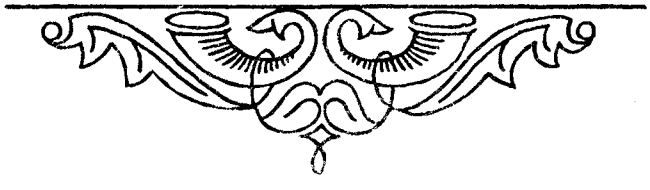
ДЕНИ
ДИДРО
САЛОНЫ

ОРДЕНА ЛЕНИНА
АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ



ДЕНИ ДИДРО

САЛОНЫ

В ДВУХ ТОМАХ

МОСКВА «ИСКУССТВО»
1989

ДЕНИ ДИДРО

САЛОНЫ

ТОМ ПЕРВЫЙ

МОСКВА «ИСКУССТВО»
1989

ББК 87.8
Д 44

Вступительная статья, составление,
общая редакция Л. Я. РЕЙНГАРДТ,
доктора искусствоведения

Переводы с французского
И. Я. ВОЛЕВИЧ, Ю. М. ДЕНИСОВА,
Вал. Г. ДМИТРИЕВА, С. В. ШКУНАЕВА

Примечания
Е. Ю. САПРЫКИНОЙ,
доктора филологических наук

Подбор иллюстраций
Н. Ю. ЗОЛОТОВОЙ

Рецензент
доктор философских наук,
профессор М. Ф. ОВСЯННИКОВ

Д $\frac{0301080000-008}{025(01)-89}$ 10-88

© Издательство «Искусство», 1989 г.

САЛОНЫ ДИДРО И ЭСТЕТИКА ФРАНЦУЗСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ

I

Дидро — один из самых глубоких и разносторонних представителей французского Просвещения XVIII века, философ, драматург, поэт, автор романов, теоретик искусства и художественный критик. В качестве борца против реакционного мировоззрения, средневековой монархии и церкви Дидро является центральной фигурой французского Просвещения. Энгельс говорит: «Если кто-нибудь посвятил свою жизнь «служению истине и праву», — в хорошем смысле этих слов, — то таким человеком был, например, Дидро»[1].

Как материалист, Дидро был наиболее последовательным борцом «против метафизики XVII столетия и против всякой метафизики вообще» (Маркс). Правда, как и другие просветители, Дидро еще был далек от исторического взгляда на явления природы и общественные отношения. Отсюда — некоторая дань идеализму в объяснении общественных процессов истории человеческого общества. Но вместе с тем именно у Дидро мы находим гениальные догадки диалектического мышления.

Во Франции эпоха Просвещения была периодом подготовки буржуазно-демократической революции. В других странах Европы связь между революцией и Просвещением была менее ясной и последовательность во времени другая. (В Англии просветительное движение следует за революционными бурями «великого бунта» 1642—1649 годов и классовым компромиссом 1698 года. В Германии Просвещение отделено от революции 1848 года целым столетием. В России борьба просветителей предшествовала революционной ситуации 1861 года, закончившейся крестьянской реформой, проведенной сверху самодержавным правительством). Тем не менее, несмотря на все исторические и местные особенности, движение идей, известное в каждой из этих стран под именем просветительного движения, имеет некоторые общие черты.

Говоря о русском просветителе Скалдине, Ленин писал: «Как и просветители западноевропейские, как и большинство литературных представителей 60-х годов, Скалдин одушевлен горячей враждой к крепостному праву и *всем его* порождениям в экономической, социальной и юридической области. Это первая характерная черта «просветителя». Вторая характерная черта, общая всем русским просветителям, — горячая защита просвещения, самоуправления, свободы, европейских форм жизни и вообще всесторонней европеизации России. Наконец, третья характерная черта «просветителя» это — отстаивание интересов народных масс, главным образом крестьян, (которые еще не были

[1] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 21, с. 290

вполне освобождены или только освобождались в эпоху просветителей), искренняя вера в то, что отмена крепостного права и его остатков принесет с собой общее благосостояние и искреннее желание содействовать этому»[2]. Тем самым Ленин обрисовал главные особенности того исторического типа, который называется просветителем: вражда к крепостничеству, средневековой отсталости, борьба за «европейские», то есть передовые по тем временам буржуазные формы жизни, защита интересов народа, главным образом крестьянства, «исторический оптимизм». Эта характеристика применима не только к истории русской культуры.

Если просветительское движение в области политики означало борьбу со старым, феодально-чиновничьим порядком с точки зрения буржуазного общества, то в области теории оно также было прогрессивным, было связано с разрушением старой метафизики, с выдвижением на первый план материалистической теории и с учением о том, что всякое познание основано на опыте, на тех данных, которые мы получаем из внешнего мира посредством наших чувств.

Французское Просвещение, представленное блестящими именами Вольтера, Монтескье, Руссо, славной школой материалистических мыслителей Дидро, Гельвеция и Гольбаха, является классическим типом подобного общественного движения. Энгельс писал: «Великие люди, которые во Франции просвещали головы для приближавшейся революции, сами выступали крайне революционно. Никаких внешних авторитетов какого бы то ни было рода они не признавали. Религия, понимание природы, общества, государственный строй — все было подвергнуто самой беспощадной критике; все должно было предстать перед судом разума и либо оправдать свое существование, либо отказаться от него. Мыслящий рассудок стал единственным мерилом всего существующего»[3].

Дальнейший ход истории показал, что действительным содержанием этого «царства разума» было идеализированное буржуазное общество. Просветители еще не видели и не могли видеть его противоречий, отсюда историческая и классовая ограниченность их духовного горизонта. Однако из этого вовсе не следует, что просветители защищали корыстные интересы буржуазии.

Главным идеологическим оружием феодальной реакции является религия с ее аскетической моралью, враждебной всякому наслаждению жизнью, всякой чувственности. Хотя в классический век абсолютизма, при Людовике XIV, искусство и литература пользовались некоторым покровительством двора, они подвергались нападкам со стороны ханжей и вынуждены были оправдывать свое назначение при помощи особой эстетической теории, согласно которой задача искусства — подниматься над чувственным миром, обуздывать страсти посредством рациональных правил художественного творчества. Чтобы понять место искусства в рамках дворянско-чиновничьего мировоззрения, достаточно вспомнить презрение к актерам, которые по традиции считались врагами религии и не подлежали церковному погребению, достаточно вспомнить травлю, которой подвергался Мольер, и т. п.

Год смерти Людовика XIV (1715) был началом быстрого изменения общественных настроений. В эпоху Регентства, когда сложился так называемый стиль рококо, права чувственности выступают на первый план. Искусству уже не приходится извиняться за свое обращение к эмоциям. Передовая общественная мысль находит в образах художественной литературы великое средство для наглядного, живого, убедительного, доступного широкому кругу людей распространения новых взглядов на мир окружающей природы и человека. Театр становится трибуной нации, «школой нравов». Наконец, широкое развитие получа-

[2] *Ленин В. И.* Собр. соч., т. 2, с. 519.
[3] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 20, с. 16.

ет новая отрасль литературы — эстетика. Само развитие ее свидетельствовало о том, что общественная мысль обратилась к человеку как существу, обладающему не только отвлеченным разумом, но и чувствами и телесными потребностями, существу, способному не только жить, но и наслаждаться жизнью. Широкое распространение эстетической литературы в XVIII веке было одним из признаков сенсуализма эпохи Просвещения, ее материалистической окраски вообще.

Телесная организация человека есть основа его духовной жизни, и с этим должен считаться тот, кто хочет развить в своем народе общественное начало. Не холодная казенная мораль, а живые образы искусства, возбуждающие страсти и вместе с тем очищающие их, более всего пригодны для воспитания людей. На этой идее основано знаменитое сочинение аббата Дюбо «Критические размышления о поэзии и живописи» (1719). Сенсуалистические идеи развивал и Кондильяк в своем «Опыте о человеческом знании» (1746). Но особенно важно в этом смысле значение эстетики Гельвеция.

Рассматривая человека как телесное существо, эстетика Просвещения способствовала развитию реализма в искусстве и прямо проповедовала его, особенно в лице Дидро. Дидро был также теоретиком драмы нового типа, стремившейся преодолеть абстрактную противоположность отвлеченной морали человеческим страстям, присущую эстетике классицизма. Рассматривая искусство как явление реальной человеческой жизни, просветители видели его зависимость от общества, «среды», но так как человек в конечном счете оставался для них только естественным существом, то на первый план выдвигалась его связь с природой и влияние географических условий.

В действительности сущностью человека, по известному определению Маркса в «Тезисах о Фейербахе», является «совокупность всех общественных отношений»[4], которые образуют вторую, подлинную природу человека. Но для того, чтобы прийти к такому взгляду, нужно понять эти отношения в их необходимом развитии, основанном на производстве и воспроизводстве материальной основы человеческого общества. В силу глубоких исторических причин подобная точка зрения была еще недоступна писателям XVIII века. Их кругозор ограничен образом буржуазного человека-собственника, изолированного товаропроизводителя, вступающего в отношения договора с другими лицами на основе взаимных интересов. Материализм просветителей сохраняет метафизический характер. Как уже говорилось выше, общественно-историческое содержание понятия «человек» еще отсутствует. Он остается для них частью природы, материальным телом, ограниченным со всех сторон своими физическими интересами и потребностями.

Такая точка зрения создавала огромные трудности при переходе от оправдания материальных интересов людей к обоснованию общественного идеала, то есть к демократическим, гражданским целям Просвещения. И здесь просветители вынуждены были отказаться от своего материалистического исходного пункта, обратившись к мотивам идеалистического характера.

II

Если главное внимание эстетики XVII века было направлено на установление общих законов, правил и норм, то в литературе XVIII века человек становится мерой всех вещей. Человек с его личными интересами, или, как говорили в XVIII веке, страстями, его индивидуальными особенностями, его обычной жизнью и его общественными отношениями. Появляются даже такие теории,

[4] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 3, с. 3.

согласно которым искусство и вообще понятие красоты принадлежат только человеческому сознанию и не имеют никаких объективных корней, всякое эстетическое ощущение индивидуально и субъективно и данный предмет тем более красив, чем больше он мне нравится. Прекрасное различно, разнообразно, для каждого индивидуально.

В противоположность абсолютному покою, мертвенной неподвижности метафизических теорий XVII века литература Просвещения выдвигает идею движения, идею развития. Интересы являются движущей силой человеческих поступков, без страсти не совершается ничего великого. Важно только, чтобы интересы людей совпадали с интересами общества. В этом случае человек сам захочет соблюдать правила общежития и добро явится естественным следствием страстного желания самих заинтересованных людей. Гельвеций говорит в своей книге «Об уме»: «То же самое, что в области физики представляет собой движение, то же самое в области морали представляет собой страсть, представляет собой интерес»[5].

Поэтому в эстетике Просвещения большую роль играет ее действенный практический характер. Активное воспитательное воздействие на каждого индивида, его воспитание в духе идеалов нового общества представлялось просветителям необходимым условием для устранения всех отрицательных явлений жизни, всех противоречий действительности. Для XVIII века были характерны три формы этой воспитательной теории. В Англии — теория морального воспитания, во Франции — теория социально-политического воспитания и в Германии — особая теория эстетического воспитания.

Но при всех национальных особенностях и различиях общим для всех школ было центральное положение о необходимости и возможности посредством проповеди определенных социально-политических идеалов изменить природу человека, уничтожить эгоизм и своекорыстие, и тогда частные интересы перестанут противостоять общественным. Особую роль в теории воспитания мыслители этой эпохи отводили искусству, его моральному воздействию на общество.

Роль искусства и литературы в просветительном движении была очень велика. Самые близкие их сердцу идеи просветители высказывают в форме рассмотрения проблем искусства. Это характерно для истории общественной мысли всех европейских народов этой эпохи. Вопросам теории искусства Дидро посвятил очень много работ[6]. Особенностью Дидро как представителя эстетической мысли является отсутствие резкого разграничения вопросов философии, с одной стороны, и художественной практики — с другой. Некоторые его художественные произведения написаны как философские трактаты, и, наоборот, ряд философских и эстетических трактатов — как художественные произведения. Особенно часто пользуется Дидро формой художественного диалога, в котором развиваются глубокие философские мысли.

В 1751 году вышел первый том его бессмертного создания — знаменитой Энциклопедии, объединившей усилия всех передовых людей просветительного движения. Аресты, запрещения, проклятие римского папы, уход друзей, предательство издателя Лебретона, позволявшего себе подвергать собственной тайной цензуре статьи Дидро, — все это не остановило вождя энциклопедистов в его более чем двадцатилетнем труде. К 1773 году Энциклопедия была в основном закончена. Но уже с 1759 года Дидро отдался новой систематической работе — критическому обзору французских выставок изобразительного искус-

[5] *Гельвеций К. А.* Об уме. М., 1938, с. 114.

[6] Достаточно сказать, что в двадцатитомном Собрании сочинений под редакцией Ассеза семь томов содержат эстетические трактаты и художественно-критические статьи.

ства, так называемых Салонов. Это незаменимый источник для понимания искусства XVIII века, образец блестящей и нелицеприятной критики. В живой и доступной форме Дидро затрагивает самые глубокие вопросы философии, эстетики и истории искусства.

Салоны являются своего рода школой эстетики, они содержат большие отступления теоретического характера. В них полностью отражается материалистическая философия Дидро со всеми свойственными материализму XVIII века противоречиями и вместе с тем со всем блеском ума и таланта, присущим этому направлению истории французской культуры.

Салонами назывались периодические выставки картин, гравюр и скульптуры, основанные Королевской академией в Париже при Людовике XIV (1667). В годы деятельности Дидро установился прочный обычай устраивать Салон каждые два года (с 25 августа до конца сентября). Первоначально в качестве помещения служила Большая галерея Лувра, с 1725 года они были перенесены в так называемый Квадратный салон (кроме скульптуры, которая обычно размещалась во дворе или мастерских художников), откуда происходит и само название.

В течение всего XVIII столетия число произведений, выставленных в Салонах, с каждым годом росло и в 1765 году достигло 432 номеров. На этом уровне оно держалось до начала революционной эпохи, когда в количественном отношении Салоны сразу выросли больше чем вдвое.

Несмотря на официальный характер Салонов, они достаточно полно отражали развитие французского искусства в эпоху Дидро и, без сомнения, стояли выше других художественных выставок, число которых в Париже этого времени вообще было невелико.

Шестидесятые годы XVIII века — время подъема общественного значения Салонов. Они привлекали в стены Лувра самую разнообразную публику — от аристократии и состоятельной буржуазии до самых демократических слоев населения. Мерсье в «Картинах Парижа» пишет, что в день открытия Салона «поток посетителей не прекращается с утра до вечера. Бывают часы, когда в нем задыхаешься. Это — настоящее смятение». Он отмечает, что «зрители столь же пестры, как изображенные сюжеты, где все смешано — духовное и светское, патетическое и гротескное»[7].

Дидро писал свои обзоры Салонов для «Литературной, философской и критической корреспонденции» Гримма. Друг Дидро Фридрих Мельхиор Гримм был резидентом одного из немецких государств в Париже. Журнал был рукописным, он выходил в количестве пятнадцати — двадцати экземпляров и сообщал парижские литературные новости европейским дворам, жадно следившим за первой столицей мира. В числе подписчиков «Литературной корреспонденции» были Екатерина II, герцогиня Саксен-Готская, шведский король, король Польши и другие, более мелкие властители. Журнал Гримма, в котором помещено немало произведений Дидро, читался, конечно, не только коронованными особами. Его знал, например, Гете. Но круг читателей Салонов был все же ограничен. Этим во многом объясняется та свобода, с которой Дидро говорит об искусстве и современных ему художниках. «Я могу заблуждаться в моих суждениях по недостатку знаний или вкуса, — пишет он в Салоне 1763 года, — но заявляю, что художники, о которых я говорил, знакомы мне не только по их произведениям и что в этих записях нет ни слова, продиктованного лестью или ненавистью. Я испытывал разнородные чувства и говорил только то, что чувствовал. Если я и бывал пристрастен, то лишь к тем сюжетам и манерам письма, по отношению к которым пристрастность естественна. ⟨...⟩ В особенности прошу помнить, что пишу я не для публики, а для мое-

[7] *Mercier L. S.* Tableau de Paris. Coll. Bibliothèque National. Paris, 1781—1788.

го друга. Поверьте, лучше уж мне отдать руку на отсечение, нежели огорчить достойных людей, которые просто валятся с ног от усталости, лишь бы только нам угодить» (1, 93 наст. изд.).

«Литературная корреспонденция» была напечатана только в следующем столетии (1812—1813, 1829—1831) и переиздана в 1877 году Морисом Турне»[8].

Читатели,«Литературной корреспонденции» не видели тех произведений, о которых говорится в обзорах Салонов. У них обычно были только каталоги, так называемые «ливре» (livret), да и то не всегда. Этим объясняется характерная особенность анализа произведений искусства у Дидро. Он, как правило, следует за каталогом и прежде всего дает очень живое описание картины или скульптуры: содержания, сюжета, композиции, характера персонажей, одежд, аксессуаров, пейзажей. Эти образные, точные описания сделаны так, что у читателя создается яркое впечатление о произведении, он как бы видит его[9].

В Салонах мысли Дидро выражены в непосредственной, свободной форме. Наряду с описаниями он использует разнообразные литературные жанры: письма, трактаты, речи, беседы, диалоги. Дидро хорошо понимал, какое важное место в его творчестве занимают эти обзоры выставок. «Это лучшее из того, что я сделал с тех пор, как занимаюсь литературой», — пишет он Софи Воллан (10 января 1765 года) по поводу Салона 1765 года[10]. Его мысли, рассуждения, оценки вызывают живой отклик и у современного читателя, так как они касаются многих проблем, которые и сейчас сохраняют свое значение для искусства и его теории.

Дидро работал над Салонами в течение двадцати двух лет. Он написал девять критических статей (некоторые из них имеют размер небольшой книги). В первых Салонах (1759, 1761 и 1763 годов) Дидро только открывает дорогу к новому для него жанру. Вершиной этой критической деятельности являются Салоны 1765, 1767 и 1769 годов, наиболее содержательные в теоретическом отношении, написанные с необычайной энергией и самые обширные. Продолжением Салона 1765 года является трактат «Опыт о живописи», Салона 1767 года — статья «О манере и манерности». Салоны 1771, 1775 и 1781 годов меньше по размерам и свидетельствуют о том, что деятельность художественного критика уже не представляла для Дидро прежнего интереса.

Салоны не были напечатаны при жизни философа. Они увидели свет постепенно в 1795—1857 годах и лишь в 1875—1877 годах были собраны воедино в двадцатитомном издании Собрания сочинений Дидро[11]. Критическое издание Салонов под редакцией Жана Сезнека и Жана Адемара в четырех томах вышло в 1957—1967 годах в Оксфорде[12]. Большое значение для всех изданий сочинений Дидро имеет рукописная, самая полная копия Салонов, хранящаяся в Ленинграда-

[8] Correspondance littéraire, philosophique et critique, par Grimm, Diderot, Raynal. Meister, etc... revue... par Maurice Tourneux. Paris, 1877—1882, 16 vol.

[9] Отсутствие иллюстраций очень усложняло работу Дидро. В обращении к Гримму он пишет: «Добейтесь, чтобы состоятельные люди, для которых вы предназначаете мои обзоры, распорядились либо разрешили мне делать наброски со всего того, о чем мне предстоит их осведомлять, и я головой отвечаю, что перед вами будет совсем новый Салон... Не только эскиза — не говорю уж, сделанного с умом, что, разумеется, лучше, — но простого наброска было бы мне достаточно, чтобы дать вам представление об освещении, светотени, общем расположении, позах фигур, об их действиях, массе, группировке, о той линии, которая, извиваясь, связует воедино различные части композиции; вы читали бы мое описание, имея перед глазами этот набросок; он позволил бы мне быть не столь многословным, а вы уразумели бы более» (2, 18, 19). Далее ссылки на наст. изд. даются в тексте с указанием тома и страницы.

[10] *Diderot D.* Lettres à Sophie Volland. Textes publiés par A. Babelon. T. II. Paris, 1930, p. 81.

[11] *Diderot D.* Oeuvres complètes, revues... par J. Assézat et M. Tourneux, 1875—1877, 20 vol.

[12] *Diderot D.* Salons. Texte établi et présenté par J. Seznèc et J. Adhémar. Oxford, Clarendon Press, 1957—1967, 4 vol. В настоящее время выходит новое полное собрание сочинений Дидро в 33-х томах: Oeuvres complètes de Diderot. Comité de publication: H. Dieckmann, R. Mauzi, J. Proust, J. Varloot. Paris, 33 vol.

де. Оксфордское издание Салонов воспроизводит не только текст Дидро вместе с многочисленными приложениями и комментариями, но и репродукции картин, гравюр и скульптуры. Выше уже говорилось о том, что Дидро очень огорчало отсутствие иллюстраций в «Литературной корреспонденции» Гримма. Редакция оксфордского издания отмечает, что до недавнего времени только в Советском Союзе было выполнено желание великого французского мыслителя[13].

Хотя критические обзоры выставок были известны во Франции XVIII века, но, конечно, именно Дидро был создателем нового жанра литературы — художественной критики[14]. Салоны являются классическим произведением этого жанра, образцом замечательного для своего времени конкретного разбора великого множества художественных произведений, среди которых гений французского мыслителя выдвинул на первый план реалистические работы Шардена и Латура.

Дидро увлекла новая сфера деятельности, и он с поистине энциклопедической разносторонностью и глубоким пониманием относится к изучению пластических искусств. Его анализ произведений живописи, скульптуры, графики отличается глубиной и тонкостью. В письме к Гримму (Салон 1765 года) он пишет: «Если у меня за душой и есть некоторые обдуманные суждения относительно скульптуры и живописи, но обязан я этим вам, друг мой... Я бродил бы по Салону вместе с толпой зевак; так же как они, скользил бы рассеянным взглядом по творениям наших художников и, ничтоже сумняшеся, мысленно бросал бы в огонь драгоценные полотна или возносил бы до небес посредственные, то восхваляя их, то хуля и нисколько не вникая в причины моих пристрастий. Это вы предложили мне сосредоточенно вглядеться в каждую картину и со всех сторон осмотреть каждую скульптуру.

Я не мешал впечатлению отстояться и пропитать мою душу. Я открыл ее для художественных эффектов с тем, чтобы они проникли как можно глубже. Я запоминал сентенции старика и слова ребенка, суждения писателя, остроты светского человека и соображения простолюдина. И если мне случалось ранить художника, то часто при помощи клинка, отточенного им самим. Я расспрашивал знатоков и уяснил себе, что такое утонченность рисунка и верность природе, я постиг магию светотени, у меня появилось чувство натуры. Я размышлял в уединении о том, что видел и слышал. И такие понятия, как *единство, разнообразие, контраст, симметрия, расположение, композиция, характеры, выразительность,* не сходившие с моих уст, но неясные для ума, постепенно приобрели очертания и точность» (1, 96).

Друзьями Дидро были такие художники, как Шарден, Латур, Фальконе, Мишель Ванлоо, Вьен, Грёз, Верне, Казанова и другие. Он посещает их мастерские, наблюдает за работой, встречается с ними на выставках, спорит, выслушивает жалобы и суждения — и так на протяжении более двадцати лет. «Меня трудно обмануть, — пишет Дидро в письме Гримму 15 ноября 1769 года, — природа дала мне вкус и способность суждения, а когда это необходимо, я одалживаю глаза у Верне, Вьена, Кошена и Шардена»[15].

Во времена Дидро официальная художественная жизнь Франции была строго регламентирована. Академия, управляемая интендантством королевских строе-

[13] Имеются в виду иллюстрации в кн.: Д. Дидро об искусстве. В. 2-х т. М.—Л., 1936, и *Дидро Д.* Собр. соч., т. 6, 1946.

[14] См., например, вступительную статью П. Верньера к Салонам в кн. *Diderot D.* Oeuvres esthétiques. Paris, 1959, p. 439. «Речь идет о создании жанра. У Дидро не было никаких предшественников, если исключить робкие эссе Лафон де Сент-Иена, аббата Леблана, Кайлюса и самого Гримма».

[15] Цит. по: *Christian M.* Les conseilleurs artistique de Diderot. — «Revue de l'Art», 1984, № 66, p. 10.

ний и «первым живописцем короля», играет первостепенную роль. В искусстве господствует строгая иерархия жанров, и место, которое занимает художник в Академии, его ранг зависят от этой иерархии. На самой верхней ступени стоит «высокий», исторический жанр — это картины на темы древней истории, религиозные, мифологические композиции, а также произведения, прославляющие монарха и государственные события. Затем следуют: портрет, жанровые сцены, пейзаж и, наконец, натюрморт. В творчестве живописцев «высокого» жанра особенно ценилось то, что они работают «по воображению», не следуют натуре. Ведь художник не присутствовал при тех событиях, которые он изображает; характеры героев, их действия не взяты им из реальной жизни, и сам стиль не имеет аналогии в природе. Поэтому картины художников «высокого» жанра несравнимы с теми, которые изображают реальные события, наблюдаемые мастером в природе и обществе. Таких художников в академических кругах обычно третировали как «жалких копиистов природы».

В своей последовательной защите реализма Дидро не мог пройти мимо этой казенной иерархии, которая мешала правильно судить о роли жанровой живописи в современном ему искусстве. В «Опыте о живописи» он пишет: «Жанровыми художниками называют равно и тех, кто пишет цветы, фрукты, животных, леса, рощи, горы, и тех, кто изображает сцены из домашней, повседневной жизни, — так Тенирс, Воуверман, Грёз, Шарден, Лутербур, даже Верне угодили в жанровые художники. А я тем не менее решительно заявляю, что *Отец семейства, читающий вслух, Неблагодарный сын* и *Деревенская помолвка* Грёза, а также марины Верне, предлагающие моему взору целое собрание сюжетов и сцен, являются для меня такими же историческими полотнами, как и *Семь таинств* Пуссена, *Семейство Дария* Лебрена или *Сусанна* Ванлоо. ⟨...⟩ Но, даже оставляя за названиями общепринятые понятия, я все же утверждаю, что жанровая живопись сталкивается с не меньшими трудностями, чем живопись историческая, что она требует столько же ума, фантазии, даже поэзии, того же владения рисунком, перспективой, цветом, светотенью, того же знания характеров, страстей, выразительности, искусства драпировки, композиции, а к тому же более верного подражания природе и тщательной прорисовки деталей. Скажу еще, что, показывая нам знакомые и привычные вещи, жанровая живопись имеет и больше судей, и судей куда каких взыскательных» (1, 234).

Дидро защищал в Салонах необходимость правды и звал прочь от ложноклассической традиции. Его критика была направлена против искусства пустого и внешнего, в котором пышность и фальшивый блеск, фантастика и ложное величие сопутствовали бедности реального содержания. Блестящие страницы, посвященные анализу этого искусства, содержат также много мыслей, важных для понимания положительной программы Дидро, — это одновременно защита правдивого, реалистического искусства. «Мне нужно удовольствие чистое и свободное от усилий, вот почему я повернусь спиной к художнику, который предлагает мне некий туманный символ, неразрешимую шараду. Если сцена цельна, ясна, проста и логична, я пойму ее с первого взгляда, но этого мне недостаточно. Она должна быть еще и разнообразной, и она будет таковой при условии, что художник — зоркий наблюдатель жизни». И далее: «И напротив, контраст, подсказанный штудией, академией, школой, техникой, — ложен. Это уже не естественное действие, которое происходит в природе, а принужденное, чопорное «действо», разыгрываемое на полотне. Это уже не улица, не площадь, не храм, теперь это театр» (1, 227—228). В интересном этюде «О манере и манерности» Дидро говорит: «*Манерность* для искусства — то же, что испорченность нравов для народа... манерность — в нравах, в языке или в искусстве — порок, свойственный просвещенному обществу» (2, 203). И, развивая эту мысль, говоря об отличии манеры от манерности, от продолжает: «В искусстве, как и в обществе, бывает поддельное изя-

щество, жеманство, притворство, натянутость, неблагородство, ложное достоинство или спесь, притворная нежность или педантство, притворная грусть, притворное благочестие; можно превратить в гримасу все пороки, все добродетели, все страсти: иногда эти гримасы есть и в самой природе, но в подражании они всегда отвращают; мы требуем, чтобы человек оставался самим собой даже среди жесточайших мук. ⟨...⟩ Всякий, кто всем своим видом как бы говорит: «Посмотрите, как я красиво плачу, красиво сержусь, красиво умоляю», — лжив и *манерен*» (2, 205).

Аллегорию, широко распространенную в живописи и скульптуре этого времени, Дидро считал несовместимой с правдивым искусством. Он пишет о том, что не выносит смешения созданий реальных и аллегорических, о том, что аллегория редко бывает величественной, почти всегда она холодна и туманна. «Я говорил, — пишет он в «Разрозненных мыслях...», — о лести в манере исполнения. Бывает еще и другая лесть — в идее картины; ее средство — аллегория. Аллегорию пишут в честь того, о ком нечего сказать. Это своего рода ложь, неясность которой спасает ее от презрения» (2, 352).

Большое место на академических выставках занимало также театрализованное, чувственное и фривольное искусство рококо. Поэтому в Салонах Дидро часто говорит о творчестве Франсуа Буше, который был для него самым ярким воплощением галантного, легкомысленного придворного искусства эпохи Людовика XV. «Упадок нравов, — пишет он, — повлек за собой потерю вкуса, чувства цвета, композиции, понимания характеров, выразительности, красоты рисунка» (1, 107). Дидро отдавал дань таланту и мастерству Буше, но, говорит он, у этого художника есть все, кроме правды. «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 распущенность не могут не пленить тех, кому чужды подлинный вкус, правда, серьезные мысли, строгое искусство. Могут ли они устоять против остроумия, милых побрякушек, наготы, фривольности и насмешливости Буше» (1, 35).

Г. В. Плеханов в работе «Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии» прекрасно объяснил, как общественная борьба этого времени отразилась в изобразительном искусстве. Показав ясную параллель между изящной чувственностью рококо и дворянско-монархической Францией эпохи Людовика XV, он пишет: «Живопись Буше имела такой же огромный успех, какой встретила в свое время живопись Ле-Брена. Влияние Буше было поистине колоссально. Справедливо было замечено, что тогдашние молодые живописцы, ехавшие в Рим для завершения своего художественного образования, покидали Францию с его созданиями в глазах и, возвращаясь домой, привозили с собою не впечатления, полученные от великих мастеров эпохи Возрождения, а воспоминания о нем же»[16].

Быть может, Дидро не всегда был справедлив в своей критике Буше. В «Разрозненных мыслях» он сам признался, что «слишком дурно» отзывался о нем. Но он не ошибался в том, что чувственность рококо уже сыграла свою роль к середине этого столетия и превратилась в тормоз для дальнейшего развития реалистического искусства.

О глубине понимания искусства, о меткости суждений Дидро, о его необыкновенной интуиции говорит то, что он сумел в сложной обстановке художественной жизни своего времени понять и оценить талант именно тех художников, которых и мы высоко ценим в искусстве XVIII века. Это в первую очередь Шарден, Латур, Фальконе, Верне, Гудон и многие другие.

[16] *Плеханов Г. В.* Соч. в 24-х т., т. 14. М., 1927, с. 109.

Дидро знал и высоко ценил классическое наследие — античную скульптуру, таких художников, как Джорджоне, Рафаэль, Микеланджело, Тициан, Рембрандт, Рубенс, Ван Дейк, Пуссен. Он говорит с неподдельным восторгом о величии их замыслов, о композиции, о колорите их картин, о тех уроках, которые необходимо извлечь из их творчества.

Он показывает связь творчества современных ему художников с их предшественниками, сравнивает пейзажи Верне с картинами Клода Лоррена, замечает связь Шардена с традицией Лененов, говорит об уроках Тенирса и Воувермана, Ван дер Мейлена и Бургиньона.

Дидро не противопоставляет изучение античного искусства или искусства великих мастеров изучению природы. Обращение к наследию художников прошлого необходимо не для того, чтобы удаляться от природы, а для того, чтобы понять, как к ней приблизиться. В Салоне 1765 года он пишет: «Тот, кто, постигая природу, забывает античность, рискует никогда не вырасти в крупного, смелого и возвышенного мастера рисунка и выразительных характеров. Но, если художник останется верным одной античности, его неминуемо будет преследовать безжизненная, окостеневшая сухость, лишенная всего многообразия духа, присущего одной лишь природе. Мне кажется, следовало бы изучать античность, дабы уметь наблюдать природу» (1, 187).

III

Как просветитель, Дидро был глубоко убежден в нравственной силе моральной проповеди, в том числе моральной проповеди в искусстве. «Каждое произведение ваяния или живописи, — говорит он в «Разрозненных мыслях о живописи, скульптуре, архитектуре и поэзии», — должно выражать какое-либо великое правило жизни, должно поучать зрителя, иначе оно будет немо» (2, 330).

Мораль в понимании просветителей XVIII века — это прежде всего требование поэтической справедливости, чтобы обиженный знал, что истина восторжествует, чтобы тиран знал, что будет наказан. Для Дидро проблема морали — это прежде всего проблема гармонического развития человеческих отношений в противовес аскетизму абсолютистской идеологии, казенному вмешательству в развитие личности, страхам и предрассудкам религии. Просветители хотят быть воспитателями, а не казенными моралистами. Моральной проповеди в старом смысле слова они противопоставляют другой, более разумный способ увлечения личности на путь добра. Дидро советует идеальному философу соблюдать старое правило — нравиться и быть полезным[17].

Искусство, литература, театр призваны сыграть решающую роль в воспитании нации. Искусство должно служить прогрессу человечества, поднимать духовные силы народа. Изобразить добродетель привлекательной, порок отвратительным, выставить смешное в смешном свете — вот долг всякого честного человека, который взялся за перо, кисть или резец.

Понятия истины, добра и красоты имеют опытное происхождение, говорит Дидро. Поэтому, вопреки предрассудкам, мораль, искусство, наука успешно развиваются лишь по мере нашего знания природы, в том числе и нашей собственной. Поскольку высшим интересом для человека является сам человек, искусство должно служить морали, прогрессу человечества, участвовать в борьбе за добро.

Изучая произведения, выставленные в Салонах, Дидро, конечно, относился с особым вниманием к искусству, которое имело какое-то нравственное содержание. В этой связи необходимо остановиться на его отношении к Грёзу.

[17] См.: *Дидро Д.* Собр. соч., т. 7. М., 1939, с. 276.

В литературе очень часто встречается точка зрения, согласно которой Грёз был для Дидро своего рода идеалом и он безоговорочно принимал творчество этого художника. Обычно приводят слова: «Грёз — мой художник» (1, 83). Но почему-то не вспоминают о том, что всего через шесть лет он говорит: «Я не люблю более Грёза» (2, 239).

Что же привлекало Дидро в картинах Грёза и что отталкивало? «Уже сам жанр мне по душе, — говорит он, — это нравоучительная живопись. И так уже предостаточно и слишком долго в живописи смаковались сцены распутства и порока! Не должны ли мы теперь порадоваться, увидев, что живопись наконец-то соревнуется с драматической поэзией, трогая, просвещая и тем самым исправляя нас и призывая к добродетели? Грёз, друг мой, смелее прославляй в живописи мораль и не изменяй этому вовеки!» (1, 83). Это сравнение с драматической поэзией не случайно. По поводу многих картин Грёза (например, *Паралитик, Деревенская помолвка, Отцовское проклятие* и др.) Дидро, рассказывая об их содержании, написал живые и блестящие новеллы, по духу своему перекликающиеся с такими его произведениями, как «Отец семейства» и «Побочный сын». Рассказывая о сюжете картины, Дидро как бы развивает его, говорит о том, что предшествовало изображенному событию, анализирует психологию действующих лиц, заставляет их двигаться, говорить, плакать и смеяться и действительно как бы превращает картину в одну из сцен театрального представления.

В творчестве Грёза Дидро ценил то, что и в этом моральном жанре можно создавать композиции, вполне способные сделать честь дарованиям и чувствам художника. Он писал о наблюдательности Грёза, об изучении им жизненных ситуаций, характеров, поступков, страстей. Куда только не увлекал талант Грёза, пишет Дидро в Салоне 1765 года, «в церкви и на уличные сборища, в аллеи для светских прогулок и на рынки, в дома горожан и на улицы. Он поистине неутомимый наблюдатель поступков, страстей и нравов» (1, 150). Этот демократический элемент в творчестве Грёза был по душе Дидро, который призывал художников обратиться к повседневной жизни простых людей и искать сюжеты для своих картин «в самой разоренной интендантством и откупами нашей деревушке, в самой бедной нашей провинции, где налоги и барщина свирепствуют вовсю, где у полуголодного пастыря нет ни одного гроша для бедняков прихода; на паперти или у двери дома кюре, в лачуге, где у горемык нет ни хлеба насущного, ни соломы для ночлега» (2, 20).

Дидро ценил живописные достоинства картин Грёза, особенно когда он преодолевал свойственные ему недостатки колорита. Он хвалил некоторые композиции его картин за их естественность, простоту, отсутствие напряженности или надуманности в позах, за то, что «изображены подлинные действия, уместные в живописи». Но Дидро ясно видел также недостатки этого художника, его ограниченность даже в пределах жанра «моральной живописи». Сравнивая Грёза и Тенирса, он отдает предпочтение последнему, так как Тенирс изображает нравы более правдиво.

Неспособность Грёза преодолеть узкие рамки избранного им жанра, его сентиментальная мораль, искусственная добродетель, фальшивая наивность, некоторая жеманность характеров — все это разочаровало и оттолкнуло Дидро. Моральный урок он понимал не как морализирование, его слова «сделать добродетель привлекательной» не надо понимать в смысле слащавой сентиментальности Грёза.

«Пусть автор поучает, — говорит он, — но если заметят его цель, — все пропало». Для Дени Дидро «моральная живопись» была только ступенью к более глубокому отражению народной жизни, более глубокому пониманию противоречий действительности. «Грёз, — пишет Дидро, — добросовестный подражатель природы, он не сумел возвыситься до того преувеличения, которого требует жи-

вопись историческая» (2, 240). Эта мысль о некотором поэтическом преувеличении для раскрытия идеи произведения не противоречит теории реализма Дидро. Так как прекрасное — «это лишь истина, возвышенная благодаря обстоятельствам возможным, но редким и чудесным». Здесь речь идет о богатстве воображения, которое опирается на глубокое изучение природы и истории.

В живописи Шардена Дидро ценил высокий реализм, свободный от условности. «Этот человек настолько выше Грёза, насколько небеса выше земли», — пишет он в Салоне 1765 года (1, 132). Отношение Дидро к Шардену, Латуру, Верне показывает, насколько далек он был от взгляда на художественное произведение как на простую иллюстрацию, моральный урок, насколько тонко понимал и ценил он подлинное искусство. «Все видят природу, но Шарден видит ее хорошо и умеет передать так, как он ее увидел: доказательство тому его полотно «Атрибуты искусств». Как соблюдена здесь перспектива! Какие рефлексы отбрасывают предметы друг на друга! Какие четкие объемы! Не знаешь, в чем именно кроется очарование, ибо оно разлито повсюду. Ищешь взором тени и освещенные места, знаешь, что они должны там быть, но они не бросаются в глаза: предметы без малейшего принуждения отделяются друг от друга... После долгого созерцания этой картины остальные кажутся нам холодными, вырезанными из картона, плоскими, резкими и лишенными гармонии. Шарден стоит между природой и искусством; подражания природе другими художниками не могут сравниться с ним.

