближаясь к локальному. Относительно света важно специально заметить, что его «вхождение» в картину подчинено направлению, контрастному диагонали-доминанте, – слева / сверху направо / вниз. В цитированной работе Тарабукина это направление истолковано именно как «диагональ входа»: «По этой диагонали участники действия обычно входят, чтобы остаться в пределах картинного пространства»¹⁸.

Итак, на всех уровнях организации изображения может быть прослежен «эффект борьбы», выражающий действительную борьбу, в которой совершается волшебная метаморфоза героев. Рыцарь, воплощение воинственности и силы, – беззащитен, его грозное вооружение стало игрушкой маленького амура. Но и чародейка, усыпившая и лишившая рыцаря защиты, оказывается безоружной перед лицом юной красоты. Противостояние двух сил, их борьба и вражда, переходит в свою противоположность при посредстве третьей: торжественно-мажорно звучит цвет, свет заполняет пространство изображения, из лесного мрака появляются сияющие фигурки крылатых детей (их вхождение в картинное пространство в целом совпадает с направлением светового потока), и вместе с ними вступает, нисходит на сцену главное действующее лицо – Любовь. Ее явление сродни вмешательству божества в финале античной трагедии (*deus ex machina*).

Употребляя слово «сцена» в этом контексте, мы имеем в виду нечто более определенное, нежели подразумевает общепринятое фигуральное выражение. Чередование и функции пространственных планов в картине Пуссена находят прямую аналогию



Н. Пуссен. Танкред и Эрминия. Начало 1630-х

в организации театральной сцены: первый план — авансцена, второй — собственно сцена, третий — фоновая декорация (задник). Конструктивно взаимосвязанные первый и третий планы оказываются сопоставленными и в смысловом отношении. Оба плана принадлежат пространству «обрамления» главного действия; в этом смысле — и только в этом — можно говорить об их декоративной функции (ср. лишенный «обрамления» вариант композиции «Ринальдо и Армида» из лондонского Далвич-колледжа). При этом мифологизированная репрезентация реки и ручья находит отголосок в группе третьего плана, которую легко соотнести с образом колесницы Гелиоса, устойчивым компонентом картин и рисунков Пуссена на мифологические сюжеты. Сцена из Тассо, таким образом, приобретает мифологический ореол.

Речь, однако, должна идти не просто о сцене, представленной в мифологических «декорациях», но о смещении всего смыслового плана, о переориентации литературного сюжета на мифологический прототип.

Как показало упомянутое исследование Ли, московская картина целым рядом элементов восходит к античным рельефам, посвященным мифу о Селене и Эндимионе¹⁹. По одной из версий этого мифа, богиня Селена усыпляет прекрасного Эндимиона, чтобы целовать спящего юношу. В этой ситуации нетрудно усмотреть аналог сюжету, заимствованному Пуссеном из поэмы Тассо.

Расширим круг рассмотрения, включая в него эрмитажный вариант «Танкреда и Эрминии»²⁰.

Юная принцесса в смятении спешит отрезать мечом свои волосы, чтобы перевязать раны возлюбленного рыцаря, которого поддерживает верный оруженосец Вафрин. Безмолвие царит на поле брани, где распростерты тела Танкреда и пораженного рыцарем черкеса²¹. На фоне тревожного закатного неба застыл, превратившись в прекрасный монумент, белый конь Эрминии. Уже выбор протяженного горизонтального формата и общий темный тон картины способствуют достижению необходимого эффекта. При всей своей сдержанности композиция наполнена, однако, сильным внутренним движением. Волнообразный ритм холмистой земли, распростертых тел и разбросанных доспехов, сплетаясь с ритмом склоненных фигур, прерываемый редкими, но резкими динамическими акцентами, создает эффект взволнованного дыхания. Будто едва уловимо поднимается грудь раненого, затаил дыхание оруженосец, бурно бьется сердце испуганной Эрминии. Кажется, слышно, как дышат разгоряченные скачкой кони. Так композиция переводит изображение в непосредственно ощущаемое, переживаемое, представляемое.

При известном различии московской и петербургской картин (последняя, по всей вероятности, выполнена позднее) в них нельзя не усмотреть типологически сходные черты. Это, во-первых, общее влияние палитры венецианцев, во-вторых, явные аналогии в диспозиции действующих лиц, стремление придать очертаниям основных масс правильный геометрический характер и т. п. Но, пожалуй, наиболее существенна возможность нахождения сопоставимых мифологических прообразов: в отношении «Ринальдо и Армиды» об этом уже сказано, а для «Танкреда и Эрминии» таким прообразом мог служить миф о Венере и Адонисе. Это легко аргументировать сравнением сюжетных схем – тассовской и мифологической; даже свирепый черкес, изранивший Танкреда, находит подобие в диком вепре, который нанес смертельную рану Адонису.

Высказанная мысль получит более глубокую аргументацию, если анализируемые картины рассмотреть в контексте целой группы произведений Пуссена, сюжеты которых почерпнуты из мифологии и объединены темой любви (это «Марс и Венера», «Эхо и Нарцисс», «Спящая Венера», «Смерть Адониса»; все они группируются вокруг рубежа 1620-х – 1630-х годов).

В основе репрезентации указанных сюжетов лежит *инвариантная ситуация «сна-созерцания»*. Речь идет о наличии в каждом конкретном случае «пассивного» героя, находящегося в состоянии любовного опьянения, забытья, спящего или мертвого, – с одной стороны, и «бодрствующего» героя, предающегося

любовному созерцанию, грусти, скорби, — с другой. Та же ситуация легла в основу композиций «тассовского цикла». Обилие самых разных переключек, связывающих обе группы картин, получает естественное объяснение.

Отсюда следуют принципиально важные выводы. Включение, например, «Ринальдо и Армиды» в реконструированный контекст обуславливает неоднозначность прочтения картины. Возникает ситуация, когда художественная идея передается некоторым множеством «кодов»; при этом композиция становится метафорой различных вариантов любовного мифа. Так, забывшийся сном Ринальдо может быть соотнесен и со спящим Эндимионом, и с разоруженным Венерой Марсом, и с самой богиней любви и красоты, а образ Армиды — получить соответствующее истолкование. Прислужницы Армиды уподобляются спутницам Венеры Грациям. Глобальная метафоризация картины через миф позволяет описать ее пейзаж в терминах космических стихий, которыми правит всемогущий Эрос. В ряду допустимых интерпретаций картины особый интерес представляет возможность одновременного соотнесения главных героев с образом Венеры как воплощением красоты. В этом смысле картина изображает Красоту, созерцающую самое себя. Любопытно, что возможность такой интерпретации подтверждается текстом поэмы Тассо:

Застыла — схлынул ярости прилив,
И близко села: гнев растаял словно,
Глаза во блеск чела его впились —
Висит над ним, как над ручьем Нарцисс
(курсив мой. — С. Д.)²².

Однако было бы серьезным заблуждением искать, с какими образами более сопоставимы герои пуссеновской картины, применение какого «шифра» позволит дать исчерпывающую интерпретацию. Принципиально важна именно полифония изображения, одновременное звучание в нем многих голосов, сопряжение значений. Картина Пуссена дешифруется не через соотнесение с конкретным мифологическим текстом, но через соотнесение с *типом*, воплощенным в некотором множестве текстов, и в этом смысле объем ее значений вряд ли может быть исчерпан до конца.

Здесь снова возникает соблазн аналогии с театром. Герои картин Пуссена, подобно театральным актерам, являются зрителю не только в данном конкретном образе, но и в соотнесении с рядом их прежних воплощений²³. Отдельные картины предстают как мизансцены театрального действия, раскрывающего идею (в рассмотренном выше случае — идею Любви) в комплексе образных модификаций. При этом единству каждой конк-



Н. Пуссен. Спящая Венера. Ок. 1630

ретной картины грозила бы опасность быть расчлененным на относительно автономные образно-ассоциативные ряды, если бы не строжайший «режиссерский» контроль, осуществляемый художником. Отсюда тенденция к сверхупорядоченности художественной формы, признание композиции средством, едва ли не всецело определяющим оригинальность, уникальность живописного образа. В высшей степени характерно следующее суждение Пуссена: «Новое в живописи заключается главным образом не в невиданном доселе сюжете, а в хорошей своеобразной композиции, в силе выражения; таким способом обычную и старую тему можно сделать единственной в своем роде и новой»²⁴.

Мы дошли лишь до границ той группы произведений, которая выше была обозначена как «литературно-мифологическая». Но факты позволяют пойти на еще большее расширение контекста, включив в него такие вещи, как мюнхенский вариант «Оплакивания Христа» (В. Фридендер, например, справедливо указал на пуссеновскую «Смерть Адониса» как на близкий аналог мюнхенской картины)²⁵ и «Снятие с креста» из Эрмитажа. Обе картины относятся к рубежу 1620-х – 1630-х годов.

В эрмитажном зале Пуссена «Снятие» соседствует с «Танкредом и Эрминией», и сходство этих полотен не может не бросаться в глаза. Дело не только в очевидной близости колористических решений, в подобии схем главной группы действующих лиц



Н. Пуссен. Снятие с креста. Ок. 1630

и т. п. Можно предположить, что родство произведений обусловлено причинами более глубокого свойства — теми причинами, о которых шла речь выше. Уместно заметить, что и «Смерть Германика» — программное произведение классицизма — имеет мифологический аналог: это античный рельеф, посвященный мифу о Мелеагре²⁶.

Контуры предложенной выше классификации оказываются размытыми. Но можно ли отрицать сам принцип, вскрытый посредством этой классификации?

С нашей точки зрения, принцип остается неизменным. Классификация произведений, базировавшаяся поначалу на характере использованных художником источников, на соотношении с определенным корпусом текстов, обозначенных культурной

традицией как «религиозные», «исторические», «поэтические» и т. д., обретает новое основание. Фундаментом сюжетно-смыслового единства становится идея, а весь комплекс ее воплощений, ее образных модификаций образует соответствующее выразительное единство. Намек на формирование такого единства и содержится в рассмотренном выше комплексе произведений, где идея Любви, будучи проведена через целый сюжетный ряд, обнаруживает себя в самых различных ипостасях — от самолюбования Нарцисса и чувственной страсти Венеры до скорби Марии, оплакивающей возлюбленного сына.

* * *

В рассмотренном случае проблема «сознательного эклектизма» предстает в классически ясной форме, чему немало способствует последовательный рационализм Пуссена. Однако она не менее актуальна для осмысления творчества других мастеров XVII столетия и искусства Нового времени в целом. Такая генерализация проблемы вряд ли покажется слишком смелой, если учитывать условия, в которых оказывается искусство, достигшее известной автономии. Мысль об эклектизме как закономерном этапе в развитии художественной культуры, в процессах стилеобразования представляется исторически оправданной.

Процесс самоопределения искусств, накопление ими известного исторического опыта, известной суммы традиций (коллективных и индивидуальных), разветвление родословной каждого искусства — все это неизбежно порождает вопрос о выборе художественной ориентации, о формах «усвоения прекрасного», причем в кризисные для культуры периоды этот вопрос приобретает особую актуальность.

Впервые в истории европейской живописи обозначенная проблема со всей остротой заявила о себе в творчестве представителей болонского академизма, на что указывает само название знаменитой школы братьев Карраччи: «Accademia degli incamminati» («Академия вступивших на правильный путь», ок. 1583—1585). Совсем не случайно одному из них приписали сонет, ставший хрестоматийно известным:

Кто стремится и хочет стать хорошим живописцем,
Тот пусть вооружится рисунком Рима,
Движением и светотенью венецианцев
И ломбардской сдержанностью колорита.
Манеру мощную возьмет от Микеланджело,
От Тициана — передачу натуры,
Чистоту и величие Корреджиева стиля
И строгую уравновешенность Рафаэля.
От Тибальди — достоинства и основу,

И дело даже не в том, является ли сонет подлинным произведением Агостино Карраччи²⁸. Забавно, что уже само слово «эkleктизм», утратившее связь с первоначальным греческим значением, пугает искусствоведов, и они всячески стараются его избегать — во всяком случае, когда речь идет о крупных мастерах. Однако концепция «сознательного эkleктизма», вне зависимости от нашего отношения к ней, четко фиксирует истоки специфической рационализации творческого процесса, нашедшей развитие и в теоретических доктринах, и в художественной практике XVII столетия. Именно в рамках этой концепции устанавливается принцип сознательного обращения к культуре как к природе: культура — не только история человеческого духа, но и естественная среда, в которой творческий разум черпает жизненные силы и пищу для своей деятельности. Более того, с точки зрения идеализирующего сознания культура обладает известным преимуществом, поскольку в ее мире, мире воплощенных идей, царит порядок, установленный разумом.

Лоренцо Бернини хвалит своего соотечественника Аннибале Карраччи за то, что «он собрал в себе изящество и рисунок Рафаэля, знание и анатомию Микеланджело, благородство и манеру письма Корреджо, колорит Тициана, инвенцию Джулио Романо и Андреа Мантеньи, и из манеры десяти или двенадцати величайших художников он создал свою, как будто, проходя через кухню, где каждая из них находилась в отдельном горшке, он положил по одной ложке ото всех в свой, который держал под рукой»²⁹. В этом высказывании по крайней мере два момента имеют принципиальное значение. Во-первых, посредством дифференциации «манер» здесь произведено некое отвлечение художественно-эстетических качеств: «изящество», «рисунок», «анатомия», «благородство», «колорит», «инвенция» мыслятся как элементы потенциального творческого синтеза. (Правда, сделано это без какого-либо намека на строгую классификацию.) Во-вторых, творчество уподоблено «кухне», где живописец, как изощренный гастроном, на основе данных ингредиентов осуществляет нечто новое. Фигуральный характер речи имеет вполне рациональное обоснование.

Но при всех своих замечательных достоинствах ни один из названных Бернини мастеров (за исключением, пожалуй, только Рафаэля) не может соперничать с античным искусством, содержащим в себе идеально преобразованную природу и, следовательно, универсальные законы красоты³⁰. Тот же Бернини при посещении Парижской Академии говорит: «Я считаю, что Академии нужно иметь гипсовые слепки со всех прекрасных антич-



Анн. Карраччи, Аг. Карраччи, Доменикино. Роспись галереи Фарнезе в Риме. 1597—1604. Общий вид

ных статуй, барельефов и бюстов для образования молодых людей, заставляя их рисовать по этим античным образцам, чтобы воспитать в них идею прекрасного... Это было бы для них погибельно, если давать им сначала рисовать с натуры, которая почти всегда слаба и незначительна, так как если их воображе-

ние будет наполнено только этим, они никогда не смогут создать ничего прекрасного и возвышенного, чего нет в естественном»³¹.

Эта по сути своей академическая позиция неоднократно подвергалась критике за отрицание красоты в естественном. Однако при очевидной справедливости такой критики нельзя игнорировать положительные моменты академической методики. Изучать язык искусства так, как изучают естественный язык, и для того, чтобы выражать идеи ясно и отчетливо, — мысль сама по себе полезная. С цитированными выше двумя суждениями Бернини закономерно согласуется третье, высказанное в беседе с Кольбером: «Вообще следует поощрять во всех произведениях искусства наивозможное растолкование, наивозможную ясность представлений, чтобы принцип ясности распространялся на все, также и на ход мировых событий»³².

Впрочем, сам Бернини был не слишком последователен в реализации «принципа ясности». Анализ его творчества мог бы демонстрировать значительное расхождение художественной практики с цитированными тезисами. Это вообще характерно для XVII столетия и проистекает из стремления хотя бы на словах следовать теории, строгая ограниченность которой не могла не противоречить реальному многообразию творческих ориентаций.

Однако это не означает, что принцип ясности так и остался в рамках «идеальной программы» века. Он нашел конкретное и чрезвычайно последовательное воплощение в творчестве мастеров раннего классицизма, и прежде всего в творчестве Пуссена. Под его непосредственным воздействием и сформировалась доктрина, сторонником которой выступал Бернини.

В связи с обсуждением концепции «сознательного эклектизма» встает масштабный вопрос об отношении искусства Нового времени к *традиционному* в широком смысле слова. Новое всегда соотносится с традиционным, будь то сознательный традиционализм Пуссена или сознательный антитрадиционализм Караваджо. Преобразующая сила истории такова, что даже открытый «художественный бунт» Караваджо становится основанием традиции — «традиции новаторства», если можно так выразиться³³. Вместе с тем вполне понятно, почему (если верить Андре Фелибьену) Пуссен дал столь уничтожающе резкую оценку творчеству Караваджо: «Он явился на свет, чтобы погубить живопись»³⁴.

Одним из существенных моментов здесь оказывается некая свобода обращения с традицией — свобода, во многом обусловленная гетерогенностью традиционного, каким оно предстает живописцу XVII века. Это проявляется и в рациональном синтезе ряда художественных ориентаций, и в отказе следовать за

кем бы то ни было. Свобода выбора влечет за собой и относительную свободу комбинаций старого и нового.

Художественно-эстетический «политеизм» XVII столетия диалектически связан с исключительной значимостью мифа в тематическом репертуаре искусств³⁵. Благодаря своей неиссякающей содержательной потенции, благодаря парадоксальной способности к перманентному созиданию «нового» в границах «старого» именно миф мог служить и действительно послужил той культурной основой, на которой искусство XVII века реализовало свои синтезирующие тенденции, устанавливало единство различных художественных традиций, открывало новые перспективы. Важно подчеркнуть, однако, что культивированная почва мифологии выступила здесь не как реальная почва искусства, но как сфера возможного разрешения художественно-идеологических проблем, — иными словами, отношение искусства этой эпохи к мифу опосредовано самим же искусством как формой идеологии. Если для одних мастеров миф является знаменателем единства и средством художественной организации, а обращение к нему приобретает методологический характер (это мы и пытались показать в отношении Пуссена), то для других он служит поводом к полемике с традицией (это касается прежде всего Караваджо). Если пуссеновские «Вахханалии» проникнуты глубочайшей рефлексией над мерой и формой прекрасного в бытии, то «Маленький больной Вахх» Караваджо есть форма иронии, своеобразная пародия на мифологический образ³⁶.

Европейская живопись XVII века сполна отдала должное мифотворческому воображению древних и воспитанной им изящной словесности. Литература служила основным передатчиком античной мифологической традиции, и трем авторам здесь принадлежит особое место. Это Гомер, Вергилий, Овидий. Соответственно, искусство мифологической ориентации основывалось на этих «трех китах». Однако, при относительно равной популярности их великих поэм, одному источнику художники уделяли особое внимание. Именно поэма Овидия «Метаморфозы» была названа «библией живописцев». На причины такого положения вещей проливает свет глубокое замечание С. С. Аверинцева: «Овидиевское отношение к мифу, оказавшее всеобъемлющее воздействие на новоевропейскую литературу и искусство — от Ренессанса вплоть до эпигонов классицизма в XIX веке, — само по себе представляет интереснейший духовный феномен. Здесь особенно важен момент высокосознательной игры с заранее известными и „заданными“ мотивами, организованными в унифицированную знаковую систему: Овидий последовательно подвергает эстетической нивелировке самые различные слои греческой и римской мифологии, добиваясь полнейшей однородности. При этом существенно, что если по отношению к

каждому отдельному мотиву допустима любая степень иронии и особенно эстетической фривольности (ибо мифология эмансипирована от всяких жизнестроительных задач), то система в целом эстетически оценивается как наделенная особой „высокостью“. Это сочетание самодовольной непринужденности и условного пиетета как нельзя лучше подошло к социологическому строю бюргерского гуманизма: начиная с позднего Возрождения по образцу мифологии Овидия пересоздаются сферы христианского мифа, рыцарских легенд, стилизованной еще Титом Ливием античной истории, и на основе всего этого материала создается однородная система „высокой“ топики. Даже в церковной словесности этой эпохи христианские понятия без труда транспонируются в образную систему языческой мифологии, которая в таких случаях выступает как до предела формализованный язык: так, иезуитский поэт XVII столетия Фридрих Шпее воспевает в своих духовных пасторалях Иисуса Христа под именем Дафниса, кардиналы с кафедры именуют деву Марию „богиней“ и т. п.»³⁷.

«Метаморфозы» Овидия послужили для искусства текстом универсального значения, источником, так сказать, вторичной, эстетической мифологии, способным дать начало причудливым метаморфозам самого искусства. Видимый парадокс состоит в том, что, обращаясь к этому тексту, разные художники находили в нем совершенно разные возможности образного воплощения, но в то же время формообразующая потенция текста не убывала. От Овидия европейское искусство произвело самое многочисленное потомство. Ему оказались обязаны (хотя и в разной степени) и братья Карраччи, и Бернини, и Рубенс, и Пуссен, и Лоррен, и Веласкес, не говоря о множестве других мастеров.

В этой «канонизации» Овидия искусству классицизма, как мы увидим, принадлежит исключительно важная роль.

Идея Порядка

В одном из писем своему постоянному заказчику и корреспонденту Полю Шантелу Пуссен сделал признание, значение которого трудно недооценить: «Моя натура заставляет меня искать и любить вещи хорошо упорядоченные, избегая беспорядка, который мне так же противен и враждебен, как свет противен мрачной темноте»¹.

Идеей Порядка проникнуто все творчество французского мастера. Сказанное выше дает известные основания утверждать, что теоретические положения, выдвинутые зрелым мастером, объективно соответствуют его художественной практике ранних лет и в значительной мере являются ее обобщением.

«Вещи, отличающиеся совершенством, — писал Пуссен, — следует смотреть не второпях, но не спеша, рассудительно и внимательно. Нужно пользоваться одними и теми же методами как для того, чтобы правильно о них судить, так и для того, чтобы хорошо их делать»².

О каких же методах идет речь? Развернутый ответ содержит известное письмо Пуссена от 24 ноября 1647 года, излагающее «теорию модусов». Поводом для необычно длинного послания (Пуссен имел обыкновение очень сжато выражать свои мысли) послужило капризное письмо Шантелу, полученное художником незадолго до этого. Шантелу, ревность которого была возбуждена картиной, написанной Пуссеном для другого заказчика (лионского банкира Пуантеля, близкого друга художника и коллекционера его картин), в своем письме упрекал Пуссена, что тот почитает и любит его меньше, чем других. Доказательство Шантелу видел в том, что манера картин, исполненных Пуссеном для него, Шантелу, совсем иная, нежели та, которую художник избрал при выполнении иных заказов (в частности, Пуантеля). Пуссен поспешил успокоить капризного патрона и, хотя раздражение его было велико, отнесся к делу со свойственной ему серьезностью. Вот наиболее важные фрагменты его письма:

«Если картина нахождения Моисея в водах Нила, которая принадлежит г-ну Пуантелю, полюбилась вам, разве это свидетельствует о том, что я создавал ее с большей любовью, нежели ваши? Разве вы не видите ясно, что причиной этого впечатления являются самый характер сюжета, и ваше расположение, и то, что сюжеты, которые я пишу для вас, должны быть представлены в другой манере? В этом заключается все мастерство живописи. Простите мою смелость, если я скажу, что вы показали себя слишком поспешным в своих суждениях о моих работах. Правильно судить очень трудно, если не обладаешь большим знанием теории и практики этого искусства в их сочетании. Не только вкус наш должен быть судьей, но и разум.

Вот почему я хочу предупредить вас об одной важной вещи, которая вам позволит понять, что нужно учитывать в изображении различных сюжетов в живописи.

Наши славные древние греки, изобретатели всего прекрасного, нашли несколько *модусов, посредством которых они добивались замечательных эффектов* (здесь и дальше курсив мой. — С. Д.).

Это слово „модус“ означает в собственном смысле ту *разумную основу или меру и форму*, которыми мы пользуемся, создавая что-либо, и которые не дают нам выходить за известные пределы, заставляя нас соблюдать во всем *известную середину и умеренность*. Эта середина и умеренность есть не что иное, как некий *определенный и твердый метод и порядок* внутри процесса, благодаря которому вещь сохраняет *свою сущность*.

Так как модусы древних представляли совокупность различных элементов, соединенных вместе, то их разнообразие порождало различие модусов, благодаря которому можно было понять, что каждый из них содержит всегда нечто особенное, и главным образом тогда, когда компоненты, входившие в совокупность, соединялись пропорционально, что давало возможность вызывать в душах созерцающих различные страсти. Благодаря этому мудрые древние приписывали каждому свойственную ему особенность производимого ими впечатления»³.

Далее идет перечисление модусов, применявшихся древними, причем характеризуется соотношение каждого модуса с определенной группой (типом) сюжетов и присущее модусу действие. Так, *дорический* модус соответствует сюжетам «важным, строгим и полным мудрости», *ионийский* — радостным, *лидийский* — печальным, *иполийский* охарактеризован как содержащий «сладостную мягкость» и т. д. (Нужно заметить, что с *фригийским* модусом произошло явное недоразумение: ему даны взаимоисключающие оценки, о чем еще будет сказано ниже.) Опорой Пуссену служат крупнейшие авторитеты древности — Платон и Аристотель.

«Хорошие поэты, — продолжает Пуссен, — вкладывали большие старания и изумительное мастерство в то, чтобы приспособить слова к стихам и расположить стопы в соответствии с требованием языка. Вергилий выдержал это всюду в своей поэме, ибо для каждого из трех типов своей речи он пользуется надлежащим звучанием стиха с таким мастерством, что в самом деле кажется, будто звуком слов он ставит перед вашими глазами предметы, о которых говорит; так, там, где он говорит о любви, видно, что он мастерски подобрал слова нежные, изящные и в высшей степени приятные для слуха; там же, где он воспевает боевой подвиг, описывает морское сражение или морское приключение, он выбрал слова жестокие, резкие и неприятные, так что, когда их слушаешь или произносишь, они вызывают ужас. Если бы я написал для вас картину в такой манере, вы образовали бы, что я вас не люблю»⁴.

Последнее замечание, проникнутое иронией, — очень точная реакция разума на вздорную ревность. Ведь по сути дела Шантелу расценивает живописную манеру как выражение личного отношения художника к заказчику. Для Пуссена подобная оценка немислимо субъективна и граничит с невежеством. Индивидуальному капризу он противопоставляет объективные законы искусства, обоснованные разумом и опирающиеся на авторитет древних⁵. При этом важно учесть постулируемое Пуссенем тождество методов, посредством которых формируется эстетическое суждение и которым подчиняется художественная деятельность.

Неоценимое значение этого письма хорошо осознается искусствоведами, чего, однако, нельзя сказать об эстетиках. Почти за тридцать лет до знаменитого трактата Никола Буало «Поэтическое искусство» (1674), который всегда находился в центре внимания исследователей эстетики классицизма, Пуссен ясно намечает основные контуры классицистской теории.

В качестве носителя универсальной эстетической меры, регулирующей творческий процесс, здесь выступает разум. Он определяет способ соотнесения и, следовательно, характер соответствия идеи и формы в произведении искусства. Это соответствие конкретизируется в понятии модуса, означающем определенный порядок, или, если можно так выразиться, определенную комбинацию изобразительных средств. Использование того или иного модуса направлено на возбуждение определенного аффекта у воспринимающего, то есть связано с сознательным воздействием на психику зрителя для приведения ее в соответствие с духом воплощаемой идеи. Таким образом, в теории Пуссена мы видим *неразрывное функциональное единство трех составляющих: идеи, воплощающей ее структуры изображения и «программы» восприятия.*

«Est modus in rebus» — эта мысль, афористически выраженная Горацием, получила богатейшую конкретизацию в эстетике, теории искусства и художественной практике древних. Сюда прежде всего следует отнести учение о музыкальных ладах (гармоника)⁶, к которому и восходит пуссеновская «теория модусов». Однако, хотя Пуссен в своем письме апеллирует непосредственно к древним, в настоящее время можно считать установленным, что упомянутая античная теория была воспринята художником из ренессансной музыкальной эстетики. Речь идет о трактате итальянского композитора и теоретика музыки Джозеффо Царлино «Установления гармонии», опубликованном в середине XVI столетия⁷. Это сочинение с его бесчисленными ссылками на античных авторов и прославлением разума, благодаря которому человек «мало чем разнится от ангелов», не могло остаться вне поля зрения Пуссена и наложило явный отпечаток на его теорию. Главным звеном, объединяющим рассуждения Пуссена и Царлино, является анализ «телосложения» гармонии, которое, по Царлино, подобно строению человеческих страстей, или темпераментов. Отсюда становятся ясными истоки пуссеновской мысли о соотношении модусов художественного выражения с человеческими аффектами. Близка Пуссену и мысль Царлино о подобии «мира большего» (космоса) и человека (микрокосмоса), который, в свою очередь, творит «по собственному образу и подобию». Следовательно, произведение искусства также является микрокосмосом. (Ниже нам предстоит увидеть, какое воплощение нашла эта мысль в творческой практике Пуссе-

на.) Столь же родственным живописцу оказывается представление Царлино о художнике как «uomo universale»: согласно ему, композитор должен быть хорошо осведомлен в геометрии, арифметике, грамматике, диалектике (искусстве доказательства), истории, риторике. Как уже сказано, Пуссен свободно использовал в своих целях и другие ренессансные источники, в том числе известный трактат Лодовико Кастельветро «„Поэтика“ Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная».

Итак, идеи античности, легшие в основу теории Пуссена, были восприняты им сквозь призму ренессансной эстетики. Однако Пуссен осуществляет синтез этих идей с новой, последовательно рационалистической точки зрения, тем самым закладывая фундамент новой художественно-эстетической системы. Чтение трактата Буало, являющегося зрелым выражением доктрины классицизма, невольно обращает мысль к Пуссену — так много общего в суждениях поэта и живописца. Это вполне объяснимо: общность взглядов Пуссена и Буало вытекает из единства основополагающих философско-эстетических установок — осуществления творческого процесса под эгидой разума.

Обращаясь к теоретическим опытам ренессансных предшественников, Пуссен менее всего был склонен к не критическому их усвоению. Известен его резкий отзыв о «Trattato della Pittura» Леонардо да Винчи: «То, что есть хорошего в этой книге, можно изложить большими буквами на одном листке бумаги»⁸. Пуссен трудно заподозрить в отсутствии пиетета к великому мастеру, равно как и в отрицании его идей. Речь о другом. Правомерно полагать, что критика Пуссена адресована леонардовскому эмпиризму, известной стихийности изложения, избыточности речи. Пуссен же руководствуется критериями экономии и порядка.

Вместе с тем как теории, так и практике Пуссена не свойствен дух жесткой регламентации, тот сухой нормативизм, к которому впоследствии приводит эволюция классицизма. Для Пуссена его теория не была априори принятой программой; напротив, высказанные художником теоретические положения возникли как плод обобщения его художественной практики. В этом смысле теория и практика Пуссена составляют неразрывное единство и могут быть разделены лишь постольку, поскольку существует различие между естественным языком и языком живописи. Поэтому не правы исследователи, склонные считать «теорию модусов» недостаточно гибкой в отношении ее практического применения, — неправильна сама постановка вопроса. Более всего вероятно, что скепсис исследователя порожден невозможностью установить однозначное соответствие определенного модуса с определенной композицией Пуссена, хотя в отдельных случаях это удастся. Только в отдельных случаях — и теория Пуссена оказывается «недостаточно гибкой»⁹. Но поиски точного

отображения теории в практике порочны по самому своему существу. Необходимо и вполне достижимо другое: выяснить, как теоретический принцип реализуется в многообразии явлений, каким богатством живых побегов расцветает воплощенная абстракция.

«...Я не из тех, — писал Пуссен, — кто в песне берет всегда один и тот же тон, и я умею варьировать, когда хочу»¹⁰. В этом иноказании можно усмотреть более тесную связь пуссеновской живописи с музыкой, чем кажется на первый взгляд. Не менее важным представляется обращение художника к поэзии и теории словесного искусства. В терминах поэтики «теорию модусов» можно было бы определить как свод метрических формул.

Здесь встает проблема диалектики *метра* и *ритма*, на которой совершенно справедливо акцентировал внимание К. Бадт¹¹. Если пуссеновская теория строится на принципе соответствия определенных сюжетно-смысловых единств определенным выразительным единствам, то каждый модус представляет собой как бы идеальную схему воплощения той или иной идеи. Выбор модуса есть ограничение определенной нормой, метрикой. Это ограничение обуславливает пространственную форму изображения (тип формата) и, далее, способ композиционного членения, порядок сильных и слабых позиций знака в изобразительном поле. Однако как идея реализуется не в абстрактной своей «чистоте», будучи проведена через конкретный сюжет, конкретное действие или ситуацию, так и метрическая схема обнаруживает себя в том или ином конкретном проявлении; актуализацией метра выступает ритм.

Используя эту терминологию, мы намерены еще раз подчеркнуть зависимость теории и практики Пуссена от музыки и поэзии.

Ритм — это пульс художественного организма. В случае совпадения ритма с метром мы имели бы дело с абсолютным воплощением того или иного модуса — экспрессия художественного выражения обрела бы свою идеальную норму. Но диалектика ритма есть диалектика соблюдения и нарушения нормы. Метрическое задание реализуется в живом многообразии ритмических форм, оттенков, градаций¹².

Исключительный интерес в этом смысле представляют «хоровые» композиции Пуссена 1630-х годов. Совокупным героем его картин все чаще становится человеческий коллектив, захваченный единым действием. В то же время художник достигает органического слияния выразительных средств, почерпнутых из различных искусств и традиций. Стиль Пуссена начинает обретать все большее единство.

Сюжетной основой «Царства Флоры» (1631; Дрезден, Картинная галерея) послужили «Метаморфозы» и «Фасты» Овидия.



Н. Пуссен. Царство Флоры. 1631

Картина изображает мифологических героев, после смерти превратившихся в цветы: под гермой Приапа, стража садов, — Аякс, бросающийся на меч; рядом Нарцисс, устремивший взор в зеркало воды, что в сосуде, подле которого сидит, охватив его ногами, прекрасная нимфа (не обязательно Эхо); за Нарциссом — Клития, что «вертится Солнцу вослед», и танцующие путти; затем Гиацинт со своей «нецелимой раной»; с верными псами у ног Адонис, нашедший свою смерть на охоте; и, наконец, «Крокон и Смилак, что малыми стали цветами»; один из беззаботных путти, наслаждающийся благоуханием цветка, замыкает композицию¹³. Всех этих героев собрала в своем царстве вечно юная богиня Флора (она — в центре, в зеленом хитоне, кружащаяся в радостном танце). Впрочем, их собрал в своей композиции Пуссен, с помощью Овидия свободно объединивший несколько разных мифологических мотивов. В этом объединении заключен глубокий смысл. Художник не ограничивается изобразительным рассказом, в основе его замысла, как и всегда, лежит идея общего порядка — идея вечного обновления природы, вечного возрождения жизни. Исходя из этой концепции, Пуссен находит композиционную форму, отмеченную подлинной оригинальностью. Фигуры действующих лиц, расположенные в разных пространственных планах и охарактеризованные выразительными движениями, смыкаются вокруг танцующей Флоры

наподобие венка. Эта, если можно так выразиться, композиционная метафора позволяет Пуссену представить отдельные эпизоды сцены как фрагменты вечно совершающегося круговорота жизни. Трагизм гибели героев отходит на второй план, их смерть дает начало новой жизни. Даже запечатленный в момент самоубийства Аякс воспринимается как участник веселого хоровода. Свет, даруемый лучезарным богом, колесница которого совершает свой изо дня в день повторяющийся бег по небу, сообщает изображению еще большую праздничность. Богатство и изысканность ритмических градаций выявляются в этой композиции особенно отчетливо. Человеческие тела приобретают *флороморфный* характер: подобно растениям, они изгибаются, вьются, образуя в своем движении сложные кривые, из которых наиболее часто повторяется S-образная, красноречиво обозначенная в свое время Уильямом Хогартом как «Line of Beauty and Grace» — «линия красоты и привлекательности»¹⁴. Композиционный венок, сопрягающий эти многообразные ритмические элементы, довершает дело. Однако диалектика ритма такова, что его разнообразие обязано своим существованием метру; именно на почве метрической закономерности прорастают и расцветают живые побеги ритмов. Сад Флоры, каким он представлен у Пуссена, — регулярно спланированный сад. Его площадь подчинена строгим геометрическим формам. Плоскость холста упорядочена ясными вертикальными, горизонтальными и диа-



Н. Пуссен. Царство Флоры. Фрагменты

гональными членениями. Доминирующая диагональ — из нижнего левого угла в правый верхний — имеет закономерные линейные контрасты (меч Аякса и копьё Адониса). И в этом регулярном пространстве, на этой четко разграниченной плоскости разворачивает свое ритмическое богатство живой «венки».

Тем же сочетанием строгости и живости отмечены пуссенские «Вакханалии» и «Триумфы» 1630-х годов. «В картинах Пуссена, воспевающих радости плотской жизни, — писал А. Н. Бенуа, — нигде не чувствуется преобладание зверя над человеком, тела над духом. Но и не безжизненностью отличаются его картины от произведений древних или от его вдохновителя Тициана, а лишь *мерой, которую блюдут у него все действующие лица* (здесь и дальше курсив мой. — С. Д.). <...> Отдаваясь пьянству и сладострастью, они не теряют в своих душах *нерушимый мир и лад*»¹⁵.

К произведениям мифологического ряда вплотную примыкают (с точки зрения рассматриваемой проблемы) такие картины 1630-х годов, как «Поклонение золотому тельцу» (Лондон, Национальная галерея), «Похищение сабинянок» (Нью-Йорк, Музей Метрополитен) и другие. В композициях этого времени Пуссен продолжает использовать опыт различных эпох и художественных традиций. Так, в «Похищении сабинянок» в качестве моделей отдельных групп использованы одновременно скульптурные образцы эллинизма («Галл, убивающий себя и свою жену») и позднего маньеризма («Похищение сабинянки» Джованни да Болонья). Однако, будучи подчинены строгому композиционному контролю, эти заимствования перестают восприниматься как таковые и приобретают органический характер. Очень эффектно ритмическое противопоставление бесчисленно вскинутых изогнутых женских рук и сверкающих прямых мечей. Тем самым уже на уровне ритмической организации представлена суть сюжетной коллизии — столкновение brutального мужского начала с нежно-беспомощным женским.

Совершенно прав был М. В. Алпатов, когда указывал на определяющую роль композиции в творчестве Пуссена. «...У Пуссена композиция, сознательно найденная и творчески оправданная, приобретает главное значение. Он как бы складывает свои картины из вполне самостоятельных фигур; некоторые из этих фигур в тех же позах многократно повторяются в живописи Пуссена, но в различных сочетаниях они приобретают различный смысл»¹⁶. Таким образом, важны не столько элементы изображения как таковые, сколько характер их связи, способ их соотнесения — способ, благодаря которому «обычную и старую тему можно сделать единственной в своем роде и новой». Другими словами, прежде всего важен *порядок изображения*.

Идея Порядка — одна из основополагающих идей XVII столетия, поскольку именно она ложится в основу решения центральной проблемы научно-философского и художественного творчества эпохи — проблемы метода. Это подтверждают заглавия крупнейших философских произведений XVII века: «Рассуждение о методе» и «Правила для руководства ума» Декарта, «Трактат об усовершенствовании разума» Спинозы, «Опыт о человеческом разуме» Локка, «Новые опыты о человеческом разуме» Лейбница и т. п.

«...Недостаточно только иметь хороший разум, — утверждает Декарт в первых же строках „Рассуждения о методе“, — но



Н. Пуссен. Поклонение золотому тельцу. Середина 1630-х

главное — это хорошо применять его»¹⁷. Но что значит «хорошо применять разум»? Согласно Декарту, следует прежде всего сократить число правил, составляющих логику, ограничиться немногими, но соблюдать их без единого отступления. Знаменитые четыре правила Декарта содержат требования «включать в свои суждения только то, что представляется моему уму так ясно и отчетливо, что никоим образом не сможет дать повод к сомнению» (первое); «делить каждую из рассматриваемых мною трудностей на столько частей, на сколько потребуется, чтобы лучше их разрешить» (второе); «руководить ходом своих мыслей, начиная с предметов простейших и легко познаваемых, и

восходить мало-помалу, как по ступеням, до познания наиболее сложных, допуская существование порядка даже среди тех, которые в естественном порядке вещей не предшествуют друг другу» (третье); «делать всюду настолько полные перечни и такие общие обзоры, чтобы быть уверенным, что ничего не пропущено» (последнее)¹⁸.

Декарт стремится построить систему мышления в согласии с принципами математического естествознания; отсюда опора на интеллектуальную интуицию как исходный пункт философского мышления, отсюда умозрительно-дедуктивный характер философской методологии.

Еще более математичен в мыслительных построениях Спиноза, младший современник Декарта. В «Этике», главном своем труде, он строит изложение в духе геометрии Евклида, чему соответствует само обозначение метода — «геометрический». Насколько это ни затрудняло бы чтение «Этики», математизированная форма изложения не есть лишь форма, отвлеченная от содержания, не «одежда по моде века» — математично само «тело» его философской системы. Если Декарт выдвигает методологический императив допускать существование порядка даже в отношении того, что естественным образом не упорядочено, то Спиноза прямо исходит из совпадения *ordo rerum* и *ordo idearum* в субстанции: «Порядок и связь идей те же, что порядок и связь вещей»¹⁹.

Критика картезианства с позиций сенсуализма и эмпиризма (Гасенди, Локк и другие) значительно поколебала его гносеологическое и общеполитическое влияние. Однако дух рационализма определял тогда развитие научно-философского знания в целом. Характерно, что при необходимости известного компромисса с теологией философия и наука XVII столетия более всего склонялись к деизму; тем самым соблюдался пиетет по отношению к создателю как первопричине мира, но познание законов природного развития становилось делом суверенного человеческого разума.

Экспансия идеи Порядка, осуществленная в гениальных философско-методологических проектах Лейбница, выходит за все возможные пределы, чему немало способствовал безудержный гносеологический оптимизм немецкого мыслителя. «Прежде всего необходимо раскрыть и „записать“ те логические и гносеологические средства и операции, которыми пользуется наука на данном этапе. Затем, когда будет наведен порядок в „данном“, можно будет перейти к „искомому“, т. е. к открытиям и изобретениям. Первая задача — аналитическая; вторая — синтетическая»²⁰. Необходимым шагом на этом пути Лейбниц считает создание «алфавита мышления» — свода «простых» истин, идей и элементарных мыслительных операций. Упорядочивая знание,

Лейбниц стремится к универсальной его формализации и выдвигает теорию «*lingua universalis*» в качестве основы общей символической науки. Разумеется, идеальным образцом здесь служит математика; неоценимая польза введения в науки математической символики совершенно очевидна для немецкого мыслителя. «Объединение универсального языка, универсального анализа и универсального синтеза должно рассматриваться, по Лейбницу, как путь к созданию „*Scientia generalis*“ — „Всеобщей науки“, которая вместе с Лейбницевой спиритуалистической метафизикой предназначена стать „философией истины“... с единой символикой, едиными формализованными законами и едиными алгоритмическими методами»²¹.

Так упорядочение философской мысли переходит в *философию Порядка*.

«Это отношение к *Порядку*, — справедливо утверждал Мишель Фуко, — в такой же мере существенно для классической эпохи (в понимании Фуко это XVII—XVIII века. — С. Д.), как для эпохи Возрождения — отношение к *Истолкованию*»²². Согласно Фуко, в классической эпистеме мысль покидает стихию сходства, усмотрение которого чревато угрозой смешения различного. Слова и вещи соотносятся лишь опосредованно, и опосредствующим пространством является само мышление. Построение всеобщей науки о *Порядке* — такова основная тенденция классической эпохи. Отсюда математизация мыслительной деятельности, отсюда возникновение таких форм знания, как «всеобщая грамматика», «естественная история», «анализ богатств». В сферу познания вводятся искусственные «фигуры» знаков. «Именно эта система, — пишет Фуко, — вводит в познание вероятность, анализ и комбинаторику, элемент произвола, оправданный в рамках системы. Именно эта система дает одновременно место и для исследования происхождения, и для исчисления, и для построения таблиц, фиксирующих возможные сочетания, и для реконструкции генезиса, начиная с самых простых элементов. Именно эта система сближает всякое знание с языком и стремится заместить все языки системой искусственных символов и логических операций»²³.

Возвращаясь к проблематике искусства, необходимо сделать одно замечание. Совершенно неверно представлять дело так, будто бы искусство лишь «отражает» идеи своего времени, будто бы оно дает лишь образно-предметное «выражение» тому, что «содержится» в общественном сознании той или иной эпохи. В тесном слиянии с другими потоками общекультурного развития искусство соучаствует в самом формировании идей и дает им свои особые определения.

Так обстоит дело и с идеей *Порядка* в XVII столетии: вместе с философией, наукой, политикой ее формирует и формулирует художественно-эстетическое сознание эпохи.

Обратимся к архитектуре.

Совершенно очевидна высокая степень зависимости градостроителя и архитектора от условий социального заказа (будь то церковь, монарх или республиканская власть). С другой стороны, будучи реализован, архитектурный проект как бы наследует ту власть, от которой был зависим его создатель, ибо ему дано в тех или иных пределах управлять пространством и временем, поведением человеческого коллектива, формировать жизненную среду. Не преувеличивая личных достоинств Людовика XIV, надо отдать должное власти *le Roi-Soleil* — как *условию возможности* столь высоких полномочий, каковыми блестяще воспользовались Клод Перро, Луи Лево, Жюль Ардуэн-Мансар, Андре Ленотр, Шарль Лебрен и другие мастера французского классицизма. Равным образом и главная метафора абсолютизма, слившая образ монарха с образом верховного светила, — это не только метафора власти, но и прообраз реальности, развернувшей невиданное великолепие в абсолютном шедевре французского гения — Версале.

В совершенном согласии с духом этой метафоры влияние французского классицизма распространилось по всей Европе. «Идея рационализма, идея порядка, идея системы — вот что французский абсолютизм противопоставлял сепаратизму феодальных князей и индивидуализму буржуазных демократий. Вот благодаря чему он еще в начале следующего столетия оказывал такое большое воздействие в других монархиях, 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 королевской резиденции эта идея рационализма означала, что представительность должна была быть ограничена, стремление к величественному — подчиниться чувству меры, что была объявлена война неумеренной роскоши и провозглашено начало порядка, деловитости и целесообразности»²⁴. Или еще: «Не в шутку, не из лести, не из корыстных побуждений и соображений люди тогда говорили, что в Корнеле и в Расине возродились Эсхил и Еврипид, что Версаль превзошел все сооружения древних, что Боссюэ равен святому Августину, а Фенелон св. Франциску, что наступил вообще момент какой-то высшей точки культуры христианской эры; нет, говоря это, все верили и были счастливы от такой веры. И волны этого убеждения не только расходились по цветущей Франции, но они стали все сильнее и сильнее проникать и за Ла-Манш, и за Пиренеи, и за Рейн. Уже к концу века „французская мода“ и отчасти личные вкусы самого короля оказались господствующими всюду: и в угрюмой Испании, и в варварской Германии, и в

государстве, натравливавшем остальную Европу на „нового Александра“, – в Англии, и даже в угнетенных Францией Нидерландах. Только теперь присоединилась к общему политическому и культурному концерту далекая Московия, но и она приняла (правда, в несколько „немецком“ переложении) все ту же французскую моду, ставшую отныне модой европейской, почти что мировой»²⁵.

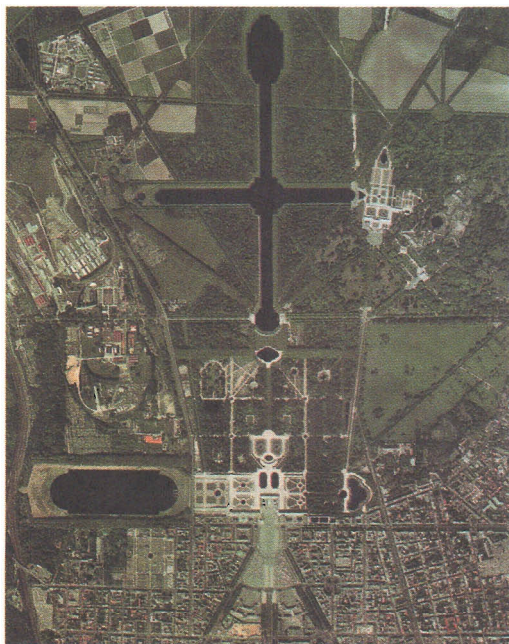
Как известно, генеральной репетицией Версаля послужил дворцовый комплекс в Во-ле-Виконт, а его владелец Фуке поплатился карьерой и свободой за притязания на королевскую роскошь. Здесь работали те же Лево, Ленотр, Лебрен, которым предстояло стать создателями Версаля; здесь была опробована осевая композиция, получившая столь блестящее развитие в версальском ансамбле города, дворца и парка.

На строительстве Версаля были сосредоточены лучшие творческие силы страны; Академия архитектуры и Академия наук были призваны к сотрудничеству для воплощения грандиозного проекта; сюда были вложены колоссальные средства. Красота ансамбля безусловно оправдала эти затраты.

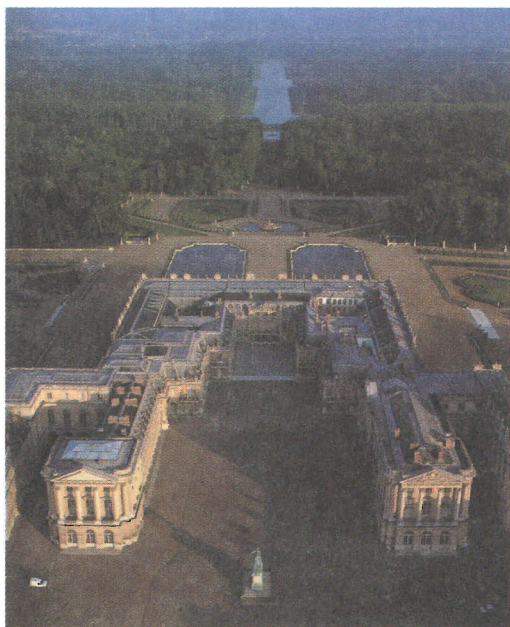
Как искусство артикуляции пространства архитектура располагает двумя основными позициями. Архитектор должен видеть организуемое пространство как бы с высоты птичьего полета, что дает возможность

единовременного охвата, но он должен также учитывать и последовательность развертывания пространственных зон и объемов с точки зрения человека на земле. В согласовании этих позиций обнаруживается та или иная логика, имеющая прямое отношение к проблематике стиля.

План Версаля – сам по себе произведение высокого искусства. В композиции всего ансамбля доминирует ось восток–запад. К дворцу сходятся три проспекта; средний ведет в Париж, два других – в Сен-Клу и Со. Продолжением центральной магистрали с другой стороны дворца служат Королевская аллея парка и



Ансамбль дворца и парка в Версале. План



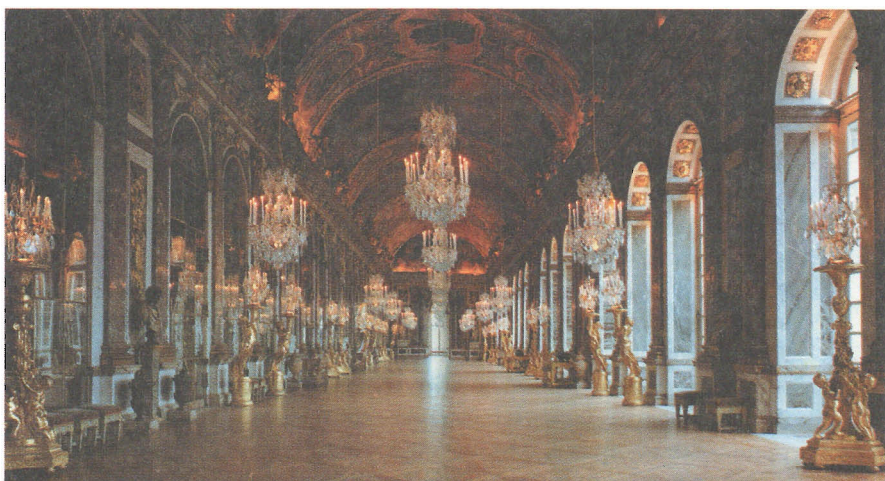
Версаль. Дворец и парк. Общий вид
Версаль. Партер и Большой канал

Большой канал. Протяженное здание дворца расположено перпендикулярно основной оси. Как и перед городским фасадом дворца, веерная планировка использована в устройстве парка с его сходящимися и расходящимися аллеями. Геометризм плана превосходно связан с геометризмом архитектурных объемов, включая «зеленую архитектуру» и строго обрамленные зеркала воды. Из дворца, расположенного на высокой террасе, эта связь прочитывается особенно отчетливо. Не случайно зрелище версальского парка вызывает ассоциации с игрой в шахматы. Прекрасная живая картина, созданная Ленотром, подчинена той же логике метра и ритма, что и пуссеновское «Царство Флоры».

Хотелось бы акцентировать внимание на одном из важнейших аспектов этой аналогии, связанном с ориентацией по солнцу и солярной мифологией. Ведь грандиозная программа прославления le Roi-Soleil, развернутая от лучистых проспектов до фонтана Аполлона, согласована с

видимым движением солнца от восхода до заката и, таким образом, находит опору в естественном порядке вещей. Поэтому не правы те, кто видел в классицизме только эстетику циркуля и линейки. Другое дело, что носители идеалов классицизма, апеллируя к естественному, подразумевали в нем устойчивое, повторяющееся, *регулярное* и в силу этого культивировали *формообразующие инварианты*. Такова была и стратегия творцов Версаля.

Отсюда ясно, что архитектурная эстетика классицизма может быть обоснована гораздо более глубоко, нежели предполагают обычные наборы формальных признаков (преобладание гори-



Л. Лево, Ж. Ардуэн-Мансар. Дворец в Версале. Начат в 1668

Ж. Ардуэн-Мансар, Ш. Лебрен. Зеркальная галерея Версальского дворца. Начата в 1678

зонтали, простые симметричные композиции, трехчастное деление фасада и т. п.) и типичные примеры вроде знаменитого ордера Колоннады Лувра (Франсуа д'Орбе, Луи Лево, Клод Перро). И на уровне градостроительных задач (здесь исключительно важен вклад Жюль Ардуэна-Мансара), и в строительстве дворцов и парков, церквей и отелей, в экстерьерах и интерьерах зодчие-классицисты не просто цитировали древних, но решали насущные жизненные проблемы и формировали новое мировоззрение. Речь, конечно, не только о Франции. Чтобы убедиться в этом, достаточно бросить взгляд за Ла-Манш, обратиться к



Ф. д'Орбе, Л. Лево, К. Перро. Колоннада Лувра (Восточный фасад), 1667—1678

английскому палладианству, назвать имена Иниго Джонса и Кристофера Рена.

Вообще говоря, искусство классицизма, будь то поэзия или театр, живопись или архитектура, рано достигло высокой степени единства. Заметим, кстати, что у категорий «модус» и «ордер», столь важных для построения целостной картины мира, есть общий знаменатель; это идея Порядка.

Иерархия жанров

Если в сфере естественного речевого общения мы пользуемся (пусть даже неосознанно) устойчивыми типами высказываний — речевыми жанрами, то тем более очевидно использование таких условностей в речи художественной. М. М. Бахтин писал по этому поводу: «Мы говорим только определенными речевыми жанрами, то есть все наши высказывания обладают определенными и относительно устойчивыми типическими *формами построения целого*. Мы обладаем богатым репертуаром устных (и письменных) речевых жанров. *Практически* мы уверенно и умело пользуемся ими, но *теоретически* мы можем и вовсе не знать об их существовании. Подобно мольеровскому Журдену, который, говоря прозой, не подозревал об этом, мы говорим разнообразными жанрами, не подозревая об их существовании. Даже в самой свободной и непринужденной беседе мы отливаем нашу речь по определенным жанровым формам, иногда штампованным и шаблонным, иногда более гибким, пластичным и творческим...»¹

Аналогия искусства с языком представляется и в этом смысле очень полезной. Если в речевых жанрах мы находим завещанные предками формы высказывания о мире и о себе, то избира-

зительные жанры представляют собой некую совокупность точек зрения на мир и возможность запечатлеть его устойчивые черты.

В центре картины мира, созданной искусством Ренессанса, стоит человек. Образ его в значительной мере мифологичен, героизирован, целостен. Конечно, человек включен в различные ситуации, окружен различными вещами и существами, изображен в соседстве с природой, но эти характеристики еще не претендуют на известную самостоятельность и не выделяются в качестве особых жанровых ориентаций. Развитая система жанров складывается позднее, в XVII столетии.

В историко-художественном процессе пути жанров постоянно скрещиваются, порождая сложные жанровые образования, а заодно и дополнительные сложности в определении характера произведений. С течением времени жанровый состав искусства не остается неизменным. Наблюдаемая в истории искусства борьба жанров есть, по существу, борьба форм восприятия действительности и ценностных ориентаций; отсюда известное деление жанров на «высокие» и «низкие», отсюда «престиж» жанра и тому подобные общественные его измерения.

«Джулио Манчини выстроил целую иерархию из двенадцати видов живописи в зависимости от возрастания интеллектуального усилия, затрачиваемого в процессе работы. Француз Фелисьен Дезаво в своей лекции, прочитанной в Королевской Академии живописи и скульптуры... <...> приводит объяснение упомянутой градации, которая в конечном счете была принята Академией. Двигаясь от наиболее обыденного и простого сюжета ко все более сложным, мы получаем следующую шкалу: натюрморт (изображение цветов и фруктов), затем пейзаж (более высокий уровень интеллектуального усилия, в особенности если в него введены человеческие фигуры), затем изображения живых существ, животных, людей в бытовой обстановке (жанровая живопись); на еще более высоком уровне размещается портрет и, наконец, историческая живопись. Превосходит ее, с точки зрения Фелисьена, только аллегорическая композиция — ибо именно в вымышленном сюжете, считает он, кроется величайшая из истин»².

И Манчини, и Фелисьен, и Беллори в своих теоретических построениях могли опираться на творчество Пуссена. Действительно, дух пуссеновского классицизма наиболее глубоко выразился в картинах исторического жанра. Пуссен не писал ни натюрмортов, ни бытовых сцен; автопортреты составляют редкое исключение в наследии мастера. Что же касается его знаменитых ландшафтов (о которых речь ниже), то это скорее ответвление исторического жанра, нежели пейзаж в собственном смысле слова. Если верить Беллори, Пуссен определял живопись как

изображение человеческих деяний; все прочее носит подчиненный характер³. И все же позицию самого Пуссена нельзя отождествлять с позицией его теоретизирующих комментаторов.

Включая в круг рассмотрения других мастеров, мы тем более убеждаемся в условности академической системы жанров. Так, творчество Клода Лоррена ограничено пределами пейзажного жанра, занимавшего низкую ступень в упомянутой иерархии, но это не помешало лотарингскому мастеру стать одним из родоначальников европейского классицизма. Равным образом «крестьянский жанр» в интерпретации Луи Ленена составляет подчас близкую стиливую аналогию возвышенному языку Пуссена. А в отдаленной исторической перспективе мы обнаружим, что



Н. Пуссен. Автопортрет. 1650

и простая группа предметов на столе может служить художественному воплощению ценностей, вдохновлявших движение классицизма; таковы натюрморты великого Шардена.

Итак, между нормативной эстетикой и творческой практикой классицизма существуют очевидные противоречия. Однако вовсе пренебрегать первой во имя утверждения второй было бы так же неразумно, как и сводить многообразие художественного опыта к рассудочным схемам. Ведь ясно, что различие двух видов эстетики — *эксплицитной*, представленной в развернутой теоретической форме, и *имманентной*, выраженной в структуре художественных произведений, — не исключает общей идейной

стратегии. Соответственно, не отождествляя воззрений Пуссена и Беллори, важно видеть то, что их принципиально объединяет. «Если искусство классицизма, — писал Эрвин Панофский, — можно назвать классикой, *осознавшей* свою собственную сущность после более уже не классического прошлого и внутри уже не классического мира, то то же самое относится и к классицистической теории искусства, как она предстает у Беллори. Подобно тому как его требование среднего пути между подражанием природе и преодолением ее не было чуждо теории искусства Возрождения, но лишь у него становится программой, так и его учение об идеях по своему содержанию тождественно учению

Возрождения, но теперь, в противоположность маньеристическому и натуралистическому учениям, оно впервые формулируется *explizite* и помимо этого обосновывается с помощью как исторического, так и философского доказательства»⁴. Именно консолидация на идейной основе обеспечила единство стиля и его общеевропейское влияние.

Очень многое зависит от того, воспринимаем ли мы субординацию жанров в искусстве классицизма по образцу социальной иерархии, как, скажем, слепок с государственной системы абсолютизма, или же видим в ней отображение (пусть даже очень схематичное) художественно-философской концепции, основанной на вечных человеческих идеалах разума, нравственного совершенства, гармонии и порядка.

Проблема жанра ставит в свою очередь другую, тесно с ней связанную проблему *адресата*, а стало быть, требует рассмотреть художественные средства с точки зрения их воздействия на публику.

Изобразительная риторика

На исходе XVI века Аннибале Карраччи написал автопортрет, изобразив его еще не снятым с мольберта, вместе с палитрой, его породившей и прикрепленной тут же (картина находится в собрании Эрмитажа). Из-под мольберта выглядывает собачка, введение которой усложняет игру в «условное — безусловное»: по отношению к зрителю она есть изображение, но по отношению к картине на станке она — живое существо; следовательно, автопортрет предстает *удвоенной условностью* изображения. Живописец не просто изображает себя, но и разыгрывает акт представления образа.

Автопортрет Карраччи может служить прологом к тому блестящему представлению, которое даст искусство на сцене европейской истории XVII столетия. Веком мирового театра справедливо называют это столетие. Обосновывая правомерность обзора всей человеческой культуры *sub specie ludii* — под знаком игры, Йохан Хейзинга находил прецедент именно в той эпохе. «Сама по себе мысль эта совсем не нова. Некогда она уже была у всех на устах. Это случилось в начале XVII века, когда возникла великая мировая сцена. Благодаря череде имен от Шекспира до Кальдерона и Расина драма главенствовала во всей поэзии столетия. Каждый поэт в свою очередь сравнивал мир с театром, где всякий играет свою роль»¹. «Театральность» обнаруживают в архитектуре, скульптуре и живописи XVII века; сам стиль жизни зачастую складывался *под знаком игры*.

Нужно обратить особое внимание на принципиальную взаимосвязь искусств в их совместном тяготении к театру в эту эпоху. Причем важно подчеркнуть: дело не в стремлении разных искусств к общему центру, а в том, что каждое из них, утвердившись в собственных границах, осуществляет экспансию в соседние области, старается расширить зону своего влияния и тем самым претендует на доминирующее положение в художественно-эстетической сфере, на то, чтобы стать ее центром. Ситуация кажется парадоксальной: в царстве культуры идет борьба за престол, но проигравших нет, ибо в этой борьбе каждый увеличивает свои шансы за счет других. Происходит продуктивнейший обмен ценностями, и федерация искусств процветает.

Пропаганда идеи взаимосвязанности и единственности всех искусств занимает одно из центральных мест в эстетических доктринах эпохи. Джамбаттиста Марино утверждал, что искусства разнятся лишь способами выражения, и, вслед за древними, устанавливал родство живописи и поэзии: живопись есть молчаливая поэзия, а поэзия — говорящая живопись. «Одной свойственно немое краснословие, другой — красноречивое умолчание; одна молчит в одном, другая рассуждает об ином, затем они как бы меняются свойствами голосов, и вот о поэзии говорят, что она рисует, а о художестве, что оно описывает»². Соотечественник поэта Лоренцо Бернини, остроумно разграничивая скульптуру и живопись («живопись состоит в добавлении, а скульптура в убавлении»³), тем не менее видит высшее достижение своего резца в том, что «сделал мрамор гибким, как воск, и этим смог в известной степени объединить скульптуру с живописью». И добавляет: «А то, что античные художники этого не делали, быть может, происходит оттого, что у них не хватало духу сделать камни такими покорными своей руке, как тесто»⁴. С другой стороны, скульптура Бернини активно взаимодействует с архитектурным пространством. Примеры легко умножить.

И все же возникает вопрос: является ли «театральность» искусства XVII века свойством, приписываемым ему на фоне последующих художественно-эстетических систем, в словесном выражении — синонимом *условности*, или же это свойство ему действительно присуще и, следовательно, так или иначе отображено в творческих процессах, в способах репрезентации идей и т. п.?

Рассмотрим этот вопрос систематически. Разумеется, речь прежде всего пойдет об искусстве классицизма.

* * *

Если начать с общих композиционных характеристик и говорить о феномене «театрализации» картинного пространства,

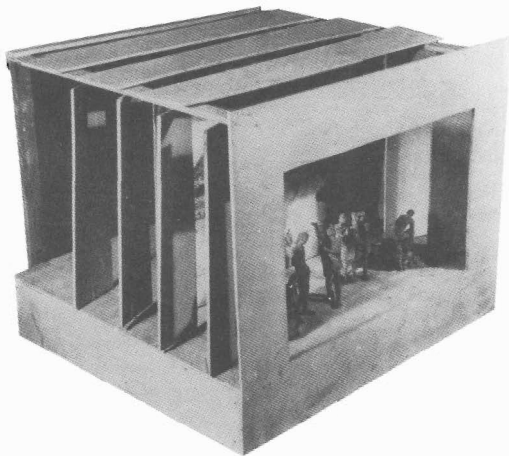
то в первую очередь уместно обратиться к известным свидетельствам о методе работы Пуссена. Вот что писал о нем живописец Леблон де Латур:

«Этот замечательный и божественный человек изобрел продолговатую доску, как мы ее называем, которую он заказывал соответственно форме, какую хотел придать своему сюжету, и в ней он делал некоторое количество отверстий, куда вставлял штырьки, чтобы закреплять свои манекены в твердом и устойчивом положении, и размещал их в свойственных им и естественных позах; он одевал их в ткани,

соответствующие фигурам, которые хотел написать, придавая драпировкам форму концом палочки, как я вам уже говорил, оставляя голову, ноги, руки и корпус обнаженными, как это делают, изображая ангелов; пейзажные проекции, архитектурные элементы и другие украшения также были из мягкого воска, которым он пользовался искусно и с редкой уверенностью. И, выразив свои идеи подобным образом, он делал кубический или продолговатый ящик по форме доски, которая служила моделью его картины,

этот ящик он хорошо закрывал со всех сторон, кроме той, через которую оставлял доступ к доске, служившей опорой для его фигур, ставя его так, чтобы края ящика попадали на края доски, окружая таким образом и, можно сказать, объемля все это большое сооружение.

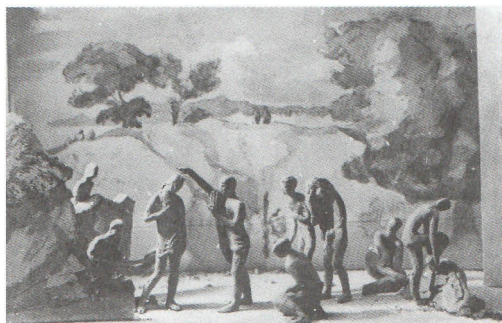
Подготовив данные предметы указанным способом, он обдумывал расположение места, где должна была находиться его картина. Если она предназначалась для церкви, он определял количество окон, уделяя особое внимание тем, что давали больше света на месте, куда ее предполагалось поместить, падал ли свет спереди, сбоку или сверху, либо с многих сторон, либо какой-то из источников был сильнее других. И после всех этих основательных размышлений он выбирал место, где его картина должна была получить свое настоящее освещение, и таким путем он никогда не пренебрегал поисками наиболее выгодного положения, делая отверстия в своем ящике в том же размещении, что и окна церкви, дабы определить все света и полусвета,



Объемная модель, использовавшаяся Пуссеном в процессе работы над картиной. Общий вид. Реконструкция Э. Бланта

необходимые для его замысла. И наконец, он делал маленькое отверстие в передней плоскости своего ящика, чтобы видеть лицевую сторону своей картины с определенной дистанции; и он располагал это отверстие так умно, что оно не пропускало никакого постороннего света, поскольку он закрывал его своим глазом, глядя через него, чтобы рисовать свою картину на бумаге во всех ее особенностях, что он делал, не упуская ни малейшей черты, ни малейшего обстоятельства; и затем, исполнив общий набросок на холсте, он доводил работу до конца, добротной накладывая краски»⁵.

Здесь пуссеновский метод, кажется, вплотную соприкасается с театром. Художник строит макет картины, чуть ли не до деталей совпадающий с кулисной сценой-коробкой, какой она сложилась в итоге эволюции европейского театра к концу XVI — началу XVII века и какой она существует до сих пор. Картина как бы проигрывается на сцене, где намечается диспозиция действующих лиц, строится по плану пространство будущего изобразительного действия, проверяются варианты освещения и т. д. Прямой аналогией пуссеновскому приему является рекомендация современного театрального художника: «Можно сделать фигурки, и, зная мизансцены, заранее попробовать актерский свет, чтобы избежать излишних проб на самой сцене»⁶.



Макет картины Пуссена «Крещение». Реконструкция Э. Бланта

Н. Пуссен. Крещение. Рисунок. 1644—1645

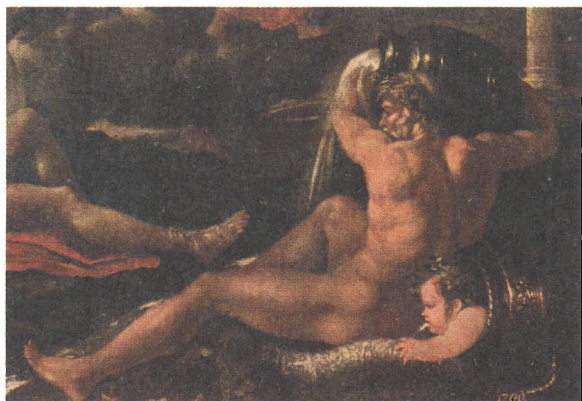
«Изобретение» Пуссена, как легко убедиться, имеет аналоги в прошлом, воплощая глубоко традиционные представления. Французский живописец верен идеям античности, получившим теоретическое и своего рода экспериментальное подтверждение в творчестве мастеров Ренессанса. Здесь же важно особо подчеркнуть зависимость пуссеновского искусства от классической монументальной традиции, которая связана с театром общностью ритуальных истоков. Художник обильно черпал из этой традиции. Энгр, в частности, отмечал, что «во всех картинах Пуссена чувствуется спе-

циальность»⁶. «Изобретение» Пуссена, как легко убедиться, имеет аналоги в прошлом, воплощая

глубоко традиционные представления. Французский живописец верен идеям античности, получившим теоретическое и своего рода экспериментальное подтверждение в творчестве мастеров Ренессанса. Здесь же важно особо подчеркнуть зависимость пуссеновского искусства от классической монументальной традиции, которая связана с театром общностью ритуальных истоков. Художник обильно черпал из этой традиции. Энгр, в частности, отмечал, что «во всех картинах Пуссена чувствуется спе-



циальное изучение им античной живописи, особенно „Альдобрандинской свадьбы“⁷. Структурной основой ряда композиций Пуссена («Смерть Германика», «Ринальдо и Армида» и др.) послужили, как было сказано, рельефы римских саркофагов. Эрмитажный «Отдых на пути в Египет» деталями построения восходит к мозаике из Палестрины⁸.



Н. Пуссен. Отдых на пути в Египет. 1657

Н. Пуссен. Ринальдо и Армида. Фрагмент

Кроме того, известны многочисленные пуссеновские штудии монументальной скульптуры, включая рисунки с рельефов арки Тита, колонны Траяна и т. п. Однако речь должна идти не просто о том или ином конкретном проявлении этой традиции в творчестве Пуссена. Важно показать, как таковая формировала его художественный язык в целом.

Разнообразие композиционных форм, представленных в живописи Пуссена, не мешает выделить в качестве особенно устойчивых две — «фризовую» (ленточную) и «фронтонную»



Н. Пуссен. Великодушие Сципиона. Ок. 1643

(пирамидальную). Об этом, в частности, свидетельствуют характерные выражения исследователей: «пуссеновский фриз», «композиционная пирамида» и т. п. В чистом виде эти формы встречаются нерегулярно; при этом случаи подчинения изображения «фризовой» форме преобладают. Чаще обе формы организации сосуществуют. Использование архитектурной терминологии не должно быть понято как прямое указание на генезис пуссеновских композиционных форм, хотя возможность такой связи не исключена. Изготовление макета картины доказывает, что объемно-пространственное (архитектурное и скульптурное) построение действительно сопутствовало построению на плоскости холста. Этот синтетический принцип работы над композицией обнаруживает очевидную близость Пуссена к монументальной традиции, а затем и вместе с тем — к театру.

Далее, рассмотрим композиционную функцию *позы и жеста*. Пуссен редко заостряет внимание на лицах своих героев, предпочитая передавать их состояние «языком тела». В письме Шантелу от 28 апреля 1639 года художник дает следующий комментарий к картине «Израильяне, собирающие манну» (Лувр), написанной им незадолго до этого: «...Вы легко узнаете, какие из них томятся, какие восхищаются, какие имеют жалость, кто совершает дело милосердия, дело большой важности, кто жаждет насытиться, кто утешает, и других, так как первые семь фи-

гур слева скажут Вам все то, что здесь написано, а все остальные в том же роде; *читайте историю и картину, чтобы узнать, все ли в ней соответствует сюжету*» (курсив мой. — С. Д.)⁹. Итак, картину следует «читать», и это чтение организуется, в частности и в особенности, пластической канвой изображения. Будучи подчинена строгому контролю, жестикуляция в изобразительной системе Пуссена обретает повышенную репрезентативность, что сближает французского мастера со средневековой традицией (ср. противоположную тенденцию — к психологизации жеста — в искусстве Ренессанса).

На этой основе академические последователи Пуссена создают каноническую жестикуляцию, «иконографию страстей». Таковы предписания Шарля Лебрена (который ориентировался также и на Декарта), систематизированные в трактате «О методе изображения страстей». Например: «Удивление, не принося больших изменений для лица, не вызывает и волнений в других частях тела. Но при чувстве уважения фигура немного склонена, плечи слегка приподняты, руки согнуты и прижаты к телу, ладони открыты и сближаются, колени сгибаются. При восхищении или экстазе тело откинута назад, руки воздеты с раскрытыми ладонями, все это *движение обозначает* (курсив мой. — С. Д.) порыв восторга»¹⁰. Здесь поза и жест героя становятся знаками в точном смысле слова. Аналогичную ситуацию находим в классицистском театре зрелой поры. «Сценическая практика классицистского театра, — писал Г. Н. Бояджиев, — со временем выработала целую серию условных жестов, передающих различные человеческие страсти. В канонизированном жесте фиксировался непосредственный порыв, получающий неизменную классическую форму: удивление — руки, изогнутые в локтях, подняты до уровня плеч, ладони обращены к зрителям; отвращение — голова повернута направо, руки протянуты налево и ладонями как бы отталкивают предмет презрения; мольба — руки сомкнуты ладонями и тянутся к партнеру, исполняющему роль властителя; горе — пальцы сцеплены, руки заломлены над головой или опущены к поясу; порицание — рука с вытянутым указательным пальцем направляется в сторону партнера, и т. д.»¹¹.

Отмеченные черты со всей отчетливостью проступают в пуссеновских композициях 1640-х годов. Таково «Великодушие Сципиона» (ГМИИ им. А. С. Пушкина). Сюжет взят у Тита Ливия: прославленный римский полководец Сципион Африканский, завоеватель Карфагена, возвращает девушку, доставшуюся ему при разделе военной добычи, ее жениху. Членение плоскости — явно динамическое. Сопоставлены неравные площади — высокий узкий прямоугольник и квадрат, которые к тому же контра-



Н. Пуссен. Суд Соломона. 1649

стируют в тональном отношении (темный прямоугольник и светлый квадрат). Группа действующих лиц развернута по горизонтали, в ее построении соблюден в основном принцип «равногоризонтности», благодаря чему она воспринимается как фриз. При этом в темном прямоугольнике слева дан светлый силуэт фигур, а в квадрате справа – в целом темный силуэт, лишь кое-где прерываемый резкими световыми акцентами, необходимыми для сохранения тонального единства всей плоскости холста, разграничения пространственных планов и т. п. Действие, строго ритмизованное группами контрастных диагоналей, организуется двумя встречными потоками; место встречи отмечено сильным контрастом дарующей руки Сципиона и принимающей милость руки юноши-карфагенянина. Фигура возвращаемой пленницы, хотя и отнесена на второй план, так размещена в плоскости изображения, что ее местоположение – между Сципионом и женихом – является действительным знаком ее роли. Гамма жестуляции достаточно скупа, но до предела насыщена значением: каждый жест представляет собой своеобразную пластическую формулу реакции действующего лица. Исключительно важно, что ритмика жестов оказывается здесь непосредственной актуализацией геометрического членения плоскости (это означает, что ритм и метр близки к совпадению); жест дирижирует композицией, будучи органически вплетен в сложную пластику всего тела картины¹². В пространственном построении картины любопытно то, что фигуры первого плана решены как

бы горельефом, фигуры второго плана – барельефом, а третий план – слабым рельефом.

Думается, что возможность известных аналогий с монументальным искусством и театром здесь налицо.

Задача Пуссена вовсе не в том, чтобы изобразить с максимальной точностью определенное историческое событие. Его цель – репрезентировать в конкретном сюжетном действии *идею великодушия*, милосердия. Перед нами, по сути дела, спектакль (разумеется, не в отрицательном оценочном смысле), где ансамбль актеров, прекрасно сложенных, одетых согласно эпохе и т. д., представляет сцену проявления истинной добродетели.

Обратимся теперь к другой композиции Пуссена, выполненной несколькими годами позднее. Это луврский «Суд Соломона» – картина, которую, по словам Беллори, Пуссен считал лучшим своим произведением.

Кажется, что рационализация композиционного строя достигает здесь крайнего предела. Композиция «Суда» может быть уподоблена идеальному механизму – своего рода «весам», ось которых проходит через фигуру Соломона. Застывшая, как бы изваянная фигура царя полна, однако, скрытого напряжения. Это напряжение последовательно

передается от лица-маски к кистям рук с отставленными указательными пальцами, чуткое движение которых незримо связано с «чашами», несущими на себе человеческие судьбы¹³. Творящий суд Соломон буквально дирижирует действием, и снова жест оказывается первым в ряду выразительных средств. Нужно заметить, что в фигуре царя схематизировано развитие композиционной динамики в целом, которая, последовательно нарастая, достигает своей высшей степени в аффектированной жестике и мимике спорящих женщин. Это распространение энер-



Н. Пуссен. Суд Соломона. Фрагмент

гии от центра к периферии и создает почти магический эффект картины. На суетных, обуреваемых страстями смертных нисходит божественная мудрость: «И стали бояться царя, ибо увидели, что мудрость Божия в нем, чтобы производить суд»¹⁴. Сияющий лик Соломона будто пульсирует, излучая и вбирая в себя энергию, которой зримо и незримо пронизано все действие. Пуссеновский Соломон, как заметил Винкельман, сходен с Юпитером на македонских монетах, «однако такие образы у него подобны пересаженному растению, принимающему иной вид на новой почве»¹⁵. Пуссен с исключительным мастерством пользуется пространственной артикуляцией фигур и лиц, безусловно сознавая особую символическую значимость трех основных позиций — анфас, профиль и поворот в три четверти¹⁶.

Вряд ли можно усомниться в справедливости мысли В. Фридендера, связавшего эту композицию с традицией французского театра эпохи классицизма¹⁷. Суд Соломона в пуссеновской интерпретации — это суд, рассчитанный на публичное обозрение. Существенно не событие как таковое, но идея, с которой оно должно соотноситься, которую оно должно репрезентировать, — идея высшей справедливости, беспристрастности, мудрости. Совершенство композиции Пуссена можно было бы обозначить теми же словами, какими с библейских времен характеризуют мудрый суд, — «соломоново решение».

Пуссен прямо указывал на движение как на одно из определяющих средств художественной выразительности и ссылаясь при этом на древних, столь искусственных в красноречии: «Два фактора владеют душой зрителя: движение и стиль. Первое так захватывающе и действенно, что Демосфен дает ему предпочтение перед всеми риторическими ухищрениями. Марк Тулий называет его языком тела; Квинтилиан приписывает ему такую силу и значение, что без него считает мысли, доказательства, выражения лишены убедительности, линии и краски также теряют без него свою выразительность»¹⁸.

Таким образом, жест в картине Пуссена — это подчеркнуто *репрезентативный* жест, и поскольку он органически связан с действием в целом, поскольку он является пластической формулой действия, — это жест *композиционный*. Сходную функцию выполняет *поза*.

Анализ картин литературно-мифологической группы, созданных Пуссеном в конце 1620-х — начале 1630-х годов, уже показал, в каком смысле его герои могут соотноситься с театральными актерами. Речь шла о том, что при многократной смене обликов роли героев остаются инвариантными. Проще говоря, ролей значительно меньше, чем тех, кто их играет. При этом местоположение, поза, жест героя являются знаками его роли.

В более поздний период творчества Пуссен сознательно развивает эту тенденцию; в отдельных случаях (например, в «Суде Соломона») она получает буквально формульное выражение, что дает повод упрекать мастера в излишней рассудочности, в утрате живого чувства. Но случайно ли особое пристрастие самого Пуссена именно к «Суду Соломона»?¹⁹

Уже в ходе известного спора «пуссенистов» и «рубенистов», разгоревшегося в последней трети XVII века в стенах Французской Академии, пуссеновская живопись подвергалась осуждению за «отсутствие колорита». Вот строки стихотворного памфлета, направленного против Пуссена:

Он древним следовал, как честный копиист,
Но выдумки лишен и скверный колорист²⁰.

Недобросовестность или узость подобных суждений очевидны. Однако не менее очевидным представляется и специфическое ограничение роли цвета в пуссеновской живописи²¹. Подойдя к его картине вплотную, мы не насладимся ни той борьбой «дополнительных» цветов, ни той игрой фактур, которые характеризуют, скажем, холсты Ватто или Делакруа. Пуссеновский цвет держит зрителя на расстоянии, заставляет его соблюдать известную дистанцию. Это не интимное откровение импрессиониста. Цвет у Пуссена обладает той же монументальностью и символической значимостью, какие присущи строю его композиции в целом. И если на этом основании его нельзя причислить к колористам, то вместе с ним придется, пожалуй, исключить из числа таковых всех живописцев античности и Средневековья.

Вообще говоря, между художественными системами Пуссена и Рубенса нет той непреодолимой границы, которую искусственно воздвиг спор «пуссенистов» и «рубенистов». При всем несхождении творческих темпераментов и «режиссерских» манер, мощное риторическое начало, по-разному выраженное, обретшее различное воплощение, объединяет их.

* * *

Думается, есть все основания для соотнесения изобразительного искусства и театра в интересующую нас эпоху. Следует говорить именно о взаимном влиянии искусств, так как воздействие, например, живописи на театр проявилось не менее отчетливо, нежели обратное. В эту эпоху все более укрепляется вкус к живописному убранству сцены, к богатой росписи сценических порталов, уподобляющей спектакль динамической картине, к превращению декоративных задников в сложные многофигурные композиции и т. п. Сотрудничество Пьера Корнеля с венецианским декоратором, «чародеем сцены» Джакомо Торел-

ли — яркий, но далеко не исключительный пример прямого взаимодействия искусств.

Однако рассмотрение феномена «театрализации» изобразительного искусства не может и не должно ограничиваться установлением подобий в пространственной организации картины и сцены-коробки, отысканием на холстах или в скульптурных ансамблях «кулис», «падуг», «фестонов», членением изображения на «мизансцены» и прочими видимыми аналогиями.

Существенно установить, что картина жила в сознании художника как действие, выраженное музыкой, речью, пластикой жеста, регулируемое светом и цветом и т. д. и т. п., — словом, как *синтетическое репрезентативное действие*, подобное театральному представлению. Между мыслимым образом картины и его живописным воплощением опосредствующие звенья творческого процесса складывались в некий театрализованный текст, кристаллизовавшийся в структуре изображения.

Переход этого мыслимого и экспериментально проигрываемого, «репетируемого» действия в живописно-пластический сплав на плоскости холста не означает, однако, что совершается необратимый перевод динамического в статическое. Так, композиция у Пуссена никогда не превращается в застывший, омертвелый костяк картины, но мыслится, реализуется и воспринимается как *процесс, регулирующий развертывание идеи*. Этим пуссеновская живопись принципиально отлична от догматического академизма; впрочем, Пуссен был не одинок в эпоху, называемую «веком гениев». «Классическая школа, — заметил в свое время Н. Н. Пунин, — раскрывает композицию, проводя ее, в большей или меньшей степени, сквозь все фазы ее развития, тогда как академическая чаще всего подменяет композицию компоновкой»²².

Суждения о «театральности» искусства эпохи Пуссена хотелось бы лишить их поверхностной оценочной нагрузки и переориентировать с обычной полуправды на действительное положение вещей. Искусство этой эпохи «театрально» прежде всего в том смысле, в каком оно обнаруживает свою *коллективно-синтетическую природу*, живым воплощением которой является театральное действие. Далее, оно «театрально» еще и потому, что, являя собой зримые образы, зримые действия, призвано не просто изображать, но и *условно представлять* — представлять духовное посредством телесного. Здесь можно окончательно избавиться от кавычек и заменить метафору «театральность» термином — *репрезентативность*. Действительно, искусство этой эпохи репрезентативно в полном смысле слова. Его содержание не ограничено тем, что глаз считывает с холста, скульптурного объема или благоустроенного паркового ландшафта. Оно требует понимающего восприятия. Искусство как таковое вовсе не

мыслится конечной целью; оно — живой посредник в духовном общении художника с человеческим коллективом. И если ему дано казаться чем-то безусловно реальным, то это означает, что мысль художника до конца овладела искусством представлять самое себя.

Итак, анализ, начатый с весьма вместительной метафоры «театральность», получившей затем терминологическое уточнение, вплотную подвел нас к проблемам *риторики*, равно существенным для искусства классицизма и барокко. В общем виде риторический принцип можно сформулировать как *принцип языковой полифонии*, когда текст образуется целенаправленным столкновением различных «кодов» и представляет собой структурное единство нескольких подтекстов. Само собой разумеется, что понятие «текст» приобретает здесь расширенное значение.

Таким грандиозным текстом стал Версаль — блистательный образец риторики во славу абсолютизма, своего рода театр, где социальное и природное, вдохновляя друг друга, вступают в самый тесный творческий союз, где музы выходят из дворца и служат под открытым небом. «Чтобы понять Версаль той эпохи, необходимо вообразить себе кипучую, суетливую жизнь, для которой он служил обширной ареной и о которой только старинные гравюры и мемуары современников дают некоторое понятие. В отсутствие короля Версаль напоминал театральную сцену в часы, когда нет представлений. Пустые аллеи, расставленные в беспорядке декорации, повсюду безлюдье. Но вот приедут король и двор — захлопочут церемониймейстеры, закипит работа декораторов, в саду гремит музыка, по дорожкам гуляют гости, и с наступлением темноты преображенный множеством огней сад являет собой зрелище, в котором театральные представления сливаются с театральностью жизни, наряды актеров — с роскошными туалетами гостей»²³. Но мало представлять себе жизнь той поры; нужно внять хору разных художественных языков и читать скрытые подтексты множества произведений, населяющих дворец и парк. «Версальская иконография выделяется своей логической, почти математической стройностью — вся она сосредоточена на одном, на прославлении короля-солнца. И вместе с тем все в ней выражено иносказательно, зашифровано целомудренно, все возводится к самому корню вещей, к общечеловеческим, идеальным нормам, и потому прославление монарха никогда не становится низкопоклонством, угодничеством, сервилизмом. Можно забыть, что прекрасная четверка коней Аполлона, выезжающая из Большого канала, намекает на Людовика, а Латона среди превращенных в лягушек бунтарей — на его мать, победившую фрондеров, — тогда останутся общечеловеческие мотивы, обладающие долголетием»²⁴.



Ф. Жирардон. Аполлон и нимфы. 1666

Рассматривать скульптуры Версаля по отдельности — все равно что пытаться понять выразительность стихотворной строки в отрыве от поэтического целого. Здесь работали ведущие мастера того времени, в том числе Жирардон, Куазево, Тюби, Марси, Пюже, Дюжарден; здесь прихотливым образом смешивались пластические тенденции барокко и классицизма.

Так двоится творческий облик Франсуа Жирардона, ученика Лоренцо Бернини, сотрудника Шарля Лебрена в Во-ле-Виконт,

Ж.-Б. Тюби. Фонтан Аполлона в Версальском парке. 1668—1671



Лувре и Версале. Вдохновляющее влияние учителя ощущается в динамичном жирардоновском «Похищении Прозерпины» (1677) из Версальского парка. Версальский грот Фетиды, впоследствии снесенный, украшала другая известная скульптурная группа работы Жирардона — «Аполлон и нимфы», в которой ваятель отдал должное и классицизму. Пластический язык этой группы рядом черт восходит к эллинистическим прототипам; возможно, выразительность скульптуры была отчасти утрачена, когда она лишилась своего первоначального места и была перенесена в глубь парка.

Однако во многом прав, наверное, Бенуа, когда говорит о Версале: «Что здесь Жирардона, что Реньодена, Марси или Тюби — совершенно не важно знать, ибо и самый изощренный глаз едва ли отличит приемы одного из этих ваятелей от приемов других. Не все ли равно, кому принадлежат какие части замка: Лево, Лебрёну или Мансару, — ведь каждая часть, при своей безличности, так спаялась с остальными, что сейчас ее трудно отделить. Но вот все вместе взятое, это „безличие“ оказывается обладающим изумительным лицом — лицом царственности. Версаль — храм единой воли, принятой всеми во имя общего величия и общей налаженности жизни, храм гармонии, построенной на сложном и глубоком чувстве иерархии. Версаль не есть дворец и сад, а сама прекрасная природа, гигантский пейзаж, в котором веют особые мощные, бодрящие ветры, струятся особые ароматы, и все: бронза, мрамор, стриженные и нестриженные деревья, бассейны, водометы — все поет гимны человеческому величию, достигшему предельной степени в лице одного избранника, одного „вознесенного Божьей милостью“»²⁵.

Иной случай — конная статуя короля работы того же Жирардона (1683), установленная на площади Людовика Великого (впоследствии Вандомская), которую проектировал Ардуэн-Мансар. Здесь скульптура приобретает вполне самостоятельное значение. Прямоугольная в плане (со срезанными углами), ограниченная однотипными фасадами, площадь служит архитектурной рамой для монумента, явно ориентированного на античные и



Ф. Жирардон. Конная статуя Людовика XIV. Модель. 1683

ренессансные образцы; король представлен в одеянии римского полководца (хотя и в парике), облик его дышит величием. Риторика такого рода говорит сама за себя. Работа Жирардона, в свою очередь, послужила образцом для конных монументов других европейских монархов (в том числе и для конной статуи Петра I Карло Растрелли). К сожалению, памятник стал жертвой Великой французской революции, и теперь о нем можно судить только по модели.

Двойственный характер носило многообразное творчество Шарля Лебрена, признанного вождя французского академизма. Выросший в семье художников, он рано начал учиться искусству и вскоре обратил на себя внимание канцлера Сегье, а затем и кардинала Ришелье. Пройдя школу Симона Вуэ, молодой Лебрен сблизился с Пуссеном, сопровождал мастера в Италию, где в течение нескольких лет изучал Рафаэля, Карраччи, Гвидо Рени и прочно овладел изобразительным мастерством; заметное влияние оказала на него и живопись барокко. Как ни старался Лебрен убедить себя и других в том, что выступает истинным последователем Пуссена, ему была чужда склонность великого соотечественника к уединенному сосредоточенному труду; напротив, честолюбие и кипучая энергия влекли Лебрена в центр общественных событий, к блеску французского двора, и он не задержался в Италии надолго. Вернувшись в Париж, Лебрен быстро сделал карьеру — главным образом, декоративными работами (парижский отель Ламбер, замок Фуке в Во-ле-Виконт). Падение Фуке не помешало продвижению Лебрена; напротив, призванный служить Людовику, художник был возведен в дворянство, получил звание «первого живописца короля» и достиг самого высокого положения, на какое мог рассчитывать. Поборник классицистской доктрины в теории, Лебрен на практике следовал принципам барочного декоративизма, о чем свидетельствует гремучая риторика его гигантских картин и росписей, воспевающих военные подвиги Людовика XIV, равняющих короля с Александром Македонским и т. п. В Лебрене нашел свое полное выражение тип художника, более всех необходимого абсолютизму, — организатора, режиссера, «дирижера художественного оркестра» (Бенуа), а в конечном счете — идеального проводника монаршей воли. С этой ролью Лебрен справился как никто другой, и в качестве «первого живописца», неутомимого декоратора Лувра, Тюильри, Версаля, и в должности директора Мануфактуры Гобеленов, и как основатель и директор Королевской Академии. Обратной стороной такой ангажированной деятельности явилось то, что, будучи на словах приверженцем высоких идеалов Пуссена, на деле Лебрен представляет собой прямую противоположность отцу европейского классицизма. Вопрос о времени и вечности решен Лебреном безусловно в



пользу первого, и его искусству отведен соответственный жизненный срок. Если философско-поэтическая риторика Пуссена глубоко трогает по сей день, если его нравственные уроки неразрывно связаны с наслаждением строгой красотой его полотен, то шумное ораторство Лебрена уже давно оставляет зрителя холодным.

Впрочем, есть исключение: это некоторые портреты. Подчас Лебрен-портретист обнаруживает очень высокие художественные достоинства. Таков, например, запечатленный им характерный профиль Мольера (из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина). Любопытно, что даже лебреновский сервизизм может облекаться в очень выразительную живописную форму. Не будет преувеличением назвать луврский портрет канцлера Сегье (1661) настоящим шедевром портретной риторики. В картине, исполненной колористического благородства, есть нечто ритуальное. Не случайно здесь находят сходство с восточной церемонией: «Впечатление это усиливается узорчатостью шитых золотом тканей, двумя огромными зонтами, которые держат пажы, безликие и лишённые индивидуальности, написанные, вероятно, с одной модели. Подобные кордебалету, они создают изящный антураж для главного героя. Изображенное Лебреном зрелище было им увидено в дей-



Ш. Лебрен. Александр и Пор. 1660-е
Ш. Лебрен. Александр и Пор. Фрагмент



Ш. Лебрен. Портрет канцлера Сегье. 1661

ствительности. Известно, что этот портрет, написанный в 1661 году, создан под впечатлением от торжественного въезда Людовика XIV и королевы Марии-Терезии в Париж, во время которого французская знать предстала во всем своем фантастическом великолепии»²⁶.

Мы рассмотрели разные аспекты риторической проблематики в искусстве классицизма: это обогащение изобразительного языка мифологическими, поэтическими, театральными и другими «кодами», игра видимого и скрытого, естественного и условного, игра явных цитат и реминисценций; это приемы удвоения, построения типа «текст в тексте» — портрет в портрете, картина в картине, скульптура в архитектурной раме и в благоустроенном ландшафте и т. п. К этому кругу вопросов нам предстоит еще возвращаться неоднократно. Но один принципиальный вопрос нужно обсудить здесь и сейчас. Речь идет о репрезентации *зрителя* в самом изображении.

* * *

Часто полагают, что изобразительное искусство вовсе не знает «исполнительства» (в том смысле, в каком оно существует

в музыке или поэзии). Это верно лишь отчасти. Функции исполнителя здесь берет на себя *экспозиция*²⁷.

Отдавая должное архитектуре, важно учесть факт сложения экспозиционных приемов *внутри* самого изображения, феномен «внутренней экспозиции». Последний состоит в сознательном введении в картину героя-медиатора, героя, осуществляющего посредническую функцию и принадлежащего одновременно миру изображения и миру зрителя, — героя, как бы балансирующего на грани двойного бытия картины. Впрочем, это не обязательно одушевленное лицо; эквивалентами «пограничного» героя выступают изображения архитектурных проемов (арка, дверь, окно — как внутренняя рама), скульптурных кулис и т. п. Введение героя-медиатора может быть понято и как способ предъявления, обнародования картины, и как своего рода образец ее восприятия; различные художественные системы расставляют здесь акценты по-разному. Иначе говоря, такой герой демонстрирует определенный стиль поведения в общении с произведением искусства, в сфере художественной коммуникации. В той степени, в какой зритель воспримет данный стиль, он сможет реализовать свои «исполнительские» потенции, поскольку экспозиция и есть рубеж, на котором самостоятельно-вещная форма произведения преобразуется в энергию воспринимающего чувства и мысли, и зритель становится «исполнителем».

Какова роль зрителя в художественной концепции Пуссена? Вполне внятный ответ содержит «теория модусов». Само ее возникновение связано с изучением и систематизацией человеческих аффектов, или «страстей». По мысли Царлино, на которого, как уже говорилось, опирался Пуссен, человеческие страсти подобны «телосложению гармоний», а следовательно, «мы легко можем узнать, каким образом гармонии могут влиять на души и располагать их к различным страстям, так как, если кто-нибудь подвержен какой-нибудь страсти и он слышит гармонию, сходную с ней в соотношениях, эта страсть увеличивается... <...> если же он слышит гармонию, в соотношениях различную, эта страсть уменьшается и появляется ей противоположная»²⁸. Сам же Пуссен недвусмысленно замечает: «Форма каждого предмета определяется его *сущностью* и *назначением* (курсив мой. — С. Д.); некоторые вызывают смех, другие отчаяние, и этому соответствует их форма»²⁹.

Таким образом, изобразительная форма, как в частности, так и в целом, является не только формой *обозначения*, но и формой *предназначения*: будучи выражением человеческих страстей, изображение на них же и ориентировано, им же и представлено. Страсть отображенная и страсть возбуждаемая, проникая друг в друга, составляют как бы душу художественного действия.

Но при этом не должна возникать иллюзия, будто произведение создается и существует лишь для удовлетворения страстей. Произведение существует для идеи, заключающей в себе «природу сюжета».

Пуссен отчетливо сознавал, что «каждый род произведений имеет не только своих авторов, но и своих любителей»³⁰. «Будьте уверены, — писал он своему заказчику, — что я приложу все усилия, чтобы удовлетворить искусство, вас и себя»³¹. О том, какую роль играла реакция публики в творческом развитии Пуссена, ясно свидетельствуют его слова: «И хотя те, кто порицает, не могут научить меня сделать лучше, они все же послужат причиной того, что я сам найду для этого средства»³².

Чрезвычайно показателен прием, посредством которого Пуссен вводит зрителя в пространство картины. На периферии изображения, в нижнем углу, он часто помещает фигуру, повернутую лицом к изображаемому действию. Как правило, это аллегория «местного» божества. Не будучи непосредственно включенным в действие, этот герой не является и полностью «посторонним», как не является полностью посторонним зритель картины. Это своего рода двойник зрителя в картине или, если угодно, модель «идеального зрителя». Это не веселый крикливый зазывала, стремящийся всевозможными средствами завлечь как можно больше зрителей, — напротив, это углубленный созерцатель, подлинный свидетель и в то же время «актер», демонстрирующий «идеальное созерцание». Обращенная спиной к зрителю и застывшая, подобно изваянию, эта фигура тем не менее красноречиво призывает к соучастию в изображаемом действии.

Любопытно, что сходный прием настойчиво использует Луи Ленен, помещая в нижнем правом углу композиции «вводную» фигуру («Повозка», Париж, Лувр; «Крестьяне перед домом», Бостон, Музей изящных искусств; и другие). Впрочем, такие фигуры у Ленена, как правило, обращены лицом к зрителю, что изменяет характер прагматического эффекта, связанного с общим мотивом предстояния. С точки зрения формально-композиционной приемы Пуссена и Ленена имеют одну и ту же природу, или причину, — так называемый скос угла³³. Однако с учетом прагматической позиции художника эти приемы обнаруживают известное различие: если у Пуссена указанный персонаж выступает в роли «первого среди зрителей», то у Ленена это действующее лицо, вынесенное на передовой рубеж композиции, — «первый среди героев».

Живопись Пуссена рассчитана на избранного зрителя, но избранность такового определяется не столько высотой социального положения, сколько собственно культурным статусом — широтой эрудиции и глубиной интеллекта. Зритель должен не

просто смотреть, но проникать в сущность изображенного. Только тот, кто обладает известной подготовкой, определенным предварительным знанием, способен увидеть в расположении, движении и характере телесных форм знаки духовного содержания. Не случайно в иерархии зрительского коллектива наивысшее положение занимает божество-созерцатель: необходимое знание присуще ему по природе.

Образ «идеального зрителя» предъявляет исключительно высокие требования к зрителю реальному. Прежде всего это касается *памяти*.

Зритель, движимый естественным стремлением найти в произведении нечто созвучное своей индивидуальности, при встрече с картиной Пуссена ощущает явную несоизмеримость личного опыта с тем, что предлагает ему художник. Расположенный к интимному общению, он встречен торжественной речью и как бы выведен на площадь. Внять этой речи — значит совершить трудное восхождение от индивидуального к коллективному, от образа к первообразу, стать причастным ценностям, которые хранит память человеческого коллектива. Не всякий готов пойти на это. Но и одного желания мало. Препградой может послужить недостаточный объем памяти: сознание, пораженное «амнезией», бессильно перед картиной Пуссена, который всегда помнил о том, что музы — дочери Мнемозины.

При столь высоких требованиях смысл сказанного Пуссеном во всей его полноте не мог быть воспринят реальной аудиторией.

Л. Ленен. Повозка. 1641



ей, и недоразумение с Шантелу (о чем шла речь выше) — лишнее тому свидетельство. В образе «идеального зрителя» можно усмотреть явные черты *нададресата*, понятие о котором ввел в научный обиход М. М. Бахтин.

«Всякое высказывание всегда имеет адресата (разного характера, разных степеней близости, конкретности, осознанности и т. п.), ответное понимание которого автор речевого произведения ищет и предвосхищает. Это второй... <...>. Но кроме этого адресата (второго) автор высказывания с большей или меньшей осознанностью предполагает высшего *нададресата* (третьего), абсолютно справедливое ответное понимание которого предполагается либо в метафизической дали, либо в далеком историческом времени. <...> В разные эпохи и при разном миропонимании этот нададресат и его идеально верное ответное понимание принимают разные конкретные идеологические выражения (Бог, абсолютная истина, суд беспристрастной человеческой совести, народ, суд истории, наука и т. п.).

Автор никогда не может отдать всего себя и все свое речевое произведение на полную и *окончательную* волю наличным или близким адресатам (ведь и ближайшие потомки могут ошибаться) и всегда предполагает (с большей или меньшей осознанностью) какую-то высшую инстанцию ответного понимания, которая может отодвигаться в разных направлениях. Каждый диалог происходит как бы на фоне ответного понимания незримо присутствующего третьего, стоящего над всеми участниками диалога (партнерами)»³⁴.

Композицию художественного произведения принято понимать как форму организации внутритекстовых отношений, благодаря которой создается выразительно-смысловое единство (художественный текст). Но вместе с тем композиция предполагает использование таких средств, которые создают более или менее обширные *внешние* связи; совокупность этих внешних связей образует особую среду, особую атмосферу произведения искусства. Следовательно, нужно говорить о композиции как *совокупности условий понимания*, и в этом смысле проблема зрителя приобретает особенную значимость. В искусстве классицизма зрительский коллектив мыслится иерархически: его основание образует круг ближайших потребителей, однако последнее слово не за ними, а за «высшей инстанцией ответного понимания».

Картина природы

«По самой сути своей, — писал А. Н. Бенуа, — исторический пейзаж со всеми его разветвлениями был явлением интернационального характера. Родиной его был *Cosmopolis* — Рим, а глав-

ными создателями — эклектики-академики болонцы и „французский римлянин“ Пуссен...»¹ Болонская школа в лице братьев Карраччи, Доменикино, Альбани и других представителей содействовала установлению своеобразного союза между историей и природой, благодаря чему пейзаж мог сосуществовать с живописью «высокого рода» — историческим жанром. Этот союз и обрел канонизированную форму в историческом пейзаже, который именуют также «героическим», «идеальным», «аркадийским». Союз этот был еще более упрочен Пуссеном: в его творчестве сама природа заговорила возвышенным языком, из немого свидетеля превратившись в действительного героя исторических деяний.



Анн. Карраччи. Бегство в Египет. Ок. 1603

Каким бы ни было отношение к болонской школе, нельзя сводить ее деятельность только к художественно-эстетическому консерватизму и закрывать глаза на действительные открытия. Шедевр Аннибале Карраччи из римской галереи Дориа-Памфили — «Бегство в Египет» (ок. 1603) — недвусмысленно говорит о том, что в истории взаимоотношений человека и природы открылась новая глава. «Движущиеся по гребню холма фигурки Марии и Иосифа, помещенные у самого края картины и силуэтом выделенные на фоне светлой глади реки, противопоставлены как частное и преходящее, камерное явление существующей в иных, вселенских измерениях панораме устремляющихся к горизонту гор, деревьев, ущелий и башен. В этом противопоставлении природа раскрывает силу бесконечного пространственного размаха и величественный пафос вечности, растворенной в атмосфере насыщающего ее покоя, а человеческое бытие обнаруживает быстротечность, несовпадение своего торопливого ритма с периодами обращения в природе и получает интимную проникновенность звучания, близость к душевному

миру зрителя как частного человека: спотыкающийся, семенящий шаг поднимающегося в гору ослика, образно сопряженный с отчужденным молчанием далекого замка, концентрирующего в себе величавую интонацию покоящейся природы, воздействует с той же пронзительной остротой, с какой прозвучало бы одинокое цоканье его копыт где-нибудь в пустынном ущелье или тишине уснувшего селения — как звук упавшей капли в замершем после дождя лесу или неожиданно принесенный ветром к самому уху чей-то далекий смех или шепот. Это отнесение отдельного к общему, мимолетного к вечному, движущегося к покоящемуся — задача века! — предполагает у Карраччи не только противопоставление, но и момент слияния, вернее, созвучия, параллельного звучания в общей тональности»².

Надо полагать, Пуссен и в этом случае не обошел вниманием болонцев, но, как всегда, переработал их уроки по-своему и сообщил историческому пейзажу поистине классическую завершенность. Таковы его ландшафты позднего периода.

Безгранично могущество любви: даже страшный циклоп Полифем, сеявший ужас во всяком встречном, Полифем, презиравший богов и Олимп, — и тот покорен пламенным чувством. Он забыл свой скот и родные пещеры.

Клином, длинен и остер, далеко выдвигается в море
Мыс, с обоих боков омываем морскою волною.
Дикий Циклоп на него забрался и сел посередке.
Влезли следом за ним без призора бродящие овцы.
После того как у ног положил он сосну, что служила
Палкой пастушьею ему и годилась бы смело на мачту,
Взял он перстами свирель, из сотни скрепленную дудок,
И услышали его деревенские посвисты горы,
И услышали ручьи. В тени, за скалою укрывшись,
С Акидом нежилась я и внимательным слухом ловила
Издали песни слова, и память мне их сохранила.
«Ты, Галатее, белей лепестков белоснежной лигустры,
Вешних цветущих лугов и выше ольхи длинноствольной,
Ты светлей хрусталя, молодого игривей козленка!
Глаже ты раковин тех, что весь век обтираются морем...»³

Так повествует прекрасная nereida Галатее о любви, приведшей к трагическому концу ее возлюбленного, который погиб от руки чудовищного ревнивца.

Конечно, Пуссен не был первым, кого вдохновил античный миф, воспетый Феокритом и Овидием. Пуссен еще не вышел из детского возраста, когда те же братья Карраччи создали свою прославленную фресковую версию «Метаморфоз» (включая любовную историю Полифема) в галерее римского палаццо

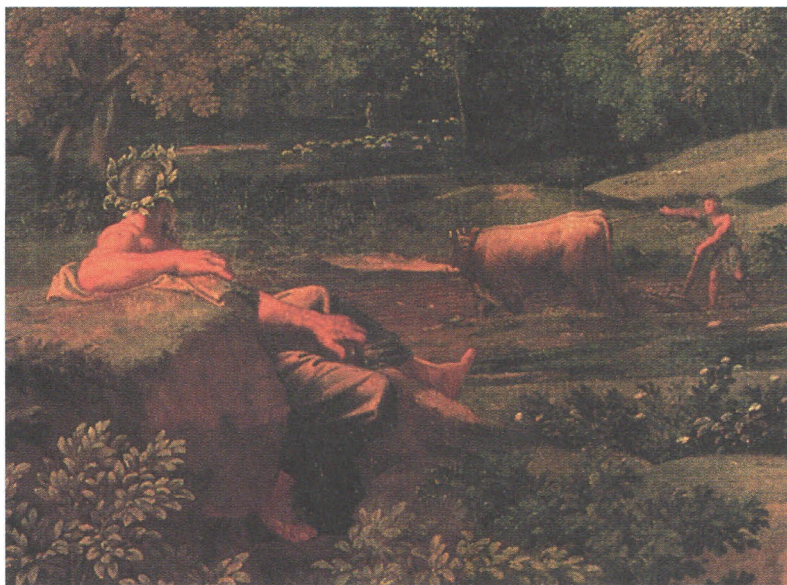


Н. Пуссен. Пейзаж с Полифемом. 1649

Фарнезе, а за ними последовали многие подражатели. Однако популярный мифологический сюжет получил у французского мастера глубоко своеобразную интерпретацию. Речь идет об эрмитажном «Пейзаже с Полифемом» (1649).

Композиция картины подчеркнута статична. Это достигается посредством строгого чередования вертикалей и горизонталей — линейных доминант, параллельных границам формата. Кроме того, последовательно выдержана симметрия правой и левой частей композиции: масса скалы слева находит свое отражение в массе дерева справа. Срединная масса — скалистая вершина, на которой уселся Полифем, — помещена в геометрический центр изобразительного поля. Трем главным массам соответствуют три главные вертикали — «оси» масс, обозначенные в гранях скал и стволе дерева. Центральная скала вместе с фигурой циклопа вписывается в правильный треугольник, основание которого лежит на горизонтали, ограничивающей площадку первого плана. Сказанное легко проверить, используя геометрические инструменты, причем это, думается, не будет насильем над картиной, автор которой никогда не пренебрегал геометрией.

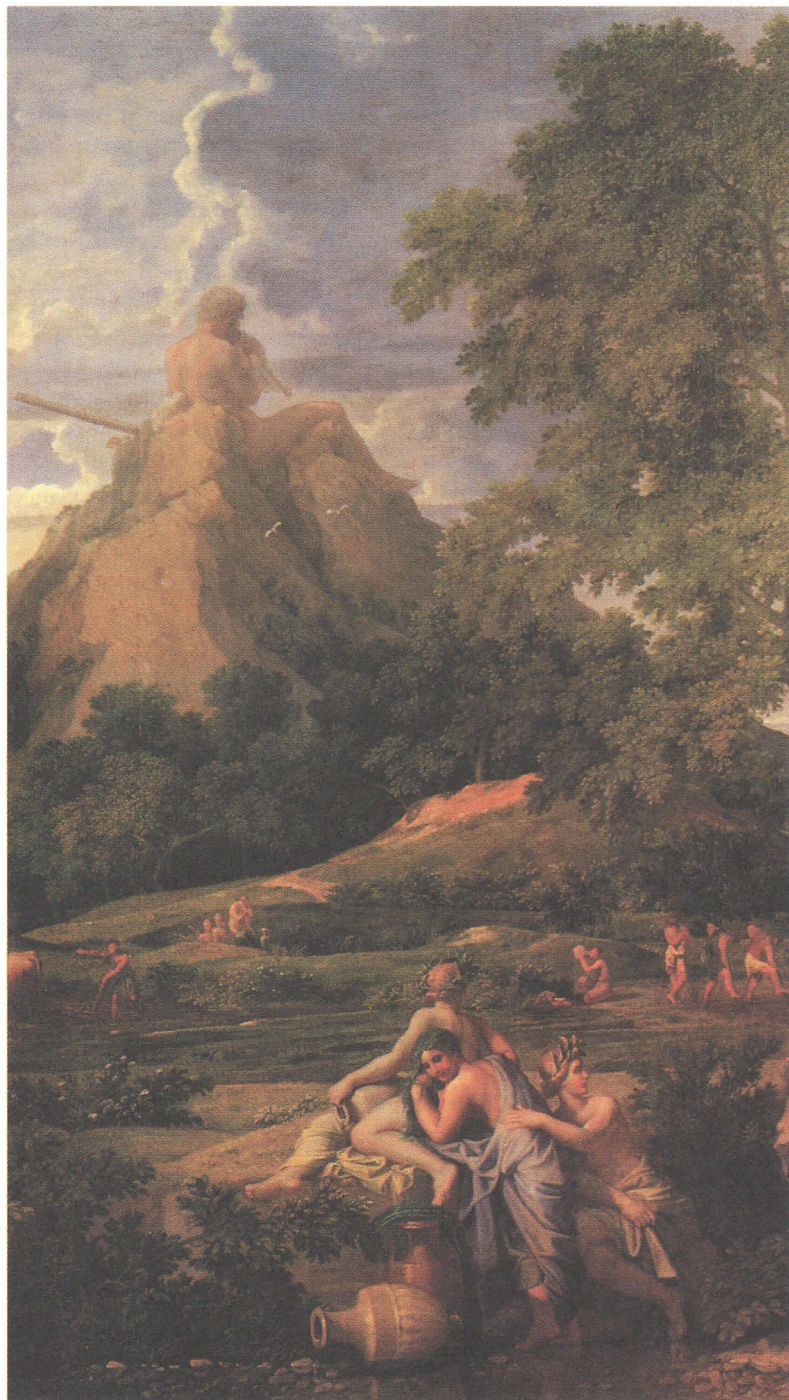
Пространство картины глубокое, но не безграничное в своей глубине. Чрезвычайно интересен прием, посредством которого Пуссен «восстанавливает» плоскость. В картине можно ус-



Н. Пуссен. Пейзаж с Полифемом. Фрагмент

ловно выделить четыре плана: первый, которому соответствуют фигуры речного божества, нимф и сатиров; второй — люди, возделывающие поле; третий — скалистый берег моря с Полифемом на одной из вершин; четвертый — море и город на его побережье. Таково строение картины «в глубину». Однако гигантская фигура Полифема, помещенная в глубине изображенного пространства, решена в том же масштабе, что и фигуры первого плана. Не нарушая перспективы и соблюдая условия, заданные темой (Полифем должен намного превышать всех своими размерами), Пуссен с необыкновенным художественным остроумием решает задачу «сохранения плоскости». С другой стороны, достаточно сопоставить масштабы фигур второго плана и фигуры циклопа, чтобы поразиться грандиозности последней.

Таким образом, в перспективном построении холста существует определенный порядок сопоставления планов (они как бы рифмуются: первый—третий, второй—четвертый). Нетрудно показать, насколько значим этот порядок. Уравнивание масштабов фигур первого плана и фигуры Полифема имеет глубокий смысл. На первом плане представлены различные олицетворения природы: речное божество, сатиры — боги полей, гор, лесов; обернувшаяся к зрителю нимфа с пепельно-лазурными волосами (в центральной группе) — это, по-видимому, сама рассказчица, nereида Галатея⁴. Полифем — олицетворение природной стихии. Это главные герои картины. Люди — второстепенные герои, им и отведено соответствующее место в картине (маленькие фигурки на втором плане, прибрежные строения — на чет-



Н. Пуссен. Пейзаж с Полифемом. Фрагмент

вертом). Можно сказать, что главным героем картины является Природа, проникнутая гармонией, источник которой в любви и согласии природных сил.

«Фриз» первоплановых фигур служит основанием, на котором воздвигнута гигантская пирамида скалы, увенчанная фигурой циклопа. В своем единстве эти формы образуют как бы монумент, прославляющий природу, храм Природы. Если фигуры первого плана обладают ясно выраженным человеческим обликом (хотя и являются персонификацией природных сил), то Полифем утрачивает черты такового, сливаясь с грубой массой скалы, уподобленной курящемуся вулкану (эффект обусловлен совмещением волнистого контура облаков с центральной осью скалы). В этой связи любопытно отметить, что в тексте «Метаморфоз» есть указание на вулкан; описывая муки неразделенной любви, Полифем восклицает:

Я пламенею, во мне нестерпимый огонь взбушевался, —
Словно в груди я ношу всю Этну со всей ее мощью,
Перенесенной в меня!⁵

Но в картине Пуссена эта стихия предстает умиротворенной, включенной в величаво-медлительный, торжественный строй созвучий, воплощающих гармоническое начало природы.

Равномерное распределение контрастов светлого и темного, повсеместное господство зеленого и синего цветов (которые, как известно, действуют успокаивающе) направлены на снятие аффектов. Зритель должен испытать чувство полного умиротворения, обрести созерцательный покой. Это осуществлено Пуссеном с мастерством, исчерпать которое не дано никакому анализу. Совершенство его композиции подобно гармонии изображенного в ней мира.

Известно, что Пуссен неоднократно обращался к мифу о Полифеме. Достаточно вспомнить его ранние иллюстрации к «Метаморфозам», сделанные под руководством Марино. Однако это именно иллюстрации. Рисунок с Полифемом, подглядывающим за влюбленной парой⁶, характерен тем, что воспроизводит именно конкретный момент сюжетного действия, иллюстрирует фрагмент поэтического текста. Отсюда «кадровое» строение изображения, композиционные «срезы», резкое сопоставление планов — ближнего и дальнего. Обращаясь к живописному воплощению сюжета, мы обнаруживаем образное целое, не только не сопоставимое с иллюстрацией, но по своим масштабам не уступающее самой книге Овидия.

Пуссен представляет природу одушевленным единством, исполненным мощи и величия. Она обращена к зрителю своим идеальным ликом; это как бы прозрачный кристалл, на котором

начертаны знаки его содержания и в котором, как в гигантском сосуде, заключен мир человека.

Впрочем, здесь следует сделать одну важную оговорку. Для современного Пуссену зрителя трагический финал любовной истории, даже будучи вынесен за границы изображения, все же сохранял свое значение. Восприятие картины оказывалось противоречивым: утверждаемая живописцем гармония стояла перед угрозой разрушения. Можно не сомневаться в том, что этот скрытый диссонанс, основанный на конфликте видимого и знаемого, был сознательно рассчитан Пуссенем.

В «Пейзаже с Полифемом» уже очевидны симптомы того стиля, который Фридендер характеризует эпитетом «возвышенный» (*sublime*)⁷. Может сложиться впечатление, что в это время *modus doricus* становится господствующим в композициях Пуссена. Но это не совсем так. Если композиционный строй картин предшествующего периода дает более или менее отчетливое представление об использованном конкретном модусе, то стиль позднего Пуссена, при всей его «дорической» строгости, синтезирует возможности всех композиционных средств, освоенных художником ранее. Известные аналогии «Полифему» могли бы составить такие пейзажи Пуссена, как «Иоанн Богослов на Патмосе» (Чикаго, Институт искусств) или «Пейзаж с Орфеем и Эвридикой» (Париж, Лувр). Их объединяет стремление воспроизвести изначальную гармонию природы, музыку Вселенной. Однако в «Орфее» еще более настойчиво проступает, по выражению Е. Ф. Кожинной, «трагическая доминанта сюжета»⁸.

Но вот ландшафт становится ареной человеческой истории. Один из пейзажей Пуссена, написанных в конце 1640-х годов, изображает сцену выноса из Афин тела Фокиона, греческого полководца, выпившего яд по несправедливому приговору соотечественников и лишенного права быть погребенным на родине («Похороны Фокиона», Окли-парк, собр. Плимут). Трагический диссонанс явственно нарушает гармонию природы, и в высшей степени значимо, что этот диссонанс вносит суетный, неспособный к беспристрастности человек. Правда, сама природа не перестает быть прекрасной, как и композиция не утрачивает свою строгую цельность, но зритель лишен того ощущения космического единства и равновесия, которое он испытывает перед «Полифемом».

Итак, пейзажный цикл (не в строгом смысле слова) Пуссена включает в себя все то, что принято называть мифологией, религией и историей. Если у раннего Пуссена эти последние были весьма четко расподоблены (хотя бы внешним образом), а затем объединены под началом мифа, то Пуссен, достигший вершин творческой зрелости, приводит их к новому единству на фундаменте своей «натурфилософии». Прообразом художественного

единства становится изначальное единство Вселенной, *природный Космос*.

Здесь трудно удержаться от соблазна ссылки на стоическую философию. «В природе стоики видели магистра искусства, — писал Татаркевич, подразумевая представителей раннего стоицизма. — С другой стороны, они понимали природу, как и искусство, вполне художнически. „*Omnis natura artificiosa est*“, — излагал Цицерон взгляды Зенона. Хрисипп же писал, что *самым совершенным произведением искусства является вселенная* (курсив мой. — С. Д.)»⁹.

Творческий путь французского мастера завершает прославленный пейзажный цикл «Времена года» (1660—1664; Париж,



Н. Пуссен. Похороны Фокиона. Конец 1640-х

Лувр). Здесь слово «цикл» употребляется уже в прямом и точном своем значении. Картинами этого цикла Пуссен обобщает многолетние размышления о жизни и смерти, о судьбах человека и человечества. Безоблачная юность «Весны» сменяется энергичной деятельностью «Лета», а вслед за плодоносной «Осенью» неминуемо наступает смерть, символизируемая «Зимой». С отдельными состояниями природного бытия сопоставлены этапы истории человечества, на что указывает библейская сюжетная канва. (Надо заметить, впрочем, что художник не соблюдает последовательность библейского повествования.) И подобно тому, как проходит свой путь человеческий род, рождается, зреет, пожинает плоды и уходит в вечность каждый отдельный человек. Таким образом, в пуссеновских «Временах года» взаимно отра-



Н. Пуссен. Весна (Земной рай). 1600—1664

Н. Пуссен. Лето (Руфь и Вооз). 1660—1664

жены, репрезентированы друг в друге бытие природы, человеческая история и жизненный путь индивидуума. В этом, однако, правомерно усмотреть известную иерархию: бытие отдельного смертного представляет собой минимальный цикл и как бы вписано в раму истории человеческого бытия в целом, а послед-



Н. Пуссен. Осень (Возвращение из Ханаана). 1660—1664

нее в еще более грандиозных масштабах воспроизводится в космическом бытии Вселенной, представляющем максимальный жизненный цикл.

«Зима (Всемирный Потоп)» — один из наиболее мощных художественных образов, созданных Пуссенем. Исчезла граница между небом и землей; разверзшееся небо, сливаясь со стихией океана, хлынуло в узкое пространство между скалами, и вода поглощает все живое. Никто и ничто не в силах противостоять низвергающемуся потоку — ни люди, ни животные, ни камни, ни деревья. Хаос овладел миром. Этому хаосу «противостоит» лишь *композиция*, сообщающая картине вселенского бедствия строгую организованность. Уравновешены объемы скал: большей массе правой скалы отвечает меньшая, но выдвинутая вперед и решенная темным силуэтом масса левой скалы. Упорядочено по планам строение пространства, чему способствует контраст затененной «авансцены» и освещенных дальних планов изображения. Даже жертвы небесного гнева мечутся в определенном ритме (таково ритмическое сопоставление крайней левой и крайней правой групп с характерным повтором движения вздетых рук; ритмической аналогией связаны две фигуры первого плана и т. д.). Поразительно красив пепельный колорит картины. Разнообразные оттенки серого, то переходящего в зеленовато-коричневый, то отливающего свинцовым блеском,



Н. Пуссен. Зима (Всемирный потоп). 1660—1664

приведены к общему знаменателю; лишь кое-где вспыхивают яркие цветовые пятна.

Если мир изображаемый погружается в хаос, уходит в небытие, то мир изображающий — мир, исполненный гармонии линий и красок, — сохраняет свой нерушимый строй. Именно так, как воплощение борьбы Хаоса и Космоса, понятая, картина Пуссена ужасает и воодушевляет одновременно, производя тот эффект, который древние называли «катарсисом».

Верно, что в первой картине цикла недвусмысленно предугазана причина трагического финала. Верно и то, что таким образом пуссеновская концепция предполагает векторное осмысление времени. Однако, как уже сказано, необратимость исторического времени находится здесь в принципиально значимом соотношении с иным временным строем¹⁰. Было бы наивностью полагать, что своим «Потопом» старый мастер пророчил миру гибель. Действительно, здесь в известной мере отразилась мысль художника о близкой смерти, а библейская канва, объединяющая картины цикла, свидетельствует о его намерении акцентировать взаимосвязь судеб человека и человечества. Но нельзя толковать «Потоп», вырывая его из контекста всего цикла. Подобно тому как из ветхозаветного сказания следует, что потоп не прекратил жизни на земле, подобно тому как с наступлением зимы не прекращается жизнь природы, так за смертью

человека грядет жизнь новых поколений человечества. Пуссен был человеком христианской культуры, но не был ортодоксом и обладал поистине философическим умом.

* * *

В истории искусства имена Пуссена и Лоррена стоят рядом, и это обусловлено не только тем, что мастера принадлежали к одной национальной художественной школе, работали в одно время и, более того, были связаны личным творческим общением. Оба художника стояли у истоков европейского классицизма, оба содействовали упрочению традиции в противоположность культу новизны. И вместе с тем близость их художественно-эстетических позиций не может заслонить различия двух линий в развитии европейской пейзажной живописи — по преимуществу *эпической* у Пуссена и преимущественно *лирической* у Лоррена.

Если пейзажные композиции Пуссена теснейшим образом связаны с его исторической живописью, если пуссеновский пейзаж явился, так сказать, прямым отпрыском исторической картины, то в творчестве Лоррена осуществляется перестановка акцентов, сыгравшая принципиальную роль в «открытии» природы как суверенного предмета изображения. Нельзя, конечно, не отметить, что одним из важнейших условий этого «открытия» было предельное ограничение жанрового диапазона: Лоррен всецело посвятил себя культу природы.

Происхождение мастера, казалось бы, не предвещало блестящего будущего. Клод Желле, прозванный Лорреном (le Loggain значит Лотарингец), родился в семье крестьянина и образования как такового не получил. Говорить о существенном влиянии местных художественных традиций не приходится. Решающим обстоятельством послужило путешествие в Рим, предпринятое юным Клодом с целями, не имевшими, возможно, прямого отношения к искусству¹¹. Согласно Бальдинуччи, Клод рано потерял родителей, отправился к брату Жану, резчику по дереву, во Фрайбург (Freiburg-im-Breisgau), а затем — в Рим. Зандрарт же сообщает, что Клод не обнаружил склонностей к школьной науке и родители отдали его в обучение к кондитеру; затем юноша отправился в Рим, где поступил в услужение к живописцу Агостино Тасси¹².

Как сокровищница искусства античности и Ренессанса, как хранитель классических традиций, Рим играл роль интернациональной академии художеств и служил целью паломничества художников всей Европы. Приток свежих сил был обеспечен, и здесь в живом единстве и борьбе сосуществовали самые различные художественные тенденции — архаические и новаторские, местные и иноземные. Здесь развилось, обрело силу и достигло высшего расцвета дарование Лоррена. Италия стала для него

второй родиной. В этом отношении творческие биографии Лоррена и Пуссена оказываются сходными.

Однако сказанное не означает, что искусство Лоррена укоренилось всецело на латинской почве, что его художественная родословная восходит исключительно к итальянской традиции. Достаточно сказать, что среди мастеров, оказавших воздействие на раннее творчество Лоррена, наряду с прямым его наставником Агостино Тасси называют фламандского живописца Пауля Бриля и немецкого живописца Адама Эльсхаймера. Таким образом, художественное воспитание Лоррена носило интернациональный характер.

Из каких устойчивых, повторяющихся черт складывается лорреновский образ природы?

Прежде всего следует указать, что постоянными героями лотарингского мастера выступают не те, чьи имена встречаются в названиях его картин, будь то персонажи Священной Истории, мифологии или эпической поэзии, но высокое Небо, вечнозеленая Земля, Море с его прозрачной далью. Большинство известных произведений Лоррена представляет собой встречу этих природных стихий при непреходящем участии Солнца. У тех, кто называл лотарингского мастера «солнцепоклонником», были на то все основания. Прибегнув к риторической перестановке акцентов (в духе барочной игры словами), можно сказать, что страной Лоррена-живописца правит не *le Roi-Soleil*, но *le Soleil-Roi*.

Излюбленные мотивы Лоррена — зарождение и угасание дня, когда природа всеми своими ликами обращается к солнцу, встречая его или смотря ему вслед. Этот специфический «гелиотропизм» пейзажей лотарингского мастера связан с устойчивым композиционным приемом, который, переходя из картины в картину, обретает силу принципа. В первую очередь отметим относительное постоянство линии горизонта: оно таково, что если холсты Лоррена выстроить в единый ряд, эта линия стала бы их сквозной осью (ее колебания очень незначительны). Небо всегда доминирует, занимая большую площадь холста. Выбор низкого горизонта сообщает композиции черты монументальности; они проступают еще более отчетливо благодаря стаффажу, который, согласно известному разделению труда, мог быть выполнен другими живописцами (скажем, Лаури) под общим композиционным контролем Лоррена. Помещение основного светового акцента у линии горизонта создает сильнейший перспективно-динамический эффект и превращает пространство картины в анфиладу бесконечной глубины, ибо предметность изображения, рельефно выраженная на его периферии, как бы растворяется к центру, чтобы окончательно растаять в ореоле далекого светила.

Таковы, в особенности, многочисленные гавани и бухты Лоррена.

Две сравнительно ранние картины из Эрмитажа, известные под одним и тем же названием — «Утро в гавани», дают совершенно ясное представление об очерченном выше композиционном принципе. Сильно выраженное перспективное сокращение объемов сообщает картине зримую глубину. Все линии стремятся вглубь, к единому центру, но по мере приближения к нему теряют ясность начертания и исчезают во встречном потоке света.



К. Лоррен. Утро в гавани. 1634

К. Лоррен. Гавань. Рисунок. Ок. 1640

Мыслимая точка схода будто бы совмещена с видимым источником света, и движение в глубину изобразительного пространства преобразуется в противоположное движение, руководимое светом. Динамика пространства усилена смещением солнечного диска относительно геометрического центра холста. Солнце представляется животворящим источником: из идеально-недостижимой глубины оно протягивает свои лучи, и в их свете сначала призрачно, силуэтами далеких гор и кораблей на рейде, а затем все рельефнее, осязаемыми архитектурными массивами вырисовываются черты земного мира, чтобы окончательно воплотиться в обыденной трудовой суете обитателей порта. Вместе с тем изображение насыщено эмоци-

ональным призывом к странствиям в волшебную даль, откуда каждый день приходит солнце. Иначе говоря, пространство Лоррена строится как бы совмещением двух перспектив, двух позиций созерцания, одну из которых занимает зритель картины, а другую — Солнце, «око мира».

Шарль Було, исследовавший композиции лотарингского мастера с точки зрения «скрытой геометрии», обратил внимание на регулярное членение формата в подготовительных рисунках



К. Лоррен. Утро в гавани. Фрагмент

Лоррена, где *диагональное* построение четко фиксирует центр, организует соотнесение основных масс и определяет магистральные направления композиции¹³. Настойчивое повторение этой схемы свидетельствует о методически целенаправленном характере работы и служит сильным аргументом против тех, кто склонен преувеличивать значение спонтанного начала в творчестве Лоррена.

Бенуа применил к живописи Лоррена очень точное выражение «*Scheinarchitektur*»¹⁴. Восходы и закаты Лоррена суть торжественные акты встречи и прощания с главным его героем — Солнцем.

Сделав свет доминирующим живописно-композиционным фактором, Лоррен организует восприятие картины таким образом, что пространственность приобретает *темпоральный* характер. Глубина пространства, развернутого для созерцания, переживается как длительность. Так в пейзаж входит образ *времени*.

К какому бы произведению Лоррена мы ни обратились, почти везде мы обнаружим руины древних храмов и дворцов. Это, пожалуй, наиболее явный знак времени в живописи Лоррена — знак, окрашенный эстетической ностальгией. С одной стороны, это зримое воспоминание о процветавшей некогда культуре античного Рима; оно тем более красноречиво, чем больший след оставило время на сооружении, ибо «реставрирующее» вообра-

жение готово превзойти саму историческую реальность. Не случайно Лоррен помимо множества анонимных сооружений изображал и прославленные памятники древности. Вместе с тем это как бы свидетельство от первого лица: «я, живописец нынешнего века, нахожусь здесь, на земле прекрасной античности». Подпись художника на изображенной руине эквивалентна такому свидетельству. С другой же стороны, руины – знак более общей концепции, обращение к *памяти*, связующей времена, дань Мнемозине, матери муз. Как перспектива соединяет близкое и далекое, так введение руин в картину природы свяжет настоящее и прошлое. Однако здесь обнаруживается чрезвычайно важное в концепции Лоррена противопоставление времени и вечности, а вместе с тем – человеческого и природного начал. Смысловая функция руин в пейзажах Лоррена (как и в историческом пейзаже вообще) подобна той, какую несет в себе изображение черепа в натюрмортах типа «vanitas»: это аллегория бренности, знак быстротечности человеческого существования. Здесь этот знак приобретает поистине монументальный характер. Отсюда берет начало «эстетика руин», художественно-философский пафос которой получил широкий отклик в искусстве XVIII и XIX веков.

Мир Лоррена – это высокоствольные деревья с пышными кронами, кудрявые рощи, величавые горы, бесконечная даль моря с силуэтами парусов; его леса и луга всегда населены мирным пастушьим племенем, жизнь которого слита с бытием природы. Эти анонимные персонажи более органично входят в лорреновский ландшафт, нежели «актеры авансцены», герои античной мифологии, поэзии или Библии. Простодушные дети природы, пастухи играют здесь ту же роль, что и низшие божества античного пантеона – сатиры и нимфы. Вообще говоря, тенденция к деперсонализации героев у Лоррена столь же постоянна, как и характерна. Пастухи со своими стадами составляют некий обобщенный персонаж, анонимность которого ассоциируется с имперсональным образом природы. Лоррен модифицирует исторический пейзаж и наибольшего успеха зачастую добивается там, где сам сюжет тяготеет к пасторали.

Вот еще один сравнительно ранний образец – «Пейзаж с Аполлоном и Марсием» (ок. 1640) из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина. Зритель не сразу разглядит маленькие фигурки под высокими деревьями. Тем более трудно представить, что сцена изображает драматический финал состязания Аполлона с дерзким сатиром, который подвергается мучительной расправе. Природа не знает страдания, пребывает вне его, будучи обращена к гармонии, как девственный лес лорреновского ландшафта обращен к животворящим лучам солнца и не ведает о жестокости легендарного Феба. Ситуации такого рода нередко повторяются у Лоррена.



К. Лоррен. Пейзаж с Аполлоном и Марсием. Ок. 1640

Впрочем, в самом лорреновском образе природы есть нечто от мифологии; его пейзажи суть именно «сочинения», *пейзажные композиции*, в которых образное целое не равно сумме конкретных впечатлений, предшествовавших его созданию. В мире Лоррена вечно царит лето, и, даже если его пейзаж не связан с каким-либо мифологическим сюжетом, он все же представляет собой некое обобщение действительности. Так, «Итальянский пейзаж» (1648; Эрмитаж) — это итальянская природа *вообще*, хотя отдельные компоненты картины обнаруживают острую наблюдательность живописца. И с другой стороны, отвлеченность «сочинения» как бы компенсируется исключительной чуткостью к изменчивости природных состояний в пределах малого времени, в границах дня; более того, можно сказать, что Лоррена прежде всего интересуют сами эти *границы*.

Фрагментирование пейзажей Лоррена — их, так сказать, демонтаж — наглядно убеждает в том, что они сложены из типовых компонентов: это архитектурные или естественные «кулисы» (здания, руины или деревья, обрамляющие вид); это вечнозеленый ландшафт, где на берегах рек и ручьев пасутся стада, или морское побережье, гавани и бухты с кораблями; это прозрачные дали с силуэтами гор, прибрежных скал, мостов, башен, маяков, парусов... Таковы три плана этой устойчивой композиции, в которую, как правило, вводится та или иная сюжетная сцена.

Возникает впечатление постоянной, лишь по-разному освещаемой «декорации», где время от времени разыгрывается опреде-



К. Лоррен. Итальянский пейзаж. 1648

ленная «мизансцена» Священной Истории, античной мифологии или эпической поэзии. Действительно, итогом общего впечатления, как правило, и является заключение о «театральности» пейзажной концепции Лоррена. Подобный взгляд на вещи может приобретать характер широкого историко-эстетического обобщения. «С середины шестнадцатого столетия вплоть до начала столетия девятнадцатого, — писал Поль Валери, — в Италии и во Франции пейзаж трактуют в стиле *театральном* по преимуществу. Никола Пуссен сооружает благородные декорации к трагедиям. Клод Лоррен возводит на морских берегах чертоги Дидоны и помещает в глубине сцены, на сверкающих волнах, золотистые флотилии легендарного Энея. Ватто вносит в свои парки феерические эффекты и тающие видения»¹⁵.

В самой природе Лоррен концентрирует внимание на том, что определяет извечный порядок вещей: восходы и закаты солнца составляют для него постоянный репертуар «представлений», разыгрываемых природой ежедневно и вечно. Руководящий принцип Лоррена — повторение, воспроизведение одного и того же в стремлении охватить природу как целое. И поскольку такое стремление неосуществимо в единичном акте восприятия, на первый план выступают требования *отбора* и *синтеза*. Создается образ природы идеально-прекрасной, очищенной от всего случайного, воспринятой *sub specie aeternitatis*. Возника-



К. Лоррен. Итальянский пейзаж. Фрагмент

ет трудно преодолимый соблазн связать произведения лотарингского мастера в некую единую картину «счастливой Аркадии», видеть в его творчестве воплощение грез о «золотом веке», на подобие ностальгического сна, рассказанного одним из героев Достоевского:

«В Дрездене, в галерее, есть картина Клода Лоррена, по каталогу — „Асис и Галатея“; я же называл ее всегда „Золотым веком“, сам не знаю почему. <...> Эта-то картина мне и приснилась, но не как картина, а как будто какая-то быть. Я, впрочем, не знаю, что мне именно снилось; точно так, как и в картине, — уголок греческого Архипелага, причем и время как бы перешло за три тысячи лет назад; голубые, ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдали, заходящее зовущее солнце — словами не передашь. Тут запомнило свою колыбель европейское человечество, и мысль о том как бы наполнила и мою душу родною любовью. Здесь был земной рай человечества: боги сходили с небес и роднились с людьми... О, тут жили прекрасные люди! Они вставали и засыпали счастливые и невинные; луга и рощи наполнялись их песнями и веселыми криками; великий избыток непочатых сил уходил в любовь и в простодушную радость. Солнце обливало их теплом и светом, радуясь на своих прекрасных детей... Чудный сон, высокое заблуждение человечества!»¹⁶



К. Лоррен. Пейзаж с Ацисом и Галатеей. 1657

Нельзя не заметить, что в этом контексте художественный образ, сам по себе не лишенный мифологизма, подвергается вторичной мифологизации, и его индивидуальность без остатка растворяется во вновь созданном идеальном целом.

В качестве такого идеального типа пейзаж Лоррена и был усвоен европейской художественной традицией; таковым же он, как правило, предстает в историко-искусствоведческой интерпретации. Надо отдать должное обобщающей силе и красоте этого истолкования, но в действительности дело обстоит несколько сложнее. Утвердившись в интерпретации лорреновского пейзажа как извечного «театра» природы, где разыгрываются варианты мифа о «земном рае» человечества, мы рискуем проглядеть иные художественные ценности, лежащие вне сферы абстрактно-типологического подхода.

Диалектика типа и индивидуальности – вот ключевая тема в истолковании искусства Лоррена (и классицизма XVII века). Положение о преобладании типа нельзя понимать слишком прямолинейно. Не следует забывать, что в данном случае мы имеем дело с индивидуально сформированным типом, а это ставит нас перед ситуацией совмещения как бы несовместимых начал. Между тем существо проблемы именно в этом.