Технические приемы живописи совершенно не чувствуются, они незаметны. Это гармония, выше которой нечего желать; она незаметно пронизывает его творения, таится в каждой их частице, она подобна духу, о котором богословы говорят, что он ощущается во всем и скрыт в отдельной песчинке» (2, 224). Дидро вспоминает слова Шардена, сказанные одному из своих собратьев-живописцев: «Разве художник пишет красками?» — «А чем же?» — «Чем? Чувством...». Это оно видит, как играют свет и рефлексы на поверхности предметов. Это оно схватывает и передает каким-то чудом их не постигаемые глазом переходы» (2, 225). Существует важное различие между Шарденом и другими художниками — «Чтобы рассматривать картины других художников, я чувствую потребность в каких-то искусственных глазах, а для картин Шардена довольно глаз, доставшихся мне от природы» (1, 77). Анализируя картины Верне, творчество которого Дидро очень высоко ценил, он пишет о самостоятельной логике искусства и ее влиянии. Пейзаж у Верне — это «ум и вкус», «искусство разместило их с целью добиться желаемого эффекта, но эффект произведен без того, чтобы искусство было замечено» (2, 82).

IV

Главное содержание эстетических взглядов Дидро — борьба за реализм в искусстве. Однако реализм Дидро не следует понимать слишком прямолинейно. Одним из важнейших положений Дидро является его теория идеальной модели, которую создает себе художник, опираясь на целостное изучение действительности. Дидро не признает особой категории прекрасных предметов — прекрасны лишь отношения, связывающие между собой все многообразные факты действительного мира.

«Признайте», — говорит Дидро в трактате «Философские исследования о происхождении и природе прекрасного», — что красота заложена в восприятии отношений, и вы получите историю ее развития от начала мира до наших дней. Изберите в качестве отличительного признака красоты в общем смысле слова любое другое свойство, и ваше понятие прекрасного окажется ограниченным какою-нибудь одной точкой пространства и времени.

Итак, восприятие отношений есть основа прекрасного; именно восприятие отношений выражено в наших языках бесконечным множеством различных имен, обозначающих только разные виды прекрасного»[18].

Всякое изображение природы лишь в том случае нами познано и отнесено в группу прекрасных, если оно вызывает в нас понятие, идею отношения, отношения нашего существа к окружающему. Это отношение постигается посредством разума, посредством рассудка. Оно не является результатом переживания, ибо непосредственное переживание может быть обманчивым.

Простое подражание есть нечто более доступное. «Люди, способные достигнуть блестящих результатов в подражании, встречаются довольно часто; исключительно редки те, кто достигает высокого в области идеи»[19]. Строгое подражание природе необходимо, чтобы искусство не было ложным, но одно лишь подражание может сделать его бедным, мелким, жалким.

Такая мысль в другой форме содержится уже в «Письме о глухих и немых, предназначенном для тех, кто слышат и говорят» 1751 года. «Согласитесь, мадемуазель, что если бы сияние звезд не меркло на полотне, вы находили бы их на картине более прекрасными, чем на небосводе, ибо к непосредственному и естественному наслаждению, которое доставляет ощущение предмета, присоединилось бы осмысленное наслаждение, вызванное подражанием. Я уверен, что лунный свет в натуре никогда не производил на вас такого сильного впечатления, как в ночных пейзажах Верне»[20].

Это деление показывает, как ясно представлял себе Дидро два полюса реализма. Уже в самом факте воспроизведения предмета заложено нечто более высокое и вытекающее отсюда рефлектированное удовольствие в отличие от простого чувственного удовольствия, доставляемого восприятием предмета. Подражание, любое подражание, есть, таким образом, уже ступень идеализации, оно имеет собственную ценность и собственную закономерность. По силе впечатления подражание, собственно, ниже восприятия природы; по своей идеальной (рефлектированной) стороне оно выше ее. Слабость искусства есть вместе с тем его сила.

Слабость искусства по сравнению с природой, его человеческая слабость, состоит уже в том, что интегральное воспроизведение в строгом смысле слова невозможно: детали бесконечны, исчерпать их не может никакая копия. Проистекает ли высшая идеальность искусства из полноты постижения бесконечной реальности? Если бы причина и следствие были для нас очевидны, мы ничего лучшего не могли бы сделать, как представить реальности такими, каковы они суть. Тем совершеннее было бы подражание, чем более аналогично причинам, тем более мы были бы им удовлетворены.

Таким образом, это знание абсолютной истины или полное совпадение нашего искусства с реальностью было бы вместе с тем эстетическим идеалом. В этом ходе мысли Дидро не нуждается ни в каком специальном выборе и возвышении над подражательным началом искусства. Здесь он совпадает с идеалом Латура и образцом Шардена.

Многие исследователи творчества Дидро считают нужным сделать обычные, логически ничем не мотивированные прибавления общих фраз о том, что искусство не копирует, а возвышается над простым повторением предмета, хотя и простое копирование, по Дидро, лучше, чем скучные фантомы академизма. Но мысль Дидро о приближении к полной художественности через совершенный

[18] *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М., 1980, с. 126.

[19] Письмо Гримму от 15 января 1763 года. — *Diderot D.* Correspondance inédite, ed. par A. Babelon. Paris, 1931, vol. 1, p. 64.

[20] *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика, с. 90—91.

реализм изображения, доставляющий нам рефлектированное, а не первичное удовольствие, настолько ясна, так последовательно проходит через всю его жизнь и так ясно соединяется с моментом идеального в искусстве, что всякое прибавление постороннего принципа идеализации, условной переработки, даже если это опирается на применение традиционных школьных выражений, было бы эклектикой, выпадающей из общего стиля мышления Дидро.

V

В конце XVIII века характерным противоречием эстетики просветителей является колебание между требованием реализма и возвращением к условности «классического века». От реализма в качестве исходного пункта, от сенсуализма, теории чувственности французские материалисты приходят к идее о том, что подлинное отношение к предмету есть отношение незаинтересованное. Всякий художник движим той или другой страстью, стремится к выражению того или другого чувства, но вместе с тем искусство не обладало бы полнотой, если бы оно не приближалось к некоторому идеалу, к некоторому выходу из борьбы эгоистических интересов, которые господствуют в мире.

Это противоречие сводится к противоположности между индивидуальным и общим, между личным, эгоистическим, особым, односторонним и всеобщим, которое в представлении материалистов XVIII века имеет абстрактный, холодный, неопределенный характер. Отсюда представление об идеальном образе, стоящем над действительностью. Художник в той или иной степени приближается к нему.

У Дидро в ходе развития его эстетических взглядов также проявляется тенденция к обоснованию холодного рационального идеала, противостоящего чрезмерной чувствительности и патологическому развитию страстей. Особенно наглядно эта позиция проявляется в «Парадоксе об актере», в котором холодный рисунок исполняемой роли он ставит выше непосредственной силы чувства. В статье «И. И. Винкельман и три эпохи буржуазного мировоззрения» М. А. Лифшиц писал: «Не следует забывать, что теория *идеального образца* и блаженного *среднего состояния*, лежащего между враждебными крайностями истории и природы, была свойственна всей литературе эпохи Просвещения. Даже материалист Дидро приходит в своем «Парадоксе об актере» к представлению об *идеале*, который должен служить образцом для игры актера и ради которого следует отказаться от природной чувствительности»[21].

Должен ли художник творить рассудочно, холодно, или он должен быть объят сильной страстью? Каждый человек отличается индивидуальным характером, особым родом чувствительности. Если актер на сцене будет действительно испытывать те чувства, которые он изображает, то он будет играть только самого себя. Это будут его собственные переживания, а они всегда ограниченны. Ведь перед актером стоит другая задача — он должен передавать чувства других людей, создавать образы и характеры, принадлежащие всем временам и народам. Для того чтобы перейти от индивидуального к общему, необходимо перейти от чувствительности к рассудку. Отвечая на вопрос, каким должен быть великий актер, Дидро говорит: «Я хочу, чтобы он был очень рассудочным; он должен быть холодным, спокойным наблюдателем. Следовательно, я требую от него проницательности, но никак не чувствительности, искусства всему подражать, или, что то же, способности играть любые роли и характеры»[22]. Дидро не отрицает того, что подлинной природе присущи возвышенные моменты, но уловить и сохранить их величие «да-

[21] *Лифшиц Мих.* Собр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1986, с. 64.
[22] *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика, с. 540.

но лишь тому, кто сумеет предвосхитить их силой воображения или таланта и передать их хладнокровно»[23].

Что является основой художественного творчества — изображение природы или некоторый отход от нее в сторону идеального образа? Как дать правдивую картину того, что происходит в жизни и вместе с тем создать такое произведение искусства, которое возвышало бы человека, давало бы образцы лучшего строя жизни, нежели тот, который художник видит перед собой в действительности? Эта противоположность реального и должного, жизни и идеала заключала в себе более глубокий смысл.

В докладе «Марксистско-ленинские предпосылки к изучению истории эстетических учений», прочитанном 9 октября 1934 года в Коммунистической академии, М. А. Лифшиц дал философское истолкование «Парадокса об актере». Он показал, что это не столько парадокс об искусстве театра, сколько парадокс о человеческом обществе. Недаром Дидро часто возвращается к утверждению, что речь идет, в сущности, о великой комедии жизни. Не случайна также параллель, которую он проводит между театральным представлением и обществом. «Спектакль, — говорит Дидро, — подобен хорошо организованному обществу, где каждый жертвует своими правами для блага всех и всего целого»[24]. Эта точка зрения абсолютной противоположности индивидуального и общего, признание индивидуального только в форме стремления к выгоде, к извлечению собственной пользы, неизбежно диктовала признание некоторой общей отвлеченной сферы, оторванной от личных интересов. «Перед нами права гражданина и права человека, спокойствие закона и текучая эмпирия действительной жизни, — небо и земля буржуазного общества и буржуазной идеологии»[25]. Это была преобразованная форма вопроса о соотношении между действительной жизнью отдельного индивидуума нового буржуазного общества и теми общественными идеалами, теми границами, которые просветители, передовые умы этого времени хотели поставить возникающим хищническим интересам нового буржуазного общества.

Таким образом, от исходного пункта своей программы свободного развития материальных интересов, полного свободного развития человека просветители приходят к необходимости проповеди ограничения индивидуальной свободы.

Этот разрыв, непонимание противоположности общего и индивидуального привели французский материализм, исходивший из анализа жизненной реальности, к отвлеченной метафизике, делали их демократизм непоследовательным, заставляли уходить в сферу отвлеченного идеала. Подобные противоречия были следствием тех исторических границ, в которых вынуждена была развиваться мысль таких гениальных людей, как Дидро.

Эти противоречия отразились также и в искусстве конца XVIII века. Примером может служить переход от чувствительного реализма Грёза к гражданскому классицизму Давида и его школы. Возникло известное возвращение к идеальности, хотя оно шло рука об руку с другой тенденцией времени, выраженной в замечательных портретах Давида.

Давиду принадлежит большая роль в развитии реалистического искусства. Его портреты исторических личностей жизненны, они передают действительный дух того времени. И вместе с тем в его творчестве глубокий реализм удивительным образом сочетается с отвлеченным, нравоучительным пафосом в псевдоклассиче-

[23] Там же, с. 549. В Салоне 1769 года Дидро так передает слова Гаррика: «...для вас, для меня, для зрителя существует некий возможный идеальный человек, который в данном положении был бы охвачен совершенно иными чувствами, нежели вы. Вы должны взять за образец воображаемое существо. Чем полнее вы постигаете его, тем величественнее, необычайнее, великолепнее, возвышеннее будете вы» (2, 36).

[24] *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика, с. 550.

[25] *Лифшиц Мих.* Собр. соч., т. 2, с. 62; см. также: т. 1, с. 326—327.

ском духе. Но именно в этом аллегорическом изображении республиканских добродетелей, в этой фразеологии на античный лад он стремился выразить общественные интересы своего времени. Именно эти композиции он считал революционным искусством, а портретные изображения — чем-то обыденным. В картинах молодого Давида, которые мог видеть Дидро в Салоне 1781 года, ему оказались одинаково близки как жизненность реалистических портретов Давида, так и пафос его композиций на исторические и религиозные темы.

Со свойственной ему проницательностью Дидро заметил и высоко оценил талант Давида. Его отношение к молодому, еще неизвестному живописцу выражено также в строках из трагедии Расина «Береника», которые Дидро предпослал своей оценке творчества Давида: «Я часто вижу вас, и все мне кажется, что это в первый раз».

VI

Как и многие французские просветители XVIII века, Дидро проявлял большой интерес к России. В течение длительного времени деятели Просвещения считали, что здесь скорее, чем в каком-либо другом государстве Европы, может быть создано разумное общество. Эти политические иллюзии просветителей были использованы Екатериной II в ее внешней и внутренней политике. Она делала все для того, чтобы создать впечатление о готовности провести серьезные реформы в русском государстве в духе идеалов энциклопедистов. Ф. Энгельс писал: «В то время в Европе уже существовало просвещенное «общественное мнение». Хотя газета «Times» и не приступила еще тогда к фабрикации этого товара, однако существовал тот вид общественного мнения, который был создан огромным влиянием Дидро, Вольтера, Руссо и других французских писателей XVIII столетия. Россия всегда знала, как важно по возможности иметь на своей стороне общественное мнение, и она не преминула тоже заполучить его. Двор Екатерины II превратился в штаб-квартиру тогдашних просвещенных людей, особенно французов; императрица и ее двор исповедовали самые просвещенные принципы, и ей настолько удалось ввести в заблуждение общественное мнение, что Вольтер и многие другие воспевали «северную Семирамиду» и провозглашали Россию самой прогрессивной страной в мире, отечеством либеральных принципов, поборником религиозной терпимости»[26].

Наивная вера просветителей в силу убеждения, в возможность осуществления прогрессивных политических и социальных идеалов в «просвещенном» абсолютистском государстве при столкновении с реальностью неизбежно должна была привести к разочарованию. Но это произошло не сразу. Неудачи не могли заставить Дидро отказаться от надежды претворить в жизнь планы преобразования России, так как он считал ее страной больших, еще не раскрытых возможностей.

Екатерина прекрасно понимала, как важно было для нее заручиться дружбой и поддержкой Дидро, который имел огромное влияние на общественное мнение Европы. Поэтому она делала все от нее зависящее, чтобы убедить Дидро в своей готовности следовать его советам и оказывать поддержку литературной деятельности просветителей. Когда в 1762 году «Энциклопедия» была в очередной раз запрещена во Франции, императрица предложила перенести ее издание в Россию. Она купила в 1765 году библиотеку Дидро, оставив книги в его пожизненном владении.

Дидро деятельно стремился способствовать подъему русской культуры и науки. Он оказал неоценимую помощь в приобретении для России произведений

[26] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч., т. 16, с. 164—165.

искусства. Известно его участие в приобретении Екатериной II коллекций Генья и Кроза де Тьера. Собрание французского финансиста Кроза де Тьера (около 500 картин) значительно обогатило Эрмитаж. В нем были шедевры Рафаэля, Джорджоне, Тициана, Веронезе, Рубенса, Рембрандта, Пуссена, а также замечательные картины кисти Ватто, Буше, Шардена, Ж.-М. Вьена, Ланкре, Алле и других французских художников XVIII века. По его рекомендации были куплены (или заказаны непосредственно художникам) произведения Ф. Казановы, Демаши, Грёза, Л.-М. Ванлоо, Ж.-М. Вьена, а также любимых художников Дидро — Шардена, Латура, Верне.

По совету Дидро Екатерина II поручила создание памятника Петру I замечательному французскому скульптору Этьену Фальконе, который был его близким другом. На протяжении всего времени работы над скульптурой (1765—1773) Дидро принимал самое горячее участие в создании будущего «Медного всадника», обсуждая с Фальконе не только идейный замысел памятника, но и его образное воплощение[27].

Дидро стремился к глубокому и разностороннему изучению русской экономики, общественной жизни и культуры. Для того чтобы получить более ясное представление о действительной возможности проведения прогрессивных реформ, он хотел совершить нелегкое по тем временам путешествие в Петербург. В мае 1768 года Дидро писал Фальконе: «Я, конечно, поеду в Россию. Чувствую, что сердце влечет меня туда непрестанно, и этого стремления мне не преодолеть»[28]. Но осуществить это намерение он смог только в 1773 году, когда в октябре приехал в Петербург и пробыл в России пять месяцев.

Дидро надеялся, что ему удастся убедить императрицу в необходимости широких демократических реформ в области экономики, общественной жизни, образования и культуры. Когда Дидро приехал в Петербург, Екатерина ежедневно принимала его и обсуждала с ним самые острые и животрепещущие проблемы, однако она не была склонна серьезно относиться к советам Дидро. Но, так как для политических целей ей было необходимо сохранить дружеские отношения с философом, Екатерина II скрывала свое истинное отношение к его проектам. Пребывание Дидро в Петербурге никаких практических результатов не принесло.

Дидро был действительным другом России, он даже называл себя русским. «Я радуюсь, — писал он в одном из писем императрице (13 сентября 1774 года), — как человек, как философ и как русский»[29]. Испытанные им разочарования не коснулись его веры в будущее русского народа, не изменили желания облегчить его участь.

В предисловии к русскому изданию 1922 года «Парадокса об актере» А. В. Луначарский писал: «Дидро, несмотря на свое историческое соприкосновение с русской общественностью в прошлом и настоящем, у нас мало признан. А ведь это самый *русский* из всех французов! Его взволнованность, его горячий энтузиазм, порою необъятная ширь его охватов, постоянные смятенные противоречия рядом с замечательной ясностью выражения основных принципов — все это делает его родственным, например, нашим людям 40-х годов, и я часто, зачитываясь блестящими страницами Дидро, невольно отмечал родственность их с антиподами того времени: Виссарионом Белинским, с одной стороны, и Аполлоном Григорьевым, — с другой. Я позволю себе выразить здесь пожелание, чтобы мы, столь часто возвращаясь мыслью к Вольтеру и Руссо, не забыли за ними того, кто по непосредственности своего гения был выше обоих патриархов, и чтобы

[27] О сотрудничестве Дидро и Фальконе в создании памятника Петру I см.: *Кеменов В. С.* Дидро и Российская академия художеств. — В кн.: Эстетика Дидро и современность. М., 1989.

[28] *Дидро Д.* Собр. соч., т. 9. М., 1940, с. 412.

[29] Сборник Русского исторического общества. Т. XXXIII. Спб., 1881, с. 514.

сочинения его в любовном издании как можно скорее сделались достоянием обновляющего свою жизнь русского народа»[30].

После Великой Октябрьской социалистической революции интерес к Дидро, его многогранному творчеству, его личности, в Советском Союзе никогда не ослабевал. В исследовании «Дидро и русская культура» Г. М. Фридлендер пишет: «Благодаря работе в области издания и изучения Дидро, проделанной у нас после Октября, Дидро обрел в СССР свою вторую родину. Решающую роль при этом сыграли указания В. И. Ленина, его учение о культурном наследстве»[31].

Историческая роль эстетики французского Просвещения громадна. Наследие этой эпохи является важным звеном в развитии реализма как теории всякого подлинного искусства, заключающего в себе и широкий кругозор передового общественного идеала. Эстетика французского Просвещения связана с идейными завоеваниями эпохи подъема буржуазной демократии на Западе. Она имела большое влияние за пределами Франции. Так, Лессинг и Гердер во многом следуют за Дидро. Гете и Шиллер преклоняются перед его исключительным дарованием. Гегель комментирует блестящую диалектику «Племянника Рамо» в своей «Феноменологии духа». Эстетика французского Просвещения имела также значительное влияние на передовую русскую мысль XVIII — начала XIX века.

Л.Я. РЕЙНГАРДТ

[30] *Луначарский А. В.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М., 1967, с. 302.
[31] *Фридлендер Г. М.* Дидро и русская культура. — В кн.: Эстетика Дидро и современность, М., 1989.

САЛОН
1759 ГОДА

Думаю, перед вами именно то, что вы ждете от меня. Хотелось бы, чтобы вам удалось извлечь из этого пользу.

Картин много, друг мой, много плохих картин. А ведь я всегда предпочитаю похвалу порицанию. Восхищаясь, я счастлив. Что может быть лучше, нежели восхищаться и быть счастливым?

МИШЕЛЬ ВАНЛОО. Его кисти — *Портрет маршала д'Эстре,* где последний похож на шута или на переодетого бретера.

Есть также *Портрет мадам де Помпадур,* еще более застывший и холодный. Жеманное лицо, плотно сжатые губы, маленькие руки тринадцатилетней девочки, пышные фижмы веером, платье из атласа с цветочками — удачная имитация, но плохой выбор.

Мне не нравится, когда на картине изображена ткань с цветочками: ни простоты, ни благородства. Нужно, чтобы цветы пестрели на общем фоне, который давал бы от них множество отдельных бликов, в особенности если фон белый. Как ни искусен художник, он никогда не напишет ни красивую клумбу, ни красивое платье из материи с вытканными на ней цветами.

Высота этого портрета — семь с половиной футов, ширина — пять с половиной. Представьте себе, сколько места занимают эти фижмы с гирляндами!

Эти портреты и несколько других, интересных не в большей мере, принадлежат кисти Мишеля Ванлоо.

РЕТУ. Рету выставил *Благовещение;* картина не заслуживает внимания. Затем — *Амана, который выходит из дворца Ассура*[1], раздраженный тем, что Мардохей отнесся к нему с недостаточным почтением. Это можно прочесть в каталоге, но на полотне не видно. Если бы толпа, расступаясь при появлении гордо идущего вельможи, склонялась перед ним или падала ниц и лишь один человек не следовал примеру прочих, мы сказали бы: «Вот Мардохей». Но живописец поступил наоборот: только один преклонил колени, все остальные — на ногах, и напрасно ищешь, где главный персонаж. К тому же — никакой экспрессии, передний план не отделен от заднего, краски темны, ночной свет слаб. Этот художник тратит больше масла на свою лампу, чем на краски. О *Сретении* можно сказать то же самое; не стану его припоминать, чтобы не браниться.

КАРЛЕ ВАНЛОО. Наконец-то мы увидели это прославленное полотно — *Язон и Медея.* Увы, мой друг, оно неудачно! Это не что иное, как театральная де-

корация во всей ее фальши; переизбыток красок нестерпим; сам Язон неимоверно туп. Сей глупец обнажает меч против летящей в небесах и потому недосягаемой колдуньи, оставившей у ног мужа своих зарезанных детей. Да-да, именно так! Ему следовало бы в отчаянии воздеть руки к небу, а голову откинуть назад; волосы у него должны встать дыбом; из открытого рта должен бы вырываться нескончаемый вопль; взгляду полагалось бы блуждать. А Медея? Низкорослая, негибкая, скованная, чересчур обремененная тканями. Бутафорская Медея![2] С острия кинжала не падает ни капли крови, которая должна бы течь по рукам. Ни тени смятения, ни тени ужаса! Смотришь, слепнешь — и остаешься холодным. Тусклые блики на плаще Язона придают ему сходство с кирасой, словно бы выкованной из желтой меди. На переднем плане — весьма красивый ребенок, брошенный на ступенях, омытых его кровью, но он не может растрогать. Ясно, что художник не способен ни мыслить, ни чувствовать. Колесница громоздка. Будь эта картина просто куском холста, было бы больше проку отдать его красильщику.

Мне куда милее *Купальщицы* Ванлоо. Взять хотя бы полотно, на котором красуются две обнаженные женщины, только что вышедшие из купальни. Сидящей ближе к зрителю служанка подает сорочку. Лицо у нее неприятное, чресла, как я вижу, плоские; сама она смугла; ее телесам недостает упругости. Правая рука второй купальщицы показалась мне если не увечной, то слишком короткой и, во всяком случае, некрасивой; пальцы ее согнуты, а почему бы их не распрямить? Было бы лучше, если бы сия купальщица подперла лицо ладонью, а руку следовало бы нарисовать точнее. Картина не лишена сладострастия — голые ноги, бедра, груди, ягодицы. Но останавливаешься перед ней скорее в силу собственной порочности, нежели благодаря таланту художника. Колорит ярок. Служанки обеих дам с умыслом написаны приглушенно — они подлинны, естественны и прекрасны. Не говорю уж о том, что они оживляют сцену.

КОЛЕН ДЕ ВЕРМОН И ЖОРА. Кисти Колена де Вермона — скверное *Поклонение волхвов.*

Кисти Жора́ — *Медитация монахов-картезианцев* еще хуже. Перед нами вовсе не молчаливые нелюдимы; ничего, напоминающего о божьем правосудии; не видно мысли, ни глубокого преклонения, ни сосредоточенности; на лицах — ни ужаса, ни экстаза; художник и понятия о них не имеет. Если талант не мог ничего ему подсказать, почему он не пошел в монастырь Шартре, дабы собственными глазами увидеть то, что неподвластно его воображению?[3] Впрочем, смог бы он что-либо увидеть? Если так мало людей умеет смотреть картины, то много ли художников умеет наблюдать натуру?

Ничего не стану говорить о четырех небольших картинах того же мастера: *Беседующие мусульмане, Женщины в серале, Пастораль, Садовник и садовница.* Колорит такой же, как у Буше, но без его изящества, без его вдохновения, без его тонкости. Согласен, что исторический колорит передан хорошо; но это та сторона живописи, которой я придаю меньше всего значения.

НАТТЬЕ. Вот *Весталка* Наттье. Вы, пожалуй, вообразите себе молодость, невинность, простодушие, распущенные волосы, одежду с широкими складками и капюшоном, не закрывающим лишь часть лба, бледность (ведь бледность пристала как любви, так и набожности). Ничего подобного. Вместо этого — изящная прическа, изысканный туалет, все жеманство светской женщины и глаза, полные сладострастия, если не сказать сильнее[4].

АЛЛЕ. Алле выставил две парные картины: *Соблазны любви* и *Соблазны вина.* Нимфы подносят вино старому сатиру; он словно из кирпича темно-желтоватого цвета, хорошо обожженного. Рядом с этой фигурой, явно вышедшей из печи

горшечника, — другие, в которых нет ни оригинальности, ни искусного мастерства, ни живости, ни смысла, зато есть колорит Буше. Этот художник, которого удачно прозвали Фонтенелем живописи[5], кончит тем, что испортит всех остальных.

В каталоге есть еще *Бегство Богоматери в Египет*. Если бы не каталог, то никто не догадался бы, что оно — в Салоне. Две парные картины надо отправить на мост Нотр-Дам[6].

ВЬЕН. *Чудотворная купель* Вьена — большое полотно не без достоинств. У Христа, как обычно, простоватый вид. Вся правая сторона загромождена множеством фигур, расположенных в беспорядке, невыразительных и безвкусных; но краски показались мне естественными. Над больными витает ангел, очень хорошо держащийся в воздухе. Позади Христа — апостол в серой льняной одежде, которым Лесюер бы не пренебрег, но на которого, может быть, заявил свои претензии. Посередине — больной, сидящий на земле; он довольно эффектен. Правда, на вид он упитан и крепок, и Софи права[7], говоря, что если он и страдает чем-нибудь, то самое большее — мозолями на ступнях.

Иисус Христос, преломляющий хлеб с учениками; Апостол Петр, отвечающий на вопрос Христа: «Любишь ли ты меня?»; Музыка; Воскрешение Лазаря. Таковы четыре полотна того же автора, вряд ли заслуживающие похвалы.

Вы, друг мой, верно, помните *Воскрешение* кисти Рембрандта: в изумлении отшатнувшиеся ученики; молящийся Христос; спеленутая саваном голова Лазаря, чью макушку только и видно, и наводящие ужас руки, торчащие из погребальной пещеры[8]. Есть невежды, воображающие, что главное в картине — это правильно расположить фигуры. Они не понимают, что самое важное — набрести на великий замысел, а потому необходимо гулять, размышлять, оставив кисти дома, и таким образом предаваться праздности до тех пор, пока великий замысел не будет обретен.

ЛАГРЕНЕ. Выставлены картины некоего Лагрене[9]: *Успение; Венера в кузнице на Лемносе просит у Вулкана оружие для сына; Похищение Кефала Авророй; Суд Париса; Сатир, играющий на свирели Пана* и несколько маленьких картин (перечисленные выше — большие).

Если бы мне понадобилось изобразить Венеру в кузнице на Лемносе, я нарисовал бы под огромной скалой кузницу, где пылает пламя горна. Вулкан — перед наковальней, он опирается на молот; обнаженная богиня ласкает рукой его подбородок; одни циклопы, прервав работу, наблюдают с насмешливой улыбкой, как хозяина улещивает его собственная супруга; другие бьют по раскаленному железу, так что сыплются искры, которые разгоняют амуров; эти шаловливые дети привели мастерскую кузнеца в беспорядок. А кто может помешать одному из циклопов схватить какого-нибудь амура за крылышки, чтобы поцеловать?[10] Сюжет требует поэзии и вдохновения, и я постарался бы их проявить. А вместо этого — большое пустое полотно, на котором затеряно несколько одиноких немых фигур. Не видно ни Вулкана, ни богини, не знаю есть ли там циклопы? Единственная заметная фигура — того, кто на переднем плане поднимает окованное на конце бревно.

А *Суд Париса?* Мне кажется, что место действия должно быть уединенным, тихим, пустынным, но радовать взор; что красота богинь должна оставлять в нерешительности и судью и зрителя; что истинный характер Париса можно передать лишь с помощью вспышки гения. Г-н Лагрене не заметил всех этих трудностей; он даже не догадался, что пейзаж должен производить здесь сильное впечатление. У юного сатира, играющего на свирели Пана, грудь пышнее, чем у девушки. Остальное — даром потраченные краски, холст и время.

ШАЛЛЬ. Не помню, видел ли я *Святого Ипполита в тюрьме,* а также Domine non sum dignus[11] *Лукрецию, вручающую кинжал Бруту* и другие картины Шалля. Ведь вам известно, как пренебрежительно мы проходим мимо посредственных произведений, не обращая на них внимания.

ШАРДЕН. У него есть такие сюжеты: возвращение с охоты; натюрморт с дичью; написанный со спины молодой ученик, занимающийся рисованием; вышивальщица; два небольших натюрморта с фруктами. И всегда это сама природа, сама правда. Так и взял бы какую-нибудь из его бутылок за горлышко, если бы захотелось пить; к возбуждающим аппетит абрикосам и винограду так и тянется рука. Думаю, место им в вашем собрании, а не у этого бездельника Трюбле[12], коему они принадлежат. Шарден — человек думающий; он знает толк в теории искусства; он пишет в присущей только ему манере, и в один прекрасный день за его работами начнется охота. Маленькие фигурки он пишет столь искусно, что они кажутся большими. Впечатление не зависит ни от размеров полотна, ни от величины изображаемых предметов. Ведь *Святое семейство* Рафаэля можно уменьшать и уменьшать, но впечатление величия не изменится. Это особенность его искусства.

АВЕД. Отличная вещь — *Портрет маршала Клермон-Тоннера* кисти Аведа. Он стоит возле своего шатра, в ботфортах, в кафтане из буйволовой кожи с небольшими поднятыми отворотами и кожаным же поясом. Мне хотелось бы, чтобы вы посмотрели, как естественны краски и как проста манера художника. Вблизи фигура кажется чересчур высокой, но ведь это — портрет; возможно, что натура именно такова. К тому же если вы отойдете на несколько шагов, то ошибка (если считать это ошибкой) будет незаметна. На маршале парик, который Ван Дейк, думается, немного растрепал бы, но я слишком придирчив.

ЛАТУР. Латур написал несколько пастелей, которые остались у него, так как ему не дали для них те места, какие он просил.

БАШЕЛЬЕ. Башелье выставил большое и плохое *Воскрешение*, написанное в манере графа Кайлюса[13]. Г-н Башелье, поверьте мне на слово, вернитесь к своим тюльпанам! В вашей картине нет ни красочности, ни правильной компоновки фигур, ни экспрессии, ни рисунка[14]. У вашего Христа вывихнуты все конечности; это больной, побывавший в руках плохого костоправа. Вы подняли его могильную плиту таким манером, что он выбрался из-под нее прямо-таки чудом, и своим жестом как бы говорит зрителям: «Прощайте, господа! Мне у вас не нравится, я ухожу, слуга покорный!» Все эти искатели новых методов в живописи лишены таланта.

ВЕРНЕ. Здесь целый ряд марин Верне, одни — с натуры, другие — плод воображения, но все написаны одинаково вдохновенно, пылко, умело, то же разнообразие колорита, деталей. Этот художник работает с поразительной легкостью. Вам известны его достоинства. В этих полутора десятках картин он весь. Море по его прихоти то волнуется, то успокаивается; небо мрачнеет, молния блещет, гром гремит, начинается буря, корабли пылают... Можно услышать шум волн, крики погибающих, увидеть все, что он захочет.

ГОСПОЖА ВЬЕН. Картины г-жи Вьен на темы из естественной истории преисполнены всяческих достоинств. Терпению и тщательности, с которыми они выполнены, можно позавидовать. Альбом ее рисунков мог бы заменить целую коллекцию препаратов[15], понравился бы вам больше и был бы не менее долговечным.

ДРУЭ. Если вас интересуют лица, похожие на гипсовые маски, поглядите на портреты кисти Друэ. Откуда эта фальшивость? У позировавших ее не было. Художник видел одно, а изобразил другое.

ДЕСЭ. *Мученичество святого Андрея* кисти Десэ хвалят. А я не знаю, что о нем сказать: слишком уж высоко для моих глаз оно висит.

Что касается *Тела Гектора на берегу Скамандра*[16], то это прескверная картина, вызывающая отвращение: тело заурядного злодея, снятого с виселицы.

Его же кисти *Путники в горах*. О фигурах судить не смею, но пейзаж показался мне красивым, я вспоминал о нем несколько раз. Деревья, скалы, воды очень эффектны. Композиция поэтична, краски ярки. Когда сравниваешь эту картину с другими произведениями художника, можно подумать, что ее написал не он. Какая прекрасная глушь! С удовольствием представляю ее себе. Барон говорит, что это — подражание; охотно верю.

ПАРРОСЕЛЬ. *Агарь, изгнанная Авраамом,* скитающаяся по пустыне без воды и хлеба, лишенная возможности увидеться с умирающим сыном, — какой сюжет![17] Горе, отчаяние, смерть... Именем Аполлона, бога живописи, мы обрекаем г-на Парроселя слизывать краски со своей картины до тех пор, пока от нее ничего не останется, и запрещаем ему впредь выбирать сюжеты, требующие таланта.

ГРЁЗ. Картины Грёза в этом году не так великолепны. Манера выполнения стала суховатой, краски — тусклыми и белесыми. Раньше его картины пленяли меня, теперь уже не интересуют.

ДУАЙЕН. *Смерть Виргинии* Дуайена — огромное полотно, где много хорошего[18]. Недостаток ее в том, что главные фигуры малы, а второстепенные детали велики. Виргиния не удалась. Привлекательны не Аппий Клавдий, не отец, не дочь, а люди из народа, воины и прочие; они великолепны. Бархатистость тканей, богатство и переливы красок поразительны.

Здесь и другие картины Дуайена, значительно уступающие этой. *Праздник бога садов* — краски ярки, но смотреть противно: спящие пьяные толстухи, чудовищные груды живого мяса. Но все же есть и пыл, и поэзия, и вдохновение. Этот художник станет или большим мастером, или никем; надо выждать. Любители считают, что его погубит тщеславие; но они говорят это потому, что он понимает все убожество их суждений и не прислушивается к их советам. Не думайте о нем так плохо.

БУШЕ. Прежде чем перейти к скульптуре, должен упомянуть небольшое *Рождество* Буше. Признаю, что колорит его фальшив, а краски слишком ярки; что младенец неестественно розового цвета; что в подобном сюжете нет ничего более нелепого, нежели вычурное ложе с балдахином, но богоматерь несказанно прекрасна, трогательна и полна любви. Невозможно вообразить ничего более изысканного и шаловливого, нежели маленький Иоанн Креститель, лежащий навзничь с колоском в руке. Я всегда невольно воображаю стрелу амура вместо колоска. Нельзя себе представить ничего более одухотворенного, живого и радостного, чем лица ангелов, и ничего более милого, нежели новорожденный. Я бы не рассердился, если бы мне подарили эту картину. Каждый раз, заходя ко мне, вы плохо говорили бы о картине, но не сводили бы с нее глаз.

ВАССЕ, ПАЖУ, МИНЬО. Среди многочисленных скульптурных произведений я заметил лишь *Нимфу* Вассе в натуральную величину; *Бюст Лемуана,* изваянный Пажу, одним из его учеников, и *Бюст жрицы Дианы* резца Миньо, как мне ка-

жется. *Нимфа* не хуже *Спящей*, вокруг которой собиралась вся публика в предыдущем Салоне. Она небрежно лежит, опираясь на одну руку; в другой у нее раковина. В чертах ее лица — юность, грациозность, естественность, благородство. Тело очень нежно; кое-какие детали свидетельствуют о том, что художник не скупился на плату натурщицам. Но где он брал таких красивых?

О, как хорош *Бюст Лемуана!* Он как живой: мыслит, смотрит, видит, слышит, вот-вот заговорит... Мне хочется поехать к вам и выбросить в окно тот кусок мертвой глины, что стоит у вас.

Бюст жрицы Дианы также хорош. Можно подумать, что его нашли при раскопках в Афинах или Риме. Какое лицо! Какой головной убор! Как наброшена на него драпировка! А волосы, а обвивающая их веточка! Как изумительны античные статуи!

У нас много художников, но хороших — мало, а великолепных — ни одного. Они выбирают прекрасные сюжеты, но им недостает мощи. У них нет ни ума, ни пыла, ни воображения. У всех одна погрешность — неудачный колорит. Много хороших рисунков, но идеи — ни одной. Постарайтесь вдохнуть жизнь в подобное творчество, и я только порадуюсь.

P. S. Я ошибся: поменяйте местами *Благовещение* Рету и *Успение* Лагрене. Не забудьте это сделать и ни в коем случае не ставьте мое имя, не то художники растерзают меня, как вакханки — Орфея[19].

САЛОН
1761 ГОДА

Вот, друг мой, идеи, пришедшие мне в голову перед картинами, выставленными в этом году в Салоне. Я без разбору заношу их на бумагу, не заботясь об отделке. Среди них есть верные, есть и ложные. Временами я покажусь вам слишком суровым, временами — слишком снисходительным. То, что вы одобрите, я, быть может, осужу. Я помилую того, кого вы осудите. Вы будете требовать большего там, где я останусь довольным. Но это не важно. Единственное, чего бы я хотел, — это отнять у вас несколько минут, которые вы употребили бы с большей пользой, проведя их среди ваших индюков и уток[1]. Размеры картин вы найдете в каталоге.

ЛУИ МИШЕЛЬ ВАНЛОО. Первая картина, перед которой я остановился, — это *Портрет короля*. Он красив, хорошо написан и, говорят, весьма похож. Художник изобразил монарха во весь рост, проходящим по возвышению, с непокрытой головой. Длинные волосы ложатся локонами на плечи. Он одет в парадный костюм; правая рука опирается на королевский жезл; в левой он держит шляпу, украшенную перьями. Королевская мантия, ниспадающая с плеч и груди, наполовину закрывает ноги и выделяет его фигуру на общем фоне. Однако мех горностая, топорщась вокруг верхней части туловища, несколько уменьшает его рост; в этом одеянии он выглядит не столько величественным королем, сколько важным президентом парламента.