Основным принципом воздействия канонического искусства является то, что его произведения выполняют *мнемоническую*

функцию, играют роль *возбудителя* сознания¹⁷. Известной полнотой информации обладает не само произведение, а модель, по принципу которой создается множество произведений, то есть канон. Однако необходимо иметь в виду культурный контекст, в котором осуществляется подобное воздействие. Так, нельзя ставить знак равенства между каноническими системами Средневековья и классицизма: в одном случае искусство есть компонент культуры канонического типа, в другом его положение не столь однозначно.

Противоречие творческих позиций традиционализма и новаторства приобрело в искусстве XVII столетия напряженный, даже драматический характер. Индивидуальные художественные концепции достигли той степени автономии и влияния, когда они с успехом (подчас скандальным) могли противостоять традиции. Пример бунтующего Караваджо при общеевропейском влиянии его живописного метода — едва ли не самое яркое явление подобного рода в начале века. В конце столетия во Франции развернулась широкая полемика, получившая название «Спора о древних и новых», где позицию творческой независимости защищала уже целая *партия* деятелей культуры¹⁸.

В таких условиях и каноническая ориентация становится актом свободного сознательного выбора.

Разумеется, Лоррен был далек от академических споров и не помышлял о теоретической защите своих принципов. Он был склонен подчиняться более велениям души и привычному ритму работы. Однако тем самым не исключаются сами принципы, а традиционализм Лоррена счастливо сочетался с его индивидуальными склонностями.

Пейзажи лотарингского мастера являются своего рода уравнениями в образах, где «известное» — то, что называют *loci communes* (общие места), всегда связано с «неизвестным» — индивидуально переживаемым, каждый раз заново открываемым обликом живой природы. Отсюда, с одной стороны, устойчивость ряда изобразительных компонентов, начиная с сакральных руин, и, с другой стороны, тончайшие вариации конкретных природных состояний. Если «общие места» служат здесь знаками соотнесения с традицией, данью Мнемозине, то богатство образных вариаций есть следствие непосредственного обращения к натуре, свидетельство самого пристального ее изучения.

«Театральные» эффекты Лоррена при ближайшем рассмотрении оказываются компонентами сложной структуры *риторического* характера и обнаруживают тесное родство с искусством слова. Организуя изображение как взаимодействие «известного» (общезначимого) с «неизвестным» (индивидуальным), Лоррен реализует принцип построения *метафоры*.

Рассмотрим лорреновский «Пейзаж с Аполлоном и Сивиллой Кумской» (1646; Эрмитаж). Согласно тексту «Метаморфоз» Овидия (XIV, 130–140), влюбленный Феб предложил неприступной деве все, чего бы она ни пожелала. Пророчица, набрав пригоршню пыли, попросила себе столько дней жизни, сколько пылинок в ее ладони, упустив из виду лишь одно условие — оставаться всегда юной. Отвергнутая любовь бога была отомщена: дева сохранила дар долгой жизни, но состарилась и одряхлела. Восприятие картины Лоррена как мифологической «мизансцены» на фоне пейзажной «декорации» безусловно обедняет поэтическую концепцию произведения. Лорреновский пейзаж заклю-

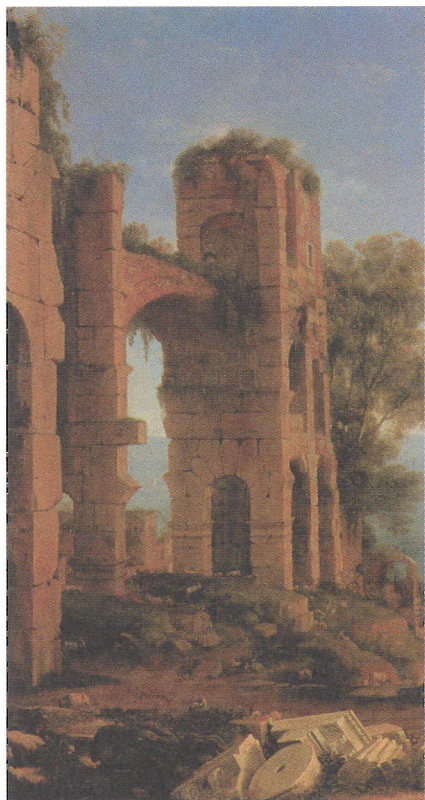


К. Лоррен. Пейзаж с Аполлоном и Сивиллой Кумской. 1646

чает в себе возможность метафорического прочтения: как обрушились и поросли травой камни некогда величавого здания, так неумолимое время изменит облик ныне юной и прекрасной девы; вечно юной и вечно прекрасной останется лишь одна природа. В согласии с этим замыслом живописец противопоставляет уходящие в землю руины (левая часть композиции) молодым высокостволь-

ным деревьям, устремленным к небу (правая часть), а обломки здания на авансцене картины контрастируют с живой стихией моря в глубине изображения. Фигурная сцена, таким образом, оказывается в ключевой позиции. И хотя исполнение самих фигур нельзя признать удачным, все же не следует заблуждаться относительно лорреновского стаффажа: его фигуры органично входят в композиционно-смысловой строй картины. Углубляясь в рассмотрение пейзажа, зритель обнаруживает множество живых подробностей: стада коз, пасущиеся среди руин, и среди них — забавные сценки с дерущимися животными; рыбаки, тянущие сеть в голубой бухте; вытасненные на берег лодки; целый флот у дальнего мыса; паруса кораблей, увлекающие взгляд в бескрайнюю морскую даль... И акценты композиции меняются на глазах: главным героем предстает природа, где все живет в вечном движении — дышит, растет, зреет, стареет, умирает и возрождается.

В «Похищении Европы» (1655; ГМИИ им. А. С. Пушкина) изображение сюжетной сцены носит более значимый характер и разработано подробнее, ибо сам сюжет, по-видимому, обладал особой привлекательностью для живописца¹⁹. Это вполне понят-



К. Лоррен. Пейзаж с Аполлоном и Сивиллой Кумской. Фрагменты

но: эпизод античного мифа так же естественно вплетается в лорреновскую пастораль, как изменивший облик Юпитер легко смешивается со стадом, пасущимся на морском берегу. Впрочем, это не мешает художнику выделить группу с белым быком центральной пространственной позицией и сильным световым акцентом. Мастер предусмотрел и предоставил зрителю чудесную возможность совершить воображаемое путешествие в морскую даль — путешествие, подобное тому, что предстоит совершить Европе. На эту возможность прежде всего указывает пространственное построение холста с его глубокой перспективой. Характерно, что здесь Лоррен избегает «кулисной» композиции, строя перспективу прибрежной полосы по диагонали слева направо, а перспективу моря — в противоположном направлении, в силу чего контраст ближнего и дальнего наиболее активно выявлен в левом нижнем углу картины. Отправляясь отсюда вместе со взорами подруг царской дочери, которые расположились на небольшом возвышении под могучим деревом и как бы заняли наиболее удобную для созерцания позицию, взгляд зрителя переходит к блистающей светом и цветом группе глав-



К. Лоррен. Похищение Европы. 1655

ных героев и вместе с ней совершает поворот к морю, который, как «эхом», поддержан дугообразной линией берега. Такое построение сообщает картине динамический эффект. Прозрачное небо, легкий бег волн, блеск солнца в прибое, взволнованные ветром одежды — все дополняет впечатление свежести и бодрости, которыми дышит пейзаж.

Картины Лоррена — это как бы варианты проекта идеальной созерцательной ситуации, когда зрителю предоставлена возможность путешествовать, не сходя с места, и грезить наяву. Излюбленные лорреновские мотивы гаваней и бухт несут в себе символическое значение отправного пункта странствий, истока видимого пространства. Зритель для того поставлен на грани двух стихий, чтобы, подобно пешеходу, дошедшему до края земли, предаться свободному созерцанию и к способности видеть присовокупить способность воображения. Вместе с тем гавани и бухты ассоциированы с образом тихого пристанища, счастливого завершения странствий, места, где звучит человеческая речь и вновь обретается надежная почва под ногами.

Используя общезначимые тексты (подобные «Метаморфозам» Овидия, этой «библии живописцев»), Лоррен предполагал способность зрителя не только видеть, но и *читать* изображение²⁰. Именно в перспективе прочтения лорреновский пейзаж раскрывает свой подлинный смысл.

Сюжетные сцены служат у Лоррена ключевыми фразами, смысл которых распространяется на картину природы, находя в ней тончайшие резонансы. Пейзаж становится как бы многоголосым отзвуком живущего в нем слова. И вместе с тем само это слово — будь то слово Священного Писания или поэтического текста — как бы возвращается в естественный мир, в мир первых имен и названий, где возможности слова развернуты в безграничном множестве природных образов.

В этой связи особого внимания заслуживает принадлежащая собранию Эрмитажа группа картин, обычно трактуемая как серия «Четыре времени суток». Если согласиться с таким объединением, то небезынтересно сравнить серию Лоррена с пуссеновским циклом «Времена года».

Следует прежде всего отметить, что Лоррен сосредоточен на «малом времени»: временной охват сокращен до *суточного цикла*. Картины Пуссена воплощают некие абсолютные состояния, Лоррена же интересуют состояния переходные, пограничные. Хотя лорреновские пейзажи также связаны библейской сюжетикой, серия лотарингского мастера не обладает тем сюжетно-смысловым единством, каким отмечен цикл Пуссена. В этом отношении картины лорреновской серии сохраняют известную автономию, а их объединение представляется весьма условным. Однако совершенно бесспорно единство эмоционального отношения к природе, лирическая окрашенность пейзажей, что и побуждает связывать их в одно целое.

«Утро» («Иаков, Рахиль и Лия у колодца»; 1666) принадлежит к числу самых проникновенных лирических образов Лоррена. Кисть живописца воспроизводит красоту зарождающегося дня с той же трепетной любовью, с той же полнотой чувств, с какой его герой встречает появление юной Рахили. Сюжетная сцена содержит лишь намек на чувство, которое прочитывается именно благодаря эмоциональному строю пейзажа в целом. Преобладание лирического начала обусловлено образным отождествлением субъекта и объекта творчества: природа как бы одушевлена и наделена способностью к тончайшим переживаниям. Прибегнув к излюбленному своему приему — изображению *контражур* (против света), мастер создает впечатление, что свет идет навстречу и день зарождается прямо на глазах у зрителя. Окутанные предрассветным туманом кроны деревьев мягко вырисовываются на светлом небе, где им вторят очертания облаков, чуть-чуть озолоченных восходящим солнцем. Живописная поверхность соткана из тонко нюансированных цветов, с преобладанием серебристых оттенков. Колорит нежен и прозрачен, как весь строй чувств, пробуждаемых картиной.

Художественный образ строится как единство ряда поэтических ассоциаций: встреча Иакова и Рахили и встреча с восходя-



К. Лоррен. Утро (Иаков, Рахиль и Лия у колодца). 1666

щим солнцем, пробуждение любви и пробуждение природы, событие легендарной истории и мгновение настоящего времени. Движения души находят в природе всеобщий отклик, и картина природы становится всеобщим выражением душевной жизни²¹.

«Полдень» со сценой отдыха Святого Семейства на пути в Египет (1661) – наиболее традиционная композиция серии. По-видимому, мастер сознательно акцентировал мотив пути, представив ландшафт, пересеченный рекой, через которую переброшен неширокий мост. Этот мотив ненавязчиво поддержан стаффажем: пастух на мосту, погоняющий резвых овец, движется в направлении, противоположном движению стада коров, переходящих реку вброд за мостом. Однако скрещение путей выражено пересечением очень пологих диагоналей (почти горизонталей), а светотеневые контрасты приведены в согласие с умеренной контрастностью цветового строя, благодаря чему ландшафт проникнут ясностью и покоем.

Светлое небо «Полдня» как бы сгущается в вечернем пейзаже, где представлена сцена с ангелом, наставляющим юношу Товия на берегу реки Тигр (1663). Ландшафт «Вечера» во многом подобен «Полдню»; и здесь центральной сцене «аккомпанирует» стаффаж, ибо с Товием, поймавшим рыбу, соотносено изображение рыбаков, тянущих сеть, а с ангелом (пастырем юноши) – изображение пастуха со стадом. Взаимоотношение лево-



К. Лоррен. Полдень (Отдых на пути в Египет). 1661

го и правого в «Полдне» словно находит зеркальное отражение в композиции «Вечера» (с соответствующей переменной направления диагоналей). Колорит становится мягче, в небе преобладают розовато-золотистые оттенки. Туман, окутывающий землю, лишает очертания дневной их четкости; природа прощается с солнцем, готовится ко сну, и весь пейзаж представляется образом чудесных грез. Лоррен блестяще владеет техникой лессировок, что позволяет ему сочетать тонкую моделировку деталей с цельностью основных цветовых отношений. Кажется, можно бесконечно углубляться в пространство изображения, обнаруживая все новые и новые подробности; несмотря на некоторое потемнение живописи, внимательный взгляд все же различит в правом углу картины, под деревьями, почти бесплотные фигуры оленей. Всецело одушевленный, пейзаж Лоррена населен многими существами, которые живут в согласии с ритмом природы. Не будет лишним, однако, напоминание о том, что в раннехристианской символике изображение жаждущего оленя означало стремление души к вечной истине, к Богу; таким образом, появление оленей на берегу реки мотивировано и символически. И вместе с тем символ столь естественно вплетен в картину природы, что и мысли нет о каком-либо иносказании. Как едва различимые олени укрыты в сумраке вечернего леса, так символическая сущность затерялась в мире природных существ.



К. Лоррен. Вечер (Товий и ангел). 1663

«Ночь» («Борьба Иакова с ангелом»; 1672) представляет собой заключительный аккорд лорреновской пейзажной серии. Тема ночного мрака дает мастеру возможность развернуть во всем блеске свое живописное мастерство. Картина не лишена подробностей; так, весьма детально проработано изображение отдаленного стана Иакова и его разделенных стад. И все же основным достоинством пейзажа, без сомнения, является его композиционно-колористическое единство, достигнутое последовательным проведением принципа *субординации* изобразительных средств. В картине доминирует глубокий тон, которому соответствует поразительно красивый холодный колорит, слагающийся из оттенков синего, зеленого, голубовато-серого и т. п. Сюжетное «ядро» отмечено контрастом голубых одежд ангела и красного плаща Иакова; впрочем, этот контраст искусно вплетен в цветовую гармонию целого. В сопоставлении с ранними вещами Лоррена этот ноктюрн обнаруживает исключительную свободу исполнения, и это вновь заставляет вспомнить о Пуссене, о его «Временах года», написанных в таком же почтенном возрасте, что и лорреновская «Ночь». В то же время возникает ассоциация с Эльсхаймером, который поражал своих современников картинами ночной природы. Однако пристрастие Лоррена к «переходным» временным состояниям сказывается и в изображении ночи. Согласно ветхозаветному тексту, ангел говорит



К. Лоррен. Ночь (Борьба Иакова с ангелом). 1672

упорствующему в борьбе Иакову: «Отпусти меня, ибо взошла заря». В лорреновском пейзаже заря еще не взошла, но навстречу указующему жесту ангела сквозь одетую ночным мраком листву пробивается нежное сияние, и этого достаточно, чтобы цикл замкнулся. Следующим актом вечного представления, которое не уставал созерцать Лоррен, станет новое утро.

Как бы ни был соблазнителен для целостной интерпретации искусства Лоррена образ *немого* восхищения, *безмолвного* восторга перед красотой и величием природы²² (дополняемый легендой о художнике, едва умевшем написать свое имя), его творчество обусловлено культурой *риторического* типа и может быть воспринято адекватно лишь в ее контексте. «Риторический тип творчества – риторический в широком смысле слова – означает то, что художник или поэт никогда не имеет дела с самой, непосредственной, сырой действительностью, но всегда с действительностью, упорядоченной согласно известным правилам и превращающейся в слово искусства благодаря известным типизированным словообразам, которые впитывают в себя реальность, но и сразу же налагают на нее известную схему понимания, уразумения. Ясно, что такого рода система не остается постоянной на протяжении долгих столетий, но все время перестраивается, но ясно и то, что, перестраиваясь, она ряд особенностей постоянно сохраняет внутри себя. Основное, что со-

храняется постоянно, — это *ориентация на поэтически-риторическое слово* (здесь и далее курсив мой. — С. Д.), которое стоит в центре культуры и которое всегда заключает в себе уже известную истолкованность, а потому всякое уразумение, понимание направляет в свое русло, ведет своими путями, служа живым передатчиком культуры-традиции. Такая риторическая — в широком смысле — система, очевидно, все время руководствуется и *риторикой в узком смысле*, то есть системой правил составления любой речи, любого высказывания, — словом здесь все регулируется и слово же здесь все регулирует. Это, в частности, предопределяет *особую сопряженность со словом и всего живописного...*²³

Действительно, есть основания говорить о тесной связи живописи Лоррена с риторикой в узком смысле слова, точнее, с поэтической риторикой. К сказанному выше необходимо добавить следующее: лорреновские живописные «эпитеты» в совокупности образуют некий устойчивый репертуар, ассоциированный с кругом так называемых *украшающих эпитетов* в поэзии классицизма (*epitheton ornans* как функция постоянного эпитета в системе поэтической речи: море *синее*, рощи *кудрявые*, воды *прозрачные*, дали *бескрайние*, заря *румяная*, мрак *густой* и т. п.²⁴).

Итак, творчество Лоррена развивалось в границах, предустановленных риторической культурой. Но из этого никоим образом не следует вывод об иллюстративности пейзажей лотарингского мастера. Не раз говорилось, что само взаимоотношение словесных и изобразительных искусств в эпоху Лоррена (за целое столетие до Лессинга) осознавалось существенно иначе, нежели в более поздние времена — скажем, в XIX веке, не говоря уж о XX столетии. Во всяком случае, живописцу той эпохи меньше всего приходилось ждать упреков в «излишней литературности», каким подвергалась позднейшая живопись.

Лоррен реформировал традицию изнутри. Не отвергая достигнутого другими, в самозабвенном повторении одного и того же, Лоррен сосредоточился на разработке риторических формул в материале живых натуральных впечатлений и, возможно сам того не сознавая, привнес в искусство столь значительную долю личного участия, что традиционная форма изображения природы оказалась на грани превращения в форму личного самовыражения. «Для истинных поэтов, какими были... <...> Пуссен или Клод, — писал Бенуа, — каноны благородного декоративно-идеального пейзажа пригодились, как *выкованный поэтический язык* (здесь и дальше курсив мой. — С. Д.), способный сообщать их творениям особую важность, возвышенность и торжественность. Такие истинные поэты к тому же в значительной степени обогатили и очистили этот язык, а главное — *оживили его*

новой проверкой по натуре, новыми опытами, новым воодушевлением»²⁵.

Действительно, немалую роль здесь сыграли пленэрные студии. По свидетельству Зандрарта, Лоррен не жалел усилий для того, чтобы постигнуть природу, уловить различные ее состояния, и целые дни напролет проводил под открытым небом. Обнаружив необходимый эффект, он смешивал краски в согласии с впечатлением и торопился в мастерскую, чтобы использовать найденное в картине. Считая этот метод изнурительным для живописца, Зандрарт сообщает, что именно он, усвоивший привычку работать непосредственно с природы, убедил своим примером и Лоррена. Так лотарингский мастер обратился к пленэрной живописи (ибо Зандрарт отмечает, что они именно *писали красками под открытым небом*)²⁶. Даже соблюдая известную осторожность по отношению к свидетельствам Зандрарта, значение их трудно недооценить. Во всяком случае, живопись Лоррена создает представление о самом близком соприкосновении с живой природой, а его рисунки, безусловно, подтверждают это.

Рисунки лотарингского мастера поражают соединением точности наблюдения с несравненной свободой исполнения. Работая бистром и тушью, комбинируя острый и тонкий рисунок пером с размыжкой и сильными ударами кисти, оперируя еле уловимыми переходами и мощными контрастами света и тени, мастер превращает графический материал в столь гибкий инструмент, что рисунок кажется чем-то нерукотворным. Это как бы создания самой природы, подобные игре солнца в листве деревьев или узорам, которые в мгновение ока вычерчивает ветер на поверхности воды. Графические этюды Лоррена создают богатейшие живописные эффекты именно благодаря исключительному разнообразию светотеневой моделировки, на основе которой восприятие достраивает картину цветовых отношений.

В этой связи надо отдать должное внешне неожиданной, но по сути своей глубоко оправданной аналогии искусства Лоррена (в особенности именно рисунков) и традиционной китайской живописи, о чем в разное время писали разные исследователи. Помимо сходства, связанного с чисто зрительными впечатлениями, эта аналогия ориентирует на понимание основных ценностей искусства Лоррена. Как в старой восточной традиции, художник творит новое не вопреки, но *благодаря* известным ограничениям. То, что не превосхищено, не может и восхищать, не может быть эстетически воспринято. Художник движим идеей бесконечного воспроизведения, в котором малейшее изменение картины мира получает высокую художественно-эстетическую значимость. Это искусство очень тонких различий.



К. Лоррен. Пейзаж. Рисунок. Ок. 1635

К. Лоррен. Стадо на водопое. Офорт. 1635

Лоррен нуждается в понимающем зрителе, восприятие которого не ограничено гедонистической установкой «наслаждения глаз», но полноценно использует душевные силы и духовный фонд культуры. Не случайно наиболее тонкими и глубокими интерпретаторами Лоррена были поэты.

Как известно, мастер вел своеобразный учет собственных произведений, составляя так называемую «Книгу истины» — «*Liber Veritatis*»²⁷. Гёте, высоко ценивший творчество Лоррена, сказал, что «ее с таким же успехом можно было назвать „*Liber naturae et artis*“ („Книга природы и искусства“. — С. Д.), ибо здесь в прекраснейшем союзе находятся природа и искусство»²⁸. Есть все основания распространить определение Гёте на лорреновское наследие в целом.

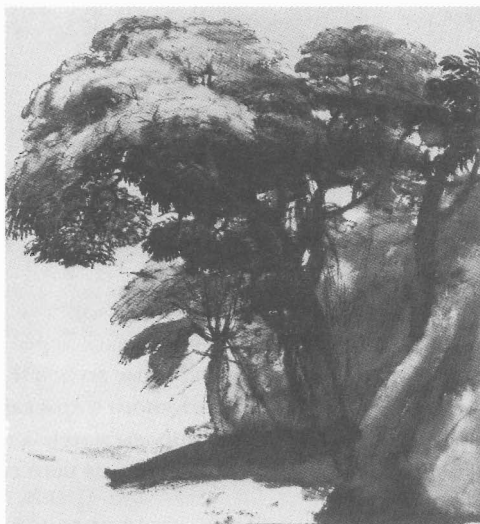
В сознании потомков это наследие скоро превратилось из классицизма в классику, и многие поколения черпали из него, как из первоисточника. Под знаком его воздействия развивалось творчество многих крупных пейзажистов Нового времени, воздействие это распространилось далеко за границы национальной художественной школы, приобретая общеевропейский масштаб, так что в списке «лорренистов» даже имя Тёрнера не стоит последним. В поле зрения исследователей оказались итальянские, французские, немецкие, голландские, английские и даже американские «лорренисты»²⁹. Соответственно, расширены и временные границы: отзвуки лорреновской традиции доходят до эпохи импрессионизма. Можно было бы привести выразительные примеры русского «лорренизма» (об этом нам еще предстоит говорить).

Выйдя за пределы собственно живописной традиции, «лирический классицизм» Лоррена распространяет свое влияние на соседние искусства, прежде всего на поэзию. В этом отношении очень важна роль Гёте, который, как уже сказано, был глубоким почитателем Лоррена. В беседах с Эккерманом имя Лоррена встречается неоднократно, служа стимулом для глубоких фило-

софско-эстетических рефлексий. Вот как передает Эккерман одно из суждений Гёте, высказанное во время просмотра альбома лорреновских ландшафтов. «Здесь перед вами совершенный человек, — сказал Гёте, — он умел не только мыслить, но и воспринимать прекрасное, в душе же его всякий раз рождался мир, редко встречающийся в действительной жизни. Его картины проникнуты высшей правдой, но правдоподобия в них нет. Клод Лоррен до мельчайших подробностей изучил и знал реальный мир, однако это знание было для него лишь средством выражения прекрасного мира своей души. Подлинно идеальное и состоит в умении так использовать реальные средства, чтобы сотворенная художником правда создавала иллюзию *действительно* существующего»³⁰.

Любопытно, что принцип, сформулированный Гёте, оказывается в равной степени приемлем как для классицизма, так и для романтизма. Но пожалуй, высшим и последним аргументом в пользу гётевского суждения служит то, что со временем «иллюзия», созданная кистью Лоррена, стала образцом для строителей реальных ландшафтов. Согласно авторитетным источникам, само происхождение пейзажных садов романтизма тесно связано с пейзажной живописью XVII века, и в особенности с искусством Лоррена³¹. Жак Делиль в поэме «Сады», получившей в свое время широкую известность, призывал садовника отдать природе все, что могла в ней взять живопись:

Художниками быть пристало садоводам!
 Луга, уступами сбегающие к водам,
 Оттенки зелени, все в солнечном свете,
 Где тени облаков, меняясь на лету,



К. Лоррен. Фигуры на стволе дерева. Рисунок. 1635—1640

К. Лоррен. Деревья. Рисунок. 1640—1645



Г. Дюге (прозванный Гаспар Пуссен). Пейзаж с молнией. 1665

Скользят, одушевив ковер живой и яркий,
Обнявшихся деревьев причудливые арки,
Округлые холмы и резвые ручьи —
Вот кисти с красками и вот холсты твои!
Природы матерьял в твоём распоряженье, —
Твори же из него свое произведенье!¹³²

Это и было осуществлено садово-парковым искусством при вдохновляющем воздействии Лоррена. Тем самым его живопись, воспитанная природой, как бы вернула свой долг и обрела форму живой действительности.

* * *

Влияние братьев Карраччи, а еще более — «французских римлян» Пуссена и Лоррена как создателей «идеального» пейзажа сказалось повсеместно: в числе следовавших за ними мы найдем представителей любой европейской школы. Достаточно назвать Франческо Альбани, Доменикино, Гаспара Дюге (прозванного Гаспаром Пуссеном), Жана Лемера (прозванного Лемером-Пуссеном), Себастьяна Бурдона, Пателей Старшего и Младшего, Франциска Милле, Этьена Аллгрена, чтобы начать нескончаемый перечень имен тех, кто развивал или «тиражировал» рассмотренную традицию. В разной степени одаренные, эти мастера так или иначе демонстрируют устойчивость картины мира, восходящей к идеалам родоначальников европейского классицизма.



Э. Аллегрен. Пейзаж с Моисеем, спасенным из воды

Бытовой жанр

Образы повседневной жизни издавна привлекали внимание живописцев, но консолидации бытового жанра предшествовала долгая борьба за независимость. Подобно другим «младшим» жанрам, бытовая живопись не могла обойтись без покровительства верховного триумvirата религии, истории и мифологии, влияние которого сказывалось в скрытом символизме картин быта.

Принято считать, что классицизм вообще чуждался бытового жанра как проводника низменных тенденций натурализма, подтверждение чему нетрудно найти у того же Беллори и других теоретиков классицизма. Однако дело обстоит не так просто; здесь существуют исключения, и весьма многозначительные.

Таким исключением выступает творчество братьев Ленен — Антуана, Луи и Матье, причем среднему принадлежит особая заслуга. Уроженцы города Лана в Пикардии, выросшие в довольно обеспеченной среде, братья сделали успешную карьеру в Париже; они держали общую мастерскую, возглавляемую Антуаном.

Совместное исполнение заказов сильно затрудняет атрибуцию их картин, хотя выдающийся талант Луи давно не оставляет сомнений. В начале 1648 года они были приняты в только что основанную Королевскую Академию живописи и скульптуры, что говорит об известном авторитете. Антуан и Луи умерли в том же году, а Матье надолго пережил братьев.

Если их современники Жорж де Латур и Валантен, испытавшие воздействие караваджизма, более склонны, так сказать, инкорпорировать картины быта в систему «исторической»



Л. Ленен. Семейство молочницы. 1640-е

живописи, то благодаря Луи Ленеу «крестьянский жанр» обретает относительную самостоятельность и выявляет национальную специфику. При всей простоте ленеовских картин им свойственны классически французские черты: строгость и стройность композиции (родственные Пуссену), изысканная сдержанность колорита, безукоризненный вкус в отборе значимых деталей. Обошедшее все книги сравнительные девушки из «Отдыхающего всадника» (Лондон, Музей Виктории и Альберта) с античной

кариатидой стало банальностью, но основания для такого сравнения остались непоколебленными. Во всяком случае, в Ленеу безошибочно узнается принадлежность традиции, давшей миру Пуссена, Лоррена, Шардена, Сезанна. Крестьянские образы Ленеу очень точно характеризует выражение «благородная простота». Более того, все в его картинах: люди, животные, вещи, природа, — все дышит благородной естественностью, которую позднее, и не без причин, стали противопоставлять миру «светской суеты». Впрочем, ленеовский жанр лишен полемики позднего реализма и утверждает себя простым фактом своего существования, не нуждаясь в социологии марксистского и тому подобного толка. В основе этого искусства — искренняя любовь к миру и подлинное мастерство.

Замечательные достоинства ленеовской живописи хорошо выразил Александр Бенуа: «Скромны картины братьев Ленен, но именно красочная гамма некоторых из них, особенно тех, которые рисуют сцены на открытом воздухе, стоит совершенно особняком и не имеет себе подобных во всей истории искусства, включая сюда пленэристов и импрессионистов XIX века. Холодная атмосфера прямо светится, а персонажи, их лица, их



Л. Ленен. Семейство молочницы. Фрагмент

одежда, наконец, все детали подобраны так, чтобы еще более подчеркнуть серебристость, „благородную серость“ всего. Говорить перед такими выдержанными аккордами, как эрмитажная „Молочница“, о случайном эффekte — недопустимо. В основании создания такой жемчужины должны были лежать очень сильная творческая воля и определенный, совершенно своеобразный вкус. И вот, именно в этих чертах сказываются французы: наследники Фуке, современники Пуссена и предшественники Шардена. В многогранном, разнохарактерном облике французской школы нет, если можно так выразиться, более „национальных“ примет, нежели выдержка и строгость, присущие всем лучшим ее представителям»¹.

Нет сомнений, что лениновские шедевры в известной мере обязаны своим происхождением общеевропейскому движению караваджизма. Однако термин «натурализм» был бы здесь неуместен. Любопытно, что в картинах Ленинов нередко видят сходство с фотографией. Их герои словно позируют перед камерой, повинаясь инструкции «не двигаться». Аналогию дополняет искусное владение светотенью, благодаря чему мастера достигают «какой-то прямо „фотографической“ точности» (Бенуа) в изоб-

ражении предметного мира. Аналогия хороша, но, как всякое сравнение, хромает. Дело в том, что фрагментарная по самой своей природе фотография будет выглядеть еще более фрагментарной в сравнении с картинами Лененов (главным образом, Луи), представляющими собой самодовлеющий мир, а их точность менее всего натуралистична, но является итогом строгого композиционного отбора, упорядочения жизненных наблюдений и, стало быть, результатом известной идеализации. Более того, сами крестьянские персонажи у Луи Ленена суть воплощения высокого идеала, и сила его искусства именно в достоверности, с какой он утверждает этот идеал.

Говоря о скромности и простоте лениновской живописи, не следует забывать и о сюжетных прообразах бытового жанра; совершенно прав современный исследователь, отметивший «волнующее ощущение подобия простейшего бытового сюжета религиозному действию», «евхаристическую торжественность, с которой лениновские крестьяне утоляют голод и жажду»². Обращенность к зрителю, составляющая характернейшую особенность лениновских композиций, наполняет это ощущение глубоким смыслом. Можно было бы сказать, что в лучших вещах Луи Ленена образы быта вырастают до символов бытия. И совсем не случайно в собрании Лувра его знаменитая «Трапеза крестьян» соседствует с его же «Тайной вечерей».

Сюжетный репертуар Луи сравнительно неширок; столь же постоянен мастер в собственно композиционном отношении. Он охотно использует принцип «равноголовия» (изокефалии), располагая своих героев в один ряд (что нам хорошо знакомо по картинам Пуссена). Достигаемая таким образом цельность композиции сочетается с монументальным эффектом крупных фигур, которые возвышаются над низким горизонтом. Тесно связанные в живописно-пластическом целом, эти фигуры не теряют, однако, своей индивидуальной характерности; напротив, каждая — будь то ребенок, юноша, девушка, пожилой крестьянин или престарелая крестьянка — представляет собой законченный образ, исполненный человеческого достоинства. Даже домашние животные, наподобие людей старательно «позирующие» художнику, даже предметы крестьянского обихода соединяют черты индивидуальности и типа. Это целый мир, охваченный в смене поколений, от вступающих в жизнь трогательно-наивных детей до усталых стариков у порога смерти; это разные характеры и вместе с тем люди одной необыкновенно прочной породы; это столетиями устоявшаяся жизненная среда и приметы вековечного быта. Таков народ в самом высоком значении слова.

«Сопоставляя крестьян Луи Ленена с образами крестьян в литературе и живописи XVII века, — писал В. Н. Лазарев, — сразу же видишь, что он дает нечто принципиально новое, нечто

такое, что до него не давал ни один писатель и ни один художник. Крестьянам Луи Ленена одинаково чужда как слащавая идеализация Тенирса, так и пронзительно острый реализм Браувера. Нет в них ничего и от стихийной чувственности „счастливых пейзажей“ Рубенса. Они полны добродушия, скромности, им присуща особая сдержанность. С необычайной правдивостью изображает Луи своих виноградарей и земледельцев. Он окружает их атмосферой торжественного спокойствия, которая придает им особую значительность. Его крестьяне не гротескно трактованные уральники, а серьезные, полные чувства собственного достоинства труженики, в упорной борьбе за существование добывающие свой хлеб насущный. <...> Они настолько уверены в себе, что уже одним фактом своего существования они как бы утверждают свое абсолютное право на это существование. Такое понимание образа крестьянина очень близко к тому, что фигурирует в годы фронды в одном проекте кальвинистской республики. Здесь высказана следующая замечательная мысль: „Крестьянин столь же свободен, как и государь; он родился на свет без деревянных башмаков на ногах и без седла на спине, подобно тому, как ребенок короля не имеет при своем рождении золотой короны на голове“³.

Явное различие жанровых ориентаций Луи Ленена и его гениального соотечественника Пуссена не мешает усмотреть в их живописи черты стиливого родства. Недаром старинные источники сообщают о прозвище Луи — *le Romain* (Римлянин), и это касается не только его возможного путешествия в Италию. Да, герои Пуссена и Ленена живут в разных ландшафтах и интерьерах, они по-разному одеты, окружены разными вещами и т. д., но они как бы способны говорить на одном языке и понимать друг друга. Как и Пуссен, Луи превосходно понимает значение композиционных магистралей; он всегда отчетливо артикулирует вертикаль и горизонталь; его диагонали столько же способствуют эффекту пространственной глубины, сколько и организации всей изобразительной плоскости; строй его картин находится под контролем прямого угла; он объединяет фигуры в компактные, ясно обозримые группы, прибегая для этого к простым геометрическим схемам. Певец патриархального крестьянского быта, он склонен, в сущности, варьировать одну тему — тему *жизненного цикла*. Вот почему его интересует все повторяющееся и устойчивое, вот почему крестьянское семейство, неразрывно связанное с землей, выступает его постоянной моделью.

Изумительные по своей ритмической слаженности группы мы найдем едва ли не в каждой известной картине Луи Ленена, будь то луврские «Повозка», «Трапеза крестьян», «Крестьянское семейство» или эрмитажные «Посещение бабушки» и «Семейство молочницы». Изображает ли он сцену в интерьере или под



Л. Ленен. Трапеза крестьян. 1642

открытым небом, везде отношению «фигура–фон» придается первостепенное значение, всегда тщательно промоделированные объемы фигур превосходно связаны с окружением, и пространство между ними заключает в себе не меньше выразительности, нежели сами фигуры. Истинное наслаждение улавливать связь мерного членения стен с живой ритмикой фризообразной группы, окунаясь в глубокие воздушные проемы окна и двери («Посещение бабушки»), или путешествовать глазом по очертаниям фигур, скульптурно-осязаемому рельефу тел, складкам одежд, которым аккомпанирует узор облачного неба и плоской складчатой земли («Отдых всадника», «Семейство молочницы»). Кажется, тихая музыка исходит из этих внешне незамысловатых картин, и не случайно, наверное, Луи снова и снова вводит в изображение маленького музыканта, играющего на дудочке.

Луи Ленена можно было бы без всякого преувеличения назвать «крестьянским Пуссеном», однако риторика эта, пожалуй, избыточна, поскольку речь идет о художественном явлении, хотя и не сомасштабном Пуссену, но совершенно цельном в своей оригинальности.

* * *

Давно проводимая и вполне обоснованная аналогия между искусством Пуссена и Ленена может повлечь за собой другие, пусть менее привычные, но по-своему мотивированные ана-



Л. Ленен. Посещение бабушки. 1640-е

логии. Принадлежность к одной национальной традиции или школе (не говоря об установленных фактах прямого влияния) — отнюдь не единственное основание для сравнений такого рода.

Голландская школа XVII столетия представляется столь своеобразной, что всякий соблазн аналогий, переходящих границы обитания завоевавшего свободу народа, казалось бы, должен отступить перед естественным желанием понять это искусство на его собственной почве. Кроме того, с новорожденной художественной школой настолько прочно связалось вездесущее слово «реализм», что возможность классицистских параллелей может казаться надуманной. Тем не менее такие параллели существуют. Коснемся одной; речь идет о Вермеере Делфтском.

Устоявшийся порядок бюргерского быта, его степенный ритм, строгость нравов, культ домашнего очага — из этих черт образуется специфический контекст, вне которого трудно понять живопись делфтского мастера. Крайне медлительная, рационально организованная, с великим тщанием выполняемая работа позволила Вермееру рассказать обо всем, что он знал и любил, с такой полнотой и ясностью, что потребность в описании его картин как бы отпадает сама собой. На первый план выступает необходимость осмысления общих принципов его творчества.



Я. Вермеер Делфтский. Урок музыки. 1660

Трудно судить, к каким мастерам восходит художественная родословная Вермеера. Предполагали воздействие Карела Фабрициуса, однако живопись Вермеера не дает ясно выраженных оснований для установления такой связи. Ранние его произведения («Диана с нимфами», «Христос у Марфы и Марии» — до 1656), как справедливо отметил Лазарев, обнаруживают связь с романтической традицией, а более конкретно — с голландскими италянистами утрехтского круга, находившимися под сильным влиянием Караваджо⁴.

Город, дом, интерьер — ключевые пространственные образы в творчестве делфтского мастера. Почти вся жизнь Вермеера протекла в стенах унаследованного от отца дома, где рождались его многочисленные дети и его немногочисленные картины. К этому необходимо добавить факт использования Вермеером камеры-обскуры⁵. Иными словами, речь должна идти о *регулярном пространстве-времени*, моделирующем картину образцового бюргерского быта, в котором нерасторжимо слиты проза и поэзия неторопливой жизни. Герои Вермеера предстают в объективно данной среде, устойчивой, как стены добротного дома, их занятия зачастую вполне прозаичны, но эту бытовую среду художник наполняет музыкой света и цвета, которые выступают проводниками глубоко лирического мироощущения.

В большинстве картин Вермеера комбинации, образуемые предметами и фигурами на шахматной плоскости пола, весьма просты. Резкие диагональные ходы в глубину не нарушают гармонию изобразительной плоскости, поскольку они всегда уравновешены соответствующими контрастами. Обилие прямоугольных форм, дублирующих раму, создает эффект многократного «вписывания» картины в картину («Урок музыки», Лондон, Бекингемский дворец; «Дама у спинета», Лондон, Национальная галерея; «Любовное письмо», Амстердам, Рейксмузей; и другие)⁶. Композиционное творчество Вермеера можно было бы уподобить шахматной игре, где известные ограничения связаны с самыми свободными проявлениями творческой фантазии. Не случайно композиции делфтского мастера провоцируют ис-

следователей на применение принципов математического анализа. «Вермеер с исключительным чутьем выискивает соотношения, близкие к золотому сечению и к его так называемой функции, — писал Алпатов об „Уличке“ (Амстердам, Рейксмузей). — Формат картины образует сумму двух положенных друг на друга прямоугольников золотого сечения. Картина делится краем стены по вертикали на две неравные части, которые относятся друг к другу, как функции золотого сечения. В окнах и дверях Вермеер также подчеркивает прямоугольники золотого сечения или их производные. <...> 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 самих предметах. Поскольку оконные переплеты, двери и калитки (может быть, несколько „инструментированные“ художником) так же связаны с золотым сечением, как и формат всей картины, они оказываются сродни основному пролету, через который смотрит художник, то есть обрамлению. Говоря другими словами, в „Уличке“ Вермеера самая форма художественного восприятия (картина) оказывается соразмерной форме представленных предметов (пролетам и окнам), и это одна из причин, почему нас так привлекает картина; скромный вид делфтской улички радуется сходным ощущением разумности мира, как Рафаэль своим прославленным собранием древних мудрецов в „Афинской школе“»⁷. (При кажущейся неожиданности ассоциация именно с Рафаэлем совсем не случайна.)



Я. Вермеер Делфтский. Любовное письмо. Ок. 1670

Я. Вермеер Делфтский. Любовное письмо. Фрагмент



Я. Вермеер Делфтский. Уличка. Ок. 1658

В этой «математизации» композиционных форм нет ничего похожего на отвлечение от реальности, — напротив, таков естественный результат самоуглубленной работы в раз и навсегда установленных границах, в одном и том же пространстве, где время текло столь медленно, что могло не замечаться вовсе. Отсюда специфическая «ахрония» композиций Вермеера; отсюда же его «домашняя космология». Но теми же естественными условиями объяснима исключительная острота предметного восприятия, и в этой связи напрашивается параллель с «волшебным прибором» Левенгука, с микроанализом, пионерами которого выступили соотечественники и современники Вермеера.

При абсолютной ясности геометрических построений, при декоративной простоте комбинаций, в которых участвуют великолепно сгармонизированные локальные цвета, Вермеер добивается поразительной натуральности в передаче собственно материальных характеристик предметного мира. Надо отдавать себе полный отчет в том, что во времена Вермеера мастерская живописца не соседствовала с фотоателье, — только тогда можно осмыслить мастерство, с которым художник использует язык светотени. Свет, направление которого строго задано, руководит организацией изобразительного пространства так же, как прямой угол руководит организацией плоскости. Встречаясь с фигурами и предметами, свет обостряет или смягчает контуры, придает телам скульптурную рельефность, выявляет их цвет и фактуру и подчас совершенно стирает границы между изображением и реальностью. Этому немало способствует ювелирная техника письма, включающая самые разнообразные приемы, вплоть до пуантилистических.

Все существенные компоненты станковой картины представлены у Вермеера в такой гармонии, что его живопись хочется признать *вершиной станковизма* как такового. Явилось ли это результатом глубокой рефлексии живописца? И случайно ли один из «вечных» интерьеров Вермеера превращается в сцену живописного творчества («Мастерская живописца», Вена, Музей истории искусств)?

В живописи Вермеера бытовой жанр обрел классически завершенную форму. Разумеется, делфтскому мастеру, как и целому ряду его соотечественников, в полной мере присуще все то, что связано с культом домашнего очага, и в его лице Пенаты нашли ревностного служителя. (Существуют данные, согласно которым Вермеер в известных ныне картинах изобразил всего лишь пять интерьеров, варьируя точку зрения и характер освещения⁸.) Но партикуляризм Вермеера диалектически связан с его художественным универсализмом, с представлением *Дома как целого мира*, во всем богатстве его перспектив, как лирического космоса, где свет домашнего очага дает множество красочных преломлений. Здесь вспоминается знаменитый пример из «Монадологии» Лейбница: «И как один и тот же город, если смотреть на него с разных сторон, кажется совершенно иным и как бы *перспективно* умноженным, таким же точно образом вследствие бесконечного множества простых субстанций существует как бы столько же различных универсумов, которые, однако, суть только перспективы одного и того же соответственно различным *точкам зрения* каждой монады»⁹.

Все это вполне объясняет, почему возникло такое выражение, как «*вермееровский классицизм*», и на какой основе становится возможной аналогия искусства делфтского мастера с Пуссеном и Ле-



Я. Вермеер Делфтский. Мастерская живописца. 1665—1667

неном. К сказанному можно было бы добавить многое, включая осуществленный Вермеером жанровый синтез на бытовой основе, глубокую укорененность в традиции, особую роль символических компонентов в его изобразительном языке. Разумеется, аналогиями не следует слишком увлекаться. И все же создается ощущение, что дух классицизма витал в мастерской Вермеера. «Что прежде всего отличает картины Вермеера от работ его современников — это дух законченной пластичности. Если они не имеют в себе того „спокойного величия“, которым так восторгался в греческой скульптуре Винкельман, то они целиком отмечены печатью „благородной простоты“, являвшейся для Винкельмана вторым отличительным признаком античной пластики. И именно эта „благородная простота“ подымает творчество Вермеера на поистине классические высоты»¹⁰.

Поэту или романисту, как правило, не отказывают в праве быть философом. Писатель пользуется языком, выразительные возможности которого предельно широки, и поэтому его перу подвластно все, что способен означить и выразить язык. Художник же апеллирует к зримому облику вещей. На этом различии основано широко распространенное мнение, согласно которому поэзия доступна лишь посвященным, тогда как живопись или скульптура общепонятны. Сам Джамбаттиста Марино, большой знаток и ценитель живописи, считал, что она «понятна людям всех званий, даже невеждам», а творения поэтов способны уразуметь лишь «люди ученые, обладающие знанием»¹. Впрочем, его протезе Пуссен не разделял этого мнения.

Не отрицая ближайшего родства мысли и слова, необходимо помнить о том, что такие понятия, как «визуальное мышление» и «пластическое мышление», отнюдь не являются метафорами². «Образование изобразительных понятий отличает больше чем что-либо художника от нехудожника, — утверждает Рудольф Арнхейм. — Обладает ли художник жизненным опытом, отличным от опыта рядового человека? Веских оснований для утвердительного ответа не существует. Просто ему приходится глубже анализировать и использовать свой жизненный опыт. <...> Преимущество художника — в способности постигнуть природу и значение жизненного опыта в форме определенных изобразительных средств и таким образом сделать этот опыт воспринимаемым другими»³. Художник воспринимает мир, мыслит мир в определенной системе категорий, которая является основой интеграции изобразительного опыта, а «формы определенных изобразительных средств» становятся формами его сознания.

Существует выражение «теоретизирующий художник», в котором каждый ощущает оттенок снисхождения или иронии. Понятное дело: теоретизирующий художник — это художник, занятый не своим делом. Даже в исключительных случаях склонность к отвлеченным размышлениям не доводит до добра. Очень часто полагают, что преобладание рефлексии над вдохновением служит причиной творческого упадка.

Дело, однако, обстоит не так просто. Аргументы, восходящие к разделению психики на «разум» и «чувство» и служащие обоснованием соответственного разделения труда, не заслуживают серьезного рассмотрения, ибо они оказываются ниже всякой научной критики. Они не выдерживают и самой простой проверки историей искусства. Бросив беглый взгляд на историю, мы обнаружим множество имен, представляющих условно обозначенный тип художника. Мы увидим художника, вооруженного инструментами геометра или анатома, художника,

склонившегося над трактатом, художника, мысль которого витает в заоблачных высях метафизики. По уже понятным причинам мы обнаружим среди представителей этого типа немало классицистов.

* * *

Историческая схема абстрагирования, которому подверглось искусство Пуссена, примерно такова. Сначала было произведено отвлечение «общих качеств» его живописи от историко-художественного контекста. Затем эти качества были синтезированы в модели классицизма, ставшей со временем достоянием, так сказать, «культурного потребителя». Наложение этой привычной модели на искусство Пуссена породило, наконец, представление о нем как «образцовом схоласте». Живопись французского мастера — «художника интеллектуалов» — стала неотъемлемой частью «галльской диеты» (едкое выражение русского поэта С. П. Шевырева), под которой подразумевалась система художественных норм классицизма.

«Так, искусство, относительно легко поддающееся теоретическому осмысливанию, — писал Г. Н. Бояджиев, — оказалось как бы под игом собственного рационализма, собственной теории. И поэтому последующая критическая мысль как действовала, так и действует: исследует не столько богатейшее наследие классицизма во всех сложностях и противоречиях этого эпохального искусства, сколько умозрительно констатирует формулу „классицистского стиля“ как нечто уже заведомо известное...»⁴

Конечно, можно было бы привести огромное количество примеров, указывающих на то, что Пуссен (и не он один среди классицистов) отдавал должное живому многообразию действительности, чувственно воспринимаемой красоте природы и человека. Но тем самым мы уклонились бы от обсуждения самого существа проблемы.

По справедливому замечанию Э. Бланта, в пуссеновской концепции искусства зрению отведена роль *посредника* в сообщении разума с внешним миром (*the eye is only a channel to the mind*)⁵. Соответственно, визуальный образ в картинах Пуссена призван служить представителем общих идей, составляющих содержание разума. Пуссеновский образ двулик: одно его лицо обращено к миру чувственной реальности, другое — в мир сущностей. Предметность и материальность образа, чувственная наглядность не должны заслонять его знакового характера. Не случайно живопись Пуссена столь родственна языку. Идея здесь обретает плоть, но плоть эта остается «прозрачной» для идеи (что аналогично свойству слова, которое принято называть «прозрачностью для значения»). Для классицизма вообще характерно проведение аналогий между языком и изображением.

По свидетельству Беллори, Пуссен говорил, что «живопись не что иное, как изображение духовных понятий, хотя и воплощенных в телесных фигурах, выполненных согласно определенному порядку и в определенной манере»⁶. Специфическая «формульность» пуссеновского языка не является, таким образом, ни признаком «отсутствия темперамента» или «пониженной эмоциональности», ни следствием якобы навязанных извне теоретических императивов. Пуссен верил, что живопись располагает достаточными средствами для того, чтобы воспроизвести во всей полноте содержание человеческого духа, и в реализации этого убеждения не шел на какие-либо компромиссы. Идеализировал ли он действительность? Нет, у него сама идея стремится стать действительной, обрести художественную реальность, чтобы затем стать действительным достоянием восприимчивого разума. Иначе говоря, живопись для Пуссена есть посредник в духовном общении человека с человеком, язык мысли.

Знаменитая луврская версия «Аркадских пастухов» (датировка которой колеблется между концом 1630-х и первой половиной 1650-х) служит одним из лучших тому свидетельств. Что значит «Et in Arcadia Ego»? Веками эта философическая элегия Пуссена, картина, лишенная каких-либо ярких внешних эффектов, побуждала к размышлениям о жизни и смерти. В свое время Делиль писал:

Вглядитесь: в чем секрет бессмертного Пуссена?
Он пишет пастухов; вот праздничная сцена,
Где, взявшись за руки, кружится хоровод,
А тут же, рядом с ним, могильный холм встает.
Он, жизнь изобразив и смерть одновременно,
Напоминает вам о том, что счастье бrenно,
И вот, любуясь тем, как юность хороша,
Печалью легкою смягчается душа,
Когда читаете вы надпись, где навечно
Стоит: «И я жила в Аркадии беспечно»⁷.

Полтора столетия спустя Эрвин Панофский посвятил картине Пуссена глубокомысленное эссе, рассмотрев ее в широком историко-художественном контексте и подвергнув критическому анализу предшествующие истолкования⁸. Но вложена ли фраза, озаглавившая произведение, в уста того, кто некогда жил в Аркадии, или это напоминает о себе сама смерть, — так или иначе, чудесная гармония пуссеновского холста неотделима от высокого строя мысли, продолжающей и поныне волновать зрителя.

Есть все основания разделять позицию, с которой Пуссен воспринимается прежде всего как *pictor philosophus*. Лишь истин-



Н. Пуссен. Аркадские пастухи (Et in Arcadia Ego). Ок. 1630—1650.

но философская ориентация могла породить столь грандиозный синтез, каким представляется искусство французского мастера.

В одном из последних своих писем, адресованном Фреару де Шамбре, автору трактата «Идея совершенства живописи», Пуссен дал чрезвычайно лаконичное определение живописи: «Это подражание всему, что находится под солнцем, выполненное при посредстве линий и красок на некоторой поверхности; его цель — наслаждение». Следует ряд аксиом, определяющих условия возможности этого искусства; Пуссен называет их «принципами, которые каждый разумный человек может принять»:

Нет ничего видимого без света.

Нет ничего видимого без прозрачной среды.

Нет ничего видимого без очертаний.

Нет ничего видимого без цвета.

Нет ничего видимого без расстояния.

Нет ничего видимого без органа зрения».

«То, что за этим следует, — продолжает Пуссен, — не может быть заучено. Это — присуще самому художнику»⁹.

И хотя в добавление к этому сказано о «благородстве содержания» и необходимости выбирать «сюжет, способный воплощаться в наиболее прекрасной форме», нельзя не видеть, сколь широк и свободен Пуссен в своем определении искусства. Во вся-

ком случае, у Панофского были все основания заявить: «Утверждение Пуссена, что „*la fin de l'art est la délectation*“ („цель искусства — наслаждение“. — С. Д.), было поистине революционным»¹⁰. Не нужно только забывать, что чувственное наслаждение игрой линий и красок здесь неотделимо от красоты воплощенной мысли и наслаждений разума.

Необычайно восприимчивый ко всему, что могло обогатить его опыт, Пуссен безусловно превзошел всю сумму испытанных влияний. На достигнутой им высоте меркнут самые известные имена современников, будь то Симон Вуз, Филипп де Шампень, Себастьян Бурдон, Эташ Лесюер или Шарль Лебрэн.

Редкостный по цельности характер Пуссена отлился в столь же цельные художественные формы, и в силу этого жизнь художника не завершилась с его физической кончиной. Так и происходит с гением: его сознание посредством искусства переливается в формы бытия, порождающего новое сознание. Пуссен был бездетным, но его потомству мог бы позавидовать самый плодовитый родитель.

Всеобъемлющее влияние пуссеновского гения сказалось поразному — как в близком окружении мастера, так и на отдаленных орбитах. Стелла и Бурдон представляются наиболее перемимчивыми, но им недоступна поэзия и философская глубина Пуссена. Бурдон выработал такой навык мимикрии, что зачастую, под беглым взглядом, буквально превращается в своего вдохновителя. Однако соотношение здесь примерно такое же, какое существует между театральной декорацией скалы и реальной скалой, между окрашенным картоном и глыбой камня. Столь же «картонными» аргументами орудовала партия пуссенистов в знаменитом споре с рубенсистами. Вряд ли можно было достойно защитить Пуссена, действуя по принципу: оставьте за вашим мэтром внешний блеск колорита, но признайте за нашим безусловное первенство в рисунке! Тут сама живопись оказалась разорванной пополам, и ни от Пуссена, ни от Рубенса соперничающим партиям не досталось ничего. Более чутким был рано умерший Лесюер, прозванный «французским Рафаэлем» (что кажется явным риторическим преувеличением, хотя тихая музыка его композиций говорит о многом). Энергичный и мастеровитый Лебрэн, как уже сказано, верен букве, но не духу пуссеновского искусства. Младший Миньяр (*Le Romain*), также не избежавший воздействия Пуссена, еще более далек от него. Техническая сноровка Миньяра, его эффектная красочность способны изумить зрителя, и все же сейчас нам трудно понять, что побудило великого Мольера посвятить этому живописцу целый трактат в стихах («Слава куполу Валь-де-Грас») ¹¹.

Нельзя сказать, впрочем, что канонизировавший Пуссена академизм — французский ли, русский или какой-нибудь другой —

не воспринял его полностью, но совершенно ясно, что заветы Пуссена оставались лишенными жизненной силы, пока не находили в потомстве родственную цельность творческого духа. Действительное понимание Пуссена мы найдем не у Бурдона или Лебрена, но у Бальзака — в его «Неведомом шедевре», где разгадывание тайны искусства не только предмет глубоких философско-поэтических рефлексий, но одновременно вопрос жизни или смерти. Действительное родство с Пуссеном обнаруживают конгениальные натуры, будь то Александр Иванов с его глубочайшим вниманием ко всему, что существует под солнцем, и в силу этого вместивший в свою живопись грандиозный образ одухотворенного мира, где, кажется, не позабыт самый малый листочек; будь то Сезанн, бесконечно упорный в созерцании и способный своими пластическими заклинаниями вызвать дух Пуссена из горы Св. Виктории, «оживить Пуссена на природе», по словам самого мастера; будь то Фаворский, воскрешающий веру в цельность мироздания на крошечной деревянной дощечке... Кстати, Фаворскому принадлежит удивительное по глубине рассуждение, устанавливающее родство двух, казалось бы, далеких друг от друга гениев. «Может быть тип (предметно-пространственного взаимоотношения. — С. Д.), где предмет и пространство в конечном решении уравновешены, где предмет, не теряя предметности, становится пространственным и где пространство, не теряя своей непрерывности, — не пустота и не масса, а строй, имеющий масштаб. Это классика. Пушкин, Пуссен»¹². Лучше Пуссена по-русски не перескажешь, не переведешь. Благодаря Пуссену и Пушкину мы верим, что гармония — в природе вещей. Впрочем, сближение этих имен относится уже к следующей части книги.

II. КЛАССИЦИЗМ ЭПОХИ ДАВИДА



Новая волна

В 1764 году в Дрездене увидела свет книга Иоганна Иохима Винкельмана «История искусства древности», ставшая вскоре знаменитой. Первой же фразой автор пояснил, что мыслит слово «история» в широком его значении, подобно грекам, и подразумевает не просто рассказ, но научное исследование. И хотя это был не первый опыт, названный «историей искусства» (еще в конце XVII века Пьер Монье опубликовал под таким заглавием свои академические лекции), книга Винкельмана, в сущности, положила начало специальной научной дисциплине. Кроме того, ее издание счастливым образом совпало с новым направлением европейского художественного вкуса, пресыщенного изысканной чувственностью рококо и требовавшего пищи для разума. Посвятив свой труд «искусству и времени», автор особенно выделил одно имя – Антон Рафаэль Менгс.

Это имя неоднократно встречается на страницах книги, причем Винкельман не жалеет для него восторженных эпитетов: «Наивысшее воплощение всех перечисленных красот, присущих фигурам древности, мы найдем в бессмертных творениях господина Антона Рафаэля Менгса, первого придворного живописца королей Испании и Польши, величайшего художника нашего, а быть может, и грядущего времени. Подобно фениксу, восстал он из пепла первого Рафаэля, чтобы научить мир красоте в искусстве и достичь в нем высшего предела человеческих возможностей. После того как немецкая нация получила право гордиться человеком, который во времена наших отцов получал философов и сеял семена просвещения среди народов (подразумевается Лейбниц. – С. Д.), немцам недоставало еще для вящей славы выдвинуть из своей среды восстановителя искусства и узреть немецкого Рафаэля, признанного и прославленного даже в самом Риме, художественном средоточии мира»¹. Скажем прямо, теперь эти восторги кажутся «гомерически» преувеличенными. (Так, в частности, мы не рискнули бы сейчас уравнивать значение идей Лейбница и творчества Менгса для европейской культуры.) Однако нельзя недооцени-

вать участие Менгса в сложении историко-искусствоведческой концепции Винкельмана и вместе с тем – в формировании европейского классицизма нового призыва. Впрочем, к Менгсу мы еще вернемся, а сейчас необходимо коснуться основных положений Винкельмана.

Собственно, ключевые идеи Винкельман высказал задолго до своей «Истории искусства», а именно – в ранних «Мыслях о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» (1755). *«Единственный путь для нас стать великими и, если возможно, неподражаемыми, это – подражание древним...»*² Причем среди древних первые и высочайшие образцы для подражания следует искать у греков; римляне, безусловно, вторичны. *«Знатки и подражатели греческим произведениям находят в их шедеврах не только прекраснейшую натуру, но и нечто большее, чем натуру, а именно – некие идеальные ее красоты, которые, как учит один древний комментатор Платона, „возникают из образов, созданных одним только разумом“»*³. Следовательно, воспринимать произведения древних нужно *знающими* глазами – зрением под водительством разума. Такими глазами смотрели на них Рафаэль и Пуссен, черпавшие хороший вкус из первоисточника. «Идеальные красоты» нашли свое совершенное художественное воплощение в изображении обнаженного тела; это и есть абсолютная норма искусства. Причем сосредоточению на одном частном объекте следует предпочесть накопление наблюдений над различными частностями – с тем чтобы *собрать их воедино*; таков избранный греками путь, ведущий к *универсальной красоте*. *«Общей и главной отличительной чертой греческих шедевров являются, наконец, благородная простота и спокойное величие, обнаруживающиеся как в позе, так и в выражении лица»*⁴. Эти слова Винкельмана цитируют наиболее часто как выражение эстетического идеала классицизма. В качестве бессмертного образца ученый называет эллинистическую скульптуру «Лаокоон» (именем которого Готхольд Эфраим Лессинг, соотечественник Винкельмана, вскоре озаглавит свой знаменитый трактат, вышедший в свет на два года позже винкельмановской «Истории искусства»). Говоря о живописи, Винкельман простирает ее действие в область *внечувственного*; это ее высшая цель, достигаемая лишь посредством *аллегории*. *«Кисть, которою водит художник, должна быть пропитана разумом, как сказал кто-то о стилосе Аристотеля; она должна оставить для размышлений больше того, что показала глазу, и художник достигнет этого, если научится не прятаться за аллегориями, а облекать в них свои мысли»*⁵.

Вот круг идей, систематически развитых и аргументированных Винкельманом во всеоружии археологической учености и риторического мастерства, когда он выступил автором «Истории искусства». Не лишне заметить, что тогда он уже занимал пост Главного антиквара Ватикана, заведовал археологически-

ми раскопками и вывозом произведений искусства за пределы папского двора.

По сути дела, ничего особенно оригинального Винкельман не предложил; с его основными положениями мы встречались и раньше, хотя бы у тех же участников «Спора о древних и новых». Нужно согласиться с Жерменом Базеном: «Оригинальность Винкельмана следует искать не в самих его идеях, а в ясности и логической стройности изложения, в гениальной способности к обобщениям, умении синтезировать господствующие в обществе идеи, а также и в подчас наивном энтузиазме, который и по сей день завораживает читателя его трудов»⁶.

Именно благодаря этим качествам труды Винкельмана стали научно-просветительским фундаментом европейского неоклассицизма. По-своему способствовал утверждению нового вкуса и упомянутый выше трактат Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии», хотя автор полемизировал с Винкельманом и оспорил принцип «*ut pictura poesis*», нанеся тем самым чувствительный урон поборникам старинной риторической традиции.

Стремление научно обосновать художественный вкус вообще характерно для культуры Просвещения, которую зачастую и определяют как культуру *просвещенного вкуса*. Даже такой, казалось бы, далекий от классических идеалов художник, как Уильям Хогарт, был одержим мыслью об универсальном законе прекрасного, интерпретировал природу как *язык* и в совершенном согласии с духом века предпринял опыт «Анализа красоты», сопроводив заглавие своего трактата пояснением: «Написано с целью закрепить неустойчивые понятия о вкусе»⁷. Франческо Милиция, итальянский историк и теоретик изящных искусств и архитектуры, выступил автором специального сочинения, посвященного *искусству видеть искусство*⁸. Ту же роль сыграла критическая деятельность французского энциклопедиста Дени Дидро, автора знаменитых «Салонов»⁹. Примеры легко умножить. Стоит добавить, что понятие «вкус» в эту эпоху «все больше вытесняет „стиль“», подобно тому как в предшествующем столетии «стиль» вытеснил «манеру»¹⁰. Не означает ли это, что художественно-эстетическая проблематика выдвигает на первый план прагматические факторы, вызывая тем самым и решительный отпор известному релятивизму вкуса?

Так или иначе, нам предстоит убедиться, что новая волна европейского классицизма, хотя и связанного во многом с наследием прошлого столетия, представляет собой явление существенно иного порядка.

И еще одно принципиальное обстоятельство. Не вызывает сомнений преимущественное значение французского вклада в общеевропейское движение классицизма, однако Пуссен, как известно, безусловно предпочитал Рим Парижу. Теперь ситуация

меняется. Пусть Винкельман продолжает считать Рим «художественным средоточием мира», пусть Рим сохраняет статус интернациональной школы искусств и еще служит целью паломничества художников всей Европы — гегемония принадлежит Парижу.

Раньше Париж в Риме, теперь Рим в Париже — так можно обозначить принципиальную смену геоэстетической ориентации в тот исторический момент, когда новая волна классицизма сливается с нарастающим во Франции революционным подъемом.

Впрочем, ситуация представляется более сложной, поскольку эта новая волна охватывает теперь гораздо более широкое культурное пространство. Достаточно сказать, что на карте Европы появилась новая столица — Санкт-Петербург, город, в создании которого гению классицизма было дано проявить себя столь энергично и выразительно.

Национальные версии классицизма

Можно решительно утверждать, что всякая национальная ограниченность противоречит космополитическому духу классицизма. Это и понятно: абстрагируясь от местного, частного, сиюминутного, классицизм взывает к общечеловеческим идеалам. Однако, попадая на разную культурную почву, семена идей прорастают по-разному. Сколь страстной ни была бы проповедь художественно-эстетического космополитизма, по-французски она звучит иначе, нежели на немецком или русском.

Принципиально важным представляется возраст классицистической традиции, ее укорененность в границах той или иной национальной культуры. В силу этого обстоятельства французский классицизм и в новой исторической ситуации сохранял доминирующее положение среди европейских школ, а по отношению к русской выступил прямым наставником, чему в России особенно содействовало усвоение высшим сословием французского языка наравне с родным.

Итак, рассмотрим европейский классицизм в различном национальном преломлении его основных художественных идей.

* * *

Версаль! О как мне жаль твоих прямых аллей!
Ленотра детище и славных королей,
Тебя настиг топор и гибнешь ты безвинно¹.

Делиль написал эти строки незадолго до того, как топор стал угрожать самому королю. Конечно, многое ушло безвозвратно, но традиция классицизма во французском искусстве и архитек-



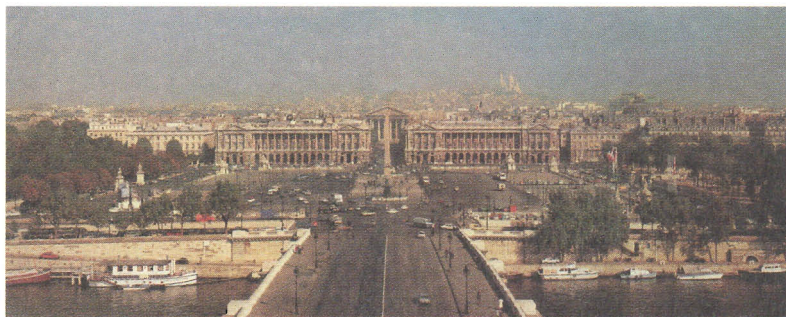
Ж.-А. Габриэль. Малый Трианон в Версале. 1762—1764

Ж.-А. Габриэль. Внутренняя лестница в Малом Трианоне

туре оказалась чрезвычайно стойкой. Постаревший на век Версаль не только понес известные утраты, но и обогатился чудесной постройкой Ж.-А. Габриэля – Малым Трианоном (1762–1764). Дистанцируясь от капризной фантазии рококо, Габриэль красноречиво демонстрирует, что дисциплина архитектурной мысли и точный расчет не противоречат тонкости вкуса. Более того, простота неотделима здесь от красоты, как изысканно-скромный костюм подчас говорит гораздо больше, чем целый ворох роскошных одежд.

И тот же Габриэль обнаруживает невиданную масштабность архитектурного мышления, когда перед ним встает градостроительная задача. Ансамбль площади Людовика XV – нынешней площади Согласия –

представляет собой шедевр, не уступающий знаменитым проектам эпохи Ленотра и Ардуэн-Мансара. Пространство площади,



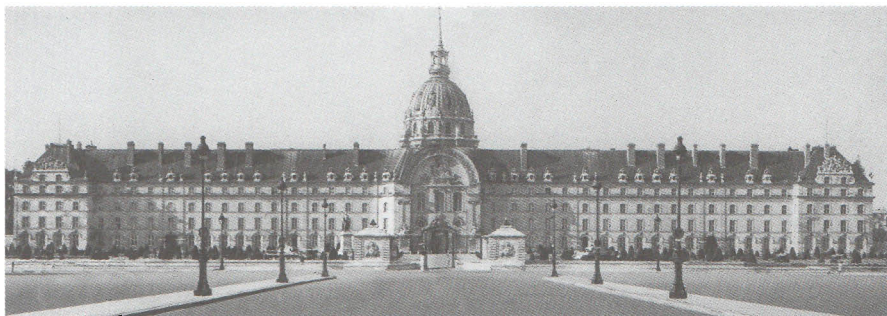
слитое с окружающим городским ландшафтом, дышит свободно и сохраняет потенцию к дальнейшему развитию.

Иначе пользуется языком классицизма Ж.-Ж. Суфло, строитель церкви Св. Женеьевы, позднее превращенной в Пантеон (его сооружение заняло три десятилетия). Не лишенная строгой выразительности, комбинация классических архитектурных форм носит здесь несколько отвлеченный характер; само собой напрашивающееся сравнение с Собором Инвалидов говорит не в пользу Суфло. «Собор Инвалидов, построенный Ардуэн-Мансаром в Париже в XVII веке, великолепно показывает, как органично внедрялся ордер в пластический объем здания, каким живым и естественным было развитие архитектурной формы, как естественно связывалось внешнее и внутреннее пространство, развертывающееся для парадных шествий и торжественных ри-



Ж.-А. Габриэль. Площадь Согласия в Париже. Общий вид

**Ж.-А. Габриэль. Площадь Согласия
Ж.-Ж. Суфло. Пантеон (Церковь Св. Женеьевы) в Париже. 1757—1791**



Л. Брюан, Ж. Ардуэн-Мансар. Ансамбль Дома Инвалидов. 1671—1708

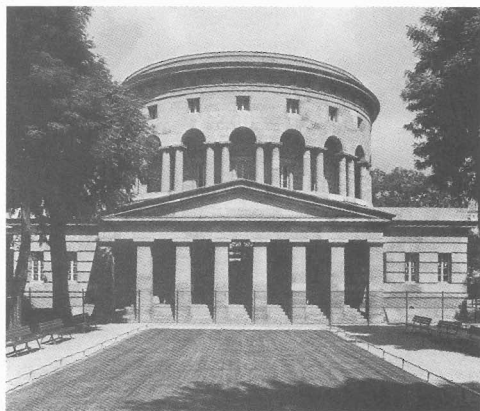
Ж. Ардуэн-Мансар. Собор Дома Инвалидов.