ДЮМОН. Как вам известно, я никогда не одобрял сочетания реальных существ с аллегорическими, и картина под названием *Обнародование мира в 1749 году*[2] не вынудила меня изменить свое мнение. Реальные фигуры утрачивают жизненную правдивость рядом с аллегорическими, затемняющими смысл всей композиции. Картина, о которой идет речь, не лишена эффектности, написана смело, сильно. Это, несомненно, произведение мастера кисти. Все аллегорические фигуры находятся с одной стороны, а реальные персонажи — с другой. Слева от зрителя спускающийся с небес Марс вручает королю, одетому на античный манер, оливковую ветвь, которую тот передает женской фигуре, олицетворяющей город Париж. По бокам ее — Щедрость, раздающая дары, радостно удивленные Сена и Марна, а также Гений, вооруженный мечом, которым он угрожает Распре, повергнутой к стопам монарха. Справа — торговый прево и члены магистрата в долгополых платьях, брыжах и огромных париках; надо видеть их широкие физиономии, до того чуждые всякого благородства, что стоит на них взглянуть. На первый взгляд короля можно принять за Тезея, вернувшегося после победы над Минотавром, или, скорее, за Вакха. Символическая фигура Парижа проста,

благородна, характерна, в красивом одеянии; место для нее выбрано правильно, но она — из эпохи Юлия Цезаря или Юлиана. Контраст между античными и современными фигурами заставляет думать, что эта картина состоит из двух, прилаженных друг к другу: первая написана в наши дни, а вторая — несколько тысячелетий тому назад. Аббат Галлиани разрезал бы это полотно ножницами на две половины: на одной остались бы все пошлые и смешные персонажи, на другой — античные, вполне сносные; каждый волен истолковать их по-своему: можно найти массу примеров из греческой или римской истории, для которых эти фигуры подходят. Художник замахнулся на грандиозный замысел, но привести его в исполнение не сумел. Монарх возвышается над телом поверженной Распри, попирает ее, но почему-то поставил ногу ей на бедро, а не на грудь. Таким манером он ее не раздавит; а нужно показать, как она задыхается, полураскрыв рот, как глаза ее лезут на лоб. Голова, руки и верхняя часть туловища у нее свободны, и если ей вздумается напрячь все силы и рвануться, то она собьет короля с ног и приведет в смятение богов, членов магистрата и всех прочих. Символическая фигура столицы, право же, хороша, на нее стоит поглядеть. Надеюсь, что вам понравятся также Щедрость, Мир, Реки.

КАРЛЕ ВАНЛОО. Что бы ни говорил об этом очаровательный аббат[3], *Магдалина в пустыне* — только милое произведение. Это вина художника, который мог бы, используя скупые средства, сделать его величественным. Но ведь каким бы большим мастером ни был Карле Ванлоо, он напрочь лишен гениальности. Магдалина сидит на краешке циновки; ее запрокинутая голова опирается на скалу; глаза обращены к небесам, словно взгляд ее ищет там всевышнего. По правую руку стоит крест, слаженный из двух древесных ветвей. Слева ее свернутая циновка и вход в небольшую пещеру. В изображении всех этих предметов, и в особенности фиолетового одеяния кающейся грешницы, виден подлинный вкус, но написаны они слишком мягкой и однообразной кистью. То ли скалы эти состоят из пара, то ли камни поросли мхами — непонятно. Насколько святая была бы более выразительной и трогательной, если бы окружали ее одиночество и безмолвный ужас пустыни! А здесь лужайка слишком уж зелена, а трава слишком бархатиста; пещера представляет собой скорее приют для влюбленной парочки, нежели пристанище женщины, терзаемой раскаянием. О, явись, прекрасная святая! Войдем в этот грот, дабы вспомнить кое-какие часы вашей молодости! Голова Магдалины почти сливается с фоном: ее левая рука, полагаю, нарисована верно, но из-за положения фигуры выглядит чересчур маленькой и худой. Меня так и подмывало сказать, что ноги и бедра святой не в меру мощны. Если бы придать пещере дикий вид, скрыть ее кустарником, то — вы согласитесь — не было бы никакой нужды в этих дурно написанных головках херувимов, которые нарушают уединение Магдалины. Даже пребывая здесь с вполне благими намерениями, краше они не становятся.

Прошло уже немало времени с тех пор, как я высказал вам мое суждение о полотне нашего друга мадам Жоффрен, которое известно под названием *Чтение*[4]. Я нахожу, что две девушки с нежными, утонченными лицами очаровательны в своей правдивости. Эти одногодки походят друг на дружку и движениями и обликом. Читающий им вслух молодой человек с виду несколько простоват. Он выглядит приказчиком, вырядившимся в маскарадный костюм. К тому же у него слишком тяжелая челюсть. Я предпочел бы видеть здесь одно из таких, скорее округлых, чем овальных, лиц, живых и одухотворенных. Слева от гувернантки стоит девочка, которая развлекается с привязанной на бечевку птицей. Некоторые находят, что фигура ее несколько длинновата. А на мой взгляд, она поставлена слишком близко к гувернантке: из-за этого создается впечатление, будто она приклеена к этой даме, наблюдающей, какое впечатление производит книга

на ее воспитанниц. Придав гувернантке сходство со своей женой, Ванлоо написал ее превосходно. Хотелось бы, чтобы на картине она не отвлекалась от своего рукоделия, ведь подобные женщины имеют обыкновение одновременно шить и следить за окружающими. Впрочем, несмотря на мелкие недостатки, и *Магдалина*, и *Чтение* — полотна редкостные. Ни в чем нельзя упрекнуть ни рисунок, ни цвет, ни расположение предметов. Все, что может дать картине столь совершенное мастерство, там есть. Различие между *Магдалиной* Корреджо и *Магдалиной* Ванлоо состоит в том, что к первой приближаешься на цыпочках и, бесшумно наклонившись к ней, мысленно приподнимаешь одежды кающейся блудницы только для того, чтобы увидеть, настолько ли прекрасны ее формы, как обрисовываются они под одеянием. *Магдалина* Ванлоо подобных намерений не внушает. У первой более прекрасное лицо, в ней больше величия и благородства, и при этом она ничуть не теряет в женской привлекательности.

Прелестен сюжет картины *Первое жертвоприношение Амуру*. Она могла бы стать мадригалом в живописи. Но проклятие художника в том, что он всегда остается только мастером своего дела и никогда не бывает человеком чувствительным, утонченным, умным, а потому и неспособен придать своим творениям ни выразительности, ни грациозности, ни робости, ни страха, ни стыдливости, ни чистосердечия. Он и сам не ведает, что творит. Нельзя не признать, что воплотить замысел первого жертвоприношения, первой даруемой гирлянды, первого любовного вздоха, первого желания сердца, доселе невинного, — дело отнюдь не простое: разве что Фальконе или Буше могли бы с ним справиться.

Грозящий Амур — единственная стоящая фигура, изображенная в фас: это мальчик, который держит натянутый лук со стрелой, неизменно направленной на зрителя, которому негде укрыться от этой опасности. Публике очень по вкусу подобный замысел живописца, я же не вижу в нем ничего значительного. Художнику следовало бы поместить лук у середины груди Амура. Здесь же дуга лука слилась с тетивой, а то и другое вместе — с фигурой ребенка. Вся длинная стрела превратилась в один маленький поблескивающий наконечник, да и то едва различимый. Вся поза Амура неверна. Если кто-либо вознамерится выпустить стрелу, он держит лук левой рукой, выставляет ее вперед, кладет стрелу, а правой рукой изо всей силы натягивает к груди тетиву, выдвигает ногу, корпусом чуть откинувшись назад, немного поворачивается левым боком вперед, направляя стрелу в цель, и распрямляется во весь рост. Тогда все будет различимо, все обретет правильные пропорции; фигура будет выглядеть энергичной, сильной и угрожающей, стрела станет стрелой, а не каким-то кусочком железа. Кстати, мой друг, не приходилось ли вам замечать, что со стрелами Амура художники обращаются не столь свободно и умело, как поэты. В поэзии эти стрелы летят, достигают цели и ранят, а вот в живописи этого не получается. На картине Амур может угрожать своей стрелой, но стреляет всегда некрасиво. Здесь отталкивает физический облик жертвы: забыв об аллегории, художник пронзает человека не метафорической, а вполне реальной стрелой. Когда вы впервые увидите *Времена года* Альбани[5], где по воле художника Юпитер спускается в пещеру Вулкана и оказывается среди кующих стрелы амуров, поведайте мне о впечатлении, какое произвело на вас надменное божество, в чей бок стрела вошла наполовину. Уверен, подобное зрелище не порадует вас.

Здесь есть еще две картины Карле Ванлоо, изображающие детскую игру. Пропускаю их, ибо я никогда не кончу, если буду говорить обо всем.

БУШЕ. *Пасторали и пейзажи*. Какие краски! Какое разнообразие! Какое богатство вымысла и сюжетов! У этого человека есть все, кроме правды. Нет ни одной из частей в его композициях, которая, будучи отдельно взятой, не очаровала бы вас. Невольно спрашиваешь себя: где же можно узреть пастушков,

одетых столь роскошно и элегантно? Кому это удалось свести их всех в одном месте среди равнины, под арками моста, вдали от городов и весей — всех этих женщин, мужчин, детей, быков, коров, баранов, собак, — под вязанками соломы, у воды, у огня, под фонарем, у жаровни, у котла, с кружками в руках? Что здесь поделывает эта очаровательная дама, столь чистенькая, столь изысканно одетая, столь соблазнительная? Ее ли эти играющие и спящие дети? И доводится ли ей супругом этот мужчина, несущий жаровню с риском обжечь себе лицо? Что он вознамерился сделать с этими горящими углями? Какое нелепое и крикливое нагромождение всякой всячины! Чувствуешь всю его бессмысленность и все же не можешь оторвать глаз от картины. Она влечет, к ней поневоле возвращаешься. Этот порок столь приятен, эта экстравагантность столь редкостна и неподражаема! Здесь так много воображения, живописных эффектов, легкости и магии.

Когда рассматриваешь пейзаж подобного рода, кажется, что увидел разом все на свете. Но это не так: здесь находишь только невообразимое множество предметов! Никто не владеет так, как Буше, искусством светотени. Он словно создан для того, чтобы кружить головы художникам и светским людям. Его изящество, его жеманство, его романическая галантность, его кокетство, его вкус, его легковесность, его разнообразие, его яркость, его искусственный румянец, его распущенность не могут не пленить щеголей, щеголих, юношей, светских людей — словом, 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. А вот люди высокого и строгого вкуса в духе античности не придают значения подобным достоинствам. Этот художник занимает в живописи такое же место, какое Ариосто занимает в поэзии. Тот, кто очарован Ариосто, окажется непоследовательным, если не будет сходить с ума от Буше. Думаю, у них одного рода воображение, одинаковый вкус, один и тот же стиль, один и тот же колорит. Буше настолько своеобычен, что, поручи ему исполнить какую-нибудь фигуру на чужом полотне, руку Буше тотчас бы узнали.

ПЬЕР. Кисти Пьера здесь принадлежат *Снятие с креста, Бегство в Египет, Усекновение главы Иоанна Предтечи* и *Суд Париса*. Не знаю, кем станет этот Пьер. Он богат, образован, побывал в Риме; говорят, он умен, ничто не заставляет его торопиться с отделкой своих картин; отчего же почти все они так посредственны?

Но я пропустил *Сон святого Иосифа*, принадлежащий кисти г-на Жорá. Эта картина изображает просто-напросто мужчину, который уснул, склонив голову к стопам ангела. Если вы увидите что-нибудь другое — отлично!

Друг мой Пьер, ваш Христос, чья мертвенно-бледная голова уже тронута тлением, похож на утопленника, застрявшего на добрых две недели в сетях рыбаков из Сен-Клу. Как он плох! Как отвратительно выглядит! Что касается женщин и всего остального — согласен, здесь налицо и красота, и экспрессия, и характерность, и строгость красок; но признайтесь по совести, разве ваше *Снятие с креста* не подражание одноименному, хорошо известному полотну Карраччи, которое находится в Пале-Рояле? На его картине богоматерь сидит — и на вашей тоже. Она у Карраччи умирает от скорби — и у вас тоже. И у Карраччи и у вас действия всех персонажей связаны с этой скорбью. И там и тут голова Христа лежит на коленях его матери. Женщины у Карраччи в ужасе от опасности, грозящей богородице, — и ваши тоже. У Карраччи в глубине картины святая Анна бросается к дочери, испуская жалобные вопли,

на ее лице заметны следы долгих страданий и отчаяния. Тут вы не стали копировать великого мастера, а поместили на заднем плане мужчину, который должен производить то же впечатление. Разница лишь в том, что ваш Христос, как я уже сказал, выглядит утопленником или повешенным, а Христос Карраччи полон благородства. До чего ваша богоматерь холодна и манерна по сравнению с богоматерью Карраччи. Взгляните, как ее рука неподвижно лежит на груди сына, как осунулось ее лицо, полуоткрыты уста, закрыты глаза, как она близка к обмороку. А что вы скажете о святой Анне? Знайте, г-н Пьер, что нужно либо совсем отказаться от копирования, либо копировать с умом; и, как бы это ни делать, не следует глумиться над оригиналом.

Бегство в Египет трактовано по-новому, занимательно, но живописец не сумел извлечь из своего замысла все, что можно было. В глубине картины идет богоматерь, неся младенца Христа. За нею следуют Иосиф и осел с пожитками. На переднем плане — коленопреклоненные пастухи, машущие им руками и желающие счастливого пути. Картина была бы хороша, если бы художник сумел написать горы, у подножия которых проходит богоматерь, сделал бы их высокими, крутыми, неприступными, покрыл бы их склоны мхом и кустами; если бы его богоматерь выглядела просто, красиво, величаво и благородно; если бы тропа, по которой она идет, терялась в дальней густой чаще, если бы был выбран момент восхода или же заката солнца. Но ничего этого нет, художник не сумел почувствовать, как богат сюжет. Картину надо писать заново, сюжет стоит того.

Усекновение главы Иоанна Крестителя — еще одна плохая картина. Тело святого лежит на земле; палач с ножом, которым он отсек голову, подает ее Иродиаде. Лицо убитого мертвенно бледно, словно после казни прошло уже несколько дней; из шеи не сочится ни капли крови. Девушка, держащая блюдо, на которое будет положена голова, отворачивается, протягивая его; это придумано хорошо, но Иродиада кажется пораженной ужасом, а это не так. Ей нужно прежде всего быть красивой; эта красота сочетается с жестокостью, спокойствием и свирепой радостью. Разве вы не видите, что невольный ужас служит ей оправданием, что он фальшив и делает всю картину холодной и заурядной? Вот что я должен прочесть на лице Иродиады: «Проповедуй теперь, называй меня прелюбодейкой! Вот возмездие за твою дерзость!»[6] Художнику не пришло в голову, какой эффект могла произвести кровь, струящаяся с рук палача на труп. Я слышу ответ г-на Пьера: «Кто бы тогда стал смотреть на мое полотно?» Ну а мне картины этого жанра нравятся тогда, когда от них отводят взор с ужасом, а не с отвращением. Что ужаснее поступка и хладнокровия рубенсовской Юдифи? В ее руках меч, и она спокойно вонзает его в тело Олоферна.

Если прусский король понимает что-нибудь в живописи, зачем ему этот скверный *Суд Париса?* Кто ваш Парис — пастух или волокита? Вручает ли он яблоко или отнимает его? Момент выбран неудачно. Парис уже вынес решение; одна из богинь удаляется под покровом облака, другая в досаде отвернулась. Венера, гордая своим триумфом, забыла обо всех, кто был с нею рядом. Парис тоже о них не думает. Получились три группы, ничем между собою не связанные. Вы будете правы, сказав, что эту картину свободно можно разрезать на три части. В чем же дело? Не так-то легко заполнить холст размером в двадцать один на четырнадцать футов, и наши художники не сильны в композиции. Эффект подобной картины, как я уже говорил, зависит от пейзажа, от выбранного момента дня, от степени уединенности места. Если богини сбросили одежды, дабы явить глазам смертного свои самые тайные красы, то, без сомнения, сделали это в укромном уголке. Пусть сцена происходит на краю земли; горизонт со всех сторон закрыт высокими горами; все говорит о том,

что здесь нет и не может быть нескромных взоров. Пусть на лугах и склонах пасутся стада; бык, мыча, гонится за телкой; два барана грозят друг другу рогами из-за мирно пасущейся рядом овечки; козел пытается овладеть козой; все напоминает о присутствии Венеры и объясняет, почему суд оказался пристрастным (всё, кроме собаки Париса, спящей у его ног). Пусть Парис кажется простым пастухом, будет молод, силен, неотесан, но красив. Посадите его на обломок скалы, чтоб над его головой старые деревья, сумевшие пустить здесь корни и увенчать этот утес, сплетали густые ветви. Пусть солнце склоняется к закату; его лучи, золотя вершины гор и верхушки деревьев, лишь на один момент осветят место действия. Поставьте всех трех богинь перед Парисом так, чтобы его взор был прикован к Венере; пусть все они будут так красивы, что я сам не мог бы решить, кому присудить яблоко; пусть каждая будет красива по-своему. Пусть они будут совершенно обнажены, но на Венере останется поясок, на Палладе — шлем, на Юноне — повязка. Только эти атрибуты отличали бы их друг от друга; и если бы художник сумел обойтись без них — я оценил бы его картину еще выше. Не нужно Амура, пускающего стрелу или ловко сдергивающего покрывало; эта выдумка убога. Не нужно и граций: они могут присутствовать при туалете Венеры, но не сопровождать богиню. К тому же помощь Амура и граций ослабила бы триумф Венеры; лишь бедность замысла заставила ввести эти второстепенные персонажи. Пусть Парис держит в руке яблоко, но никому его не протягивает; он должен сидеть в тени, свет должен падать на богинь сверху, ослаблен ветвями, пронизанными солнечными лучами, которые освещают богинь по-разному; художник может воспользоваться этим, чтобы явить всю красоту Венеры, — ведь она не боится света. Юнона стыдливее Венеры, но Миневра еще более стыдлива. Мне хотелось бы, чтобы она была видна со спины, освещенная слабее всех. Пусть все вещает о царящем кругом величавом безмолвии, об уединенности этого места, о том, что скоро наступит ночь... Вот что надо представить себе и изобразить, друзья мои, когда берешься за такой сюжет. Если обойтись без всего этого — получится плохая картина. Я говорил пока лишь о размещении фигур, о месте действия, о пейзаже; но кто предугадает, какой характер следует придать лицу Париса? Кто задумается над тем, какими должны быть лица богинь? Кто покажет их смущение, а также колебания Париса? Но ведь я не г-н Пьер! Как бы хорошо ни были написаны фигуры, но если пейзаж не пленяет, удача будет неполной; а если фигуры бездушны и нехарактерны, то, как бы ни был красив пейзаж, он не спасет положения; нужно, чтобы картина удовлетворяла обоим условиям.

НАТТЬЕ. *Портрет покойной инфанты в охотничьем костюме*[7] — отвратителен. Неужели у художника нет друга, который сказал бы ему правду в глаза?

АЛЛЕ. На мой взгляд, у г-на профессора Алле нет ни одной стоящей картины.

Гении поэзии, истории, физики и астрономии — сюжеты для дессю де портов; по ним собираются выткать гобелены. Эти дети куча-мала. Огромное полотно, много красок.

Не знаю, хорошо ли рисует г-н профессор Алле, но таланта у него явно нет. Натуры он не знает; в голове у него пусто, и он плохой художник. Боюсь, другие знают толк в рисунке не более меня, поэтому художник защищен от нападок литератора. Мы никогда не видим нагого тела: этому препятствуют религия и климат. Мы не то что древние римляне и греки: у них были бани и гимнасии, боги и богини, созданные по людскому образу и подобию, теплый климат, культ распутства и мало стыдливости. Нам неведомо, что такое красивые пропорции тела; это познание нельзя приобрести с помощью проститутки или

гвардейца, за которыми посылают раза четыре в год. Кроме того, наша одежда портит формы тела. В наши бедра врезываются подвязки, талии женщин стянуты в рюмку, ноги изуродованы узкой и жесткой обувью. У нас два противоположных критерия красоты: один порожден условностями, другой — изучением натуры. Из-за этих противоречащих друг другу критериев мы и на улице и в кругу знакомых называем красивым то, что в мастерской художника сочли бы уродливым, а в этой мастерской признаем красивым то, что нам не понравилось бы в общественных местах, — оттого-то у нас не может выработаться строгий вкус. Ибо не следует думать, что можно безнаказанно закрывать глаза на свои предрассудки или рассчитывать, что их влияние останется без всяких последствий.

Но мы ушли в сторону от профессора Алле и его картин. Пропущу две небольшие пасторали, в которых чувствуется фальшивость Буше, но без его фантазии, легкости кисти и сноровки, а также другие маленькие картины и перейду к большому полотну — *Проповеди святого Винцента*. Ну и проповедник! Ну и слушатели!

Святой сидит перед кафедрой. Воздев правую руку, а в левой держа квадратную шапку, он склонился к внимательным, спокойным слушателям. Мне хотелось бы, чтобы Алле сказал — какой момент им выбран? Снятая шапка говорит о том, что проповедь либо начинается, либо уже окончилась; так что же — то или другое? Впрочем, оба этих момента в равной степени оставляют нас равнодушными. Если художник вознамерился изобразить святого, воспылавшего любовью к богу, проповедующего народу слово божье, и при этом заставляет его держать в руке шапку, словно человека, который пришел куда-то и вежливо здоровается с присутствующими, — мне охота сказать этому мастеру:

— Вы — посредственность, а взялись за искусство, требующее таланта; займитесь чем-нибудь другим. В вашем сюжете могло быть лишь два неподходящих момента, и вы, как нарочно, выбрали один из них. Между тем не так уж трудно было представить себе проповедника, охваченного пылом к концу своей речи, и слушателей, разделяющих его пыл. И потом, разве не следовало подумать, прежде чем взять карандаш или кисть, на какую тему эта проповедь? О страхе перед божьей карой или о вере в милосердие божие? О почитании священных реликвий или об истинности нашей религии? О сострадании к беднякам или о тайне тайн? Об одном из догматов нравственности или об опасности страстей? Об обязанностях государства или о конце мира? Вы не знаете, о чем он говорит? Тогда откуда вам известно, какое выражение должно иметь его лицо и какое впечатление должны отражать лица слушателей, помимо внимания? Разве вам не ясно, что если речь идет о божьей каре, то лицо проповедника будет грозным и сосредоточенным и такими же угрюмыми будут лица слушателей; если проповедь — о любви к богу, то оратор поднимет взор к небу и лицо его выразит восторженность, которую слушатели разделят; если же он проповедует сострадание к ближним, то его взгляд будет растроган, умилен и на лицах слушателей отразятся те же чувства. Сходите в монастырь Шартре, взгляните на картину, изображающую *Проповедь*[8], и скажите: разве можно усомниться в том, что она посвящена суровости божьей кары? А что у вас за слушатели? Какие-то женщины, мальчишки, девчонки, ни одного сколько-нибудь представительного мужчины. А как они у вас размещены и размалеваны! В жизни не видел такого огромного лубка. Впрочем, надо исключить две фигуры слева, на переднем плане: это женщина, держащая за руку ребенка. Она кажется мне хорошо нарисованной, хорошо, со вкусом написанной красками; дитя также настолько мило, что, пожелай г-н профессор быть искренним, он сказал бы нам, откуда он их заимствовал.

Но предоставим беднягу Алле его участи и перейдем к художнику, кото-

рый сто́ит многих, а именно к Вьену. Добавлю лишь, заканчивая этот отзыв, что, говоря по правде, живописец иногда, по внезапной прихоти, может предпочесть момент, когда царит спокойствие, моменту вспышки страсти; но какие усилия ему приходится тогда прилагать! Сколь различные выражения он придаст лицам проповедника и слушателей! Сколько понадобится ему удачных находок как в области мастерства, так и по части придуманных деталей, чтобы возместить неблагоприятность избранного момента! Середины нет: картина либо плоха, либо превосходна. Г-н Алле выбрал для *Проповеди святого Винцента* неблагоприятный момент, и назвать его картину превосходной никак нельзя.

ВЬЕН. Картины Вьена правдивы, просты, очень умно написаны; он как будто взял за образец Лесюера. У Вьена много достоинств, которыми обладает этот выдающийся мастер, но не хватает его силы и гениальности. Думаю, что и вкус Лесюера был тоньше.

Зефир и Флора: плафон, две фигуры, соединенные гирляндами на голубом фоне. Зефир, мне кажется, написан легкой кистью. Флора — бессловесная фигура, ее вид ничего мне не говорит.

Психея, идущая с лампой взглянуть на спящего Амура. Обе фигуры как живые, но в них нет изящества, грациозности, легкости, требуемых сюжетом. Амур какой-то вымученный. Девушка, идущая, трепеща, на цыпочках, не Психея: я не вижу на ее лице смешанного чувства страха, удивления, любви, желания и восхищения, которые оно должно выражать. Показано лишь, как Психея стремится из любопытства увидеть Амура; этого недостаточно, мне нужно сверх того заметить боязнь разбудить его. Уста ее должны быть полураскрыты, она сдерживает дыхание: ведь она видит своего возлюбленного, видит впервые, с риском его потерять. Какая радость — смотреть на него, да еще такого красивого! Ах, как мало сообразительности у наших художников, как плохо они знают свойства человеческой натуры! Психее следовало бы устремить взор к Амуру, а всем телом откинуться назад, как свойственно той, что украдкой пробирается куда-то и готова убежать, — ведь она едва касается земли одной ногой. А зачем ее лампа светит прямо в глаза Амуру? Разве Психея не должна стараться ее спрятать или хотя бы заслонить ладонью, чтобы ослабить свет? Это к тому же позволило бы осветить место действия необычным образом. Нашим мастерам кисти неведомо, что веки до некоторой степени прозрачны; они никогда не видели, как мать ночью со свечой в руке склоняется к младенцу в колыбели, боясь его разбудить.

Юная гречанка, украшающая бронзовую вазу гирляндой цветов. Сюжет очаровательный, но чего он требует? Безупречности рисунка, простоты в одежде, чрезвычайного изящества всей фигуры. Спрашиваю: есть ли это тут? Лицо должно выражать простодушие, невинность, черты его должны быть тонкими. Спрашиваю: таково ли оно? Руки должны быть в высшей степени красивыми, их движения — в высшей степени грациозными. Вновь спрашиваю: а каковы они тут? Это сюжет для барельефа, а не для картины.

Я не заметил ни *Гебы* того же художника, ни его *Музыки,* ни других картин. Что касается *Святого Германа, вручающего медаль святой Женевьеве в бытность ее ребенком,* то полагаю, что тот, кому не доставляет величайшего удовольствия разглядывание этой картины, недостоин восхищаться Лесюером. Ничто в ней не кажется мне верхом мастерства, но в целом, по-моему, она хороша. Ничто в ней не приводит меня в восторг, но в целом она мне нравится и задерживает мой взгляд. Прежде всего, в ней царит покой; соответствие частей, естественность поз — все это пленяет. Святой Герман сидит, на нем епископское облачение, юная будущая святая — на коленях перед ним. Он подает ей медаль, она протянула руку, чтобы взять ее. За спиною святого Германа — другой епископ

и еще несколько духовных лиц; позади святой — ее родители: отец, с виду человек простой и добрый, и мать, полная радости, которую ей трудно сдержать. Между святой и епископом — священник в длинном стихаре, слегка склонившийся; он очень характерен, производит большое впечатление. Вокруг — толпа: люди приподнимаются на цыпочках, чтобы увидеть святую. Та — совсем еще ребенок, одета просто, фигура стройна и легка. Это воплощение невинности и грациозности. Старик епископ именно таков, каким должен выглядеть. Картину озаряет мягкий рассеянный свет, разливающийся кругом, незаметно ослабляясь или усиливаясь, совсем как в природе. Нет ни чересчур блестящих мест, ни темных пятен; и вдобавок ко всему этому — естественность, простота, которые не могут не нравиться, даже если вы не отдаете себе отчета в этом. Вы присутствуете на церемонии, видите ее, и ничто не раздражает ваш взгляд. В Салоне мало картин, столь достойных похвалы, и ни одной — в меньшей мере заслуживающей критики. Здесь нет ни поэтических, ни величественных фигур: это сама жизнь, почти без всякого преувеличения. Это не манера Рубенса, это не в духе итальянской школы; это правда действительности, свойственная всем эпохам и странам.

ДЕСЭ. Я с нетерпением ожидал, когда дойду до Десэ. Это, по-моему, первый художник нашей нации. У него больше пыла и таланта, чем у Вьена, а в рисунке и умении пользоваться красками он ни в чем не уступает Ванлоо; тот никогда не напишет картин, сравнимых со *Святым Андреем* или *Святым Виктором*. Десэ напоминает мне времена Сантера, Булоня, Лебрена, Лесюера и других великих мастеров прошлого века. Его краски ярки и суровы; фантазия рисует ему поразительные вещи, порождает яркие образы. Сам ли он их придумывает или заимствует у тех художников, чье творчество изучил, они выходят у него настолько самобытными, что, глядя на его картины, не хочется обвинять его в плагиате. Его сцены и привлекательны и трогательны; они величественны, патетичны и поражают своей силой. *Святой Варфоломей,* которого он выставил в предыдущем Салоне, вызвал всеобщее восхищение. Показанные в этом году *Святой Виктор* и *Святой Андрей* нисколько не хуже.

Есть чувства, которые трудно изобразить, ибо их почти никогда не удается наблюдать. Где взять натуру? Где художник находит ее? Почему я склонен думать, что он изобразил эти чувства правильно? Все лица на картине *Святой Виктор* проникнуты фанатизмом и безмолвной жестокостью: таков и старый претор, ведущий допрос, и жрец, пробующий, остер ли нож, и сам святой, чей блуждающий взор свидетельствует о помрачении ума, и воины, схватившие мученика. На их лицах читается также изумление. Как удачно все эти фигуры расположены, как характерны их обличья и одеяния. Все это просто, но величественно, ужасно и поэтично в одно и то же время! Претор стоит на возвышении и командует; вся сцена происходит ниже; сколько в ней прекрасных деталей! Разбитая статуя Юпитера, опрокинутый жертвенник, уголья, просыпавшиеся из курильницы... Какое впечатление производит среди этих жестоких физиономий нежное и привлекательное лицо юного прислужника, стоящего на коленях между жрецом и святым! Слева от зрителя — претор и его помощники на возвышении; внизу, также слева, — жрец, низвергнутый идол, опрокинутый алтарь; рядом с ним, ближе к центру, — молодой прислужник; справа стоит связанный святой, за ним — приведшие его воины. Вот какова эта картина. Говорят, что святой Виктор больше похож на человека, наносящего оскорбление и ведущего себя вызывающе, чем на твердого духом, который ничего не боится и спокойно ждет; что с того? Вспомним слова, вложенные Корнелем в уста Полиевкта[9], представим себе, что их произносит человек, горячо верующий, и мы увидим святого Виктора, каким его изобразил Десэ.

Его святой Андрей опирается коленом на плаху, готовый взойти на нее; палач, обхватив его, тянет одной рукой за одежду, другой — за ноги; второй палач хлещет его бичом, третий связывает розги в пучок. Воины разгоняют толпу. Одна мать, стоящая ближе всех, с тревожным видом прикрывает своего ребенка рукой. Взгляните, какой испуг и любопытство обуяли его! Руки святого подняты, голова запрокинута, взор обращен к небу; у него густая борода. Его лицо дышит твердой верой и надеждой и в то же время искажено болью; он прост, силен духом, безыскусен и патетичен, на него тяжело глядеть. Наброшенный на голову плащ ниспадает ему на плечи. Верхняя часть его туловища спереди обнажена, тело носит следы старости — кожа морщиниста, мышцы худые, негибкие. Невозможно, не испытывая ужаса, долго смотреть на эту сцену — столько в ней бесчеловечности и свирепости. Все фигуры крупные, краски естественны. Сцена происходит перед трибуной претора и его помощников. Справа от зрителя — сам претор с помощниками на трибуне; снизу — палачи и плаха; посередине, по другую сторону плахи, стоит святой, одним коленом опершись на нее; позади него — палач, хлещущий его бичом; у ног этого палача другой связывает розги в пучок. За этими двумя ликторами — солдаты, оттесняющие толпу. Вот какова эта картина. Затем вглядитесь в детали: обличья персонажей, их движения, характерные лица претора и его помощников; вникните в позу святого, в жизненность всей этой сцены. Честное слово, надо либо сжечь все, что самые выдающиеся живописцы написали до сих пор для церквей, либо признать, что Десэ принадлежит к их числу.

Все прекрасно и в *Святом Бенедикте, которого причащают перед смертью:* и служка, стоящий позади священника, и сам он, сгорбленный, с низко склоненной лысой головой, и мальчик в белом, преклонивший колени рядом со священником, и второй служка, поддерживающий святого, встав позади него, и другие участники церемонии. Расположение фигур, краски, характерность — словом, все в целом доставило бы мне огромное удовольствие, будь святой Бенедикт таким, каким хотелось бы его видеть и каким, по-моему, он должен быть в соответствии с выбранным сюжетом. Ведь это — умирающий, это — человек, пылающий любовью к богу, спешащий причаститься у алтаря, несмотря на полный упадок сил. Скажите: позволительно ли было художнику изобразить его столь твердо стоящим на коленях? Можно подумать, что, несмотря на бледность лица, ему суждено прожить еще несколько лет. Скажите: не лучше ли было бы, если б ноги под ним подгибались, если бы его поддерживали два или три монаха, если б его руки были простерты вперед, а голова откинута; если б, несмотря на близкую смерть, на его лице, проникнутом экстазом, сиял бы отблеск радости? Но если бы живописец придал лицу святого Бенедикта такое выражение, то как это отразилось бы на остальном, мой друг? Это легкое изменение главной фигуры повлияло бы на все прочее. Священник, вместо того чтобы стоять выпрямившись, должен был бы, движимый состраданием, склониться к умирающему; лица всех присутствующих выражали бы больше скорби и горя. Глядя на эту картину, молодые ученики могут уяснить себе, что при изменении одного какого-нибудь места нужно изменять все остальное, иначе правдивость исчезнет. Можно было бы преподать им по этому поводу отличный урок о значении единства и дать задание: сохранив то же расположение тех же фигур, написать картину так, как этого потребует та или иная перемена позы причащающегося.

Изведение из темницы апостола Петра — картина удачная. Лицо святого красиво; но если вспомнить картину на ту же тему в одном из приделов собора Парижской богоматери, то сразу станет видно, что художник, написавший ее, лучше понимал влияние темноты на искусственный свет. У Десэ свет бледен и тускл; у его предшественника свет красноватый, затемненный, сгустившийся; можно раличить пылинки, порхающие в снопах света, придающие им конусо-

образную форму. В той картине больше безмолвия, больше мрака, она внушает больше страха.

Святая Анна, учащая пресвятую деву читать. Не то! Святая Анна читает вслух, пресвятая дева слушает. Вы не терпите ангелов из-за их крыльев, ну а меня отталкивают молитвенно сложенные руки, если картина — на исторический сюжет, будь то священная история или другая. У каждого народа — свои знаки глубокого почтения, и мне кажется, что обычая молитвенно складывать руки не было ни у древних язычников, ни у евреев, ни даже у первых христиан.

Убежден, что этот обычай — недавнего происхождения.

Здесь веет духом Буше, особенно на небольших картинах, и меня это раздражает. Взгляните на *Караван* Десэ: вы скажете, что он отрекся от своих красок, от сдержанности, свойственой его кисти, чтобы перенять манеру и приемы своего собрата по мастерству.

Святой Бенедикт Десэ помещен напротив *Святого Германа* Вьена. С первого взгляда можно подумать, что обе картины написаны одной и той же рукой. Между тем, если внимательно вглядеться, у Вьена находишь больше мягкости, а у Десэ — больше энергии; но в обоих можно узнать учеников Лесюера.

АМЕДЕЙ ВАНЛОО. *Крещение Иисуса Христа, Чудесное исцеление святого Роха*[10] и две *Семьи сатиров,* выставленные Амедеем Ванлоо, еще одним кузеном нашего Карле. Первые две картины, на сюжеты из христианской мифологии, на мой взгляд, плохи, а две — на темы из мифологии языческой — превосходны. О *Крещении* скажу так же, как говорил уже о *Сне святого Иосифа:* перед нами просто крещение и просто сон — не более того. Здесь я вижу спящего человека, а там — человека, на голову которого льют воду. Всякая композиция, которая исчерпывается сюжетом, не обогащая его ни хвалой, ни порицанием, — не более чем посредственна. И еще хуже, когда сюжет узнаешь с трудом, а разгадав его, только и можешь сказать, как, например, о картине *Чудесное исцеление святого Роха:* здесь на земле сидит какой-то бедняк, коему ангел что-то говорит.

Напротив, две *Семьи сатиров* доставили мне истинное удовольствие. Здесь мне по нраву полупьяный сатир, который пригубляет вино. Здесь мне по вкусу сельские столы, дети сатира и его жена, которая весело его поддразнивает. В этом есть характерность, страстность, поэзия и плоть.

А разве не позабавит вас другой сатир, сообразивший продырявить бочку; струи вина, льющиеся прямо в рот его детишкам, разлегшимся на соломе; сами эти упитанные дети и жена сатира, которая со смеху хватается за бока, увидев, чем потчует муж их отпрысков в ее отсутствие? К тому же, посмотрите, как все это выписано! Разве не правдива здесь плоть? Разве не чувствуется в их чудны́х фигурах козлоногая порода?

Похоже на то, что наши живописцы стали настоящими колористами. В былые годы, помнится мне, в Салоне господствовали мрачные, серые, тусклые тона; на сей раз испытываешь совершенно иные впечатления. Они родственны впечатлениям от ярмарки, шумящей среди равнины, где есть и луга, и леса, и купы деревьев, и поля, и множество городских и сельских жителей в разнообразных одеждах, смешавшихся в общей толпе. Если даже сравнение мое покажется вам странным, оно верное, и я убежден, что художники наши не возражали бы против него.

Колорит для картины — то же самое, что стиль для литературного сочинения. Есть сочинители, которые мыслят, и есть живописцы, у которых есть замыслы. Есть сочинители, которые умеют распределить свой материал, и есть живописцы, которые умеют упорядочить сюжет. Есть сочинители, обладающие верным и точным взглядом, и есть живописцы, обладающие знанием природы и умением рисовать. И при этом стиль и колорит во все времена были редкостны

и высоко ценимы. Правда, судьба живописца не во всем схожа с судьбой сочинителя. Не что иное, как стиль, одаряет бессмертием литературное сочинение; именно он завораживает не только современников сочинителя, но и грядущие века. Другое дело — колорит: он меркнет со временем. Слава великого художника ширится обычно только среди современников его и переживает их лишь благодаря свойствам, присущим гравюре. Иначе говоря, колористические достоинства картины преходящи. Впрочем, иногда гравюра избавляет от некоторых недостатков, но иногда наделяет ими. В картине, например, вы никогда не примете статую за живого человека. На живописном полотне плоть и по цвету выглядит плотью; иной она будет выглядеть на эстампе. Сравните картину Пуссена *Эсфирь и Ассур* и эту же композицию, гравированную Пуалли.