туалов. Аналогичное парижское здание XVIII века — Пантеон архитектора Суфло — уже не единое, одушевленное живым дыханием и органическим ростом сооружение, а рационалистическое сочинение, в котором соотношение частей подчиняется не скульптурно-пластическим, а математическим законам. Функциональная задача — создание большого внутреннего пространства — становится главной самостоятельной задачей, остальное рассматривается как оформление, декор. Но именно то, что ордерный декор перестает быть интегральной частью пластической массы, освобождает его для самостоятельных ритмических композиций, которые

могут быть необычайно красноречивыми. Такое соотношение функциональных и декоративных задач уже вполне намечилось в архитектурных композициях Кристофера Рена и его последователей, а в XIX веке оно будет с новым блеском развито в городских колоннадах Воронихина, величественных портиках Шинкеля и грандиозных фасадах-декорациях Росси, формирующих улицы и площади»².

В то же время выступает со своими революционными проектами Клод-Никола Леду, архитектурный минимализм которого столь радикален, что может показаться чем-то инопланетным или, во всяком случае, очень далеким от неоклассицизма его современников. Однако, сводя язык зодчества к геометрической азбуке, к «формам, которые создаются простым движением цир-

куля», Леду тем яснее обнаруживает привязанность к формообразующим инвариантам, на которых неизменно настаивал классицизм. Расходясь с консерваторами в интерпретации античного наследия, Леду по-своему утверждает самые основы классицизма. Вместе с тем нельзя не заметить, что «протоархитектурные» тенденции граничат с социальным утопизмом.

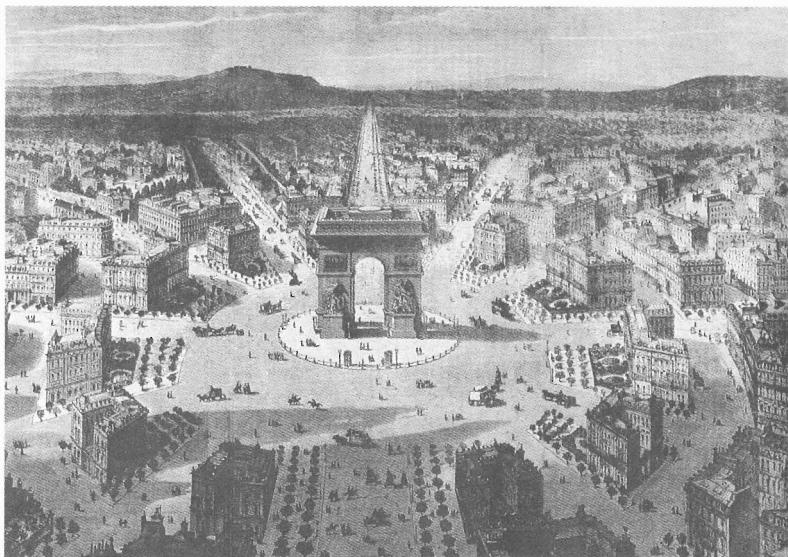


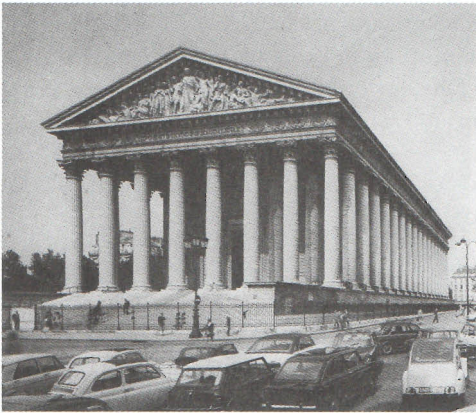
К.-Н. Леду. Застава Виллетт в Париже. Вторая половина 1780-х

Новой фазой в развитии классицистической архитектуры стал *ампир* — стиль империи. Французские зодчие наполеоновского времени вдохновляются монументальной риторикой Древнего Рима. Таковы крупные постройки в Париже: циклопическая триумфальная арка Звезды, завершающая магистраль Елисейских полей (Ж.-Ф. Шальгрэн), мемориальная Вандомская колонна, прообразом которой послужила колонна Траяна в Риме (Ж. Лепер и Ж. Гондуэн), церковь Мадлен, спроектированная по образцу римского периптера (Б. Виньон).

Во французской скульптуре движение неоклассицизма тесно связано с долгим эхом барокко и отчетливо выраженными фор-

Площадь Звезды в Париже. Общий вид





Ж.-Ф. Шальгрэн. Триумфальная арка на площади Звезды. 1806—1836

Б. Виньон. Церковь Мадлен в Париже. Начата в 1807

мами рококо. Характерный пример стилового симбиоза представляет собой творчество Этьена-Мориса Фальконе, выступившего автором барочно-драматического «Милона Кротонского» (ок. 1754) и рокайльных статуэток вроде популярнейшего «Грозящего амура» (1757), чтобы наконец достигнуть классической вершины в своем монументальном шедевре — петербургском «Медном всаднике» (1768—1778).

Вообще говоря, известного эклектизма не избежал ни один мастер этой эпохи, будь то Эдм Бушардон, Жан-Батист Пигаль, Клод Мишель, прозванный Клодионом, Пьер Жюльен, Огюстен Пажу или Жан-Антуан Гудон. Это крайне затрудняет классификацию скульптуры в хронологической последовательности. Антикизирующие тенденции проявляются в разное время на протяжении всего столетия, хотя их влияние особенно заметно в конце века. Борьба греческого и римского начал в эстетике ваяния идет с переменным успехом (несмотря на призыв Винкельмана следовать именно грекам). Дух рококо маскируется под видимую строгость неоклассицизма, и

не случайно в языке искусствоведов появляются терминологические гибриды (вроде «рокайльно-классической линии»). Культ изящно-прекрасного сосуществует с культом героического, находя выражение в соответственных формах наготы. Аполлоны, Венеры, Амуры, Психеи, Дианы и прочие божества античного пантеона соседствуют с великими представителями человечества, включая героев современности, и если идея Пигалья изобразить старого Вольтера обнаженным (1776) поначалу казалась невероятной, то вскоре привыкли и к этому. «„Лафонтен“ Жюльена изображен в одежде XVII века; его „Пуссен“ (ок. 1789) на-

половину задрапирован в придуманную им довольно странную тогу; „Монтень“ Жана-Батиста Стюфа (1800), в сущности, обнажен. В 1808 году Канова уже мог показать Наполеона в виде олимпийского Марса, совершенно обнаженным»³.

Безусловным лидером в живописи французского классицизма выступил Жак-Луи Давид. Человек твердой воли и сильного общественного темперамента, исключительно целеустремленный и деятельный, прирожденный оратор, способный повелевать аудиторией, художник, наделенный большим талантом и особенным чувством стиля, — в совокупности этих качеств Давид был словно призван стать одним из героев революционной эпохи, и он им действительно стал. Вместе с тем его жизнь и творчество вбирают в себя глубокие противоречия времени. Пройдя традиционную академическую школу в Париже, а затем в Риме, где он, как некогда Пуссен, нашел ис-



Э.-М. Фальконе. Медный всадник. 1768—1778

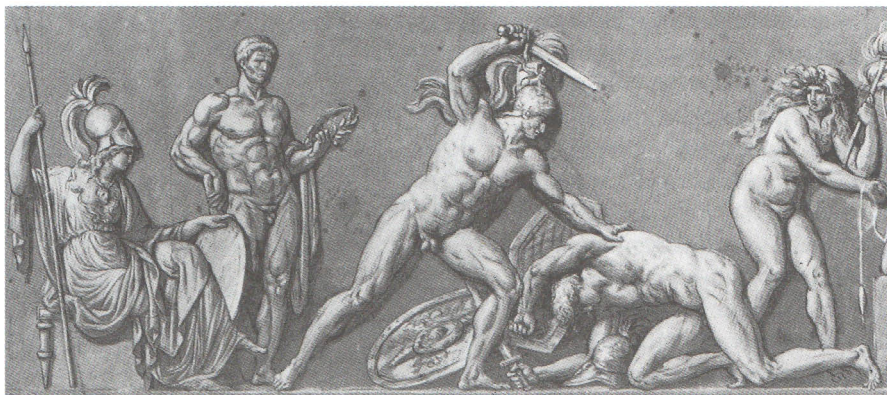
с-купности этих качеств Давид был словно призван стать одним из героев революционной эпохи, и он им действительно стал. Вместе с тем его жизнь и творчество вбирают в себя глубокие противоречия времени. Пройдя традиционную академическую школу в Париже, а затем в Риме, где он, как некогда Пуссен, нашел ис-

Э. Бушардон. Амур, вырезающий лук из палицы Геркулеса. Ок. 1750

О. Пажу. Покинутая Психея. 1783—1790

Ж.-А. Гудон. Надгробие князя М. М. Голицына. 1774





Ж.-Л. Давид. Античный фриз (Похороны Патрокла?). Рисунок. Фрагмент левой части. 1780

Ж.-Л. Давид. Переход Бонапарта через перевал Сен-Бернар. 1801

тинных учителей — Рафаэля и античность, Давид стремился вступить в Академию, добился своего и получил привилегии, но впоследствии объявил Академию врагом искусства и клеймил ее с трибуны Конвента. Он был автором бескомпромиссных «Горациев» (1784) и примирительных «Сабинянок» (1799). Пропагандист революции, ее «режиссер-постановщик», Давид пережил подлинный триумф, но едва не стал жертвой резкого поворота политических событий. Он был подвергнут аресту и тюремному заключению, испытал на себе тяжесть смертельно опасных обвинений. Он вызывал восхищение и ненависть. Став приверженцем Бонапарта, Давид создал героический портрет первого консула («Переход

Бонапарта через перевал Сен-Бернар», 1801) и запечатлел его превращение в императора («Коронование императора Наполеона I и императрицы Жозефины в соборе Парижской Богоматери»; 1805—1807). В картине Давида «Раздача императорских знамен на Марсовом поле» (1810) справедливо видят милитаристскую и монархическую антитезу замыслу «Клятвы в зале для игры в мяч», который художник разрабатывал в годы революции⁴. Противоречия такого рода пронизывают творчество Давида, и было бы странно утверждать, что художнику удалось гармонически разрешить их.

В этом смысле классицизм Давида составляет антитезу классицизму Пуссена. Один созерцателен и философичен, другой прагматичен и тенденциозен. Римское уединение Пуссена обус-



Ж.-Л. Давид. Переход Бонапарта через перевал Сен-Бернар. Фрагмент

ловлено его свободным выбором; Давид должен был покинуть родину, подчиняясь политическим обстоятельствам, и умер в изгнании. Разумеется, сказанное не дает повода отрицать высокие художественные достоинства Давида.

Давид не был инициатором движения неоклассицизма, но, вне всяких сомнений, стал его главой и ярчайшим представителем. «Неоклассицизм стал официальным стилем Революции и наполеоновского времени не только потому, что, возникнув во второй половине XVIII века, он теперь достиг зрелости, но и потому, что для прославления республиканских добродетелей, а позднее и великолепия империи требовалось совершенно новое искусство. Оно должно было быть как можно более далеким от искусства старого режима, и вот будто по воле самой судьбы такое искусство, наследующее традиции Древнего Рима, уже оказалось под рукой»⁵. Оно оказалось и под рукой молодого Давида благодаря старшим современникам — Ж. М. Вьену, непосред-

ственному его учителю, Г. Ф. Дуайену, Ж. Ф. П. Пейрону (который, впрочем, был лишь на четыре года старше Давида и успешно конкурировал с ним в начале карьеры), если не говорить об интернациональных влияниях. Однако именно Давид сообщил неоклассицизму ту завершенную живописно-пластическую форму и тот гражданский пафос, которые столь сильно воздействовали на европейское искусство, породили обширную школу и навсегда связали имя Давида с целой эпохой. Правда, и груз ответственности за будущее искусства, возложенный на мастера и его школу, был очень и очень велик.

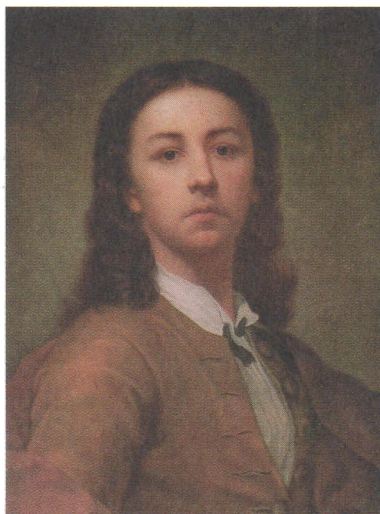
Из мастерской Давида вышли не только художники последовательно классицистической ориентации, но и те, кому немало обязано оппозиционное движение романтизма. Достаточно назвать известные имена: Анн-Луи Жироде-Триозон, Франсуа Жерар, Антуан Гро, Жан Огюст Доминик Энгр. Внутренние противоречия школы свидетельствуют о расхождении теоретической доктрины и творческой практики: становясь «общими местами», формулы классицизма утрачивают выразительную силу и готовы обернуться самоотрицанием (если не пародией, академической или романтической).

Тем более драматична борьба со временем, которую ведет великий Энгр, как бы не замечая, что его кисть нередко противоречит его собственным словам: «Пусть мне больше не говорят о следующем нелепом изречении: „Надо новое, надо следовать за своим веком, все меняется, все изменилось“. Это не что иное, как софизм... Разве природа меняется, разве свет и воздух меняются, разве страсти человеческого сердца изменились со времен Гомера? „Надо следить за своим веком!“ Но если мой век неправ? <...> Гомер и Фидий, Рафаэль и Пуссен, Глюк и Моцарт в действительности говорили одно и то же»⁶.

* * *

На родине Винкельмана движение классицизма носило иной характер. Ведущий мастер немецкой школы Антон Рафаэль Менгс (самим именем своим, составленным из имен Корреджо и Рафаэля, как бы предназначенный следовать по пути великих) еще в молодости переселился в Рим и умер там же. Друг и единомышленник Винкельмана, он также выступил автором теоретических сочинений; среди них — известные «Размышления о прекрасном и вкусе в живописи» (1762). Не без участия своего ученого друга, служившего библиотекарем на римской вилле кардинала Альбани, Менгс создал там программное произведение классицизма — плафонную композицию «Парнас» (1761). Антикизирующий вкус недвусмысленно заявляет о себе избранной темой: ориентируясь на греческую мифологию, художник изобразил верховного покровителя искусств Аполлона, Мнемозину и

девять муз на горе Парнас, вокруг Кастальского ключа — источника поэтического вдохновения. В противоположность плафонным перспективам барокко, создающим головокружительный эффект безграничного пространства, Менгс решил свою задачу в духе станковизма, как картину, перенесенную с мольберта на потолок (кстати, в Эрмитаже хранится эскиз или авторское повторение римской фрески, исполненное маслом на дереве). Ряд фигур, построенный по зеркально-симметричной схеме, в иерархическом порядке, подобен цветному барельефу на пейзажном фоне и вызывает в памяти скорее образцы болонского академизма, нежели античные прообразы.

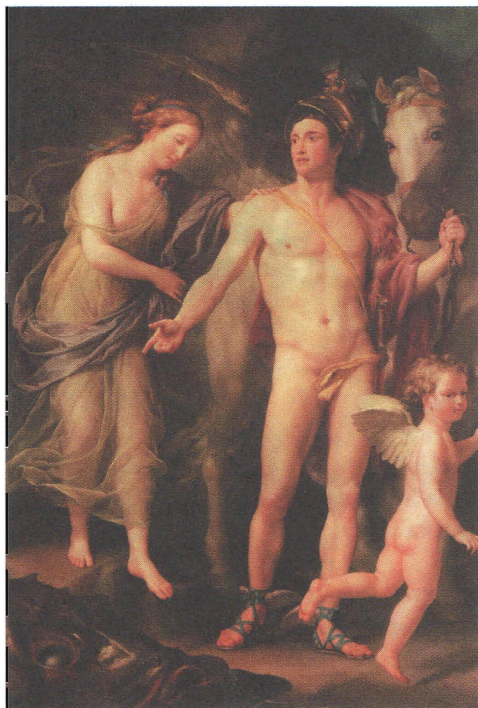


А. Р. Менгс. Автопортрет

Художественные амбиции толкали Менгса на соревнование с древними мастерами; такова история фрески «Юпитер, собирающийся поцеловать Ганимеда», которую сам Винкельман принял за античную (а видевший ее позднее Гёте едва поверил, что перед ним подделка). Однако значение этих фактов не следует преувеличивать, как и масштаб дарования Менгса. Эрмитажный холст «Персей и Андромеда» (1777), исполненный художником незадолго до смерти, дает ясное представление о границах его таланта и мастерства. В нем, безусловно, ощутимо «аполлоническое» начало, умело цитирована ан-

А. Р. Менгс. Парнас. 1761





А. Р. Менгс. Персей и Андромеда. 1777

тичность, но пластика отдельных фигур не переходит в пластику всего «тела» картины. Может быть, несколько большего Менгс добился в своих портретах и автопортретах.

Другой крупный представитель немецкого классицизма — Асмус Якоб Карстенс — заявил о себе в конце века. С трудом проложив себе дорогу, он столь же явно, как его предшественник Менгс, предпочел отечественной школе Рим, где и остался до конца своих лет. Хотя этих лет судьба отпустила ему сравнительно немного, талант и упорство позволили Карстенсу приблизиться к идеалу «благородной простоты и спокойного величия», провозглашенному Винкельманом. Черпая сюжеты в гомеровском эпосе («Приам у Ахилла», «Греческие вожди в палатке Ахилла» и дру-

гие), Карстенс, в согласии с доктриной классицизма, стремился к первоисточнику прекрасного. Восхищаясь Рафаэлем и Микеланджело, художник выразил это не только на словах; своим величавым стилем он немало обязан ренессансным классикам, преимущественно Микеланджело, что особенно заметно в его картинах (например, известная веймарская «Ночь и ее дети», 1795). Надо сказать, что критика современного искусства с позиций высокого художественного идеализма сочеталась у Карстенса с вполне трезвой оценкой достижений европейских школ. «Старые, действительно великие живописцы, — писал он из Рима, — уделяли все внимание основной задаче и обращались к побочным в той мере, чтобы они не мешали более важной. У нынешних все наоборот. Французы, которые почти все при нынешних обстоятельствах должны были покинуть Рим, еще лучшие среди остальных. У немецких живописцев здесь это выглядит убого, они во всех отношениях стоят далеко позади тех»⁷. Или еще, по поводу академического образования: «Аннибале и Лодовико Карраччи основали большую Академию, которая дала миру великих людей, не нуждаясь в директорах, ректорах и профессорах. У Берлинской Академии общая с другими ошибка, именно — внешний блеск. Толпа учителей, действительных и половинных



А. Я. Карстенс. Ночь и ее дети. Картон. 1795

членов, присутствующих и как их там еще, и — в полном смысле слова — никаких учеников. Такие академии подобны государственным каретам с двадцатью колесами»⁸. Борьба крупных, творчески независимых мастеров с академической рутинной — характерный мотив эпохи.

Исторические полотна А. Кауфман, И. Г. В. Тишбейна или пейзажи «лоррениста» Я. Ф. Хаккерта, хотя и не лишены достоинств, все же не могут изменить общую оценку живописи немецкого классицизма, которая носила вторичный и зачастую даже иллюстративный характер, находясь в слишком сильной зависимости у господствующей эстетической теории.

В области скульптуры выдвинулся Иоганн Готфрид Шадов, работавший в Берлине. Рано созревший мастер, уверенно владевший всеми тонкостями ремесла, он вполне мог конкурировать со знаменитым итальянцем Антонио Кановой (которого знал лично). Об этом можно судить по известной портретной группе, изображающей кронпринцессу Луизу с ее сестрой (1795). Антикизирующий вкус сказался здесь с безусловной ясностью; фигуры превосходно согласованы ритмически, связаны в одно пластическое целое перетекающими складками одежд, простота стиля сочетается с живой грацией и некоторой сентименталь-



И. Г. Шадов. Портрет кронпринцессы Луизы с сестрой Фридерикой. 1795

ностью. В качестве монументалиста Шадов исполнил квадригу, украшающую Бранденбургские ворота, ранний памятник берлинского классицизма. Высокими художественными качествами отмечен ряд портретных бюстов Шадова.

Значительную роль в движении немецкого классицизма сыграла архитектура. Это особенно заметно в области теории зодчества (надо еще раз подчеркнуть, что тип «теоретизирующего художника», столь значимый для классицизма, вообще богато представлен именно в немецкой культуре). Однако и архитектурная практика служит красноречивым свидетельством сложения стиля в его национально-характерной версии.

В своих «Заметках об архитектуре древних» Винкельман утверждал, что истинный вкус воспитывается творениями человеческого разума; отсюда требование сочетать декор здания с функциональностью, украшения — с простотой. «Когда же происходит падение вкуса и целью становится скорее видимость, нежели сущность, украшения воспринимаются уже не как добавления к целому — и плоскости, которые до тех пор оставались свободными от украшений, заполняются ими. Отсюда возникает мелочность в архитектуре. Ибо если каждая часть мала, то мало и целое, как говорит Аристотель. С архитектурой произошло то же, что и с древними языками, утрачивавшими красоту по мере того, как они становились богаче (об этом свидетельствуют и греческий, и латинский языки); поскольку архитекторы не могли сравниться со своими предшественниками или превзойти их в сфере красоты, они стремились выказать себя богаче их»⁹. Но еще до «Заметок» Винкельмана в немецком зодчестве наметилось движение, которым руководили критерии строгости и простоты (например, у Г.-В. Кнобельсдорфа). Позднее на этот путь встал Фридрих Жилли, очень талантливый, но рано умерший архитектор. Немецкие мастера-классицисты как бы заново открывают в античном наследии азбуку архитектуры. Выразительный образец берлинского классицизма — уже упомянутые Бранден-

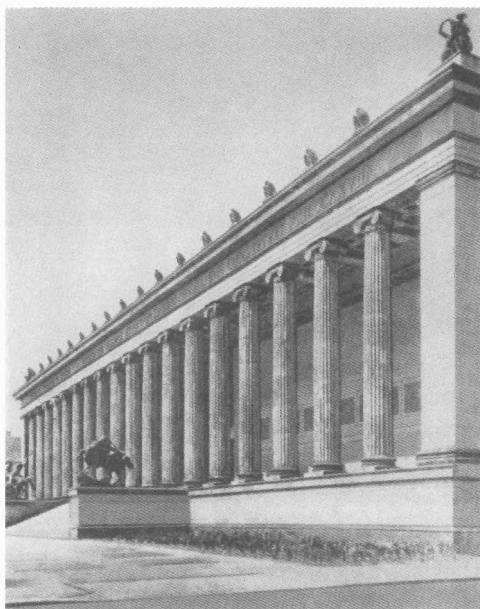


К. Г. Лангханс. Бранденбургские ворота в Берлине. 1788—1791

К. Ф. Шинкель. Гауптвахта. Берлин. 1818

бургские ворота (1788—1791), сооруженные по проекту Карла Лангханса. В сравнении с греческими пропилеями, послужившими образцом, их строгий геометризм кажется несколько суховатым, но вместе с тем в этой лапидарности есть зерно новой архитектурной риторики.

Центральной фигурой в немецком зодчестве первой трети XIX века стал Карл Фридрих Шинкель, человек разнообразных дарований, необыкновенно деятельный и плодовитый, поклонник и знаток античности, архитектор, живописец и рисовальщик, вдохнувший новую жизнь в отечественную традицию. Он проектировал и строил дворцы, церкви, музеи, театры, замки, училища, гауптвахты, казино, частные дома и виллы. Домини-



К. Ф. Шинкель. Старый музей в Берлине. 1824—1829

рующая стилевая тенденция его творчества связана с возрождением классической древности, главным образом греческой; вместе с тем он отдал должное и старинной немецкой архитектуре. Ретроспективизм сочетается у Шинкеля с рациональным подходом к проблемам архитектурной формы и функции, хотя иной раз его упрекают в том, что способность работать то в неогреческом, то в неоготическом стиле обусловлена зависимостью от заказчика (отсюда и возникшее позднее понятие-гибрид «романтический неоклассицизм»)¹⁰.

Так или иначе, творчество Шинкеля составило целую эпоху немецкой архитектуры, а памятником ему стало им же спроектированное здание Берлинского музея (так называемый Старый музей; 1824—1829).

Обстоятельство немаловажное: именно «храм муз» прежде всего и служит символом устремлений немецкого классицизма, а потому может достойно увенчать деятельность Шинкеля. В связи с этим стоит здесь же назвать еще одно имя — Лео фон Кленце, автора проектов Мюнхенской Пинакотеки и Нового Эрмитажа в Санкт-Петербурге, сооружение которых пришлось на вторую четверть XIX столетия.

Каноны древних принимай в расчет,
Кто верен им — Природе верен тот.

Так выразил одну из руководящих идей классицизма английский поэт Александр Поп в своем «Опыте о критике» (1711)¹¹. Впрочем, идея эта давно пустила корни на английской почве, найдя выражение не только в словесных искусствах, но и в архитектурной традиции, восходящей к великому Иниго Джонсу. Надо сказать, что английская живопись и скульптура надолго уступили ведущую роль зодчеству.

Достойным преемником Джонса выступил Кристофер Рен, создатель знаменитого собора Св. Павла в Лондоне, где он и похоронен. Эпитафия гласит: «Здесь покоится строитель города и собора Кристофорус Рен, который прожил более 90 лет — не для себя, но для публичного блага: читатель, если ищешь ты его памятник, оглядись вокруг»¹².

Талантливейший изобретатель, ученый, несмотря на молодость уже успевший сделать блестящую карьеру, — таким вошел Рен в архитектуру. Интересы его были чрезвычайно широкими. Поклонник Палладио, он отдавал должное и Бернини; его архитектурные амбиции простирались на всю городскую среду, о чем

К. Рен. Собор Св. Павла в Лондоне. 1675—1710



свидетельствует известный план реконструкции Лондона после пожара 1666 года; по его проектам и при его наблюдении были возведены десятки сооружений разного назначения. Рена нельзя назвать последовательным классицистом, ибо в зависимости от условий архитектурной задачи он гибко варьировал стиль, однако нужно признать, что его рационализм действительно универсален. В этом смысле творчество Рена совершенно созвучно эпохе Просвещения.

Новая волна английского палладианства поднялась в первой трети XVIII века. Лорд Берлингтон, один из тогдашних законодателей вкуса, спроектировал для себя виллу в строгом «палладианском стиле» — Чизик-хаус (начат в 1725). Прообразом по-

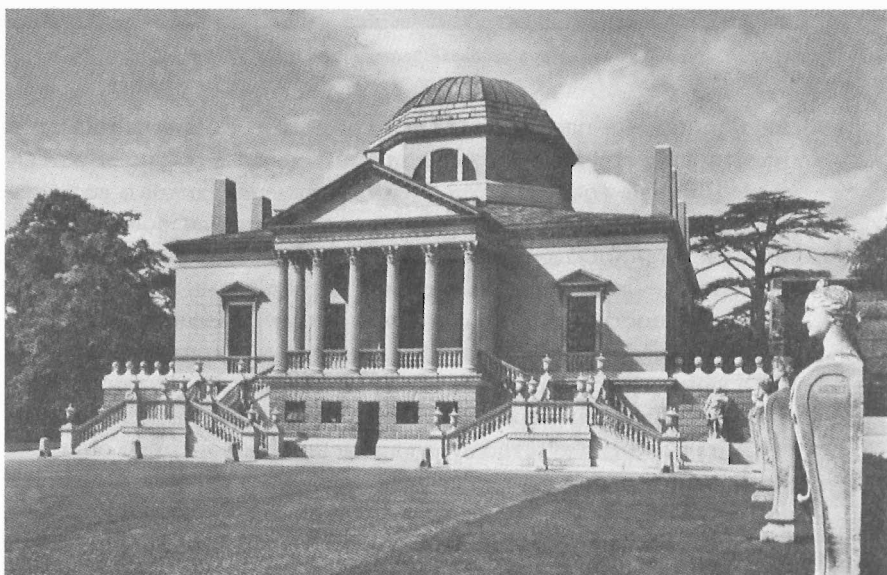
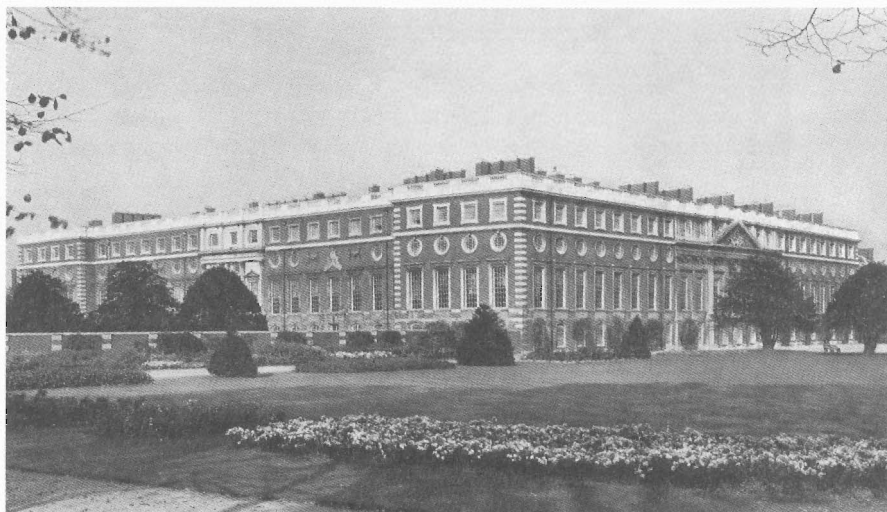
служила знаменитая вилла Ротонда, построенная Палладио близ Виченцы, однако, при всем своем энтузиазме, лорд Берлингтон слишком рассудочно интерпретировал стиль оригинала. Его сподвижники, палладианцы Колин Кемпбелл и Уильям Кент (декорировавший Чизик-хаус) в значительной мере разделяют с ним этот рассудочно-нормативный подход к наследию итальянского классика¹³.

Кенту кроме собственно архитектурных достижений принадлежит особая заслуга в создании «пейзажных парков»; впоследствии их стали называть «английскими». Впрочем, этот феномен садово-паркового искусства нельзя

отделять от «палладианского вкуса» в архитектуре, — напротив, в их единстве выразилось своеобразие английской версии классицизма. Отказываясь навязывать природе свою волю, как делали создатели регулярных парков типа Версаля, Кент и другие мастера английской ландшафтной архитектуры видели в «пейзажном парке» идеальную среду для палладианской виллы. Однако «естественность» подобным образом устроенного ландшафта не следует полностью принимать на веру, ибо красота открывающихся видов зачастую инспирирована живопис-



К. Рен. Собор Св. Павла в Лондоне. 1675—1710



К. Рен. Дворец Хемптон-корт в Лондоне. 1689—1692

Р. Берлингтон. Чизик-хаус. Начат в 1725

ными полотнами — преимущественно Клода Лоррена, который особенно полюбился англичанам. Следовательно, в идеальном представлении архитектурно-ландшафтный комплекс английской виллы может быть помыслен так: Палладио, «встроенный» в оживший лорреновский пейзаж. Так или иначе, значение классических прецедентов здесь не может быть оспорено.

Вполне зрелый английский классицизм представляют братья Адам — Роберт и Джеймс, которые гораздо свободнее пользова-

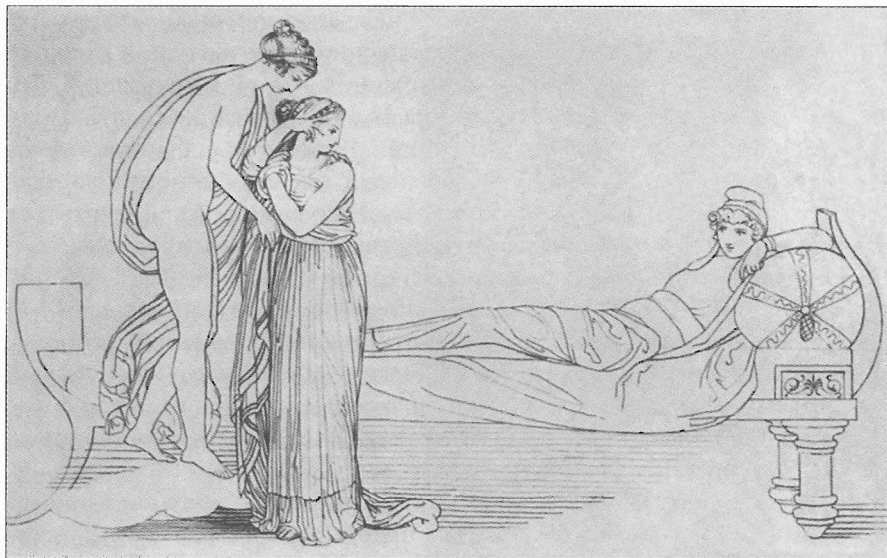


Р. Адам. «Этруская комната» в особняке Остерли-парк. 1761—1779

лись приемами палладианства, а кроме того, ориентировались на непосредственное изучение памятников античной архитектуры. Вообще говоря, археология делала свое дело, и ее растущее влияние на искусство нельзя недооценить. Своей элегантной сдержанностью — как в экстерьерах, так и во внутреннем убранстве, — архитектурный стиль Роберта Адама во многом обязан античности (хотя здесь, по-видимому, сказывался и национальный характер). Замечательным образцом стиля служит изысканно декорированная «Этруская комната» в лондонском особняке Остерли-парк (1760-е — 1770-е).

Английское искусство этого времени красноречиво опровергает распространенный взгляд, будто вдохновение классицистов питалось лишь отвлеченными идеалами. Пример тому — знаменитый предприниматель Джозайя Уэджвуд, наладивший массовое производство «антикизированной» посуды и разного рода украшений. Моделями рельефов для керамики Уэджвуда успешно занимался крупный скульптор Джон Флакман, который прославился также стилистически отточенными рисунками к поэмам Гомера. Чистый линейный стиль Флакмана долгим эхом отозвался в европейском классицизме.

Что касается английской живописи, то здесь неоклассицизм не проявил себя столь определенно. Судя по известным «Речам», которые на протяжении многих лет произносил в Королевской Академии искусств ее первый президент Джошуа Рейнолдс, эстетике классицизма принадлежала ведущая роль. На церемонии открытия Академии он, в частности, сказал: «Я бы прежде все-



Дж. Флакман. Иллюстрация к «Илиаде» Гомера. 1795

го рекомендовал, чтобы от младших учеников требовалось безусловное повиновение тем законам искусства, которые были установлены великими мастерами. Чтобы эти образцы, которые находили признание во все времена, рассматривались бы ими как совершенное и безупречное руководство, как предмет для подражания, а не критики... Только когда их талант совершенно созреет, может быть, наступит время, когда можно будет обойтись без правил. Но нельзя разбирать леса, пока не возведено здание»¹⁴.

Характерно, что начальную ступень в обучении живописи Рейнолдс уподобляет изучению *грамматики*; сначала надо овладеть *изобразительным языком*, а уж потом речь может идти об искусстве — вот его логика. Концепция ясная, легко усваивается, но в ней скрыто глубокое противоречие, которое наиболее отчетливо выявляет живопись академизма (независимо от национальной принадлежности).

Основополагающие тезисы эстетики Рейнолдса уже знакомы нам по трактатам XVII столетия: это утверждения о том, что принципы любого искусства имеют свое основание в разуме; о том, что мелочным копиям природы следует предпочесть благородное величие идей; о том, что нужно стремиться соединить в себе достоинства различных великих мастеров; о том, что сюжетика и стиль должны быть возвышенными, почему историческая живопись и пользуется известными преимуществами перед другими жанрами; и т. п. «Художник может найти себе ежедневную духовную пищу в великих произведениях своих

предшественников. „Пока змея не съест змеи, она не станет драконом“ – гласит изречение, вычитанное мною в одной диковинной естественной истории, заглавие которой я не помню... Это вполне применимо к художникам... Привычка созерцать и размышлять над созданиями великих гениев, пока не почувствуешь себя самого согретым от общения с ними, есть истинный способ выработать артистичность... Художник должен выучиться отбирать, сначала – то, что действительно превосходно в искусстве, а затем – что еще лучше в самой природе: задача, с которой он без этой предварительной подготовки едва ли справится»¹⁵. Впрочем, вопреки своим теоретическим положениям Рейнолдс сам не ограничивался «классической диетой»; его живописный вкус гораздо богаче и разнообразнее. Это становится тем более очевидным, когда мы обращаемся к его полотнам непосредственно.

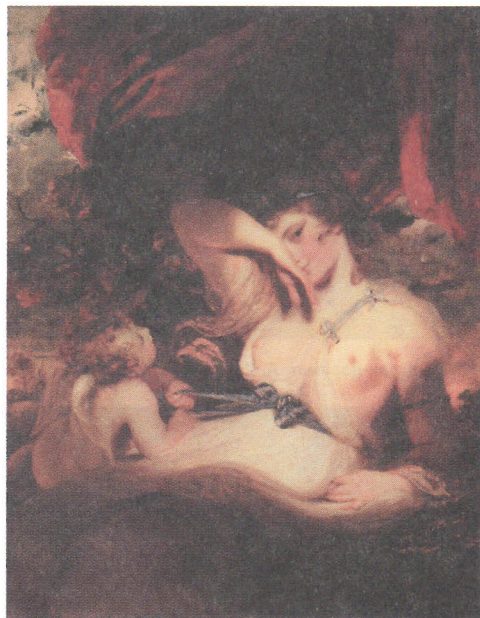
Не историческая живопись, в которой он выступает просвещенным эклектиком (так и не преодолевшим эклектизм), а портреты – вот чем Рейнолдс прежде всего интересен для потом-

Дж. Рейнолдс. Младенец Геракл, удушающий змей, подсланных Герой. 1786—1788



ства. В петербургском Эрмитаже есть три композиции Рейнолдса, относящиеся к историческому жанру: «Младенец Геракл, удушающий змей, подосланных Герой», «Амур развязывает пояс Венеры» и «Воздержанность Сципиона Африканского» (все исполнены во второй половине 1780-х). Первая картина, наиболее внушительная по размеру и сложная по композиции, представляет собой аллегория России, побеждающей своих врагов. Не лишенная пафоса, мастерски написанная, эта картина ассоциируется со стилистикой барокко; при этом любопытно, что изображение некоторых персонажей носит портретный характер. Барочно-рокайльными чертами отмечена и элегантно, застенчиво-эротичная «Венера». Что касается «Сципиона», то достаточно сравнить композицию Рейнолдса с аналогичной картиной Пуссена, чтобы увидеть, насколько далек здесь английский мастер от заветов классицизма, которым он приносит клятву верности на словах.

Таким образом, классицистическая эстетика в английской живописи дает о себе знать скорее на уровне школы. Когда же, говоря языком Рейнолдса, «леса разобраны», за ними обнаруживается совсем не то, что предполагалось.



Дж. Рейнолдс. Амур развязывает пояс Венеры. 1788

* * *

В России классицизм складывался на чрезвычайно сложной (если не сказать — гибридной) основе, что, однако, не помешало высокому расцвету стиля. Хотя в области изобразительных и словесных искусств его становление осуществлялось своими путями, аналогии здесь не только возможны, но и закономерны. «Русский классицизм второй половины XVIII века ориентировался, в качестве образцов, на имена, формы и ценностную иерархию, принадлежавшие, в основном, французской литературе XVII — начала XVIII века, то есть эпохе, отделенной почти столетним промежутком. Неудивительно, что процесс перенесения классицизма на русскую почву приобретал смешанный характер, осложняясь воздействием других факторов. Важнейшим из них



Ж.-Б. Валлен-Деламот, А. Кокоринов. Академия художеств в Санкт-Петербурге. 1764—1788



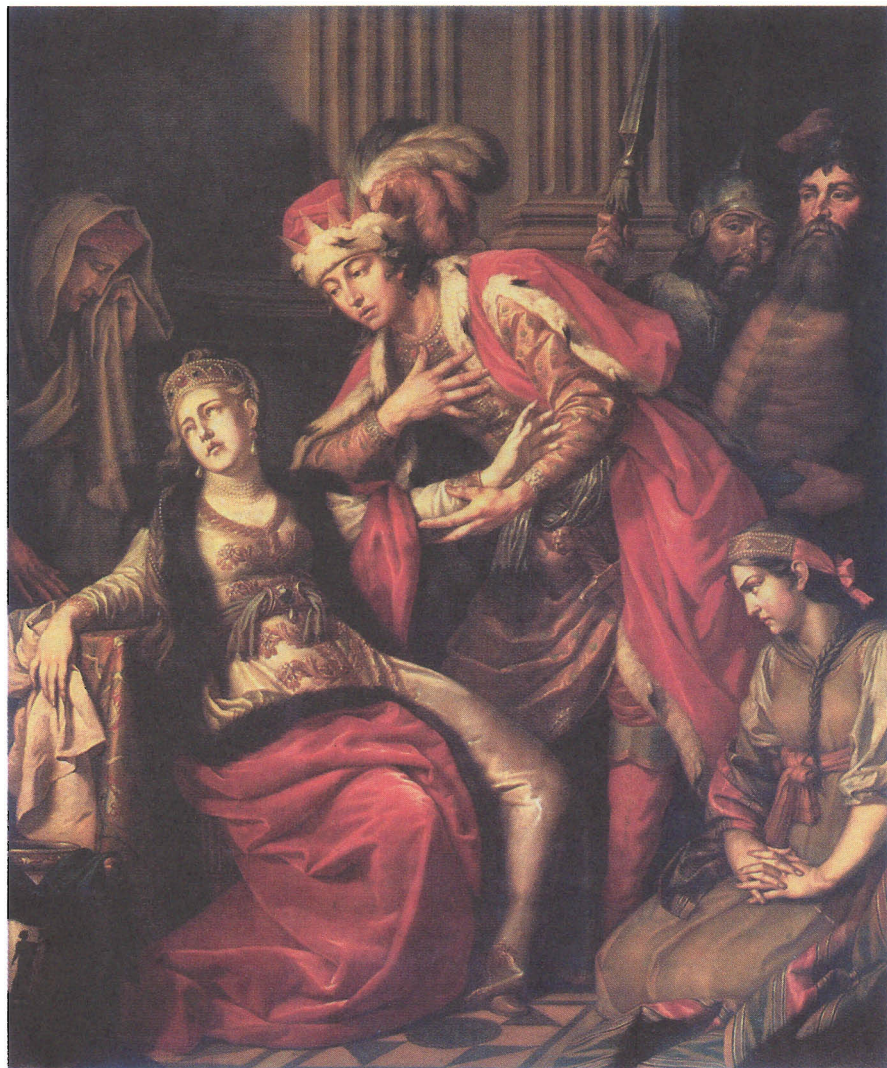
А. Лосенко. Каин. 1768

было то интерферирующее влияние, которое русская литература этого времени испытывала со стороны поэтики барокко. Вследствие этого русский классицизм, и в частности творчески наиболее продуктивный его жанр — высокая ода, оказался своего рода гибридом двух таких несходных, во многом полярных явлений, как французский классицизм и немецкое и польское барокко»¹⁶. Состав источников, которыми питалось движение русского классицизма в пластических искусствах и архитектуре, носит несколько иной характер, но доминирующее влияние французской культурной и художественно-образовательной традиции и здесь неоспоримо. Многие интернациональные импульсы воздействовали на русское искусство именно

при французском посредничестве, и можно утверждать, что до поры известной зрелости русский классицизм в существенных своих чертах был «переводом с французского». Два фактора имеют первостепенное значение: во-первых, как уже сказано, это усвоение французского языка высшим сословием реформированного русского общества; во-вторых, академическая система обучения искусству, перенесенная, главным образом, с французской почвы.

Вот некоторые хорошо известные факты. Первыми профессорами Петербургской Академии художеств были преимущественно французские художники. Среди них – Луи-Жан Франсуа Лагрене, исторический живописец (член Парижской Академии, в будущем – директор Французской Академии в Риме); скульптор Никола Жилле, из класса которого вышла целая плеяда русских мастеров (Шубин, Гордеев, Козловский, Прокофьев, Щедрин, Мартос), блестящих представителей классицизма; зодчий Жан-Батист Валлен-Деламот, один из авторов самого здания Академии художеств в Петербурге и один из основополож-

А. Лосенко. Владимир и Рогнеда. 1770



ников русского классицизма в архитектуре. Имея в виду других мастеров, приглашенных в Россию, а также наставников русских пенсионеров в Париже, начатый перечень французских имен можно было бы многократно увеличить. Однако дело не только в именах. Дело в системе, которую усвоила новорожденная русская школа, стремившаяся воспитать «русских Апеллесов» и «русских Рафаэлей» по французскому образцу. К риторике этого рода относятся, конечно же, и «русские Пуссены».

Любопытное обстоятельство: при фактической незаполненности ряда жанровых ячеек (пейзаж, бытовой жанр, натюрморт) русская академическая школа сразу же признала безусловное главенство исторического жанра. Таково влияние взятой на воору-



П. Соколов. Меркурий и Аргус. 1776

жение системы, хотя реальные успехи на этом пути представляются очень скромными и явно уступают, скажем, портретной живописи. Некогда звучавшие хвалы Антону Лосенко, основоположнику русской исторической живописи, кажутся теперь явно чрезмерными. Язык Лосенко отмечен компромиссом стилистики барокко и раннего неоклассицизма, отражающим испытанные влияния (в парижских мастерских Ж. Рету и Ж. М. Вьена, учителя Давида, а также в Риме). Твердый навык в рисунке тела, выработанный бесконечными студиями обнаженной натуры, уверенная моделировка формы, умение выразительно подать ту или иную пластическую деталь — все это совмещается с нарочитостью группировки фигур, как бы заученной экспрессией поз и жестов, условностью цветового строя. Иными словами, исполнительское мастерство доминирует над композиционным.

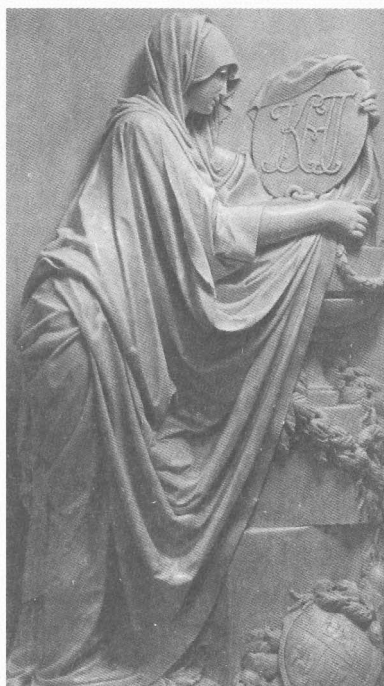
Ученики и преемники Лосенко шли по проложенному им пути; за несколько десятилетий исторический жанр упрочил свое положение. Хотя эхо барокко еще отзывалось в картинах начала XIX века, ведущая роль классицизма самоочевидна. Петр Соколов, Иван Акимов, Григорий Угрюмов, Андрей Иванов, Алексей Егоров, Василий Шебуев — каждый из этих живописцев

по мере дарования внес свою долю в укрепление традиции. Обращение к легендарным событиям отечественной истории, патриотический пафос вместе с культом классически строгой формы обусловили высокий общественный престиж жанра. В то же время академическая школа обнаруживает признаки догматизма; поклонение античным и ренессансным образцам оборачивается тенденцией к жесткому ограничению творческой инициативы, что испытал на себе не один выдающийся талант.

На рубеже XVIII–XIX веков в контактах русского искусства с западным явно возрастает роль Италии — в противоположность французскому влиянию, которое могло бы стать более плодотворным. Многие объясняется политическими причинами: вечный Рим надежнее революционного Парижа. Так или иначе, выбор сделан не в пользу художественных открытий Давида; русская школа предпочла прошлое настоящему.

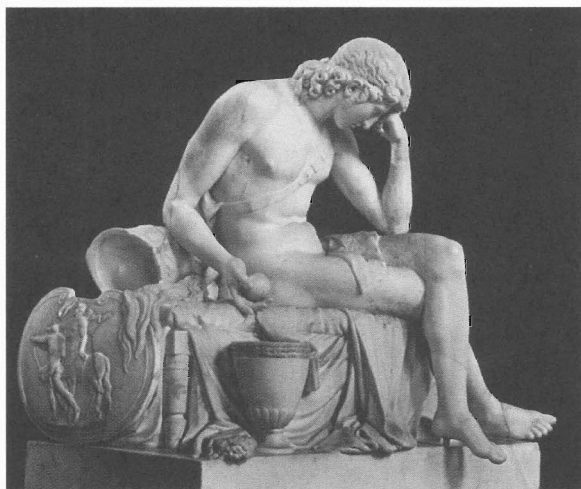
Вообще говоря, среди русских живописцев, за редчайшими исключениями, нет соперников ни Ломоносову, ни Державину, хотя таковых можно найти в архитектуре и скульптуре. Даже неосуществленные проекты Василия Баженова — прежде всего, грандиозный замысел перепланировки Московского Кремля (1767–1773) — способны вызвать к жизни тот возвышенный строй мыслей и чувств, который порождает державинская ода. И позднее, будь то Адреян Захаров или Карл Росси, архитектурный гений русского классицизма выдерживает самые смелые сравнения. Ансамбль Санкт-Петербурга, окончательно сложившийся в «золотом» пушкинском веке, говорит сам за себя. Впрочем, об этом речь еще впереди.

Не менее впечатляющим представляется феномен русской скульптуры, родившейся, казалось бы, из ничего. «Самыми загадочными, — пишет современный исследователь, — остаются два обстоятельства: исключительно высокий уровень пластической культуры в условиях отсутствия собственной скульптурной традиции. И второе: в православной стране, где вообще не поощрялась культовая и тесно связанная с нею погребальная скульптура, расцвет и художественное совершенство такого неожиданного на этой почве жанра, как скульп-



Ф. Гордеев. Надгробие Н. М. Голицыной. 1780

турное надгробие. Разгадка, как оно чаще всего бывает, не где-то далеко, а здесь же, в сочетании самих этих обстоятельств. Как ни странно, но эта художественная высота обусловлена именно отсутствием традиции. Незаполненность пространства между изначальной классикой и современным ожиданием и требованием классического ставила русских скульпторов в отношении прямого диалога с греческой и римской классикой. Мартос оказывается, так сказать, без посредников прямым наследником Фидия, Лисиппа, создателей аттических надгробных стел»¹⁷. Разгадка остроумная. Но все-таки не стоит преуменьшать воспитательную роль посредников, начиная с того же Никола Жилле, который «обладал, по-видимому, гениальным педагогическим даром»¹⁸.



М. Козловский. Бдение Александра Македонского. 1785—1788

И более того, феномен русского классицизма в целом следует, на мой взгляд, рассматривать как явление интернационального приключения творческих сил в уникальном культурном климате, возникшем на почве преобразований Петра I и обеспечившем исключительные условия для западных «художественных инвестиций». Чем более многоязычным становился коллектив работавших в

России зодчих, ваятелей, живописцев (не говоря о специалистах смежных профессий), тем напряженнее шел культурный диалог и процесс выработки единой системы ценностей — процесс, разрешившийся в шедевре *европейского классицизма на русской почве*. С этой точки зрения Ринальди, Деламота, Фальконе, Баженова, Жилле, Гордеева, Козловского, Мартоса, Старова, Кваренги, Камерона, Воронихина, Томона, Захарова, Росси, Стасова, Жилярди (не говоря о многих других) можно было бы рассматривать как представителей одной сверхнациональной общности, что совершенно соответствует космополитическому духу классицизма.

В таком смысле Санкт-Петербург не столько «окно в Европу», сколько русское «дитя», возвращенное соединенными художественными силами Европы. На рост и воспитание ушло полвека, но плоды превзошли все ожидания. И конечно, этим ничуть

не уменьшается значение того вклада, который внесли собственно русские мастера. Гений Пушкина играл со всей мировой культурой, и русская от этого только выиграла. Во всяком случае, *ex nihilo nihil* — из ничего и получается ничто, а русскому классицизму было на что опереться.

Другое дело — неравномерная выраженность стиля в разных искусствах и жанрах. Среди живописных полотен классицистической ориентации нелегко найти достойные аналогии «Надгробию Марии Собакиной» Мартоса (1782), «Бдению Александра Македонского» Козловского (1785—1788) или «Морским нимфам» Щедрина у главной арки Адмиралтейства (1812—1813). Вообще говоря, в тесном сотрудничестве архитектуры и скульптуры русский классицизм выявил свои художественно-эстетические и воспитательные потенции более выразительно, нежели в живописи.

* * *

Даже такой беглый обзор нескольких версий европейского классицизма позволяет увидеть, что, при уже известных отличиях, их объединяет. Чтобы не повторяться, скажу о главном.

Крупнейшие европейские мастера идут к вершинам искусства сходными путями и многим обязаны академической системе, культивирующей высокие традиции античности и Ренессанса. Вместе с тем характерно стремление художников, достигших известной зрелости, обратиться непосредственно к самим источникам, минуя опеку академий. В этом отношении Италия — страна-музей — сохраняет свою притягательность. Получает распространение тип художника-космополита, чувствующего себя в любой европейской столице, и особенно в Риме, как дома. В оппозиции Риму — революционный, а затем имперский Париж (который, однако, не отказывается от услуг итальянских мастеров; таков Канова, любимец Наполеона). Если Рим становится оплотом консервативного классицизма, то Париж выдвигает революционную версию стиля, знаменующую высшее напряжение и вместе с тем исчерпание его возможностей.

Культ героического

Искусство рококо выработало оригинальные приемы изобразительности, сопоставимые с уменьшительно-ласкательными формами естественной речи. Сентиментальность, готовность умиляться малым сквозят в языке живописи. Даже излюбленный формат рококо — овал — свидетельствует об этой наклонности¹. При сравнительно небольших размерах полотен эффект интим-

ности изображенного становится полным. Масляная живопись нередко уподобляется пастели, и совсем не случайно расцвет этой нежной техники приходится именно на эпоху рококо.

Некая интригующая двойственность — неотъемлемая черта живописи рококо, о чем столь выразительно свидетельствуют «галантный жанр» или портрет. Живописец ведет со зрителем игру, взаимопонимание в которой поддерживается языком намеков. Полуоборот, легкий жест, чуть заметное мимическое движение, полуулыбка, как бы затуманенный взгляд или влажный блеск в глазах — из подобных градаций сотканы образы представителей «галантного» века. От изысканного Ватто через Буше этот язык передается Фрагонару. В излюбленных мотивах Фрагонара всегда есть некий эффект мимолетности: художник будто ловит момент, когда звучит кокетливое «ах!» или что-нибудь в том же роде. Живопись Фрагонара — это язык междометий.

Сотни и тысячи картин, номинальными героями которых выступают одни и те же мифологические персонажи: Венера, Амур, Марс, Адонис, Вакх, Диана, Актеон, Юпитер, Европа, Аполлон, Дафна, Ариадна, Психея, нимфы, сатиры, вакханки, — все это множество изображений являет собой один предмет, преследует одну цель. Предмет и цель эти — любовь как чувственное наслаждение. Превратить наготу, а прежде всего обнаженное женское тело, в утонченное пиршество для глаза и ведомых им интимных чувств — в этом французская живопись XVIII века преуспела как никакая другая. Стоит сравнить любую из пуссеновских мифологических сцен с аналогичными сценами Буше, Ванлоо или Натуара, чтобы убедиться в метаморфозе жанра, слагавшегося под знаком Любви. Картина Карла Ванлоо «Юпитер и Антиопа» (ок. 1753; Санкт-Петербург, Эрмитаж) написана для собрания эротических сюжетов (Cabinet de nudités) по заказу маркиза де Мариньи, брата маркизы Помпадур. Композиция построена таким образом, что глазу зрителя дано скорее удовлетворить эротическое любопытство, чем вожделеющему сатиру-Юпитеру. Еще более красноречив в этом смысле образ Геркулеса в трактовке Франсуа Буше («Геркулес и Омфала», 1730-е; Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина). Величайший греческий герой представлен как упоенный страстью любовник. Сплетенные тела, сцепленные руки, жадно пьющие друг друга уста — воспаленный эротизм сцены означает некий предел возможного, достигнутый искусством рококо.

Хорошо известны слова Дидро о Буше: «Он словно создан для того, чтобы кружить головы художникам и светским людям. Его изящество, его жеманство, его романтическая галантность, его кокетство, его вкус, его легковесность, его разнообразие, его яркость, его искусственный румянец, его распушенность не могут не пленить щеголей, щеголих, юношей, светских людей — сло-

вом, целые толпы тех, кому чужды подлинный вкус, правда, серьезные мысли, строгое искусство. Могут ли они устоять против остроумия, милых побрякушек, наготы, фривольности и насмешливости Буше? Художники, понимая, насколько легко этот человек справляется с самыми трудными живописными задачами, и только этим дорожа, преклоняют перед ним колени: это их бог»².

Молодой Давид не избежал влияния Буше, но именно ему предстояло самым решительным образом опровергнуть этого «бога» рококо. «Велизарий» (1781; Лилль, Музей изобразитель-

Ж.-Л. Давид. Скорь Андромахи. 1783



ных искусств), «Скорь Андромахи» (1783; Париж, Лувр), «Клятва Горациев» (1784; Париж, Лувр) — вот шаги к сложению нового стиля, в котором воскресает строгий дух античности. Логика сюжетной ориентации свидетельствует о возрастании героического начала. Полководец Велизарий, прославленный своими победами над готами, был обвинен в заговоре против императора, лишен всех наград и брошен в тюрьму. Позднее выяснилось, что он невиновен, однако, согласно легенде, старый, истощенный и слепой, он должен был просить милостыню на улицах Константинополя. Таким изображает его Давид. Предводитель троянцев Гектор погиб в поединке с неистовым Ахиллесом; Андромаха оплакивает доблестного мужа. Готовые выступить на за-



Ж.-Л. Давид. Клятва Горациев. 1784

щиту отечества, молодые римляне Горации дают священную клятву отцу — победить или умереть.

По отношению к стилистике рококо давидовская «Клятва Горациев» явилась невиданно резким контрастом. Пожалуй, ни в одной другой картине Давида героико-декламационная природа неоклассицизма не выразилась с такой бескомпромиссной ясностью, как в этой знаменитой вещи.

Патриотический пафос сюжета обрел мощную цельную форму. Скандированный ритм композиции определен аркадой



Ж.-Л. Давид. Клятва Горациев. Фрагменты

фона. Соответственно трем арочным проемам расположены фигуры: отец с высоко поднятыми мечами — в центре, молодые воины, охваченные единым порывом, — слева, поникшие в горе женщины — справа. Параллелизм двух планов — архитектурного фона и ряда фигур — акцентирует это соответствие. Исключительно сильный риторический эффект извлек художник из противопоставления мужской и женской групп. Вписанные в пирамидальную форму (но разных пропорций), они воплощают контрастные состояния. Если одна отлита в пластическую формулу brutальной энергии, воинственного напора, то другая не менее красноречиво воплощает горестное бессилие, женственную слабость. Разумеется, эстетика тела только выиг-



Ж.-Л. Давид. Смерть Сократа. 1787

рывает от такого контраста, и красота бессилия ничуть не уступает красоте силы. Фигуры матери и сестры, Сабины и Камиллы, представляют собой один из безусловных шедевров кисти Давида.

Стоит обратить особое внимание на то, как художник использует экспрессию различных поворотов тела и лица. Троекратно повторенный профиль в левой группе служит мощным источником энергии, имя которой — *воля*. «Проявляя свою волю или воспринимая чужую волю, — писал П. А. Флоренский, — мы поворачиваемся лицом к предмету, на который направлена воля или откуда она исходит. Иначе говоря, волевой поворот выражается *профилем*. Графически понятно это приурочение воли имен-

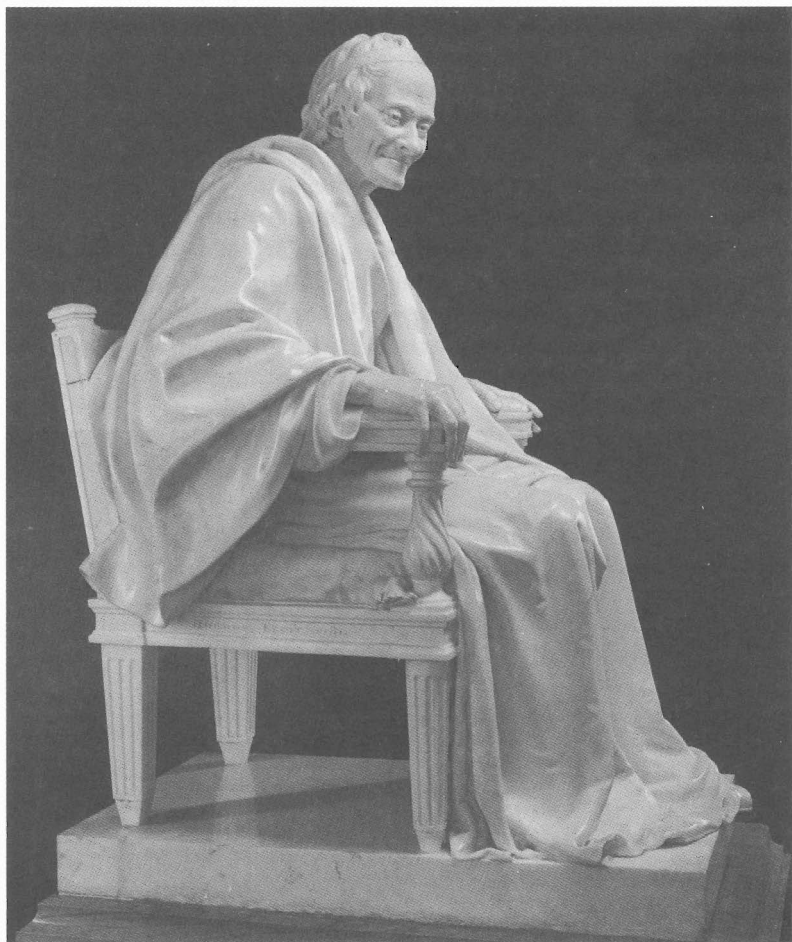
но к профилю, поскольку тут требуется неуравновешенность самого контура. Из всех возможных поворотов профильный дает наибольшую возможную осевую асимметрию и потому наиболее неуравновешен. Это ведет к необходимости уравновешиваться ему чем-то *вне* его самого, т. е. чем-то, что было бы зеркалом отражения его самого, то есть другой *профиль*»³. Именно так строит композицию Давид. Уравновешивающим профилем служит изображение отца, фигура которого хоть и уступает по массе направленной к нему группе сыновей, но занимает наиболее сильную пространственную позицию — в центре картины. Два потока волевой энергии встречаются там, где вытянутые в клятвенном жесте руки молодых воинов почти касаются вздетых рук отца,



Ж.-Л. Давид. Ликторы приносят Бруту тела его сыновей. 1789

шагнувшего навстречу. Композиционная симметрия профилей акцентирована диагональными «рифмами» широко расставленных ног. Группа отца и сыновей в целом воспринимается как формула воинственного ритуала.

За автором «Горацийев» стоит тень великого Пуссена, но язык давидовского неоклассицизма все же очень далек от пуссеновских гармоний. Есть нечто несгибаемо-жесткое в группе воинов, движение которых подобно заводному механизму, и этот эффект, усиленный четкостью локальных цветов, передается всей композиции. Тем более прекрасны приникшие друг к другу, словно изваянные фигуры горестных женщин — как бы эллинистическая цитата в суровом строе римской речи.



Ж.-А. Гудон. Вольтер. 1781

Героическая тематика в разных модификациях проходит через все творчество Давида. После «Горациев» это «Смерть Сократа» (1787; Нью-Йорк, Метрополитен), патетическое полотно, превосходный образец риторики жеста; это картина «Ликторы приносят Бруту тела его сыновей» (1789; Париж, Лувр), завершенная во время взятия Бастилии и вскоре получившая политическое звучание, которого поначалу не предполагал сам автор; это знаменитые работы революционных лет, как собственно живописные, так и связанные с оформлением празднеств; это уже упомянутый выше «Переход Бонапарта через перевал Сен-Бернар», героизированный портрет первого консула; это, наконец, позднее монументальное полотно «Леонид при Фермопилах» (1814; Париж, Лувр), посвященное эпизоду из истории древней Греции – эпизоду, ставшему символом патриоти-

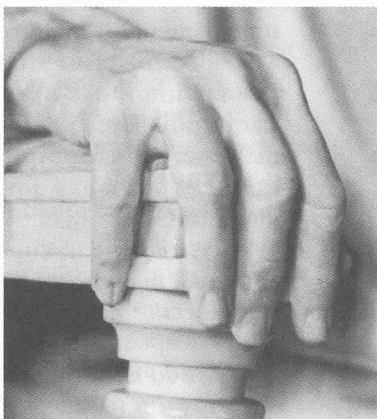
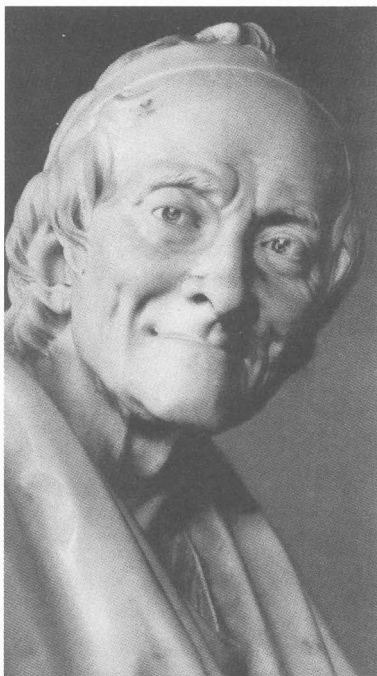
ческого героизма, память о котором пережила века.

Культ героического при свете разума — так можно охарактеризовать кредо Давида. Вдохновение и образцы художник изначально черпает в «самом прекрасном, самом совершенном, что есть в природе». «Однако, — говорит Давид, — произведения искусства достигают своей цели, не только радуя глаз, но и проникая в душу, оставляя в воображении глубокий след, как нечто реальное; лишь тогда черты героизма и гражданских добродетелей, показанные народу, потрясут его душу и заронят в нее страстное стремление к славе и к самопожертвованию ради блага отечества. Итак, художник должен постигнуть все, что близко роду человеческому, он должен глубоко знать природу; словом, он должен быть философом. Сократ, который был умелым скульптором, Жан-Жак, искусный музыкант, бессмертный Пуссен, увековечивший на холсте самые возвышенные уроки философии, — вот свидетели, которые доказывают, что лишь светоч разума может указывать путь гению искусств»⁴.

Все это находится в разительном контрасте с эстетикой рококо, с его чувственной прелестью, игривой двусмысленностью, культом утонченных наслаждений глаза, словно подглядывающего за миром в замочную скважину.

Героическое начало дает о себе знать и в области скульптуры, чему безусловно способствовал культ великих людей прошлого и настоящего. Правда, на такого рода изображения сильно подействовала реалистическая прививка стилистики портрета. Это ясно ощущается у Гудона. В огромной галерее созданных им образов — Дидро, Екатерина II, Глюк, Бюффон, Мольер, Руссо, Даламбер, Вольтер, Лафонтен, Наполеон, Франклин, Вашингтон и другие.

Среди них наиболее знаменита, и по справедливости, портретная статуя сидящего Вольтера, над которой скульптор работал непосредственно перед кончиной философа (превосходный



Ж.-А. Гудон. Вольтер. Фрагменты

вариант в мраморе, датированный 1781 годом, принадлежит собранию Эрмитажа). В конце последнего сеанса маркиз де Вильвиель (который и устроил сеансы) возложил на голову Вольтера лавровый венок, чем вызвал патетическую реакцию великого старца. «„Что вы делаете, молодой человек? — воскликнул Вольтер. — Бросьте его в мою открытую могилу“». С этими словами он встал и обратился к скульптору: „Прощай, Фидий“»⁵. Вымысел это или правда, риторика подобного рода хорошо передает атмосферу, в которой создавалась статуя философа, канонизированного при жизни. Торжество духа над физической немощью — вот что намеревался запечатлеть Гудон, ничуть не поступаясь портретным сходством, которое вряд ли могло польстить Вольтеру, будь он не столь умен. Впрочем, антикизирующая трактовка домашнего халата, под руками скульптора превратившегося в римские одеяния, и повязка на голове, напоминающая о венке славы, говорят о сходстве другого рода. Собственно портретное начало неотделимо от риторики, героизирующей образ: тем самым мыслитель-современник поставлен в один ряд с Сократом, Цицероном, Сенекой и другими великими деятелями древности.

Волна неоклассицизма, сливаясь с революционным подъемом, внесла дух героики во французскую архитектуру. Это чувствовалось еще в ордерной композиции церкви Св. Женевьевы, превращенной в Пантеон, место захоронения великих людей. Тем более ощутим этот дух в творчестве Леду или таких работах революционных лет, как «Проект монумента на развалинах Бастилии» Приера. В дальнейшем подобная тенденция находит выражение в ампирных постройках — главным образом там, где мемориальная функция архитектуры неотделима от глорификации.

Исследователи справедливо акцентируют одну важную черту эстетики неоклассицизма, находящуюся в тесной связи с культом героического; это *архаистическая направленность*. «Она проявлялась в возрождении античного пантеона (с насмешкой отброшенного либо стилистически преображенного предшествующей эпохой) и в насыщении образной системы римскими республиканскими (а в эпоху Наполеона — и имперскими) символами. Архаически статичные, эти образы намеренно удалялись от живой „естественности“, бывшей идеалом эпохи сентиментализма. Чувствительность и ироничность, царившие в предшествующий культурный период, начинают восприниматься как знаки изнеженности и „жеманства“ предреволюционной эпохи»⁶.

* * *

В русском классицизме культ героического осуществлялся на иной социо-культурной основе, однако возможность параллелей очевидна (о причинах такого положения речь шла выше).