ШАЛЛЬ. Три картины Шалля: *Умирающая Клеопатра, Сократ, готовящийся испить кубок с цикутой* и *Воин, рассказывающий о своих приключениях* — никем не замечены, и напрасно. Осужденный Сократ достоин этого больше, чем все прочие полотна Салона. Я очень благодарен нашему неаполитанцу[11] за то, что он извлек эту картину из темного угла, куда ее вначале поместили. У нее такой вид, будто она написана лет сто назад; но манера исполнения кажется еще древнее, чем краски. Можно подумать, что это копия с какого-то античного барельефа. Здесь царят простота, покой; особенно это относится к главной фигуре, которая явно перенесена на полотно не из нашего времени. Обнаженный Сократ сидит, скрестив ноги. В руках у него кубок, он что-то говорит — столь невозмутимо, будто дает урок философии. Величественное хладнокровие! Замыслить такую композицию мог лишь человек с изысканным вкусом. Non est omnium*. Нужно постичь всю мудрость античного искусства, перевидать множество барельефов, медалей, гемм. Сократ — единственная фигура, бросающаяся в глаза. Философы, предающиеся скорби, находятся позади, почти незаметные на темном фоне. Картину надо рассматривать с близкого расстояния. Подросток, записывающий на дощечке последние слова Сократа, по-моему, весьма хорош. Это можно сказать и о характере лица, и о красках, и о простоте позы, и об освещении. Подождем, пока картина будет снята со стены и водружена на мольберт, дабы подтвердить или опровергнуть мое суждение. Если оно останется верным, мы воскликнем: «Как это Шаллю удалось создать столь красивую вещь?»

Клеопатра умирает, но змея все еще на ее груди. Что там делать змее? Но если бы она уже уползла (чего требовал выбранный момент), то кто узнал бы, что это — Клеопатра? Самый выбор момента ошибочен, нужно было взять тот, когда эта гордая женщина, решив обмануть надежды спесивого римлянина, собиравшегося украсить ею свой триумф[13], обнажает грудь, улыбается змее презрительной усмешкой, предназначенной для победителя, от которого она сейчас ускользнет, и дает змее ужалить себя. Быть может, выражение ее лица было бы ужаснее и произвело больший эффект, если бы она улыбалась змее, кладя ее себе на грудь. Боль вызывает заурядную гримасу, отчаяние искажает черты лица у всех одинаково. Выбранный момент показывает не Клеопатру, а просто женщину, умирающую от укуса змеи. Это не факт биографии царицы Египта, а просто случай из жизни.

Не берусь судить, каков *Воин, рассказывающий о своих приключениях,* ибо не видел его; а вот *Осужденного Сократа* мне хотелось бы разглядеть поближе.

ШАРДЕН. Кроме нескольких других полотен Шарден представлен такими картинами, как *Молитва перед обедом, Животные, Чибисы.* Это всегда предельно

* Это не для всех *(латин.)*[12].

верные подражания природе, исполненные в присущей этому живописцу манере — строгой, даже суровой. Он изображает предметы обыденные, плебейские, домашние. Уже давно художник не доводит своих произведений до конца, не давая себе труда дописать ноги или руки. Он работает как светский человек, талантливый и бойкий, довольствующийся тем, что набрасывает задуманное на эскизе в три-четыре мазка. Написав множество картин, выдвинувших его на почетное место среди первоклассных мастеров, Шарден стал затем во главе небрежных живописцев. Шарден — человек умный; быть может, никто не говорит о живописи лучше, чем он. Его конкурсная работа, находящаяся в Академии, доказывает, что он постиг магию красок. Он явил эту магию в нескольких других композициях, где сливаются воедино прекрасный рисунок, изобретательность и предельная правдивость; и сочетание таких достоинств объясняет ныне их высокую ценность. Шарден весьма своеобразен в своем жанре; это своеобразие сохраняется в гравюрах. Увидев любую из его картин, невозможно ошибиться в ее происхождении — кисть Шардена узнаешь повсюду. Посмотрев его *Гувернантку с детьми,* считайте, что видели и его *Молитву перед обедом.*

ЛАТУР. Пастели Латура выполнены — с обычным для него мастерством. Среди тех, что он выставил в этом году — портрет старого Кребийона[14] в римском духе, с непокрытой головой, и нотариуса Ледгива — должны упрочить его репутацию.

ФРАНСИСК МИЛЛЕ. Никто не знает, что представляет собой *Святой Рох* Милле — ни я, ни кто-либо другой. *Отдых Богоматери* поместили в таком месте, куда не проникает свет и где его невозможно разглядеть; этим он, без сомнения, обязан г-ну Шардену, который в нынешнем году указывал, как разместить картины в Салоне[15]. Небольшие пейзажи Милле не отличить от многих других того же жанра, иметь которые было бы и приятно и небесполезно.

БУАЗО. Ах, г-н Шарден! Если бы Буазо принадлежал к числу ваших друзей, то вы поместили бы его *Телемака у Калипсо* в темном уголке, рядом с *Отдыхом Богоматери* Милле. Представьте себе, что сцена происходит за столом. Калипсо можно узнать лишь по тому дурацкому жесту, который она делает, предлагая персик Телемаку; он гораздо умнее нимфы и художника, ибо продолжает рассказ о своих странствиях, не беря предложенного плода. Можете ли вы сказать, мой друг, что за чушь в голове этого остолопа живописца, если он, чтобы показать характер Калипсо, не придумал ничего другого, как заставить ее радушно потчевать гостя? Этот персик, предлагаемый сыну Улисса, и квадратная шапка святого Винцента Алле — две пресмешные выдумки.

ЛАНФАН. Два батальных рисунка Ланфана повешены не лучшим образом. А ведь это *Битва при Лоуфельде* и *Битва при Фонтенуа!*[16] Нет ничего более неблагодарного, чем жанр Ван дер Мейлена: нужно быть искусным колористом, отличным рисовальщиком, хорошо знать натуру и тонко ей подражать; обладать чрезвычайно развитым воображением, чтобы придумывать бесчисленное множество отдельных батальных эпизодов, в совершенстве выписывать детали — словом, обладать всеми достоинствами выдающегося живописца, и притом на самом высоком уровне, чтобы уравновесить холодность, монотонность, неприятное впечатление от длинных, противостоящих друг другу шеренг солдат, от батальонов, построенных в каре, от удручающей симметрии нашей воинской тактики. Времена схваток врукопашную, побед, одерживаемых с помощью личной ловкости или силы, времена больших батальных картин миновали, если только не напрячь воображение и не перенестись в эпоху Александра или Цезаря.

ЛЕБЕЛЬ. *Закат солнца* Лебеля привлечет внимание всех, кто любит Клода Лоррена. Лебель очень хорошо изображает явление природы, которое весьма трудно передать на полотне: ослабление и изменение цвета солнечных лучей, когда они проникают сквозь дымку, порой заволакивающую горизонт. В этой картине освещенное марево вполне ощутимо. Чувствуется его глубина: оно словно поднимается к верху полотна, взгляд тонет в этой дымке. Тот, кто хоть раз видел, как красноватое, словно потемневшее, солнце, ярко освещая лишь одно место, восходит или заходит в пасмурную погоду, узнáет это явление на картине Лебеля. То, что мы с такими подробностями хвалим его никем не замеченную картину, доказывает по крайней мере, что нам доставляет гораздо больше удовольствия давать лестный отзыв, чем критиковать.

Не знаю, что такое *Часовенка на Конфланской дороге*. Что касается *Деревенского двора* — эта картина столь слаба, столь бесцветна, столь прилизана, что ее можно принять за копию. Это далеко не Тенирс, это даже не наш женевец[17]. Я предпочитаю его *Вид на птичий двор из окна* картине Лебеля. Последняя холодна, в то время как в первом есть выдумка, вдохновение, живость.

УДРИ. Никто не заметил ни *Возвращения с охоты* Удри, ни его *Дикого кота в капкане*. Удри умер несколько лет назад[18]. Он лучше всех художников нашей школы умел рисовать животных, и его еще никто не сумел заменить.

БАШЕЛЬЕ. Вы никогда не подумаете, что *Детские забавы* Башелье — огромная картина высотой десять и длиной двадцать футов. Одни дети карабкаются там на деревья, другие катаются на козлах и баранах; вы найдете животных любой породы и масти, но ни крупицы жизненной правды. Дети наряжены, как их никогда не наряжают; все это похоже на маскарад, совершенно не гармонирующий с пейзажем, с овчарней. Все эти козы, овцы, собаки и другие животные неузнаваемо искажены, им, скорее, место в какой-нибудь вакханалии. Из этого вышел бы, мой друг, неплохой гобелен[19]. Ведь от гобелена не требуют такой жизненной правды, как от живописи, он должен служить долгое время для украшения комнаты, производить иное впечатление. Поэтому предметы здесь не связаны друг с другом; это отдельные группы, масса режущих глаза пятен на ярко освещенном фоне. Башелье неглуп, но все-таки из него ничего дельного не выйдет. У него в голове — путы, сдерживающие воображение, и оно никогда не получит свободу, сколько бы он ни старался. При разговоре с ним кажется, что его талант вот-вот стряхнет с себя эти путы и выйдет на волю; но вскоре вы убеждаетесь, что они связали его крепко-накрепко, он будет всю жизнь биться в них, не в силах взлететь.

Видели ли вы что-нибудь хуже и претенциознее, чем его *Милон Кротонский*?[20] Во-первых, голова и руки взяты у античного Лаокоона. Но Лаокоон схватил одну из змей, пытаясь освободиться от нее, а Милон у Башелье по глупости позволяет волку грызть его ногу, хотя мог бы задушить зверя свободной рукой, если б догадался воспользоваться ею. Лаокоон — в критической ситуации, но прочно стоит на ногах; а почему Милон у Башелье не падает — неизвестно. Для того чтобы показать, как он страдает, его заставили скорчиться, согнуться в три погибели, свели все его тело судорогой. Друг мой Башелье, вернитесь к цветам и животным![21] Если вы не сделаете это немедленно, то можете забыть, как их писать, а изображать людей и исторические сюжеты вы все равно не научитесь.

Зато *Басня о лошади и волке* превосходна. Свою большую картину, написанную восковыми красками, художник воспроизвел масляными. Животные хороши, в пейзаже есть и мощь и утонченность; но льющаяся с утеса вода, которую художник хотел изобразить вспененной, похожа, скорее, на взбитые сливки.

Ангорская кошка, подстерегающая птичку — как нельзя лучше. Коварная мордочка, длинная, хорошо написанная шерсть.

В эскизе *Снятие с креста* чувствуется сноровка и экспрессия. Я предпочел бы бегло набросать эти фигуры, в которых ощутимы лишь их движения да общая композиция, нежели источать свое негодование по поводу *Милона Кротонского.*

ВЕРНЕ. Два *Вида Байонны,* которые выставил Верне в этом году, прекрасны, но им недостает многого из того, что вызывает интерес и так привлекает в его предыдущих полотнах. Впечатление от этих работ схоже со временем дня, которое он избрал для изображения: вечер окутал мраком все предметы.

Здесь, как всегда, чувствуется неустанный труд, большое разнообразие и большой талант, но, глядя на эти *Виды,* невольно хочется сказать: «До завтра, когда поднимется солнце!» Нет сомнений, что г-н Верне написал эти два пейзажа совсем не в те часы дня, когда любовался ими. Высокая репутация автора требует, чтобы ее подтверждали. Этот мастер заслуживает строгого суда.

РОСЛЕН. Картина, на которой Рослен изобразил *Прием в ратуше, устроенный королю после его болезни и возвращения из Меца губернатором, торговым прево и членами магистрата,* — наилучшая из всех известных мне сатир на наши обычаи, парики и наряды. Стоит взглянуть, до чего нелепы наши куцые камзолы и короткие штаны, плотно обтягивающие ляжки, наши саше для волос, рукава и петлицы: до чего смешны огромные, увесистые парики, до чего лишены благородства широкие лица буржуа! Конечно, большой талант может найти применение и им, ибо нет трудности, какую не мог бы превозмочь гений; но где он, этот талант? Король и его свита занимают половину картины. Это, с одной стороны, командующий гвардией, с другой — главный конюший, за ним — дофин, герцог Орлеанский и несколько других вельмож. На другой половине картины — представители города. Людовик XV показан в профиль, не на первом плане; он высок, сухопар, даже худ, подтянут, на его небольшой голове далеко не новая шляпа. Неужели это — тот монарх, которого Бушардон обессмертил бронзовой статуей, воздвигаемой ныне на площади перед Тюильрийским дворцом?[22] Людовик Рослена смахивает на мошенника низкого пошиба. Взоры привлекает не он, а роскошно одетый толстобрюхий вельможа с самоуверенной осанкой (это главный конюший); его и следует считать основной фигурой картины. Он затмевает короля, которого ищешь и находишь лишь благодаря тому, что у него на голове шляпа.

Не знаю, схож ли с оригиналом *Портрет г-на Мариньи.* Он сидит выпрямившись, положив левую руку на стол, правую на бедро, закинув ногу на ногу. Терпеть не могу эту вымученность позы. Разве в жизни так держатся? И кто же допустил, чтобы его изуродовали таким манером? Глава нашей академии живописи, ваяния и архитектуры! Надо думать, что ни он, ни художник никогда не видели ни одного портрета Ван Дейка, а если и видели, то не оценили.

Есть и другие портреты кисти Рослена, на которые я не стал смотреть после *Портрета г-на Мариньи.* Находят, однако, что этот художник сделал шаг вперед по сравнению с предыдущим Салоном, и очень хвалят его портреты Буше и жены последнего, которая все еще очень красива.

ДЕПОРТ. Позвольте мне пропустить *Белую собаку, Завтрак, Дичь* и *Фрукты* Депорта. Пусть меня убьют, если они оставили хоть малейший след в моей памяти. Однако, коль скоро они значатся в каталоге, то я не мог их не видеть.

ДЕМАШИ. *Интерьер церкви святой Женевьевы* и *Вид крытой галереи Лувра* — картины с интересным сюжетом. Благодаря г-ну Демаши можно заранее

полюбоваться видом постройки, воздвигаемой с такими издержками: кто может поручиться, что проживет десять лет, необходимых для ее окончания?[23] Крытая галерея Лувра — огромное монументальное сооружение. Правда, иногда спрашивают: для чего нужно столь пышное архитектурное оформление?[24] Задающие этот вопрос не видят, что эта галерея ведет к двум павильонам, расположенным на ее оконечностях, и что в нее будут выходить двери королевского дворца. Должен признать, однако, что если бы двери, ведущие в крытую галерею, заменили большой, широкой лестницей и украсили бы ее статуями, то такое архитектурное решение было бы и понятнее и красивее. Но не следует придираться к этой галерее, ссылаясь на ее бесполезность: где, как не в ней, можно лучше разместить всех придворных в праздничный день? Если монарх должен иногда показываться народу, то для этого надо выбрать место, соответствующее своим величием и размерами столь торжественному обычаю.

У Демаши есть еще *Интерьер церкви* и две небольшие картины под названием *Руины*. Они, как и предыдущие, написаны хорошо и эффектно. Развалины стен производят впечатление своей внушительностью, а то, что художник поместил возле них лишь несколько фигур, говорит, как мне кажется, о хорошем вкусе. Вообще в храмах, руинах и среди пейзажей, то есть в местах, где не следует нарушать тишину, надо размещать поменьше фигур, но они должны быть превосходно написаны. Обычно это — люди, размышляющие, гуляющие или живущие там, отдыхающие или просто идущие мимо. Их лицезрение должно склонять к задумчивости и меланхолии.

ДРУЭ. Среди ряда небольших картин, не лишенных достоинств, следует выделить *Юного ученика* кисти Друэ. Невозможно представить себе более милое, лукавое и задорное выражение лица. Как написана шляпа! Как выбиваются из-под нее волосы! Его кожа нежна и бела, что свойственно этому возрасту. Вдобавок — редкое и ценное понимание того, как нужно было осветить фигуру. Мальчуган идет, посматривая по сторонам; идет, без сомнения, в Академию; в правой руке у него папка, он поддерживает ее левой рукой. Мне хотелось бы приобрести эту небольшую картину; я поместил бы ее под стекло, чтобы подольше сохранить ее свежесть.

Среди портретов кисти Друэ надо отметить *Портрет г-на и г-жи де Бюффон*.

ЖЮЛЬЯР. О пейзажах Жюльяра сказать нечего.

ВУАРИО. Хвалят *Портрет г-на Жильбера де Вуазена* кисти Вуарио.

ДУАЙЕН. Вот одна из самых больших картин Салона — *Борьба Диомеда с Энеем;* ее сюжет взят из пятой книги «Илиады» Гомера. Я перечитал это место, прежде чем пойти взглянуть на картину Дуайена. В поэме — ряд эпизодов, и трагических, и прелестных, красочных и гармоничных, как всегда. Там шесть десятков стихов, могущих обескуражить даже человека, чье призвание — поэзия.

Вот какую картину внушил бы мне Гомер, будь я живописцем: Эней повергнут к стопам Диомеда; Венера спешит на помощь; она только что выпустила из рук легкое покрывало, которое должно спасти ее сына от ярости греческого героя. Над этой почти невесомой тканью, которую она держит нежными пальцами, вырисовываются дивная голова богини, ее мраморная грудь, прекрасные руки и все тело, мягко покачивающееся в воздухе. Я поставил бы Диомеда на гору трупов; пусть из-под его ног течет кровь. Внушая ужас и своим видом и позой, он угрожает богине копьем. Вокруг него истребляют друг

друга греки и троянцы. Я показал бы разбитую колесницу Энея и возницу Диомеда, схватившего под уздцы неукротимых коней противника. Над головой Диомеда парит Паллада; Аполлон потрясает перед его глазами грозной палицей; Марс, окутанный густым облаком, наслаждается этим ужасным зрелищем; виден лишь его свирепый лик, кончик его копья да морды лошадей. Ирида воздвигает вдали радугу. Таким образом, я выбрал бы, как вы заметили, момент, предшествующий ранению Венеры. Дуайен, напротив, предпочел момент, следующий за этим ранением.

Его Диомед стоит на груде тел; он страшен. Отступив на шаг, он отвел роковое копье. Из его раненой руки струится кровь; он делает угрожающий жест в сторону Венеры, лежащей поодаль на руках Ириды. Над головой Диомеда парит Паллада, у нее выразительное лицо. Аполлон, окутанный облаком, ринулся между греческим царем и повергнутым наземь Энеем; бог пытается устрашить победителя грозным взглядом и палицей. Кругом кипит бой, повсюду течет кровь. Справа спасаются бегством испуганный Скамандр со своими нимфами; слева — убитые лошади; у лежащего ничком воина плечо пронзено сломанным дротиком, торчащим из раны. Его кровь струится по телу и на белую гриву мертвого коня, а оттуда — в воды реки, обагряя их.

Как видите, картина внушает ужас. Момент, предшествовавший ранению Венеры, давал возможность показать контраст между пугающим и привлекательным: обнаженная богиня сладострастия, а вокруг нее — потоки крови, блеск клинков; она защищает сына от свирепого противника, грозящего ей копьем.

Как бы то ни было, картина Дуайена производит большое впечатление. Она полна пыла, величия, экспрессии и поэзии. Его Венеру весьма порицают; но зато его бог реки красив, равно как и нимфы. О лице Паллады я уже говорил; лицо Аполлона тоже весьма характерно. На пронзенного сломанным дротиком воина, чья кровь обагрила и белоснежную гриву мертвой лошади и воды потока, страшно смотреть. Поза Диомеда дышит гордостью, в его взоре — презрение и жестокость. Правда, его лицу можно было придать больше благородства; можно было не делать кожу только что убитых такой мертвенно-бледной, устранить тесноту в группе, где скучены Эней, Аполлон, облако и трупы (здесь уместнее хаотическое расположение фигур), избежать ряда других недостатков, не замеченных художником в пылу созидания и объяснимых его молодостью, но талант налицо, и это, наверное, будет признано. У этого живописца есть фантазия, способность к композиции. Его фигуры на огромном полотне не застыли, они в движении. Он не боится работы.

Те, кто ставит ему в упрек эскизность изображения богов, не уловили замысел картины. В ней боги — среднего роста, а люди — гиганты; боги — лишь опекающие их покровители. Они, по воле художника, витают в воздухе, и это гениально придумано, но недостаточно подчеркнуто. Нужно было сделать их еще невесомее, еще одухотвореннее — поменьше плоти, телесности; но зато придать им характер, свойственный божествам, показать их бурную деятельность, как на рисунке Бушардона, где *Улисс вызывает тень Тиресия*[25], к жертвеннику слетается рой странных духов. Эти духи почти таковы, какими их следовало написать Дуайену. Чем воздушнее были бы его Венера, Паллада и Аполлон, тем больше они понравились бы.

Художник благоразумно не стал тут копировать поэта. Хоть люди в «Илиаде» роста выше обычного, но боги — исполинского: Аполлону достаточно сделать четыре шага, чтобы достичь горизонта, шагая с горы на гору. Если бы Дуайен сохранил эти пропорции, люди у него превратились бы в пигмеев, картина стала бы неинтересной, не производила бы такое сильное впечатление; на ней была бы изображена борьба богов, а не людей. Но если люди на ней выше ростом, чем боги, то художнику не оставалось ничего другого, как сделать богов похо-

жими на бесплотных духов. Неудачным был не замысел, а его осуществление. Легкость, невесомость и воздушность фигур нашли бы себе оправдание, будь эти фигуры подвижнее, необычнее, деятельнее. Словом, надо было изобразить духов.

Еще несколько слов об этой картине. Если художник выбрал такой момент, то нужно было показать, что богиня любви испытывает боль. Диомед, ранив ее, сохраняет спокойствие, а богиня покидает поле битвы. Не следовало забывать и об упряжке Энея: она из небесной конюшни и, значит, является ценной добычей; Диомед велел своему вознице завладеть ею в случае победы.

При всем при том думаю, что, кроме Десэ, ни один академик живописи не мог бы создать такую картину.

Молодая индианка из Тангиаора, привезенная французским офицером довольно красива, чему способствует смуглость лица. Дуайен написал ее в национальном костюме, с украшениями, какие носят на ее родине, но мне больше нравится ее портрет в профиль, сделанный Кармонтелем; он ближе к натуре и приятнее на вид. Но довольно о Дуайене. О других его картинах говорить не стану. Мне смутно помнится *Надежда, вскармливающая Любовь.* Эта картина показалась мне посредственной.

ПАРРОСЕЛЬ. В *Поклонении волхвов* все очень слабо: и замысел, и рисунок, и краски. По отношению к Вьену Парросель — то же самое, что Вьен — по отношению к Лесюеру. Вьен — среднее пропорциональное между обоими другими. Хотелось бы спросить Парроселя: как у него хватает смелости браться за сюжет, использованный Рубенсом? Мне кажется, что подражать великому художнику еще неудобнее, чем великому писателю. Воображение, по-моему, более цепко, чем память. Картины Рафаэля я помню лучше, чем стихи Корнеля, чем самые лучшие вещи Расина. С некоторыми фигурами я не могу расстаться: все время вижу их, они неотступно следуют за мной. Таков, например, святой Варнава[26], раздирающий одежду на груди, и другие. Как уйти от этих образов? И как художникам удается это сделать?

На картине Парроселя изображена подушка, от которой меня коробит. Скажите на милость, как могла очутиться цветная подушка в жалком хлеву, где нашли убежище мать и ребенок, где дыхание животных обогревало младенца в стужу? Видимо, один из волхвов заранее прислал ее со слугой, чтобы удобнее было преклонить колени. Художники так любят красивые вещи, что не обращают внимания на эти несообразности, когда обдумывают свои творения. Нужно ли им подражать? И если свет и тени хороши, рисунок безупречен, краски натуральны, лица красивы — останемся ли мы довольны?

ГРЁЗ. Похоже на то, что друг наш Грёз поработал на славу. Говорят, будто в портрете дофина он добился большого сходства.

Портрет Бабюти, тестя художника, прекрасен во всех отношениях. И слезящиеся глаза с вывороченными веками, и седеющие волосы, и кожа, и признаки старости, особенно многочисленные в нижней части лица и на шее, — все это передал Грёз. И при всем том манера у него широкая. В его *Автопортрете* есть мощь, но маэстро изобразил себя несколько усталым, и потому эта картина нравится мне куда меньше, нежели портрет тестя.

Маленькая прачка, склонившаяся над тазом, чтобы выжать белье, — очаровательна, но я бы такой плутовке не доверился. Вся ее домашняя утварь изображена весьма точно. Я попытался бы только ближе пододвинуть табурет, чтобы ей удобнее было сидеть.

Портрет госпожи Грёз в одеянии весталки. Вот так весталка! Грёз, дорогой мой, да вы насмехаетесь над нами! Скрещенные на груди руки, вытянутое лицо,

признаки старения, огромные глаза, в печали обращенные к небу, покрывало, широкими складками ниспадающее с головы, — да это же матерь всех скорбей, но только слабохарактерная и несколько жеманная. Эта картина сделала бы честь Куапелю, но не вам.

Я нахожу много разнообразия в жестах, физиономиях и характерах всех этих плутишек, один из которых осаждает бедную *Торговку каштанами*, тогда как другие воруют сие лакомство.

Пастух с цветком чертополоха в руке, вопрошающий судьбу, любит ли его пастушка, — картина не бог весть какая. По изяществу одеяния и яркости красок *Пастуха* легко счесть персонажем Буше. К тому же, если не знаешь сюжет заранее, на картине его ни за что не угадаешь.

Паралитик, о котором заботятся его дети, или, как наименовал свое произведение сам живописец, *Плоды доброго воспитания*, есть не что иное, как картина нравов. Она убеждает, что в этом жанре можно создавать композиции, вполне способные сделать честь дарованиям и чувствам художника. На картине больной старик сидит в кресле, ноги его покоятся на табуретке. Лица старика, его супруги и сына — замечательной красоты. У Грёза предостаточно и ума и вкуса. Работая, он весь предается своему труду; чувства его глубоки; он являет миру избранный сюжет именно таким, каким замыслил его в своей мастерской: веселым или печальным, игривым или серьезным, галантным или строгим — в зависимости от того, что занимало с утра его кисть и воображение.

Великолепен его рисунок *Крестьянин-погорелец*. Мать, лицо которой выдает горе и скорбь; дочери, столь же обездоленные и несчастные, лежащие на земле рядом с матерью; изголодавшиеся дети у нее на коленях, вырывающие друг у друга кусок хлеба; еще один мальчик, который тайком что-то ест в укромном уголке; отец этого семейства, выпрашивающий милостыню у прохожих, — все это правдиво и трогательно. На картине мне нравится персонаж, обращающийся к зрителю, не нарушая естественности сюжета: зритель для него — всего лишь прохожий. Сцена, скорее всего, происходит на углу улицы. Думаю, место можно было выбрать и получше. Почему бы, скажем, не разместить этих несчастных на развалинах их сгоревшей хижины? Можно было бы увидеть причиненное огнем опустошение, рухнувшие стены, полусгоревшие балки и множество иных предметов, живописных и способных тронуть сердце.

На небольших полотнах Грёза есть удивительно правдивые лица. Среди подобных картин выделяются *Рассердившийся ребенок* и *Девочка, отдыхающая на стуле*.

Деревенская помолвка. Наконец-то, хоть и не без труда, я увидел это полотно нашего друга Грёза; оно продолжает привлекать публику. Сюжет картины трогателен, и, глядя на нее, проникаешься нежным волнением. Композиция, на мой взгляд, превосходна: вся сцена в действительности именно так и должна была происходить. На картине двенадцать фигур, и каждая — на своем месте, каждой отведена особая роль. Как все они связаны между собой! Они как бы расположены по волнистой линии, образующей некую пирамиду, но когда они сходятся на картине непреднамеренно, когда художник не допускает никаких натяжек, они мне по вкусу.

На картине с правой стороны за столиком, спиной к зрителю, сидит нотариус. На столике лежит брачный контракт и прочие бумаги. Возле нотариуса примостился самый младший из детей. Далее налево, облокотившись о спинку отцовского кресла, стоит старшая дочь; отец сидит в домашнем кресле. Перед ним — будущий зять, держащий в левой руке кошелек с приданым. Невеста стоит рядом, мягко просунув руку под руку жениха; другую ее руку держит мать, сидящая рядом. Между матерью и невестой, склонившись к ней и обни-

мая ее за плечи, стоит ее младшая сестра. Позади этой группы поднимается на цыпочки мальчик, чтобы получше разглядеть происходящее. На переднем плане, ниже матери, сидит девочка, держа в переднике нарезанные кусочки хлеба. Еще левее, в самой глубине сцены, стоят две служанки и с любопытством следят за происходящим. В правой стороне картины, как часть ее фона, виднеется очень чистенький шкаф для провизии вместе со всем тем, что принято в нем держать. Посередине подвешена на крюке старая аркебуза. Далее налево — деревянная лестница, ведущая на второй этаж. Впереди группы, на полу, не занятом людьми, у ног матери курица ведет своих цыплят, которым девочка бросает хлеб; на краю миски с водой устроился цыпленок, запрокинувший головку, чтобы выпитая вода легче протекла в зоб. Таково общее расположение фигур. Перейдем к деталям.

На нотариусе черный плащ и брыжи, цветные короткие штаны и чулки. На голове шляпа. Выглядит он хитрецом и сутягой, как и полагается выходцу из крестьян. Это выразительная фигура. Он вслушивается в то, что отец невесты говорит зятю. Кстати, говорит здесь единственно отец. Остальные молча внимают.

Ребенок, примостившийся возле нотариуса, великолепен естественностью своих жестов. Колористически он написан очень точно. Нисколько не интересуясь происходящим, он увлеченно разглядывает исписанные бумаги, водя по ним ручонками.

Вид старшей сестры, облокотившейся на спинку отцовского кресла, ясно показывает, что она просто помирает от болезненной ревности — ведь ей предпочли младшую сестру. Подперев голову рукой, она бросает на обрученных взгляды, полные любопытства, раздражения и досады.

Отец — седовласый шестидесятилетний старик с платком на шее. У него приятно-добродушный вид. Протянув руки к зятю, он обращается к нему с восхитительным простосердечием, словно бы напоминая о серьезности брачных обязательств или говоря: «Жанетта нежна и рассудительна; ты будешь с нею счастлив; постарайся же, чтобы и она была счастливой». И это, конечно же, и достойно и трогательно. Одна из его рук, показанная с тыльной стороны, загорела и смугла. Другая, повернутая к зрителю ладонью, бела, — так они выглядят и в действительности.

Жених, безусловно, симпатичен. Хотя его лицо и покрыто загаром, ясно, что от природы у него белая кожа. Он чуть-чуть наклонился к будущему тестю, внимательно вслушиваясь в его речь и вникая в ее смысл. Он строен и отлично одет, не выходя при этом за границы сословных обычаев. Впрочем, точно так же одеты и другие персонажи.

Невесту художник наделил очаровательным лицом, скромным и сдержанным. Одета она превосходно. Белый передник написан превосходно. Ее украшения можно счесть роскошными, но нельзя забывать, что это день ее обручения. Нужно видеть, насколько точно изображены складки одежд не только у нее, но и у всех присутствующих. Эта очаровательная особа чуть склонилась, что придает всей ее фигуре грацию и естественность. Она и вправду хороша, очень хороша. Ее высокая грудь полностью скрыта, но я ручаюсь, что она не нуждается ни в каком корсаже. Прижмись она к жениху — ее поза была бы несколько нескромной, а находись она ближе к отцу и матери — в ее поведении сквозила бы фальшь. Руку свою она наполовину просунула под руку будущего супруга и нежно касается ее кончиками пальцев; это единственный знак ее любви, которого, может быть, она сама и не замечает. Это тонкая, удачно найденная деталь.

Мать — благодушная, вполне еще крепкая крестьянка лет шестидесяти, одежда на ней свободная и добротная. Одной рукой она держит руку дочери,

взяв ее выше локтя, а другой охватила кисть той же дочериной руки. Мать сидит и смотрит на свою любимицу снизу вверх; ей явно не хочется расставаться с дочерью, да ничего не поделаешь: очень уж хороша партия. Жан — славный парень, честный и работящий, и нет никаких сомнений, что дочь будет с ним счастлива; и радость и нежность написаны на лице любящей матери.

Исключительно интересен образ младшей дочери, обнимающей невесту и склонившей голову к ней на плечо. Она по-настоящему огорчена предстоящей разлукой с сестрой, и как тут не всплакнуть? Но ее грусть отнюдь не омрачает всю сцену, а, наоборот, придает ей трогательность. В самом замысле этого эпизода чувствуется подлинный вкус.

Девочка, одна из двух младших детей, развлекается, бросая кусочки хлеба курице и ее выводку. Мальчик же, став на цыпочки, вытягивает шею, чтобы рассмотреть бумаги нотариуса. Оба милы, особенно мальчишка.

Обе служанки стоят в глубине комнаты, непринужденно склонившись друг к дружке. И поза их и лица словно вопрошают: когда же наступит и наш черед?

И наседка, оказавшаяся посреди сцены со всем своим выводком и похожая на мать, у которой тоже добрых полдюжины детей, и девочка, бросающая хлеб цыплятам, — все это, надо признать, чарующе гармонирует с происходящей сценой, ее персонажами и местом действия. Воистину поэтическая находка!

Больше всех остальных притягивает к себе взоры отец; затем — жених или супруг, за ним невеста, ее мать, ее младшая или старшая сестра — в зависимости от предпочтений зрителя, далее нотариус, детишки, служанки и фон. Явное доказательство хорошо продуманного расположения фигур.

Возможно, Тенирс живописует нравы еще правдивее. Сцены и персонажи этого художника чаще встречаются в жизни, но у Грёза больше изящества, больше грации, больше привлекательных образов. Его крестьяне не столь грубы, как у доброго фламандца, и не столь нереальны, как у Буше. Полагаю, что Тенирс явно превосходит Грёза в колорите. Полагаю также, что он и более плодовит: ведь он к тому же великий пейзажист, великий живописец дерев, лесов, гор и вод, хижин и животных.

Грёза можно упрекнуть в том, что он повторяет одно и то же лицо в трех различных картинах. Лицо отца из *Деревенской помолвки, Отца, читающего детям Священное писание,* а также, думаю, лицо *Паралитика* — это одно лицо или лица трех братьев, наделенных большим семейным сходством.

Второй недостаток. Старшая сестра — это сестра или служанка? Если служанка — ей не приличествует облокачиваться о хозяйское кресло. Кроме того, непонятно, почему она так сильно завидует судьбе хозяйки. Если же она сама дочь хозяев, почему у нее столь неблагородная внешность и почему она столь небрежно одета? Рада она или не рада, одеть ее надо было так, как полагается в день обручения сестры. Я видел, как заблуждаются на ее счет многие из разглядывающих полотно: одни принимают ее за служанку, остальные же попросту озадачены. И не одно ли и то же лицо у этой сестры и у *Прачки?*

Одна весьма умная женщина подметила, что на этой картине сошлись два сословия. Она утверждает, что отец, жених и нотариус явно из крестьян, люди деревенские; однако невеста, ее мать и все остальные персонажи пришли с Парижского рынка. Мать — толстая торговка фруктами или рыбой; дочь — хорошенькая цветочница. Это наблюдение по крайней мере тонкое; судите сами, мой друг, справедливо ли оно.

Так или иначе, подобными пустяками следовало бы пренебречь, чтобы безраздельно восхищаться разносторонними достоинствами этого произведения.

Ведь оно несомненно лучшее из того, что создано Грёзом. Оно должно снискать своему творцу почет и как большому, искусному мастеру и как человеку тонкого ума и вкуса. Его композиция полна изящества и остроумия. Сам выбор сюжетов у Грёза говорит о его чувствительности и добронравии.

Богатый человек, который захотел бы обладать картиной, выполненной в технике эмали, мог бы заказать копию этой картины Грёза Дюрану, искусному в обращении с эмалевыми красками, которые были изобретены г-ном де Монтами. Хорошая копия в эмали вряд ли будет выглядеть хуже оригинала[27], а живопись подобного рода просто создана для копирования.

ГЕРЕН. Не знаю, что представляют собой небольшие картины Герена.

РОЛАН ДЕЛАПОРТ. Хвалят бронзовое *Распятие,* написанное Роланом Делапортом, оно и впрямь прекрасно. Оно словно выступает из полотна. Бронза отражает свет в точности так, как свойственно этому металлу; художник изобразил его на полотне весьма искусно; но надо признать, что этот жанр нетруден и в нем преуспевают даже посредственные живописцы.

Вспомните два *Барельефа* Удри, касаясь которых рука ощущает гладкую поверхность, а глаз, все еще обманутый, видит выпуклую, так что впору спросить ученых: какое же чувство ошибается, противореча другому — зрение или осязание?

Фрукты на картинах Делапорта показались мне весьма натуральными и превосходно выполненными.

БРИАР. Затем тут есть *Шествие душ из чистилища на небо* некоего Бриара. Этот художник задвинул чистилище в самый угол картины. Из него сбежало лишь несколько фигур, затерявшихся на огромном полотне: «rari nantes in gurgite vasto»*. Нужно иметь воображение, краски и способности Рубенса, чтобы разработать такой сюжет и соорудить такую махину (итальянцы называют их ópera da stupire)**. У смелого и плодовитого мастера низ картины, во всю глубину и ширину, был бы занят пылающей бездной. В ней томились бы мужчины и женщины всех возрастов и сословий, претерпевая всевозможные муки и страдания, великое множество грешников в самых разнообразных позах. Одних выпускали бы, других ввергали бы сюда; одни радостно устремлялись бы на волю, другие в горести простирали бы руки; их уносили бы в обитель вечной славы ангелы, летая то вверх, то вниз, ныряя в бездну и не боясь, что пламя пожрет их. Прежде чем браться за кисть, нужно, чтобы от этого замысла не раз бросало в озноб, чтобы томила бессонница, нужно вскакивать ночью и босиком, в одной рубашке набрасывать эскизы при свете ночника.

СКУЛЬПТУРА

Насколько богато представлена в этом году живопись в Салоне, настолько же бедно — скульптура. Много бюстов, но мало поражающих мастерством. Два лучших французских ваятеля, Бушардон и Пигаль, не показали ничего: они заняты большими монументами[28].

ЛЕМУАН. О *Бюсте мадам де Помпадур* сказать нечего, о *Бюстах м-ль Клермон* и еще одной девушки — тоже. Бюсты Кребийона и Рету лучше.

ФАЛЬКОНЕ. Бюст Фальконе-врача очень удачен, как нельзя более

* «Редкие пловцы в пучине огромной» *(Вергилий.* Энеида, I, 118).
** Потрясающее произведение, шедевр *(итал.)*

схож с оригиналом[29]. Когда этот почтенный старик, любимый всеми нами, покинет сей мир, мы узнаем, где находится его бюст, и пойдем вновь взглянуть на него. Эта голова стоила того, чтобы ее изваять. Она лишена волос; большой нос, глубокие морщины, высокий лоб, вздутые от старости жилы от подбородка вдоль шеи до самой груди; очертания рта своеобразны и очень привлекательны. Вы увидите на этом лице безмятежность, добродушие, живость нрава, чистосердечность — все, что делает девяностолетнего старика интересным и приятным в обществе.

Тихая грусть и *Девочка, прячущая лук от Амура* — сказать о них нечего. Две группы женщин из гипса для подсвечников, которые Жермен должен отлить из серебра, — красивые фигуры простого, благородного, античного характера. Право же, я не видел у Фальконе ничего лучше этого.

ВАССЕ. Около десятка фигур, но ни одна из них не привела меня в восторг. Из-под резца ваятеля обычно выходит лишь одна фигура, изредка — группа из двух-трех фигур; поэтому, думаю, посредственность в скульптуре еще менее терпима, чем в живописи. *Бюст отца Лакуанта,* конечно, неплох, так же как *Нимфа, глядящая на воду, Ваза* и остальные произведения Вассе. Но мне нет дела до того, что они сносны: искусство требует, чтобы они были превосходны.

ШАЛЛЬ. Замысел и выполнение *Тюренна, уснувшего в детстве на пушечном лафете,* мне нравятся; дурно лишь то, что рост мальчика и размеры пушки одинаковы.

Пастух Форбас, спасающий Эдипа-ребенка, подвешенного к дереву за ноги[30] — очень хорошая вещь. Ребенок, если не ошибаюсь, показан отлично. Он кричит, хватает протянутую ему руку и сжимает ее. На лице Форбаса сострадание. Вы скажете, что его поза несколько напряженна, но это оправдано тем, что ему трудно дотянуться до ветки, к которой привязан ремень. Меня чуточку огорчает другое: смысл его действий неясен, не поймешь, то ли он подвешивает ребенка к дереву, то ли его снимает. Для того и другого нужно одинаково подняться на цыпочки, одинаково протянуть руку, одинаково держать ребенка; ремень и в том и в другом случае провисает одинаково.

Новорожденный Вакх, спасаемый Меркурием от ревнивой Юноны[31], мне нравится. Остальное заурядно.

КАФФИЕРИ. *Бюст Рамо* резца Каффиери поразителен. Рамо холоден, худ и сухопар, как в действительности; его напускная проницательность и лукавая усмешка обворожительны.

ПАЖУ. Среди нескольких произведений Пажу нет ни одного, которое могло бы сравниться с выставленным им в предыдущем Салоне *Бюстом Лемуана.* Однако его *Ангел* хорош, и два портрета из терракоты тоже обращают на себя внимание.

ДЮЭ. Четыре барельефа Дюэ, которые изображают восемь *Добродетелей,* несущих гирлянды, отличаются, как мне кажется, большим вкусом. Et hoc sapit antiquitatem* и в их характере и в одеяниях.

Быть может, и среди картин, не упомянутых мною, и среди статуй, обойденных мною молчанием, есть отличные вещи; но они ничего не сказали моим сердцу и уму.

* И в этом тоже есть привкус древности *(латин.)*

ГРАВЮРА

КОШЕН. Рисунок красным карандашом, изображающий *Ликурга, раненного во время мятежа,* заслуживает рассмотрения. Внезапный переход исступленной толпы преследователей от ярости к состраданию передан хорошо. Перед нами удивительное разнообразие поз, лиц и характеров. Все, по-моему, проникнуто большим вкусом. Великолепная картина, хоть и небольших размеров. Но Ликург не удался: его поза неестественна, одна нога выдвинута вперед, другая — назад. Жест, которым он указывает на свой выколотый глаз, даже если соответствует исторической правде, неуместен и малодушен. Такой человек, как Ликург, сумеет владеть собой в подобный момент: внезапно остановится и выпрямится, уронив руки; не станет позировать, а просто позволит смотреть на него; всякий резкий жест будет тут фальшив, не к месту. Меня огорчает этот изъян, портящий очень красивый рисунок.

ВИЛЛЬ. Резец г-на Вилля подтвердил в этом Салоне хорошую репутацию, которою он пользуется.

КАЗАНОВА (итальянский или немецкий живописец, принятый недавно). Осталось сказать вам несколько слов о картинах Казановы. Но как описать большое батальное полотно?[32] Его надо видеть. Как передать словами экспрессию стычек, сумятицу движений множества людей, беспорядочно бросающихся друг на друга? Как описать опрокинутого навзничь мужчину с проломленной головой, откуда кровь сочится сквозь пальцы, прижатые к ране? Или всадника на белом коне, топчущего как мертвых, так и умирающих? Он скорее расстанется с жизнью, чем выпустит знамя, которое держит в одной руке; в другой у него сабля; он ударяет ею наотмашь солдата, стреляющего в него из пистолета, между тем как другой воин схватил всадника за руку. Как тот спасется от грозящей ему опасности? Чужой конь вцепился зубами в шею его лошади, пехотинец готов воткнуть пику в его грудь. Огонь, пыль и дым заволакивают множество освещенных с другой стороны эпизодов, разыгрывающихся на поле битвы. Какие краски! Какое освещение! Какой простор для кисти! Стальные латы кажутся то красными, то зелеными, то синими, в зависимости от того, что в них отражается. Это, несомненно, одна из самых значительных картин в Салоне. Казанову упрекают в том, что одежды у него выглядят как новые; возможно, это так. Говорят, что в воздухе у него недостаточно пыли; и это возможно. От мелькающих там и тут отблесков сабель, ружей и лат рябит в глазах, особенно когда на картину смотришь с близкого расстояния; допустимо и это. Впечатление от картины сходно с тем, какое производит потолок галереи, когда на него падают лучи от водной поверхности, подернутой зыбью; не стану спорить. И все-таки, несмотря на названные недочеты, это огромная, прекрасная картина, и те, кто на них указывает, были бы не прочь считаться ее авторами. Я люблю, чтобы каждая вещь была на своем месте, и мысленно переношу эту картину в одну из комнат Потсдамского дворца.

Этому же художнику принадлежит несколько небольших пейзажей. Право же, у него есть вдохновение, он смел, его краски ярки, выразительны. На этих пейзажах — утесы, потоки, фигуры солдат в засаде или на отдыхе. Можно подумать, что каждая фигура сделана одним мазком кисти; однако легко заметить множество нюансов. Говорят, это не уступает лучшим полотнам Сальватора Розы.

Есть еще два батальных рисунка, которым не вредит соседство с большой картиной.

ДЕНИ ДИДРО

КРАТКОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Никогда еще не видели мы более прекрасного Салона. Почти ни одной картины совсем уж слабой; хороших больше, нежели посредственных, но и превосходных — великое множество. Можно перечислить их: *Портрет короля* Мишеля Ванлоо; *Магдалина в пустыне* и *Чтение* Карле Ванлоо; *Святой Герман, вручающий медальон святой Женевьеве* Вьена; *Святой Андрей, Святой Виктор* и *Умирающий святой Бенедикт* Десэ; *Осужденный Сократ* Шалля; *Молитва перед обедом* Шардена; *Закат солнца* Лебеля; *Виды Байонны (два),* несмотря на их слабую выразительность, *Диомед* Дуайена; *Юный ученик* Друэ; *Прачка, Паралитик, Крестьянин-погорелец, Портрет Бабюти* Грёза; *Бронзовое распятие* Ролана Делапорта и другие, которые могли ускользнуть от моего внимания, да еще удивительная *Битва* Казановы.

Во Фландрии уже нет живописцев. А если они обретаются в Италии и Германии, то мало между собой общаются. Они не состязаются и не ободряют друг друга. Франция — единственная страна, где искусство живописи еще существует и даже не лишено некоторого блеска.

Получилась чистая болтовня. Берите отсюда все, что вам подойдет. Если бы вы предоставили мне немного больше времени, я бы написал лучше и короче.

Прощайте, мой друг. Будьте благополучны. Побольше развлекайтесь. В самые ближайшие дни я присоединюсь к вам.

САЛОН
1763 ГОДА

Другу моему господину Гримму

Будь благословенна память того, кто, основав эту публичную выставку живописи предоставил всем сословиям и, главное, людям тонкого вкуса полезное занятие и славный досуг, предотвратил, возможно, на целое столетие упадок живописи и помог народу стать более сведущим и искушенным в живописи![1]

Расцвету всех искусств способствует гений одного человека, а развитый вкус народа совершенствует мастерство всех художников. Почему у древних были столь великие живописцы и ваятели? Потому что награды и почести пробуждали в людях таланты, а народ, умеющий наблюдать природу и сравнивать с нею произведения искусства, был неумолимым судьей. А столь великие музыканты древности? Они появлялись, потому что музыка была составной частью общего воспитания: лиру влагали в руки каждого ребенка. А столь великие поэты? Их явлению способствовали поэтические состязания и чествования победителей. Пусть учредят у нас такие же состязания, пусть победителей ожидают такие же почести и награды — и тогда все искусства на наших глазах будут быстро совершенствоваться. Исключаю разве что красноречие: подлинное красноречие процветает лишь там, где оно служит важным общественным интересам.

Искусство слова должно снискать ораторам государственные почести. Тот, кто лишен надежд на это, чей ум, занятый реальными и воображаемыми предметами, никогда по-настоящему не воспламенится, не проникнется истинным пылом — и у нас будут всего лишь риторы. Дар велеречивости дается тому, кто хочет стать народным трибуном или пробиться в консулы. Не стало свободы — не стало и ораторов ни в Афинах, ни в Риме; декламаторы выросли одновременно с тиранами[2].

Выплатив сию приятную дань устроителю Салона, вернемся к описаниям, коих вы ждете от меня.

Знаете ли, мой друг, чем необходимо обладать, чтобы описание Салона нравилось и мне и вам? Изощренным вкусом, сердцем, которое покоряется какому угодно очарованию, душой, способной испытывать всевозможные нескончаемые восторги, разнообразием стиля, соответствующим многоразличию живописных манер. Надо суметь стать величественным или сладострастным вместе с Десэ, простым и правдивым вместе с Шарденом, изящным вместе с Вьеном, трогательным — с Грёзом, способным на всевозможные живописные эффекты — с Верне. Но скажите мне, где же взять подобного Вертумна[3]?

Чтобы сыскать его, потребовалось бы, наверное, добраться до берегов Женевского озера[4]. Добро бы описываемая картина была прямо перед тобой, но она далеко; и пока, подперев голову рукою, блуждаешь взглядом в пустоте, вспоминая композицию, ум утомляется; и ты выводишь на бумаге холодные, безжизненные строки. Как бы там ни было, я сделаю все возможное, а пока повторю слова моей старой песни:

Si quid nosti rectius istis
Candidus imperti: si non, his utere*.

Я расскажу вам о картинах, выставленных в этом году в Салоне, следуя тому порядку, в каком они перечислены в каталоге, продающемся у входа в Салон. Вероятно, этот порядок может быть переиначен, но я не вижу особого смысла в подобной работе.

ЖИВОПИСЬ

КАРЛЕ ВАНЛОО. Выставлены две работы этого мастера: на одной изображены *Грации, плененные Амуром,* на другой — *Старший амур, обучающий младших братьев.* Eheu, quantum mutatus ab illo.

Грации, плененные Амуром. Это большая композиция, ее размеры — семь футов шесть дюймов на шесть футов три дюйма.

Три грации занимают почти всю картину. Стоящая справа изображена со спины, стоящая посередине — в фас, а третья — в профиль. Приподнявшийся на цыпочки амур, обращенный спиной к зрителю между второй и третьей грациями, поднимает гирлянду таким образом, что она скользит по ягодицам первой грации и вот-вот прикроет низ живота у той, что стоит лицом к зрителю.

Ну что за гирлянда, друг мой! Что за Амур! И какие грации! Мне кажется, что молодость, невинность, веселость, легкость и гибкость не без нежного сладострастия должны составлять их натуру; вот такими и представлял их старый Гомер, такими довела их до нас поэтическая традиция. Не то у Ванлоо: у него грации куда как тяжеловесны! У одной изжелта-темная кожа. Это же трактирная толстуха служанка с неприятно бледным лицом! Плоть привлекательных брюнеток, как известно, крепка и бела, но здесь эта белизна лишена и намека на прозрачность и блеск. Иное дело — блондинки: у них сеть мелких вен, по которым струится кровь, придает тонкой коже голубоватый оттенок. Где же те времена, когда мои губы скользили по любимой груди, по этим линиям от пупка до розового бутона, где они и замирали?! Художник и не ведал о таких прелестях! У грации, изображенной в фас, каштановые волосы: следовательно, ее кожа, цвет ее лица должны были быть чем-то средним по сравнению с блондинками и брюнетками — в этом и заключается одна из тонкостей мастерства. У этой, словно вытянутой, грации длинные худые ноги. Стоящая слева блондинка, самая молодая из трех граций, воистину безобразна. Всем известно, что у женщин линии тела нежны, что у них едва различимы мускулы, что у них пропорциональные, округлые, но не круглые формы. Даже в самой пышнотелой женщине опытный глаз различит приметы мускулатуры, но, в отличие от мужчин, у женщин эти формы более текучи, а линии расплывчаты. У этой же грации вместо изящного стана, соответствующего ее юному возрасту, фигура весьма нескладная. Даже если не очень-то разбираешься в пропорциях, неприятно поражает такое малое расстояние от бедра до подмышки; впрочем, что я толкую о бедре, когда его-то здесь и нет. Поза Амура тоже неприятна. И почему эта

* «...Если знаешь ты что-нибудь лучше, Честно со мной поделись; если нет, то воспользуйся этим» (*Гораций.* Послания, I, 6, 67—68; пер. Н. Гинцбурга).

гирлянда так неделикатно стремится к месту, которое стыдливость велит скрывать? Почему она прикрывает это место не в меру старательно? Будь у художника хоть толика деликатности, он почувствовал бы, что цели не достиг, если только я верно ее угадываю. В совершенно обнаженной женской фигуре нет ничего непристойного. Но накиньте ткань между рукою Венеры Медицейской и той частью тела, которую эта рука пытается укрыть от взгляда, и на ваших глазах Венера стыдливая преобразится в Венеру похотливую, разве что ткань опустится до самых ступней.

Что сказать вам о колорите этого полотна? Конечно, художник намеревался явить его сильным, а сделал нестерпимым.

Небо — жесткое, почва — небывало зеленого цвета. Художник может похвастаться, что сам по себе нежный голубой цвет небес, прибереженный природой как весеннее покрывало земли, может превратить в такие ослепляющие, такие яркие краски, каких и не увидишь над нашими полями. Вы знаете, я не преувеличиваю и уверен, что самые здоровые глаза не в состоянии и четверти часа вытерпеть подобный колорит. О *Грациях* Ванлоо я скажу то же самое, что говорил четырьмя годами ранее о его *Медее:* это шедевр из красильни, а я не думаю, что слава отличного красильщика и слава хорошего колориста — одно и то же.

Памятуя обо всех этих погрешностях, я бы все же ничуть не удивился, услыхав от какого-нибудь художника: «В этой картине столько различных красот, достойных самой горячей похвалы, а вы их даже не приметили!..» Дело в том, что некоторые стороны живописной техники не вправе обсуждать тот, кто сам не держал кисти в руках!

Старший амур, обучающий младших военному строю. Небольшая картина, три фута восемь дюймов на два фута семь дюймов.

Судя по сюжету, здесь должны быть разнообразные сцены, полные движения: одни амуры упражняются в меткости стрельбы из лука по сердцам, другие учатся быстро и ловко летать, срывать поцелуи, сдергивать косынки, заглядывать под юбки, давать подножки пасту́шкам, обманывать ревнивых мужей, передавать тайком записки, залезать в окна, обольщать суровых блюстительниц и т. д. Вот какими упражнениями должны заниматься, по-моему, обитатели Цитеры, вот какое воспитание Венера должна давать своим сынишкам... Но здесь нет ничего подобного. Застывшие, словно аршин проглотившие мальчуганы, выстроенные в одну шеренгу, с ружьями, штыками, патронташами и портупеями, маршируют направо и налево, повинуясь командам и жестам одного из своих братьев. Хотелось бы мне знать: как это понимать? Какой смысл вложен в эту сцену? Карле Ванлоо — славный парень и, наверное, не сам придумал эту безвкусицу; она подсказана каким-нибудь глупцом литератором или так называемым знатоком. Нашим художникам докучают в их мастерских полные самомнения людишки, именуемые любителями; кроме помехи в работе, ждать от них нечего.

Краски картины столь же аляповаты, сколь нелеп ее замысел. На четырехфутовое полотно щедро выдавлены все тюбики, какие нашлись у торговца. Не чувствуется воздуха, спокойствия: множество суетящихся фигурок, однообразно одетых, в одинаковых позах, с одним и тем же выражением лица. Эта редкостная картина куплена г-ном де Мариньи. Как, по-вашему, она будет выглядеть мой друг, рядом с *Деревенской помолвкой* Грёза и милым *Шалуном* Друэ?[5] Если человек, способный сегодня на хороший поступок, а завтра — на плохой, считается бесхарактерным и беспринципным, то что же можно сказать о вкусе того, кто помещает в свое собрание картины столь разного достоинства?

Между тем амур, подающий команды своим братишкам, превосходен; его белая одежда написана легкими мазками. Находясь почти в центре картины,

он занимает там господствующее положение. И три амура, слетающие сверху во всю прыть, удивительно воздушны и приятного цвета.

Но, повторяю, те, что обучаются строю, слишком похожи друг на друга. Их ружья чересчур велики, руки и ноги — тонки и словно одеревенели.

Наверно, художник не без труда сделал весь передний план таким ярко-зеленым. В целом получилась дисгармония: краски режут глаз, вместо того чтобы приятным образом сочетаться. Но ведь картина — не палитра. Добавьте к этому, что амур, который обувается на переднем плане, находится в стороне и плохо нарисован. Автор почувствовал, что на палитре есть пустое место, и решил заполнить его лишней фигурой... Нечего сказать, хорошо придумано!

РЕТУ. *Орфей, спускающийся в ад в поисках Эвридики*[6]. Какой сюжет для поэта и для живописца! Сколько он требует таланта и вдохновения! Ах, друг мой, кто сумеет написать как следует Эвридику и Орфея, дотрагивающегося до струн лиры, чьи гармонические аккорды заставляют Данаид прервать работу; Сизиф, услыхав их, перестает катить камень, Иксион — вертеть колесо, бег Коцита останавливаться... От этих звуков замирают змеи эвменид, Цербер подползает лизнуть Орфею руку, морщины на суровом челе владыки подземного царства разглаживаются; из рук Радаманта выпадает роковая урна, а веретено — из рук парки, забывшей, что ей надо прясть... Таким было появление фракийского барда в аду, когда его пение нарушило вечное безмолвие и пробилось сквозь мрак Тартара. Но художник избрал другой момент: Плутон сейчас объявит свое решение, и Эвридика будет возвращена мужу.

Картина большая, красивая, целостная. Наверху — Плутон, сидящий на троне, рядом с ним — Прозерпина. Справа внизу — двое из судей ада. Еще ниже — Орфей и Эвридика, ведомая за руку Хроносом. На переднем плане, под троном Плутона, — мрачные врата Тенара[7], рядом с ними — три парки. Повыше их, но ниже Плутона — третий судья. Видите, как все персонажи взаимозависимы и взаимосвязаны! Хронос, возвращающийся вспять, дабы вернуть Эвридику ее супругу, — разве не поэтична такая находка?

А парка, отказывающаяся от необычной для нее работы — связать оборванную нить, — разве не достойна Вергилия такая мысль? И подумать только, мой друг, что она пришла в голову восьмидесятилетнему художнику!

Ну а если Плутон и Прозерпина производят жалкое впечатление — ни величия, ни грозности; если Эвридика кажется придурковатой; если судьи подземного царства смахивают на апостолов; если у Орфея более равнодушный вид, чем у сельского скрипача, играющего на свадьбах за грошовую мзду; если парки одеты на французский манер — надо простить художнику все это: такой сюжет в его возрасте осилить нелегко.

Разве недостаточно того, что рука большого мастера чувствуется в общей гармонии, в расположении фигур, во взаимосвязи частей картины?

Плутон и Прозерпина плоховаты, согласен; но мрак, окутывающий их, хорошо придуман и хорошо показан.

Краски в целом тусклы, но свет отражается там, где нужно.

Эвридика, судя по выражению лица, умом не блещет; ее руки и ноги написаны плохо; но цвет всей фигуры ласкает глаза.

Конечности остальных фигур тоже написаны скверно, но кто нынче будет тратить силы и время на тщательную их отделку? Это — второстепенная работа, которую поручают ученикам.

Парки немного походят на француженок; но позы у них различны, и они по-своему характерны.

Согласитесь, друг мой, что о достоинствах этой картины судили несправедливо. Вернитесь в Салон, и вы убедитесь, как и я, что вторая встреча с нею

доставляет больше удовольствия, чем первая. Этот художник по сравнению с Пьером и многими другими пигалицами — сущий орел.

Ширина этого полотна — семнадцать футов восемь дюймов, высота — одиннадцать футов, — размеры порядочные.

Пир, устроенный Ассуром для вельмож[8]. Картина шириной шестнадцать футов шесть дюймов, высотой девять футов.

Это не пир (живописец неправильно назвал картину), а лишь огромный накрытый стол, ожидающий гостей. Справа и слева — несколько слуг, разносящих блюда; главные фигуры скрыты столом, видны лишь их макушки на заднем плане.

Если основным в картине является деталь, занимающая в ней больше всего места, находящаяся в ее центре, привлекающая к себе взор и выставленная напоказ в ущерб остальному, — то стол наделен здесь всеми этими свойствами.

Вдобавок краски вялы. Что кроется за всем этим — желание придать картине причудливый вид или же художник счел благоразумным скрыть фигуры из-за своего неумения написать их?

Обморок Эсфири. Картина высотой семь футов семь дюймов, шириной девять футов.

Нужно немало смелости, чтобы взяться за такой сюжет после Пуссена[9]. В картине последнего (она у меня перед глазами) Ассур сидит слева на троне, он столь прост и величав, что похож на Юпитера Олимпийского; на лбу его — повязка. Взгляните, как лежат его волосы, как он одет, как естественно рука его опирается на посох, как он взирает на горюющую Эсфирь, как он потрясен ее скорбью! Владыку окружает несколько приближенных, у которых, говоря по правде, довольно-таки неотесанный вид, поскольку современные живописцы, чье воображение застряло в плену у идей нашего века, не могут представить себе позу, выражавшую достоинство в древности; но мне такой характер фигур нравится. А какую группу образует Эсфирь с женщинами, сбежавшимися, чтобы помочь ей! Одна, позади, поддерживает ее за руку; другая — сбоку, третья не дает подогнуться ее коленям. Как мастерски расположены эти фигуры!

Это, безусловно, одна из лучших картин, какие я знаю. Как прекрасна Эсфирь в своей скорби! Благородство и простота есть даже в царском троне, стоящем на возвышении. В глубине зала — много ниш, которые на полотне производят хорошее впечатление, но на гравюре будут выглядеть плохо, ибо водруженные в них статуи трудно отличить от живых персонажей.

Я поступаю подобно Пиндару: когда ему нечего было сказать о своем герое, он возносил хвалы богам. На картине Рету лишь одна женщина поддерживает Эсфирь, которая выглядит полумертвой. Царь сошел с трона и бесстрастно касается ее скипетром. Так азиатские монархи выражали свое благоволение тем, кто осмеливался предстать пред их очами, не будучи позван.

Полно, нужно ли тыкать скипетром в очаровательную, любящую женщину, умирающую с горя? Если государи поступают так в подобных случаях, то в качестве влюбленных они играют весьма жалкую роль. Как поступил бы я, царствующий, к счастью, лишь в сердце Софи[10], если б увидел ее в таком состоянии? Как растерялся бы! Какие испускал вопли! «О прекрасная Софи, кто этот несчастный, этот злодей, огорчивший вас? Он поплатится головой! О, вы открыли глаза... Как я рад!» Равнодушный, бесчувственный царь и не думает это говорить... Нет, не хочу царствовать, предпочитаю любить по-своему.

Композиция, краски, характер фигур — все так же слабы. Кто-нибудь из друзей старого художника должен был шепнуть ему:

Solve senescentem mature sanus equum, ne
Peccet ad extremum ridendus et ila ducat*.

Г-н Рету, позвольте мне быть этим другом.

ЛУИ МИШЕЛЬ ВАНЛОО. Этот художник работал при испанском дворе; не знаю, почему он там не прижился, но, как бы там ни было, это великий мастер.

Сестра художника и он сам за работой над портретом отца. Это прекрасное произведение. Художник изобразил себя в центре полотна. Отдыхая, он сидит со скрещенными ногами, положив руку на спинку кресла. Перед ним на мольберте — эскиз отцовского портрета. За креслом стоит сестра. Нет ничего более простого, более естественного и более правдивого, чем эта фигура. Домашняя одежда живописца — из великолепного шелка. Лежащая на спинке кресла рука написана столь выпукло, что кажется выступающей из полотна, ее так и хочется пожать. Семейное сходство как нельзя лучше сохранено во всех трех моделях. Аристократические лица персонажей выполнены в широкой манере. В целом картина написана свободно и заслуживает самых больших похвал.

При всем том, скажете вы, какое может быть сравнение нашего живописца с Ван Дейком по части правдивости и с Рембрандтом — по силе?

Но если в литературе существует столько различных стилей, каждый из которых обладает своими собственными достоинствами, неужели в живописи должна иметь место лишь одна-единственная манера? Пусть Гомер более кипуч, нежели Вергилий, Вергилий мудрее и разнообразнее Тассо, а Тассо интереснее и разнообразнее Вольтера, неужто я не воздам должное Вольтеру? Самоновейшие завистники нынешних творцов, до каких пор будете вы принижать их вечными сравнениями с художниками Античности? Не слишком ли странный способ судить, видя у древних только достоинства и не замечая огрехов, а у современников, наоборот, замечая только недостатки и упрямо закрывая глаза на достижения? Или для того, чтобы похвалить художников, ныне радующих вас, вам непременно нужно дожидаться их смерти? К чему им похвала, которую они уже не смогут услышать?

Меня всегда злит, что наряду со многими суевериями, кои были привиты людям, им не внушили веру в то, что за гробовой доской они услышат все добрые и злые слова, которые будут о них сказаны.

Весьма огорчает меня и то, что свежесть и яркость живописных произведений неизбежно и быстро померкнут, подобно живым цветам.

Причина сего огорчительного обстоятельства — технический прием, усиливающий на время живописный эффект картины. Уже почти завершив работу, художник принимается за лессировку. Лессировать картину — значит наносить на нее тончайший красочный слой, соответствующий по цвету тому или иному месту композиции. Этот слой, в составе которого масло преобладает над краской, заменяет собою лак, сохраняя и его недостаток: высыхая, масло желтеет, а картина темнеет и меркнет — более или менее, в зависимости от того, насколько чисты были тона.

Говорят: художник пишет чисто — то есть чистыми тонами — в том случае, когда его краски почти одноцветны и мало смешаны.

Дело в том, что масло, покрывая те места картины, где смешаны различные краски, способствует их химическому взаимодействию и разложению; отсюда — желтые, серые и черные пятна и, следственно, утрата общей гармонии.

* «Вовремя, если умен, ты коня выпрягай, что стареет, Так чтоб к концу не отстал он, бока раздувая, всем на смех» (*Гораций*. Послания, I, 1, 8—9; пер. Н. Гинцбурга).

Более других страдают те места, где есть свинцовые белила и прочие окислы металлов, поскольку они восстанавливаются жирами.

Ваятель, хоть сколько-нибудь пекущийся о долговременности своего произведения, стоившего ему таких трудов, должен творить так, чтобы хрупкие элементы скульптуры находили опору в ее прочных частях, а художник должен сам приготавливать и растирать краски, исключая из их числа те, которые реагируют друг на друга и потому разлагаются, восстанавливаются или портятся, как, например, соли под воздействием кислорода. Это воздействие столь сильно, что от него тускнеют краски даже на фарфоре.

Способ изготовления долговременных красок, в общем-то, еще предстоит найти. Следовало бы исключить бóльшую часть известей и все соли, пользуясь только чистыми и хорошо промытыми минеральными красками.

Даже странно, сколь разнообразны суждения, высказанные о множестве картин, собранных в Салоне. Пройдясь по нему с намерением их увидеть, нужно обойти их еще не раз, чтобы глубже понять.

Люди светские бросают презрительные или же невнимательные взгляды на большие композиции и останавливаются лишь перед портретами, персонажи коих им знакомы. Писатель поступает как раз наоборот: быстро миновав портреты, он сосредоточивает все свое внимание на больших композициях.

Толпа разглядывает все и не понимает ничего.

Слушать разговоры у выхода из Салона — это одно удовольствие. Один говорит:

— Видели *Обручение пресвятой девы?* Отличная картина!

— Нет, не видел. А что скажете о *Портрете графини?* Вот это прелесть!

— Да я понятия не имею, позировала ли художникам ваша графиня. Стану я разглядывать какой-то портрет, когда мне не хватило ни сил, ни времени рассмотреть *Иосифа* Десэ и грёзовского *Паралитика!*

И вот таким образом ни одна работа не обходится без похвалы или без хулы. Надеяться на общее одобрение — это сущее безумство. Стоит ли, Грёз, оскорбляться, слыша ругань по твоему адресу? Вокруг твоей картины непрестанно толпятся люди, и мне пришлось подождать, пока я смог к ней приблизиться. Слышишь ли ты возгласы изумления и восторга, раздающиеся со всех сторон? Сознаешь ли ты, что создал возвышенное произведение? Неужели для тебя недостаточно собственного и моего суда?

Пока портретисты будут добиваться одного лишь сходства с оригиналом, не заботясь о композиции, я могу сказать о них лишь очень немногое. Но когда они поймут, что только действие может вызвать интерес, и проявят талант в жанре исторической живописи, их картины будут нравиться мне, независимо от такого достоинства, как сходство.

Между художниками и светскими людьми здесь шла своеобразная распря. Одни утверждали, что главное достоинство портрета состоит в хорошем рисунке и хорошем цвете.

— Какая разница, — вопрошали они, — похожи или не похожи портреты Ван Дейка на свои оригиналы? Разве от этого его работы становятся менее совершенными? Сходство — достоинство преходящее; сама по себе живопись — вот что восхищает сейчас в картине и увековечивает ее.

— Но куда важнее, — отвечали им, — обрести на картине подлинный облик наших отцов, матерей, детей, благодетелей рода человеческого, об утрате коих мы всегда скорбели. Кто был первотворцом живописи и скульптуры? Девушка, которая куском угля обвела контуры головы своего возлюбленного, чья тень лежала на освещенной солнцем стене.

Если вы увидите два портрета: дурно выполненное изображение Генриха IV и чудесно написанную физиономию какого-нибудь негодяя-лихоимца

или же глупого писаки, — какой из двух портретов вы предпочтете? Что привлекает ваш взгляд к бюсту Марка Аврелия или Траяна, Сенеки или Цицерона? Достижения художника или восхищение человеком, коего он изобразил?[11]

Отсюда я вместе с вами делаю вывод, что похожий портрет нужен мне, а хорошо написанный — потомству.

Одно можно сказать наверняка: нет ничего более редкостного, нежели прекрасный живописец, и более заурядного, нежели ремесленник, добивающийся сходства. И еще: когда оригинала уже нет в живых, мы предполагаем сходство между ним и его прекрасным портретом.

Да, но сила правды столь необорима, что даже самый прекрасный портрет Ван Дейка, который упорно считают непохожим, теряет из-за этого в цене. Что бы там ни говорили, первейшее достоинство портрета — это его сходство с оригиналом, и пусть великий художник пишет воображаемые лица, если он неспособен добиться сходства[12].

БУШЕ. Буше выставил два полотна: *Спящий младенец Иисус* и *Овчарня*.

Этот мастер никогда не утрачивает присущего ему пыла, легкости, плодовитости и обаяния, но вместе с тем никак не может избавиться от недостатков, мешающих столь редкостному его дару.

Спящий младенец Иисус. Картина написана в мягкой манере. Младенец крепко спит. Пресвятая дева одета безвкусно, и в ней не чувствуется характера. Сияние вокруг ее головы еле уловимо. Летящий ангел совершенно расплывчат. Невозможно написать более величественно на редкость прекрасное лицо Иосифа, дремлющего позади жены, которая благоговейно взирает на сына... Ну а цвет? Что касается цвета, попросите химика свести селитру с медью — и вы увидите колорит картины Буше. Это цвета славной лиможской эмали. Если вы спросите у художника:

— Господин Буше, где это вы отыскали подобные тона?

Он вам ответит:

— В собственной голове.

— Но ведь они неправдоподобны!

— Ну и пусть, я не старался быть правдивым. Легендарный эпизод я изображаю необыкновенными красками. Что вы во всем этом смыслите? Возможно, свет с Фавора[13] и свет рая именно таковы. Вас когда-нибудь навещали ночью ангелы? — Нет. — Меня тоже. Вот поэтому-то я изображаю, как мне заблагорассудится, вещи, в природе не существующие.

— Господин Буше, вы не философ, поскольку не ведаете, что везде говорят о боге, подразумевая под этим словом человека.

Овчарня. Вообразите вазу на пьедестале, увенчанную связкой свисающих ветвей; ниже ее — пастушок, уснувший на коленях своей пастушки. Вообразите также пастушеский посох, шапочку, наполненную розами, собаку, ягнят, фрагмент пейзажа и великое множество других предметов, нагроможденных друг на друга; напишите все это сверкающими красками — и перед вами возникнет *Овчарня!*

Какая расточительность дарования! Сколько попусту растраченного времени! Используя вдвое меньше средств, можно было бы достигнуть вдвое большего эффекта. Среди стольких деталей, выписанных с одинаковым тщанием, взгляд не знает, на чем ему остановиться; в картине не хватает воздуха, для глаза нет возможности отдохнуть. Правда, пастушка выглядит здесь пастушкой, а фрагмент пейзажа, соседствующий с вазой, не лишен изысканности, свежести и удивительного очарования. Но что должна означать сия ваза на пьедестале? Что должны означать возложенные на нее тяжелые ветки? Когда пишешь картину, нужно ли изображать все на свете? Сделайте милость, оставьте

хоть что-нибудь для моего воображения!... Но попробуйте сказать это человеку, развращенному похвалами и ослепленному собственным талантом, — он презрительно покачает головой и слушать вас не станет. Придется оставить его в покое: Jussum se suaque solum amare*. А жаль!

Этот человек сразу же по возвращении из Италии создавал прекрасные вещи: у него был сильный и точный цвет, продуманная и прочувствованная композиция, свободная и величественная манера. Мне знакомы некоторые из его первых полотен того времени, которые теперь он именует «пачкотней» и охотно скупил бы, чтобы сжечь.

Его старые папки полны восхитительных работ, которые ныне он презирает. А новые нафаршированы ягнятами и пастушками à la Фонтенель — и от них он сам приходит в восторг.

Сей мастер — погибель для всех начинающих живописцев. Только-только научатся они держать палитру и орудовать кистью, как тотчас принимаются сплетать в гирлянды детские тела, живописать их пухлые розовые задики, бросаются в различного рода крайности, не искупая этого ни пылом, ни своеобразием, ни красотой, ни очарованием своих оригиналов; у них нет ничего, кроме недостатков.

ЖОРА. Некогда он играл в живописи роль Ваде: рисовал сцены, происходящие на площади Мобер и на рынке, похищения девушек, поспешные переезды с квартиры на квартиру, споры торговок селедками и уличных старьевщиков. Года два назад он выставил парочку небольших картин в этом жанре; их заметили. На одной из них, помнится, вели в Сен-Мартен[14] двух шлюх, первая горько плакала, вторая дерзила полицейскому комиссару. В этом жанре есть жизненная правда. Картина, выставленная в этом году, — *Лимоны Жавотты*[15], — должно быть, не бог весть что, ибо я не заметил ее и ни от кого о ней не слыхал.

Уступаю вам г-на Жорá, мой друг, делайте с ним что хотите, но прошу вас быть к нему снисходительнее, учитывая его седины и дрожь в руках.

— Но он плохой живописец.

— Зато у него благородные седины и симпатичное, добродушное лицо.

НАТТЬЕ. *Художник со своей семьей.* Когда-то хороший портретист, сейчас он — ничто. Портреты членов его семьи посредственны, хотя и тщательно выписаны. Г-н Наттье, вам неизвестно, как выглядят лица ваших детей: наверняка не так, как на картине.

Два полотна: *Китаец со стрелой* и *Индианка.* Наряды изображены хорошо, согласен. Если вы хотели только показать, как одеваются в Китае и Индии, то можете быть довольны: этой цели вы достигли.

АЛЛЕ. *Явление Аврааму ангелов с вестью о том, что у Сарры родится сын.* Бедняга Алле верен себе. Он страстный охотник до грандиозных сюжетов, требующих вдохновения, благородства замысла, умения рисовать, придавать персонажам характерность — словом, всех свойств, которые у него начисто отсутствуют. На этой картине ангелы сидят за столом, Авраам стоит перед ними, Сарра подслушивает за дверью.

Одеяние Авраама очень плохо: под грудой тяжелых тканей землистого цвета не чувствуется тело. Г-н Алле, где же тот чудесный, неземной характер, какой Рафаэль и Лесюер умели придавать своим ангелам? Ваши ангелы — три переодетых распутника. Ваш Авраам — старый греховодник с бесстыдной улыбочкой, кривоносый, гримасничающий и насупленный, как фавн; ему не хватает разве

* Велено любить только себя и свое *(латин.)*.

что заостренных ушей и рожек. А что это за жалкая женская фигура за дверью? Это служанка, вы не заставите меня принять ее за Сарру. Вдобавок ваши краски грубы и резки; невыносимая безвкусица, однообразность. Вы мне надоели, г-н Алле, вы наводите на меня тоску.

Никому не ведомо, что представляют собой ваши *Богоматерь с младенцем;* две небольшие *Пасторали; Изобилие, раздающее свои блага Искусствам* и *Битва Геркулеса с Ахелоем.* Все это убого.

ПЬЕР. Г-н Пьер, кавалер Королевского креста, первый живописец его высочества герцога Орлеанского, преподаватель Академии, вы сами не знаете, что творите, и повинны в этом больше, чем кто бы то ни было. Вы богаты; вы можете, не стесняясь в средствах, нанимать хороших натурщиков и натурщиц, писать сколько угодно этюдов. Чтобы уплатить за квартиру, вам не нужно ждать, пока у вас купят картину. У вас есть время выбрать сюжет, проникнуться им, хорошенько обдумать, как осуществить свой замысел лучше всего. Вы образованнее, чем большинство ваших собратьев, знакомы с творениями лучших французских писателей, знаете латынь; почему же вы не читаете римских поэтов? Талант ваш от этого, правда, не умножится, он бывает лишь прирожденным; но они взволнуют вас, разбудят воображение, подскажут мысли, которыми вы сможете воспользоваться.

Вернувшись из Италии, Пьер выставил несколько картин, искусно написанных, отличавшихся хорошим, даже смелым колоритом, неплохой манерой выполнения. Это было двадцать лет назад. Тогда он ценил Гвидо Рени, Рафаэля, Веронезе, Карраччи, чьи картины называет теперь мазней. Вот уже лет двенадцать, как он пишет всех хуже и хуже, а чванливость его растет, по мере того как талант вырождается. Ныне это самый тщеславный и самый бездарный из наших художников.

Он взял сюжетом одной из своих картин влюбленного *Меркурия, который превращает в камень Аглавру,* прятавшую от него свою сестру Герсу[16].

Герса — слева, она занята туалетом. Перед нею стоит служанка. Направо, на переднем плане, поверженная наземь Аглавра. Над нею парит в воздухе Меркурий, касаясь кадуцеем непослушной сестры.

Во-первых, что за неудачная мысль — изобразить Герсу за туалетом? Долговязая, равнодушная, глуповатая на вид, неповоротливая, бесстрастная, лишенная всякой характерности, она не проявляет ни малейшего интереса ко всему происходящему. Служанка, что рядом, столь же безучастна ко всему, как и ее госпожа. Что касается Аглавры, то Меркурий превратил ее не в камень, а в каменный уголь, могу сослаться тут на г-на Жюсье[17]. Меркурий играет здесь главную роль, но цвет его тела так тускл, что его можно принять за серое облачко. Все в целом выглядит как набросок или как плохая старинная картина, у которой пожухли все краски после того, как ее подвергли чистке.