А. Лосенко. Прощание Гектора с Андромахой. 1773

Разумеется, не случайно в сюжетный репертуар Лосенко входит эпизод гомеровской «Илиады» — «Прощание Гектора с Андромахой» (1773; Москва, Третьяковская галерея). Лосенко был знаком с картиной своего парижского наставника Рету, посвященной тому же сюжету, однако, при известной эклектичности и наивно-театральной риторике, композиция русского живописца означает движение к неоклассицизму. Язык Лосенко отмечен архаизирующими чертами, на что не раз обращали внимание писавшие о нем. «Неожиданным образом лосенковское представление гомеровского мира оказывается в русле той интерпретации Гомера, согласно которой давнее утверждение Скалигера о том, что все у Гомера „плебейское“, „простецкое“, было лишено дискредитирующего характера и обращено в достоинство народного поэта. <...> Но такое решение „гомеровского вопроса“, в русле которого объективно оказывается картина Лосенко, обусловило то, что здесь гомеровская античность выглядит не столько собственно античностью, сколько некоей „древностью“, „первобытностью“ вообще. Проблема воссоздания образа античности в ее своеобразии, в конкретно исторических реалиях попросту не возникает. Поэтому становятся возможны такие несообразности, как изображение сфинксов на площади Трои, откровенно простонародный, национально-русский крестьянский типаж троянских воинов или такой неожиданный в контек-

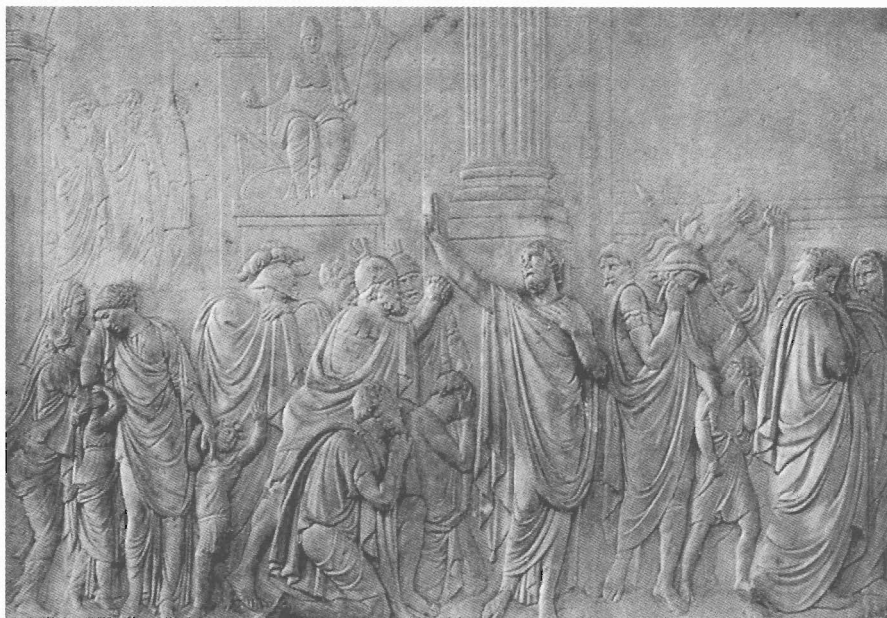


Г. Угрюмов. Испытание силы Яна Усмаря. 1796

сте античного сюжета оборот христианской изобразительной лексики, как жест руки маленького Астианакса, подобный благословляющему жесту младенца Христа»⁷. Таким образом, этот заведомо неадекватный «перевод» гомеровского текста служит исполнению дидактической функции жанра, подчиняющей себе все прочие.

Тему патриотического подвига энергично разрабатывали преемники Лосенко; причем характерен возросший интерес к событиям русской истории. Стилистика полотен, прославляющих доблесть предков, нередко носит компромиссный характер, и было бы напрасно искать здесь чистые образцы неоклассицизма, подобные произведениям Давида.

Воспитанник Академии художеств Григорий Угрюмов провел несколько лет в Италии, копируя классиков античности и Возрождения, а кроме того, увлекался Рубенсом. Вернувшись в Россию, он посвятил себя, главным образом, исторической живописи; среди его героев — Александр Невский, Иван Грозный, Михаил Романов, Минин и Пожарский. Сюжет картины «Испытание силы Яна Усмаря» почерпнут из истории Древнего Киева. Согласно академической программе, художник изобразил, как «на ратном поле в присутствии великого князя Владимира Российского воина меньший сын показывает опыт необычайной силы над разъяренным быком». Демонстрация физической мощи легендарного героя предоставила Угрюмову возможность



М. Козловский. Прощание Регула с гражданами Рима. Барельеф. 1780—1781

развернуть динамичное зрелище, используя весь арсенал средств академической школы — от театрального эффекта группировки фигур до преувеличенно выразительной мускулатуры обнаженного тела. Отсюда ощущение искусственно-избыточной риторики. На фоне патриотического звучания темы лишь сильнее проступает условность изобразительного языка, заимствованного в западноевропейских традициях. Тем самым картина Угрюмова обнаруживает одно из коренных противоречий академизма.

Как уже сказано, значительно более эффективной в собственно художественном смысле была рецепция неоклассицизма в формах монументальной и станковой скульптуры. Здесь без всяких преувеличений можно говорить о феномене, равновеликом лучшим достижениям Западной Европы, вместе с тем имея в виду тех ее представителей, которые непосредственно участвовали в становлении классицизма на русской почве. Одним из мощных стимулов этого движения послужил «Медный всадник» Фальконе. Между тем в России уже созрели собственные незаурядные силы, что не замедлило сказаться на практике.

Таков Михаил Козловский, ученик Жилле. Будучи пенсионером Академии в Риме, он вдохновлялся Микеланджело и Пуссоном, пользовался советами Вьена, учителя Давида (который, кстати сказать, тогда же совершенствовал свое мастерство в Риме). По возвращении в Петербург Козловский был привлечен



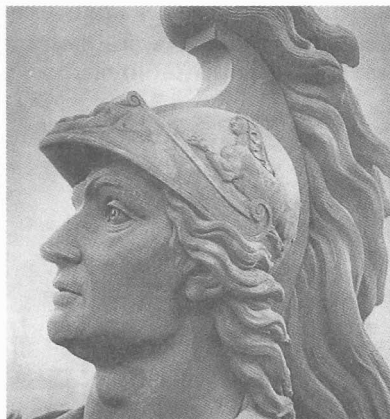
Ф. Щедрин. Морские нимфы, несущие небесную сферу. Скульптурная группа у главной арки Адмиралтейства в Санкт-Петербурге. 1812—1813.

к скульптурным работам для Мраморного дворца и выполнил два барельефа по сюжетам истории республиканского Рима: «Прощание Регула с гражданами Рима» и «Камилл избавляет Рим от галлов» (1780—1781). Уже здесь культ героического обрел красноречивое воплощение, а язык скульптуры — классическую ясность. Но это было лишь началом; крупнейшие достижения Козловского относятся к рубежу веков. Речь идет о знаменитых монументальных скульптурах «Суворов» и «Самсон».

Козловский замечательно владел языком иносказания. Рыцарь в латах и пернатом шлеме, поднявший меч, а щитом прикрывающий жертвенник, — таков Суворов в представлении скульптора. Подобная художественная стратегия сильно отличается от той, которой руководствовался Гудон в портретной статуе Вольтера. Разумеется, у Козловского проблема сходства отступает перед воплощением героического духа. Здесь нет непосредственной изобразительной связи между означаемым и означающим; это аллегория славы русского оружия, условно-отвлеченный образ победоносного полководца. Фигура, изображенная в упругом развороте, превосходно читается с разных точек зрения.

Еще более энергично и монументально эта пластическая тема разработана в группе «Самсон, раздирающий пасть льва», выполненной для декоративного ансамбля Большого каскада в Петергофе. Иносказание, восходящее к петровской эпохе: Самсон как олицетворение России, победившей Швецию (лев — государственный герб Швеции), — здесь более чем уместно. В мощной пластике фигуры Самсона дает о себе знать восхищение Микеланджело, которое Козловский испытал еще в годы римского пенсионерства, однако и это влияние обращено зрелым мастером в свою пользу.

Дух героики, породнившийся с языком классицизма, на русской почве находит свое наиболее энергичное выражение там, где скульптура тесно взаимодействует с пространственной средой и входит в архитектурные ансамбли. Кроме уже названных, в этом ряду — скульптурные группы перед портиком воронихин-



М. Козловский. Памятник А. В. Суворову. Фрагмент

М. Козловский. Памятник А. В. Суворову в Санкт-Петербурге. 1799—1801



ского Горного института «Геракл и Антей» (Степан Пименов) и «Похищение Прозерпины» (Василий Демут-Малиновский); группа кариатид работы Феодосия Щедрина у арки захаровского Адмиралтейства; колоссальные аллегорические фигуры в скульптурном убранстве ансамбля томоновской Биржи. Входя в качестве мифопоэтического иносказания в реализацию той или иной «программы» ансамбля, скульптура одновременно берет на себя функцию пластического изображения сил, которыми изначально определен и язык архитектуры. «Свойственное ампиру, особенно в ранней стадии, демонстративное (правда, чисто изобразительное) подчеркивание тектонической работы ордерной конструкции сообщало скульптурным композициям то же ощущение полновесности объемов и „заряжало“ энергией преодоления сил тяготения.



И. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому в Москве. 1804—1818

Классические мифопоэтические аллегории получали символическую многосмысленность, являясь одновременно и прославлением сил, даруемых человеку землей, и метафорическим изображением многогранной и победоносной борьбы за овладение этими силами. Именно такова, например, символика Горного института, вовлекающая в круг представле-

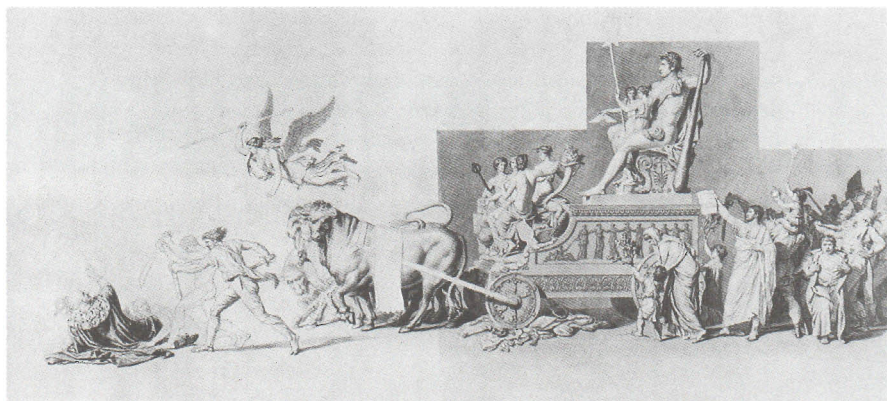
ний, связанных с отношением человека к земным недрам, и красноречиво выраженная в названных скульптурных группах»⁸. В скульптурах этого ряда архаистические черты проступают особенно заметно.

Иную модификацию героического представляет собой памятник Минину и Пожарскому работы Ивана Мартоса (1804—1818) на Красной площади в Москве (и здесь скульптура находится в символическом диалоге с архитектурой), а также памятники Кутузову и Барклаю де Толли, исполненные Борисом Орловским (1829—1836) и установленные на площади перед Казанским собором в Петербурге. В них вполне ощутима закатная пора классицизма.

Культ героического нашел воплощение и в малых формах пластики. Такова серия восковых барельефов Федора Толстого, посвященная Отечественной войне 1812 года и последующей европейской кампании. Изысканная антикизированная манера этих работ безусловно восходит к продукции Уэдждвуда.

Искусство и революция

При всех возможных объяснениях, тот факт, что классицизм был столь энергично востребован Великой французской революцией, граничит с парадоксом. Художественный язык, ориентированный в далекое прошлое и апеллирующий к вечным ценностям, оказался призванным служить злобе дня. Парадоксальность заключена в самом сочетании слов — *революция* и *классицизм*. Ниспровержение строя, в недрах которого вызрел стиль, казалось бы, должно было вызвать к жизни иные формы выразительности. Понятно, что революционный порыв, охвативший огромные человеческие массы, требовал высоких худо-

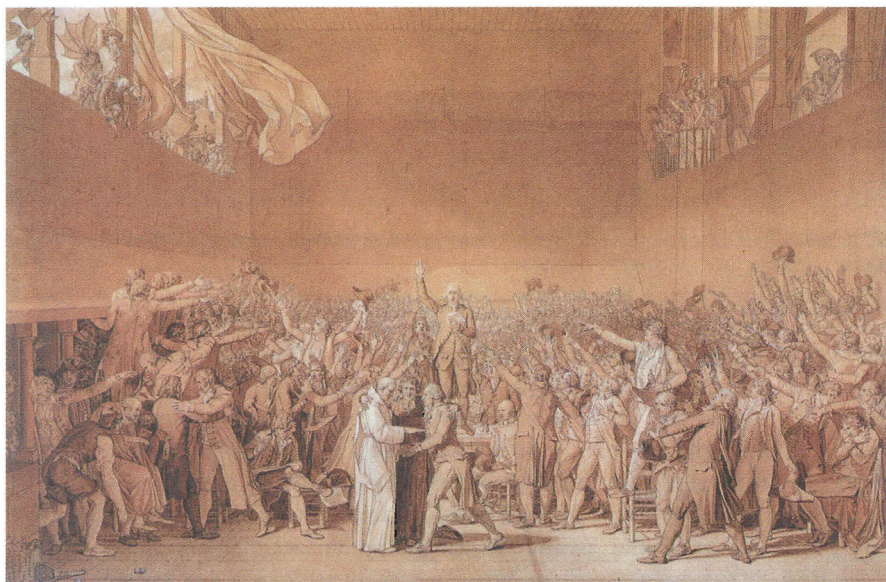
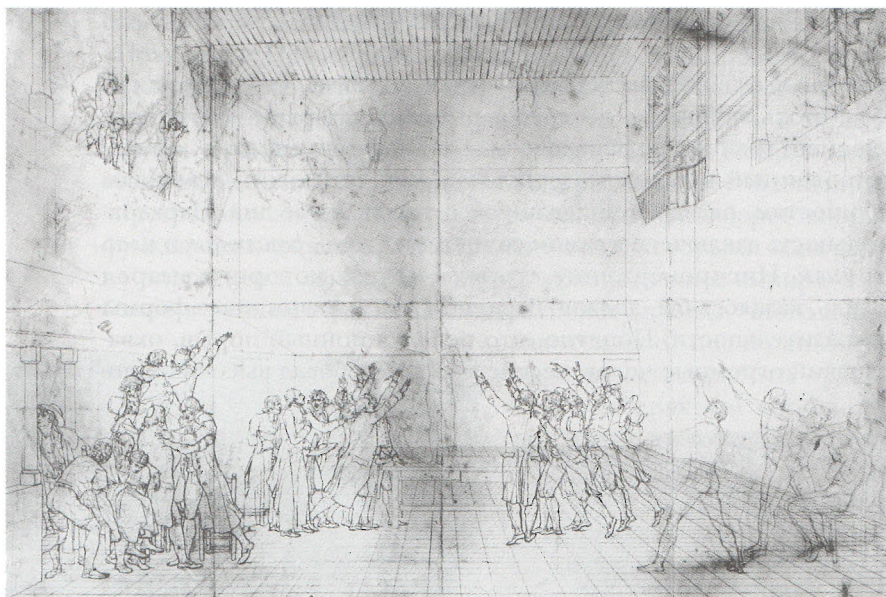


Ж.-Л. Давид. Триумф французского народа. Эскиз занавеса для представления в Парижской опере. 1794

жественно-эстетических санкций; понятно, что такого рода язык уже находился под рукой и мог послужить идеалам свободы, равенства и братства. Однако ясно и то, что между органическим вызреванием стиля и его использованием в качестве орудия революционной пропаганды есть известное противоречие.

Чтобы всерьез испытать возможности стиля в этом противоречии, нужна была личность, обладающая исключительно сильной художественной волей. Такой личностью выступил Давид.

«Если Давид более, чем кто-либо из современных ему художников, был связан с политической жизнью своей эпохи, если ею отмечены и его творческие триумфы, и его творческие неудачи, то он вершил и другую революцию, а именно в области художественного стиля. Заметив с некоторым опозданием возвращение к „большому стилю“, начавшееся примерно еще в 1760 году, Давид около 1780 года уверенно возглавил его. В неоклас-



Ж.-Л. Давид. Клятва в зале для игры в мяч. Рисунок
Ж.-Л. Давид. Этуд к картине «Клятва в зале для игры в мяч»

сических шедеврах Давида этот стиль выступает обновленным благодаря реализму, к которому обязывали современные темы: здесь смыкались политика и искусство»¹. Если в «Клятве Горациев» есть предчувствие грядущего исторического переворота, то в работах революционных лет художник действительно не-

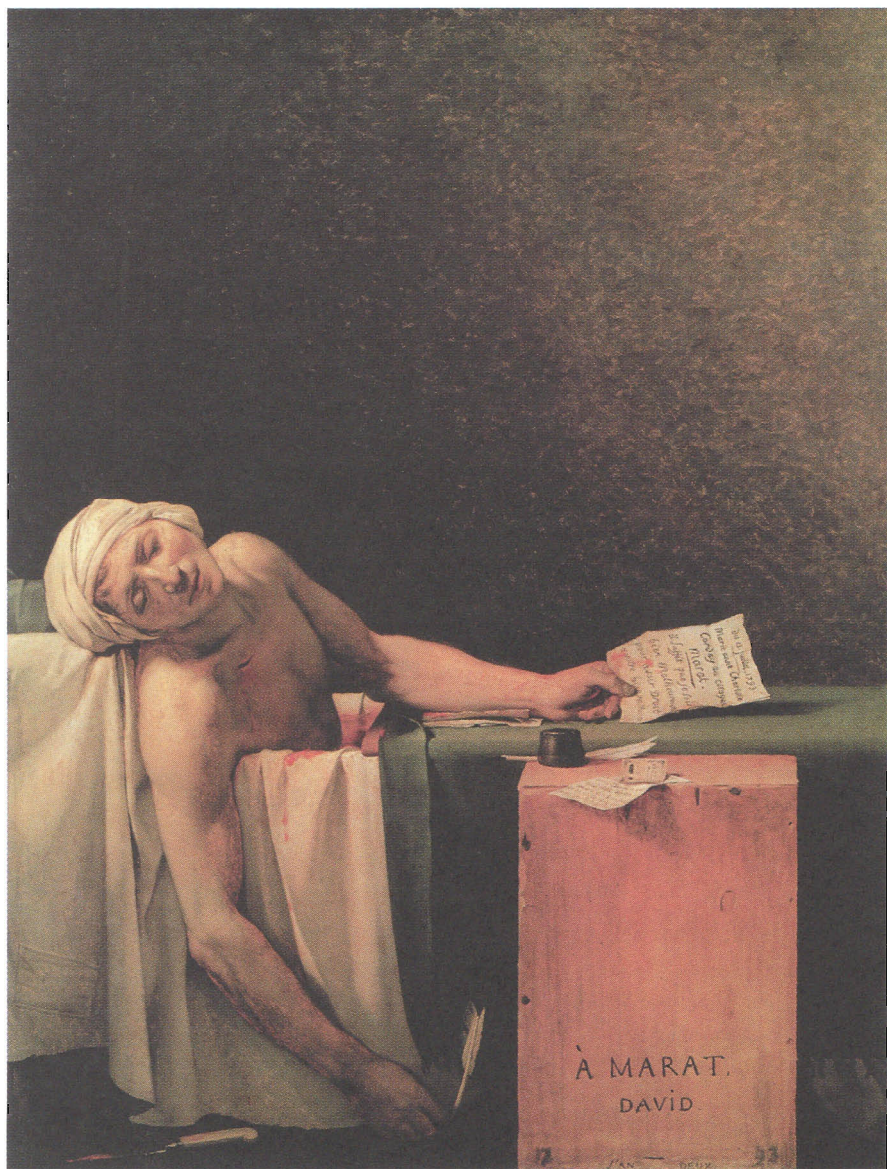
отделим от участника политических событий. Среди этих работ особенно значимы три: оставшийся нереализованным, но богато разработанный замысел «Клятвы в зале для игры в мяч» (поновому осветивший «Горациев»); утраченное полотно «Лепеллетье де Сен-Фаржо», известное по рисунку Девোжа; и, наконец, прославленная «Смерть Марата» — картина, уцелевшая вопреки трудным испытаниям и ставшая символом эпохи.

Обстоятельства создания «Марата» хорошо известны. 13 июля 1793 года Жан Поль Марат, один из вождей революции, был убит Шарлоттой Корде, проникшей к нему обманным путем. Известие об этом злодеянии разнеслось очень быстро, и Давид сразу дал обещание Конвенту, что увековечит смерть «Друга народа» в своей новой картине. Зарисовав голову мертвого Марата, художник приступил к работе. Четыре месяца спустя он сообщил об окончании картины, а затем принес ее в дар Конвенту, выступив с пламенной речью. Вот ее начало: «Граждане, народ вновь взывал к своему другу, звучал его скорбный голос, он обращался к моему искусству и хотел вновь увидеть черты своего верного друга. Давид! — вскри-



Ж.-Л. Давид. Клятва в зале для игры в мяч. Фрагмент незавершенной картины

чал он, — возьми свои кисти, отомсти за нашего друга, отомсти за Марата; пусть его побежденные враги еще раз поблднеют, увидев его искаженные черты; заставь их завидовать участи того, кого они подло убили, не сумев развратить. Я услышал голос народа и повиновался ему»². Риторика этой речи сама по себе выразительна, однако обратимся к картине.

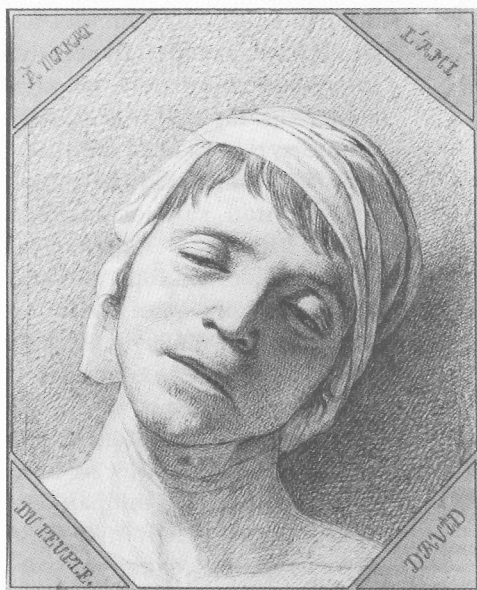


Ж.-Л. Давид. Смерть Марата. 1793

Перед Давидом стояла парадоксально сложная задача — соединить *апологию* и *документ*. Трудность усугублялась совсем не героическим обликом Марата и спецификой обстоятельств, в которых он пал жертвой убийцы. Дело в том, что тело Марата было покрыто язвами: он страдал экземой, заставлявшей его несколько часов в день проводить в специально сделанной ванне. В таком положении он мог продолжать работу, здесь его и застала

смерть. Надо сказать, что Давид навещал Марата незадолго до смерти и был сильно впечатлен увиденным: «Его вид меня потряс. Рядом на деревянном чурбане были чернила и бумага, и он, высунув руку из ванны, записывал свои последние мысли о народном благе»³. Ванна, чурбан и чернильница фигурировали и на церемонии похорон, организацией которых руководил Давид. Все эти детали представляются немаловажными для понимания замысла картины.

На первый взгляд, Давид просто изобразил то, что видел. В прямолинейности есть своя сила; так иной репортаж с места событий превосходит



Ж.-Л. Давид. Голова мертвого Марата. Рисунок. 1793

истиной факта самую изощренную риторику. Тщательно отобрав самое необходимое, Давид достиг именно такого эффекта. В композицию введены тексты, которые должны как бы засвидетельствовать документальность изображения. Один, на чурбане, под ассигнацией – от лица Марата: «Вы отдадите эту ассигнацию матери пятерых детей, муж которой умер, защищая отечество». Другой, в руке Марата – записка Шарлотты Корде, датированная и адресованная Марату: «Достаточно быть несчастной, чтобы иметь право на вашу помощь». Один текст свидетельствует о подлинной отзывчивости «Друга народа», другой – о лжи и предательстве его врагов. Таким образом, документальность оборачивается моральной аллегорией. Столь же красноречиво сопоставление орудий добродетели и убийства – пера, выпадающего из руки Марата, и окровавленного кинжала на полу. Черты живописного натурализма, в деталях несколько напоминающие приемы натюрмортов-«обманок», призваны еще сильнее убедить зрителя, что все было именно так, как представлено на картине. И наконец, еще один лаконичный текст – от лица самого художника: «Марату – Давид».

Между тем, как бы ни был силен эффект прямого свидетельства, композиция Давида гораздо более рассчитана, чем может показаться на первый взгляд. Во-первых, следует учесть, что художник выбрал тот же формат, что и в изображении Лепеллетье, а фигуры в этих картинах расположены в зеркальной симметрии; таким образом, картины образовали композиционную

пару (и вместе находились в зале заседаний Конвента, пока их не вернули автору). Далее, нужно обратить внимание на исключительно простое и выразительное членение плоскости в «Смерти Марата». Здесь Давид проявил глубокое композиционное чутье. Пустой фон, занимающий большую площадь холста, кому-то покажется избыточным, однако именно этой темной формой, как могильной плитой, придавлено мертвое тело героя. Вместе с тем перепад горизонталей позволяет избежать монотонности. «Горизонтали и вертикали фигуры, — заметил М. В. Алпатов, — 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»⁴. Лапидарность композиции в сочетании со скульптурной моделировкой объемов и простотой локальных цветов создает художественный строй, вызывающий аналогию с надгробными памятниками.

Аналогия такого рода безусловно входила в замысел Давида, который призывал Конвент «воздать Марату почести Пантеона» (что и было сделано). Художник хорошо знал старинную традицию скульптурного надгробия и ее близкие по времени образчики. Мысль перевести изображение смерти Марата на язык высокой риторики, сохранив при этом точность документального свидетельства, должна была особенно вдохновить Давида. Поэтому совершенно прав Алпатов, усмотревший сквозную *двойственность* значений во всех мотивах композиции. «Ванна изображена таким образом, что кажется подобием античных саркофагов, в которых изваянный из камня умерший предстает взору потомков. Простой деревянный обрубок приобретает сходство с мраморной погребальной плитой благодаря начертанной на нем лаконической почитательной 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 завязал себе голову, придает его облику необычный вид и повышает драматическую напряженность всей сцены. Среди этих претворенных вещей даже темный фон исполняется особого значения. Давид избегал здесь откровенного аллегоризма и символики XVIII века, и все же в картине все образы настолько последовательно подвергаются переосмыслению, что простой темный фон приобретает значение того „окна“ в небытие, в которое в надгробиях

XVIII века, особенно у Кановы, вступают плакальщики с погребальными урнами»⁵.

Мало того, существенную роль играют здесь возвышенные ассоциации с образами Христа и святых мучеников. Смерть во имя народа, связываясь со сферой религиозных переживаний, оказывалась в одном ряду с высокими примерами самопожертвования во благо человечества.

Что же касается иконографии, то совсем не случайно исследователи упоминают стилистически контрастные источники — Караваджо и Пуссена⁶. Соединяя в своем лице документалиста и апологета, Давид действительно не останавливался перед проблемой смешения столь различного, и в этом заключен еще один парадокс революционного классицизма.

«Смерть Марата» обыкновенно рассматривается как вершина творчества Давида, достойно увенчавшая искусство революционной эпохи. Как видно, на то есть известные основания. Во всеоружии зрелого мастерства Давид красноречиво ответил общественной потребности, и этот пафос хорошо объясним: высшей инстанцией ответного понимания, «наадресатом» Давида выступал народ. Художественные достоинства картины привлекали самых серьезных и утонченных критиков. Достаточно привести известный отзыв Шарля Бодлера: «Вот истинная пища сильных духом, торжество духа; картина жестока, как сама природа, и в то же время в ней незримо присутствует идеал. Где пресловутое уродство, которое всеосвящающая Смерть так быстро стерла краем своего крыла? Марат может отныне соперничать с самим Аполлоном, ибо Смерть коснулась его влюбленными устами, и он покоится в недвижности своего преобразования. В картине есть что-то нежное и одновременно щемящее; в холодном пространстве этой комнаты, меж этих холодных стен, над холодной зловещей ванной парит душа»⁷.

Этим сказано очень много, но не все. Если следовать двойной стратегии самого Давида, то нельзя вовсе заслонять эстетической апологетикой истину фактов. А факты свидетельствовали не только в пользу Давида и той художественно-идеологической оценки, которую он вынес своему герою. Встает вопрос: не выражала ли «Смерть Марата» позицию определенной политической партии — позицию, риторически выдаваемую за сакраментальный *vox populi*, глас народа?

Если у Давида-революционера, пожалуй, не было соперников в современной ему живописи, то они нашлись в поэзии. Таков Андре Шенье, поэт и публицист, поначалу принявший революцию (хотя не безоговорочно), а затем резко отвергнувший ее и гневно осудивший тиранию якобинцев. Как и ненавидимый им Марат, Шенье пал жертвой революции — он был арестован, осужден и гильотинирован.

В торжественных стихах под заглавием «Игра в мяч», адресованных Давиду, поэт отдает должное живописцу как певцу Свободы; вот начальный фрагмент:

С повязкой пышною надень златой наряд,
О ты, Поэзия, богиня молодая!
Пусть грозы времени светильник твой мрачат, —
В уста Давида лей нектара сладкий яд,
Кисть мудрую его венчая.
В его твореньях блеск великолепных дней
Нам правду подтвердил моих былых речей:
Одной Свободы свет и лишь ее корона —
Источник дивной красоты;
Талант не возрастет велениями трона;
Лишь вольная страна — его родное лоно⁸.

Однако уже в отношении к смерти Марата поэт и живописец занимают прямо противоположные позиции. Если Давид видел в Марате героическую жертву, то для Шенье такой жертвой оказывается Шарлотта Корде, казненная вскоре после своего тираноборческого подвига. Ей поэт адресовал не менее торжественную оду:

Я не молчу, как все, и посвящаю оду
Тебе, о девушка. Во Франции свободу
Ты смертью своей мечтала воскресить.
Как мстящей молнией, оружием владея,
Ты поразила в грудь чудовище-злодея,
Лик человеческий посмевшего носить⁹.

Таким образом, представшая суду истории, картина Давида подвергается суровому испытанию: для одних ее гражданственная риторика убедительна, для других граничит с политической ложью. Соответственно, и художественно-эстетическая оценка этого символа эпохи может меняться на противоположную, как у Шенье:

Искусство наших дней. Под пышностью багряной
Его убогий, жалкий вид
Достоин Франции, где властвуют тираны,
Достоин и тебя, о, пьяный
Тупым безумием, воспетый мной Давид¹⁰.

Ориентируясь на политическую конъюнктуру, художник рискует многим, а более всего независимостью художественного суждения. И тогда идеал свободы, которому он служит, и роль разума как верховного судьи в искусстве оказываются под большим сомнением. В статье, специально посвященной проблеме

«искусство и политика», Ян Бялостоцкий рассмотрел многочисленные факты подобного рода. «Так, Жак-Луи Давид первоначально – по меньшей мере отчасти – руководствовался эстетическими запросами королевской администрации и лишь впоследствии перешел на службу демократическим, революционным властям (в упрочение которых он сам внес немалый вклад) и, наконец, посвятил себя изобразительной пропаганде автократического диктатора; другие, подобно Канове, исполняли заказы двух враждующих партий почти одновременно: Канова, как известно, не только исполнил статуи Наполеона, его матери и членов его семейства, но и создал эскиз надгробия Нельсона для собора Св. Павла, и только благодаря патриотической критике в Англии работа над монументом была в конце концов поручена Флакману»¹¹. В той же статье приведены примеры откровенного художественного сервилизма. В «Салоне года IV» (1795) экспонировалась картина Реньо «Свобода или Смерть», на которой изображен юноша перед персонификациями Республики и Смерти. Будучи подвергнут критике за близость к Робеспьеру, уже лишившемуся власти, Реньо выступил позднее автором огромного полотна, представлявшего триумфальное шествие Наполеона I к Храму Бессмертия. Несколько лет спустя, в силу изменившейся политической конъюнктуры, Реньо заменил Наполеона аллегорией Франции, а возвращение Бурбонов отметил созданием картины «Счастливейшее событие». Факты такого рода говорят сами за себя.

Возвращаясь к «Смерти Марата», обратим еще раз внимание на фразу Бодлера: «Марат может отныне соперничать с самим Аполлоном» (что невольно сопровождается пародийной мыслью о мифологическом состязании Аполлона с Марсием). Не означают ли эти слова коренной перемены в ориентации стиля? Не стоит ли за риторической фразой признание того факта, что адепт классицизма парадоксальным образом вступил на путь, который ведет к перманентной художественной революции XIX века?¹²

Так или иначе, революционный классицизм – это не осознающая себя классика (как у Пуссена), но язык, поставленный на службу внешней цели, не столько рефлексия над формами прекрасного, сколько риторика, переходящая в действие, не столько произведение самоуглубленного разума, сколько продукт прагматического рассудка.

Надо полагать, Давид был искренне предан идеалам и иллюзиям революции, а в таком случае его искусство должно было в той или иной мере разделять их судьбу. Говоря о священных словах революции – *свобода* и *равенство*, Альбер Собуль заметил: «В зависимости от обстоятельств и от того, кто их употреблял, то были слова, рождавшие иллюзии, или же слова, служившие

обману. История таких слов, как *свобода* и *равенство*, с 1789 г. и по 1815 г. хорошо иллюстрирует присказку современной лингвистики: „У слов нет значения, у них есть только употребление“»¹³.

Как известно, Давиду пришлось горько раскаиваться в том, что он сменил мастерскую живописца на трибуну Конвента. После переворота 9 термидора, свергнувшего Робеспьера и его единомышленников, Давид оказался в тюремном заключении. В написанном оттуда письме есть строка: «Живопись, не будь так мстительна! Забудь мою измену!»¹⁴

Образы античности

Тема, вынесенная в подзаголовок, практически неисчерпаема. Античность, вдохновлявшая движение последнего «большого стиля» в европейском искусстве, представлена бесчисленными образами — от знаменитых произведений лидеров национальных школ до массовой продукции. Поэтому задержим внимание лишь на некоторых важных аспектах темы.

Прежде всего надо отдать должное археологии. Раскопки древних Помпей и Геркуланума, которые начались весной 1748 года, вызвали необычайный энтузиазм всей просвещенной Европы. И понятно: трагедия римских городов, погибших при извержении Везувия и похороненных под слоем вулканического пепла и лавы, почти семнадцать веков спустя обернулась триумфом археологии, получившей уникальную возможность восстановить жизнь античной эпохи вплоть до деталей быта. Отсюда идет мода на античность, стремительно распространившаяся по Европе; отсюда «археологизм», составляющий неотъемлемую черту классицистического движения в искусстве, а также тесное общение художников с учеными-археологами, будь то Менгс и Винкельман или Канова и Катрмер де Кенси.

О заслугах Винкельмана уже сказано — они неоспоримы. Нужно учесть, однако, что ему же мы во многом обязаны новым мифом о «беломраморной» античности, тиражированной бесчисленными гипсами в академических классах. К. Керам писал в своем «романе археологии»: «Многие утверждения Винкельмана были неверными, многие его выводы — слишком поспешными. Созданная им картина древности страдала идеализацией: в Элладе жили не только „люди, равные богам“. Его знание греческих произведений искусства, несмотря на обилие материала, было весьма ограниченным. Он увидел лишь копии, сделанные в римскую эпоху и отбеленные миллионами капель воды и миллиардами песчинок. Между тем мир древности во-

все не был столь строг и столь белоснежен. Он был пестрым, настолько пестрым, что, несмотря на все тому подтверждения, нам сегодня трудно это себе представить. Подлинная греческая пластика и скульптура были многоцветны. Так, мраморная статуя женщины из Афинского акрополя окрашена в красный, зеленый, голубой и желтый цвета. Нередко находили статуи не только с красными губами, но и со сделанными из драгоценных камней сверкающими глазами и даже с искусственными ресницами, — что особенно непривычно для нас¹. Действительно, многие греческие статуи, отлитые из бронзы, дошли до нас в более поздних, как правило, римских мраморных копиях с брусками-подпорками у рук и ног. Подобно репродукциям с шедевров живописи, эти копии весьма далеки от греческих оригиналов. Правда, утверждение безусловного художественного приоритета греков отчетливо звучало и у Винкельмана, что возымело свое действие.

В этом отношении очень характерна эволюция Давида и его школы. Пережив свой революционный триумф и последующие жестокие разочарования, Давид устремился к «подлинно греческому»; он словно искал почву, которая давала бы чувство полной надежности. По его собственному свидетельству, работая над «Горациями» и «Брутом», он еще находился под римским влиянием. Однако без греков, говорил Давид, римляне остались бы в искусстве всего лишь варварами. Поэтому необходимо вернуться к первоисточкам. Эта позиция ясно сформулирована Давидом в ходе работы над «Сабинянками» (картина закончена в 1799 году; Париж, Лувр). Ученики в большинстве своем разделяли позицию мэтра.

Сравнение «Сабинянок» с «Клятвой Горациев» наводит на мысль, что концепция новой картины находится в символическом противоречии со старой. Если в «Горациях» женская партия выражала лишь горестное бессилие перед неумолимым ходом событий, то в «Сабинянках» бывшим свидетельницам отведена главная роль, и женская воля к миру возоблудала над мужской волей к победе.

Давид снова строит композицию на зеркально-симметричной основе. Это ясно выражено фигурным фризом авансцены (хотя и несколько смещенным относительно центральной вертикали): слева — Таций, предводитель сабинян, справа — Ромул, военачальник римлян, между ними — Герсилия, жена Ромула. Жестом симметрично воздетых рук она разводит враждующих и вместе с тем как бы закрывает собой испуганных детей, глаза которых устремлены на зрителя. В своем красноречии Давид, пожалуй, слишком прямолинеен, но это оборачивается достоинством исключительной ясности. Композиция центральной группы врежется в память, как риторическая формула, готовая для беско-



Ж.-Л. Давид. Сабинянки. 1799

нечного цитирования. Впрочем, и сам Давид всегда готов цитировать — прежде всего античность (он говорил, что насыщается зрелищем античных статуй и намерен имитировать некоторые из них); из более поздних источников называли Рафаэля, Аннибале Карраччи, Доменикино, а также Флаксмана (лист «Битва за тело Патрокла» из иллюстраций к «Илиаде»)². Новшеством, поразившим парижскую публику, явилось решение Давида изобразить воинов обнаженными, но художник и в этом случае апеллировал к античным традициям.

Завершение другого монументального полотна — «Леонид при Фермопилах» (1814; Париж, Лувр) — совпадает во времени с крахом наполеоновской империи. Каковы бы ни были актуальные политические ассоциации, порождаемые картиной, Давида более всего вдохновлял пример древних. Тема патриотического героизма, столь близкая художнику, нашла здесь классически взвешенное воплощение. Сюжетом послужил знаменитый эпизод из истории греко-персидских войн. Ничтожный по численности отряд — триста спартанцев во главе с царем Леонидом — преградил дорогу громадной войску Ксеркса в узком проходе между горами и морем. Ксеркс послал гонца, предлагая грекам сложить оружие. Леонид ответил: «Приди, возьми». — «Безумец, — сказал гонец, — наши стрелы затмят солнце». — «Тем лучше, — ответил Леонид, — мы будем сражаться в тени».



Ж.-Л. Давид. Сабинянки. Фрагмент

Замысел Давида состоял в том, чтобы изобразить Леонида и предводительствуемых им спартанцев в состоянии готовности к битве и неминуемой смерти. Поразительная деталь: некоторые из воинов держат в руках венки, которыми украсят себя в царстве мертвых. «В этой картине, — объяснял Давид, — я хочу выразить то глубокое, великое и святое чувство, которое внушает любовь к отечеству. Поэтому и должен изгнать из нее все стра-

ти, которые не только были бы здесь неуместны, но и нарушали бы священное настроение... Мой Леонид будет спокоен, он с тихой радостью будет думать о славной смерти, которая уготована ему и его братьям по оружию. Теперь вы должны понять, каким будет исполнение моей картины. Я хочу избежать тех театральных поз и выражений, которым наши современники присвоили наименование выразительной живописи. В подражание античным мастерам, которые всегда выбирали мгновение, предшествующее перелому в сюжете или следующее

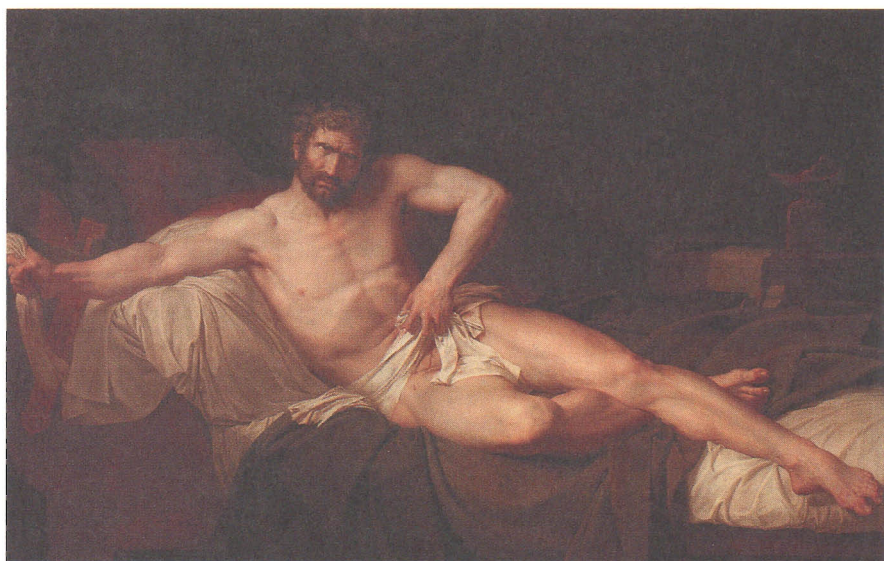


Ж.-Л. Давид. Леонид при Фермопилах. 1814

сразу же за ним, я напишу Леонида и его воинов спокойными, еще до сражения уверенными в своем бессмертии»³. В этой формулировке замысла угадывается винкельмановский идеал «спокойного величия». Однако в завершенном своем состоянии картина Давида свидетельствует, что художнику не вполне удалось избежать «театральных поз и выражений». Более того, композиция строится именно как сценическое действие, театрализованный апофеоз патриотизма. Как бы позирующий Леонид изображен в центре полотна, лицом к лицу со зрителем; условно-сценично передано движение окружающей его группы воинов; их жестикация исполнена пафоса; очертания сходящихся скал напоминают раздвинутый занавес, а пейзаж за ним — декоративный задник, долженствующий представ-

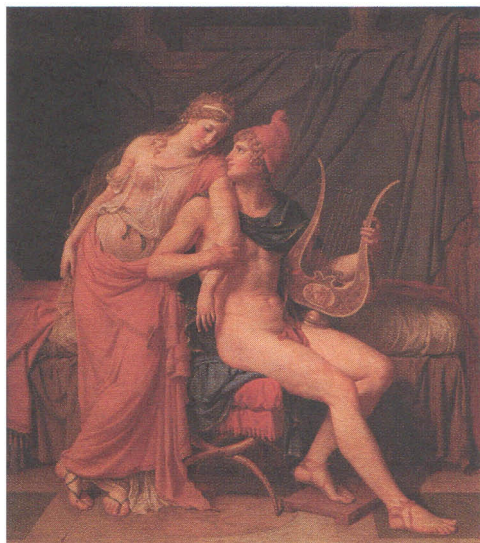
лять греческий ландшафт с храмом, священным символом отечества.

Вообще говоря, и в годы революции, и в наполеоновское время, и позднее французская школа демонстрирует одну устойчивую тенденцию: общим тематическим знаменателем разных исторических сюжетов, включая античные, выступает Смерть. Смерть героическая, трагическая, достойная, жертвенная, смерть на поле боя, смерть от руки тирана, злодея или соперника, смерть императора, полководца, солдата, простого гражданина, художника... Здесь классицизм смыкается с романтизмом. При этом классицистическая трактовка испытания на грани жизни и смерти непременно предполагает моральный урок. Выразительным образ-



Г. Летьер. Смерть Катона Утического. 1795

цом такого рода обладает Эрмитаж: это картина Гийома Летьера «Смерть Катона Утического» (1795). Сюжет взят, по-видимому, из «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха. Римский трибун, стойкий противник Цезаря, Катон покончил с собой, когда дело республиканцев было проиграно. Можно догадаться, какой смысл вкладывал в этот сюжет художник, выставивший картину в Салоне 1795 года. Мощное тело, распластанное в предсмертной судороге, скульптурная моделировка объемов (при совершенном знании пластической анатомии), энергичная светотень, глуховатые локальные цвета — все это служит духу сдержанно-суровой риторики, которым проникнут французский классицизм эпохи Давида. Древний образец нравственной стойкости находится в соответствии с классицистским идеалом «морального удовлетворения».



Ж.-Л. Давид. Парис и Елена. 1788. Фрагмент

Параллельно героической антикизирующей линии в творчестве Давида и художников его круга существует другая — условно говоря, линия эстетического гедонизма, воскрешающего легендарные образы любви и красоты, воспетой древними.

Таковы любовные пары Давида: «Парис и Елена» (1788; Париж, Лувр), «Сафо и Фаон» (1809; Санкт-Петербург, Эрмитаж), «Амур и Психея» (1817; Кливленд, Художественный музей), «Марс, обезоруживаемый Венерой и грациями» (1824; Брюссель, Королевский музей изобразительных искусств) и другие. В работах этого ряда за-

печатлелись поиски идеальной красоты в сочетании с тенденцией к археологической точности, что снова обращает мысль к Винкельману. Было бы излишне говорить о собственно живопис-

Ж.-Л. Давид. Сафо и Фаон. 1809



ном прогрессе Давида по этой линии. Во всяком случае, сравнительно ранняя картина «Парис и Елена» ничуть не уступает поздним (если не превосходит их тонкостью замысла и выполнением). Здесь Давиду действительно удалось вдохнуть новую жизнь в столь любимую им античность. Своей изумительной пластичной фигурой Елены подобна греческой статуе, оживляя которую Давид должен был чувствовать себя новым Пигмалионом. Прекраснейшей из женщин под стать идеальной нагота Париса; фигуры образуют превосходно связанную группу. Антураж, продуманный в деталях, подчинен художественному замыслу и не дает повода упрекать автора в излишнем археологизме.

Этого не скажешь о многих других искателях идеальной красоты, представляющих французскую школу в рассматриваемый период. Так, академический иллюзионизм Пьера Герена («Морфей и Ирида»; Санкт-Петербург, Эрмитаж; «Аврора и Кефал»; Париж, Лувр) явно не способен одушевить идеально-совершенные формы. Обнаженные тела, драпировки, облака, цветы, самый свет — кажется, все это сделано из подкрашенного воска и отдает мертвенным холодом.

Антикизирующая тенденция проникла в портретный жанр, безусловным шедевром которого явилась давидовская «Мадам Рекамье» (1800; Париж, Лувр). В картине естественно уживаются прихотливая мода тех дней и строгий стиль Давида — причем к взаимной выгоде: мода обретает завершенность художественно-эстетического образца, а стиль — непринужденность и даже изящество (что вообще-то не свойственно Давиду). Фигура молодой красавицы читается цельным светлым силуэтом на темном, чуть зыблемом фоне и своими гибкими линиями превосходно связана с лирообразной формой канапе. Поза возлежащей модели классически проста, как и вся композиция. В отборе значимых деталей господствует строгий вкус; таков изысканный канделябр, золотистая вертикаль которого так тонко контрастирует с плавным очерком фигуры. Античные ассоциации возникают при первом же взгляде на картину, и это раздвоение образа придает ей особую прелесть. Портрет, как известно, остался незавершенным, что только способствовало со-



П.-Н. Герен. Аврора и Кефал. 1811—1814



Ж.-Л. Давид. Портрет г-жи Рекамье. 1800

Ж.-Л. Давид. Портрет г-жи Вернинак. 1799

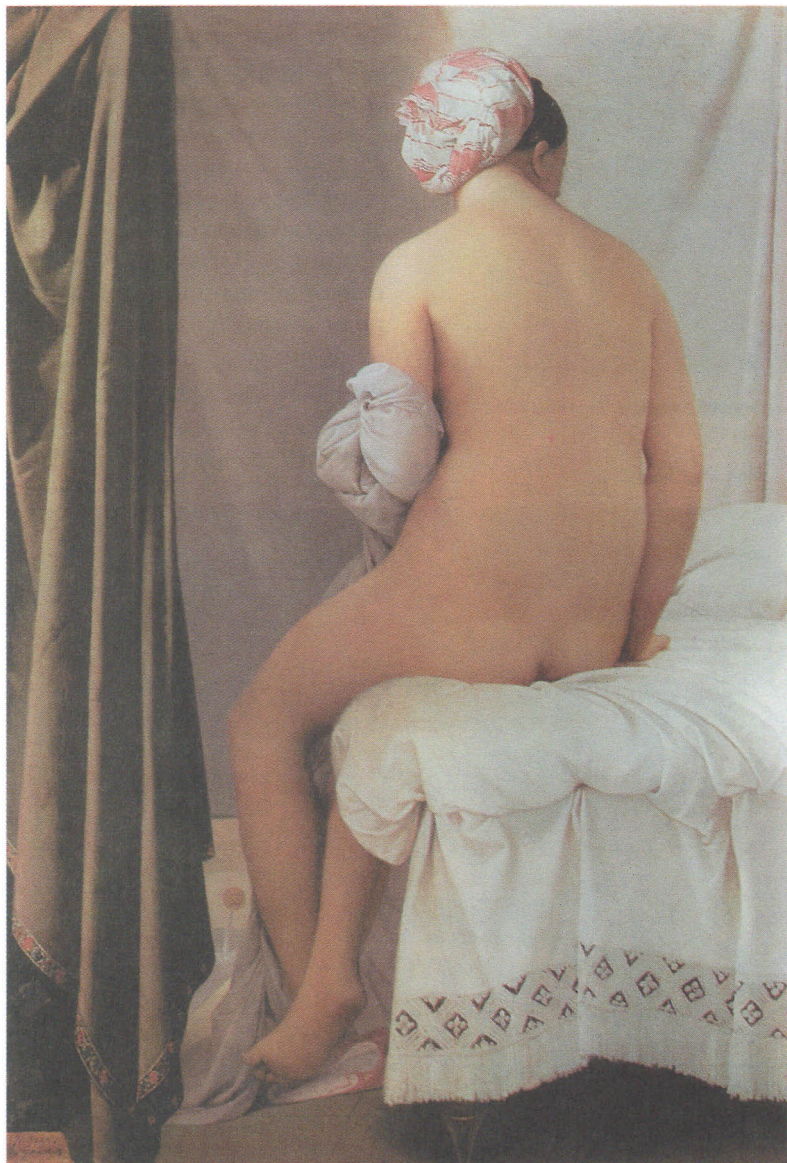
хранению его живописной свежести. Эффект ожившей античной статуи Давид мастерски использовал в другом портрете — госпожи Вернинак (1799; Париж, Лувр).

Стоит пристальнее взглянуть в эти холсты, чтобы увидеть, сколь многим обязан своему учителю Энгр, крупнейший наследник и продолжатель давидовского классицизма (хотя его творчество, конечно же, не исчерпывается такой характеристикой). «Во всяком случае, — заявляет Энгр, — я хочу, чтобы все знали: уже с давних пор в своих произведениях я следую только одному образцу — античности и великим мастерам того прославленного века, когда Рафаэль установил вечные и незыблемые пределы

прекрасного в искусстве. Мне кажется, я доказал в моих картинах мое единственное стремление быть на них похожим и продолжать искусство, начав с того, на чем они остановились. Итак, я — храни-

тель верных доктрин, а не новатор»⁴. Или еще: «Никаких угрызений, если вы копируете древних. Их произведения — это общее достояние, откуда каждый может брать то, что ему понравится. Они становятся нашей собственностью, когда мы умеем ими пользоваться: Рафаэль, неустанно подражая им, всегда оставался самим собой»⁵. Сам Энгр подражал древним столь своеобразно, что подчас противоборствующие партии классицистов и романтиков не могли поделить его между собой.

Ж. О. Д. Энгр. Купальщица Вальпинсон. 1808

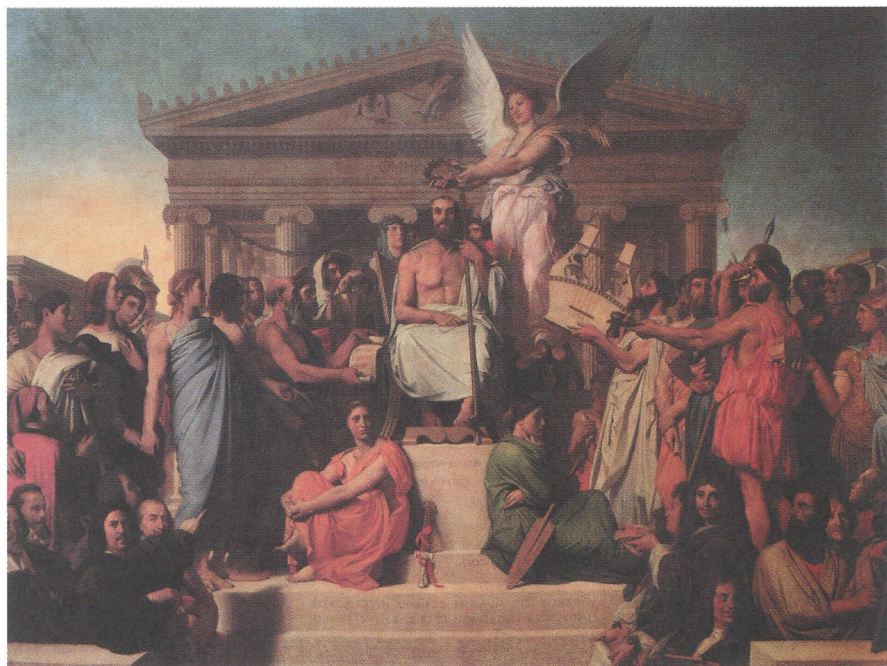




Ж. О. Д. Энгр. Портрет девушки. Рисунок. 1815 (?)

Ж. О. Д. Энгр. Апофеоз Гомера. 1827

Среди энгровских картин, посвященных античности, особое место занимает «Апофеоз Гомера» (1827; Париж, Лувр). Монументальное полотно, предназначенное для украшения вновь открытого зала музея (заказ получен от генерального директора Лувра), буквально пропитано музейным духом и представляет собой собрание классиков всех времен и народов. В композиции последовательно проведен принцип зеркальной симметрии. Перед фасадом греческого периптера величественно восседает Гомер, у его ног — Илиада и Одиссея, персонификации бессмертных поэм, а вокруг, на ступенях храма расположились те, кто своими делами заслужили, по мнению Энгра, право быть причисленными к духовному роду Го-



мера. Все в картине свидетельствует о том, что Энгр неоднократно выражал словами: «Гомер – это первоисточник и образец всего прекрасного как в искусстве, так и в литературе»⁶. Принцип симметрии, заданный изображением храма, распространяется от центра к периферии, так что композиция представляет собой систему вписанных пирамидальных форм. Будучи центральной фигурой и вершиной иерархической группировки, Гомер выступает эстетическим божеством, а предстоящие ему – жрецами прекрасного. Многие из членов этой вневременной иерархии, будь то Фидий или Рафаэль, Вергилий или Данте, Пуссен или Расин, могут быть узнаны сразу.

Совершенная ясность, с которой Энгр выразил здесь свое кредо, превращает полотно в «икону классицизма». И все же у картины дежурит скука, непремный участник апофеозов учительства и показательных уроков эстетического воспитания. Ясность оборачивается схематизмом.

По счастью, Энгр не ограничивал свое творчество рамками высокого исторического жанра. Не говоря о принадлежащих ему шедеврах портретной живописи и графики, остановимся на одном примере, неявно связанном с античной тематикой. Если в «Апофеозе Гомера» пластическая выразительность побеждается концептуальной декларацией, то поздняя картина «Источник» (1856; Париж, Музей д'Орсэ) непосредственно воплощает идеал прекрасного, которому был так предан художник.

Значение самого названия двойственно: это аллегория родника и вместе с тем изображение наготы как источника прекрасного. Безусловно, важно и то, что фигура «Источника» восходит к энгровской же «Венере Анадиомене», написанной несколькими годами раньше (Шантйи, Музей Конде). Таким образом, античный прообраз сохраняет свое значение, однако живописно-пластическое совершенство, с которым изображена юная целомудренная нагота, вытесняет всякую мысль о цитатах или реминисценциях и побуждает видеть в картине *первоисточник* красоты.



Ж. О. Д. Энгр. Портрет мадемуазель Ривьер. Ок. 1805



Ж. О. Д. Энгр. Венера Анадиомена. 1848

Ж. О. Д. Энгр. Источник. 1856

Обращение к культуре как к природе дало свои плоды — ценностями самой природы. Живопись «Источник» полностью соответствует идеалу целостной формы: «Изучая природу, обращайтесь прежде всего на целое. Спрашивайте его, и только его. Детали — это важничая мелкота, которую следует урезонить. Форма должна быть широкой, и только широкой! Форма — это основа и условие всего. Даже дым должен быть передан линией»⁷. В «Источнике», этом позднем своем шедевре, Энгр, столь глубоко воспринявший школу Давида в целом и эстетику чистой пластической линии в особенности, Энгр, столь оригинально (а подчас и противоречиво) трактовавший идеи классицизма, — здесь он, пожалуй, превосходит своего учителя.

* * *

Деятельность крупнейших скульпторов классицизма отмечена широким международным размахом, что способствовало возобладанию космополитических тенденций последнего «боль-

шого стиля». Антонио Канова, прославленный сын Италии, откликнулся на заказы, поступавшие со всех концов Европы, работал при дворе Наполеона, оказав заметное влияние на французскую скульптуру; в целом сонме его подражателей мы найдем представителей разных наций. Бертель Торвальдсен, уроженец Копенгагена, почти сорок лет провел в Риме и как день своего рождения отмечал именно тот, когда его нога впервые ступила на землю священной античности. Жан-Антуан Гудон, пользовавшийся столь же широкой известностью, принимал заказы из-за океана и совершил поездку в Америку, исполнив статую Джорджа Вашингтона. Список примеров легко продолжить.

Образы античной мифологии и литературы, безусловно, преобладают в творчестве Кановы. С детства получив навыки обработки камня, скульптор достиг виртуозного мастерства, сделавшего его в глазах современников «новым Праксителем». Работы Кановы, умноженные репликами и подражаниями, особенно способствовали распространению новоевропейского мифа о «беломраморной античности».

А. Канова. Поцелуй Амура. 1796





А. Канова. Поцелуй Амура. Фрагмент

Беседуя с Наполеоном, Канова определил *наготу* как *язык скульптуры*⁸. Конечно, речь идет не о всякой наготе; подразумевается, что изображение обнаженного тела должно быть облагорожено согласно эстетическому идеалу, завещанному древними. Иными словами, нельзя игнорировать принципиальное различие, на разных языках выражаемое лексической оппозицией «*голый–нагой*»⁹. В скульптурах Кановы прекрасная нагота варьируется в широком диапазоне образов — от раннего динамичного «Орфея», в котором ощутимо эхо барочной традиции, до колоссальной статуи Наполеона, в духе неоклассицизма представленного величественным античным героем. Впрочем, преобладающие черты пласти-

ческого языка Кановы справедливо определяются как «рокайльно-классическая линия». Виртуоз обработки мрамора, он достиг наибольшего успеха в изображении нежных страстей и вообще всего утонченно-изящного; таковы известнейшие работы из цикла «Амур и Психея». Мрамор под его руками обретает свойства фарфора, тела утрачивают весомость, формы становятся эфемерно-хрупкими. В группе «Поцелуй Амура» (1796; Санкт-Петербург, Эрмитаж) Канова демонстрирует блестящую композиционную изобретательность: движение вокруг скульптуры порождает все новые и новые пластические эффекты, рассчитанные мастером.

«Чтобы заслужить имя великого художника, — говорил Канова в письме Катрмеру де Кенси, — нужно не просто нахватать там и сям деталей из антиков и без всякого смысла соединить их. Нужно потеть дни и ночи над греческими образцами, органически усваивая их стиль, не отрывая глаз от прекрасной природы и читая в ней те же истины»¹⁰. Однако, сколько бы ни клялся мастер именами Фидия и Праксителя, в его собственном творчестве желание нравиться нередко ведет к манерности и побеждает органическое чувство стиля.

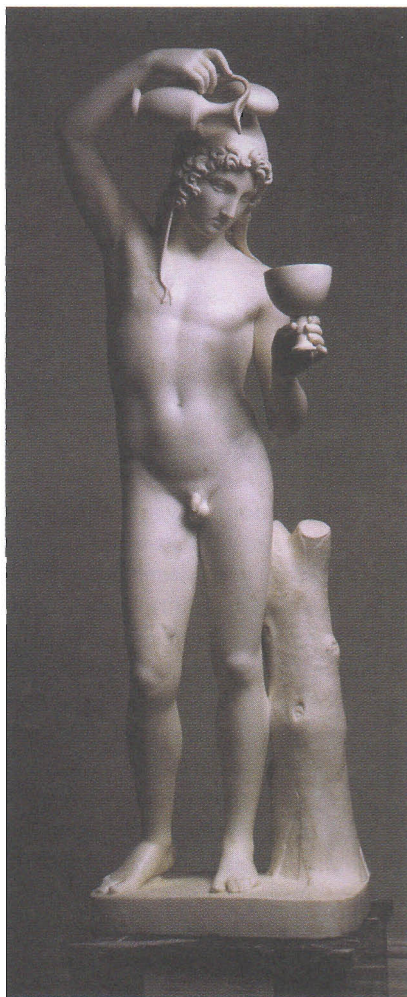
Торвальдсен познакомился с античностью еще в родной Дании, а затем, обосновавшись в Риме, всецело проникся духом

классического искусства. Первый крупный успех пришел к нему благодаря «Ясону» (1802–1803) — статуе, обеспечившей приток заказов и открывшей целую галерею античных образов в творчестве Торвальдсена. Среди известных его скульптур, созданных на протяжении первых двух десятилетий века, — «Амур и Психея», «Адонис», «Венера с яблоками», «Геба», «Ганимед», «Три грации». Эти имена говорят сами за себя. Торвальдсен успешно разрабатывал темы античной мифологии и литературы как в круглой пластике, так и в рельефе. Стиль его отмечен относительной простотой композиции и высоким исполнительским мастерством. Торвальдсен нередко варьировал свои излюбленные темы, оставив обширное наследие. Как и Канова, он завоевал все-европейскую славу; достаточно сказать, что его избрали президентом Римской Академии.

Находясь в Риме, Торвальдсен не оборвал связи с родиной, — напротив, заветным желанием скульптора было создание в Копенгагене своего музея, в котором коллекция его собственных произведений соединилась бы с той, что он многие годы собирал в Риме и посылал в Данию. Условия создания такого музея оговорены в завещании Торвальдсена. Подобная забота о художественном воспитании и поддержании изящных искусств немаловажна для понимания классицистической идеологии. В этом смысле можно утверждать, что Музей Торвальдсена в Копенгагене служит одним из лучших памятников европейского неоклассицизма.

В творчестве Гудона антикизирующая тенденция тесно переплетена с качествами, привитыми богатейшей практикой в области скульптурного портрета. С наибольшей ясностью классический идеал выражен в гудоновской «Диане», варианты которой, выполненные в разных материалах (терракота, мрамор, бронза), относятся к концу 1770-х — началу 1780-х годов; сам скульптор особенно ценил эту свою работу. Впрочем, способность тонко чувствовать дух ан-

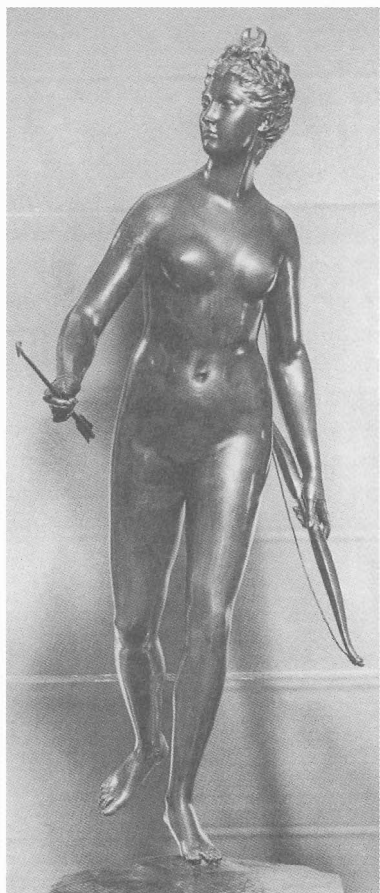
Б. Торвальдсен. Ганимед





Ж.-А. Гудон. Гробница графа д'Эннери. 1781

тичности Гудон обнаруживал на протяжении всего творческого пути, на что указывают еще работы раннего, римского периода — например, «Весталка» (к этому образу скульптор обращался и позднее). Делая особый акцент на достижениях Гудона-портретиста, исследователи нередко упускают из виду, что высокие достоинства этих работ во многом обусловлены классицистической ориентацией мастера. Не без оснований называя Гудона «эkleктичным художником», Арнасон утверждает: «Несмотря на это, классицизм римского периода, вновь и вновь возникавший в произведениях Гудона, в конце концов отчетливо проявился в таких работах, как „Весталка“, „Св. Бруно“, „Диана“, „Аполлон“, гробница графа д'Эннери, и других и определил своеобразие его портретов. Можно, пожалуй, сказать, что его „Диана“, при всем своем рокайльном изяществе, ближе к подлинной классической античности, чем манерный или мелодраматический историзм Кановы или Торвальдсена. Но в конце XVIII столетия именно



Ж.-А. Гудон. Диана. 1782

Ж.-А. Гудон. Озябшая (Зима). 1787

Канова и его школа служили критерием для определения подлинной классичности»¹¹. Так или иначе, даже в интимных портретах жены и дочерей Гудон демонстрирует приверженность классическому идеалу.

Ряд крупных скульпторов европейского неоклассицизма может быть продолжен русскими именами. Молодая русская школа ваияния — это тот счастливый случай в истории искусств, когда собранию выдающихся талантов особенно покровительствовала судьба, давшая превосходных учителей (на родине и за границей) и возможность глубоко проникнуться первоисточниками новой эстетики. Отсюда поразительная чистота стиля, которую обнаруживают подчас Козловский, Щедрин или Мартос.

Не столько антикизирующий вкус, сколько самый дух античной классики явлен в шедеврах надгробной скульптуры Мартоса. Это надгробия С. С. Волконской (1782), М. П. Собакиной



И. Мартос. Надгробие М. П. Собакиной. 1782

В. Демут-Малиновский. Русский Сцевола. 1813

(1782), Е. С. Куракиной (1792), Е. И. Гагариной (1803). Мемориальная функция жанра как нельзя лучше означена именно в том модусе пластического языка, каким говорят под руками Мартоса мрамор и бронза. Монументальная простота форм, несущих на себе собственно изображение, будь то прямоугольник, квадрат, пирамида или овал, находится в двойственном отношении к фигуративным компонентам: ею задана ясная геометрическая артикуляция целого и она же создает выразительнейший контраст изысканно-сдержанной пластике фигур. Замечательно, что в пределах этого «модуса печали» Мартос находит возможность тонких вариаций, прибегая то к рельефу, то к форме круглой скульптуры, то искусно сочетая их. Исполнение фигур, увитых драпировками, как погребальными пеленами, столь отзывчивыми к пластике тела, действительно воскрешает в памяти греческие первообразцы и тем самым создает катарсический эффект — скорби, преодолеваемой созерцанием бессмертной красоты.

Несколько иной случай (но столь же значимый в контексте обсуждаемой темы) — уже упомянутая группа «Нереид» Щедрина. Тесно связанная с архитектурной риторикой Адмиралтейства, эта группа представляет собой подлинный шедевр «русской античности». Ее тема, восходящая к древнему архитек-

турно-пластическому мотиву кариатид, фокусирует в себе и проблематику ваяния как особого языка. В образах nereid, несущих гигантский шар, символически воплощена встреча двух великих стихий – моря и неба: мореплаватели в своих странствиях ориентируются по небосводу. Собственно скульптурная интерпретация темы состоит в мотиве преодоления тяжести, который Щедрин великолепно развернул в круговом движении и совокупном усилии трех монументальных фигур. Замечательно использованы драпировки, то льющиеся водопадом, то будто сплюснутые тяжестью. Каковы бы ни были источники щедринского вдохновения, античная образность обрела здесь новую родину.

Воскрешение образов античности в скульптуре русского классицизма могло быть спровоцировано актуальными политическими событиями. Так Демут-Малиновский возродил в русском облике доблестного римлянина Муция Сцеволу, который, попав в плен к врагам и желая доказать свое презрение к угрозам пыток, сам положил руку на зажженный жертвенник. «Рус-

И. Мартос. Надгробие Е. С. Куракиной. 1792

И. Мартос. Надгробие Е. Н. Гагариной. 1803



ский Сцевола» Демут-Малиновского (1813) обязан своим происхождением факту истории Отечественной войны: один крестьянин отрубил себе руку, на которой было выжжено клеймо Наполеона. Апелляция к античному прецеденту, как и сама трактовка сюжета, возвращают нас к уже обсуждавшемуся культу героического.

* * *

Говоря о рецепции античной образности в системе европейского классицизма, нельзя обойти стороной чрезвычайно запутанную проблему «классицизм—академизм». Круг связанных с ней вопросов весьма широк, но хотелось бы остановиться на главном.

Обсуждая эту проблему в ее истоках, М. И. Свицерская заметила: «Академизм — менее всего категория стиля. Часто встречающиеся отождествления академизма с классицизмом основаны на чисто внешнем сходстве „репертуара“ и черт пластического языка. Такое сходство связано с тем, что идеал, который академизм охотнее всего эксплуатировал на протяжении веков, — это идеал классической гармонии. Образ классицизма предполагает открытие реально существующей связи современной действительности с определенными сторонами классического идеала»¹². С этим можно согласиться, если, конечно, не ограничивать содержание «реально существующей связи» идеологией или политикой определенной социо-культурной группы, а проще говоря, «злостью дня», всегда тенденциозной в отношении к прошлому.

Компромиссный характер решения проблемы стиля можно продемонстрировать, обращаясь к русской академической школе в лице такого блестящего ее представителя, как Карл Брюллов. Это тем более уместно, поскольку самое прославленное его произведение вновь возвращает к археологическому источнику, вдохновившему общеевропейское движение неоклассицизма.

Ошеломляющий успех брюлловской картины «Последний день Помпеи» (1830—1833; Санкт-Петербург, Русский музей), написанной в Италии, русская Академия праздновала как свою долгожданную и заслуженную победу, имея к тому известные основания. Талантливейший ее питомец прошел образцовую школу, овладел всем комплексом изобразительных средств (развив исполнительские навыки до автоматизма) и во всеоружии академического мастерства обратился к жанру, на который школа возлагала особые надежды. Казалось бы, все сошлось в шедевре Брюллова как нельзя лучше. В катастрофе, постигшей древний римский город, художник нашел сюжет, родственные самой природе его артистизма, склонности к сильным эффектам. Внешне

счастливым образом здесь совпали, во-первых, масштаб исторического события (причем из числа «гибельных», столь любимых на закате классицизма и на заре романтизма); во-вторых, возможность представить его в достоверных «декорациях» (Брюллов использовал материалы археологических раскопок), оживив при этом целый музей античной скульптуры, на рисовании которой Брюллов набил руку еще в академические годы; наконец, в-третьих, стремление впечатлить зрителя всевозможными гиперболами — от гигантского размера холста до феерического освещения. Картина воспринималась современниками как ожившая античность. «...Мне казалось, — писал Гоголь, — что скульптура — та скульптура, которая была постигнута в таком пластическом совершенстве древними, — что скульптура эта перешла наконец в живопись...»¹³ Сюжет и его воплощение оказывались как бы в отношении тождества. Однако идея разыграть античную трагедию в античных же формах была чревата противоречием, которое отчетливо выявилось в самой картине. «Живописное начало — дань новому романтическому вкусу — представлено у Брюллова, во-первых, в изначальном намерении развернуть зрелище толпы, массы фигур и, во-вторых, в световом эффекте. Но эта живописная тенденция, ясно обозначенная в эскизах, в самой картине с обеих сторон побеждается статуарно-пластическим принципом: живописная непрерывность колышущегося массива толпы становится дискретной, разбитой на статуарно решенные замкнутые в себе группы. Да и самый свет, эта стихия живописного по преимуществу, становится здесь жертвой того же статуарно-пластического созерцания формы...»¹⁴ Сколь ослепительно яркой ни казалась бы живопись «Последнего дня Помпеи» (особенно на фоне картин старших представителей русской школы), привитое Академией понимание цвета как начала, подчиненного рисунку, дает о себе знать, и колорит сводится к раскраске. Эстетика романтизма, призванная по-новому осветить античную трагедию, воспринята Брюлловым не глубже, чем требовало желание поразить, изумить, блеснуть неожиданным эффектом. «Возникает своего рода порочный круг — искусственная световая инсценировка, предпринятая ради извлечения из сочиненной группировки антикизирующего пластического эффекта „народа статуй“, начинает работать против пластического ощущения целого. Брюлловский „живописный“ свет „оживляет“, материализует лишь абстракцию линейно-пластического рисунка. Оживленный абстрактно же понятой патетикой романтических страстей античный мир вызван к жизни как бы для того, чтобы снова окаменеть в апокалиптическом видении винкельмановского античного пластицизма, который празднует здесь „пиррову победу“, так как оборачивается дискредитацией идеала „благородной простоты и спокойного величия“»¹⁵.



К. Брюллов. Последний день Помпеи. 1830—1833

Однако эффект картины в глазах современников оказался настолько сильным, что воспламенил гений самого Пушкина:

Везувий зев открыл — дым хлынул клубом — пламя
Широко развилось, как боевое знамя.
Земля волнуется — с шатнувшихся колонн
Кумиры падают! Народ, гонимый страхом,
Толпами, стар и млад, под воспаленным прахом,
Под каменным дождем бежит из града вон.

«Кумиры падают!» — воображение Пушкина наделило картину идеей, о которой вряд ли помышлял художник. Восхищенный Гоголь, не жалевший гипербол, назвал картину Брюллова «полным, всемирным созданием», а Герцен — «высочайшим произведением русской живописи». Впрочем, фейерверк восторгов скоро угас, и критика перешла к более трезвым оценкам.

Двойственность, присущая таланту Брюллова, виртуозность и артистизм, соединенные с чертами фальшивого блеска, определяют противоречивую его роль в истории русского искусства. Помня о впечатлении, некогда произведенном «Последним днем Помпеи», нужно признать картину шедевром компромисса между классицизмом и романтизмом, между требованиями школы и творческим вдохновением.

Иной вариант такого компромисса представляет собой историческая живопись Федора Бруни. Не обладая брюлловской



К. Брюллов. Последний день Помпеи. Фрагмент.

легкостью кисти, он вряд ли уступал автору «Помпеи» в способности решать сложные проблемы многофигурной композиции. Об этом свидетельствует уже ранняя его вещь «Смерть Камиллы, сестры Горация» (1824; Санкт-Петербург, Русский музей). Согласно условиям заказа, она была парной к картине Камуччини, знаменитого тогда в Риме мастера, прозванного «современным Рафаэлем», а ныне известного только специалистам. Композиция Бруни, сочетающая классическую ясность построения с энергично выраженным действием, кажется родственной школе Давида; во всяком случае, начало представлялось многообещающим. Высокими качествами отмечена «Вакханка, поящая Амура», написанная в ином «модусе» несколькими годами позднее.

Центральное произведение Бруни – гигантское полотно «Медный змий» (1826–1841; Санкт-Петербург, Русский музей) – проникнуто столь мрачным пафосом, что даже брюлловская «Помпея» кажется рядом с ним праздником. И здесь вдохновению положен ясно ощутимый предел. Впечатление остается двойственным: романтический мотив смятения толпы, охваченной мистическим ужасом, входит в противоречие с искусственно-регулярной комбинацией мизансцен и несколько навязчивой риторичностью фигур, в позах и жестах которых угадываются классические прообразы. Как и Брюллов, Бруни демонстрирует вообще свойственную академизму подмену композиционного

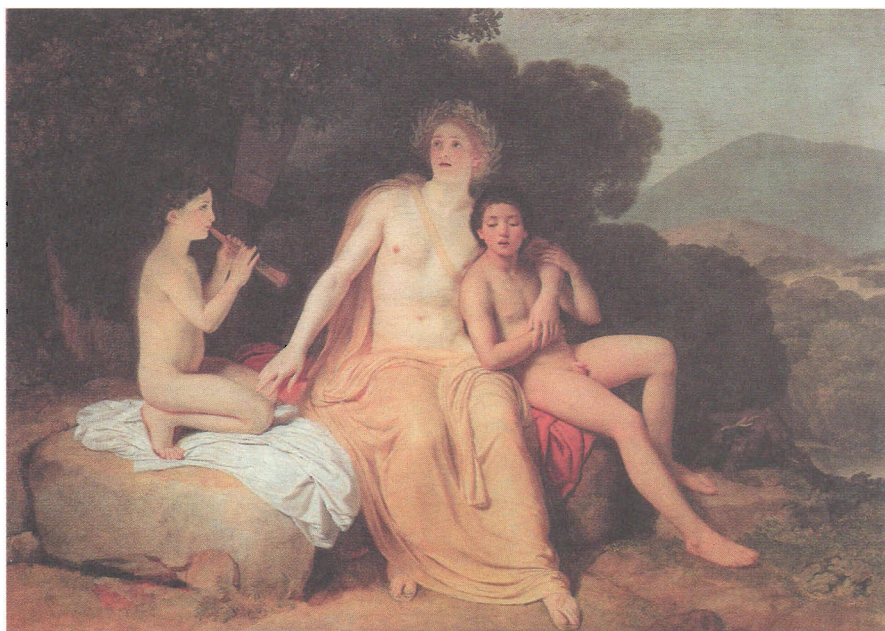


Ф. Бруни. Смерть Камиллы, сестры Горация. 1824

Ф. Бруни. Медный змий. 1826—1841

целого, вырастающего из единства идеи и структуры, — *сложением частей*, как если бы изображение монтировалось из относительно самостоятельных групп, «отрепетированных» в натуральных постановках или заимствованных в качестве «цитат» у боготворимых классиков. В этом смысле позиция Бруни как столпа русского академизма совершенно закономерна.

Преодоление академической эклектики осуществлялось русской живописью на иных путях. Один был открыт творческим подвигом Александра Иванова, принадлежавшего к поколению Брюллова и Бруни. О том, насколько глубока его связь с духом античной классики и европейского классицизма, можно судить хотя бы по одной, сравнительно ранней композиции «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой» (1831–1834; Москва, Третьяковская галерея). Сама тема пробужденного слуха символически отображает здесь предчувствие пути, на котором может быть заново обретена гармония, явленная в образах «зо-



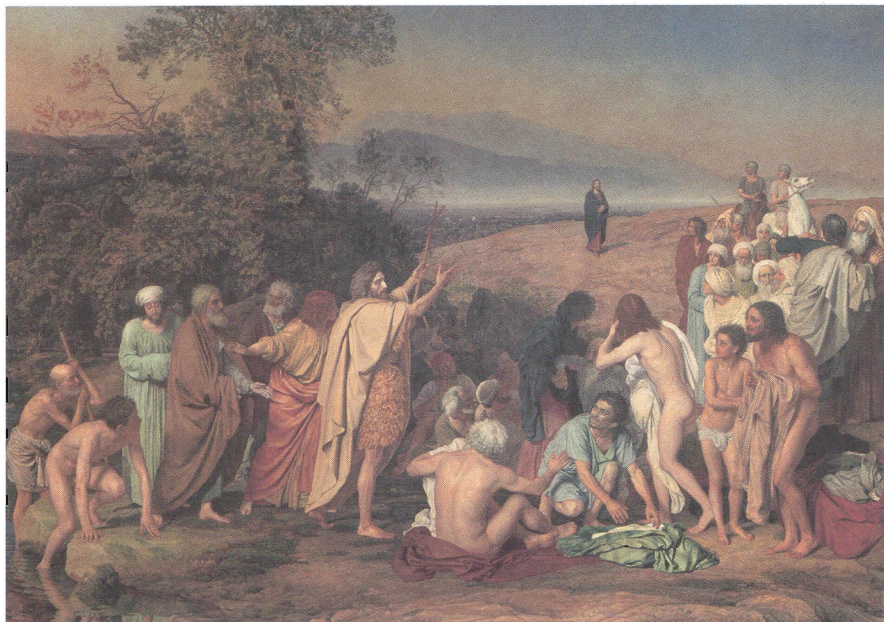
Ал. Иванов. Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой. 1831—1834

лотого века» человечества. Разумеется, не случайно в сознании исследователей творчества Иванова возникает имя Пуссена¹⁶. Подобно родоначальнику европейского классицизма, Иванов в новой исторической ситуации возрождает традицию философствования кистью, «умозрения в красках».

Таков грандиозный опыт, предпринятый Ивановым в ходе работы над произведением всей его жизни — картиной «Явление Христа народу» (1837–1857; Москва, Третьяковская галерея), составившей целую эпоху русской живописи. Правда, концептуальная сложность картины, стремление объять единым образом весь смысл истории привели художника на грань исчерпания возможностей искусства. Но собственно живописные открытия Иванова, как мы теперь знаем, вызрели именно на почве «Явле-

ния». То, что по привычке называют этюдами к картине, составляет неотъемлемую часть ее концепции, живое ее продолжение; так плодоносит легшее в землю зерно. В этом и состоит глубоко принципиальное отличие ивановского исторического жанра от так называемых академических «образцов». Идея всеобъемлющего художественного синтеза, заложенная в концепции «Явления», раскрыла перед русской живописью совершенно новые перспективы.

Другой путь преодоления академизма, при сохранении живой (хотя и скрытой) связи с классическим наследием, неожиданным образом демонстрирует русский бытовой жанр в лице



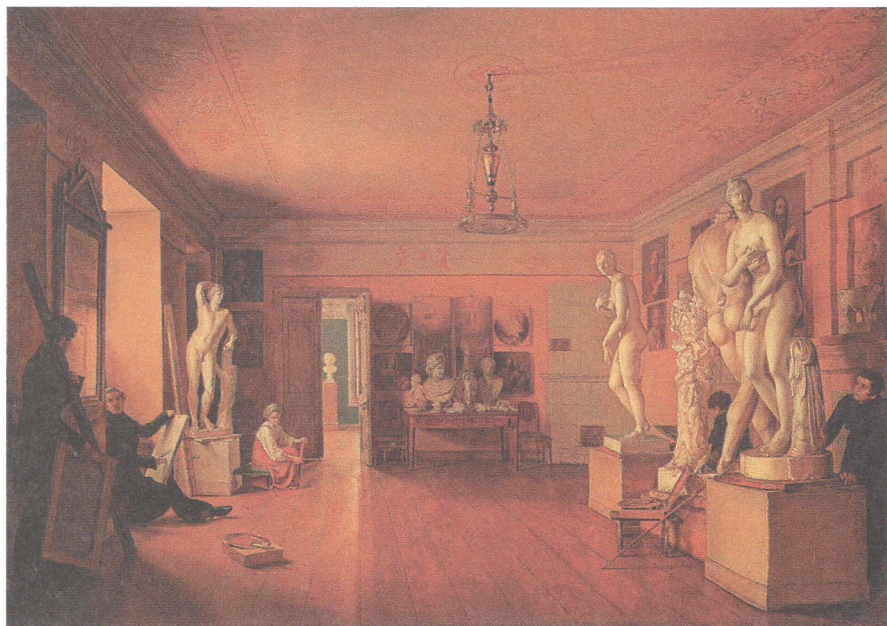
Ал. Иванов. Явление Христа народу. 1837—1857

Алексея Венецианова и некоторых представителей его школы. В этом первоначальном варианте жанра сам быт представлен некими элементарно-универсальными формулами, не замутненными перипетиями сюжетного развертывания, конкретизацией характеров и т. п. Он дан созерцанию, так сказать, прозрачным до самых своих основ — до бытия. Венециановский жанр не противостоит исторической живописи, как «низкое» — «высокому», но являет «высокое» в иных, более естественных образах. (Не затрагивая вопросов стилистики, здесь уместно видеть типологическую параллель классике бытового жанра — братьям Ленен и Вермееру Делфтскому.) В крестьянских идиллиях Венецианова и его талантливейшего ученика Григория Со-



Ал. Иванов. Явление Христа народу. Фрагмент.

роки, в ландшафтных мотивах, являющих благоустроенную, мирно соседствующую с человеком природу, можно уловить эхо античных гармоний. Впрочем, этот феномен обусловлен предшествующим культурным развитием на самой русской почве. «Таковы некоторые поместные усадьбы, где античные и антикизирующие формы, обычно выдержанные в малом масштабе, сочетаются с удобством, исполнены ощущения интимной человекосоразмерности, создавая удивительный сплав человеческого тепла и классического совершенства. <...> В этот же канон входит живопись Венецианова и его учеников Тыранова, Соро-



А. Алексеев. Мастерская А. Г. Венецианова. 1827

Г. Сорока. Рыбаки. 1840-е

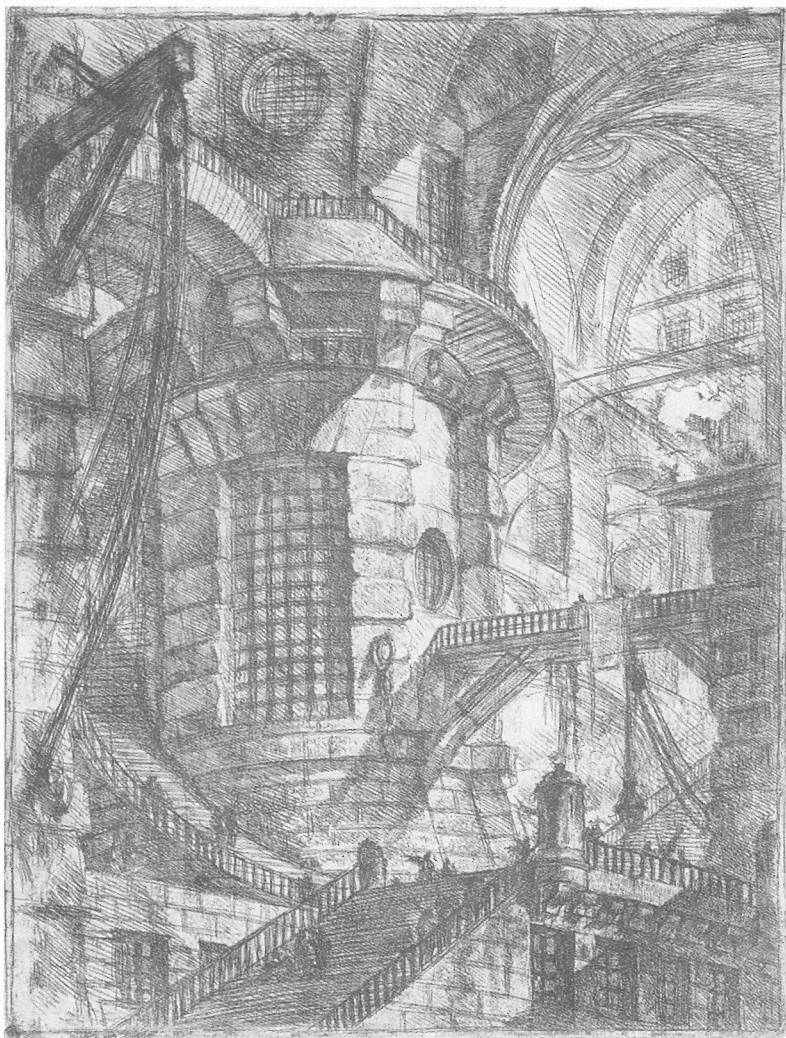
ки, братьев Чернецовых. Античности как таковой здесь, как правило, нет, но она напоминает о себе в классической ясности и особой эстетической организации самых обычных бытовых интерьеров, сцен и архитектурных пейзажей»¹⁷.

Не раз говорилось, что в самих основах классицизма заложена возможность построения утопий. Это и понятно: если идеал, мыслимый в мифопоэтических категориях прошлого, становится моделью переустройства жизни в несовершенном настоящем ради совершенного будущего, то черты утопизма налицо. Кроме того, классический прецедент утопии мы находим у Платона, авторитет которого не требует доказательств.

Необходимо, однако, отличать идеализм, свойственный искусству по самой его природе, от того, что ориентирован на эмпирическую реализацию идеала, не удовлетворяясь условными формами художественно-эстетической деятельности. Подчас эту границу уловить чрезвычайно трудно.

Чертами утопизма отмечена деятельность ряда крупных архитекторов в интересующую нас эпоху. Вообще говоря, призрак утопии всегда сторожит работу зодчего — по той простой причине, что архитектурный проект непременно предполагает вторжение в реальную пространственно-временную среду, преобразование ее в согласии с той или иной идеей, и слишком велик бывает соблазн помыслить реальных обитателей этой среды идеальными функционерами вновь создаваемого целого. Одно дело — воздействовать посредством знаков на плоскости холста или листа бумаги, другое — в пространстве-времени самой жизнедеятельности. Если последняя противится, архитектор вынужден строить «воздушные замки».

Джованни Баттиста Пиранези, соединивший в себе зодчего, рисовальщика, гравера и археолога, прославился именно как великий мастер «воображаемой архитектуры». Не имея возможности строить, он выражал свои идеи в графической форме. Его диапазон очень широк — от исследовательских реконструкций до образов ничем не стесненной фантазии. Наиболее знамениты его серии офортов «Тюрьмы» и «Виды Рима». Не говоря о превосходных качествах графики Пиранези, надо отдать должное мощной архитектурной образности, столь сильно повлиявшей на европейскую художественную культуру и на движение классицизма в частности (хотя полностью вписать в него творчество самого Пиранези было бы затруднительно)¹. Восхищаясь древностью, будучи глубоким поклонником Палладио, Пиранези исключительно свободно оперировал огромным архитектурным материалом и, кажется, не придавал особого значения границе, разделяющей действительное и возможное. Он легко жертвовал топографической точностью ради создания риторически возвышенных образов. Время — неизменный персонаж его гравюр; в красноречии римских руин он нашел неисчерпаемый источник вдохновения. Если в «Видах Рима» образ времени рож-



Д. Б. Пиранези. Круглая башня. Офорт. Из серии «Тюрьмы». 1749—1750

дается из сопоставления архитектурных сооружений разных эпох, от античности до современности, то в «Тюрьмах» время выступает метафизическим героем, царствующим в бесконечном пространстве свободной фантазии.

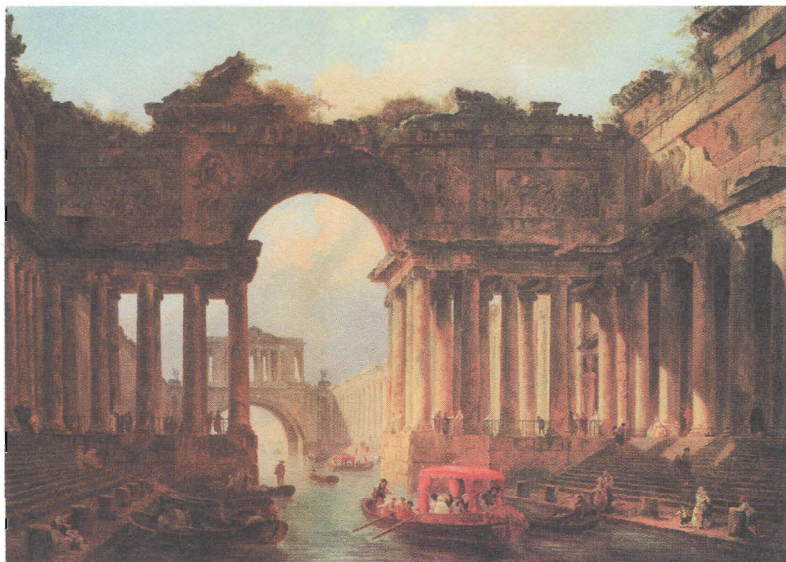
«...Раз уж вы посвятили себя живописанию руин, знайте же, что и этот жанр имеет свою поэтику, — обращался Дидро к Гюберу Роберу. — Вам она неведома. Ищите ее. Вы обладаете мастерством, но вам недостает идеала»². И далее, развивая тезис о «поэтике руин»: «Руины пробуждают во мне возвышенные мысли. Все уничтожается, все погибает, все проходит. Непреходящ только мир. Длится в веках только время. Как стар этот мир!



Д. Б. Пиранези. Вид Кампо Ваччино. Офорт. Из серии «Виды Рима». Начата ок. 1746

Мой путь пролегает между двух вечностей. Куда бы ни обратил я взоры, все, что окружает меня, возвещает мне о пределах и понуждает смириться перед будущим. Что значит мое мимолетное существование по сравнению с существованием этой надтреснутой скалы, этой размываемой водами долины, этого гнущегося под ветрами леса, этих глыб, нависших над моей головой и грозящих обвалом! Я вижу, как мрамор гробниц превращается в прах, и не хочу умирать; хрупкое сплетение моих волокон и мышц мне дороже общего закона, действию которого подчинена бронза»³.

Младший современник и поклонник Пиранези, Робер много лет провел в Италии, учился у Джованни Паннини и получил известность как мастер архитектурных пейзажей с руинами; отсюда прозвище — *Robert des ruines* (Робер Руинный). Он был исключительно плодовит и немало способствовал популярности избранного живописного жанра, хотя его бесчисленные руины равным образом далеки от глубоких философических рефлексий Пуссена, поэтических грез Лоррена или вдохновенных фантазий Пиранези. Робер часто изображал известные памятники и варьировал излюбленные мотивы. Так, в обширном эрмитажном собрании роберовских вещей есть изображения Колизея, пирамиды Цестия, гробницы Цецилии Метеллы, так называемого *Maison carrée* — «Четырехугольного дома» в Ниме и другие; чаще же всего живописец свободно комбинировал различные архитектурные и ландшафтные мотивы. Он совсем не чужд изобретательности, благодаря которой картины обретают скрытый сюжет: таковы парные пейзажи «Бегство» и «Разорители гнезд»,



Г. Робер. Архитектурный пейзаж с каналом. 1783

восходящие к «Буколикам» Вергилия⁴. Таким образом, если творчество Робера рассматривать не только с точки зрения мировых вершин, достигнутых его великими предшественниками, его пейзажи могут дать пищу для более глубоких размышлений, в чем нас и убеждает пример Дидро. «Руины производят столь большое впечатление из-за чувства бренности, которым от них веет. Эти властители мира, воображая, будто строят на века, воздвигли себе пышные чертоги и предназначали их, безумцы, для нескончаемого ряда своих потомков, наследников их имен, титулов и богатств. Но от всех их построек, возведенных с таким размахом, потребовавших таких расходов, остались лишь развалины, которые служат прибежищем самым обездоленным и несчастным людям и приносят благодаря этому больше пользы, чем тогда, когда они были роскошными дворцами»⁵.

От зрительных путешествий по руинированным сооружениям древности, от мечтаний об ушедшем «золотом веке» и счастливой Аркадии воображение легко перебрасывает воздушные мосты в будущее. Изобразительная ретроспекция, соединяющая исторически достоверное с придуманным, оборачивается архитектурной утопией. Стоит напомнить, что само слово «утопия» допускает двойное прочтение: это *Нигде́йя* и *Блаженная страна*. К концу XVIII века «фокусом утопических фантазий становится не место, а время, в основном будущее: утопия фактически превращается в у-хронию»⁶. Отсюда понятно, что может связывать Робера Руинного с такими его современниками, как архитекторы Леду и Булле.



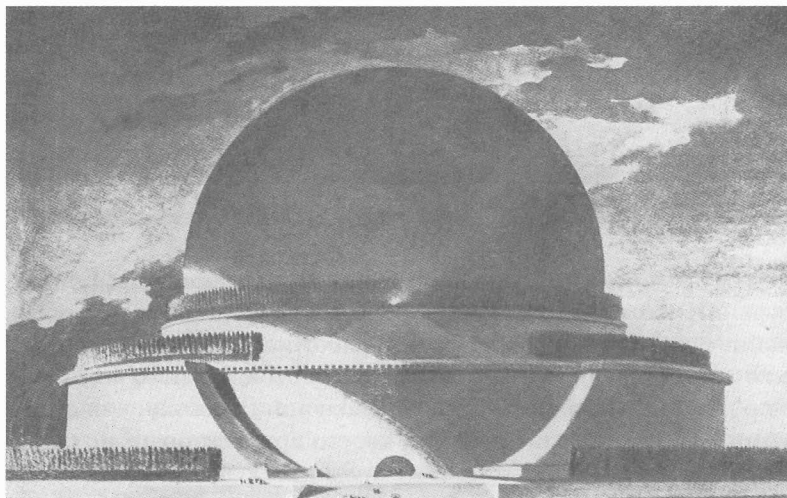
Г. Робер. Античный храм, так называемый «Четырехугольный дом» в Ниме. 1783

Не случайно в проектах Леду видят предвосхищение архитектуры XX столетия (например, Ле Корбюзье). И столь же не случайно его настойчивое стремление построить идеальный город, в котором зодчество становится орудием социального утопизма. Впрочем, Великая французская революция, проникнутая духом утопизма, не распознала в Леду своего архитектора и не пощадила даже того немногого, что ему удалось реализовать. Такова печальная судьба знаменитых парижских застав Леду. Условия заказа предполагали строительство сторожевых зданий для таможенной охраны, но архитектор наполнил задание классицистическим пафосом, увидев возможность украсить Париж кольцом пропилей. Несколько сохранившихся построек «пояса барьеров Парижа» все же дают представление о размахе замысла Леду. Застава дю Трон состоит из двух павильонов и двух монументальных колонн, в цоколе которых размещены караульни. Лапидарную силу стиля выразительно демонстрирует ротонда заставы Виллетт. Не понятый революционной эпохой, архитектурный язык Леду был в известной мере востребован ампиром, что вполне закономерно.

Как становится ясно из теоретических постулатов Леду, он был очень склонен к редукции архитектурных форм: по его словам, *круг* и *квадрат* — вот буквы алфавита, употребляемые авторами в качестве основы лучших произведений, а все, что не является необходимым, лишь утомляет глаз и вредит мысли. Он проектировал дома в виде шара, поставленного непосредственно на землю, лишённого окон, в монолитные стены которого

врезаны простые по очертаниям дверные проемы («Дом садовника»), или в виде полого цилиндра с проходящим сквозь него потоком водопада («Дом директора источников»). Лапидарный геометризм этих удивительных проектов наводит на мысль о космологических моделях мифопоэтической древности; здесь было бы уместно говорить о протоклассицизме.

Переходя на русскую почву, нельзя, конечно, не вспомнить о Баженове. Одна из работ, посвященных проекту Большого Кремлевского дворца, начинается красноречивой ссылкой. «Об утопизме баженовского замысла Кремля говорил еще в 1811 году Н. М. Карамзин: „Планы знаменитого архитектора Баженова

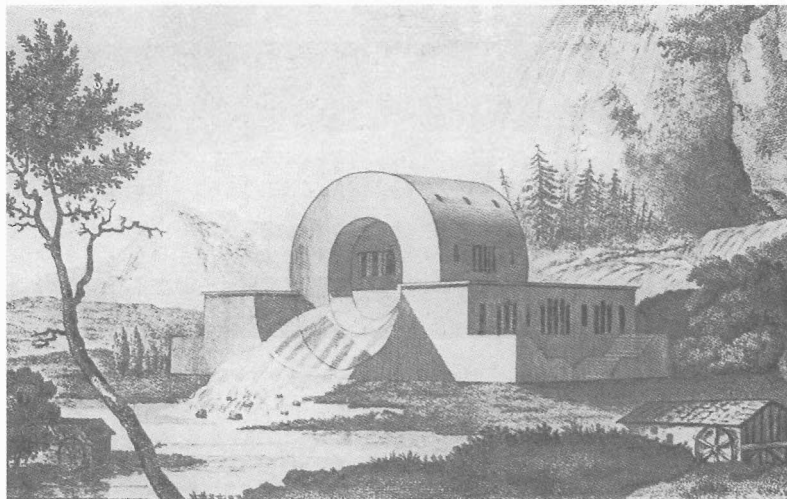


Э.-Л. Булле. Проект памятника Ньютону. 1784

уподоблялись республике Платоновой или Утопии Томаса Мора: им можно удивляться единственно в мыслях, а не на деле».
«Действительно, — продолжает автор, — в грандиозном замысле Баженова очевидны черты утопизма. Не только в его масштабе, но и в самой тотальности преобразования веками складывавшегося исторического ядра Москвы; во всеохватности этого проекта, заключающего кремлевские святыни и древности в стройную геометрическую сеть проспектов и площадей; в идеальности Порядка, утверждающего свое господство там, где царили (по крайней мере на взгляд просвещенных людей века Екатерины) неправильность и беспорядок»⁷.

В контексте обсуждаемой проблематики два обстоятельства представляют особый интерес. Хотел того Баженов или нет, его замысел являлся архитектурной интерпретацией идеи «Москва — третий Рим», восходящей к Средневековью. Вместе с тем дух тотальной регулярности, которым проникнут баженовский

проект, означает существенную трансформацию этой идеи, получившей новую актуальность в петровскую эпоху⁸. По существу, Баженов в самом средоточии отечественных святынь воскрешал образ *первого Рима*, и совсем не случайно одним из вдохновителей русского зодчего был Пиранези. С другой стороны, ситуация выглядит так, будто *genius loci* новой русской столицы – петербургский гений места – переселился в Москву. Так или иначе, грандиозная утопия Баженова предполагала заведомо неосуществимый перевод пространственно-временной образности, освященной древней русской традицией, на язык европейского космополитизма. Стоит специально отметить, что идеи Бажено-

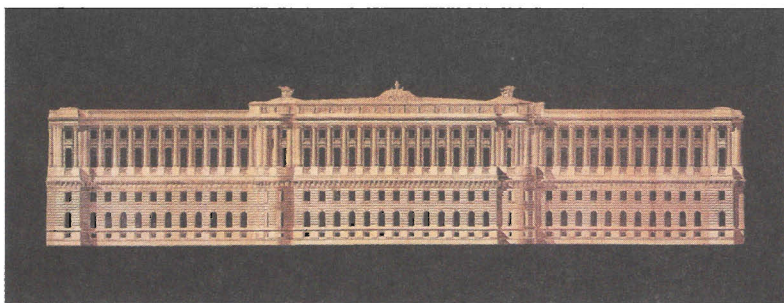


К. Н. Леду. Проект дома директора источников в городе Шо. Гравюра из трактата «Архитектура в ее соотношении с искусствами, моралью и законодательством». 1790-е; опубликован в 1804

ва, как и в случае Леду, находят отклик в архитектуре ампира, и прежде всего, разумеется, в Петербурге.

На закладке Кремлевского дворца Баженов произнес речь, в которой ясно обозначил свое архитектурное кредо. «...Некоторые думают то, что и Архитектура, как одежда, входит и выходит из моды; но как Логика, Физика и Математика не подвержены моде, так и Архитектура, ибо она подвержена основательным правилам, а не моде»⁹. Тем самым классицизм получал естественно-научное обоснование. При всем том Баженов не избежал известной идеализации древних; греки, по его словам, «став лучшего и почтеннейшего на свете охотниками и введя сию охоту во весь народ, Архитектуру в самое привели изящное состояние»¹⁰. Устами русского зодчего говорит европейский просветительский классицизм.

Другой пример, имеющий прямое отношение к затронутой теме, – строительство Камероном в Царском Селе маленького идеального города Софии (названием своим адресующего одновременно к немецкому имени Екатерины II и к понятию Софии-Премудрости). Здесь были возведены образцовые дома и устроено уличное освещение. Кроме того, регулярной перепланировке намеревались подвергнуть близлежащие деревни, для которых Кваренги разработал проекты образцовых школ, церквей и дома священника. «В Софии пытались архитектурными средствами создать как бы „действующую модель“ идеализированного города, каким его представляли в России эпохи Просвещения, где в современности должно было ожить будущее»¹¹. Это-

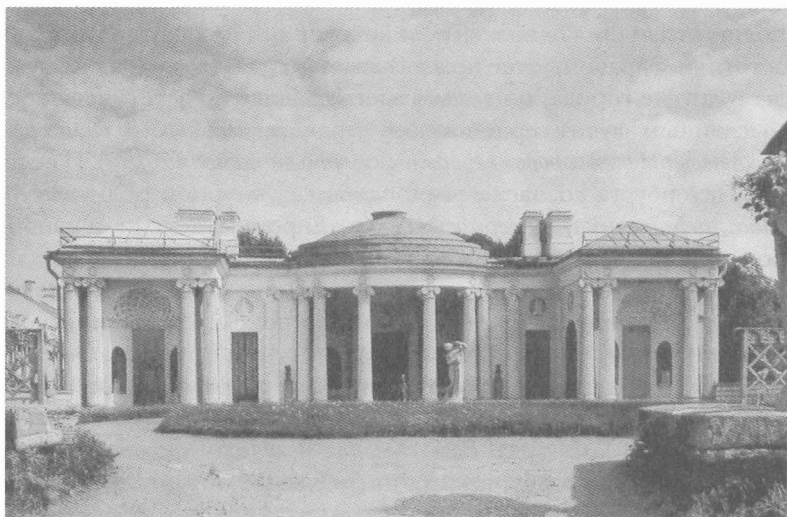


В. Баженов. Проект Кремлевского дворца. Модель. 1773

му опыту нетрудно найти западноевропейские классицистические аналогии.

Один великий романист XX века выводил феномен утопии из «чувства возможности». «Утопии, – писал он, – примерно равнозначны возможностям; если какая-то возможность не стала действительностью, то это означает только, что обстоятельства, с которыми она в данный момент сплетена, мешают ей это сделать, ведь иначе она была бы просто невозможностью; а если освободить ее от того, что ее связывает, и дать ей развиваться, возникает утопия»¹².

Надо сказать, что культ «чувства возможности», ведущий к утопизму, вообще свойствен русскому художественному сознанию. Не исключено, что это в значительной мере обусловлено прерывистым ходом русской истории, резкой сменой и конфликтами духовных ориентаций, борьбой Востока и Запада в русской душе. Чем острее переживались исторические перипетии, тем настойчивее утопизм давал знать о себе, сплетаясь с темой особого призвания России, ее духовной миссии – всепримирения разьединенных историей народов и культур. Это особенно характерно для художников, воспитанных на классической традиции и чаявших нового «золотого века».



Ч. Камерон. Камеронова галерея в Царском Селе. 1883—1887
Ч. Камерон. «Агатские комнаты» в Царском Селе. 1779—1780-е

Разве не очевидны черты утопизма в стремлении найти сюжет, охватывающий смысл всей истории, или в идее «совершенной картины»? Подвижнический художественный опыт Александра Иванова и был, по существу, высшим выражением подобных устремлений. От идеи картины, посвященной «сюжету всемирному», художник пришел к идее «всемирного храма», на стенах которого должна быть реализована грандиозная программа изобразительного истолкования Библии. Речь идет о библейских эскизах Иванова, на реализацию которых в виде монументального цикла художник едва ли мог рассчитывать. Но совсем не случайно художник прилагал всевозможные усилия, чтобы ук-

лониться от работ для Исаакиевского собора, предпочитая проектировать росписи воображаемого храма.

Однако теперь хотелось бы сосредоточить внимание на явлении иного порядка, в котором утопия и эмпирическая действительность пришли к парадоксальному согласию и где искусству европейского классицизма была предоставлена единственная в своем роде возможность.

Санкт-Петербург как художественный феномен

С момента своего основания Санкт-Петербург — город-граница, город-медиатор, место, где русская речь сливается с речью европейских народов, — говорил на языках разных культур, и полиглолизм стал одним из основных принципов петербургской эстетики. Здравомыслие подсказывает, что многоязычия не чужды и другие города, но только здесь абсолютно эстетически-осмысленным звучит герценовский парадокс: «*Петербург тем и отличается от всех городов европейских, что он на все похож*»¹. И если дух Петербурга сознает себя в особой культурной роли *посредника, переводчика, интерпретатора* — Европы в России, и наоборот, и даже сверх того, — то нет ничего более органичного для петербургского художника, чем *многоязычие* (конечно, не только в узком, лингвистическом, но в широком, семиотическом смысле).

Еще в младенческом состоянии Петербург примеривал на себя одежды европейских столиц, и они срослись с его телом: *другой Амстердам, новый Рим, северная Венеция*. Художнику, представляющему петербургский тип, вовсе не обязательно было быть уроженцем этих мест или завершить свой путь в Петербурге; суть дела не в почвенном характере искусства, а напротив, в навыке художественной мимикрии, в построении своего за счет усвоения чужого. Соответственно, и проблема *образа* приобрела здесь особую значимость.

В интернациональный коллектив мастеров, сотворивших этот феномен, вошли воспитанники разных европейских традиций и школ. Перечисление грозило бы стать чересчур громоздким. Поэтому обратим внимание лишь на весомость вклада архитекторов, скульпторов и живописцев неоклассической ориентации, чему, безусловно, способствовала сама история.

Если на первых порах идея подчинить строительство Петербурга генеральному плану, разработанному французским архитектором Леблоном, не дала ощутимых результатов, то в дальнейшем единство было достигнуто, и общим знаменателем для

различных стилевых ветвлений выступил именно классицизм, обозначивший наступление «золотого века» русской культуры.

Прошло сто лет, и юный град,
Полночных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат
Вознесся пышно, горделиво;
Где прежде финский рыболов,
Печальный пасынок природы,
Один у низких берегов
Бросал в неведомые воды
Свой ветхий невод, ныне там
По оживленным берегам
Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; корабли
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стремятся;
В гранит оделася Нева;
Мосты повисли над водами;
Темно-зелеными садами
Ее покрылись острова,
И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей
Порфиросная вдова.

Ко времени написания этих строк пушкинского «Медного всадника», легших в основание так называемого «Петербургского текста русской литературы»², структура Петербурга как архитектурного целого уже сложилась полностью. Таким образом, хрестоматийным «*люблю твой строгий, стройный вид*» мы обязаны не только поэтическому гению, но и живым урокам зодчества, и более всего — *классицизму*. Впрочем, в этом случае воздействие архитектуры чрезвычайно трудно даже условно отделить от воздействия всего семейства пластических искусств (на что указывает и само название пушкинской поэмы).

Восприятие города как *театра* под открытым небом — один из лейтмотивов петербургского текста. «Уже природа петербургской архитектуры, — писал Ю. М. Лотман, — уникальная выдержанность огромных ансамблей, не распадающаяся, как в городах с длительной историей, на участки разновременной застройки, создает ощущение декорации. Это бросается в глаза и иностранцу, и москвичу. Но последний считает это признаком „европеизма“, между тем как европеец, привыкший к соседству романского стиля и барокко, готики и классицизма, к архитектурному смешению, с изумлением наблюдает своеобразную, но



Ж.-Б. Валлен-Деламот (при участии С. Чевакинского).
Арка Новой Голландии в Санкт-Петербурге. 1765—
1780

странную для него красоту огромных ансамблей. Об этом писал маркиз де Кюстин: „Я изумлялся на каждом шагу, видя непрекращающееся смешение двух столь различных искусств: архитектуры и декорации: Петр Великий и его преемники воспринимали свою столицу как театр“³.

Разные поколения художников давали на петербургской сцене представления, очень различные по стилистической окраске, но дух театральности был неустраним. Отсюда и устойчивые мотивы двойничества, прозрачности, искусственности, парадоксальности существования в как бы несуществующем пространстве-

времени, на грани жизни и смерти и т. п.

Парадоксальность Петербурга изначально обусловлена борьбой, в которую вступили здесь природа и культура. С одной стороны — болотистая дельта реки, открытая морским ветрам, обширная равнина, периодически находящаяся под угрозой затопления, мелкоколесье, на удивление скверный климат; с другой стороны — сила воображения, перенесшего сюда проект идеального города, «парадиза», твердость цивилизаторской воли, не считающейся с огромными человеческими затратами. Не случайно народной фантазии строительство Петербурга представлялось единовременным волшебным актом: город нельзя было построить по частям, все тонуло в болоте, и тогда основатель простер ладонь, выстроил на ней сразу весь город и опустил на землю. Столь же не случайно основание Петербурга пробуждает ассоциации с первыми днями творения, когда земля была «безвидна и пуста», а строитель назван «чудотворным», хотя природа вновь и вновь восстает на город, грозя ему потопом. Именно в контрасте естественных стихий и внесенного порядка коренится суггестивная сила ощущений, испытываемых на берегах Невы, и классицизм в наибольшей мере извлек из этого контраста эффект эстетического «очищения», или катарсиса.

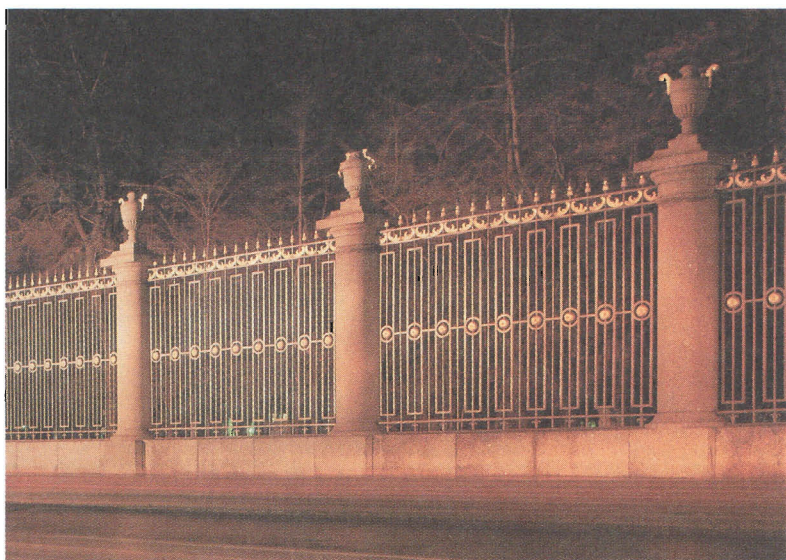
Представление, которое дал европейский классицизм на петербургской сцене, можно условно разделить на три акта. Первый полностью пришелся на екатерининскую эпоху. Надо сказать, что сценичности городского пространства всячески



А. Ринальди. Мраморный дворец в Санкт-Петербурге. 1768—1785
И. Старов. Таврический дворец в Санкт-Петербурге. 1783—1789

способствовало обрамление центральной водной магистрали гранитными набережными, над которыми единым фронтом выстраивались великолепные дворцы. (Кстати сказать, ширь водного пространства и высота набережных принципиально ограничивают силу аналогии Петербурга и Венеции, где тесно сплоченные здания стоят «по колено» в воде.)

Сравнив шедевры Растрелли и Ринальди — Зимний и Мраморный дворцы, нетрудно почувствовать симптомы смены стиля: вместо пышно клубящейся пластики барочных фасадов — лине-



Дж. Кваренги. Академия наук в Санкт-Петербурге. 1783—1789

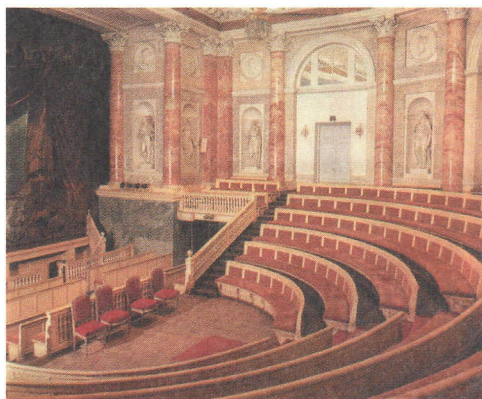
Ю. Фельтен. Решетка Летнего сада в Санкт-Петербурге. 1773—1786

арное утверждение плоскости стен, вместо щедрого разнообразия — относительная простота геометрии, вместо колонн — пилястры и т. д. Классицистическая эстетика выразительно заявляет о себе и в структуре здания Академии художеств, явившегося плодом французско-русского архитектурного сотрудничества (Валлен-Деламот и Кокоринов); именно в структуре — в рациональном согласовании формы плана и объемной композиции. Тому же Валлен-Деламоту принадлежит замечательная арка «Новой Голландии», адресующая к «эстетике руин» и, вопреки утилитарной функции сооружения, в которое она входит, выступающая монументальной метафорой классической древности. Еще один безусловный шедевр раннего классицизма — незабываемая

по своему скандированному ритму и изысканной простоте орнамента решетка Летнего сада работы Фельтена, строителя Дворцовой и Английской набережных.

Переходя ко второму акту, нельзя обойти вниманием Таврический дворец Старова, широко протяженный фасад которого с дорическим портиком в центре и чуть возвышающимся над ним пологим куполом красноречиво демонстрирует утверждение вкуса к благородной простоте экстерьера, тогда как внутри, по оси, перпендикулярной главному фасаду, разворачивается глубокая анфилада, завершенная зимним садом. Ведущими мастерами расцветающего классицизма выступают приглашенные Екатериной шотландец Камерон и итальянец Кваренги. Знаток античности, автор специального исследования о римских термах, Камерон работал в Царском Селе и Павловске, блестяще проявив себя во всех начинаниях, включая садово-парковое искусство. Его архитектурное мышление соединило глубину знания с особой изысканностью эстетической интерпретации мотивов классицизма; Камерон — прирожденный поэт в архитектуре. Исключительно важную роль в формировании образа «классического» Петербурга сыграл строгий палладианец Кваренги, последовательно проводивший принципы классической ордерной архитектуры (хотя венецианское палладианство не единственный источник его стиля). Среди множества его построек — здания Эрмитажного театра, Академии наук, Ассигнационного банка, Мариинской больницы, Смольного института, Конногвардейского манежа. Даже этого краткого перечня достаточно, чтобы оценить

Кваренги по достоинству. Если ансамбль Петербурга воспринимать по аналогии с поэтическим текстом, то постройки Кваренги можно уподобить метрическим акцентам, неизменно вносящим регулярность в многообразные отношения архитектуры и



Дж. Кваренги. Эрмитажный театр в Санкт-Петербурге. 1783—1787



А. Воронихин. Казанский собор в Санкт-Петербурге. 1801—1811

Ж. Тома де Томон. Биржа в Санкт-Петербурге. 1805—1810

природы. Как бы навстречу итальянскому мастеру шел Львов, разносторонний деятель, талантливый архитектор, переводчик Палладио и проводник его идей на русской почве.

Разумеется, было бы чрезмерным упрощением прямо назвать второй акт петербургского классицизма «палладианским», но деятельность Камерона, Кваренги и Львова недвусмысленно свидетельствует в пользу этого архитектурного лейтмотива.

После краткой паузы павловского времени на сцену выступают герои последнего, «ампирного» акта — Воронихин, Томон, Захаров, Росси, Стасов. Архитектура «дней александровых» исполнена пафосом градообразующей идеи и тем самым завершает дело, начатое гением Петра. Подобно солнцу на закате, являющему мир как прекрасную картину, русский ампир представляет собой апофеоз синтезирующих устремлений классицизма. Казан-



Ансамбль стрелки Васильевского острова в Санкт-Петербурге. Общий вид

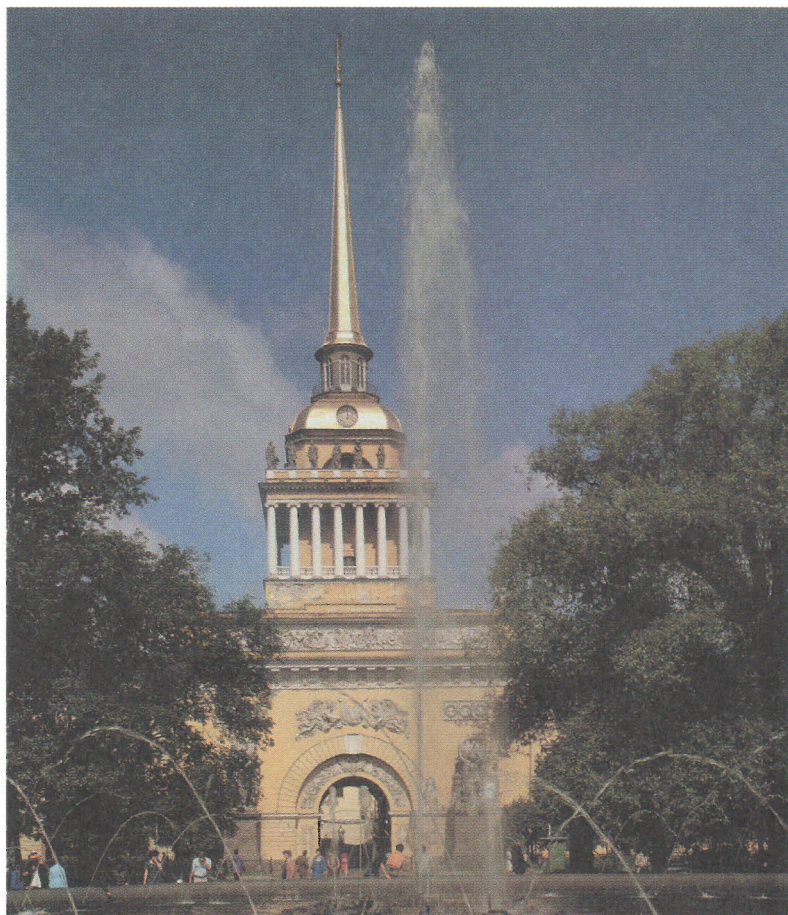
ский собор и Горный институт Воронихина, Биржа Томона, Адмиралтейство Захарова, Главный штаб со знаменитой аркой, Александринский театр, Михайловский дворец, здание Сената и Синода Росси, казармы Павловского полка, Конюшни и Московские триумфальные ворота Стасова – эти сооружения, при всех различиях, обладают одним общим свойством: градобразующая функция преобладает над теми, что обеспечивают относительную автономию постройки.

Рассмотрим пристальнее ансамбль томоновской Биржи. Как известно, план Томона предполагал демонтаж здания, возводимого по проекту Кваренги, но, мало того, принципиальное значение имеет новая ориентация сооружения, выявляющая градостроительный пафос томоновского замысла. «Замечательно, — пишет М. М. Алленов, — что это новое слово архитектуры начинающегося века было данью начальным идеям петербургского градостроения. <...> Независимо от того, как конкретно Трезини и Леблон представляли застройку острова, он мыслился инициативным действующим лицом градостроительного „спектакля“. Именно этой идее вернул силу Тома де Томон. Он создал,



А. Захаров. Адмиралтейство в Санкт-Петербурге. 1806—1823. Вид с Невы

точнее, увидел это лицо, оформив стрелку острова, где Нева раздваивается на два русла, в виде полукруглой площади со спусками к воде и пристанью. Стрелка приобрела очертание, сходное с мысом корабля. Поставив здание Биржи по образовавшейся оси, он сделал главный фасад смотрящим, подобно рулевому на корабле, не на какое-либо отдельное из расположенных вокруг сооружений, а на Неву как доминанту архитектурного ландшафта города. Знаменитой пушкинской строки „Невы державное течение“, быть может, и не существовало или она иначе звучала бы, не будь в Петербурге выстроенного Томоном ансамбля. Именно он наделил Неву „державными полномочиями“, точнее, позволил увидеть эту державность»⁴. Те, кто находил стиль томоновской Биржи «неуместным» (как маркиз де Кюстин), была неведома сама идея, воскресившая античность на невых берегах.



А. Захаров. Адмиралтейство. Главная арка

Метафора *города-театра* приобретает в ампирном Петербурге особенно яркую монументальную выраженность.

В ходе обозначенных трех актов архитектура Петербурга ассимилировала разные версии европейского классицизма. В тесной связи с этим процессом формировался и язык классицистической скульптуры, монументальные формы которой вообще трудно отделить от архитектурных ансамблей. При этом мифологические и исторические герои скульптуры вступали в сложный диалог с памятниками зодчества; так складывался архитектурно-пластический язык петербургского текста, столь сильно повлиявший на литературную традицию. Вместе с тем облик Петербурга, сам по себе «картинный», становился предметом живописной и графической интерпретации, вступавшей в обратную связь с архитектурой⁵. Классические образцы подобного рода — петербургские вестулы Федора Алексеева, как бы предска-



**К. Росси. Здание Сената и Синода на Сенатской площади в Санкт-Петербурге. 1829—1834
В. Стасов. Московские триумфальные ворота в Санкт-Петербурге. 1834—1838**

завшие классический же образ Петербурга в пушкинском «Медном всаднике».

Во всяком случае, эстетическое переживание оказывается в теснейшей зависимости от городской среды. А поскольку среда эта *пограничная*, то качество *рефлексивности* получает вполне



К. Росси. Арка Главного штаба. 1819—1829

объективное основание. Обращенность художественного сознания на себя — устойчивая, существенная черта петербургского художника как типа. Тот факт, что именно здесь утвердилась организованная по западноевропейским образцам Академия художеств, едва ли более значим, чем само существование в петербургской пространственной среде, живые уроки архитектуры, Невы, Летнего сада, не говоря уже о музейных собраниях, возглавляемых Эрмитажем. Это испытали на себе многие обитатели здешних мест, а в особенности художники, в том числе, конечно, не только русские по происхождению. Даже кляня нездоровый климат, тьму и слякоть, вспоминая родную Волгу или Днепр, тоскуя по Риму или Парижу, многие из них сохраняли стойкую привязанность к Петербургу, как если бы пережили в нем нечто исключительно важное для творчества.

Замечательный образец восприятия «классического» Петербурга в самый момент его сложения представляет собой известный «опыт в прозе» Константина Батюшкова — «Прогулка в Академию художеств» (1814).

«Вчерашний день поутру, сидя у окна моего с Винкельманом в руке, я предался сладостному мечтанию, в котором тебе не могу дать совершенно отчета; книга и читанное мною было совершенно забыто. Помню только, что, взглянув на Неву, покрытую су-

дами, взглянув на великолепную набережную, на которую, благодаря привычке, жители петербургские смотрят холодным оком, — любясь бесчисленным народом, который волновался под моими окнами, сим чудесным смешением всех наций, в котором я отличал англичан и азиатцев, французов и калмыков, русских и финнов, я сделал себе следующий вопрос: что было на этом месте до построения Петербурга?»⁶ Начало едва ли не символическое: Винкельман отступает перед воплощенной мечтой. А далее следуют восторженные пассажи, вложенные в уста молодого художника, приглашающего автора в Академию художеств и готового выступить в качестве «путеводителя», или *чичероне* (итальянский термин особенно значим в этом контексте).



Ф. Алексеев. Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости. 1794

«Единственный город! — повторил молодой человек. — Сколько предметов для кисти художника! умей только выбирать. И как жаль, что мои товарищи мало пользуются собственным богатством; живописцы перспективы охотнее пишут виды из Италии и других земель, нежели сии очаровательные предметы. <...> Надобно расстаться с Петербургом, — продолжал он, — надобно расстаться на некоторое время, надобно видеть древние столицы: ветхий Париж, закопченный Лондон, чтобы почувствовать цену Петербурга. Смотрите — какое единство! как все части отвечают целому! какая красота зданий, какой вкус и в целом какое разнообразие, происходящее от смешения воды со зданиями. Взгляните на решетку Летнего сада, которая отражается зеленью

высоких лип, вязов и дубов! Какая легкость и стройность в ее рисунке!»⁷ И еще: «Взгляните теперь на набережную, на сии огромные дворцы — один другого величественнее! на сии дома — один другого красивее! Посмотрите на Васильевский остров, образующий треугольник, украшенный биржею, ростральными колоннами и гранитною набережною, с прекрасными спусками и лестницами к воде. Как величественна и красива эта часть города! Вот произведение, достойное покойного Томона, сего неутомимого иностранца, который посвятил нам свои дарования и столько способствовал к украшению северной Пальмиры!»⁸

Легко заметить, что чувство патриотической гордости легко уживается здесь с эстетическим космополитизмом; это могло бы звучать парадоксом где угодно, но только не на берегах Невы.

Затем слово опять берет сам автор: «Остановись, почтенный мой приятель! кто не был двадцать лет в Петербурге, тот его, конечно, не узнает. Тот увидит новый город, новых людей, новые обычаи, новые нравы. Вот, что я повторяю тебе ежедневно в моих записках. И здесь то же превращение. Адмиралтейство, перестроенное Захаровым, превратилось в прекрасное здание и составляет теперь украшение города. Прихотливые знатоки недовольны старым шпицом, который не соответствует, по словам их, новой колоннаде, — но зато колоннада и новые павильоны или отдельные флигели прелестны. Вокруг сего здания расположен сей прекрасный бульвар, обсаженный липами, которые все принялись и защищают от солнечных лучей. Прелестное, единственное гульбище, с которого можно видеть все, что Петербург имеет величественного и прекрасного: Неву, Зимний дворец, великолепные дома дворцовой площади, образующей полукружие, Невский проспект, Исакиевскую площадь, Конно-гвардейский манеж, который напоминает Партефон (подразумевается афинский Парфенон. — С. Д.), прелестное строение г. Гваренги, Сенат, монумент Петра I и снова Неву с ее набережными!»⁹

Придя в Академию художеств, спутники не миновали зала слепков с античной скульптуры, и здесь автор снова упоминает о Винкельмане. В словах «чичероне» недвусмысленно сказывается классицистическая ориентация. «Вот наши сокровища, — сказал художник Н., указывая на Аполлона и другие антики, — вот источник наших дарований, наших познаний, истинное богатство нашей Академии; богатство, на котором основаны все успехи бывших, нынешних и будущих воспитанников. Отнимите у нас это драгоценное собрание и скажите, какие бы мы сделали успехи в живописи и в ваянии?»¹⁰ Отсюда спутники переходят к современной живописи, уделяя особое внимание только что написанной и уже знаменитой картине Алексея Егорова «Истязание Спасителя», причем, по мнению молодого художника,

если Егоров уступает Пуссену, то превосходит Рубенса. Теми же устами высказана мечта о рождении новой школы – петербургской, *La Scuola Petroborghese*, которая могла бы затмить «своею чудесною кистию» славу родины Рафаэля¹¹.

В этом восприятии Петербурга и чаяниях нового Ренессанса сошлись основные мотивы классицизма. Если смелые надежды на живописную школу не сбылись, то архитектура и литература – скажем, Росси и Пушкин – оказались на уровне самых высоких ожиданий. Остается добавить, что, хотя в последующей истории образ «классического» Петербурга подвергся решительному переосмыслению, ему было дано и праздновать свое возрождение, совпавшее с последней волной европейского неоклассицизма.

Заключение.

Неоклассицистические тенденции в искусстве конца XIX – начала XX века

Строго говоря, интересующая нас система художественных принципов не находит целостного выражения в европейском искусстве эпохи модерна. Скорее речь должна идти о совокупности тенденций, не образующих единой стилевой общности или же, по крайней мере, не вполне выявляющих таковую на фоне предшествующих движений европейского классицизма. Такие исключения, как русская архитектурная неоклассика начала XX века, своей локальностью лишь подчеркивают это.

Между тем классическая составляющая совершенно отчетливо проступает в творчестве целого ряда ведущих европейских художников этого времени.

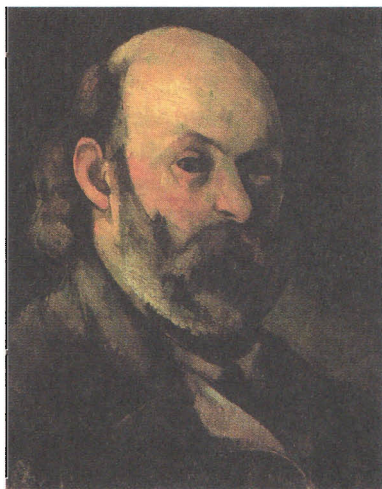
Таков Пьер Пюви де Шаванн, мастер монументальных композиций, особенно склонный к разработке античных мотивов и возвышенному языку аллегории. Впрочем, было бы заблуждением искать в его живописи высоких уроков философии и морального удовлетворения. Вдохновляясь античной классикой или Пуссеном, Пюви был занят поисками самодовлеющей красоты, и в этом смысле его классицизм принципиально «декоративен». Превосходный образец его зрелого стиля – трехчастная композиция, украсившая парадную лестницу Дворца искусств в Лионе («Священная роща», «Видение античности» и «Христианское вдохновение»); работа над ней пришлось, в основном, на вторую половину 1880-х. Эстетика Пюви чрезвычайно последовательно отобразилась в самом методе, который исследователи не без оснований называют «дизайнерским». «Для Пюви законы художественной формы были объективны и внеличностны,

как законы математики. Основные понятия в его суждениях об искусстве — «видение», «порядок», «организация», «логика», «синтез». В этой системе нет места для романтического самовыражения, индивидуальный произвол может лишь исказить собственную логику формы. Однако «дизайнерская» методика, проведенная со всей неукоснительностью, неизбежно препятствует живому становлению образа, консервирует его в заданной схеме¹. В «оплотневших сновидениях» Пюви де Шаванна неизменно ощутима ностальгия по классической гармонии; именно в сочетании семантической отвлеченности с ясно артикулированной пластикой живописной формы кроется обаяние его стиля, влияние которого в эпоху модерна и символизма носило общеевропейский характер.

Еще более выразительна в интересующем нас отношении фигура Сезанна. Преодолев искушения импрессионизма, Сезанн мечтал вернуться к классике через природу, «преобразить Пуссена в согласии с природой». И ему, как никому из современников, удалось достигнуть этой классической самодостаточности образа, произвести на свет вещи простые и универсальные, подобные вещам природы. Едва ли не главнейшим условием сезанновского творчества было самозабвенное погружение в натуру, и сила его художественной индивидуальности заключена прежде всего в способности чистого созерцания — той формы видения, которая ближе всего «равнодушной» — в пушкинском смысле — природе с ее «вечною красою». Может быть, европейская живопись XX века исходила из Сезанна и постоянно возвращалась к нему именно потому, что в его опыте как бы явлена сама *природа живописи*.

Однако речь может идти не только о живописи — уроки Сезанна восприняли многие другие, в том числе великий Рильке, в одном из своих писем давший несравненное по точности определение живописно-пластического эффекта сезанновской картины: «*Кажется, что каждая точка картины знает обо всех остальных*. Так явно участвует она во всем, так очевидна в ней игра сил притяжения и отталкивания, так заботится она о равновесии целого и в конце концов сообщает это равновесие действительности»².

Доискиваясь основ выразительности, Сезанн не проводил резких границ между жанрами. Предметы на его столе, будь то графин, чашка или яблоко, значат не меньше, чем персонажи какой-либо живописной «истории». Глубоко почитая старых мастеров, он воспринимал их как посредников между искусством и природой. И поскольку изучение многообразия природы составляет труднейшую науку живописца, то любой ее фрагмент наделен ценностью целого, а несколько предметов, собранных вместе, могут стать сюжетом универсального значения. Простей-



П. Сезанн. Автопортрет. Ок. 1880

ший натюрморт для Сезанна — такой же великий урок природы, как и любой другой. Поэтому так прочно сработаны его вещи, так основательны его композиции. Сезанн может показаться неловким или неуклюжим, но никогда не лукавит. Он может отчаяться и бросить работу на середине, но не даст своей кисти солгать. Его эстетика неотделима от этики чистого созерцания. Осип Мандельштам, глубоко чувствовавший это, адресовал живописи Сезанна восхищенные слова: «Здравствуй, Сезанн! Славный дедушка! Великий труженик.

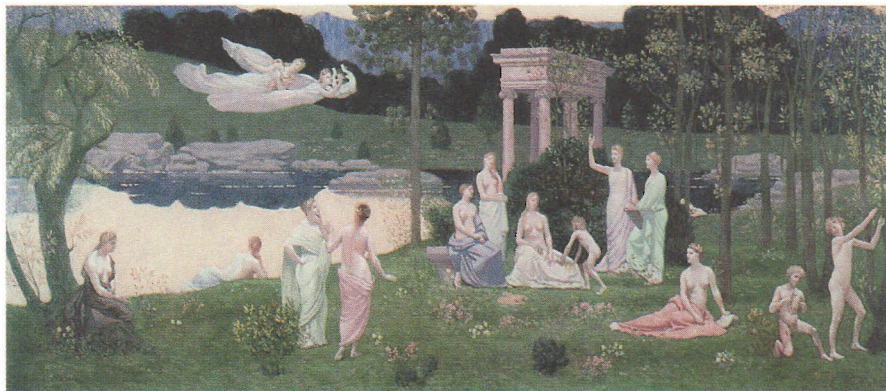
Лучший желудь французских лесов. Его живопись заверена у деревенского нотариуса на дубовом столе. Он незыблем, как завещание, сделанное в здравом уме и твердой памяти»³. Эти слова говорят о Сезанне больше иных книг. Надо полагать, что они совсем не случайно найдены поэтом неоклассической ориентации, в высшей степени чутким к пластическим искусствам.

П. Сезанн. Большая сосна близ Экса. Конец 1890-х



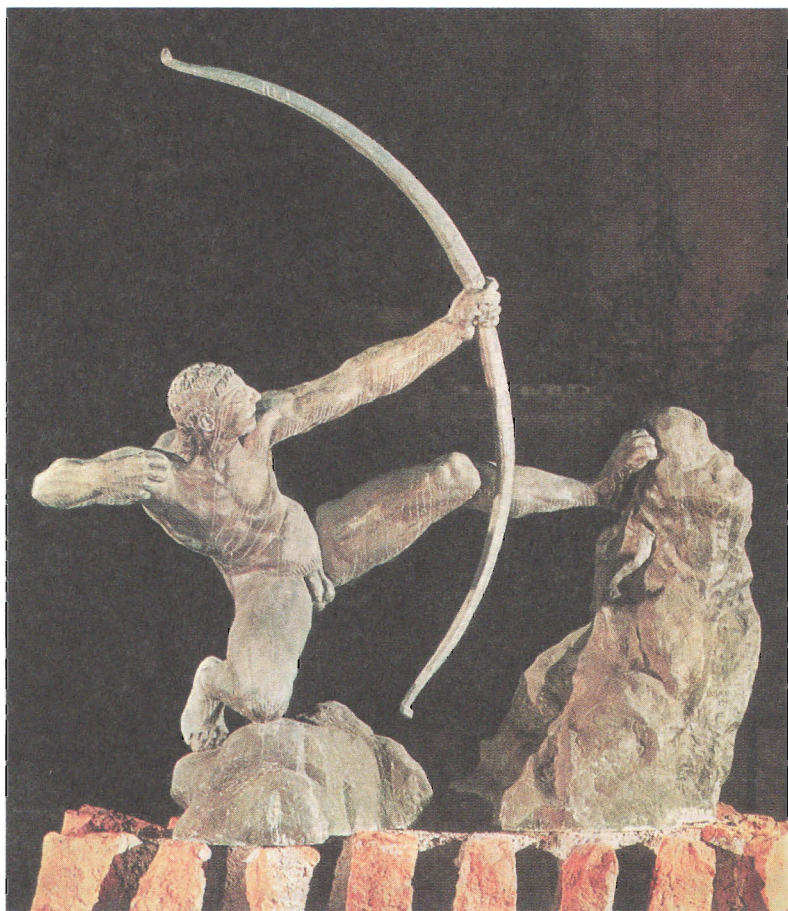
Стало общим местом говорить о преемственной связи Сезанна и кубизма, хотя при ближайшем рассмотрении ситуация оказывается куда более сложной, нежели предполагается, когда кубизм ставят в непосредственную зависимость от знаменитого сезанновского завета — *трактовать природу посредством простых геометрических фигур*⁴. Так или иначе, связь эта существует и явно сказывается в мощной лапидарной пластике ранних кубистических полотен.