С того дня как это полотно выставлено, автор каждое утро приходит его подправлять. Подправляй, подправляй, мой друг: могу тебя заверить, что это ничему не поможет. Меркурий должен был, гневаясь, превратить в камень не Аглавру, а художника вместе с его произведениями.

Сцена из Избиения младенцев. Мать с горя закалывает себя над трупом своего ребенка.

Когда цитируют лишь один стих эпической поэмы, он должен быть на редкость звучным. Когда показывают лишь один эпизод из сцены, разыгрывающейся в больших масштабах, надо, чтобы он был потрясающим и чтобы можно было сказать: «ex ungue leonem»*. Г-н Пьер, у вас нет когтей. Женщина-само-

* По когтям узнают льва (*латин.*).

убийца бесцветна. Мне неизвестно, почему она себя убивает; я ищу, но не могу найти причину ее отчаяния. Не следует принимать гримасу за выражение страстного чувства: и художники и актеры тут частенько ошибаются. Чтобы понять разницу, советую взглянуть на античного Лаокоона: он страдает, но не гримасничает.

Гармония. Ей-богу, не знаю, что это такое.

Спящая вакханка. Помню ее очень хорошо. Это совершенно обнаженная, охмелевшая, уже немолодая женщина с дряблым телом: грудь висит, живот обмяк, ляжки плоские, бедра костлявые; краски блеклы, рисунок плох, особенно ужасны ноги; все члены тела у нее разболтанны, на ней лежит печать разврата и пьянства. Пусть себе спит, никто не потревожит ее сон и не воспользуется ее состоянием!

Когда выбирают таких натурщиц, нужно искупить неприятное впечатление от них хотя бы мастерством, а этого г-ну Пьеру не дано. Вулкан — самый отталкивающий персонаж «Одиссеи», но как он написан! Полифем Вергилия внушает ужас, но прекрасен.

Пьера больше нельзя считать сколько-нибудь стоящим художником.

ВЬЕН. Печально и убого ремесло критика! Куда как трудно самому создать даже что-либо посредственное, но так легко посредственность заметить! Да еще постоянно собирать отбросы, подобно Фреерону и уличным мусорщикам с их тележками! Хвала господу! Вот наконец человек, о котором можно говорить почти сплошь хорошее! Критик более всего схож с бродягой, перекапывающим речной песок в надежде найти там хоть крупицу золота. Это ремесло не для богатого человека.

Картины, которые Вьен показал в этом году, — одного жанра, и поскольку все они равно хороши, можно высказать похвалу, относящуюся ко всем его выставленным полотнам: в них есть изящество формы, грациозность, наивность, чистота, изысканность, непосредственность — и все это в сочетании с четкостью рисунка, красотой цвета, правдивым изображением тела.

Не знаешь, какая из картин лучше — *Продавщица амуров; Цветочница; Женщина, выходящая из купальни; Жрица, воскуряющая фимиам на треножнике; Афинянка, поливающая цветы; Прозерпина, украшающая бюст Цереры* или *Жертвоприношение в храме Венеры.* Здесь во всем чувствуется дух античности!

Картины Вьена невелики по размерам: самая большая — три фута на два, но мастер доказал своей *Святой Женевьевой* на последней выставке в Салоне, а также *Икаром,* показанным в Академии, да и другими работами, что ему по силам большие композиции, что он вполне успешно справляется с такой задачей.

Продавщица амуров. Названная так картина изображает коленопреклоненную рабыню и рядом с ней ивовую корзину, наполненную младенцами-амурами. Одного из них она держит за голубые крылышки, предлагая женщине, сидящей в кресле справа. Рядом стоит служанка. Между рабыней и сидящей женщиной художник поместил столик, а на нем вазу с цветами, часть которых вперемешку с жемчужинами рассыпана по ковру.

У слегка загорелой рабыни широкий, немного плоский нос, крупные пунцовые полураскрытые губы, большие черные глаза. Физиономия этой плутовки вполне подходит представительнице ее ремесла, умеющей расхвалить свой товар.

Служанка пожирает глазами весь этот миленький выводок амурчиков.

Госпожа держится с достоинством. Мера заинтересованности у этих трех женщин выражена с исключительным тактом: здесь малейший новый жест

и новый оттенок страсти был бы излишен, нарушая гармоничность сцены в целом. Нельзя не упомянуть также об изяществе поз, тел, одежд и лиц, об уравновешенности композиции, об ее утонченности... Во всем столько очарования, что и передать невозможно! Все аксессуары изображены с отменным вкусом и восхитительной законченностью.

Картина написана превосходно: сидящая фигура задрапирована наподобие античной статуи; лицо у женщины благородное; считают, что ей недостает выразительности, но я так не думаю. Руки и ноги выписаны в высшей степени тщательно. Кресло выполнено с поразительным вкусом; кисточка, свисающая с подушки, кажется и впрямь золотой. Цветы бесподобны по правдивости красок и форм, по легкости мазка. Фон точно характеризует место действия. Ваза на пьедестале — прекрасной формы. Да, очаровательная картина!

Иные считают, что у сидящей женщины ухо написано слишком высоко. Пусть об этом судят знатоки.

Перед нами аллегория, в которой есть смысл, не то что в безвкусном *Уроке амуров* Ванлоо. Это маленькая, воистину анакреонтическая ода. Жаль только, что сия композиция несколько испорчена непристойным жестом амурчика, которого рабыня держит за крылышки: приставив ребро правой ладони к сгибу левой руки и приподнимая эту руку, он весьма прозрачно намекает на меру наслаждения, которое он сулит.

В общем, во всех картинах Вьена немного выдумки и поэзии, совсем нет вдохновения, но изысканности и вкуса — предостаточно. Лица его женщин способны обворожить кого угодно; их ноги, их руки так и целовал бы без конца.

Гармония красок, столь существенная для любой композиции, здесь прекрасна сама по себе и доведена до самой высокой степени совершенства.

Картины Вьена — это какие-то мадригалы из Антологии с красочными иллюстрациями. Сам художник подобен Апеллесу, воскресшему среди толпы афинянок[18].

Из них мне более всего нравится юная девушка, поливающая цветы в горшке. Подолгу глядя на нее, невольно станешь чувствительным. При этом хочется быть не ее любовником, а ее отцом. Лицо у нее так благородно! Она так наивна и невинна! Ах, кто же решится заманить ее в ловушку? Самое правдивое здесь — цвет ее кожи; хотя, может быть, стоило бы придать ему больше яркости. Одежды ее свободны, но им несколько недостает легкости. Хотя цветочный горшок и украшен барельефом, он слишком уж смахивает по форме на горшки с набережной Феррай.

Однако позвольте добавить еще два-три слова о *Продавщице амуров.* Я слышал мнение, что древние не воспользовались бы подобным сюжетом для станковой картины, а приберегли бы композицию такого рода для украшения ванной комнаты, плафона или грота[19]. И, кстати сказать, служанка, чья рука непринужденно опустилась, собирается приподнять прелестными пальчиками край туники как раз там, где... Нет, критики воистину глупцы! Простите, г-н Вьен, простите! Вы создали десяток очаровательных полотен; все они заслуживают самых больших похвал за их изысканный стиль и драгоценный рисунок. Как жаль, что я не обладатель хотя бы самой слабой из ваших картин! Я часто любовался бы ею, памятуя, что, когда вас не станет, она будет цениться на вес золота.

Афинянка, поливающая цветы в горшке, несомненно, самая чарующая из картин Вьена; она принадлежит г-ну аббату де Вретэно. *Женщина, выходящая из купальни* — изысканная композиция. Ее купил герцог Орлеанский. Из остальных работ пальму первенства я присудил бы *Прозерпине, украшающей бюст Цереры.*

ЛАГРЕНЕ. Вот художник, поистине далеко шагнувший за последние два года. В предыдущем Салоне это был посредственный живописец: композиция у него была пресной, все остальное слабо, но *Сусанна, застигнутая старцами* внезапно выдвинула его в первые ряды.

Сусанна, застигнутая старцами во время купания[20]. Сусанна — слева, на переднем плане, обращена лицом к зрителю. Справа — два старца: один — позади нее, другой — сбоку. Их позы удачно выбраны, а головы красивы. Первый показывает жестом, что они одни и больше свидетелей нет, второй касается рукой ее плеча. Лицо Сусанны выражает благородное негодование; одной рукой она прикрыла грудь, другою удерживает сорочку, соскользнувшую на бедра. Тело ее близко к натуре. Соблазнители еще бодры и крепки. Однако целомудрие прекрасной еврейки было бы подчеркнуто еще больше, будь здесь лишь один соглядатай, да еще молодой. Но библейский сюжет не таков.

Аврора, покидающая ложе старого Тифона[21]. Эта картина мне не нравится. У Тифона тело винного цвета; он изображен так, словно его только что вынули из-под пресса. Аврора блеклая; одеяние висит на ней, как на манекене, волосы — серые, жесткие как камень.

Сладкий плен. Зато *Сладкий плен* — хорошая картина; на ней изображена женщина, прижимающая к груди голубка. Она так благородна, полна неги и эффектна, цвет ее тела так естествен, что это полотно было бы достойно Карле Ванлоо, не будь краски чересчур ярки.

Друг мой, если побываете еще раз в Салоне, не забудьте сравнить эту картину Лагрене с *Афинянкой, поливающей цветы* Вьена.

На одной картине вы увидите величавость, достоинство. Волосы причесаны на античный лад, голова хорошо написана. Столь же высокого качества другая картина, но в ней больше чувства. Впрочем, это, быть может, заслуга не художника, а сюжета. Женщина Вьена лишь любуется цветами; на картине Лагрене она думает о другом. Рука, удерживающая птицу, округлена, ее очертания безупречны. Вся фигура написана со вкусом, краски довольно хороши. Кисть Вьена бархатистее, нежнее. Женщина у Лагрене покажется вам красивее, но влюбитесь вы в ту, что на картине Вьена.

Избиение младенцев. Я не знаю, г-н Лагрене, что представляет собою ваше *Избиение младенцев,* не видел его; но слыхал, что в нем есть несколько прекрасных групп, и очень рад этому.

Иисус Навин, сражаясь с аморреями, велит солнцу остановиться и одерживает полную победу[22]. Что касается вашего Навина — не могу утаить, что он плох. У вас нет того размаха, того пыла, той способности приводить в ужас, какие нужны баталисту. Чтобы решить, как должен выглядеть человек, приказывающий светилу остановиться, каким должен быть его жест, надо очень долго думать. Если вы будете идти вперед такими шагами, то года через два, быть может, одолеете и огромные полотна. Вы сделали успехи в области элегии и уже задумали эпическую поэму! Сделайте передышку, пожалуйста. Вы пока не догадываетесь, какие знания нужны баталисту.

Смерть Цезаря. Вот *Смерть Цезаря,* где все фигуры сухопары и обособлены одна от другой. Ничто не соответствует значительности сюжета: просто кого-то заманили в ловушку. Не стоит выполнять этот эскиз красками; даром потратите и краски и время.

Сервий Туллий, сброшенный со ступеней Капитолия и убитый по приказу Тарквиния. Эта картина лучше.

Распятый Христос (рисунок сангиной). Согласитесь, что преподаватель, исправляющий работы своих учеников в Академии, изорвал бы этот рисунок в клочья! Г-н Лагрене, я с вами искренен, так как люблю вас и мне нравится ваша *Сусанна,* даже очень. Послушайтесь меня, пишите картины, умещающиеся на

мольберте, и бросьте эти огромные полотна, требующие большой смелости, а иногда — такого таланта, каким обладали Рафаэль, Тициан, Лесюер и в некоторой степени Десэ.

Но я чуть было не обошел молчанием две ваши небольшие картины, изображающие *Пресвятую деву,* и поступил бы очень плохо. В них есть нежная прелесть, они написаны кистью мягкой, как кисть Гвидо Рени. Особенно по душе мне та, где младенец обхватил мать обеими ручонками. И дитя и мать привлекательны. Взору трудно оторваться от лица богоматери.

ДЕСЭ. Десэ, бесспорно, наиболее выдающийся из художников, пишущих на религиозные сюжеты. В этом жанре Вьен слабее, и Карле Ванлоо должен уступить ему свое место. Впрочем, кисти Вьена принадлежит *Купель*[23].

Обручение пресвятой девы. Скажу, не колеблясь, что *Обручение пресвятой девы* — самая лучшая и самая большая картина Салона. Ее высота — девятнадцать футов, ширина — одиннадцать. Огромный холст, и все на нем соответствует его размерам.

Справа виден алтарь с семисвечным канделябром. Первосвященник — на верхней ступени, спиной к алтарю, лицом к обручающимся. Руки его простерты, голова запрокинута: он призывает благословение всевышнего. Он величав, импозантен, исполнен веры. Обручающиеся преклонили колени на нижних ступенях. У пресвятой девы благородное, скромное выражение лица. Ее одеяние очень безыскусно но, в духе Рафаэля. Супруг, которому на вид лет сорок пять, крепок и бодр; он вручает пресвятой деве обручальное кольцо. Характер этой фигуры не обозначен точно. Позади обоих — святая Анна, чье морщинистое лицо сияет радостью. Рядом с нею, позади невесты, стоит высокая красивая девушка; лицо ее дышит простотой и невинностью, покрывало небрежно наброшено на голову; длинная одежда окутывает ее всю, в руках у нее корзина с розами. Это второстепенная фигура, но смотреть на нее не надоедает. Справа от первосвященника и алтаря художник поместил свидетелей церемонии; они смотрят на обручающихся. Слева от первосвященника, на переднем плане картины, — два левита в белом, совсем в манере Лесюера. У одного в руках цветы, другой опирается на подставку светильника. Очень красивые фигуры! Есть придиры, утверждающие, что хотя эти персонажи красивы, но позы их несколько вымученны и что художник неизвестно для чего повязал чресла одного из них широким поясом. Беда с этими людьми, вечно они чем-нибудь недовольны! Они говорят также, что Слава, парящая в верхней части картины, немного тяжеловата; с ними надо согласиться, тем более что сияние, льющееся оттуда, сильно затмевает остальную часть картины. Что касается группы ангелов, то никто не станет отрицать их воздушность: они висят в воздухе, но это никого не удивляет. Чем больше глядишь на эту картину, тем больше поражаешься; краски ярки, но вполне естественны. По-моему, художник впервые создал столь прекрасное и смелое по замыслу произведение; хоть я помню и его *Святого Бенедикта,* выставленного в предыдущем Салоне, и его *Святого Виктора,* и еще одного мученика (забыл, как зовут); они тоже написаны сильной, талантливой кистью.

И еще говорят после этого, что наша мифология предоставляет живописцам меньше простора, чем античная! Быть может, в последней найдутся более привлекательные и приятные сюжеты; быть может, нам нечего сравнить в этом жанре с *Судом Париса,* но кровь, проливаемая повсюду носителями зловещего креста, — богатый материал для трагической кисти. Голова Юпитера, без сомнения, величественна; нужна гениальность для того, чтобы показать нам эвменид такими, какими они были в воображении древних; но что значат все эти отдельные фигуры по сравнению со сценами, где надо изобразить помрачение ума на почве

религиозных распрей; жестокость нетерпимости; алтарь идола с дымящимся ладаном; жреца, спокойно точащего кинжал; претора, хладнокровно отдающего приказ вырывать плетьми куски мяса из тела жертвы; безумца, который с радостью встречает все муки, кидая вызов палачам; испуганный народ; детей, прикрывших глаза от страха и прячущих лица на груди матерей; ликторов, разгоняющих толпу, — словом, все подробности таких сцен! Преступления, творившиеся изуверами во имя Христа, столь же драматичны и трудны для изображения, как сошествие Орфея в ад, пытки Тенара и услады Пафоса[24]. Если говорить об этом жанре живописи, то взгляните, как много дали Рафаэлю и другим великим мастерам Моисей, пророки и Евангелие! Какой широкий простор открывают для гения Адам, Ева, их семья, потомство Иакова и вся жизнь патриархов! Что касается нашего рая — должен признать, что он так же пресноват, как его обитатели и счастье, коим там наслаждаются. Наши святые, апостолы и великомученицы, преисполненные скорбного экстаза, не идут ни в какое сравнение с пирами на Олимпе, где жилистый Геркулес, опираясь на палицу, с вожделением поглядывает на хрупкую Гебу; где длинноволосый Аполлон, щеголяя дивным профилем, чарует восхищенных небожителей звуками лиры; где владыка богов, во хмелю от нектара, щедро наливаемого в его кубок мальчуганом, чьи плечи белее снега, а ляжки — белее алебастра, пробуждает ревность в сердце насупившейся супруги... Бесспорно, мне больше нравятся крестец, грудь и прекрасные руки Венеры, чем мистическая троица; но где тут найти трагический сюжет, который я ищу? Чтобы описать преступления церкви, нужен талант Расина, Корнеля и Вольтера. Ни одна религия не плодила так много злодеяний, как христианская; от убийства Авеля до казни Каласа нет на ее пути ни единой пяди, не запятнанной кровью. И в истории и в поэзии преступление — благородная тема: ее можно воплотить и на полотне и в мраморе. Я набрасываю эти строки беглым пером, мой друг; бросаю семена и предоставляю им взойти в вашей плодовитой голове.

Целомудрие Иосифа[25]. Это вещь меньших размеров, чем предыдущая, но по достоинству ей не уступает, что оправдывает мое отступление.

Не знаю, предназначена ли эта картина для церкви, но она может нарушить покой священника во время службы и погубить души всех присутствующих на ней. Видали вы что-нибудь более чувственное, не исключая *Магдалины* Корреджо из Дрезденской галереи, гравюру с которой вы так старательно храните для подавления своих страстей?

Жена Пентефрия кинулась от изголовья к противоположному краю постели; она лежит на животе и удерживает за руку глупого и красивого раба, который ей понравился. Видны ее грудь и плечи. Как хороша эта грудь! Как хороши эти плечи! На ее лице написаны любовь и досада, но все-таки досады больше, чем любви. Художник, не искажая ее черты, придал им бесстыдное и злобное выражение; всмотревшись в них, не удивляешься ни ее поступку, ни тому, чем закончилась эта история. А Иосиф — в невыразимом волнении; не знает, бежать ему или остаться; устремив взор к небу, он взывает о помощи; изображено сильнейшее смятение души. Десэ и не подумал придавать ему возмущенный и суровый вид, столь мало подходящий для хорошо воспитанного мужчины, которому прелестная женщина первая признается в любви. Иосиф, возможно, не так целомудрен, как в Священном писании, но несравненно более привлекателен. Разве вам не нравится его нерешительность и неуверенность? Разве вы не заняли бы охотно его место? Бывая в Салоне, я всегда надеюсь застать его в объятиях любовницы. Ее голая нога свесилась с постели; как восхитительны полутона в этом месте! Нельзя сказать, что ее бедро обнажено, но волшебство легкой ткани, прикрывающей или, скорее, выставляющей его напоказ, таково, что любая женщина покраснеет, а у любого мужчины сердце

забьется сильнее. Если б Иосиф находился с противоположной стороны — конец его целомудрию! Либо милость божья, к которой он взывает, не снизошла бы к нему, либо лишь пробудила бы в нем раскаяние. Большое покрывало из толстой, но мягкой ткани, где вышиты цветы на зеленом фоне, ниспадает широкими прямыми складками с изголовья постели.

Если бы мне дали выбрать картину в Салоне, я бы взял эту; поищите для себя другую. Вы найдете, быть может, написанные более искусно, более совершенные; но пленительнее, ручаюсь, нет. Возможно, вы скажете, что контуры головы женщины не очень правильны, что Иосиф недостаточно молод, что красная ткань, накинутая на туалетный столик, грубовата; что желтое покрывало, на котором лежит рука женщины, жестко, похоже на кору и раздражает ваше утонченное зрение. Я не обращу внимания на вашу критику и останусь при своем.

Еще одно небольшое отступление, если позволите. Ведь я пишу у себя в кабинете, где должен вспоминать все картины. Потребное для этого усилие утомляет меня, а отвлекаясь от них, я отдыхаю.

Соберите в беспорядке всевозможные предметы различного цвета: белье, фрукты, напитки, бумагу, книги, ткани, животных; вы увидите, что воздух и свет, эти два всеобщих гармонизирующих начала, каким-то образом соединят их неощутимыми узами: все будет взаимосвязано, несоответствия сгладятся и целое не станет резать глаза. Дошло до этого и искусство музыканта, который, беря на органе совершенный аккорд ut, преподносит вашему слуху диссонирующие ut, mi, sol, ut, sol #, si, re, ut. Искусство живописца никогда до этого не дойдет. Дело в том, что музыкант посылает вам самые звуки, а то, что художник растирает на палитре, — это не мясо, не шерсть, не кровь, не солнечный свет, не атмосферный воздух; это минералы, соки растений, жженая кость, размолотые камни, окислы металлов. Отсюда — невозможность передать неуловимое влияние предметов на другие. Есть враждующие между собой цвета, которые никогда не удастся примирить. Вот почему у каждого живописца — своя палитра, свое мастерство, свои технические приемы, присущие ему одному. Что представляют собой эти технические приемы? Способ сгладить кое-какие диссонансы, обойти непреодолимые трудности. Пусть попробует самый смелый художник поместить солнце или луну посередине своей картины, не заволакивая эти светила дымкой или облаками; пусть попробует изобразить небо таким, какое оно есть, усеяв его звездами, сверкающими, как в самую ясную ночь! Отсюда — необходимость известного отбора предметов и красок; но даже после этого отбора, как бы тщательно он ни был произведен, самая гармоничная картина будет сплошной фальшью, сплетением всевозможных погрешностей. Выигрыш в одном, потеря в другом, а ведь волшебство искусства заключается как раз в том, чтобы приблизиться к натуре, заставляя потери и выигрыши быть соразмерными друг другу; но и тогда это будет не реальное и существующее на деле зрелище, а только, так сказать, его перевод. Поэтому сто шансов против одного, что картина, где расположение фигур задано художнику заранее, получится скверной, ибо это требование равносильно требованию внезапно заменить свою палитру другою. В этом отношении живопись похожа на другие искусства. Поэт строит свой сюжет из сцен, содержание которых ему по душе, с которыми он надеется успешно справиться. Расин никогда не написал бы хорошо «Горация», а Корнель — «Федру»[26].

Я еще не отдохнул; продолжим немного это отступление. Не буду говорить ни о том, что невозможно передать блеск солнца и луны, ни о том, что между нашими глазами и этими светилами находятся некие флюиды, мешающие им четко выделяться на небе или на полотне, куда мы их переносим. Эти флюиды так же невозможно передать, как и блеск светящихся тел; но, скажите, разве

строгие сферические контуры последних приятны для глаз? Разве не будут они похожи на пятна, сколь бы яркими ни сделал их художник? Невозможно, чтобы дерево, усыпанное красными плодами (например, вишня), производило на картине хорошее впечатление; точно так же будет мозолить глаза поверхность самого красивого голубого цвета со множеством светящихся дырок. Но что поделать? Быть может, я кощунствую, но не все ли равно? Беседуя с другом, не стыдно сказать и глупость. По-моему, днем небесный свод восхищает нас не своим цветом, а ночью — не блещущими на нем звездами. Когда, забравшись в колодец, вы увидите лишь маленький кружок неба, то сразу поймете мою мысль. Если бы женщина пошла к продавцу шелка и тот предложил бы ей пару локтей небосвода, то есть, я хочу сказать, прекрасной темно-синей материи, усеянной блестящими точками, — весьма сомневаюсь, чтобы она выбрала для платья такую ткань. Откуда рождается восторг, охватывающий нас при виде небесного свода в ясную звездную ночь? Причиной, если я не ошибаюсь, является необъятный простор, окружающий нас, глубокая тишина, царящая в нем, и связанные с ними мысли, одни из которых ближе к астрономии, а другие — к религии. Говоря об астрономии, я подразумеваю общедоступную науку, которая ограничивается знанием того, что эти светящиеся точки являются громадными телами, удаленными на огромные расстояния, центрами множества миров, вращающихся над нашими головами, откуда шар, на котором мы живем, едва различим. Как же мы должны трепетать, представляя себе существо, которое создало всю эту огромную махину, заполняет ее, видит и слышит нас, незримо присутствует во всех, соприкасается с нами?

Вот в чем (или я сильно заблуждаюсь) главный источник наших ощущений при виде небесного свода; они наполовину физического, а наполовину — религиозного порядка.

Но пора вернуться к Десэ. Здесь выставлено *Воскрешение Лазаря,* без номера и подписи, приписываемое ему; оно, несомненно, принадлежит его кисти. Справа видна могила. Воскресший выходит из нее с непокрытой головой. Он простирает руки, еще не освобожденные от савана, к Христу, вернувшему ему жизнь. У него лицо мертвеца, но оно проникнуто радостью и благодарностью. Родители, стремясь к нему, протягивают руки с возвышения, на котором стоят; они вне себя от удивления и восторга. У ног Христа по воле художника распростерты две сестры воскресшего; одна преклонилась перед ним, опустив очи долу, другая взирает на чудо. Выразительность рисунка, красочность одеяния, характер лица и вся манера, в которой она написана, напоминают Пуссена; вторая сестра также очень хороша. Апостолы собрались в некотором отдалении от Христа; они взволнованы меньше остальных зрителей, ибо привыкли к таким событиям. Христос стоит над склонившимися к нему женщинами, примерно посередине между апостолами и могилой. Он выглядит как колдун, у которого плохое настроение; не знаю почему — ведь его трюк удался! Вот главный недостаток этой картины; ей можно поставить в упрек также некоторую резкость красок; они, как и в *Обручении пресвятой девы,* ярче, чем должны быть в натуре.

Объясните мне, друг мой: почему Христос почти во всех произведениях живописи так пошл и зауряден? Или это традиционный образ, который нельзя изменить, и Рубенс был не прав, придав ему в *Водружении креста* величавый и благородный характер?

Скажите также, почему все воскресшие так уродливы? Мне кажется, что не следовало останавливаться на полпути; коль уж Христос вернул Лазарю жизнь, ему ничего не стоило вернуть вместе с нею и здоровье. Взгляните, как выглядит Лазарь у Десэ! Уверяю вас, ему потребуется не меньше шести месяцев для выздоровления.

Но шутки в сторону: картина довольно эффектна, фигуры хорошо расположены, Лазарь в саване написан свободной кистью. И все-таки я бы не советовал вам сравнивать его с *Лазарем* Рембрандта или Жувене. Если хотите испытать приятное удивление, сходите в Сен-Мартен-де-Шан и всмотритесь в картину Жувене на тот же сюжет[27]. Какая жизненность! Какая экспрессивность! Какой блеск глаз, какая радость и благодарность в них! Один из окружающих приподнимает покрывало, скрывающее поразительное лицо Лазаря, и внезапно являет его взорам. Какая огромная разница между друзьями, которые у Десэ протягивают руки к воскрешенному, и тем мужчиной, упавшим ниц, который освещает факелом всю сцену у Жувене! Увидев эту картину хоть раз, не забудешь ее никогда. Однако и у замысла Десэ есть свои достоинства; картина невелика, но манера ее выполнения заслуживает быть отмеченной.

Что вы подумаете обо мне, если я осмелюсь сказать вам: все эти лица воскрешенных — фальшь, даже если они красивы и производят большой эффект? Имейте терпение выслушать меня. Сознает ли человек свою смерть? Понимает ли, что его воскресили? Сошлюсь на маркиза Иосафатовой долины, пресловутого Монтами, рыцаря ордена воскрешения[28], который с абсолютной точностью предсказал, где и кто будет стоять в день последнего суда, и, взяв в пример Христа между двумя разбойниками, соблаговолил поместить справа от себя еретика Гримма, а слева — нечестивца Дидро, дабы провести их в рай, как вельможи провозят через парижские заставы контрабанду в своих каретах. Прославленный Монтами, ссылаюсь на вас: разве не правда, что из всех присутствующих при воскрешении самому воскрешенному меньше всех пристало верить в это чудо? Откуда же на его лице удивление, радость — все характерные признаки человека, понимающего, в каком состоянии он был перед этим и какое благодеяние ему оказано? Ни один художник не преминет придать чертам воскрешенного такое выражение. Между тем естественным его выражением может быть лишь такое, какое бывает у проснувшегося после глубокого сна или очнувшегося от длительного обморока. Если на его лице и сквозит удовольствие, то лишь оттого, что он вдыхает свежий воздух, видит дневной свет. Вдумайтесь в эту мысль, и увидите, что она правильна. Разве медлительность и вялость воскресшего, еще не совсем пришедшего в себя, еще отрешенного от внешнего мира, не усилят радость и изумление окружающих? Он их не видит, не слышит; уста его полуоткрыты, он делает вдох, открывает глаза, ищет источник света, а все кругом словно окаменели.

Вот каким представляется мне *Воскрешение Лазаря*. Пусть этим займется талантливый художник; посмотрим, что получится. Разве не удивительно, что среди всех свидетелей чуда нет ни одного, кто внимательно и вдумчиво взирал бы на чудотворца с мыслью: «Что это за человек? Ведь тот, кто может так легко даровать жизнь, в силах и отнять ее столь же легко!» Ни один живописец не догадался заставить одну из сестер воскресшего плакать от радости или одного из родителей — упасть в обморок. Пусть придет мастер своего дела, и если он поймет мой замысел, то вы увидите *Воскрешение* более чудесное, более правдоподобное, более патетичное, и более волнующее, чем все, написанные ранее.

Возвращаясь из Сен-Мартен-де-Шан, не забудьте посетить Сен-Жерве и взглянуть там на две картины: *Мученичество святых Гервасия и Протасия*[29]. Увидев их, возденьте руки горé и воскликните: «Непревзойденный Лесюер! Дивный Лесюер!» Впрочем, лучше читайте Гомера и Вергилия и не глядите ни на какие картины. В полотнах Лесюера есть все, что только можно себе вообразить; там не упущены самые незначительные мелочи, какие только можно увидеть в природе. Если у него две лошади стоят рядом — они трутся мордами; в разгар жестокой стычки эти животные ласкают друг друга, как бы

радуясь тому, что они не людской породы. Это пустяк, но при виде таких пустяков зрителю приходят в голову серьезные мысли. Так мадам Пернель[30], разбранив всех членов своей семьи, возвращается домой, ругая служанку.

АМЕДЕЙ ВАНЛОО. *Святой Доминик, проповедующий перед папой Гонорием III.* У этой картины немало достоинств. Она написана в манере Лесюера, у которого художник похитил святого Доминика; я в этом уверен, как если бы поймал его с поличным, только он чуточку ухудшил святого, сделав сухопарым и высоким. Проповедник стоит один, на возвышении. Справа, напротив него, папа и его свита образуют большую группу, которая занимает все пространство между передним планом и задним; ближайшей к зрителю фигурой здесь является прелат, подперевший голову рукой и внимательно слушающий. У него характерное, красивое лицо, широкое одеяние, он хорошо изображен и поэтому все портит: смотришь не на проповедника, папу и остальных слушателей, а только на этого прелата. Получается, как на картине одного мастера фламандской школы, где изображен *Авраам, приносящий в жертву Исаака:* там козел написан столь тщательно и натурально, что забываешь и о патриархе и о том, кого он приносит в жертву.

Святой Фома Аквинский, вдохновляемый святым Духом на создание своих трудов. Эта картина лучше всяких объяснений покажет вам, что такое недостаточная гармоничность красок. Все неплохо: и святой, и книги, и кресло, и подставка для рукописи, но краски не в ладу друг с другом: можно подумать, что полотно это лет двадцать провисело в сырой церкви, так они тусклы, сухи и холодны. Взгляните в галерее Аполлона на *Битвы Александра*[31]: краски выцвели от времени, но мощность замысла, характерность фигур, талант художника остались. А здесь, хоть картина написана недавно, нет ровным счетом ничего. Закажите гравюру с этим святым Фомой: получится лишь скверный эстамп, из тех, что простой люд покупает на Театинской набережной[32], чтобы прибить к стенке лачуги.

Этот Ванлоо — самый слабый из всех своих однофамильцев. Не знаю, что представляют собой его *Младенец Иисус* и *Ангел с атрибутами страстей Христовых.* Не в большей степени мне знакомы его *Игры детей,* и, слава богу, я могу на этом покончить с ним.

ШАЛЛЬ. Скажите-ка, господин Шалль, как это вы ухитрились стать художником? Ведь существует множество других профессий, а в обществе даже посредственность полезна. Художником же надобно родиться. А вы вот уже более тридцати лет занимаетесь этим ремеслом, не ведая, что сие такое, да так и умрете, ни о чем не догадавшись.

Это редкий оригинал. Он совершил путешествие в Рим, увидел там множество старых, прекрасных, всеми почитаемых картин и сказал себе: «Вот как надо действовать, чтобы и тебя так же почитали...» — и сотворил немало полотен, которые, по правде сказать, отнюдь не прекрасны, но зато вполне старомодны.

Геркулес на погребальном костре. Милон Кротонский[33]. Эти картины написаны чуть ли не вчера, но уже темны, желты, прокопчены; их легко счесть работами прошлого века.

Уснувшая Венера. Это груда обмякшего мяса, которое уже начало портиться.

Эсфирь без чувств у ног Ассура[34]. Эта картина еще хуже, еще холоднее, еще нелепее, чем полотно Рету, у которого всех этих достоинств с избытком. Монарх касается скипетром умирающей Эсфири. Ведь это исторический сюжет — зачем же его искажать?

Рисунки. Шалль привез из Италии в своей папке несколько сот пейзажей, нарисованных с натуры, в которых есть и величие и правда. Господин Шалль, радуйте нас и дальше своими рисованными пейзажами, но только не занимайтесь живописью!

ШАРДЕН. Вот это художник! Вот это колорист!

В Салоне выставлено несколько его небольших работ. Почти на всех изображены фрукты и столовые принадлежности. Это сама природа; предметы словно существуют вне полотна, они изображены столь правдиво, что кажутся реальными.

Картина, которую можно увидеть, поднимаясь по лестнице Салона, особенно заслуживает внимания. Художник поставил на стол старинную вазу китайского фарфора, два бисквита, банку с маслинами, корзинку с фруктами, два стакана, наполовину наполненные вином, апельсин и пирог.

Чтобы рассматривать картины других художников, я чувствую потребность в каких-то искусственных глазах, а для картин Шардена довольно глаз, доставшихся мне от природы. Если бы я готовил моего ребенка к занятиям живописью, я приобрел бы именно эту композицию. «Ну-ка, — сказал бы я ему, — сделай копию, да не одну». Но, может статься, даже саму природу скопировать легче, нежели картину Шардена.

Ведь его фарфоровая ваза действительно из фарфора; настоящие маслины погружены в настоящую воду; бисквиты остается только взять да и съесть, с лимона снять кожуру и выжать из него сок, стакан вина — допить, фрукты — очистить, а пирог — разрезать.

Вот кто умеет создавать гармонию красок и светотени! О Шарден! Не краски — белую, красную или черную — смешиваешь ты на палитре: саму плоть предметов, омывающий их воздух и свет переносишь ты на полотно своею кистью.

Когда мой сын сделал бы две-три копии с этой картины, я засадил бы его за шарденовского же *Выпотрошенного ската.* Предмет изображения отвратителен, но это настоящая мякоть рыбы, ее кожа, ее кровь; зрелище реального ската воздействовало бы на нас точно так же. Господин Пьер, хорошенько рассмотрите это произведение, собираясь в Академию, и попытайтесь разгадать, каким чудом талант преображает уродство в красоту!

Невозможно проникнуть в загадку этой магии. Перед вами густые слои красок, проступающих одна из-под другой, и в то же время они похожи на прозрачную дымку или легкую пену, осевшую на полотне. Рубенс, Бергхем, Грёз, Лутербур объяснили бы вам секреты подобного мастерства лучше, чем я, и явили бы вашему взору все совершенство его работ. Приблизьтесь к полотну — все смешается, расплывется, исчезнет; отступите подальше — и картина воскреснет во всей своей красоте.

Мне говорили, что Грёз, придя в Салон и заметив там только что описанное полотно Шардена, посмотрел на него и отошел, глубоко вздыхая. Такая похвала короче и выразительнее моей.

Ах, друг мой, наплюйте на завесу Апеллеса и виноград Зевксиса. Ничего не стоит обмануть нетерпеливого художника, и не птицам же судить о живописи! Разве не видели мы, как в королевском саду пернатые расшибают себе головы, ударяясь о стены, на которых весьма посредственно изображены аллеи в перспективе. А вот Шарден, если только захочет, легко введет в заблуждение и вас и меня.

ВЕНВО, БАШЕЛЬЕ, БУАЗО и ФРАНСИСК МИЛЛЕ. Как-то сентябрьским утром Аполлон и Меркурий отправились в Салон Лувра, где француз-

ские художники выставили свои произведения. Иные из них понравились богу искусства, но он пренебрежительно прошел мимо многих других, иногда улыбаясь, а иногда морща брови, с суровым выражением лица.

Он увидел *Меркурия* Пьера и *Меркурия* Буазо. Первый превращал Аглавру в камень, второй беседовал с Аргусом. Аполлон изрек: «Пусть художники слижут своими языками все краски с этих полотен за то, что дерзнули изображать богов, ничего в этом не смысля!» Меркурий присоединился к его мнению.

Далее Аполлон увидел картину Буазо *Дети, получающие награды за успехи* и повелел: «На мост Нотр-Дам!»[35]

Затем его взору предстала картина того же художника *Награды за воинскую доблесть,* и снова Аполлон промолвил: «На мост Нотр-Дам!»

Увидев его же аллегорию *Скульптуры,* бог повторил: «На мост Нотр-Дам!»

Он взглянул на *Ученую Европу* Башелье, его *Брачный контракт, Союзников Франции, Смерть Авеля* (на сюжет из поэмы Гесснера)[36] и пробормотал: «На мост Нотр-Дам!»

Увидел два пейзажа Милле и вновь буркнул: «На мост!»

Наконец, увидев миниатюры Венво, закусил губу и промолчал.

Он кинул беглый взгляд на эскизы, сделанные Башелье по поэме Гесснера, и захватил с собою тот, где Адам поднимает тело своего несчастного сына, одна из дочерей рыдает у его ног, а в глубине картины видна полная отчаяния Ева.

Действительно, вспомните, что голова Адама — античного, возвышенного характера, его дочь высока и красива; при взгляде на Еву, рвущую на себе волосы, и на мрачный пейзаж невольно вздрагиваешь. Воображение художника перенесло его в те дни, когда произошла эта драма, и он запечатлел ее энергичной кистью. Кто бы мог подумать, что в голову Башелье придет такой замысел? Но одно дело — придумать хороший сюжет, и совсем другое — написать на этот сюжет красивую картину.

ЛАТУР. Латур все таков же. Если его портреты сейчас поражают меньше, то лишь потому, что от него ожидают бóльшего.

Он написал *Принца Клемента Саксонского* и *Принцессу Кристину Саксонскую, Дофина* и почти всю его семью. Портрет известного скульптора Лемуана замечателен по сходству и жизненности.

Латур — человек необычный. Он берется и за поэзию, и за этику, и за теологию, и за метафизику, и за политику. Он прям и откровенен. Когда в 1756 году он писал портрет короля, его величество пытался, позируя, говорить с ним об искусстве, но на все замечания монарха Латур отвечал одно: «Вы совершенно правы, государь, но у нас нет ни морского флота, ни маринистов».

Эта неуместная вольность не оскорбила короля, и портрет был закончен. А дофину, который, как показалось художнику, недостаточно ознакомился с одним порученным ему делом, Латур брякнул: «Вот как вашу братию околпачивают плуты». Он утверждает, будто бывает при дворе лишь для того, чтобы говорить то, что думает. В Версале его считают помешанным, чьим словам не стоит придавать значения, и он по-прежнему дает волю языку.

Я был у барона Гольбаха, когда Латуру показали две пастели Менгса (сейчас он, кажется, придворный живописец испанского короля). Латур долго смотрел на них; это было до обеда. Подали кушанья, все сели за стол, он ел молча. Потом неожиданно встал, вновь отправился любоваться пастелями и больше не вернулся.

На этих пастелях были изображены *Невинность* в виде девушки, ласкающей ягненка, и *Удовольствие* в виде мальчика в шелковом хитоне, в венке из цветов и с радугой вокруг головы.

В Военном училище есть еще две пастели Менгса. Одна — *Афинская куртизанка,* обольстительная и лукавая. Другая — *Философ-стоик,* он смотрит на нее, охваченный волнением. Эти две картины продаются.

ЛУТЕРБУР. Просто удивительно! Молодой, двадцатидвухлетний художник выставляет свои работы и сразу же становится вровень с Бергхемом. Его животные написаны столь же сильно и правдиво. У него такая же, как у Бергхема, согласованность деталей и такая же гармония целого. У него широкая и мягкая манера — чего же больше?

Он представил в Салон немало пейзажей. Я опишу один из них. В левой части картины видна опушка леса; иные считают, что он чрезмерно зелен, но зато густ и восхитительно свеж. Покинув этот лес, переведите взгляд вправо — и вы увидите нагромождение величественных и благородных скал, нежных и золотистых, когда они обнажены, бархатистых и мягких, когда они покрыты ковром растительности. Скажите-ка, не привлекало ли сотни раз ваши взоры пространство, открывающееся за скалами, — равно в реальности и на этой картине? Как все удаляется, убегает и незаметно исчезает — и свет, и краски, и предметы! А разве не полны жизни эти быки, отдыхающие у подножия скал? Разве не жуют они сено прямо у вас на глазах? У них такая же, как в действительности, масть, верно переданный нрав и даже шерсть будто настоящая — разве не так? Сколько наблюдательности у художника, сколько энергии! Уж не родилось ли это дитя с палитрой в руке? И где только научился он своему нынешнему мастерству? Даже при самых счастливых задатках, уже в зрелом возрасте, обладая немалым опытом, редко кто поднимается до такой высоты совершенства. Взгляд останавливается на каждой детали композиции, набирается энергии, наслаждается. Взгляните на эти деревья; посмотрите, как длинный луч освещает зелень, играет среди травы, пронизывая насквозь каждую былинку. А разве не поражает соразмерность и броская красота разрозненных скал на переднем плане? Ах, друг мой, до чего прекрасна природа в этом уголке! Уже ощущается дневной зной, так не прилечь ли нам в тени, неподалеку от этого стада? Пока мы будем любоваться миром божьим, нас позабавит беседа пастуха и крестьянки; мы не станем пренебрегать незамысловатым мотивом волопаса, который разгоняет скуку, наигрывая на флейте. Отдохнем! Вы рядом со мной; я безмятежно улягусь у ваших ног, подобно собаке, неизменному спутнику своего хозяина и верному стражу его стада. А когда наступит вечер, мы снова отправимся в дорогу и когда-нибудь потом вспомним и это волшебное место и чудесное время, которое мы здесь провели.

Если бы для того, чтобы стать художником, достаточно было живо чувствовать красоты природы и искусства, обладать нежным сердцем и чуткой к малейшему дуновению душой, родиться способным к тому, чтобы прекрасный пейзаж или книга опьяняли тебя, уносили в мечты, делали безоглядно счастливым, я вскричал бы, целуя вас, обнимая Лутербура или Грёза: «Друзья мои, son pittor anch'io!»*

Краски и манера Лутербура отличаются силой, но, по правде сказать, в них нет ни легкости, ни правдивости, свойственных Верне. Мне говорят:

— У Лутербура пейзаж не в меру зелен. Вероятно причина тому — опасение живописца, что на столь большом полотне обычный зеленый цвет будет выглядеть слишком невыразительным.

— Но тот, кто так думает, не художник, — возражаю я. — В оправдание переизбытка зеленого тона у Лутербура можно сказать, что и на его морских пейзажах изумрудный цвет всегда весьма насыщен.

* И я художник! *(итал.).*

— Простите, дорогой Дидро, что отвлекаем вас по пустякам; но надо же сделать попытку защитить Лутербура, создающего шедевры в двадцатилетнем возрасте; кстати сказать, он немец. Однако продолжайте, я вас слушаю.

Я слышал, что Лутербур — человек приятной наружности; он обожает удовольствия, роскошь, щегольские наряды, что он чуть ли не петиметр. Он работал у Казановы и пользовался особой благосклонностью его жены... В один прекрасный день он ускользнул из мастерской наставника, а заодно — из объятий его супруги; затем он явился в Академию с двумя десятками полотен равной силы, и его избрали туда единогласно.

Сколько же прекрасных картин предстоит ему создать, если только его не развратит чрезмерная склонность к мирским утехам.

В самом начале своей карьеры он сыграл с Казановой, у коего учился, жестокую шутку; среди картин учителя он выставил небольшое полотно в батальном жанре, на этикетке которого крупными литерами начертал свое имя. Тем самым Лутербур намекнул публике: «Господа! Припомните-ка работы Казановы, которые так изумили вас два года назад; всмотритесь же получше в эту картину и посудите сами, чья рука придала достоинство и соседним произведениям».

Эта небольшая батальная сценка размещена между двумя на редкость пленительными пейзажами. Изображено на них не бог весть что: скалы, деревья, воды, но как все это сделано! Если бы на меня не смотрели, я не преминул бы унести эти пейзажи под полой!

ВЕРНЕ. Воскресить бы мне хоть на миг живописцев Греции и Рима, как древнего, так и современного, чтобы послушать их суждения о работах Верне! Ведь толковать о них почти невозможно — их надо видеть.

Какое невероятное разнообразие сцен и лиц! Какие моря! Какие небеса! Какая правда во всем! Какая магия! Какой эффект!

Если художник освещает одну из частей композиции, то именно так, чтобы померкли все остальные. Поднимается густой дым, мало-помалу рассеивается и исчезает в воздухе на огромной высоте.

Если же художник дает отражение предметов в зеркале морской глади, то так, чтобы даже на самой большой глубине они померкли, не теряя при этом ни естественности, ни прозрачности красок. Если он озаряет море, то пронизывает светом его воды; видно, как свет дрожит и трепещет на морской поверхности. Если Верне вводит в действие людей, то вы видите, как они действуют.

Если он посылает в небо облака, то как легко они там парят! Как легко движутся по прихоти ветров! Какое пространство отделяет их от небесного свода!

Если он поднимает туман, то свет в нем теряет силу, а вся его пелена пропитывается и окрашивается лучами. Свет становится туманным, а туман — светоносным.

Если Верне вызывает бурю, вы слышите, как свищут ветра и рыскают волны; вы видите, как бьются они о скалы и окропляют их белой пеной. В бортах кораблей зияют огромные пробоины, кричат матросы; одни бросаются в волны, другие, полумертвые, простерты на берегу. Здесь свидетели катастрофы воздевают руки к небесам; а поодаль мать прижимает к груди ребенка; другие, рискуя жизнью, спасают друзей или близких; муж несет на руках почти обеспамятевшую жену; еще одна мать оплакивает утонувшее дитя; мокрые одежды облепляют ее тело, подчеркивая его формы; на волнах носятся обломки, а пассажиров поглощает пучина.

Кто-кто, а уж Верне умеет собрать грозовые тучи, разверзнуть небеса и залить потопом сушу; и он же, если ему заблагорассудится, может утихоми-

рить бурю, вернуть морю покой, а небесам — ясность. И тогда, словно возрождаясь из хаоса, вся природа озаряется словно по волшебству, обретая вновь все свое очарование.

Как ясны дни на картинах Верне! Как спокойны ночи! Как прозрачны воды! Это он творит тишину, прохладу и сень лесов. Это он бесстрашно возводит на свои небеса солнце или луну. Он похитил у природы ее тайны; он способен повторить все то, что она создает.

Как же не изумиться перед его композициями? Он изображает бесконечные пространства — весь необъятный небесный свод, морской простор, множество людей, пекущихся о благополучии общества, огромные здания, теряющиеся вдали из виду.

Лунный свет[37]. Эта картина — верх искусства. На ней и среди ночи все видно, как днем. Здесь все озарено ночным светилом, там — дальними огнями, а между ними — смешанное освещение. Художник расцветил красками зримый и осязаемый, но сумеречный мир слепого Мильтона. Я уж не говорю о способе, каким он заставляет луч света дрожать и играть на зыбкой поверхности вод; это эффект, поражающий всех.

Порт Рошфор[38]. Пейзаж этот удивительно хорош; он привлекает всех живописцев незамысловатостью сюжета.

Порт Ла-Рошель. А здесь взят сюжет куда более интригующий. Вот то, что можно окрестить небесами; вот прозрачные воды и различные группы людей — все это само по себе не что иное, как маленькие картины, правдиво передающие своеобразие местности; фигуры людей нарисованы безукоризненно. Как легок и воздушен каждый мазок! Кто больше этого художника смыслит в воздушной перспективе?*

Рассмотрите *Порт Ла-Рошель* сквозь зрительное стекло так, чтобы не было видно рамы: сразу же забыв, что перед вами произведение живописи, вы окажетесь на вершине горы и, созерцая непосредственно саму природу, не удержитесь от восклицания: «О, какой прекрасный вид!»

К тому же творческая плодотворность и быстрота исполнения у этого художника просто невообразимы. Ему понадобилось два года, чтобы написать один из этих пейзажей, но ведь у него есть еще два десятка работ равной силы. Это сама Вселенная, явленная во всех своих гранях, в самое различное время дня, при самом разнообразном освещении.

Я не всегда смотрю, бывает, я и слушаю. И услышал однажды, как перед одной из этих картин некто сказал соседу: «Клод Лоррен кажется мне более проникновенным...», а тот ответил: «Верно, но Лоррен менее правдив».

Вряд ли это утверждение справедливо. Оба художника равно правдивы, но Лоррен избрал часы дня более необычные и явления более необычайные.

Но, скажут мне, похоже на то, что вы отдаете предпочтение Лоррену перед Верне? Ведь если человек берется за перо или кисть, то не для того же, чтобы сказать или показать что-то обычное.

Согласен, но примите во внимание, что большие композиции Верне отнюдь не плод большой фантазии, а заказные работы, и заметьте, что при передаче одних и тех же сюжетов Верне выказывает иной ум, иной талант, нежели Лоррен: он изображает множество действий, предметов и отдельных сценок. Один — пейзажист, другой — исторический живописец, одинаково сильный во всех жанрах своего искусства.

* Такое впечатление свойственно именно философу, хотя похоже на то, что все сговорились предпочитать *Порт Рошфор — Порту Ла-Рошель,* и лишь некоторые знатоки расценивали последнюю картину как самую прекрасную, какую только доводилось им видеть. И действительно, в картине *Порт Ла-Рошель* больше разнообразия и, следовательно, поэзии. Послушаем, что еще скажет об этом философ[39].

Альпийская пастушка на сюжет рассказа Мармонтеля. Эту картину заказала художнику известная всему Парижу г-жа Жоффрен. Меня не прельщает ни сам рассказ, ни картина. Обе изображенные на ней фигуры ничем не заинтересовывают зрителя, не притягивают к себе его взгляд. Находятся люди, которые шумно расхваливают пейзаж, утверждая, что в нем выражено грозное величие Альп, когда на них смотришь издали.

Я согласился бы, но ведь это нелепость: Альпы расположены совсем неподалеку и от персонажей картины и от зрителя. До ближайшей горы просто рукой подать, а от всего горного хребта нас отделяет только узкое ущелье. Почему же в таком случае эти Альпы бесформенны, неразличимы в деталях, зеленоваты и расплывчаты? Чтобы как-то искупить неблагодарный сюжет, художник вложил все свои силы в изображение большого дерева, занимающего всю левую часть композиции, словно в нем-то и скрыта вся суть! Из этого следует, что не надо подсказывать сюжет художнику; если уж вам хочется иметь отличное, характерное для него полотно, то просто надо попросить: «Напишите мне картину, а сюжет — дело ваше...» А еще вернее и проще купить что-либо из уже написанного художником.

Но сие заурядное полотно среди стольких шедевров, созданных тем же живописцем, не может повредить его репутации: Франция вправе гордиться Верне точно так же, как Греция — Апеллесом или Зевксисом, Италия — Рафаэлем, Корреджо и братьями Карраччи. Это и правда удивительный живописец.

Леба́ и Кошен совместно гравируют его виды морских портов, но Леба́ — распутник, ищущий только денег, а Кошен — общительный малый, расточающий шутки, любящий приятное застолье и пренебрегающий собственным дарованием. Между тем в Авиньоне обитает некий Балешу, малопочтенный тип, занимающийся тем же делом, что и эти граверы; он-то их и превзойдет.

ДЕПОРТ. Этот художник пишет фрукты. Одна из жертв Шардена.

ПЕРРОНО. Когда-то этот живописец шел по стопам Латура. Говорили, что его кисть смела и выразительна, но, думается, теперь так не скажут.

РОСЛЕН И ВАЛАД. По нынешним временам это довольно хороший портретист (говорю о Рослене, так как Валада не знаю). Он написал графиню Эгмонт, дочь маршала Ришелье. Портрет тщательно выполнен, атлас платья неплох. Кожа несколько бледна, лоб еще бледнее. Взгляд жесткий, но, возможно, он таков на самом деле. Рука, лежащая на платье, хорошего цвета. В общем, белый цвет преобладает; это сделано с намерением произвести эффект[40].

ГЕРЕН и РОЛАН ДЕЛАПОРТ. Первого не знаю, и ни одна живая душа о нем не расскажет[41].

Что касается Ролана Делапорта, то это другая жертва Шардена. Публика приходит в восторг, увидев барельеф, изображающий голову императора и нарисованный вместе с рамкой на фоне доски. Барельеф кажется совершенно отделенным от этой доски; эффект поразительный, а зрителей легко повергнуть в изумление: они не знают, как легко достичь такой иллюзии. На ярмарках в провинции можно увидеть картины такого рода, намалеванные молодыми немецкими пачкунами; их продают по одному экю, и они почти не уступают этой.

ГОСПОЖА ВЬЕН. Эта художница превосходно пишет птиц, насекомых и цветы. Она верно передает их внешний вид, ее манера правдива, она умеет вдох-

нуть жизнь даже в неблагодарный сюжет. Здесь представлены *Пустельга, терзающая птичку* и *Два целующихся голубка*. Когда на ее картине мертвая птица подвешена за лапки, то несколько перьев, упавших на землю, столь натуральны, что хочется их сдуть. Ее букеты подобраны изящно, со вкусом.

Я предпочел бы иметь в своем собрании альбом с ее рисунками птиц, гусениц и насекомых, чем коллекцию всех этих объектов ее кисти под стеклом.

ДРУЭ и ВУАРИО. Друэ хорошо пишет маленьких детей: их глаза с поволокой полны жизни, прозрачны, влажны; они словно смотрят на вас с улыбкой. Но их молочно-белая кожа порой выглядит белой, как мел.

Помните его *Шалуна* из предыдущего Салона: встрепанные волосы, широкополую шляпу и задорный вид? *Девочка, играющая с кошкой,* завернув ее в полу накидки, также заслуживает внимания: она как живая, миловидна, нарядно одета.

Ни с Вуарио, ни с его портретами я незнаком.

БОДУЭН. *Священник, наставляющий девушек.* На этой картине, больше похожей на рисунок веера, есть несколько характерных лиц. Записочки, которыми обмениваются девушки, и другие детали не так уж плохо придуманы.

Среди других его миниатюр отметим *Фрину перед судом ареопага.* Этот прекрасный сюжет[42] разработан очень слабо, заурядно, и все-таки бьюсь об заклад, что картина не написана целиком самим Бодуэном. Г-н Буше, признайтесь, что иногда вам случалось вырывать кисть из рук вашего бедного зятя! Вы краснеете... Ну, так не будем говорить об этом. Лица некоторых судей неплохи. В расстановке фигур, мне кажется, есть погрешность: эффектность требовала, чтобы обвиняемая и ее защитник были отделены от всех остальных. Защитник недурен, но как далеко ему до величия, пыла и горячности Перикла или Демосфена, выступающих в защиту своих возлюбленных! Фрина выглядит жалко, приниженно: она боится, трепещет, ей стыдно и страшно. Та, что осмелилась бросить вызов богам, не должна бояться смерти. Я бы сделал ее высокой, неустрашимой, держащейся с достоинством — такою, какой Тацит описывает жену галльского вождя, которая гордо и величественно шествует, потупив взор, мимо шеренги римских воинов. Пусть судьи увидят Фрину с головы до ног, когда защитник срывает с нее покрывало; узрят ее прекрасные плечи, руки, грудь; ее поза должна соответствовать речи защитника в тот момент, когда он говорит судьям: «Вы хотите отмстить за оскорбление богов; взгляните же на эту женщину, которую им было благоугодно создать, и посмейте уничтожить столь прекрасное творение!»[43]

Лицо Фрины не выделяется резко, оно тщательно отделано, как на миниатюрах Бодуэна; это доказывает, что он прежде всего мастер миниатюры.

ГРЁЗ. *Сыновняя любовь. (Паралитик.)* Что говорить, Грёз — мой художник. Оставив на минуту его небольшие композиции, которые еще дадут мне возможность сказать о нем кое-что приятное, я для начала обращусь к его картине *Сыновняя любовь*[44], которую можно было бы назвать и поточнее — *Плоды доброго воспитания.*

Уже сам жанр мне по душе: это нравоучительная живопись. И так уже предостаточно и слишком долго в живописи смаковались сцены распутства и порока! Не должны ли мы теперь порадоваться, увидев, что живопись наконец-то соревнуется с драматической поэзией, трогая, просвещая и тем самым исправляя нас и призывая к добродетели? Грёз, друг мой, смелее прославляй в живописи мораль и не изменяй этому вовеки! Когда придет пора расстаться с жизнью, не найдется ни одной из твоих композиций, которую ты не мог бы

вспомнить без удовлетворения! Как жаль, что тебя не было в Салоне рядом с той девушкой, которая, рассматривая голову твоего *Паралитика,* вскричала с очаровательной живостью: «Ах, боже мой, как он меня трогает! Но если я и дальше буду на него глядеть, то не удержусь от слез...» И как жаль, что эта девушка не моя дочь! Я узнал бы ее по такому душевному движению. Когда я увидел этого трогательного и выразительного старика, я, подобно ей, ощутил, как смягчается моя душа, а глаза вот-вот увлажнятся слезами.

Размеры этой картины — четыре фута шесть дюймов на три фута.

Главный персонаж, находящийся в центре сцены и привлекающий внимание, — это старик паралитик, который сидит в кресле, подложив под голову подушку и устроив на табуретке закутанные одеялом ноги. Его окружают дети и внуки, которые хоть в чем-то желают ему помочь. Его красивое лицо так трогательно, он так признателен родным за услуги, но ему крайне трудно говорить: голос его так слаб, взгляд так мягок, а лицо так бледно, что только самый бессердечный не испытает волнения, глядя на него.

Одна из дочерей приподнимает голову отца вместе с подушкой.

Рядом, стоя перед стариком, зять подает ему еду. Он с растроганным видом слушает, что говорит ему тесть.

С другой стороны мальчик подает дедушке пить. И нужно видеть, как больно мальчику за старика: страдание выражается не только на его лице, оно чувствуется и во всей фигуре.

Из-за кресла выглядывает детская головка. Ребенок хочет получше слышать и видеть дедушку, помочь ему, ведь дети по натуре услужливы. Мы видим детские пальчики, ухватившиеся за спинку кресла.

Другой мальчик, постарше, поправляет одеяло у ног паралитика.

Между стариком и его зятем протиснулся малыш и предлагает больному щегленка. Как он держит птицу! Каким движением вручает ее! Он верит, что такой подарок исцелит дедушку!

Справа, поодаль от старика, изображена его замужняя дочь. Она сидит на табурете, подперев голову рукой. На коленях у нее раскрыто Священное писание. Только что она читала его старому отцу.

Рядом с молодой женщиной — ее мать, супруга паралитика, тоже сидящая на соломенном стуле. Она только что оторвалась от шитья. Уверен, что она глуховата: прервав работу, она вытягивает голову, чтобы получше слышать.

С той же стороны, у самого края картины, стоит служанка, занимавшаяся своими делами; теперь она тоже вслушивается в речь старика.

Все соотнесено с главным персонажем картины — и то, что другие делают в настоящую минуту, и то, чем они занимались минутой раньше.

Все, вплоть до самого фона, свидетельствует о заботах, коими окружен больной. Ведь бóльшую часть фона занимает простыня, повешенная на веревке сушиться; эта простыня крайне удачно выбрана и для сюжета и для чисто живописного эффекта. Стоит ли сомневаться, что художник не упустил случая написать ее искусно.

Каждый человек на картине выражает именно ту меру заинтересованности, которая соответствует его возрасту и характеру. Число персонажей, собранных на небольшом пространстве, довольно велико; однако это не производит впечатления сумятицы, так как мастер особо искусно упорядочил сцену. Верно передан цвет кожи, тщательно выписаны ткани, естественны движения, каждый на картине занят своим делом. Малыши веселы, так как еще не способны к состраданию, которое ярко проявляют старшие. Зять растроган более остальных: ведь именно с ним говорит и на него смотрит больной. Замужняя дочь, по-видимому, слушает скорее с удовольствием, нежели с болью. В старухе матери внимание ослаблено или, уж во всяком случае, не столь заметно, да оно и

в порядке вещей: «Yam proximus ardet Ucalegon»*. Ведь ей уже не приходится ожидать иного утешения, кроме такого же участия детей в столь же тяжкий час, который для нее уже не за горами. К тому же старость, притупляя восприимчивость, иссушает душу.

Я слышал мнение, что паралитик слишком запрокинут, а в такой позе невозможно сидеть. Но ведь он не ест, а говорит, и ему собираются приподнять голову. Утверждают также, что пищу старику должна бы подавать дочь, а зять — поднимать его голову и подушку, поскольку первое требует ловкости, а второе — силы. Это замечание не столь резонно, как может показаться с первого взгляда. По замыслу художника, паралитику помогает тот, от кого это меньше всего можно было бы ожидать; тем самым показано, что старик выбрал дочери в мужья хорошего человека. Вот почему так смягчаются и черты его лица и его взгляд, когда он что-то говорит зятю. Поменять персонажи местами значило бы изменить сюжет картины, а поставив дочь на место зятя, живописец исказил бы всю композицию: выстроились бы в ряд четыре женские головы — зрелище невыносимое!

Говорят также, что равное внимание всех персонажей к больному не естественно; пусть бы одни занимались им, а другие — своими делами, и тогда сцена стала бы проще и правдоподобнее: ведь в жизни все именно так и происходит... Эти знатоки faciunt ut nimis intelligendo nihil intelligant[45]**. Такие люди хотят видеть в искусстве обыденность, а художник избирает нечто особенное; ведь могло так случиться, что в этот день именно зять подает старику пищу и тот, растрогавшись, выражает ему благодарность столь живо, столь прочувствованно, что все семейство оставило на время свои дела и смотрит на них.

Говорят еще, что старик умирает и потому у него должно быть лицо агонизирующего... Доктор Гатти утверждает, что эти критики никогда не видели тяжелобольных и что этому паралитику отпущено еще добрых три года жизни.

Говорят также:

Что замужней дочери, прервавшей чтение, недостает выразительности, которая соответствовала бы этой сцене... Думаю, здесь есть доля истины.

Что руки этой женщины, кстати сказать, очаровательной, сухи, лишены гибкости, плохо написаны и не проработаны в деталях... Вот это неоспоримо!

Что подушка совсем новехонька и было бы естественнее, если бы ее изобразили уже подержанной... Может быть.

Что у художника бедное воображение и что все лица в этой сцене — те же, что и на его картине *Деревенская помолвка,* а лица в *Помолвке* — те же, что на полотне *Крестьянин, читающий детям Священное писание*... Верно; ну а если живописец стремился к этому? Ведь он изображает жизнь одной и той же семьи.

Что...

Да пошли ко всем чертям критики и я сам в первую очередь! Эта картина хороша, она прекрасна, и жалок тот, кто может разглядывать ее без тени волнения! Характер старика — единственный в своем роде; характер зятя — неподражаем; ребенок, принесший воду, — неповторим; старуха — тоже. Смотришь на картину с одного, с другого места — очарование не ослабевает. Фон, одеяла, одежды написаны безупречно. К тому же Грёз божественно рисует. Его тона богаты и насыщенны, хотя, впрочем, это еще не шарденовские цвета. Повторяю: картина хороша, подобных я еще не видел. Поэтому-то она и привлекает к себе целые толпы зрителей; пробиться к ней просто невозможно. Рас-

* «Горит уже рядом жилище Укалегона» (*Вергилий.* Энеида, II, 311—312).

** Поступают таким образом, что, подмечая слишком многое, на самом деле не замечают ничего *(латин.)*.

сматриваешь ее с восторгом и, когда видишь снова, понимаешь, что для восторга были резоны.

Было бы просто удивительно, если бы этот мастер не достиг совершенства. Он обладает и умом и чувствительностью, он горячо любит свое искусство; он неустанно пишет этюды; его не останавливают ни хлопоты, ни издержки, когда он хочет заполучить подходящую модель. Встретив человека, чье лицо его поразило, наш художник может без колебаний упасть перед ним на колени, лишь бы только завлечь в свою мастерскую. Он остается неутомимым наблюдателем — на улицах, в церквах, на рынках, в театрах, на прогулках, в общественных собраниях. Если он обдумывает какой-то сюжет, то сюжет сей преследует его повсюду, словно одержимого. Характер сюжета сказывается на характере самого художника: он груб, нежен, вкрадчив, язвителен, любезен, печален, весел, холоден, горяч, серьезен или легкомыслен в зависимости от своего живописного замысла.

Помимо художественного дарования он, как видно, наделен еще особым чутьем при выборе и подборе аксессуаров. В картине *Крестьянин, читающий семье Священное писание* Грёз усадил на землю ребенка, который забавы ради делает собаке рожки. В *Помолвке* он выпустил на сцену наседку со всем ее выводком. На картине же, о которой сейчас идет речь, он рядом с мальчиком, дающим напиться больному отцу, поместил большую собаку; она подняла морду, а щенки преспокойно тянут молоко из ее сосцов. Не говорю уж о простыне, развешенной на веревке и составляющей фон этой картины.

Художника упрекали за сероватый колорит; он вполне избавился от этого недостатка. Что бы там ни говорили, Грёз — мой живописец.

Портрет герцога Шартрского. Холодный, лишенный артистизма, он мне не нравится.

Портрет девушки. И этот портрет мне не по душе: он сер, а изображенное на нем юное существо выглядит болезненным. И все же в картине встречаются очаровательные подробности, как, например, собачка и прочее.

Портрет г-на де Люпе. Он какой-то закостеневший.

Портрет м-ль Депанж. Эту работу весьма хвалят: она и вправду выполнена лучше предыдущих, однако волосы выглядят металлическими. Тот же недостаток у *Крестьянского мальчика,* чьи волосы отличаются медной желтизной и тусклостью. В остальном, что касается одежды, характера и колорита, это произведение искусного мастера.

Теперь перейду от этих изображений к портрету жены художника.

Портрет г-жи Грёз. Клянусь, это шедевр, и наступит время, когда ему цены не будет. Как она прекрасна! Как точно переданы ее каштановые волосы! Как хороша лента вокруг головы! Как прекрасна длинная, сбегающая с плеч коса, которой она в несколько колец обвила руку! Вот так волосы — с ума сойти! Надо видеть, как тщательно и точно выписана ее ладонь и сгибы пальцев. С какой утонченностью и разнообразием оттенков написан этот лоб! Художника упрекают за то, что лицо жены он изобразил серьезным и важным, но разве не таково выражение лица у беременной женщины, чувствующей все достоинство, значительность и уязвимость своего состояния? Почему же тогда его не упрекают за то, что уголки ее глаз он написал красноватыми? Почему же не упрекают за желтоватую кожу на висках и зеленоватую — на лбу, за налившуюся грудь, за погрузневшее тело и округляющийся живот? Рядом с этим портретом меркнут все остальные картины. Изысканность мазка в передаче нижней части лица и тени, упавшей от подбородка на воротник, просто невообразима. Так и тянет коснуться этого подбородка, но строгость изображенной женщины останавливает и похвалы и руку. Одежда ее проста — так бывают одеты женщины по утрам у себя в спальне: маленький передник из черной тафты поверх

белого сатинового платья. Приблизьтесь к этому портрету, рассмотрите его сквозь зрительное стекло — и вы увидите саму природу. Я не поверю вам, если вы приметесь отрицать, что это лицо живет, что оно само глядит на вас.

Ах, г-н Грёз, воистину вы превосходите самого себя, когда нежность или заинтересованность водят вашей кистью! Пишите свою жену, любовницу, отца, мать, детей, друзей, а вот всех прочих советую отсылать к Рослену или Мишелю Ванлоо[46].

БРЕНЕ. *Поклонение волхвов.* На эту картину Брене все смотрели охотно: колорит ее неярок, но в ней царит гармония; младенец красив, фигура богоматери по крайней мере ни у кого не заимствована; волхвы довольно эффектны и характерны. Но, г-н Брене, с вами сыграли злую шутку, поместив вашу картину напротив *Обручения пресвятой девы* Десэ: вы не выдерживаете сравнения с ним. Соседство с первосвященником и пресвятой девой убийственно для вас, откуда ни подойти. Утешьтесь тем, что оно не будет длиться вечно.

Мученичество святого Дени. Ваше *Мученичество святого Дени* — доказательство того, что у вас есть талант. Святой написан в теплых тонах. Он покорен судьбе; он уже на небесах.

Палач, связывающий его, эффектен, может быть, даже слишком, так как отвлекает внимание. Ликторы бесцветны, холодны и словно окоченели. Но так как, к счастью для вас, г-н Брене, рядом нет ни *Святого Виктора*, ни *Святого Андрея,* ни *Святого Бенедикта* Десэ, то отсеченные головы, из коих струится кровь, выглядят вполне прилично.

БЕЛЛАНЖЕ. Художник, пишущий овощи, цветы и фрукты. Жертва Шардена.

ДЕМАШИ. Этот живописец выставил пять полотен: *Интерьер церкви Магдалины, Крытая галерея Лувра со стороны улицы Фроманто, освещенная фонарем,* две картины гуашью: *Руины сгоревшего Сен-Жерменского рынка* и *Возведение статуи Людовика XV*. Первые четыре произведения — не без достоинств.

Я вовсе не ценю картины, чей успех обеспечен следованием правилам: это торжество не самого художника, а правил. Такова бóльшая часть пейзажей с перспективой. И то, что мне нравится в *Интерьере церкви Магдалины,* не относится к архитектуре (за нее, если она того заслуживает, надо хвалить г-на Контана), и не к перспективе (это заслуга Эвклида). Так что же мне нравится? Световой эффект, искусство сделать воздух ощутимым. Ведь в натуре легкая дымка внутри больших зданий именно такова, как на картине Демаши.

Для *Руин Сен-Жерменского рынка* художник избрал тот момент сразу после пожара, когда пылающие головни озаряют остатки здания и окрестности, измученные люди отдыхают или оправляются от испуга, одни остаются праздными зрителями, другие заливают водой тлеющие, полусгоревшие бревна и балки, кое-кто пытается разыскать свои пожитки в куче беспорядочно сложенных вещей. Эти *Руины* эффектны. Я видел несколько пожаров, и мне запомнился красноватый свет, яркий и далеко кидающий отблески. Может быть, ослаблять его яркость следует пропорционально расстоянию; но надо признать, что здесь центр картины залит светом, а дальность его распространения невелика. Фигурки на пепелище (как суетящиеся, так и неподвижные) очень хороши. Словом, этой картиной нельзя пренебречь.

Вторая, где изображено сгоревшее здание, после того как пожар был потушен, гораздо хуже. Не стал бы говорить о ней, если бы не странный случай, о котором мне напомнила эта картина. На рынке в этом году сгорела лавка тор-

говца лепными украшениями, все гипсовые слепки разбились; уцелела лишь одна статуэтка — *Любовь и Дружба:* ее пощадили и пламя, и рухнувшие стены, балки, крыша. Словом, все вокруг пьедестала этой группы было разрушено, а она осталась невредима. Друг мой, принесем жертвы любви и дружбе!

ДУАЙЕН. Вот большая картина художника, испугавшего заправил нашей живописи смелостью и успехом своих первых произведений: *Суд Аппия Клавдия*[47], *Венера, раненная Диомедом,* — огромные полотна! — *Вакханалия,* где пьяный разгул изображен ярко, с жаром. Я уже высказывал вам свое мнение об этом. До сих пор вижу воина, пронзенного копьем и лежащего на убитой лошади. Его кровь, стекая по гриве коня, обагряет воды Ксанфа... Ах, если бы все прочее было задумано и изображено с таким талантом!

На сей раз он решил показать нам *Андромаху, рыдающую перед Улиссом, который велел вырвать из ее рук Астианакса, ее сына, и сбросить их обоих со стен Илиона*[48].

Выбран тот момент, когда Улисс указывает на вершину башни, а ребенка отрывают от матери.

Справа — отряд воинов; перед ними — Улисс, указующий перстом на вершину башни.

Здесь в композиции разрыв, посередине картины — пустое место.

Первая фигура после него, слева, возле гробницы Гектора, чрезвычайно красива. Это одна из служанок Андромахи. Она стоит на коленях, руки ее воздеты к небу, ладони молитвенно сложены, лицо скрыто длинными волосами.

Рядом — воин, схвативший Астианакса, который бьется в его руках, повернувшись лицом к матери.

Андромаха простерта у ног воина и, не в силах бороться за ребенка, умоляет отдать ей его. Ее лицо — на уровне бедер воина, руки протянуты к нему, голова приподнята. Поза, одеяние, характер этой фигуры благородны, производят сильное впечатление.

Позади Андромахи другой воин не подпускает вторую служанку к госпоже и ее сыну. Эта служанка рвет на себе волосы, рухнув на третью, заломившую руки.

Вся сцена, в которой много темперамента, происходит перед гробницей — большой и красивой постройкой. Воин на ее боковой стене заглядывает, нагнувшись, внутрь — не осталось ли там еще кого-нибудь.

Скорбь этих двух служанок неподдельна; их позы естественны, они образуют запоминающуюся группу. Воин, который отстраняет их, задуман отлично.

Как я уже сказал, художник хотел, чтобы движения, характер, одеяние и поза Андромахи были красивы; это ему удалось. Но скажите: разве она должна обращаться с мольбой к простому солдату, лишь выполняющему приказ начальника? Она не должна отходить от ребенка, согласен, но пусть взывает к Улиссу, пусть он видит ее горе, ее отчаяние, ее слезы. А она этого не делает, да и не может сделать, ибо не видит Улисса: его заслоняет неудачно стоящий воин.

А пустое место, зияющее между этой сценой и Улиссом, отодвигая последнего на совершенно неуместное расстояние? Из-за этого полотно распадается на две части, каждая из которых может быть отдельной картиной. Одну половину надо бережно хранить, а вторую — сжечь, так она плоха.

Этого Улисса, прямого как палка, застывшего, пресного, лишенного характерности, взяли из лавки плетельщика манекенов. Подобные манекены там делаются для процессий на Медвежьей улице в память швейцарца из легенды.

А эти угрюмые, долговязые воины с медно-красными глупыми рожами — для чего они тут? Что говорят глазам? Выражают ли их лица хоть что-нибудь?

Если их роль — в том, чтобы заполнить пустое место, — они очень хорошо с нею справляются.

Если бы Дуайен показал свой эскиз умному человеку, вот что тот сказал бы ему:

— Пусть ваши воины находятся на некотором отдалении друг от друга; сделайте их более характерными, выразительными: их движения, их лица должны соответствовать тому, что происходит.

Пусть расстояние между Улиссом и ними будет больше, как общепринято: они сопровождают вождя и не должны наступать ему на пятки.

Замените Улисса другим, ведь он у вас — сущий манекен. Если вам неизвестно, каким был этот велеречивый, волевой и хитроумный злодей — почитайте Гомера и Вергилия, пока их строки, давая пищу вашему воображению, не породят в вашем уме истинный образ этого персонажа.

Заставьте его сделать несколько шагов вперед, чтобы заполнить зияющую пустоту, из-за которой ваша картина разделена на две части. Сцена должна быть единой. Когда он будет ближе к Андромахе, та сможет взывать к нему и он ее услышит. Воина, схватившего ребенка, отодвиньте подальше, пусть он не заслоняет Улисса от матери: ведь ей следует взывать в отчаянии именно к Улиссу. Андромаху оставьте распростертой, она очень хороша; но пусть она одной рукой ухватится либо за сына, либо за воина, по вашему желанию, а другая рука, голова, тело, взор, все движения должны быть устремлены к Улиссу, который окажется ближе к ней, когда вы отодвините этого воина.

Ваш Астианакс словно одеревенел. Пусть он протянет ручонки к матери, ответит на ее скорбь. Тогда все будет единым целым, сцена получится сильной, волнующей и осмысленной.

Не обращайте внимания на глупцов, находящих странным, что служанки кажутся горюющими чуть не больше матери. Каждый выражает свои чувства в соответствии со своим положением и характером. Пусть эти критики прочитают то место из Расина, где царь, вынужденный принести свою дочь в жертву, предав ее в руки жреца, говорит:

Ах, будь я в этот миг хотя бы волен сам
Дать выход горестным стенаньям и слезам!
Но мы, цари, — рабы! Печальна наша участь:
Терзаясь ужасом, отчаянием мучась,
Чужими лицами всегда окружены,
При них бесстрастный вид мы соблюдать должны*

Андромаха — мать, но она дочь царя, сама царица и супруга Гектора; пока сын перед ее глазами, у нее остается надежда. Служанки бессильны ей помочь, им это известно; все, что они могут сделать, — это скорбеть вместе со своей госпожой. К тому же они гораздо больше, чем Андромаха, уверены, что уже никогда не увидят дорогого их сердцу мальчика, которого воспитывали.

Но, г-н Дуайен, вы отказались от своей первоначальной манеры пользоваться красками: когда бы не каталог, я бы не узнал, что эта картина — вашей кисти. Берегитесь! Переходя от одной манеры к другой, вы в конце концов можете лишиться самобытности и начнете писать, как все, заурядно.

Уже поздно; прощайте, г-н Дуайен, спокойной вам ночи. До встречи. До встречи в следующем Салоне![49]

КАЗАНОВА. Ах, г-н Казанова, куда девался ваш талант? Ваша кисть уже не так сильна, как раньше, краски не так ярки, рисунок пестрит неправильностями. Как много вы потеряли с тех пор, когда молодой Лутербур ушел от вас!

* *Расин.* Ифигения, I, 5; пер. И. Шафаренко и В. Шор.