Говоря о скульптуре, следует особо выделить Бурделя и Майоля, разными путями преодолевавших импрессионизм, но равным образом способствовавших возрождению монументальной пластической традиции.



П. Пюви де Шаванн. Священная роща, возлюбленная искусствами и музами. Ок. 1884—1889

Идеи синтеза и порядка всецело владели Бурделем; отсюда его сложное отношение к Родену. Отдавая должное великому мастеру, Бурдель не мог признать себя его учеником: «Все мои обобщения восстают против законов, управляющих его искусством»⁵. Обращаясь к античному пантеону, к образам греческой мифологии и литературы, будь то Аполлон, Геракл или Пенелопа, Бурдель стремился воплотить героический идеал в архаистически-монументальных формах. Художник впечатлительный и страстный, он не был чужд известного рационализма и призывал глубоко исследовать законы пластики. «Скульптура — это расцвет архитектуры; она является как бы архитектурой объемов, а архитектура объемов — это геометрия, мера, точность и логика»⁶. Или еще: «Можно назвать Афины, Дельфы, Олимпию, Селинунт и Эгины, но приблизиться к этим высотам, соприкоснуться с их мраморной душой можно, только открыв их законы, ценой долгих, порой безнадежных усилий»⁷. Эти усилия принесли свои плоды не только в собственном творчестве Бурделя, но и в его педагогике; среди его учеников немало выдающихся скульпторов, в том числе и Вера Мухина.



А. Бурдель. Геракл-стрелок. 1909

Стиль Майоля существенно отличен от бурделевского, и связь с классическим наследием восстанавливается здесь на иных основаниях. Если для Бурделя принципиально важна проблема синтеза архитектуры и монументальной пластики, то Майолю язык скульптуры представляется вполне самостоятельным. Однако это не означает, что он мыслит пластический объем изолированно, вне среды, в чем легко убедиться на примере его скульптур, установленных под открытым небом. Такова знаменитая статуя «Средиземное море» из парижского сада Тюильри, созданная в начале 1900-х. Восходящая к античному культу прекрасного тела и воспетая мастерами Ренессанса, женская нагота была постоянным источником вдохновения Майоля; он выработал особый пластический тип, называемый «майолевской женщиной»: плотное, округлых очертаний тело, чуть тяжеловатое, налитое жизненной силой, как зрелый плод.

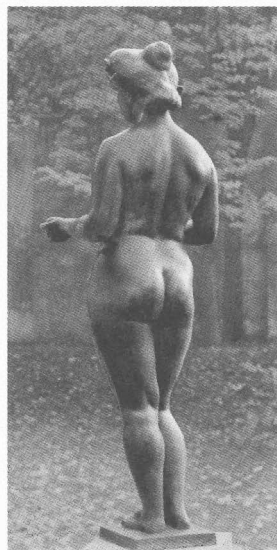
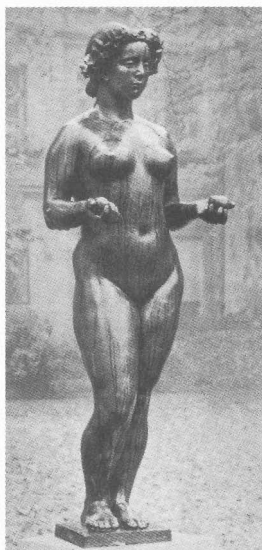
«Классичность» Майоля не вызывает сомнений. В этом убеждает любая его вещь или единственная фраза (которую мог бы произнести Рафаэль): «Создавая фигуру девушки, я хочу передать впечатление от всех девушек»⁸. Не приходится удивляться, что его равным образом восхищала «Афинская школа» Рафаэля и пейзажи Сезанна. Майоль видел в них выражение способности, которую одним из первых оценил Морис Дени, апологет классицизма, в искусстве самого Майоля: «То, что доминирует в понятии классического искусства, — это идея синтеза. Не бывает классического, которое не было бы экономным в своих средствах, которое не подчиняло бы все очарование деталей красоте целого, которое не достигало бы величия путем сжатости выражения. <...> У классика есть вкус к красоте объективной. Он хочет разума повсюду и повсюду правдоподобия. У него великие идеи, сильные впечатления, он выделяет идеальную красоту предмета, но чувство *общего*, которое ему присуще, усугубляется счастливым образом чувством возможного. Подчиняя природу своим правилам, он не желает делать над ней насилия, он не создает чудовищ: его изобретения сильны и гармоничны, как естественные предметы»⁹.

Сказанное касается французского искусства, что вполне понятно: глубоко укорененный в национальной традиции, классицизм и в эпоху модерна давал свежие побег. Однако неоклассицистические тенденции имели более широкую почву, будучи обусловлены не только влиянием доминировавшей в Европе французской школы.



А. Бурдель. Пенелопа. 1905—1912

А. Майоль. Средиземное море. 1901—1905



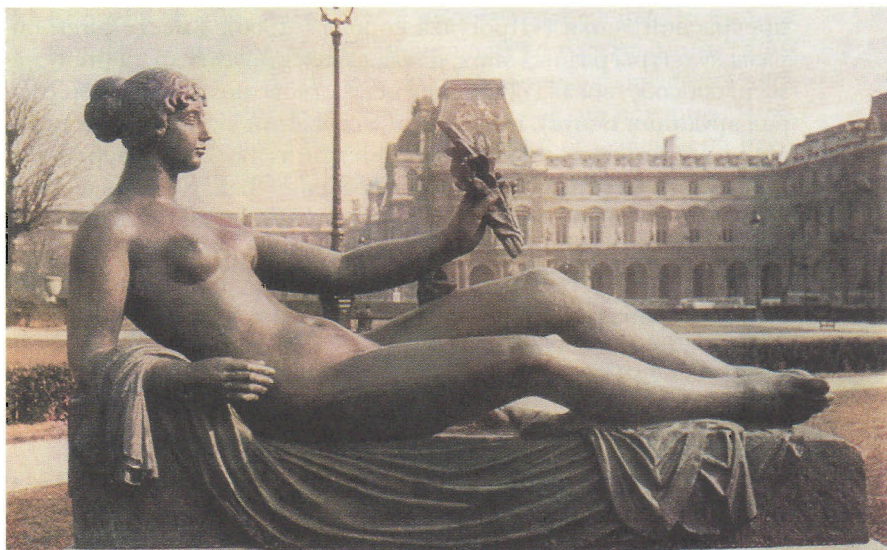
А. Майоль. Помона. Ок. 1910

* * *

Говоря о русском искусстве рубежа веков, следует задержать внимание на объединении «Мир искусства»; именно отсюда исходил новый классицистический импульс. Художники, составившие ядро общества, были по справедливости названы «ретроспективными мечтателями»¹⁰. С таким же успехом их можно было бы назвать полиглотами от искусства. Их космополитическая культурная программа выглядит так, словно ее продиктовал петербургский *genius loci* — дух-медиатор. Будучи поклонниками *своего*, начиная с родного гнезда, мирискусники были открыты для всего *чужого*, и слово «мир» в названии журнала и общества отнюдь не звучит гиперболой.

Как известно, первый опыт коснулся ближайших соседей — финских художников, а затем культурная экспансия распространилась далеко на Запад, захватила художественную «столицу мира» — Париж, и даже более того. На выставках объединения петербуржцы соседствовали с москвичами (что немаловажно для преодоления издавна существовавшей оппозиции двух центров), признанные мастера — с молодежью, русские художники — с западноевропейскими, исторические отделы — с современным искусством, живопись и графика — с гончарными изделиями и вышивкой. Пропагандируя идею синтеза искусств, журнал отдал должное литературе, музыке, театру и сам явился изысканным образцом такого синтеза.

«Мир искусства» складывался под знаком эстетизации прошлого. Принципиально важным пунктом его программы была

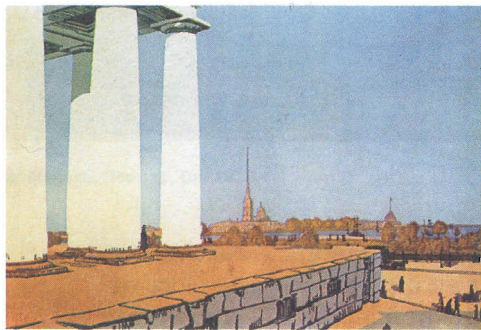


А. Майоль. Памятник Сезанну. 1912—1925

реабилитация эстетических достоинств старого, «классического» Петербурга, который, как это ни странно, приходилось открывать заново. При этом Бенуа настойчиво подчеркивал космополитическую природу невосковой столицы: «Петербург, или точнее Санкт-Петербург, означает город-космополит, город, поставленный под особое покровительство того святого, который уже раз осенил идею мирового духовного владычества — это означает „второй“ или „третий“ Рим»¹¹. Бенуа наслаждался, воскрешая жизнь петербургского «золотого века», иллюстрируя пушкинский «Медный всадник». Героями Лансере становились архитектурные памятники или корабли петровских времен, когда великий город только начинал подниматься «из топи блат». Вписывая свои главы в петербургский изобразительный текст, мирискусники выступили едва ли не лучшими истолкователями петербургского текста русской литературы. Образ города в его «строгом, стройном виде» возрождала в своих гравюрах Остроумова-Лебедева.

По-видимому, существует глубинная связь между чуткостью художников этого круга к метафоре «город-театр» и блестящими их достижениями в области собственно театрального искусства. Впрочем, театральность вообще присуща их мирозерцанию и творчеству. В своих путешествиях по прошлому Бенуа отдал особое предпочтение классической Франции — Версалю эпохи *le Roi-Soleil*. Используя мотивы пейзажа и архитектуры, сами по себе сценичные, художник еще более акцентировал это качество в работах, воскрешающих бытовую ритуал ушедшей

прекрасной эпохи («Прогулка короля», 1906). Вместе с тем образы культуры разных эпох, накладываясь друг на друга (чему немало способствовала обширная искусствоведческая и литературная эрудиция Бенуа), порождали в сознании художника метафоры, подобные поэтическому восприятию Петербурга как «северного Версаля» (Сергей Соловьев)¹². Бакст шел еще дальше в глубину веков: в страстном увлечении античностью он живописал легенду о гибели Атлантиды, представшую на большом полотне как «театр» мировой катастрофы, где единственная сила, способная противостоять наступающему хаосу, — Красота — явлена в образе вознесенной над землей архаической Афродиты («Древний ужас», 1908). Число примеров легко увеличить.



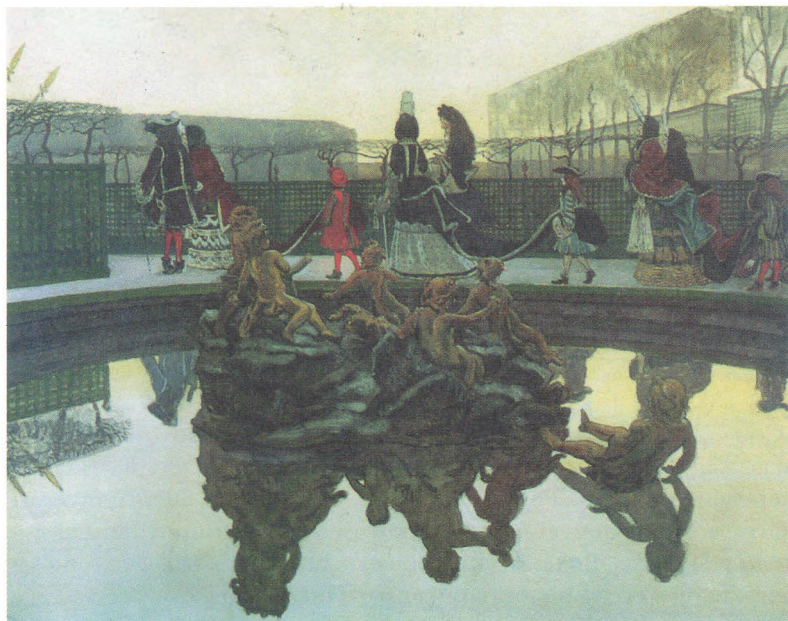
А. Остроумова-Лебедева. Петербург. Вид на колонны Биржи и Петропавловскую крепость. 1908

Надо сказать, что ностальгия по прошлому теснейшим образом связана с поисками «большого стиля». Это касается и таких крупных мастеров, как Врубель, Серов, Борисов-Мусатов, и живописцев нового поколения, выступивших на рубеже 1900-х — 1910-х, среди которых нужно особенно выделить Петрова-Водкина.

Гениальная игра фантазии и свобода, с которой Врубель сплавлял стилистику различных изобразительных традиций (Византия и Ренессанс, готика и барокко, Рафаэль и венецианцы), не мешают ощущать его «классичность», обусловленную культом строгой формы. Врубеля иногда называют «русским Сезанном», и не без оснований. Аналогии лежат, так сказать, на поверхности, начиная с феноменальной способности к пластическому анализу зримой формы или мозаичной техники структурирования цвета и кончая той ролью, какую сыграло творчество обоих мастеров в развитии высокой живописной традиции.

Симптоматично тяготение к античному искусству у позднего Серова, совершившего вместе с Бакстом путешествие в Грецию. Его известная серия эскизов на античные сюжеты («Одиссей и Навзикая» и «Похищение Европы») отмечена изысканной простотой, по сравнению с которой риторика Бакста кажется избыточно-многословной. Серовская стилизация — менее всего дань моде; это решительный шаг на пути к преодолению описательности, к отысканию первоэлементов живописно-пластической речи — линии в ее орнаментальном качестве и цвета, очищенного от компромиссных полутонов.

Борисов-Мусатов выразил свои ретроспективные мечтания живописным языком, не обремененным конкретными историко-культурными ассоциациями. Его мир — некая «красивая эпоха», страна гармонии, существующая как бы вне истории. Много роднит Мусатова с Пюви де Шаванном, оказавшим на него значительное влияние. Отвлеченный, условно-исторический характер его ретроспективизма лишь убеждает в преобладающем значении лирической интроспекции: художник склонен черпать образы в себе самом, и, будучи воплощенными на холсте, они сохраняют нечто подобное образам сновидения. В отличие от известной тенденции «Мира искусства» искусство Мусатова не ведает ни иронии, ни эротики. Замечательно, что в самом его



А. Бенуа. Прогулка короля. 1906

ретроспективизме обнаруживается тяготение к естественному: старинные наряды своих героинь художник объяснял тем, что женщина в кринолине менее чувственна, более женственна и больше похожа на кусты и деревья.

Не избежавший известного эклектизма, Петров-Водкин выработывал свой язык под воздействием Врубеля и Серова, Пюви де Шаванна и Ходлера. Вместе с тем его влек к себе Ренессанс, утро европейской живописи; Джованни Беллини и Леонардо должны быть названы здесь в первую очередь. Широта творческих колебаний в значительной мере определила противоречивые оценки первых выступлений Петрова-Водкина. Картина



Л. Бакст. Древний ужас. 1908

«Сон» (1910), отчасти вдохновленная ранней работой Рафаэля, вызвала, с одной стороны, уничтожающую критику патриарха передвижничества Репина, а с другой – не менее энергичную защиту, возглавляемую Александром Бенуа. Если противники видели в Петрове-Водкине «нового декадента», то в лагере защитников с его творчеством связывались «аполлонические» чаяния, утверждение неоклассической тенденции. Судя по таким вещам, как «Сон», сохранившиеся этюды к «Греческому панно» (1910) или «Играющие мальчики» (1911), эти ожидания не были беспочвенными. Издатель журнала «Аполлон» Сергей Маковский, открывший Петрова-Водкина для русской публики, несколько позднее писал о нем: «Среди „молодых“ Петров-Водкин – надо признать – явление исключительное. В дни живописного разгильдяйства и сенсационных извращений он возлюбил рисунок и композицию. <...> Восприятие Петрова-Водкина подлинно индивидуально; в сознательной „неправильности“ его анатомии – большая убедительность. Это не стилизация, а стиль, не деформация академической пластики по тому или другому рецепту, а непосредственное формотворчество. Метод его работы близок к методу старинных мастеров»¹³. Надо заметить, что Пет-



В. Серов. Похищение Европы. 1910

В. Борисов-Мусатов. Реквием. 1905

рову-Водкину в высшей степени свойственны черты, конституирующие самый тип петербургского художника, — настолько, что забываешь о Хвалынске, в котором он родился, вырос и который так вдохновлял его. В целом ряде зрелых работ он демонстрирует исключительную способность проникаться духом петербургской культуры, тем более удивительную, что жить в Петербурге не любил.



К. Петров-Водкин. Женщина в хитоне. Этуд к картине «Греческое панно». 1910

Среди других представителей нового поколения, тяготивших к неоклассицизму, нужно упомянуть Яковлева и Шухаева, питомцев академической мастерской Кардовского. Впрочем, здесь более уместен термин «неоакадемизм». Тот же Маковский, проницательно усмотревший в искусстве своего времени продолжение спора между поборниками Делакруа и Энгра, характеризовал Яковлева и Шухаева как неоакадемистов, «апологетов самой механики рисунка». «Восстановлены ими не только права карандаша, но и обязательность объективной дисциплины; художническая воля противопоставлена импрессионистскому „наитию“, сверхличное знание — индивидуальным поискам, чувству природы — „контроль“ над природой»¹⁴.

В те же годы Богаевский, ученик Куинджи, возрождает концепцию классического пейзажа. Его вдохновители — Джованни Беллини, Мантенья, Пуссен, Лоррен. Обращение к классическим истокам пейзажного жанра принципиально важно для Богаевского, сознательно отделившего работу с натуры от композиционного сочинительства. Созерцаемая им природа словно вспоминает о прежних своих воплощениях. При взгляде на пейзаж «Корабли» (1912) — сказочное зрелище встречи с солнцем в амфитеатре прибрежных скал — невольно возникает ощущение уже виденного, и не только потому, что сам ландшафтный мотив «картинен», но и потому, что в памяти всплывают золотые грезы «солнцеклонника» Лоррена.

В русской скульптуре этого времени интересующие нас тенденции не столь многообразны. Античной классике и архаике отдал должное переимчивый Коненков, хотя его таланту зачастую не удавалось совладать с эклектизмом. Пожалуй, наиболее глубоко и цельно классические принципы выразил Матвеев. Воспринятая от Трубецкого культура импрессионистической лепки приобрела у него новое качество, согласуясь с иной системой пластических ценностей; совсем не случайно среди современных скульпторов он особо выделял Майоля. Обнаженные маль-

чки и юноши Матвеева словно происходят из одного семейства, но не в силу характерности фамильных черт, а, напротив, в силу степени обобщения, сохраняющего лишь то, что присуще всему роду. Лишенные внешне выраженной динамики, спокойно стоящие, сидящие, погруженные в сон, эти фигуры исполнены затаенной грации и отзываются классическими реминисценциями, от античности до Александра Иванова.

Программную стилевую выраженность русский неоклассицизм начала века нашел в архитектуре. Среди исследователей нет полного согласия относительно этого феномена: одни склонны трактовать его как совокупность «классицизирующих» модификаций ретроспективизма, эклектики и модерна, отказываясь



К. Петров-Водкин. Играющие мальчики. 1911

видеть здесь стилевое единство; другие, напротив, утверждают его целостность как стиля, как новую реализацию классического потенциала, хотя сама категория «стиль» подвергается принципиальному переосмыслению¹⁵. Как и всегда, сложность проблемы коренится в различном соотношении слов и вещей, понятий и явлений, однако вопреки насмешливому равнодушию обывателя «спор о словах» в науке неизбежен.

Так или иначе, нельзя отрицать, что в начале века русская архитектура вновь претендовала на высокий, стилеобразующий статус среди других искусств, как и то, что в творчестве Фомина, Щуко, Жолтовского и ряда других крупных звезд класси-



К. Богаевский. Классический пейзаж. 1910

К. Богаевский. Корабли. 1912



ческая традиция обрела новое воплощение и обогатилась подлинными шедеврами. Если неорусский стиль и модерн нашли особенно благоприятную почву в Москве, то неоклассицизм развивался преимущественно в Петербурге. Художественная и эстетико-просветительская деятельность «Мира искусства», а затем сотрудников журнала «Аполлон» сыграла здесь принципиально важную роль. Теоретически программа неоклассицизма была разработана в статьях Александра Бенуа, Бакста, Маковского, Фомина, Лукомского, Курбатова. Эстетическая реабилитация Петербурга, «города, охаянного его обитателями и всей Россией» (Бенуа), привела к тому, что утвердившаяся в общественном сознании противоположность петербургского всему русскому



А. Матвеев. Заснувший мальчик. Этул для надгробия В. Э. Борисову-Мусатову в Тарусе. 1910

оказалась снятой: «чужое», занесенное с Запада искусство предстало *своим*, неотъемлемой частью русского искусства, и более того — русского, достигшего мировых вершин. Так был заново открыт русский классицизм, причем особое значение придавалось завершающей фазе — ампиру; юбилеи его героев — Воронихина, Томона, Захарова — торжественно праздновались в Петербурге. Именно русский ампир служил образцом и посредующим звеном в новом повороте к классике, в стремлении от «классицизирующих» стилизаций к единству стиля. Это легко понять: градообразующий пафос петербургского ампира как нельзя лучше соответствовал представлению неоклассицистов о прекрасном, каковое виделось им не в красоте отдельных построек, но в общности стиля всего города. Отсюда инвективы, адресованные хаосу частных интересов и застройке, деформирующей художественный облик городов; отсюда утверждение необходимости жертвовать личным вкусом во имя эстетики единого стиля; отсюда требования регламентации строительства, подчас весьма жесткие, а также намерение поставить все искусства под вер-



Р. Клейн. Музей изящных искусств. Москва.
1898—1912

Р. Клейн. Музей изящных искусств. Интерьер

ховный контроль зодчего и т. д. и т. п. Союз искусства и науки, достигнутый неоклассицистами, вызывает ренессансные аналогии.

Другое дело, что замысел не было дано осуществиться на уровне высших притязаний неоклассицистов, заявленных в масштабных градостроительных проектах. В этом смысле история благоволила им безусловно меньше, чем предшественникам времен ампира, и стилеобразующий пафос новой классики не нашел полностью адекватного разрешения, хотя тревожный исторический фон придал ему особую напряженность. Собственно архитектурные достижения неоклассицизма представлены рядом отдельных построек, среди которых есть подлинные шедевры. Один из них — дача Пловцева на Каменном острове в Петербурге, возведенная по про-

екту Фомина в начале 1910-х. Наш современник, инициатор исследования «петербургского текста», особенно чуткий к здешней красоте, увидел в этой постройке лучшее творение Фомина и, «может быть, всего русского неоклассицизма начала века, в котором достигнута удивительная органичность синтеза палладианства с традициями русского классицизма — величественность,

за которой чувствуется внутренняя мощь и высота замысла, и почти аскетическая сдержанность, но не холодящая и отстраняющая, а, напротив, как бы приглашающая к общению на равных и намекающая на достойно-интимный характер встреч. Идее „приглашения“ как нельзя лучше отвечают украшенные колоннадами низкие боковые крылья, вовлекающие гостя в преддомовое пространство, и внушительный портик, как бы сделавший, подобно приветливому хозяину, два-три шага навстречу этому же гостю и более повелительно намечающий ось приглашающего движения внутрь дома»¹⁶. Обратим внимание на то, что этот архитектурный шедевр — именно дача, и попасть в гостеприимно распахнутые объятия новой классики можно лишь на «островах», вдали от исторического центра, где царствует ампир.

Впрочем, Фомин строил и в центре Петербурга. Таков дом Абамелек-Лазарева на Мойке (1913—1915), классическая цитата, встроенная в архитектурную речь «серебряного века», ностальгически оглядывающегося на «золотой». Подобными же цитатами воспринимаются доходные дома Сомова и Маркова на Каменноостровском проспекте, спроектированные Шуко (1910—1911) в духе ренессансных образцов. Примеры — в Петербурге, Москве и других городах — легко умножить. Однако, как мы знаем, цитатность вообще составляет неотъемлемую черту классицизма.

Желание сохранить целостный стиль столь ценимого прошлого зачастую оборачивалось у неоклассицистов восприятием



В. Свиныйн. Этнографический музей. Санкт-Петербург. 1900—1911

Ф. Лидваль. Азово-Донской банк в Санкт-Петербурге. 1908—1909



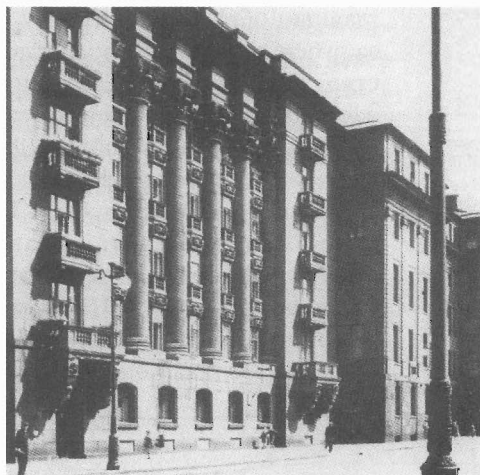
И. Фомин. Дача А. А. Половцева на Каменном острове в Санкт-Петербурге. 1911—1913
И. Фомин. Дом С. С. Абамелек-Лазарева на Мойке в Санкт-Петербурге. 1913—1915

города как музея; эстетика ретроспекции и консерватизм брали верх над функцией живого развития, а значит, входили в известное противоречие с потребностями времени. С другой стороны, рациональные принципы единства искусств под эгидой зодчества, принципы порядка, ясности и относительной простоты, выдвинутые неоклассицизмом, отозвались в недалеком будущем, когда на историческую сцену выступил конструктивизм (хотя это совсем другая история).

Предложенный обзор коснулся лишь двух художественных традиций — французской и русской, тогда как неоклассицистические тенденции в искусстве начала XX века можно с большим или меньшим успехом наблюдать по всей Европе. Однако, во-первых, полнота обзора не входит в нашу задачу и едва ли мыслима в контексте этой книги. Во-вторых, когда речь идет о классицизме той или иной эпохи, национальная обособленность неизменно отступает перед духом космополитизма, воспитанного общеевропейским культом античности, а стало быть, наш обзор неминусом пошел бы по кругу.

Важнее акцентировать внимание на чертах, объединяющих разные версии неоклассицизма.

Одной из таких черт выступает повышенная рефлексивность эстетического сознания; не случайно тип «теоретизирующего художника» столь широко представлен в русле этого движения. Деятельность художника и искусствоведа тесно смыкается. Искусство и гуманитарные дисциплины интенсивно питают друг друга. Нередко крупные мастера заявляют о себе как выдающиеся теоретики или своими идеями стимулируют построение искусствоведческих концепций. Кроме целого ряда имен, уже прозвучавших выше, можно назвать знаменитое содружество живописца Ганса фон Маре, философа и теоретика искусства Конрада Фидлера и скульптора Адольфа Гильдебранда, также выступившего теоретиком, автором известной книги «Проблема формы в изобразительном искусстве» (1893). Хотя деятельность членов этого содружества относится,



В. Щуко. Доходный дом Маркова на Каменноостровском проспекте в Санкт-Петербурге. 1910—1911

И. Фомин. Дом С. С. Абамелек-Лазарева. Интерьер

главным образом, к XIX веку, влияние их идей перешло далеко за рубеж столетий. В предисловии к книге «Классическое искусство» (1898) Генрих Вёльфлин писал: «Подобной бодрящему, свежему дождю для изнуренной засухой почвы явилась книга Адольфа Гильдебранда „Проблема формы“, а с ней — и новый подход к художественному произведению, исследование материала не только вширь, но и вглубь»¹⁷. Такая оценка основоположника искусствоведческой науки XX века, великого теоретика художественной формы и стиля, будущего автора «Основных понятий истории искусств» (1915) и концепции «истории искусства без имен», лишь по недоразумению сведенной к пресловутому «формализму», — такая оценка говорит о многом.



П. Пикассо. Юпитер и Семела. Офорт. Из иллюстраций к поэме Овидия «Метаморфозы». 1930

Вместе с тем намечается другая важнейшая черта интересующего нас движения — стремление вглубь, к корням и истокам, к основам, на которых воздвигнуто здание классического искусства. В русле этого потока неоклассицизм нередко оборачивается протоклассицизмом или архаизмом. «Мечта об архаическом — последняя и самая заветная мечта искусства нашего времени», — писал Максимилиан Волошин, адресуя эти слова Баксту, Богаевскому и Рериху¹⁸. Даже усматривая здесь опасность некоторой путаницы понятий, важно обратить внимание на сам факт их сближения в сознании критиков и художников. В программной статье опубликованной тогда же и уже цитированной выше,

сам Бакст утверждал еще более решительно: «Будущая живопись зовет к лапидарному стилю, потому что новое искусство не выносит утонченного — оно пресытилось им. Элементы недавней живописи — воздух, солнце, зелень; элементы будущей — человек и камень. Будущая живопись сползет в низины грубости — от живописи теперешней, культурной, отымающей свободную волю исканий — в мало исследованные области лапидарного стиля. <...> И предчувствующий глаз скользит по полированным формам Праксителева Гермеса, невольно останавливается на детском рисунке: он точно чувствует, что свет прольется через ребяческий лепет нарождающегося нового классического искусства»¹⁹.

Классицизм готов перейти здесь в свою противоположность — примитивизм, но лишь для того, чтобы родиться заново: завершение одного культурного цикла дает начало новому. «Камень» — вот ключевое слово всего движения. Необходимо достигнуть каменного дна архаики, чтобы новородиться в классике. Но тот же символ увенчивает неоклассические устремления акмеизма: именно так называет свою первую книгу стихов Мандельштам — «Камень».

На этом пути осуществляется принципиальный пересмотр критериев художественного мастерства. В цитированной статье Бакст восхищался работой стекольного мастера, на глазах художника вырезавшего из хрупкого материала волнообразную ленту, идеально параллельную во всех своих изгибах²⁰. Бакст не видит ничего унижительного в понимании искусства как доведенного до известного совершенства ремесла. В «Адмиралтействе» Мандельштама эта мысль обретает форму поэтического афоризма: «*Красота не прихоть полубога, а хищный глазомер простого столяра*»²¹.

Как бы подводя итог вековым спорам, классик XX столетия Поль Валери записал в одной из знаменитых «Тетрадей», которые он выразительно именовал «своим Эккерманом»: «Различие между классиком и романтиком довольно просто. Это различие между тем, кто несведущ в своем ремесле, и тем, кто им овладел. Романтик, овладевший искусством, становится классиком. Вот почему романтизм нашел завершение в Парнасе»²². Так или иначе, идея совершенства и законченной формы не раз воскресала в искусстве XX века.

Выразителен пример эволюции Джино Северини, известного представителя итальянского футуризма, который на рубеже 1910-х — 1920-х годов выступил с призывом «восстановить школу», основывая ее на вечных законах конструкции, забытых со времен Пуссена. Одну из главных причин художественного вырождения он видел в разделении искусства и науки. В качестве альтернативы искусству каприза, фантазии и вкуса Северини выдвинул «эстетику циркуля и числа».

Лидер европейского модернизма Пабло Пикассо, осуществив кубистическую революцию, как бы заново открыл для себя ху-



П. Пикассо. Портрет Амбруаза Воллара.
Рисунок. 1915

дожественные ценности классики. Он вдохновлялся Энгром; отсюда название одного из периодов его творчества – «энгровский». Несколько позднее, около 1920 года, он вступает в период «неоклассицизма», отмеченный исключительно высокими достижениями, особенно в графике, соединяющей лапидарность средств с виртуозным пластическим мастерством. Одна из безусловных вершин пикассовского творчества – офорты к «Метаморфозам» Овидия, в которых он на равных соперничает с античными мастерами и европейскими классиками.

Выступивший в начале творческого пути предводителем фовизма, Анри Матисс неизменно сохранял глубокую связь с классическим наследием. Он был увлечен Востоком, примитивами и детским рисунком, призывал смотреть на мир глазами ребенка, освобождаясь от образов-стандартов, ежедневно поставляемых нам современной рекламой, но его творчество проникнуто истинно классическим духом порядка и меры, столь свойственным французской традиции.

Этот ряд имен легко продолжить. Вряд ли было бы преувеличением утверждать (в духе Валери), что и модернизм не чужд Парнаса, хотя речь идет лишь об отдельных мастерах.

Что же касается неоклассицистических рецидивов в искусстве тоталитарных обществ XX столетия, то здесь, за редчайшими исключениями, мы имеем дело с феноменом стиля, изменившего своей природе. Следовательно, категории, в которых мы мыслим об искусстве европейского классицизма, не могут употребляться в этом случае без известного насилия над их содержанием. Однако это не означает, что стилеобразующие потенции классицизма исчерпаны до конца.

Введение. Классика, классицизм

- ¹ *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 134–135.
- ² *Бакст Л. С.* Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 2. С. 67.
- ³ Там же. С. 74.
- ⁴ Там же.
- ⁵ *Бакст Л. С.* Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 3. С. 61.
- ⁶ *Лотман Ю. М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Сборник статей. М., 1973. С. 16.
- ⁷ См. об этом, например: *Чернов И. А.* Из лекций по теоретическому литературоведению. Барокко: литература/литературоведение. Тарту, 1976. С. 123–126. Рассматривая подобные схемы типологии искусства, автор, в частности, замечает: «Во всех случаях мы имеем дело с установлением некоторой типологической общности в историко-литературном процессе, выявлением некоторых универсальных релевантных характеристик. Известный схематизм и дискретность такого подхода сполна окупаются большой объяснительной силой этих концепций» (с. 123).
- ⁸ *Флоренский П.* Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 111–112.
- ⁹ *Валери П.* Об искусстве. М., 1976. С. 148.
- ¹⁰ *Wölflin H.* Die Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München, 1915. Русский перевод: *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. М.; Л., 1930.
- ¹¹ *Бакст Л. С.* Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 2. С. 68.

I. КЛАССИЦИЗМ ЭПОХИ ПУССЕНА

«Выбор и усвоение прекрасного»

- ¹ *Бенуа А.* История живописи всех времен и народов. Вып. 18. СПб., б. г. С. 166–168.
- ² Там же. С. 168.

- ³ Обзор важнейших источников можно найти в обстоятельной монографии Ю. К. Золотова «Пуссен» (М., 1988).
- ⁴ *Декарт Р.* Рассуждение о методе с приложениями: Диоптрика, Метеоры, Геометрия. М., 1953. С. 66.
- ⁵ *Bellori G. P.* Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni. Roma, 1672; здесь цит. по: *Вольская В. Н.* Пуссен. М., 1946. С. 27.
- ⁶ Живую и глубокую характеристику поэта находим в очерке И. Н. Голенищева-Кутузова «Марино и его школа»: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Романские литературы. Статьи и исследования. М., 1975. С. 244–265; см. также: *Mirollo J. V.* The Poet of the Marvelous. Giambattista Marino. New York; London, 1963.
- ⁷ *Голенищев-Кутузов И. Н.* Указ. соч. С. 247–248.
- ⁸ Этот материал хорошо систематизирован в каталоге пуссеновских рисунков, изданном В. Фридлендером и Э. Блантом: *Friedlaender W., Blunt A.* The drawings of Nicolas Poussin. Catalogue raisonné. Vol. 1–5. London, 1939–1974; о пуссеновских копиях рельефов античных саркофагов см., например: *Picard Ch.* Poussin et les sarcophages latin de Rome // Actes du colloque Nicolas Poussin. Paris, 1960. Vol. 1. P. 117–122, fig. 85–91; см. также копию «Спящей Ариадны» (Париж, Лувр): *Blunt A.* Nicolas Poussin. New York, 1967. Vol. I. P. 32, fig. 26, 27; и т. д.
- ⁹ Вот характерный пример: «Сочинения о Пуссене обычно перегружены длинными перечнями влияний, которые он испытал в первые годы пребывания в Италии: венецианских, римских, болонских и еще множества других. В действительности он создал принципиально новую и независимую живописную систему, которая оказала мощное воздействие на развитие европейского искусства» (*Золотов Ю. К.* О художественной системе Пуссена // Искусство. 1979. № 1. С. 51). Пафос этой мысли близок нам, но хотелось бы еще раз подчеркнуть, что система Пуссена не сразу стала принципиально новой и независимой, а становилась таковой; следовательно, влияния никоим образом не противоречат новизне системы.
- ¹⁰ *Валери П.* Указ. соч. С. 135.
- ¹¹ Необходимо учесть, что это разнообразие сюжетов в искусстве классицизма охвачено рамками единого жанра так называемой исторической картины.
- ¹² «Тассо часто недостает чувства меры, его чудеса и превращения противны духу классицизма, а неумеренное прославление героического и неведомого превратится у поэтов барокко в культ удивительного и неожиданного» (*Голенищев-Кутузов И. Н.* Указ. соч. С. 153).
- ¹³ *Blunt A.* Nicolas Poussin. Vol. I. P. 148–150, 361, 366.
- ¹⁴ См. об этом подробнее: *Lee R. W.* Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting // The Art Bulletin. 1940. December. P. 242.
- ¹⁵ *Буало Н.* Поэтическое искусство / Пер. Э. Л. Линецкой. М., 1957. С. 85–86.
- ¹⁶ *Тассо Т.* Освобожденный Иерусалим. Песнь 14. Мы воспользовались старым русским изданием: Освобожденный Ерусалим. Поэма Торквата Тасса / Пер. О. Головнина. М., 1912. Т. 2. С. 70–89.
- ¹⁷ *Тарабукин Н. М.* Смысловое значение диагональных композиций в живописи // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Вып. 6. С. 473.

- ¹⁸ Там же. С. 473.
- ¹⁹ *Lee R. W.* Op. cit. P. 243–244.
- ²⁰ Другой вариант композиции «Танкред и Эрминия» находится в Институте изящных искусств Барбера (Бирмингем).
- ²¹ *Tasso T.* Освобожденный Иерусалим. Песнь 19 // Там же. С. 177–209.
- ²² Там же. С. 86.
- ²³ Не вдаваясь пока в подробное обсуждение «проблемы зрителя», отметим то очевидное обстоятельство, что Пуссен ориентировался на зрителя, обладающего некоторым предварительным знанием, без которого более или менее адекватное восприятие искусства, подобного пуссеновскому, было бы принципиально невозможным.
- ²⁴ Цит. по: Мастера искусства об искусстве. М., 1967. Т. 3. С. 279. Э. Блант указал на соответствие этого пуссеновского тезиса мысли Тассо, высказанной в «Рассуждениях о героической поэме», что не меняет дела по существу. См. об этом: *Золотов Ю. К.* Пуссен. М., 1988. С. 218.
- ²⁵ *Friedlaender W. Nicolas Poussin. A New Approach.* New York, 1967. P. 102–103. Fig. 89. Pl. 5. При этом исследователь осторожно замечает, что мы не можем с уверенностью сказать, какая из картин послужила моделью для другой.
- ²⁶ См.: *Friedlaender W.* Op. cit. P. 18–19. Fig. 6–7.
- ²⁷ Цит. по: Мастера искусства об искусстве. Т. 3. С. 25.
- ²⁸ Ср.: «Что же касается так называемого сонета Агостино Карраччи, то есть все основания думать, что это фальшивка, сфабрикованная самим Мальвазиа (историограф болонской школы. — *С. Д.*), в своем рвении болонского патриота часто пренебрегавшего достоверностью фактов: использовав формулировку теоретика маньеризма Ломатцо, он выдумал сонет и приписал его Агостино» (*Viniper Б. Р.* Проблема реализма в итальянской живописи XVII–XVIII веков. М., 1966. С. 17).
- ²⁹ Мастера искусства об искусстве. Т. 3. С. 48–49.
- ³⁰ Ср. у В. Н. Лазарева: «Всякая красота подчиняется определенной норме. Где же следует ее искать? Ответ гласит: в античном искусстве. Оно целиком содержит в себе все законы красоты, оно дает уже переработанную природу — природу, подвергнутую процессу идеализации. <...> На один уровень с античным искусством ставится лишь Рафаэль, чье творчество рассматривается как „règle de beauté“ („канон красоты“) (Фелибьен), которому следует всячески подражать» (*Лазарев В. Н.* Старые европейские мастера. М., 1974. С. 21).
- ³¹ Мастера искусства об искусстве. Т. 3. С. 51.
- ³² Там же. С. 52.
- ³³ «В лице Караваджо, — подчеркивает Б. Р. Виппер, — в Европе возник новый тип художника — богемы, художника авантюристического склада, не состоящего на службе, не принадлежащего ни к цеху, ни к определенной школе и предоставленного целиком собственному таланту и своему умению пробивать себе дорогу. Но Караваджо знаменует собой и еще одно новое, важное явление в истории европей-

ского искусства — разделение искусства на два противоположных направления, два враждебных лагеря — официальный и оппозиционный. Для одних Караваджо — обновитель живописи, провозвестник правды в искусстве, для других — „разрушитель искусства“, „uomo bestiale“ (злодей)» (*Bunnet B. P.* Указ. соч. С. 34).

- ³⁴ См. об этом: *Золотов Ю. К.* Указ. соч. С. 59.
- ³⁵ Ср., например: «...17 век — это, по существу, *начало конца* всеобъемлющей роли мифа в художественной тематике после нескольких тысячелетий его безраздельной власти. Но внутренняя противоречивость историко-художественного процесса сказалась в том, что именно в этой критической ситуации, в, казалось бы, малоблагоприятствующей исторической и общекультурной обстановке, мифологическая тематика переживает свой ярчайший взлет, который выразился в беспрецедентном расширении сюжетного репертуара и в невиданном богатстве форм его интерпретации. Все прошлые крупные историко-художественные этапы были превзойдены в этом плане настолько, что, сравнительно с ними, интенсивный рост тематического потенциала 17 столетия и проблемную остроту этого явления вполне правомерно определить как своего рода *мифологический взрыв*» (*Ротенберг Е. И.* Западноевропейская живопись 17 века. Тематические принципы. М., 1989. С. 17–18).
- ³⁶ Это хорошо показано в статье: *Свидерская М. И.* Становление нового художественного видения в итальянской живописи на рубеже XVI–XVII веков и творчество молодого Караваджо // XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969. С. 404–409.
- ³⁷ *Аверинцев С. С.* «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. Сборник статей. М., 1972. Вып. 3. С. 112–113.

Идея Порядка

- ¹ Письма Пуссена / Перевод Д. Г. Аркиной. М.; Л., 1939. С. 46.
- ² Там же. С. 41.
- ³ Цит. в переводе В. Н. Вольской: Мастера искусства об искусстве. Т. 3. С. 270–271.
- ⁴ Там же. С. 271.
- ⁵ Впрочем, нельзя исключать возможность иной интерпретации пуссеновского письма, о чем свидетельствует, в частности, полемика, развернувшаяся вокруг этого источника (*Mahon D. Poussin's theoretical principles and his patrons // The Burlington Magazine.* 1967. October. P. 591–593). На наш взгляд, углубление спора о том, излагал ли Пуссен свои действительные принципы или желал просто успокоить капризного патрона, носило бы несколько казуистический характер — одно не противоречит другому.
- ⁶ Общедоступное изложение проблемы см.: *Лосев А. Ф.* Античная музыкальная эстетика. М., 1960–1961. С. 68–85; *его же.* История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974. С. 130–132.
- ⁷ См. об этом: *Blunt A. Nicolas Poussin.* Vol. 1. P. 225–227; *Friedlaender W. Nicolas Poussin.* P. 35; см. также: *Шестаков В. П.* Гармония как эсте-

- тическая категория. М., 1973. С. 112–117, 136; Эстетика Ренессанса: В 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 595–634.
- ⁸ Письма Пуссена. С. 179.
- ⁹ Положение усугубляется еще и тем, что у самих древних не существовало однозначной интерпретации «модусов». Так, Платон (на которого ссылается Пуссен) дает трактовку фригийского модуса, находящуюся в резком противоречии с принятой у большинства античных авторов (см.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика. С. 132).
- ¹⁰ Письма Пуссена. С. 140.
- ¹¹ *Badt K.* Die Kunst des Nicolas Poussin. Bd. I–II. Köln, 1969. См. главу: Von der Zeichnung zum Bilde (Bd. 1. S. 274–275).
- ¹² Ср. предложенную В. М. Жирмунским дефиницию стихотворного ритма как «результата взаимодействия метрического задания с естественными свойствами речевого материала» (*Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л., 1975. С. 15).
- ¹³ Здесь и в дальнейшем мы пользуемся изданием: *Овидий.* Метаморфозы / Перевод С. В. Шервинского. М., 1977.
- ¹⁴ *Хогарт У.* Анализ красоты. Л., 1987. С. 36.
- ¹⁵ *Бенуа А.* История живописи всех времен и народов. Вып. 19. СПб., б. г. С. 171.
- ¹⁶ *Алпатов М. В.* Всеобщая история искусств. М.; Л., 1949. Т. 2. С. 234.
- ¹⁷ *Декарт Р.* Рассуждение о методе. С. 10.
- ¹⁸ Там же. С. 22–23.
- ¹⁹ *Спиноза Б.* Избранные произведения: В 2 т. М., 1957. Т. 1. С. 407.
- ²⁰ *Майоров Г. Г.* Теоретическая философия Готфрида В. Лейбница. М., 1973. С. 239.
- ²¹ Там же. С. 246.
- ²² *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977. С. 107.
- ²³ Там же. С. 113–114.
- ²⁴ *Алпатов М. В.* Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963. С. 305.
- ²⁵ *Бенуа А.* История живописи всех времен и народов. Вып. 19. С. 228.

Иерархия жанров

- ¹ *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 257.
- ² *Базен Ж.* История истории искусства от Вазари до наших дней. М., 1995. С. 55.
- ³ Мастера искусства об искусстве. Т. 3. С. 277–278. Ср. у Ю. К. Золотова: «Сам мастер определил два круга своих сюжетов: „героические“ и „вакхические“. Это его собственная классификация, и она вполне отвечает составу произведений. Его художественная система не нуждалась в сценах повседневной жизни. Сущность творческого метода Пуссена состоит именно в том, что свой гармонический идеал, свой принцип нравственного долженствования он и не мог претворять иначе, чем в так называемых „поэтических сочи-

нениях“. <...> Так говорили в XVII веке, перечисляя при этом три сюжетных круга: „история“, „легенда“, „поэзия“ („*storia*“, „*favola*“, „*roesia*“). В искусствознании обычно применяется более общее понятие — „исторический жанр“, но оно нивелирует важные различия» (Золотов Ю. К. Пуссен. С. 227).

- ⁴ Панофский Э. *Idea*. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 1999. С. 84.

Изобразительная риторика

- ¹ Хейзинга Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 14.
- ² Цит. по: Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. С. 258.
- ³ Мастера искусства об искусстве. Т. 3. С. 43.
- ⁴ Там же. С. 45.
- ⁵ Цит. по: Золотов Ю. К. Пуссен. С. 230–231.
- ⁶ Колзинский В. И., Фрезе Э. П. Художник и театр. М., 1975. С. 124.
- ⁷ Энгр об искусстве. М., 1962. С. 84.
- ⁸ См. письмо Пуссена Шантелу от 25 ноября 1658 года (Письма Пуссена. С. 188), а также: *Dempsey Ch. G. Poussin and Egypt // The Art Bulletin*. 1963. June. Fig. 1–4.
- ⁹ Письма Пуссена. С. 14.
- ¹⁰ Мастера искусства об искусстве. Т. 3. С. 289.
- ¹¹ Дживелегов А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.; Л., 1941. С. 347–348.
- ¹² В этом состоит принципиальное отличие пуссеновского жеста от функции жеста в ренессансной картине. «В картине Возрождения, — пишет И. Е. Данилова, — персонажи движутся в пространственно организованной среде, но они не движут эту среду, жестикулируя, они движутся в мире, но их жесты не движут мир, не дирижируют миром, не заставляют его звучать» (Данилова И. Е. От Средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975. С. 61).
- ¹³ Ветхий Завет, 3 Царств. 3, 16–28.
- ¹⁴ 3 Царств. 3, 28.
- ¹⁵ Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения. СПб., 2000. С. 385.
- ¹⁶ См. об этом подробно: Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 143–183.
- ¹⁷ *Friedlaender W. Nicolas Poussin*. P. 164.
- ¹⁸ Мастера искусства об искусстве. Т. 3. С. 278.
- ¹⁹ «Принято считать, — писал М. В. Алпатов, — что в 40-х годах, после поездки в Париж, Пуссен испытывает воздействие рационализма. Правильнее утверждать, что в эти годы в Пуссене крепнет стойкое понимание жизни и призвания человека. Его занимают рисующие гражданскую доблесть человека исторические события из жизни народов. <...> Люди Пуссена теперь не предаются так импульсивной радости, печали, гневу и борьбе, как это было раньше. Они

сдержанны, сохраняют достоинство в осанке, не выдают своих волнений. История теперь у Пуссена это не цепь человеческих деяний и не волнующая борьба страстей. Исторические события в картинах Пуссена свершаются теперь как торжественные обряды, ход которых предугазан» (*Алпатов М. В. Этюды по истории западноевропейского искусства*. С. 290). Здесь как будто бы усмотрено противоречие между воздействием рационализма и ориентацией на стоиков; правомерно утверждать, что такого противоречия нет, поскольку стоическая доктрина рядом существенных компонентов входит в систему рационализма.

- ²⁰ См. французский оригинал у А. Н. Бенуа (*История живописи всех времен и народов*. Вып. 19. С. 175).
- ²¹ Беллори сообщает следующее высказывание Пуссена на этот счет: «Краски в живописи — словно приманка, предназначенная для того, чтобы убедить глаз в правдоподобии предмета так же, как легкомысленная прелесть рифмы в поэзии» (перевод В. Н. Вольской; *Мастера искусства об искусстве*. Т. 3. С. 280). Такой перевод, справедливо отметил Ю. К. Золотов, создает впечатление пренебрежительного отношения к цвету в живописи. Стремясь исправить произвольно-негативный характер этого перевода, Золотов предлагает иной вариант: «Краски в живописи — как бы обольщение для глаза, подобно красоте стихов в Поэзии». Немаловажно и то, что замечание Пуссена представляет собой перефразировку слов Тассо (*Золотов Ю. К. Пуссен*. С. 218).
- ²² *Пунин Н. Н. Русское и советское искусство*. М., 1976. С. 85.
- ²³ *Алпатов М. В. Этюды по истории западноевропейского искусства*. С. 303.
- ²⁴ Там же. С. 306.
- ²⁵ *Бенуа А. История живописи всех времен и народов*. Вып. 19. С. 230.
- ²⁶ *Каптерева Т., Быков В. Искусство Франции XVII века*. М., 1969. С. 190–191.
- ²⁷ См. об этом подробно: *Даниэль С. М. Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя*. Л., 1990. С. 47–52.
- ²⁸ *Эстетика Ренессанса*. Т. II. С. 619.
- ²⁹ *Мастера искусства об искусстве*. Т. 3. С. 280.
- ³⁰ Там же. С. 272.
- ³¹ Там же. С. 269.
- ³² Там же. С. 268.
- ³³ См. об этом: *Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства)*. М., 1970. С. 112–113.
- ³⁴ *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества*. С. 305–306.

Картина природы

- ¹ *Бенуа А. История живописи всех времен и народов*. Вып. 19. С. 183.
- ² *Свидерская М. И. Искусство Италии XVII века. Основные направления и ведущие мастера*. М., 1999. С. 58.

- ³ Овидий. Метаморфозы. XIII, 778–792.
- ⁴ Так полагал Дидро, и в этом его позицию разделяет Е. Ф. Кожина, посвятившая произведению Пуссена исключительно интересную статью «История и замысел картины „Пейзаж с Полифемом“» (Искусство. 1983. № 10. С. 62).
- ⁵ Овидий. Метаморфозы. XIII, 867–869.
- ⁶ См.: *Friedlaender W., Blunt A.* The drawings of Nicolas Poussin. Vol. 3. Fig. 160 (комментарии – р. 12).
- ⁷ *Friedlaender W.* Poussin's old age // *Gazette des Beaux-Arts.* 1962. Juillet. P. 249.
- ⁸ В указанной выше статье Е. Ф. Кожина детально рассматривает черты концептуального и композиционного сходства пуссеновских «Полифема» и «Орфея».
- ⁹ *Татаркевич В.* Античная эстетика. М., 1977. С. 186.
- ¹⁰ Ср. в связи с этим глубокие рассуждения Мирчи Элиаде о живучести архетипических образов, в том числе и символов времени. В частности: «...Вмешательство Бога в историю, то есть божественное Откровение, произошедшее *во Времени*, наследует и укрепляет вневременную ситуацию. Откровение, явленное иудео-христианству исключительно в историческом времени и уже не повторяющееся, а становящееся единственной в своем роде историей, – это Откровение сохраняется архаическим человечеством в мифах; вместе с тем как мистический опыт „первобытных“ людей, так и христианская мистическая жизнь выражаются посредством одного и того же архетипа: возврата в первозданный рай» (*Элиаде М.* Избранные сочинения. Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское. М., 2000. С. 240). Или еще: «Вполне понятно, что различные значения символа, сочетаясь между собой, сочленяются в некую систему; противоречия, которые можно усмотреть между различными частными версиями, чаще всего являются лишь видимостью: они разрешаются, как только мы начинаем рассматривать символику в ее целокупности, структурной целостности. Всякая новая переоценка архетипического образа венчает и завершает прежние оценки: Спасение, дарованное Крестом, не отменяет дохристианские значения Мирового древа, являющегося прежде всего символом полного *renovatio*; Крест, напротив, венчает все другие ценности и значения» (Там же. С. 237).
- ¹¹ Основные источники сведений о жизни и творчестве Лоррена: *Sandart J. von.* Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild und Mahlerey-Künste. Bd. 1–2. Nüremberg, 1675–1679; *Baldinucci F.* Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua. Vol. IV. Firenze, 1728; из сравнительно новых изданий: *Roethlisberger M.* Claude Lorrain. The Paintings. Vol. 1–2. New Haven, 1961; id. Claude Lorrain. The Drawings. Vol. 1–2. Berkeley and Los Angeles, 1968; *Russel D.* Claude Lorrain. 1600–1682. Washington, 1982; *Roethlisberger M.* mit Beiträgen von Marquart E.-M., Lenz C. und Steingraber E. Im Licht von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten. München, 1983; *Daniel S., Serebriannaia N.* Claude Le Lorrain. Peintre de la lumière. Bournemouth; Saint-Petersbourg, 1995.

- ¹² См. специальное исследование: *Hess J. Agostino Tassi, der Lehrer des Claude Lorrain*. München, 1935.
- ¹³ *Bouleau Ch. The Painter's Secret Geometry. A Study of Composition in Art*. New York, 1963. P. 125–128.
- ¹⁴ *Бенуа А. История живописи всех времен и народов*. Вып. 19. С. 204.
- ¹⁵ *Валери П.* Указ. соч. С. 268.
- ¹⁶ *Достоевский Ф. М. Подросток // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 1957. Т. 8. С. 513–514.*
- ¹⁷ См. об этом, например, в упомянутой выше работе Ю. М. Лотмана «Каноническое искусство как информационный парадокс».
- ¹⁸ Спор о древних и новых. М., 1985.
- ¹⁹ *Овидий. Метаморфозы*. II, 844–875.
- ²⁰ Как известно, Лоррен работал почти исключительно для знати. Круг его заказчиков ясно очертил, например, М. Ретлисбергер: *Le paysage comme ideal classique // Tout e'oeuvre peint de Claude Lorrain*. Paris, 1977. P. 8. Однако проблема зрителя гораздо шире и глубже вопроса о конкретных адресатах.
- ²¹ Ср. в этой связи замечание Л. Я. Гинзбург о парадоксе лирики (применительно к литературному творчеству): «Особое положение личности в лирике общепризнано (хотя понимают его по-разному). Но у лирики есть свой парадокс. Самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей» (*Гинзбург Л. О лирике*. Л., 1974. С. 8).
- ²² Ср., например, название одной из сравнительно недавних статей о Лоррене: «The „silence“ of Claude Lorrain» (*Ionescu C. M. Lorrain*. Bucharest, 1983).
- ²³ *Михайлов А. В. Отражения античности в немецкой культуре конца XVIII – начала XIX века // Античность в культуре и искусстве последующих веков. Материалы научной конференции*. М., 1984. С. 183–184.
- ²⁴ См. об этом: *Жирмунский В. М. К вопросу об эпитете // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. Л., 1977. С. 358–359.
- ²⁵ *Бенуа А. История живописи всех времен и народов*. Вып. 19. С. 182.
- ²⁶ «Лоррен имел обыкновение чуть ли не сутками дожидаться где-нибудь в горах или у моря солнечного восхода. Дождавшись этого момента, пишет Зандрарт, „он подбирал цвета и бежал домой“, чтобы не упустить увиденного, сохранить свежесть колористических впечатлений. Однажды у водопада в Тиволи он встретил Зандрарта с кистями и палитрой. Зандрарт, что поразило Лоррена, писал водопад с натуры, ибо „имел обыкновение многие вещи делать с самой природы, а не по воображению и фантазии“. Клод последовал его примеру. Зандрарт специально подчеркивает, что Лоррен смог „достигнуть высокой правдивости“ в своих пейзажах только благодаря писанию натуральных этюдов. В одной из глав „Академии“ он вновь вспоминает о том, как они с Лорреном „выезжали в живописные окрестности Рима, с тем чтобы живописать полностью с натуры храм Сивиллы и прочее красками на загрунтованной бу-

маге или холсте» (Ларионова Э. И. Зандрарт в Риме // Панорама искусств. М., 1980. Вып. 3. С. 81).

- ²⁷ «Liber Veritatis» хранится в лондонском Британском музее; награждена Ричардом Ирломом и издана Джоном Бойделлом в Лондоне в 1777 году.
- ²⁸ Цит. по: *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981. С. 329.
- ²⁹ См. упомянутое выше издание, осуществленное группой исследователей под руководством М. Ретлишберге: «Im Licht von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten».
- ³⁰ *Эккерман И. П.* Указ. соч. С. 320.
- ³¹ См., например, обзор источников в пятом разделе книги: *Лихачев Д. С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982.
- ³² *Делиль Ж.* Сады / Перевод И. Я. Шафаренко. Л., 1987. С. 18.

Бытовой жанр

- ¹ *Бенуа А.* История живописи всех времен и народов. Вып. 18. С. 144.
- ² *Соколов М. Н.* Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. Реальность и символика. М., 1994. С. 216.
- ³ *Лазарев В. Н.* Старые европейские мастера. С. 238.
- ⁴ *Лазарев В. Н.* Указ. соч. С. 206–207.
- ⁵ Там же. С. 207, 232.
- ⁶ Прием «картина в картине», постоянно используемый Вермеером, может быть связан как со старой нидерландской традицией «скрытого символизма» (см. об этом: *Panofsky E.* Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character. Cambridge (Mass.), 1953), так и с изобразительной риторикой века барокко (например, тем же приемом широко пользовался Веласкес). Интересны опыты интерпретации «вписанных» картин как ключей к истолкованию самих композиций Вермеера. См., например: *Ротенберг Е. И.* Западноевропейская живопись 17 века. Тематические принципы. С. 269–270.
- ⁷ *Алпатов М. В.* Этюды по истории западноевропейского искусства. С. 220.
- ⁸ *Swillens P. T. A.* Johannes Vermeer. Utrecht; Brussel, 1950.
- ⁹ *Лейбниц Г. В.* Сочинения: В 4 т. М., 1982. Т. 1. С. 422–423.
- ¹⁰ *Лазарев В. Н.* Старые европейские мастера. С. 231. Конечно, в этом отношении Вермеер не был совершенно одинок среди своих соотечественников. Проникновение классицизма на голландскую почву в середине века оставило известные следы в архитектуре; здесь в первую очередь должен быть назван Якоб ван Кампен, строитель старой ратуши в Амстердаме, который, впрочем, искусно сочетал новый вкус с национальной традицией. Элементы классицизма можно при желании найти и у Якоба ван Рейсдала в его поздний период. Наиболее активным проводником академической версии классицизма был фламандец Герард де Лересс, работавший в Голландии. Однако «вермееровский классицизм» представляет собой явление особого порядка, самостоятельно развившееся и как бы дистанцированное от известных классицистских доктрин.

Искусство как форма мышления

- ¹ Цит. по: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Романские литературы. С. 258.
- ² См. об этом, например: *Arnheim R.* Visual Thinking. Berkeley; Los Angeles; London, 1969; *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974; *Грегори Р. Л.* Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия. М., 1970; *его же.* Разумный глаз. М., 1972; *Брунер Дж.* Психология познания. За пределами непосредственной информации. М., 1977.
- ³ *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. С. 162–163.
- ⁴ *Бояджиев Г. Н.* Вопрос о классицизме XVII века. Драматургия и театр // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков. М., 1966. С. 292.
- ⁵ *Blunt A.* Nicolas Poussin. Vol. 1. P. 220.
- ⁶ Мастера искусства об искусстве. Т. 3. С. 279.
- ⁷ *Делиль Ж.* Сады. С. 74.
- ⁸ *Панюфский Э.* Et in Arcadia Ego: Пуссен и элегическая традиция // Панюфский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи по истории искусства. СПб., 1999.
- ⁹ Письма Пуссена. С. 195.
- ¹⁰ *Панюфский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства. С. 22.
- ¹¹ См.: Семь веков французской поэзии в русских переводах / Сост. Е. В. Витковский. СПб., 1999. С. 183–186.
- ¹² *Фаворский В. А.* Литературно-теоретическое наследие. М., 1988. С. 285.

II. КЛАССИЦИЗМ ЭПОХИ ДАВИДА

Новая волна

- ¹ *Винкельман И. И.* История искусства древности. Малые сочинения. СПб., 2000. С. 138.
- ² Там же. С. 304.
- ³ Там же.
- ⁴ Там же. С. 315.
- ⁵ Там же. С. 330.
- ⁶ *Базен Ж.* История истории искусства от Вазари до наших дней. С. 78.
- ⁷ *Хогарт У.* Анализ красоты. Л., 1987.
- ⁸ См. об этом: *Базен Ж.* Указ. соч. С. 65.
- ⁹ *Дидро Д.* Салоны: В 2 т. М., 1989.
- ¹⁰ *Базен Ж.* Указ. соч. С. 76.

Национальные версии классицизма

- ¹ *Делиль Ж.* Сады. С. 41.
- ² *Кантор А. М.* Искусство XVIII века // Кантор А. М. и др. Искусство XVIII века. М., 1977. С. 22–23.

- ³ Арнасон Г. Г. Скульптура Гудона. М., 1982. С. 16.
- ⁴ Шнаппер А. Давид. Свидетель своей эпохи. М., 1984. С. 236.
- ⁵ Арнасон Г. Г. Указ. соч. С. 77.
- ⁶ Энгр об искусстве. М., 1962. С. 72–73.
- ⁷ Мастера искусства об искусстве. Т. 3. С. 478.
- ⁸ Там же. С. 480.
- ⁹ Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения. С. 427.
- ¹⁰ См. об этом: Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней. С. 152.
- ¹¹ Цит. в переводе А. Л. Субботина по изданию: Из истории английской эстетической мысли XVIII века. М., 1982. С. 44.
- ¹² Цит. по: Глазычев В. Л. Эволюция творчества в архитектуре. М., 1986. С. 280.
- ¹³ Возможно, это объясняется тем, что английские классицисты ориентировались не на сам оригинал, а на его модификации, предложенные Винченцо Скамоцци и опубликованные в его книге «Идея универсальной архитектуры» (1615). О существенной роли архитектуры Скамоцци как посредствующего звена между Палладио и неоклассицизмом XVIII века писал, например, В. Н. Гращенков в статье «Наследие Палладио в архитектуре русского классицизма» (Советское искусствознание-81. М., 1982. Вып. 2. С. 218–219).
- ¹⁴ Мастера искусства об искусстве. Т. 3. С. 410.
- ¹⁵ Там же. С. 423–424.
- ¹⁶ Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб., 1999. С. 21.
- ¹⁷ Алленов М. М. Русское искусство XVIII – начала XX века. М., 2000. С. 85–86.
- ¹⁸ Там же. С. 85.

Культ героического

- ¹ «Овал двойствен, – писал Б. Р. Виппер. – Он обладает не только более мягким (сравнительно с тондо. – С. Д.) изгибом контура, но и более гибким, более изменчивым ритмом своего силуэта. Насколько тондо олицетворяет покой и концентрацию, настолько овал непостоянен и полон устремления. Свободный от опеки циркуля, овал может быть уже, коренастей, свободней и т. д. Художник может придать овалу совершенно персональный оттенок» (Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. М., 1970. С. 285).
- ² Дидро Д. Салоны. Т. 1. С. 35.
- ³ Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. С. 148–149.
- ⁴ Цит. по: Мастера искусства об искусстве. М., 1967. Т. 4. С. 32.
- ⁵ См.: Арнасон Г. Г. Скульптура Гудона. С. 46.
- ⁶ Гаспаров Б. М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. С. 24.

- ⁷ Алленов М. М. Образы античности в русской живописи // Античность в европейской живописи. XV — начало XX в. Выставка картин из музеев СССР, ГДР, Нидерландов, Франции. Каталог. М., 1982. С. 24.
- ⁸ Алленов М. М. Русское искусство XVIII — начала XX века. С. 155.

Искусство и революция

- ¹ Шнаппер А. Давид. Свидетель своей эпохи. С. 5.
- ² Мастера искусства об искусстве. Т. 4. С. 33.
- ³ Цит. по: Шнаппер А. Указ. соч. С. 138.
- ⁴ Алпатов М. В. Этюды по истории западноевропейского искусства. С. 327. Алпатов не ограничивается словами; в примечаниях к статье о «Марате» он иллюстрирует свои рассуждения композиционной схемой (Там же. С. 413).
- ⁵ Там же. С. 325.
- ⁶ «Караваджо, — пишет Алпатов, — мог оказать воздействие на Давида своей неприкрашенной правдой, осязательной передачей мертвого тела. Пуссен привлекал его своей этической силой» (Там же. С. 324). В качестве конкретных источников Алпатов называет ватиканское «Положение во гроб» Караваджо (особенно выделяя мотив бессильно повисшей руки Христа) и «Смерть Эвдамидаса» Пуссена, хорошо известную во времена Давида благодаря гравюрным воспроизведениям.
- ⁷ Бодлер Ш. Об искусстве. М., 1986. С. 55—56.
- ⁸ Цит. в переводе М. Зенкевича по: Семь веков французской поэзии в русских переводах. С. 247.
- ⁹ Там же. С. 245—246.
- ¹⁰ Там же. С. 253.
- ¹¹ Бялостоцкий Я. Искусство и политика: 1770—1830 // Советское искусствознание-80. М., 1981. Вып. 1. С. 236.
- ¹² Именно так — «Перманентная революция» — озаглавлен раздел об искусстве XIX века в широко известной «Истории искусства» Эрнста Гомбриха (русский перевод: М., 1998).
- ¹³ Собуль А. О принципах Восемьдесят девятого года // Великая французская революция и Россия. М., 1989. С. 76.
- ¹⁴ Цит. по: Мастера искусства об искусстве. Т. 4. С. 39.

Образы античности

- ¹ Керам К. Боги, гробницы, ученые. СПб., 1994. С. 21—22.
- ² См. об этом: Шнаппер А. Указ. соч. С. 166—167.
- ³ Мастера искусства об искусстве. Т. 4. С. 42.
- ⁴ Энгр об искусстве. С. 35.
- ⁵ Там же. С. 69.
- ⁶ Там же. С. 71.
- ⁷ Там же. С. 57.
- ⁸ Мастера искусства об искусстве. Т. 4. С. 485.

- ⁹ Классическое исследование Кеннета Кларка, посвященное изображению нагого тела в искусстве разных эпох, многозначительно открывается этой оппозицией: the naked – the nude. См.: *Clark K. The Nude. A Study in Ideal Form.* Princeton, New Jersey, 1956.
- ¹⁰ Мастера искусства об искусстве. Т. 4. С. 488.
- ¹¹ *Арнасон Г. Г.* Скульптура Гудона. С. 78.
- ¹² *Свидерская М. И.* Искусство Италии XVII века. Основные направления и ведущие мастера. С. 55.
- ¹³ *Гоголь Н. В.* Последний день Помпеи (Картина Брюллова) // *Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6 т. М., 1959. Т. 6. С. 81–82.*
- ¹⁴ *Аленов М. М.* Образы античности в русской живописи. С. 25.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ См., например: *Бакушинский А. В.* А. Иванов и Пуссен // *Бакушинский А. В. Исследования и статьи. М., 1981. С. 157–163.*
- ¹⁷ *Кнабе Г. С.* Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М., 2000. С. 144.

Классицизм и утопия

- ¹ Вот одна из выразительных характеристик Пиранези: «Он вообще нелегко поддается определению, вылезает из концепций, не укладывается в предначертанные рамки художественного развития. Он весь – из контрастов. Строгий документализм гравированных ведут с руинами древних и живописным богатством современных художнику римских построек – и безудержная фантастика „Тюрем“. Классицизм влюбленного в древности „вечного города“ современника Винкельмана – и бурный пафос доцветающего барокко. Несоединимые крайности, сливаясь, создают своеобразный романтизм Пиранези. Именно у его листов понимаешь, каким образом священные для всех классицистов слова „Roma antica“ – „Древний Рим“ – стали обозначать „романтику“ позднейшего времени» (*Герчук Ю. Я.* Воображаемая архитектура в живописи и графике // *Западноевропейская художественная культура XVIII века. М., 1980. С. 96*).
- ² *Дидро Д.* Салоны. Т. 2. С. 131.
- ³ Там же.
- ⁴ О поистине детективном расследовании, позволившем обнаружить сюжетную канву, см.: *Немилова И. С.* Загадки старых картин. М., 1974. С. 217–227.
- ⁵ *Дидро Д.* Салоны. Т. 2. С. 142.
- ⁶ Современная западная социология. Словарь. М., 1990. С. 364.
- ⁷ *Герчук Ю.* Кремлевский проект Баженова – великая архитектурная утопия XVIII века // *Вопросы искусствоведения. 1993. № 4. С. 49.*
- ⁸ «Идея „Москва – третий Рим“ по самой своей природе была двойственной. С одной стороны, она подразумевала связь Московского государства с высшими духовно-религиозными ценностями. Делая благочестие главной чертой и основой государственной мощи Москвы, идея эта подчеркивала теократический аспект ориентации на Византию. В этом варианте идея подразумевала изоляцию

от „нечистых“ земель. С другой стороны, Константинополь воспринимался как второй Рим, т. е. в связанной с этим именем политической символике подчеркивалась имперская сущность — в Византии видели *мировую империю*, наследницу римской государственной мощи. Таким образом, в идее „Москва — третий Рим“ сливались две тенденции — религиозная и политическая. При выделении второго момента подчеркивалась связь с *первым Римом*, что влекло затуманивание религиозного аспекта и подчеркивание аспекта государственного, „императорского“» (Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого. Цит. по: Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 203).

⁹ Цит. по: Коваленская Н. Н. Русский классицизм. Живопись. Скульптура. Графика. М., 1964. С. 59.

¹⁰ Там же.

¹¹ Швейдковский Д. «Воспоминания в Царском Селе» эпохи Екатерины II // Вопросы искусствознания. 1997. № 2. С. 355.

¹² Музиль Р. Человек без свойств / Перевод С. Апта. М., 1984. Кн. 1. С. 287.

Санкт-Петербург как художественный феномен

¹ Герцен А. И. Петербург и Москва // Герцен А. И. Эстетика. Критика. Проблемы культуры. М., 1987. С. 109.

² См. об этом: Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995.

³ Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам. XVIII. Тарту, 1984. С. 39.

⁴ Алленов М. М. Русское искусство XVIII — начала XX века. С. 129.

⁵ См. об этом, например: Каганов Г. З. Санкт-Петербург: образы пространства. М., 1995.

⁶ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 72–73.

⁷ Там же. С. 75–76.

⁸ Там же. С. 76.

⁹ Там же. С. 77.

¹⁰ Там же. С. 83.

¹¹ Там же. С. 87.

Заключение.

Неоклассицистические тенденции в искусстве конца XIX — начала XX века

¹ Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве. М., 1994. С. 108.

² Рильке Р.-М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971. С. 236.

- ³ *Мандельштам О.* Путешествие в Армению // Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. М., 1991. Т. 2. С. 159.
- ⁴ См. письмо Сезанна Эмилю Бернару от 15 апреля 1904 года: Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. М., 1972. С. 117.
- ⁵ Мастера искусства об искусстве. М., 1969. Т. 5, кн. 1. С. 349.
- ⁶ Там же. С. 355.
- ⁷ Там же. С. 359.
- ⁸ Там же. С. 367.
- ⁹ Там же. С. 199–200.
- ¹⁰ Выражение С. К. Маковского. См.: *Маковский С.* Силуэты русских художников. М., 1999. С. 68, 187, 188.
- ¹¹ *Бенуа А.* Мои воспоминания: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 10.
- ¹² См. об этом: *Основат А. Л., Тименчик Р. Д.* «Печальную повесть сохранить...». Об авторе и читателях «Медного всадника». М., 1985. С. 134 (и далее).
- ¹³ *Маковский С.* Силуэты русских художников. С. 115.
- ¹⁴ Там же. С. 119.
- ¹⁵ Ср., например: «Различные принципы формообразования и способы интерпретации наследия обусловили полиморфизм неоклассики, поэтому неправомерно считать ее самостоятельным и единым стилевым направлением» (*Кириков Б. М.* Неоклассицизм в архитектуре Петербурга–Петрограда // Краеведческие записки. Исследования и материалы. СПб., 1993. Вып. 1. С. 144). Противоположная точка зрения, основанная на иной интерпретации категории «стиль»: *Ревзин Г. И.* Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века. М., 1992.
- ¹⁶ *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. С. 387.
- ¹⁷ Цит. по: *Вельфлин Г.* Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. СПб., 1999. С. V.
- ¹⁸ Архаизм в русской живописи // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 275.
- ¹⁹ Аполлон. 1909. № 3. С. 61.
- ²⁰ Аполлон. 1909. № 2. С. 66.
- ²¹ *Мандельштам О. Э.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1991. Т. 1. С. 29.
- ²² *Валери П.* Об искусстве. С. 155.

- Алленов М.* Русское искусство XVIII – начала XX века. М., 2000.
- Алпатов М.* Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963.
- Античность. Средние века. Новое время. Проблемы искусства. М., 1977.
- Античность в культуре и искусстве последующих веков: Материалы научной конференции. М., 1984.
- Анциферов Н. П.* Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Быль и миф Петербурга. Репринтное воспроизведение изданий 1922–1924 гг. М., 1991.
- Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь. М., 1997.
- Аркин Д.* Париж. Архитектурные ансамбли города. М., 1937.
- Аркин Д.* Образы архитектуры и образы скульптуры. М., 1990.
- Арнасон Г. Г.* Скульптура Гудона. М., 1982.
- Базен Ж.* История истории искусства от Вазари до наших дней. М., 1995.
- Бакушинский А. В.* Исследования и статьи. М., 1981.
- Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. М., 1977.
- Бенуа А.* История живописи всех времен и народов. СПб., б. г. Вып. 18, 19.
- Бенуа А.* Мои воспоминания: В 2 т. М., 1993.
- Бенуа А.* История русской живописи в XIX веке. М., 1998.
- Буало Н.* Поэтическое искусство. М., 1957.
- Валери П.* Об искусстве. М., 1976.
- Век Просвещения. Россия и Франция: Материалы научной конференции. М., 1989.
- Вельфлин Г.* Истолкование искусства. М., 1922.
- Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994.
- Вельфлин Г.* Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. СПб., 1999.

Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения. СПб., 2000.

Виппер Б. Р. Статьи об искусстве. М., 1970.

Волошин М. Лики творчества. Л., 1988.

Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1914.

Глазычев В. Л. Эволюция творчества в архитектуре. М., 1986.

Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы: Статьи и исследования. М., 1975.

Гомбрих Э. История искусства. М., 1998.

Горюнов В. С., Тубли М. П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. СПб., 1992.

Грабарь И. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веках. СПб., 1994.

Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л., 1986.

Даниэль С. Французская живопись. Взгляд из России. СПб.; Бурнемут, 1996.

Даниэль С. Русская живопись. Между Востоком и Западом. СПб., 1999.

Делиль Ж. Сады. Л., 1987.

Дживелегов А., Бояджиев Г. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.; Л., 1941.

Дидро Д. Салоны: В 2 т. М., 1989.

Дубяго Т. Б. Русские регулярные сады и парки. Л., 1963.

Европейская поэзия XVII века. М., 1977.

Западноевропейская художественная культура XVIII века. М., 1980.

Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. СПб., 2000.

Золотов Ю. Пуссен. М., 1988.

Иоффе И. И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Л., 1933.

Каганов Г. З. Санкт-Петербург: образы пространства. М., 1995.

Каганович А. Медный всадник. История создания монумента. Л., 1982.

Кантор А. М. и др. Искусство XVIII века. М., 1977.

Каптерева Т., Бьков В. Искусство Франции XVII века. М., 1969.

Керам К. Боги, гробницы, ученые. СПб., 1994.

Кнабе Г. С. Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М., 2000.

Коваленская Н. История русского искусства XVIII века. М., 1962.

Коваленская Н. Н. Русский классицизм. Живопись. Скульптура. Графика. М., 1964.

- Кожина Е. Ф.* Искусство Франции XVIII века. Л., 1971.
- Козлинский В. И., Фрезе Э. П.* Художник и театр. М., 1975.
- Курбатов В.* Петербург. Художественно-исторический очерк и обзор художественного богатства столицы. СПб., 1993.
- Лазарев В. Н.* Старые европейские мастера. М., 1974.
- Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.
- Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980.
- Лихачев Д. С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982.
- Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993.
- Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб., 1998.
- Маковский С.* Силуэты русских художников. М., 1999.
- Мастера искусства об искусстве: В 7 т. М., 1965–1970.
- Мезенцева Ч. А.* Искусство Германии XV–XVIII веков. Л., 1980.
- Михайлов А. В.* Языки культуры. М., 1997.
- Муратов П. П.* Образы Италии: В 3 т. М., 1993–1994.
- Некрасов А. И.* Русский ампи́р. М., 1935.
- Осват А. Л., Тименчик Р. Д.* «Печальну повесть сохранить...» Об авторе и читателях «Медного всадника». М., 1985.
- Пановский Э.* Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 1999.
- Пановский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства: Статьи по истории искусства. СПб., 1999.
- Петров-Водкин К.* Пространство Эвклида. СПб., 2000.
- Письма Пуссена / Перевод Д. Г. Аркиной. М.; Л., 1939.
- Проблема наследия в теории искусства. М., 1984.
- Прусс И. Е.* Западноевропейское искусство XVII века. М., 1974.
- Пушкинский Петербург. СПб., 1991.
- Ревзин Г.* Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века. М., 1992.
- Рильке Р.-М.* Ворпсведе. Огюст Роден: Письма. Стихи. М., 1971.
- Россия первой половины XIX в. глазами иностранцев. СПб., 1991.
- Ротенберг Е. И.* Западноевропейская живопись 17 века. Тематические принципы. М., 1989.
- Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. М., 1994.
- Свидерская М. И.* Искусство Италии XVII века. Основные направления и ведущие мастера. М., 1999.
- Сезанн П.* Переписка. Воспоминания современников. М., 1972.
- Семиотика города и городской культуры. Петербург // Труды по знаковым системам. XVIII. Тарту, 1984.

- XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969.
- Соколов М. Н.* Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. Реальность и символика. М., 1994.
- Спор о древних и новых. М., 1985.
- Театральное пространство: Материалы научной конференции. М., 1979.
- Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995.
- Флоренский П.* Избранные труды по искусству. М., 1996.
- Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.
- Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977.
- Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992.
- Шнаппер А.* Давид. Свидетель своей эпохи. М., 1984.
- Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981.
- Энгр об искусстве. М., 1962.
- Эфрос А.* Два века русского искусства. М., 1969.
- Actes du Colloque Nicolas Poussin. Vol. I–II. Paris, 1960.
- Antal F.* Classicism and Romanticism. London, 1966.
- Badt K.* Die Kunst des Nicolas Poussin. Bd. I–II. Köln, 1969.
- Białostocki J.* Pieć wieków myśli o sztuce. Warszawa, 1976.
- Białostocki J.* Stil und Ikonographie. Dresden, 1966.
- Blunt A.* Art and Architecture in France 1500 to 1700. London, 1953.
- Blunt A.* Nicolas Poussin. Vol. I–II. London; New York, 1967.
- Bouleau Ch.* The Painter's Secret Geometry. A Study of Composition in Art. New York, 1963.
- Brookner A.* Jacques-Louis David: A Personal Interpretation. London, 1974.
- Clark K.* Landscape into Art. New York, 1949.
- Clark K.* The Nude. A Study in Ideal Form. Princeton, New Jersey, 1956.
- Cowell F. R.* The Garden as a Fine Art from Antiquity to Modern Times. London, 1978.
- Daniel S., Serebriannaia N.* Claude Le Lorrain. Peintre de la lumière. Bournemouth; Saint-Petersbourg, 1995.
- Delécluze E.* Louis David, son école et son temps. Paris, 1855.
- Francastel P.* Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme. Lyon, 1951.
- Francastel P.* Histoire de la peinture française. Vol. I–II. Paris, 1955.
- Friedlaender W.* Nicolas Poussin. A New Approach. New York, 1967.
- Gombrich E. H.* Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Princeton, New Jersey, 1960.

Hunt J. D. The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century. London, 1976.

Honour H. Neo-classicism. Harmondsworth, 1968.

Jamot P. Les Le Nain. Paris, 1929.

Jouanny Ch. Correspondance de Nicolas Poussin. Paris, 1911.

Kaufmann E. The Architecture in the Age of Reason. Cambridge, Mass., 1955.

Leith J. A. The Idea of Art as Propaganda in France: 1750–1790. Toronto, 1965.

Mahon D. Mostra dei Carracci. Bologna, 1956.

Mahon D. Poussiniana. Afterthoughts arising from the Exhibition. Paris; New York; London, 1962.

Mérot A. Nicolas Poussin. Paris, 1990.

Mérot A. La Peinture française au XVII^e siècle. Paris, 1994.

Peusner N. Academies of art: past and present. Cambridge, 1940.

Poussin N. Lettres et propos sur l'art. Textes réunis et présentés par A. Blunt. Paris, 1964.

Roethlisberger M. (mit Beiträgen von E.-M. Marquart, C. Lenz und E. Steingraber). Im Licht von Claude Lorrain. Landschaftsmalerei aus drei Jahrhunderten. München, 1983.

Rosenblum R. Transformations in Late Eighteenth Century Art. Princeton, 1967.

Rowland B. J. The Classical Tradition in Western Art. Cambridge, 1963.

Russel D. Claude Lorrain. 1600–1682. Washington, 1982.

Sterling Ch. Biographie. Catalogue. Exposition Nicolas Poussin. Musée du Louvre. Paris, 1960.

Tapié V.-L. Baroque et classicisme. Paris, 1957.

Tapié V.-L. The Age of Grandeur. London, 1960.

Tout l'oeuvre peint de Claude Lorrain. Introduction et catalogue raisonné par M. Roethlisberger assisté de D. Cecchi. Paris, 1977.

Tout l'oeuvre peint de Poussin. Documentation et catalogue raisonné par J. Thuillier. Paris, 1974.

Verbraeken R. Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité. Paris, 1973.

Vermeer Studies. Ed. by I. Gaskell and M. Jonker. Washington, 1998.

Wittkower R. Art and Architecture in Italy 1600 to 1750. Harmondsworth, 1958.

Wittkower R. Palladio and English Palladianism. London, 1974.

Zeitler R. Klassizismus und Utopia. Interpretation zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch. Stockholm; Uppsala, 1954.

- 15*. *Доменикино*. Охота Дианы. 1618. Рим, Галерея Боргезе.
16. *Н. Пуссен*. Эхо и Нарцисс. Конец 1620-х. Париж, Лувр.
17. *Н. Пуссен*. Мученичество св. Эразма. 1628–1629. Рим, Ватиканская пинакотека.
18. *Г. Рени*. Избиение младенцев. Ок. 1611. Болонья, Пинакотека.
19. *Н. Пуссен*. Избиение младенцев. Рисунок. Лилль, Музей изобразительных искусств.
19. *Н. Пуссен*. Избиение младенцев. Вторая половина 1620-х. Шантийи, Музей Конде.
20. *Н. Пуссен*. Смерть Германика. 1628. Миннеаполис, Институт искусств.
22. *Н. Пуссен*. Ринальдо и Армида. Ок. 1630. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина.
- 23, 59. *Н. Пуссен*. Ринальдо и Армида. Фрагменты.
26. *Н. Пуссен*. Танкред и Эрминия. Начало 1630-х. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
29. *Н. Пуссен*. Спящая Венера. Ок. 1630. Дрезден, Картинная галерея.
30. *Н. Пуссен*. Снятие с креста. Ок. 1630. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
33. *Анн. Карраччи, Аг. Карраччи, Доменикино*. Роспись галереи Фарнезе в Риме. 1597–1604. Общий вид.
42. *Н. Пуссен*. Царство Флоры. 1631. Дрезден, Картинная галерея.
43. *Н. Пуссен*. Царство Флоры. Фрагменты.
45. *Н. Пуссен*. Поклонение золотому тельцу. Середина 1630-х. Лондон, Национальная галерея.
49. Ансамбль дворца и парка в Версале. План.
50. Версаль. Дворец и парк. Общий вид.
50. Версаль. Партер и Большой канал.
51. *Л. Лево, Ж. Ардуэн-Мансар*. Дворец в Версале. Начат в 1668.
51. *Ж. Ардуэн-Мансар, Ш. Лебрен*. Зеркальная галерея Версальского дворца. Начата в 1678.
52. *Ф. д'Орбе, Л. Лево, К. Перро*. Колоннада Лувра (Восточный фасад). 1667–1678.

* Здесь и далее – номера страниц.

54. *Н. Пуссен*. Автопортрет. 1650. Париж, Лувр.
57. Объемная модель, использовавшаяся Пуссеном в процессе работы над картиной. Общий вид. Реконструкция Э. Бланта.
58. Макет картины Пуссена «Крещение». Реконструкция Э. Бланта.
58. *Н. Пуссен*. Крещение. Рисунок. 1644–1645. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
59. *Н. Пуссен*. Отдых на пути в Египет. 1657. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
60. *Н. Пуссен*. Великодушие Сципиона. Ок. 1643. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина.
- 11, 62. *Н. Пуссен*. Суд Соломона. 1649. Париж, Лувр.
63. *Н. Пуссен*. Суд Соломона. Фрагмент.
68. *Ф. Жирандон*. Аполлон и нимфы. 1666. Версаль.
68. *Ж.Б. Тоби*. Фонтан Аполлона в Версальском парке. 1668–1671.
69. *Ф. Жирандон*. Конная статуя Людовика XIV. Модель. 1683. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
71. *Ш. Лебрен*. Александр и Пор. 1660-е. Париж, Лувр.
71. *Ш. Лебрен*. Александр и Пор. Фрагмент.
72. *Ш. Лебрен*. Портрет канцлера Сегье. 1661. Париж, Лувр.
75. *Л. Ленен*. Повозка. 1641. Париж, Лувр.
77. *Анн. Карраччи*. Бегство в Египет. Ок. 1603. Рим, Галерея Дориа-Памфили.
79. *Н. Пуссен*. Пейзаж с Полифемом. 1649. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
- 80, 81. *Н. Пуссен*. Пейзаж с Полифемом. Фрагменты.
84. *Н. Пуссен*. Похороны Фокиона. Конец 1640-х. Окли-парк, собрание Плимут.
85. *Н. Пуссен*. Весна (Земной рай). 1600–1664. Париж, Лувр.
85. *Н. Пуссен*. Лето (Руфь и Вооз). 1660–1664. Париж, Лувр.
86. *Н. Пуссен*. Осень (Возвращение из Ханаана). 1660–1664. Париж, Лувр.
87. *Н. Пуссен*. Зима (Всемирный потоп). 1660–1664. Париж, Лувр.
90. *К. Лоррен*. Утро в гавани. 1634. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
90. *К. Лоррен*. Гавань. Рисунок. Ок. 1640. Лондон, Британский музей.
91. *К. Лоррен*. Утро в гавани. Фрагмент.
93. *К. Лоррен*. Пейзаж с Аполлоном и Марсием. Ок. 1640. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина.
94. *К. Лоррен*. Итальянский пейзаж. 1648. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
95. *К. Лоррен*. Итальянский пейзаж. Фрагмент.
96. *К. Лоррен*. Пейзаж с Ацисом и Галатеей. 1657. Дрезден, Картинная галерея.
98. *К. Лоррен*. Пейзаж с Аполлоном и Сивиллой Кумской. 1646. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
99. *К. Лоррен*. Пейзаж с Аполлоном и Сивиллой Кумской. Фрагменты.
100. *К. Лоррен*. Похищение Европы. 1655. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина.
102. *К. Лоррен*. Утро (Иаков, Рахиль и Лия у колодца). 1666. Санкт-Петербург, Эрмитаж.

103. *К. Лоррен*. Полдень (Отдых на пути в Египет). 1661. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
104. *К. Лоррен*. Вечер (Товий и ангел). 1663. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
105. *К. Лоррен*. Ночь (Борьба Иакова с ангелом). 1672. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
108. *К. Лоррен*. Пейзаж. Рисунок. Ок. 1635. Лондон, Британский музей.
108. *К. Лоррен*. Стадо на водопое. Офорт. 1635. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
109. *К. Лоррен*. Фигуры на стволе дерева. Рисунок. 1635–1640. Лондон, Британский музей.
109. *К. Лоррен*. Деревья. Рисунок. 1640–1645. Лондон, Британский музей.
110. *Г. Дюге* (прозванный Гаспар Пуссен). Пейзаж с молнией. 1665. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
111. *Э. Аллегрени*. Пейзаж с Моисеем, спасенным из воды. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
112. *Л. Ленен*. Семейство молочницы. 1640-е. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
113. *Л. Ленен*. Семейство молочницы. Фрагмент.
116. *Л. Ленен*. Трапеза крестьян. 1642. Париж, Лувр.
117. *Л. Ленен*. Посещение бабушки. 1640-е. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
118. *Я. Вермеер Делфтский*. Урок музыки. 1660. Лондон, Бекингемский дворец.
119. *Я. Вермеер Делфтский*. Любовное письмо. Ок. 1670. Амстердам, Рейксмузей.
119. *Я. Вермеер Делфтский*. Любовное письмо. Фрагмент.
120. *Я. Вермеер Делфтский*. Уличка. Ок. 1658. Амстердам, Рейксмузей.
122. *Я. Вермеер Делфтский*. Мастерская живописца. 1665–1667. Вена, Музей истории искусств.
126. *Н. Пуссен*. Аркадские пастухи (Et in Arcadia Ego). Ок. 1630–1650. Париж, Лувр.
134. *Ж.-А. Габриэль*. Малый Трианон в Версале. 1762–1764.
134. *Ж.-А. Габриэль*. Внутренняя лестница в Малом Трианоне.
135. *Ж.-А. Габриэль*. Площадь Согласия в Париже. Общий вид.
135. *Ж.-А. Габриэль*. Площадь Согласия.
135. *Ж.-Ж. Суфло*. Пантеон (Церковь Св. Женевиевы) в Париже. 1757–1791.
136. *Л. Брюан, Ж. Ардуэн-Мансар*. Ансамбль Дома Инвалидов. 1671–1708.
136. *Ж. Ардуэн-Мансар*. Собор Дома Инвалидов.
137. *К.-Н. Леду*. Застава Виллетт в Париже. Вторая половина 1780-х.
137. Площадь Звезды в Париже. Общий вид.
138. *Ж.-Ф. Шальгрен*. Триумфальная арка на площади Звезды. 1806–1836.
138. *Б. Виньон*. Церковь Мадлен в Париже. Начата в 1807.

139. Э.-М. Фальконе. Медный всадник. 1768–1778. Санкт-Петербург.
139. Э. Бушардон. Амур, вырезающий лук из палицы Геркулеса. Ок. 1750. Париж, Лувр.
139. О. Пажу. Покинутая Психея. 1783–1790. Париж, Лувр.
139. Ж.-А. Гудон. Надгробие князя М. М. Голицына. 1774. Москва, Донской монастырь.
140. Ж.-Л. Давид. Античный фриз (Похороны Патрокла?). Рисунок. Фрагмент левой части. 1780. Гренобль, Музей живописи и скульптуры.
140. Ж.-Л. Давид. Переход Бонапарта через перевал Сен-Бернар. 1801. Мальмезон, Национальный музей.
141. Ж.-Л. Давид. Переход Бонапарта через перевал Сен-Бернар. Фрагмент.
143. А. Р. Менгс. Автопортрет. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
143. А. Р. Менгс. Парнас. 1761. Рим, вилла Альбани.
144. А. Р. Менгс. Персей и Андромеда. 1777. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
145. А. Я. Карстенс. Ночь и ее дети. Картон. 1795. Веймар, Музей замка.
146. И. Г. Шадов. Портрет кронпринцессы Луизы с сестрой Фридерикой. 1795. Берлин, Государственные музеи.
147. К. Г. Лангханс. Бранденбургские ворота в Берлине. 1788–1791.
147. К. Ф. Шинкель. Гауптвахта. Берлин. 1818.
148. К. Ф. Шинкель. Старый музей в Берлине. 1824–1829.
- 149, 150. К. Рен. Собор Св. Павла в Лондоне. 1675–1710.
151. К. Рен. Дворец Хемптон-корт в Лондоне. 1689–1692.
151. Р. Берлингтон. Чизик-хаус. Начат в 1725. Графство Мидлсекс.
152. Р. Адам. «Этрусская комната» в особняке Остерли-парк. 1761–1779. Лондон.
153. Дж. Флакман. Иллюстрация к «Илиаде» Гомера. 1795.
154. Дж. Рейнолдс. Младенец Геракл, удушающий змея, подосланных Герой. 1786–1788. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
155. Дж. Рейнолдс. Амур развязывает пояс Венеры. 1788. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
156. Ж.-Б. Валлен-Деламот, А. Кокоринов. Академия художеств в Санкт-Петербурге. 1764–1788.
156. А. Лосенко. Каин. 1768. Санкт-Петербург, Русский музей.
157. А. Лосенко. Владимир и Рогнеда. 1770. Санкт-Петербург, Русский музей.
158. П. Соколов. Меркурий и Аргус. 1776. Санкт-Петербург, Русский музей.
159. Ф. Гордеев. Надгробие Н. М. Голицыной. 1780. Москва, Музей архитектуры им. А. В. Щусева.
160. М. Козловский. Бдение Александра Македонского. 1785–1788. Санкт-Петербург, Русский музей.
163. Ж.-Л. Давид. Скорбь Андромахи. 1783. Париж, Лувр.
- 129, 164. Ж.-Л. Давид. Клятва Горациев. 1784. Париж, Лувр.
165. Ж.-Л. Давид. Клятва Горациев. Фрагменты.
166. Ж.-Л. Давид. Смерть Сократа. 1787. Нью-Йорк, Музей Метрополитен.

167. *Ж.-Л. Давид*. Ликторы приносят Бруту тела его сыновей. 1789. Париж, Лувр.
168. *Ж.-А. Гудон*. Вольтер. 1781. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
169. *Ж.-А. Гудон*. Вольтер. Фрагменты.
171. *А. Лосенко*. Прощание Гектора с Андромахой. 1773. Москва, Третьяковская галерея.
172. *Г. Урюмов*. Испытание силы Яна Усмаря. 1796. Санкт-Петербург, Русский музей.
173. *М. Козловский*. Прощание Регула с гражданами Рима. Барельеф. 1780–1781. Санкт-Петербург, Мраморный дворец.
174. *Ф. Шедрин*. Морские нимфы, несущие небесную сферу. Скульптурная группа у главной арки Адмиралтейства в Санкт-Петербурге. 1812–1813.
175. *М. Козловский*. Памятник А.В. Суворову. Фрагмент.
175. *М. Козловский*. Памятник А. В. Суворову в Санкт-Петербурге. 1799–1801.
176. *И. Мартос*. Памятник Минину и Пожарскому в Москве. 1804–1818.
177. *Ж.-Л. Давид*. Триумф французского народа. Эскиз занавеса для представления в Парижской опере. 1794. Париж, Музей Карнавала.
178. *Ж.-Л. Давид*. Клятва в зале для игры в мяч. Рисунок. Версаль, Национальный музей.
178. *Ж.-Л. Давид*. Этюд к картине «Клятва в зале для игры в мяч». Кембридж (Массачусетс). Музей Фогг.
179. *Ж.-Л. Давид*. Клятва в зале для игры в мяч. Фрагмент незавершенной картины. Версаль, Национальный музей.
180. *Ж.-Л. Давид*. Смерть Марата. 1793. Брюссель, Королевский музей изобразительных искусств.
181. *Ж.-Л. Давид*. Голова мертвого Марата. Рисунок. 1793. Версаль, Национальный музей.
188. *Ж.-Л. Давид*. Сабинянки. 1799. Париж, Лувр.
189. *Ж.-Л. Давид*. Сабинянки. Фрагмент.
190. *Ж.-Л. Давид*. Леонид при Фермопилах. 1814. Париж, Лувр.
191. *Г. Летьер*. Смерть Катона Утического. 1795. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
192. *Ж.-Л. Давид*. Парис и Елена. 1788. Париж, Лувр. Фрагмент.
192. *Ж.-Л. Давид*. Сафо и Фаон. 1809. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
193. *П. Герен*. Аврора и Кефал. 1811–1814. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина.
194. *Ж.-Л. Давид*. Портрет г-жи Рекамье. 1800. Париж, Лувр.
194. *Ж.-Л. Давид*. Портрет г-жи Вернинак. 1799. Париж, Лувр.
195. *Ж. О. Д. Энгр*. Купальщица Вальпинсон. 1808. Париж, Лувр.
196. *Ж. О. Д. Энгр*. Портрет девушки. Рисунок. 1815 (?). Санкт-Петербург, Эрмитаж.
196. *Ж. О. Д. Энгр*. Апофеоз Гомера. 1827. Париж, Лувр.
197. *Ж. О. Д. Энгр*. Портрет мадемуазель Ривьер. Ок. 1805. Париж, Лувр.

198. Ж. О. Д. Энгр. Венера Анадиомена. 1848. Шантйи, Музей Конде.
198. Ж. О. Д. Энгр. Источник. 1856. Париж, Музей д'Орсэ.
199. А. Канова. Поцелуй Амура. 1796. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
200. А. Канова. Поцелуй Амура. Фрагмент.
201. Б. Торвальдсен. Ганимед. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
202. Ж.-А. Гудон. Гробница графа д'Эннери. 1781. Париж, Лувр.
203. Ж.-А. Гудон. Диана. 1782. Сан-Марино (Калифорния), Библиотека и Художественная галерея Хантингтон.
203. Ж.-А. Гудон. Озябшая (Зима). 1787. Нью-Йорк, Музей Метрополитен.
204. И. Мартос. Надгробие М. П. Собакиной. 1782. Москва, Музей архитектуры им. А. В. Щусева.
204. В. Демут-Малиновский. Русский Сцевола. 1813. Санкт-Петербург, Русский музей.
205. И. Мартос. Надгробие Е. С. Куракиной. 1792. Санкт-Петербург, Музей городской скульптуры.
205. И. Мартос. Надгробие Е. Н. Гагариной. 1803. Санкт-Петербург, Музей городской скульптуры.
208. К. Брюллов. Последний день Помпеи. 1830–1833. Санкт-Петербург, Русский музей.
209. К. Брюллов. Последний день Помпеи. Фрагмент.
210. Ф. Бруни. Смерть Камиллы, сестры Горация. 1824. Санкт-Петербург, Русский музей.
210. Ф. Бруни. Медный змий. 1826–1841. Санкт-Петербург, Русский музей.
211. Ал. Иванов. Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой. 1831–1834. Москва, Третьяковская галерея.
212. Ал. Иванов. Явление Христа народу. 1837–1857. Москва, Третьяковская галерея.
213. Ал. Иванов. Явление Христа народу. Фрагмент.
214. А. Алексеев. Мастерская А. Г. Венецианова. 1827. Санкт-Петербург, Русский музей.
214. Г. Сорока. Рыбаки. 1840-е. Санкт-Петербург, Русский музей.
216. Д. Б. Пиранези. Круглая башня. Офорт. Из серии «Тюрьмы». 1749–1750. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
217. Д. Б. Пиранези. Вид Кампо Ваччино. Офорт. Из серии «Виды Рима». Начата ок. 1746. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
218. Г. Робер. Архитектурный пейзаж с каналом. 1783. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
219. Г. Робер. Античный храм, так называемый «Четырехугольный дом» в Ниме. 1783. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
220. Э.-Л. Булле. Проект памятника Ньютону. 1784.
221. К.-Н. Леду. Проект дома директора источников в городе Шо. Гравюра из трактата «Архитектура в ее соотношении с искусствами, моралью и законодательством». 1790-е; опубликован в 1804.
222. В. Баженов. Проект Кремлевского дворца. Модель. 1773. Москва, Музей архитектуры им. А. В. Щусева.

223. Ч. Камерон. Камеронова галерея в Царском Селе. 1883–1887.
223. Ч. Камерон. «Агатовые комнаты» в Царском Селе. 1779–1780-е.
226. Ж.-Б. Валлен-Деламот (при участии С. Чевакинского). Арка Новой Голландии в Санкт-Петербурге. 1765–1780.
227. А. Ринальди. Мраморный дворец в Санкт-Петербурге. 1768–1785.
227. И. Старов. Таврический дворец в Санкт-Петербурге. 1783–1789.
228. Дж. Кваренги. Академия наук в Санкт-Петербурге. 1783–1789.
228. Ю. Фельтен. Решетка Летнего сада в Санкт-Петербурге. 1773–1786.
229. Дж. Кваренги. Эрмитажный театр в Санкт-Петербурге. 1783–1787.
230. А. Воронихин. Казанский собор в Санкт-Петербурге. 1801–1811.
230. Ж. Тома де Томон. Биржа в Санкт-Петербурге. 1805–1810.
231. Ансамбль стрелки Васильевского острова в Санкт-Петербурге. Общий вид.
232. А. Захаров. Адмиралтейство в Санкт-Петербурге. 1806–1823. Вид с Невы.
233. А. Захаров. Адмиралтейство. Главная арка.
234. К. Росси. Здание Сената и Синода на Сенатской площади в Санкт-Петербурге. 1829–1834.
234. В. Стасов. Московские триумфальные ворота в Санкт-Петербурге. 1834–1838.
235. К. Росси. Арка Главного штаба. 1819–1829.
236. Ф. Алексеев. Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости. 1794. Москва, Третьяковская галерея.
240. П. Сезанн. Автопортрет. Ок. 1880. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина.
240. П. Сезанн. Большая сосна близ Экса. Конец 1890-х. Санкт-Петербург, Эрмитаж.
241. П. Пюви де Шаванн. Священная роща, возлюбленная искусствами и музами. Ок. 1884–1889. Чикаго, Художественный институт.
242. А. Бурдель. Геракл-стрелок. 1909. Париж, Музей Бурделя.
243. А. Бурдель. Пенелопа. 1905–1912. Париж, Музей Бурделя.
243. А. Майоль. Средиземное море. 1901–1905. Париж, Тюильри.
244. А. Майоль. Помона. Ок. 1910. Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина.
245. А. Майоль. Памятник Сезанну. 1912–1925. Париж, Тюильри.
246. А. Остроумова-Лебедева. Петербург. Вид на колонны Биржи и Петропавловскую крепость. 1908.
247. А. Бенуа. Прогулка короля. 1906. Москва, Третьяковская галерея.
248. Л. Бакст. Древний ужас. 1908. Санкт-Петербург, Русский музей.
249. В. Серов. Похищение Европы. 1910. Москва, Третьяковская галерея.
249. В. Борисов-Мусатов. Реквием. 1905. Москва, Третьяковская галерея.
250. К. Петров-Водкин. Женщина в хитоне. Этюд к картине «Греческое панно». 1910. Санкт-Петербург, собрание Русаковых.
251. К. Петров-Водкин. Играющие мальчики. 1911. Санкт-Петербург, Русский музей.

- 252.** *К. Богаевский.* Классический пейзаж. 1910. Санкт-Петербург, Русский музей.
- 252.** *К. Богаевский.* Корабли. 1912. Санкт-Петербург, Русский музей.
- 253.** *А. Матвеев.* Заснувший мальчик. Этюд для надгробия В. Э. Борису-Мусатову в Тарусе. 1910. Санкт-Петербург, Русский музей.
- 254.** *Р. Клейн.* Музей изящных искусств. Москва. 1898–1912.
- 254.** *Р. Клейн.* Музей изящных искусств. Интерьер.
- 255.** *В. Свиньин.* Этнографический музей. Санкт-Петербург. 1900–1911.
- 255.** *Ф. Лидваль.* Азово-Донской банк в Санкт-Петербурге. 1908–1909.
- 256.** *И. Фомин.* Дача А. А. Половцева на Каменном острове в Санкт-Петербурге. 1911–1913.
- 256.** *И. Фомин.* Дом С. С. Абамелек-Лазарева на Мойке в Санкт-Петербурге. 1913–1915.
- 257.** *В. Шуко.* Доходный дом Маркова на Каменноостровском проспекте в Санкт-Петербурге. 1910–1911.
- 257.** *И. Фомин.* Дом С. С. Абамелек-Лазарева. Интерьер.
- 258.** *П. Пикассо.* Юпитер и Семела. Офорт. Из иллюстраций к поэме Овидия «Метаморфозы». 1930.
- 259.** *П. Пикассо.* Портрет Амбруаза Воллара. Рисунок. 1915. Нью-Йорк, Музей Метрополитен.

- Август Октавиан** 6
Августин, святой 48
Аверинцев Сергей Сергеевич 35
Адам Джеймс 151
Адам Роберт 151, 152
Акимов Иван Акимович 158
Александр Македонский 70
Александр Невский 172
Алексеев Александр Алексеевич 214
Алексеев Федор Яковлевич 233, 236
Аллегрин Этьен 110, 111
Алленов Михаил Михайлович 231
Алпатов Михаил Владимирович 44, 119, 182, 266, 273
Альбани Франческо 77, 110
Альбани, кардинал 142
Аполлодор 7
Ардуэн-Мансар (Мансар) Жюль 48, 51, 69, 134–136
Аристотель 38, 40, 131, 146
Арнасон Г. Г. 202
Арнхейм Рудольф 123
Бадт Курт 41
Баженов Василий Иванович 159, 160, 220–222
Базен Жермен 132
Бакст (Розенберг) Лев Самуилович 8, 10, 246, 248, 253, 258, 259
Бальдинуччи Филиппо 88
Бальзак Оноре де 128
Батюшков Константин Николаевич 235
Бахтин Михаил Михайлович 52, 76
Беллини Джованни 247, 250
Беллори Джованни Пьетро 13, 53, 54, 63, 111, 125, 267
Бенуа Александр Николаевич 12, 44, 69, 70, 76, 91, 106, 112, 113, 245–248, 253
Берлингтон, лорд (Бойл Ричард) 150, 151
Бернар Эмиль 276
Бернини Джованни Лоренцо 32, 34, 36, 56, 68, 149
Блант Энтони 21, 57, 58, 124
Богаевский Константин Федорович 250, 252, 258
Бодлер Шарль 183, 185
Бойделл Джон 270
Болонья Джованни да 44
Борисов-Мусатов Виктор Эльпиди-форович 246, 247, 249
Боссюэ Жан Бенинь 48
Бояджиев Григорий Нерсесович 61, 124

- Браувер Адриан 115
 Брилль Пауль 89
 Бруни Федор Антонович 208–211
 Брюан Либераль 136
 Брюллов Карл Павлович 206–209, 211
 Буало Никола 22, 39, 40
 Булле Этьен Луи 218, 220
 Було Шарль 90
 Бурбоны, династия 185
 Бурдель Эмиль Антуан 241–243
 Бурдон Себастьян 110, 127, 128
 Бушардон Эдм 138, 139
 Буше Франсуа 162, 163
 Бюффон Жорж Луи Леклерк 169
 Бялостоцкий Ян 185
 Валантен (де Булонь) 112
 Валери Поль 21, 94, 259, 260
 Валлен-Деламот Жан Батист 156, 157, 160, 226, 228
 Валуа Маргарита де 13
 Ванлоо Карл 162
 Ватто Антуан 65, 94, 162
 Вашингтон Джордж 169, 199
 Веласкес Диего де Сильва 36, 270
 Вельфлин Генрих 9, 258
 Венецианов Алексей Гаврилович 212, 213
 Вергилий 35, 38, 197, 218
 Вермеер Ян Делфтский 117–122, 212, 270
 Вильвиель де, маркиз 170
 Винкельман Иоганн Иоахим 64, 122, 130–133, 138, 142–144, 146, 186, 187, 192, 235–237, 274
 Виньон Б. 137, 138
 Виппер Борис Робертович 263, 272
 Волошин Максимилиан Александрович 258
 Вольтер (Франсуа Мари Аруэ) 138, 169, 170, 175
 Воронихин Андрей Николаевич 136, 160, 230, 231, 253
 Врубель Михаил Александрович 246, 247
 Вуэ Симон 70, 127
 Вьен Жозеф Мари 141, 158, 173
 Габриэль Жак Анж 134, 135
 Гассенди Пьер 46
 Герен Пьер Нарсис 193
 Герцен Александр Иванович 208
 Гёте Иоганн Вольфганг фон 108, 109, 143
 Гильдебранд Адольф 257, 258
 Гинзбург Лидия Яковлевна 269
 Глюк Кристоф Виллибальд 142, 169
 Гоголь Николай Васильевич 207, 208
 Голенищев-Кутузов Илья Николаевич 13
 Гомбрих Эрнст 273
 Гомер 35, 142, 152, 171, 196, 197
 Гондуэн Жак 137
 Гораций Флакк Квинт 39
 Гордеев Федор Гордеевич 157, 159, 160
 Гро Антуан 142
 Гудон Жан Антуан 138, 139, 168–170, 175, 199, 201–203
 Давид Жак Луи 9, 10, 129, 139–142, 158, 159, 163–169, 172, 173, 177–194, 198, 209, 273
 Даламбер (Д'Аламбер) Жан Лерон 169
 Данилова Ирина Евгеньевна 266
 Данте Алигьери 197
 Девож 179
 Дезаво Фелибьен см. Фелибьен
 Декарт Рене 13, 45, 46, 61

- Делакруа Эжен *65, 250*
 Делиль Жак *109, 125, 133*
 Демосфен *64*
 Демут-Малиновский Василий Иванович *176, 204–206*
 Дени Морис *243*
 Державин Гаврила Романович *159*
 Джонс Иниго *52, 149*
 Дидро Дени *132, 162, 169, 216, 218, 268*
 Доменикино (Доменико Дзампьерри) *15, 16, 33, 77, 110, 188*
 Д'Орбе Франсуа *51, 52*
 Достоевский Федор Михайлович *95*
 Дуайен Габриэль Франсуа *142*
 Дюбуа Амбруаз *21*
 Дюге Гаспар (прозв. Гаспар-Пуссен) *110*
 Дюжарден *68*
 Евклид *46*
 Еврипид *48*
 Егоров Алексей Егорович *158, 237, 238*
 Екатерина II *169, 220, 222, 229*
 Желле Жан *88*
 Жерар Франсуа *142*
 Жилле Никола *157, 160, 173*
 Жилли Фридрих *146*
 Жиллярди Доменико *160*
 Жирардон Франсуа *68–70*
 Жирмунский Виктор Максимович *7, 265*
 Жироде-Триозон Анн Луи *142*
 Жолтовский Иван Владиславович *251*
 Жюльен Пьер *138*
 Зандарт Иоахим фон *88, 107, 269*
 Захаров Андреян Дмитриевич *159, 160, 230–233, 237, 253*
 Зевксис *7*
 Зенон *84*
 Золотов Юрий Константинович *265, 267*
 Иван Грозный *172*
 Иванов Александр Андреевич *128, 211–213, 223, 251*
 Иванов Андрей Иванович *158*
 Иктин *7*
 Ирлом Ричард *270*
 Калликрат *7*
 Кальдерон де ла Барка Педро *55*
 Камерон Чарльз *160, 222, 223, 229, 230*
 Кампен Якоб ван *270*
 Камуччини Винченцо *209*
 Канова Антонио *139, 145, 161, 183, 185, 186, 199–203*
 Караваджо Микеланджело Меризи да *34, 35, 97, 118, 183, 263, 264, 273*
 Карамзин Николай Михайлович *220*
 Кардовский Дмитрий Николаевич *250*
 Карраччи Агостино *32, 33, 263*
 Карраччи Аннибале *32, 33, 55, 77, 78, 144, 188*
 Карраччи Лодовико *144*
 Карраччи, братья *31, 36, 70, 77, 78, 110*
 Карстенс Асмус Якоб *144, 145*
 Кастельветро Лодовико *40*
 Катрмер де Кенси Антуан Хризостом *186, 200*
 Кауфман Анжелика *145*
 Кваренги Джакомо *160, 222, 228–231, 237*
 Квинтилиан *64*
 Кемпбелл Колин *150*
 Кент Уильям *150*
 Керам Курт Вальтер *186*

- Кларк Кеннет 274
 Клейн Роман Иванович 254
 Кленце Лео фон 148
 Клодион *см.* Мишель Клод
 Кнобельсдорф Георг Венцеслаус 146
 Кожина Елена Федоровна 83, 268
 Козловский Михаил Иванович 157, 160, 161, 173–175, 203
 Кокоринов Александр Филиппович 156, 228
 Кольбер Жан Батист 34
 Коненков Сергей Тимофеевич 250
 Корде Шарлота 179, 181, 184
 Корнель Пьер 48, 65
 Корреджо Антонио Аллегри 31, 32, 142
 Куазево Антуан 68
 Куинджи Архип Иванович 250
 Курбатов В. Я. 253
 Куртуа Жак (прозв. Бургиньон) 13, 14
 Кюстин де, маркиз 226, 232
 Лагрене Луи Жан Франсуа 157
 Лазарев Виктор Никитич 114, 118
 Лангханс Карл 147
 Лансере Евгений Евгеньевич 245
 Латур Жорж де 112
 Латур Леблон де 57
 Лаури Ф. 89
 Лафонтен Жан де 169
 Ле Корбюзье (Жаннере) Шарль Эдуард 219
 Леблон Жан Батист Александр 224, 231
 Лебрен Шарль 48, 49, 51, 61, 68–72, 127, 128
 Левенгук Антони ван 120
 Лево Луи 48, 49, 51, 52, 69
 Леду Клод Никола 136, 137, 170, 218, 219, 221
 Лейбниц Готфрид Вильгельм 45–47, 121, 130
 Лемер Жан 110
 Ленен Антуан 111–114, 212
 Ленен Луи 54, 74, 75, 111–117, 121, 212
 Ленен Матье 111–114, 212
 Ленотр Андре 48–50, 133, 134
 Леонардо да Винчи 40, 247
 Лепеллетье 181
 Лепер Ж. 137
 Лересс Герард де 270
 Лессинг Готхольд Эфраим 106, 131, 132
 Лесюер Эсташ 127, 128
 Летьер Гийом 191
 Ли Ренсселор У. 22, 26
 Лидваль Федор Иванович 255
 Лисипп 160
 Локк Джон 45, 46
 Ломаццо Джованни Паоло 263
 Ломоносов Михаил Васильевич 159
 Лоррен (Желле) Клод 36, 54, 88–110, 112, 151, 217, 250, 268, 269
 Лосенко Антон Павлович 156–158, 171, 172
 Лотман Юрий Михайлович 225, 269
 Лукомский Георгий Крескентьевич 253
 Львов Николай Александрович 230
 Людовик XIV 48, 67, 69, 70, 72
 Майоль Аристид 241–245, 250
 Маковский Сергей Константинович 248, 250, 253, 276
 Малерб Франсуа 13
 Мальвазия де, маркиз 263
 Мандельштам Осип Эмильевич 240, 259
 Мансар *см.* Ардуэн-Мансар

- Мантенья Андреа 32, 250
 Манчини Джулио 53
 Марат Жан Поль 179–185
 Маре Ганс фон 257
 Марино Джамбаттиста 13, 14, 21, 56, 82, 123
 Мариньи де, маркиз 162
 Мария-Терезия 72
 Марси 68, 69
 Мартос Иван Петрович 157, 160, 161, 176, 203–205.
 Матвеев Александр Терентьевич 250, 251, 253
 Матисс Анри 260
 Медичи Мария 13
 Менгс Антон Рафаэль 130, 131, 142–144, 186
 Микеланджело Буонарроти 31, 32, 144, 173, 175
 Милиция Франческо 132
 Милле Франциск 110
 Минин Кузьма Минич 172
 Миньяр Пьер 127
 Мирон 6
 Михаил Федорович (Романов) 172
 Мишель Клод (Клодион) 138
 Мольер (Жан Батист Поклен) 71, 127, 169
 Монье Пьер 130
 Мор Томас 220
 Моцарт Вольфганг Амадей 142
 Мухина Вера Ивановна 241
 Наполеон (I) Бонапарт 139, 140, 161, 169, 170, 185, 199, 200, 206
 Натуар Шарль Жозеф 162
 Нельсон Горацио 185
 Овидий Публий Назон 14, 35, 36, 41, 42, 78, 82, 98, 100, 258, 260
 Орловский Борис Иванович 176
 Остроумова-Лебедева Анна Петровна 245, 246
 Пажу Огюстен 138, 139
 Палладио Андреа 149–151, 215, 230, 272
 Паннини Джованни 217
 Панофский Эрвин 54, 125, 127
 Пармиджанино 32
 Паррасий 7
 Патель (Младший) 110
 Патель (Старший) 110
 Пейрон Жан Франсуа Пьер 142
 Перикл 6, 8
 Перро Клод 48, 51, 52
 Петр I 70, 160, 226, 230
 Петров-Водкин Кузьма Сергеевич 246–248, 250, 251
 Пигаль Жан Батист 138
 Пикассо Пабло 258, 259
 Пименов Степан Степанович 176
 Пиранези Джованни Баттиста 215–217, 221, 274
 Платон 38, 131, 215, 220, 265
 Плутарх 191
 Пожарский Дмитрий Михайлович 172
 Полигнот 7
 Поликлет 6, 9
 Помпадур де, маркиза 162
 Поп Александр 149
 Пракситель 199, 200, 258
 Приер А.-П. 170
 Приматиччо Франческо 32
 Прокофьев Иван Прокофьевич 157
 Пуантель 37
 Пунин Николай Николаевич 66
 Пуссен Никола 9, 10–31, 34–45, 53, 54, 57–66, 70, 71, 73–75, 77–89, 94, 101, 104, 106, 110, 112–116, 121, 123–128, 131, 132, 139, 140, 142, 155, 158,

- 167, 169, 173, 183, 185, 197,
211, 217, 238, 239, 250, 259,
262–268, 273
- Пушкин Александр Сергеевич** 128,
161, 208, 238
- Пюви де Шаванн Пьер** 238, 239,
241, 247
- Пюже Пьер** 68
- Раймонди Маркантонио** 13
- Расин Жан** 48, 55, 197
- Растрелли Бартоломео** 227
- Растрелли Карло** 70
- Рафаэль Санти** 13, 14, 16, 31, 32,
70, 119, 127, 130, 131, 140, 142,
144, 158, 188, 194, 195, 197,
209, 238, 243, 246, 248, 263
- Рейнолдс Джошуа** 152–155
- Рейсдал Якоб ван** 270
- Рен Кристофер** 52, 136, 149–151
- Рени Гвидо** 18, 70
- Реньо Жан Батист** 185
- Реньоден Т.** 69
- Репин Илья Ефимович** 248
- Рерих Николай Константинович** 258
- Рету Жан** 158, 171
- Рильке Райнер Мария** 239
- Ринальди Антонио** 160, 227
- Ришелье Арман Жан дю Плесси** 70
- Робер Гюбер** 216–219
- Робеспьер Максимилиан** 185, 186
- Роден Огюст** 241
- Романо Джулио** 13, 32
- Росси Карл Иванович** 136, 159,
160, 230, 231, 234, 235, 238
- Рубенс Питер Пауль** 36, 65, 115,
127, 172, 238
- Руссо Жан Жак** 169
- Свидерская Марина Ильинична** 206
- Свиньин Василий Федорович** 255
- Северини Джино** 259
- Сегье Пьер** 70–72
- Сезанн Поль** 112, 128, 239–241,
243, 246, 276
- Сенека Луций Анней** 170
- Сервий Туллий** 6
- Серов Валентин Александрович**
246, 247, 249
- Скалигер Жозеф Жюст** 171
- Скамоцци Винченцо** 272
- Собуль Альбер** 185
- Соколов Петр Иванович** 158
- Софрат** 169, 170
- Соловьев Сергей Михайлович** 246
- Сорока Григорий Васильевич** 212–
214
- Спиноза Бенедикт (Барух)** 45, 46
- Старов Иван Егорович** 160, 227–
229
- Стасов Василий Петрович** 160, 230,
231, 234
- Стелла Жак** 127
- Стуф Жан Батист** 139
- Суворов Александр Васильевич** 175
- Суфло Жак Жермен** 135, 136
- Сципион Африканский** 61, 62
- Тарабукин Николай Михайлович** 24,
25
- Тасси Агостино** 88, 89
- Тассо Торквато** 21, 22, 26, 28, 262,
263, 267
- Татаркевич Владислав** 84
- Тенирс Давид** 115
- Тёрнер Уильям** 108
- Тибальди Пеллегрини** 31
- Тит Ливий** 36, 61
- Тициан (Тициано Вечеллио)** 15, 16,
31, 32, 44
- Тишбейн Иоганн Генрих Вильгельм**
145
- Толстой Федор Петрович** 176
- Тома де Томон Жан** 160, 230–232,
237, 253

Торвальдсен Бертель 199–202
Торелли Джакомо 65
Трезини Джованни 231
Трубецкой Павел (Паоло) Петрович 250
Тыранов Алексей Васильевич 213
Тюби Жан Батист 68, 69
Угрюмов Григорий Иванович 158, 172
Уэдждуд Джозайя 152, 176
Фабрициус Карел 118
Фаворский Владимир Андреевич 128
Фальконе Этьен Морис 138, 139, 160, 173
Фелибьен Дезаво Андре 34, 53, 263
Фельтен Юрий Матвеевич 228, 229
Фенелон 48
Феокрыт 78
Фидий 6, 142, 160, 170, 197, 200
Фидлер Конрад 257
Флаксман Джон 152, 153, 185, 188
Флоренский Павел Александрович 9, 166
Фокион 83
Фомин Иван Александрович 251, 253, 255–257
Фрагонар Оноре 162
Франклин Бенджамин 169
Франциск, святой 48
Фридлендер Вальтер 29, 64, 83
Фуке Никола 49, 70, 113
Фуко Мишель 47
Хаккерт Якоб Филипп 145
Хейзинга Йохан 55
Хогарт Уильям 43, 132
Ходлер Фердинанд 247
Хрисипп 84
Царлино Джозеффо 39, 73
Цицерон Марк Туллий 84, 170

Чевакинский Савва Иванович 226
Чернецовы, братья 214
Шадов Иоганн Готфрид 145, 146
Шальгрэн Жан Франсуа 137, 138
Шамбре Фреар де 126
Шампень Филипп де 127
Шантелу Поль 36–38, 60, 76
Шарден Жан Батист Симеон 54, 112, 113
Шебуев Василий Козьмич 158
Шевырев Степан Петрович 124
Шекспир Уильям 55
Шенье Андре 183, 184
Шинкель Карл Фридрих 136, 147, 148
Шпее Фридрих 36
Шубин Федот Иванович 157
Шухаев Василий Иванович 250
Щедрин Феодосий Федорович 157, 161, 174, 176, 203–205
Щуко Владимир Александрович 251, 255, 257
Эккерман Иоганн Петер 108, 109
Элиаде Мирча 268
Эльсхаймер Адам 89, 104
Энгр Жан Огюст Доминик 58, 142, 194–198, 250, 260
Эсхил 48
Яковлев Александр Евгеньевич 250

СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ
ТАБЛИЦА

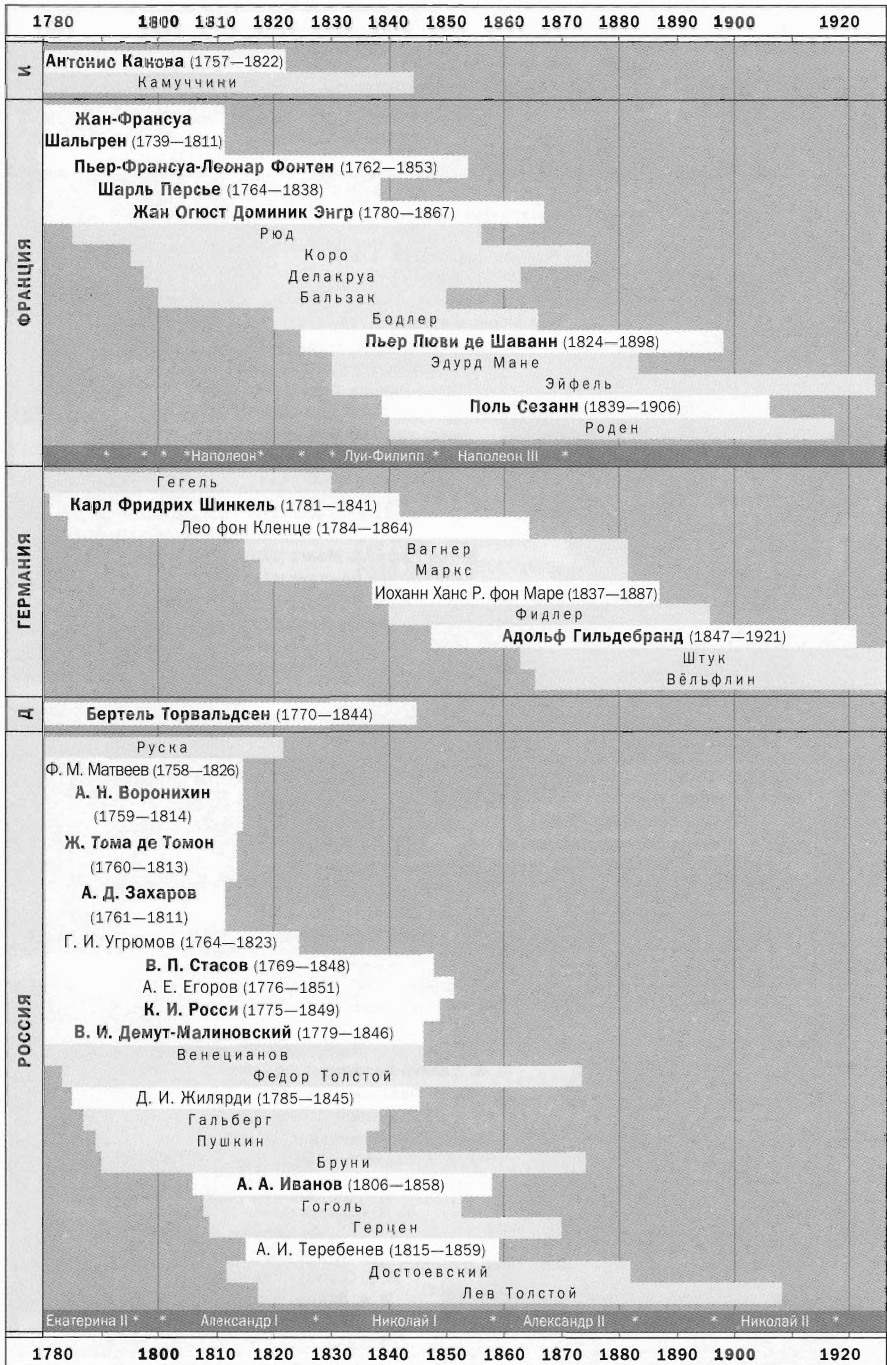
XVII век

	1580	1600	1610	1620	1630	1640	1650	1660	1670	1680	1690	1700	1720
ИТАЛИЯ	Манчини												
	Аннибале Карраччи (1560—1609)												
	Галилей												
	Кампанелла Марино Караваджо Гвидо Рени												
	Доменико Дзампери (Доменикино) (1581—1641)												
				Гверчино									
					Бернини								
						Беллори							
ФРАНЦИЯ	Малерб												
	Вуэ												
	Луи Ленен (1593—1648)												
	Никола Пуссен (1594—1665)												
	Декарт												
	Клод Лоррен (1600—1682)												
	Шампень												
	Корнель												
	Луи Лево (1612—1670)												
	Клод Перро (1613—1688)												
	Андре Ленотр (1613—1700)												
	Дюге												
	Фелисьен												
	Бурдон												
	Лесюер												
Франсуа Блондель (1617—1686)													
Мольер													
Лафонтен													
Франсуа Жирардон (1628—1715)													
Брюан													
Буало													
Расин													
Жюль Ардуэн-Мансар (1646—1708)													
Генрих IV *													
Людовик XIII *													
Людовик XIV *													
Г	Эльсхаймер												
	Олиц												
	Зандрарт												
	Лейбниц												
АНГЛИЯ	Шекспир												
	Донн												
	Инниго Джонс (1573—1652)												
	Мильтон												
	Драйден												
Кристофер Рен (1632—1723)													
Локк													
Елизавета I *													
Яков I *													
Карл I *													
Кромвель *													
Карл II **													
Анна *													
ГОЛЛАНДИЯ	Гроций												
	Якоб ван Кампен (1595—1657)												
	Рембрандт												
	Рейсдал												
	Ян Вермеер Делфтский (1632—1675)												
Спиноза													
Герард де Лересс (1641—1711)													
ФЛ	Рубенс												
	Франсуа Дюкенуа (1594—1643)												
	1580	1600	1610	1620	1630	1640	1650	1660	1670	1680	1690	1700	1720

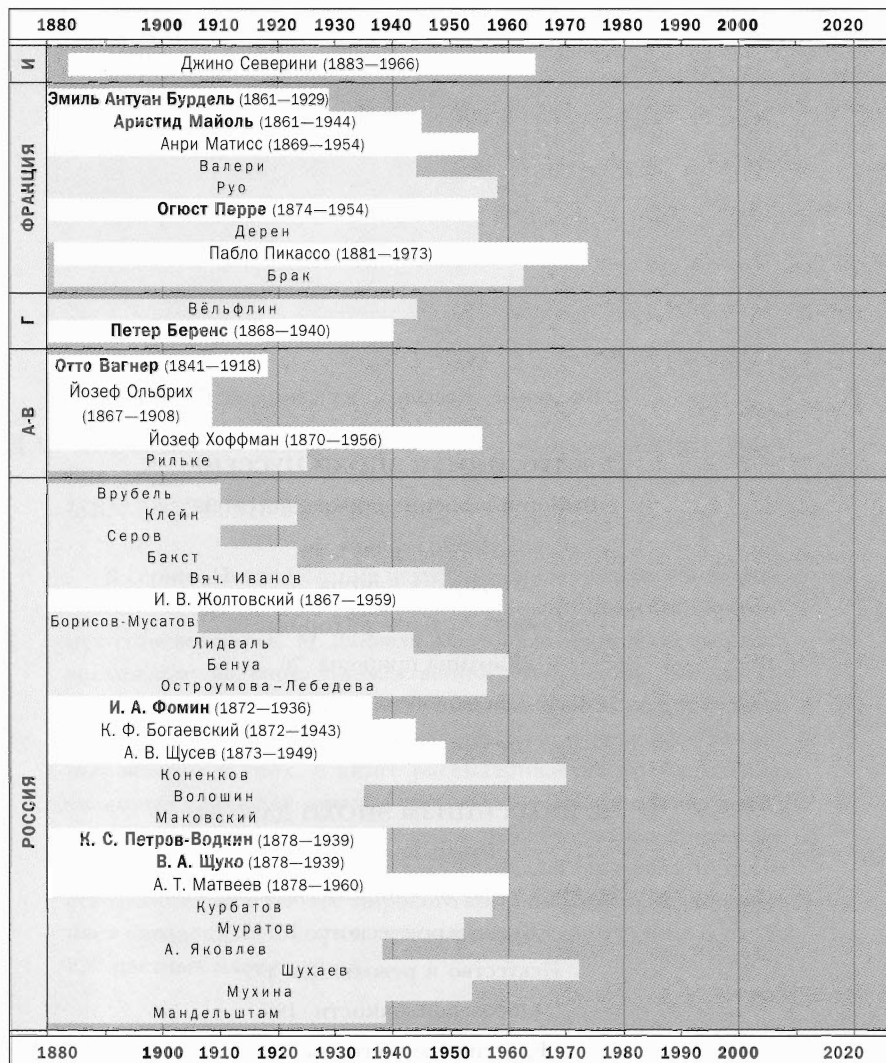
XVIII век

	1680	1700	1710	1720	1730	1740	1750	1760	1770	1780	1790	1800	1820						
ИТАЛИЯ		Джованни Паоло Паннини (1691—1765)		Джованни Баттиста Пиранези (1720—1778)		Милициа		Антонио Канова (1757—1822)											
ФРАНЦИЯ		Бушардон		Жак-Анж Габриэль (1698—1782)		Шарден		Жак-Жермен Суфло (1713—1780)		Дидро		Пигаль							
		Этьен-Морис Фальконе (1716—1791)		Этьен-Луи Булле (1728—1799)		Гюбер Робер (1733—1808)		Клод-Никола Леду (1736—1806)		Делиль		Жан-Антуан Гудон (1741—1828)							
		Жак-Луи Давид (1748—1825)		Шенье		Людовик XIV		*	*	Людовик XV		*	*						
		Наполеон I **																	
ГЕРМАНИЯ		Кант		Антон Рафаэль Менгс (1728—1779)		Карл Готхард Лангханс (1732—1808)		Гете		Асмус Якоб Карстенс (1754—1798)		Шиллер							
		Готфрид Шадов (1764—1850)		Фридрих Жилли (1772—1800)															
АНГЛИЯ		Ньютон		Колин Кемпбелл (?—1728)		Уильям Кент (1685—1748)		Ричард Берлингтон (1694—1753)		Джошуа Рейнолдс (1723—1792)		Роберт Адам (1728—1792)							
		Джозайя Уэджвуд (1730—1795)		Анна		Георг I		*	Георг II		*	Георг III							
Д		Бертель Торвальдсен (1770—1844)																	
РОССИЯ		Ж.-Б. Леблон (1679—1719)		А. Ринальди (ок. 1710—1794)		Ломоносов		Ж.-Б. Валлен-Деламот (1729—1800)		Ю. М. Фельтен (1730—1801)		Ч. Камерон (1730-е—1812)							
		В. И. Баженов (1737—1799)		А. П. Лосенко (1737—1773)		М. Ф. Казаков (1738—1812)		Державин		Дж. Кваренги (1744—1817)		И. Е. Старов (1745—1808)							
		Н. А. Львов (1751—1803)		Ф. Ф. Щедрин (1751—1825)		М. И. Козловский (1753—1802)		И. П. Мартос (1754—1835)											
		Петр I		*	Анна		**	Елизавета		**	Екатерина II		*						
		Александр I																	
	1680	1700	1710	1720	1730	1740	1750	1760	1770	1780	1790	1800	1820						

XIX век



XX век



Г — Германия

ФЛ — Фландрия

Д — Дания

И — Италия

А-В — Австро-Венгрия

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение. Классика, классицизм	6
I. КЛАССИЦИЗМ ЭПОХИ ПУССЕНА	
«Выбор и усвоение прекрасного»	12
Идея Порядка	36
Иерархия жанров	52
Изобразительная риторика	55
Картина природы	76
Бытовой жанр	111
Искусство как форма мышления	123
II. КЛАССИЦИЗМ ЭПОХИ ДАВИДА	
Новая волна	130
Национальные версии классицизма	133
Культ героического	161
Искусство и революция	177
Образы античности	186
Классицизм и утопия	215
Санкт-Петербург как художественный феномен	224
Заключение. Неоклассицистические тенденции в искусстве конца XIX – начала XX века	238
ПРИМЕЧАНИЯ	261
ЛИТЕРАТУРА	277
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	282
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	290
СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА	297

Даниэль С. М.

Д 18 Европейский классицизм. — СПб.: Азбука-классика, 2003.
304 с.: ил.

ISBN 5-352-00313-2

В серии «Новая история искусства» представлена книга известного петербургского ученого, художника и педагога, доктора искусствоведения С. М. Даниэля. Издание посвящено такому многосложному явлению художественного творчества, как классицизм. Автор по-новому трактует этот стиль и анализирует возможность применения термина «классика» к произведениям различных жанров и эпох. В книге рассматривается проблематика, связанная с европейским классицизмом и охватывающая произведения, созданные в XVII—XX веках. Эта самобытная концепция, несомненно, вызовет интерес как у специалистов в области искусствознания, так и у более широкого круга читателей. Текст дополняет справочный аппарат, синхронистическая таблица и около 250 цветных иллюстраций.

Сергей Михайлович Даниэль

ЕВРОПЕЙСКИЙ КЛАССИЦИЗМ

Ответственный редактор АННА ОБРАДОВИЧ

Ведущий редактор ЕЛЕНА КОЗИНА

Художественный редактор ВАДИМ ПОЖИДАЕВ

Технический редактор ТАТЬЯНА РАТКЕВИЧ

Корректоры ИРИНА КИСЕЛЕВА, ТАТЬЯНА БОРОДУЛИНА

Верстка ВЕРЫ ЛОШКАРЕВОЙ, ЛЮБОВИ КИСЕЛЕВОЙ

Директор издательства МАКСИМ КРЮТЧЕНКО

Подписано в печать 27.10.2003.

Формат издания 60×100¹/₁₆. Печать офсетная.

Тираж 5000 экз. Усл. печ. л. 21,11. Изд. № 313. Заказ № 1232.

Издательство «Азбука-классика».

196105, Санкт-Петербург, а/я 192.

www.azbooka.ru

Отпечатано в ФГУП «Печатный двор»

Министерства РФ по делам печати, телерадиовещания
и средств массовых коммуникаций.

197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.



НОВАЯ
ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА

ЕВРОПЕЙСКИМ КЛАССИЦИЗМ



СЕРГЕЙ ДАНИЛОВ


АЗБУКА

НОВАЯ
ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА

ЕВРОПЕЙСКИЙ КЛАССИЦИЗМ

СЕРГЕЙ ДАНИЭЛЬ

Серия «Новая история искусства» готовится издательством в сотрудничестве с известными петербургскими и московскими искусствоведами. По существу, это первая издаваемая за последние годы история искусства, учитывающая пересмотренные и вновь установленные факты и использующая богатейшие материалы и концепции, накопленные и разработанные мировым искусствоведением за прошедшее столетие.

Каждая книга, как правило, принадлежит перу одного автора и несет черты его индивидуальности. Все книги серии отличает относительная свобода авторской интерпретации художественных явлений и событий. Изложенный в них материал в отдельных случаях пересекается в историческом времени, ибо стили, течения, школы, мастера и произведения искусства воздействуют не только в пределах однажды отпущенного им жизненного срока, но и на значительной временной дистанции.

Сергей Михайлович Даниэль — известный петербургский историк искусства, доктор искусствоведения, профессор Европейского университета и Института им. И. Е. Репина Российской Академии художеств. Получив художественное образование, он занимался живописью, копировал старых мастеров в Эрмитаже, преподавал в художественной школе. Среди его многочисленных публикаций книги: «Картины классической эпохи» (1986), «Искусство видеть» (1990), «Французская живопись: взгляд из России» (1996), «Русская живопись: между Востоком и Западом» (1999), «От иконы до авангарда» (2000), «Сети для Протея» (2002).

Книга С.М. Даниэля, написанная для серии «Новая история искусства», посвящена проблемам, связанным с европейским классицизмом, и охватывает произведения, созданные в XVII—XX веках. Здесь рассматривается творчество таких западноевропейских и русских художников, как Карраччи, Пуссен, Лоррен, Вермеер, Давид, Энгр, Лосенко, Козловский, Брюллов, Иванов, Сезанн, Майоль и многих других. Текст сопровождается справочный аппарат, синхронистическая таблица и более 250 цветных иллюстраций.