Битва всадников[50]. В этой батальной картине, как всегда, много движения. Узнаю ваших лошадей, раненых, мертвецов, умирающих, всю эту сумятицу, местами — вспышки огня, местами — потемки, все эти ужасные сцены, происходящие на поле боя, — все это ваше. Хорошо показано, как один солдат устремляется вперед, а другой падает, сраженный; но уже нельзя сказать, что они словно соскакивают с полотна, пыл вашей кисти угас.

Говорят, что в загородном доме Казановы пять или шесть лет безвыходно жил молодой художник по имени Лутербур, который отделывал его картины, и это чуть не стало общеизвестным.

Произведения, выставленные Казановой в этом году, гораздо хуже, чем в предыдущем Салоне. В них не хватает прикосновения Лутербура, то есть не чувствуется того кропотливого, утомительного и талантливого мастерства, когда одни мазки накладываются на другие, просвечивающие сквозь них и как бы остающиеся в запасе.

ФАВРЕ, рыцарь ордена Мальты и академик. Он выставил копию *Интерьера церкви святого Иоанна Мальтийского с плафонами кисти Калабрезе, облачения и украшения на церемонии праздника Победы.* Эта картина потребовала огромного труда.

Могу, если хотите, похвалить усидчивость художника; что касается таланта, то, будь у него хоть крупица такового, он написал бы что-нибудь другое.

Не знаю, будет ли г-н Фавре принят в Академию за свою копию *Церкви святого Иоанна Мальтийского*[51], но если его примут, то пусть немедленно исключат за *Мальтийскую семью,* за *Мальтийских женщин разных сословий, делающих визиты.* Все это убого.

ПАРРОСЕЛЬ. *Святая Троица.* Черт возьми, как можно писать «святую троицу», не будучи Рафаэлем?

На картине Парроселя слева — Христос, с крестом на плечах, застывший, прямой как палка и негнущийся, словно его посадили на кол.

Справа — бог-отец, куда-то устремившийся. Он, несомненно, грохнулся бы с небес, если б услужливые ангелы не поддерживали его.

В центре наверху — голубок, от которого исходят лучи. Чрезвычайно интересно!

Когда я увидел эту картину, заметил, что рисунок в ней сносен, колорит — так себе, а труда в нее вложено немало, то сначала воскликнул: «Какая дрянь!», но тут же добавил: «Ах, какое трудное дело — живопись!»

СКУЛЬПТУРА И ГРАВЮРА

Я был многословен в описаниях живописи, зато буду краток, говоря о скульптуре, и уж ни слова не промолвлю о наших граверах.

ФАЛЬКОНЕ. Воистину бесценная вещица эта маленькая скульптурная группа Фальконе! Хотелось бы видеть ее в моем собрании, если бы мне вздумалось обзавестись таковым. Не лучше ли ради нее пожертвовать остальным? Увы! Наши любители забавляются безделушками; они предпочитают украсить свои коллекции двадцатью посредственными вещами, вместо того чтобы приобрести одну-единственную, но зато прекрасную.

Само собой разумеется, драгоценная группа, о которой я хочу рассказать, — это *Пигмалион у подножия оживающей статуи.* В Салоне только она столь совершенна, и подобной долго еще не будет.

Сама природа и грации отыскали позу для фигуры Галатеи. Ее руки мягко опущены вдоль тела, глаза вот-вот приоткроются; голова чуть-чуть наклонена вниз, точнее — к Пигмалиону, застывшему у ее ног. Жизнь проступает в легкой улыбке, тронувшей верхнюю губу. Сколько невинности в этой фигуре! В ней пробуждается первая мысль, сердце только-только начинает оживать, но вскоре забьется в полную силу. А что за руки! Какая нежная плоть! Нет, это не мрамор: прижмите к нему палец, и у вас возникает ощущение податливой плоти. Как верно изваяны ее бока! А какие ноги! Как они нежны и изысканны!

Маленький амур завладел одной из рук фигуры и не то что целует, а прямо-таки впивается в нее. Какая живость, какой пыл! Как шаловливо личико у этого амура! Узнаю тебя, коварный малыш; никогда не встречайся мне! Пощади мой покой.

Стоя на одном колене, крепко сжав руки, Пигмалион созерцает свое творение; он ищет в глазах статуи подтверждение чуда, обещанного ему богами. До чего же прекрасно его лицо! О Фальконе! И как только тебе удалось в куске белого камня выразить изумление, радость и любовь, слитые воедино?! Соперничая с богами, оживившими статую, ты повторил чудо, оживив скульптора. Приди, я хочу обнять тебя! Но страшись, художник, вновь содеявший Прометеево преступление: не ждет ли и тебя карающий орел?[52]

Как ни прекрасна фигура Пигмалиона, для ее создания достаточно таланта, но чтобы замыслить такую женскую голову, потребен гений.

Группа в целом изваяна восхитительно. Из одного и того же мрамора скульптор сотворил три различных типа плоти: плоть девушки совсем иная, нежели у ребенка или у Пигмалиона.

Это скульптурное произведение — само совершенство. Однако на первый взгляд кажется, что либо шея девушки сильнее, чем следовало бы, либо голова несколько мала для нее; знатоки подтвердили это мое мнение. О, как нелегко приходится художнику! Как безжалостны и пошлы критики! Если бы эта группа была зарыта в землю на два-три тысячелетия, а затем извлечена и приписана Фидию, то, даже разбитая, с обломанными ногами и руками, она заставила бы меня любоваться ею в благоговейном молчании.

Этот сюжет я воплотил бы в иной композиции, а именно:

Фигуру девушки я оставляю как есть, но меняю наклон ее тела, а именно — справа налево.

Я оставляю Пигмалиону его прежний облик и выражение, но располагаю его слева от Галатеи: пусть именно отсюда он примечает в статуе первые признаки жизни. И вот он медленно поднимается с колен, тянется к левой груди Галатеи, к ее сердцу. Легко касается ее тела, чтобы услышать, бьется ли сердце, и не сводит при этом взгляда с глаз своей статуи, ожидая мгновения, когда веки девушки дрогнут. Понятно, что при этом амур должен страстно лобзать уже не правую, а левую руку статуи.

Думаю, мой замысел новее, неожиданнее, энергичнее, нежели замысел Фальконе. Мои фигуры были бы расположены куда лучше, чем у него: они касались бы друг друга. Как я говорил, Пигмалион медленно поднимался бы. Хоть изумление и проявляется в быстрых движениях, здесь они были бы сдержанны и умерены боязнью ошибки или какой-нибудь случайности, могущей помешать чуду. Пигмалион держал бы резец в правой руке, крепко его сжимая: восторгаясь, невольно стискивают или предмет, коим восхищаются, или предмет, находящийся в руках.

АДАН. *Прометей* Адана, прикованный к скале и терзаемый орлом, — произведение, о достоинствах коего я судить не берусь. Кто видел когда-нибудь подобную сцену? Кто знает, так или не так напрягаются и сокращаются мышцы?

Так ли в действительности вьются вздутые вены? Пусть эту статую отнесут либо к палачу, либо к анатому, уж они-то в ней разберутся.

ВАССЕ. *Женщина, лежащая на прямоугольном цоколе и плачущая над урной, прикрытой полой ее одеяния.* Эта женщина красива, не хуже, чем у Жирардона на *Гробнице кардинала Ришелье.* Ее горе глубоко, ее вид трогает. Какая печаль на лице! Оно долго не обретет спокойного выражения. Поза проста и естественна, положение рук и одеяние хороши, верхняя часть тела грациозно склонена, никакой судорожной напряженности. Кажется, что на ее месте иная поза невозможна. Чтобы судить о том, правильно ли сложены мужчина или женщина, нужно увидеть их на полотне — это правило проверено.

Я посоветовал бы вам взглянуть на две картины Лесюера: *Мученичество святого Гервасия и святого Протасия*[53]. В той же церкви есть гробница работы Жирардона; кажется, это гробница канцлера Сегье. Не забудьте посмотреть на богоматерь, изваянную на этой гробнице и с грустью взирающую на Христа, который покоится на ее руках. Хоть от времени скульптура потемнела, но это не умаляет ее совершенства. Обратите внимание на выразительность позы, на одеяние, тело, ноги, руки, сравните статую Вассе с этой. Я по опыту знаю, что такое сравнение чрезвычайно помогает понять сущность искусства.

МИНЬО. В этом году не выставлено ни одной из работ Миньо, художника, показавшего в последнем Салоне *Спящую вакханку,* которую наши скульпторы приравнивают к античным статуям.

В связи с Миньо мне рассказали об одном приеме, которым пользуются его собратья. Знаете, что они делают? Снимают гипсовые слепки с ног, рук и плеч живой модели; при помощи этих слепков получают отливки нужных частей тела, которые затем безо всякой переделки применяются в скульптурных композициях. Вот вам средство приблизиться к натуре без особых усилий. По правде говоря, это дело не искусного ваятеля, а заурядного формовщика. Эта уловка выдает себя особо точной деталировкой поверхности, которой не достигнешь ни безграничным терпением, ни скрупулезным изучением натуры.

ШАЛЛЬ. Его *Девственница* выполнена в благородной и правдивой манере, но у нее плоские губы, плоские щеки — словом, все лицо плоское; хотя плоское и пошлое — это не всегда одно и то же.

Рядом с этими скульптурами расположено множество бюстов, но я ни за что не решусь поведать вам об этих неряшливых особах, воплощенных здесь в мраморе. Исключение сделаю лишь для нескольких бюстов — *Короля, Принца де Конде, Графини м-м де Брион, Художника Латура* и *Поэта Пирона.* Напротив последнего бюста расположен живописный портрет того же Пирона работы Пьера. Судя по насмешливому выражению его лица и саркастически приподнятому уголку губ, поэт сочиняет эпиграмму. Хотя здесь на голове Пирона красуется огромный парик, сходство со скульптурным его портретом несомненно.

Из всех граверных работ нельзя не заметить только гравюры Вилля. Этот художник, уроженец Гессена, — лучший гравер Академии.

Напоследок расскажу о тканом *Портрете короля,* выполненном на мануфактуре гобеленов по картине Мишеля Ванлоо. Несколько сот зрителей покинули Салон в полной уверенности, что они видели живописное произведение. Друг мой, выдать сплетения нитей за живописные мазки ничуть не менее трудно, чем наоборот, и я полагаю, что во всей Европе не найдется никого, кто мог бы соперничать с искусниками, подвизающимися на мануфактуре гобеленов.

Вот, друг мой, все, что я видел в Салоне. Описываю вам это, не замедляя бег пера долгими раздумьями. Исправляйте, перестраивайте, удлиняйте, сокращайте — я одобрю все, что бы вы ни сделали. Я могу заблуждаться в моих суждениях по недостатку знаний или вкуса, но заявляю, что художники, о которых я говорил, знакомы мне не только по их произведениям и что в этих записях нет ни слова, продиктованного лестью или ненавистью. Я испытывал разнородные чувства и говорил только то, что чувствовал. Если я и бывал пристрастен, то лишь к тем сюжетам и манерам письма, по отношению к которым пристрастность естественна.

Да и вы, точно так же как я, заметите: хотя Салон в этом году предлагает множество прекрасных произведений, наряду с ними выставлено не меньше посредственных и жалких работ, а в целом нынешний Салон менее богат, нежели предыдущий. Хорошие художники остались хорошими, а посредственные — еще более посредственными, за исключением разве что Лагрене; плохие же ничуть не стали лучше.

В особенности прошу помнить, что пишу я не для публики, а для моего друга. Поверьте, лучше уж мне отдать руку на отсечение, нежели огорчить достойных людей, которые просто валятся с ног от усталости, лишь бы только нам угодить. Если картина не вызвала наших восторгов, разве должна она стать позором и наказанием для живописца? Быть строгим к произведению — хорошо, но еще лучше позаботиться о судьбе и счастье его творца. Что значит измаранный холст или испорченный кусок мрамора по сравнению с горьким вздохом, вырвавшимся из груди огорченного художника? Подобная вина не заслуживает публичного наказания. Прибережем наш бич для людей злых, опасных маньяков, неблагодарных, лицемерных, корыстолюбивых, тиранов, фанатиков и прочих извергов рода человеческого! Но пусть наша любовь к искусству и его творцам будет столь же неподдельной и неизменной, сколь неподдельна и неизменна наша дружба.

САЛОН
1765 ГОДА

Другу моему господину Гримму

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
Cogitat*.

Если у меня за душой и есть некоторые обдуманные суждения относительно скульптуры и живописи, то обязан я этим вам, друг мой. Я бродил бы по Салону вместе с толпой зевак; так же как они, скользил бы рассеянным взглядом по творениям наших художников и, ничтоже сумняшеся, мысленно бросал бы в огонь драгоценные полотна или возносил бы до небес посредственные, то восхваляя их, то хуля и нисколько не вникая в причины моих пристрастий. Это вы предложили мне сосредоточенно вглядеться в каждую картину и со всех сторон осмотреть каждую скульптуру. Я не мешал впечатлению отстояться и пропитать мою душу. Я открыл ее для художественных эффектов с тем, чтобы они проникли как можно глубже. Я запоминал сентенции старика и слова ребенка, суждения писателя, остроты светского человека и соображения простолюдина. И если мне случалось ранить художника, то часто при помощи клинка, отточенного им самим. Я расспрашивал знатоков и уяснил себе, что такое утонченность рисунка и верность природе, я постиг магию светотени, у меня появилось чувство натуры. Я размышлял в уединении о том, что видел и слышал. И такие понятия, как *единство, разнообразие, контраст, симметрия, расположение, композиция, характеры, выразительность,* не сходившие с моих уст, но неясные для ума, постепенно приобрели очертания и точность.

О друг мой! Сколь трудны, сложны и тяжелы все искусства, подражающие природе: красноречие и поэзия при посредстве речи, музыка при посредстве звуков, живопись при посредстве красок и кисти, рисунок при помощи карандаша, скульптура при посредстве глины и стеки, гравюра при посредстве резца, камня и металла, чеканка при помощи пуансонов, зубила и радирной иглы!

Помните, что говорил нам в Салоне Шарден: «Господа, господа, больше снисхождения! Среди выставленных здесь полотен найдите самое плохое и знайте, что добрая тысяча несчастных изгрызла свои кисти, не в силах написать даже так плохо. Парроселя вы окрестили пачкуном, и он действительно пачкун по сравнению с Верне, но тот же Парросель выделяется из множества тех, кто вместе с ним начинал заниматься живописью, но оставил это ремесло. Лемуан говорил, что необходимо тридцать лет практики, чтобы уметь «сохранить свой

* «Не дым из света, но свет из дыма замышляет он исторгнуть» (*Гораций.* Наука поэзии, 143—144).

эскиз»[1], а ведь он не был глупцом. Если вы соблаговолите вслушаться в мои слова, вы, возможно, научитесь снисходительности».

Шарден, я слышал, сомневается, что существует обучение более длительное и тяжелое, чем обучение живописи, не исключая медицину, юриспруденцию или достижение титула доктора Сорбонны. «В семь-восемь лет, — говорит он, — нам вручают карандаш. Мы принимаемся рисовать с модели глаза, губы, нос, уши, затем ноги, руки. Нам пришлось долгонько корпеть над альбомом, прежде чем нас усадили перед каким-нибудь «Геркулесом» или «Торсом», и видели бы вы, сколько слез мы пролили перед «Сатиром», «Гладиатором», «Венерой Медицейской» или «Антиноем»! Можете быть уверены, что сии шедевры древнегреческого искусства не вызывали бы зависти современных мастеров, если бы они прислушались к мнению своих учеников. Мы губили свои дни, мы проводили целые ночи при лампе перед недвижной бездушной натурой, чтобы нам предоставили возможность рисовать живую природу. И вот в один прекрасный день оказывается, что труд всех предыдущих лет сведен на нет: словно впервые в жизни берешь в руку карандаш. Необходимо научить глаза всматриваться в природу — ведь сколько людей никогда ее не видели, да так и не увидят! Таковы муки нашей жизни. Нас держат по пять-шесть лет перед моделью, прежде чем предоставят нас нашему гению, если только таковой имеется. Есть у тебя талант или нет, в одну минуту не решишь. После первых попыток не у каждого достанет мужества признаться в собственной бездарности. Сколько делаешь этих попыток, то удачных, то безуспешных! Тратятся драгоценные годы, прежде чем наступит день отвращения, усталости и скуки. Когда в возрасте девятнадцати-двадцати лет ученик расстается с палитрой, он оказывается без ремесла, без средств к существованию, без моральных устоев: ведь невозможно в молодости остаться благоразумным, ежедневно видя перед собою обнаженных натурщиц. Как же быть дальше? Каким делом заняться? Остается или помереть с голоду, или смириться с куда более скромным существованием, граничащим с нищетой. Некоторым выпадает именно такая участь. Помимо двух десятков художников, которые каждые два года показывают свои картины глупцам, остальные, безвестные и, возможно, не столь несчастные, отказавшись от живописи, носят нагрудник в фехтовальном зале, или же мушкет на плече, или театральный костюм на сцене. В последнем случае я имею в виду историю Белькура, Лекена и Бризара — слабых живописцев, которые, отчаявшись, стали комедиантами». Помните, Шарден рассказывал нам о сыне одного из своих собратьев; этот молодой человек стал полковым барабанщиком. Отец отвечал любопытствующим, что сын его поменял живопись на музыку; затем, вернувшись к серьезному тону, Шарден прибавлял:

— Не все отцы таких бездарных и сбившихся с пути сыновей смотрят на их судьбу столь же беззаботно. Картины, которые вы видите, — плоды труда тех немногих, кто боролся за себя более или менее успешно. Не предчувствуя трудности искусства, невозможно сотворить что-либо стоящее. Но тот, кто, подобно упомянутому сыну, почувствовал их слишком рано, вообще ничего не создаст. И можете быть уверены, что большинство высоких государственных постов остались бы вакантными, если бы к ним допускали только после экзамена столь же сурового, какой выдерживаем мы.

— Однако, г-н Шарден, — заметил я, — не стоит обижаться на нас, поскольку

...Mediocribus esse poetis,
Non di, non homines, non concessere columnae*.

* «...Поэту не позволяют посредственности ни боги, ни люди, ни столбы» (*Гораций*. Наука поэзии, 372—373).

И этот поэт, который и богов, и людей, и даже статуи призывает быть против сих посредственных копиистов природы, изведал трудности своего ремесла.

— Ну что же, — ответил мне Шарден, — будем думать, что Гораций предупредил ученика о грозящих ему опасностях, нежели видеть в нем апологета богов, людей и столбов[2]. Он словно говорит молодому человеку: «Друг мой, берегись, ты ведь не знаешь твоих судей». Пусть он их не знает, но это не должно умалять его требовательности. Прощайте, господа! Больше снисходительности, больше снисходительности!

Весьма опасаюсь, что мой друг Шарден просит милостыню у столбов. Вкус не внимает мольбе. Сказанное Малербом о смерти я повторил бы в отношении критики. Все подчинено ее законам:

И страже, бдящей у ограды Лувра,
Не защитить от смерти королей[3].

А теперь опишу вам картины, и при помощи воображения и вкуса вы сможете увидеть их словно воочию; расположение предметов предстанет вашему мысленному взору примерно таким же, как на полотне. А для того чтобы вы поняли, на чем основываются мои похвалы и порицания, я закончу Салон размышлениями о живописи, ваянии, гравюре и зодчестве[4]. А вы прочтите меня, как читают древних авторов, — пропуская заурядную страницу, но радуясь каждой удачной фразе.

Мне словно слышится ваше горестное восклицание: «Все потеряно. Мой друг приглаживает, упорядочивает, подравнивает: ему понадобились костыли аббата Морелле ввиду нехватки таланта»[5].

Что говорить, мой ум утомился. Бремя, которое мне пришлось нести добрых два десятка лет[6], так согнуло меня, что я уж и не чаю распрямиться. Как бы там ни было, вспомните мой эпиграф:

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem.

Позвольте мне покурить немного, а затем уж посмотрим, что из этого получится.

Прежде чем приступить к делу, должен предупредить вас, друг мой, что нельзя считать плохими те картины, о которых я лишь упомяну мимоходом. Что отталкивает и внушает омерзение, так это пачкотня Буазо, Ноннота, Франсиска, Антуана Лебеля, Амана, Парроселя, Адана, Декана, Десэ-младшего и прочих. Правда, у Амана можно отыскать одно терпимое полотно — *Аргус и Меркурий,* написанное в Риме, а у Десэ-младшего одно-два лица, которые набросал его мошенник брат, с тем чтобы протащить бездарного родственника в Академию.

Если я указываю на просчеты в композиции, это означает, что она плоха и останется плохой, если даже исправить ее недостатки. А если картина хороша, она станет лучше, если ее недостатки устранить.

В этом году мы потеряли двух крупных живописцев и двух искусных скульпторов — Карле Ванлоо и Десэ-старшего, Бушардона и Слодца. Зато смерть избавила нас от самого нестерпимого из любителей — графа де Кайлюса[7].

В этом году крупных картин у нас было так же много, как два года тому назад, а малых композиций — куда больше. И вот что утешительно: некоторые из наших художников показали, что талант их может достичь совершенства. Кто знает, каким станет в будущем Лагрене? Или я весьма заблуждаюсь, или французская школа живописи, единственно существующая в Европе, еще далека от упадка. Если бы вы смогли собрать полотна и статуи по всем остальным странам Европы, они не сравнились бы с тем, что выставлено в нашем Салоне. Париж — единственный в мире город, где каждые два года можно наслаждаться подобным зрелищем.

ЖИВОПИСЬ

ПОКОЙНЫЙ КАРЛЕ ВАНЛОО. После Карле Ванлоо осталось больше дюжины произведений: *Август велит запереть храм Януса; Грации; Сусанна;* семь *Эскизов из жизни святого Григория;* этюд *Головы ангела* и *Аллегория.*

Г-н Вечнозеленый Остролист[8], вы похожи на изображенный на вашем экслибрисе листок: вы колючи. Неделю тому назад статья о Ванлоо показалась вам чересчур короткой; теперь она покажется слишком длинной. Прошу оставить ее такой, какая она есть.

Август велит запереть храм Януса[9]. Справа от зрителя храм Януса, изображенный так, что видны его врата. За ними, у стены храма, статуя Януса на пьедестале; перед нею на треножнике курильница с крышкой. Жрец, весь в белом, взявшись обеими руками за большие железные кольца, запирает врата, обитые вверху, внизу и посередине широкими железными полосами. Возле этого жреца, ближе к заднему плану, два других, одетых, как и он. Напротив жреца, запирающего врата, ребенок с урной в руках смотрит на эту церемонию. Посередине, на переднем плане, молча стоит Август в военных доспехах, с оливковой ветвью в руке. У его ног, на том же плане, мальчик, став одним коленом на землю, раскидывает цветы; на другом колене у него корзинка. За императором — молодой жрец; видна лишь его голова. Слева, на некотором расстоянии, — толпа народа и воинов. С той же стороны, у самого края полотна, спереди, — сенатор, видный со спины и держащий свиток. Вот каким Ванлоо представляет себе народное празднество.

Мне кажется, что хотя храм имеет здесь второстепенное значение, служит просто декорацией, его нужно было показать лучше, а не как убогую часовенку. Железные полосы, которыми обиты врата, широки и блестящи. У Януса два лица египетского типа, одинаково плохие. Зачем было ставить изваяние этого бога так близко к стене? Жрец, запирающий врата, изображен как нельзя лучше. Его движения, одеяние, характер лица красивы. То же самое можно сказать о двух других жрецах: их лица хороши, написаны просто, но величавы и жизненны. Кисть выразительна, краски ярки. Если есть другой художник, способный на такое мастерство, — пусть мне назовут его. Мальчик с урной грузноват и, возможно, не нужен. Зато другой, с цветами, прелестен, хорошо задуман, и для него выбрано самое подходящее место. Он кидает цветы грациозно, быть может — даже слишком грациозно, как Аврора, еле дотрагиваясь до них кончиками пальцев. Что касается вашего Августа, г-н Ванлоо, то он очень плох. Видно, ни один ученик в вашей мастерской не посмел сказать вам, что Август негибок, груб, низкоросл, размалеван, словно актриса, и что красный плащ, в который вы его обрядили, режет глаза, вносит в картину диссонанс? И это — император? Длинная ветвь, перекинутая через левое плечо, делает его похожим, скорее, на одного из членов иерусалимского братства, возвращающегося с шествия. А зачем позади него — жрец с ларцом, чьи движения столь нелепы и неуклюжи? А стоящий ко мне спиной сенатор со свитком, явно чувствующий себя неудобно в своей тоге, — разве эта фигура не предназначена, чтобы заполнить пустоту? Из-за того, что его одеяние внизу очень широко, верхняя часть его тела кажется щуплой и хилой. А все в целом — что это означает? В чем его смысл? Каков сюжет картины? Запереть храм Януса — значит объявить, что во всей империи воцарился мир, провозгласить о торжестве, о празднике[10]. Но, сколько я ни вглядываюсь в полотно, — не вижу ни малейших признаков общей радости. Все холодно, бесцветно, погружено в угрюмое молчание, в беспросветную печаль, словно перед нами — похороны весталки.

Если бы мне предложили написать картину на этот сюжет, я уделил бы храму больше внимания. Мой Янус был бы высок и красив. Треножник я поста-

вил бы у врат; на нем сжигали бы благовония дети, увенчанные цветами. Я изобразил бы главного жреца таким, чтобы все в нем внушало благоговение: и характер фигуры, и одеяние, и выражение лица. Позади него я поместил бы еще несколько жрецов. Принадлежащие к этой касте всегда с завистью следили за славой монархов; так и на лицах этих священнослужителей должно быть написано желание узнать, чего им бояться или ожидать от нового властителя. Я приковал бы их испытующие взоры к его лицу. Август в сопровождении Агриппы и Мецената приказывает запереть храм; он делает соответствующий жест; жрецы, ухватившись за кольца врат, выражают готовность повиноваться. Я собрал бы вокруг большую, шумную толпу, которую с трудом сдерживали бы воины. В особенности я позаботился бы, чтобы сцена была хорошо освещена. Ничто так не возбуждает радость, как яркий свет. Процессии в Сен-Сюльпис[11] никогда не устраивались в такую пасмурную, ненастную погоду, как та, что на картине.

Однако если бы сейчас, когда художника уже нет, это полотно загорелось бы и огонь пощадил бы лишь группу жрецов и несколько отдельных голов, то все мы воскликнули бы при виде этих ценных сохранившихся мест: «Какая жалость!»

Грации. Так как эти фигуры взаимосвязаны, то художник решил, что они образуют группу. Старшая сестра — посередине, она показана анфас; правой рукой обвивает стан той, что вы видите слева, а другая рука сплетена с рукой той, что справа. С неба спускается облако и стелется по земле. У грации, стоящей слева, голова и спина повернуты на две трети; левую руку она положила на плечо стоящей посередине, а в правой держит склянку. Она моложе всех. Вторая повернута спиной на две трети, а головой — в профиль. В левой руке у нее роза. Старшая держит в правой руке миртовую ветвь. Земля вокруг них усеяна цветами.

Трудно представить себе более холодную композицию, более безвкусных граций, лишенных всякой легкости, привлекательности. В них нет ни жизни, ни действия, ни характера. Что они делают? Пусть меня убьют, если это известно им самим. Они просто выставляют себя напоказ. Нет, не такими видит их поэт! Это было весной; сияла луна, холмы были одеты свежей зеленью, слышалось журчание ручьев, струивших свои посеребренные воды. Блеск ночного светила отражался на их поверхности. Тихий уголок в глуши... Здесь, на мягкой мураве лужайки, у опушки леса, они пели и танцевали. Я вижу их, слышу их голоса... Как нежно их пение, как они красивы, как упруги их тела! Слабый свет луны делает еще ослепительнее белизну кожи. Движения непринужденны и легки. Старый пан играет им на флейте. Рядом с ним насторожили острые уши два молодых фавна. Горящими глазами они впились в самые потаенные прелести юных плясуний. Вот подошли лесные нимфы... Из тростников высунули головы нимфы вод... Вскоре и они присоединятся к играм своих милых сестер:

Junctaeque nymphis Gratiae decentes
Alterno terram quatiunt pede...*.

Но вернемся к *Грациям* Ванлоо, хоть они и не стоят тех, которых описал поэт. Средняя — в застывшей позе, как будто придуманной Марселем. Ее голова слишком велика и с трудом держится на шее. А что за обрывки ткани на ягодицах одной из граций и на верхней части бедер другой? Как они держатся? Лишь с помощью дурного вкуса художника и развращенных нравов зрителей. Они не понимают, что неприлична не обнаженная, а полураздетая женщина. Нагота непристойна тогда, когда на голове остался чепчик, а на ногах — чулки

* «Близкие Нимфам прекрасные Грации Ударяют в землю то одной, то другой ногой» (*Гораций.* Оды, I, 4, 6—7).

и туфли. Это напоминает мне о том, как мадам Гоке превратила Венеру Стыдливую в самую непристойную фигуру. Ей однажды показалось, что, хотя богиня прикрывает рукой свое лоно, этого недостаточно; и она вложила в эту руку тряпочку из гипса, придав Венере вид женщины, вытирающей укромную часть своего тела... Можете ли вы представить себе, чтобы Апеллесу вздумалось набросить хоть клочок ткани на всех трех граций? Увы, если они и представали перед каким-либо художником после того, как их создало нагими воображение старого поэта и мысленный взор Апеллеса увидел их, то, заверяю вас, Ванлоо не был в числе этих мастеров.

Грации Ванлоо долговязы и тщедушны; особенно субтильны они выше пояса. В облаке, которое опускается справа и стелется у их ног, нет никакого смысла. Для столь нежных и утонченных натур, как эти грации, кисть чересчур тверда и энергична; и вдобавок белизна их тел плохо смотрится на ярко-зеленом фоне, отвлекающем глаза. Никакой эффектности, никакой привлекательности; рисунок и краски — самые обычные. Эта картина гораздо слабее выставленной в предыдущем Салоне, которую художник уничтожил, чтобы написать новую на тот же сюжет[12]. Конечно, поскольку грации родные сестры, они должны быть похожи друг на друга, но не до такой степени!

Несмотря на все это, даже самая скверная из этих фигур лучше, чем жеманные, краснозадые ломаки Буше[13]. По крайней мере это настоящее, красивое тело, написанное со сдержанностью, отталкивающей куда меньше, чем распущенность нравов. Если тут и есть манерность, то она — высокого полета.

Целомудренная Сусанна[14]. В центре полотна — сидящая Сусанна; она только что вышла из воды. По обе стороны ее — два старца; она наклонилась к тому, что слева, и дает возможность тому, что справа, любоваться ее красивыми руками, плечами, станом, одним из бедер, головой; его глазам доступны три четверти ее прелестей. Голова ее откинута назад; взор обращен к небу и взывает о помощи; левая рука придерживает сорочку, прикрывающую верхнюю часть бедер. Правой рукой она отталкивает левую руку старика, стоящего с этой стороны. Прекрасная фигура! Поза Сусанны выбрана правильно; ее волнение и замешательство изображены очень хорошо, она нарисована с большим вкусом. Тело как живое, прекрасного цвета; шея, грудь, колени — все как нельзя более натурально. Ее ноги, бедра, все члены трепетного тела образуют в высшей степени гармоничное целое. Грациозность здесь не наносит ущерба благородству; оттенки разнообразны, но без всяких притязаний на контраст. Та часть фигуры, которая освещена лишь наполовину, написана с величайшим мастерством. Белая сорочка, накинутая на бедра, бросает чрезвычайно красивый отблеск на тело. Эта яркость не вредит эффектности — труднодостижимое очарование, наглядно показывающее искусство художника и мощь его колорита.

Старик, что слева, виден в профиль; левая нога его согнута; правое колено почти касается нижней части бедра Сусанны. Одной рукой он стягивает покров с ее бедер, а жестом другой руки пытается склонить Сусанну уступить его желаниям. Этому старику придано, но неудачно, сходство с Генрихом IV. Лицо характерно, выбор сделан верно, но нужно было придать ему больше жизненности, движения, страсти, экспрессии. Это холодная, грузная фигура в просторном, но грубом и мешковатом одеянии без единой складки; под ним не обрисовывается тело, это попросту мешок, из которого торчат голова и руки. Конечно, одежда должна быть широкой, но не в такой мере.

Второй старик стоит, видный почти анфас; левой рукой он сорвал все покровы, укрывавшие Сусанну с его стороны, и держит их. Правая рука протянута к женщине с угрожающим жестом; такой же характер имеет выражение его лица. Этот старик еще холоднее первого. Закройте все остальное полотно, и перед вами окажется фарисей, задающий Христу каверзный вопрос.

Будь в позах стариков больше пылкости, порывистости, прояви они больше настойчивости — зрители испытывали бы чрезвычайное сочувствие к этой красивой, невинной женщине, оказавшейся во власти двух старых негодников. Она могла бы тогда быть охвачена ужасом и возмущением в большей степени: ведь все это взаимосвязано. Переживания персонажей на полотне гармонируют и контрастируют между собой, как и цвета. Здесь налицо гармония и чувств и красок. Художник понял, что, будь старцы настойчивее, их жертве следовало проявить больше страха и ее взор, обращенный к небу, выражал бы нечто иное.

Справа видно строение из сероватого камня; это, очевидно, купальня с резервуаром для воды. На переднем плане — канал, откуда течет направо узкий ручеек. Это неудачно, безвкусно, так как плеск его струй нарушает тишину. Может быть, если бы старцы проявили больше напористости, а Сусанна — больше ужаса и смятения, то шум падающей массы воды был бы весьма уместен.

Несмотря на все эти недостатки, полотно Ванлоо — прекрасная вещь. У де Труа есть картина на тот же сюжет[15]; нет почти ни одного старинного художника, чье воображение он не занимал и чья кисть его не изобразила, и держу пари, что у Ванлоо получилось нисколько не хуже, чем у всех других. Утверждают, что от его Сусанны веет академичностью; но разве ее поведение не естественно? Разве она держится слишком спокойно в той ситуации, в какой внезапно очутилась? Разве не удается иногда придать натурщице удачную позу, которая так и просится на полотно, хоть и видно, что это — зарисовка с натуры? Если старцы будут вести себя чересчур несдержанно, то и Сусанна вправе отвечать на их приставания энергичнее и живее. Но мне она нравится и такой, какая есть; если б я жил, к моему несчастью, во дворце, то эта картина могла бы перекочевать из мастерской художника в мою галерею.

Один итальянский живописец[16] построил картину на эту тему весьма хитроумно: поместил обоих старцев по одну сторону. С той же стороны Сусанна спешит натянуть на себя одежду. Таким образом, укрытая от взглядов старцев, она целиком открыта для взглядов зрителей. Картина очень нескромна; тем не менее никто этим не шокирован: ее спасает очевидный замысел автора — сделать зрителя участником сцены.

С тех пор как я увидал эту *Сусанну* Ванлоо, мне уже не хочется смотреть на ту, что принадлежит нашему другу, барону Гольбаху[17]. Между тем она — кисти Бурдона.

Умоляющие искусства. Искусства в отчаянии обращаются к Судьбе с мольбой сохранить жизнь госпожи де Помпадур, которая и вправду им покровительствовала. Ей нравилась живопись Карле Ванлоо, она была благодетельницей Кошена. У нее в доме стоял станок гравера Гюэя[18]. Народу повезло! Ведь госпожа де Помпадур ограничивалась тем, что развлекала государя и заказывала картины и статуи! В правой нижней части картины расположены аллегорические фигуры Живописи, Ваяния, Архитектуры, Музыки, Изящных искусств, которые отличаются друг от друга и одеждой, и обликом, и атрибутами. Преклонив колени, они простирают руки к верхней левой части полотна, куда художник поместил Судьбу вместе с тремя парками. Судьба опирается на земной шар. Налево от нее «Книга судеб», а направо — урна, откуда Судьба вынимает человеческие жребии. Одна парка держит кудель, вторая прядет, а третья собирается перерезать нить существования той, что так дорога Искусствам, но Судьба останавливает ее.

Это произведение прекрасно своей завершенностью: красивые позы, благородные характеры, роскошные одеяния, прекрасные страсти, отличный колорит и композиция. Живопись должна выделяться среди прочих Искусств, что и явлено на этом полотне. Лицо ее выражает крайнее волнение, рот приоткрыт, вся она устремлена вперед, из уст ее вырывается крик. Парки написаны с восхи-

тительной точностью: их позы и движения совершенно естественны. И рисунок, и расположение фигур, и их правдивость — безупречны. Мазок всюду на полотне свободен и вдохновенен. Строгие судьи находят, что слишком яркий цвет фигур вредит гармонии целого. Единственное, что я изменил бы здесь, если бы осмелился, — это придал бы фигурам Судьбы и парок наклон вперед, а не назад. К тому же на картине не соблюден закон планов. Говорят, что нижние части фигур парок слишком хрупки — может быть, и так. Но я нахожу, что нарисованы они с отменным вкусом. Возможно, Верне потребовал бы, чтобы облака, на коих восседают парки, были написаны более воздушно. Но кто же в состоянии сотворить небеса и облака по вкусу Верне, если не помогут сам господь бог и природа? Из-под стоп парки с ножницами вырывается мрачный красный свет, сцена сопровождается раскатами грома и рыданиями безутешных Искусств. В левой части картины сгрудились удрученные, скорбные, распростертые фигуры — это Гравюра со своими учениками.

Красивое полотно, очень красивое! Повсюду на нем тона сочетаются самым сладостным образом. Эту работу любой знаток приобрел бы в Салоне в первую очередь, но мы с вами все же предпочли бы другую, поскольку сюжет *Умоляющих Искусств* холоден, и нет здесь ничего, что задело бы нас за живое. Кошен, возьмите себе аллегорию Ванлоо, я не против, а мне оставьте *Плачущую* Грёза[19]. Пока вы будете восторгаться мастерством художника и его живописными эффектами, я поговорю с моей маленькой страдалицей, утешу ее, поцелую ей руки, осушу ее слезы, а когда оставлю ее, не премину сочинить несколько нежных стихов на смерть ее птички.

Умоляющие Ванлоо ничего не добились от Судьбы, более благосклонной к Франции, нежели к Искусствам. Госпожа де Помпадур умерла в тот миг, когда опасность как будто миновала[20]. И что же осталось от этой женщины, которая истощала наши финансы и наших мужчин, лишив нас чести и энергии, поколебав притом всю политическую систему Европы? Версальский договор, который протянет еще какое-то время; *Амур* Бушардона, достойный вечного восхищения[21], несколько гравированных камней Гюэя, которые еще изумят ювелиров будущего; милая картинка Ванлоо, на которую кто-нибудь нет-нет да и бросит взгляд, и, наконец, щепотка пепла.

Эскизы Ванлоо для капеллы святого Григория в соборе Инвалидов[22]. Если бы Карле создал только эти эскизы, их было бы достаточно, чтобы причислить живописца к ряду великих художников. Но почему же он назвал эти работы эскизами? Они написаны красками: по сути это картины, и картины превосходные. Наш восторг перед ними пронизан сожалением о руке, поникшей в труде, и потому в этом чувстве больше трогательности, чем обычно.

Эскизов — семь. Святой продает свое имущество, наделяя деньгами бедняков. Его молитвы остановили распространение чумы. Он обращает в христианство еретичку. Отказывается от папского сана. Принимает почести от духовенства. Диктует писцу свои проповеди. Возносится на небеса.

На первом эскизе святой расположен слева в перистиле. Позади него — ученик. А на земле перед ним — несчастная мать с двумя детьми. До чего же трогательна она! А девочка! Неудивительно, что святой милосерден к ней. Взгляните, с какой жадностью мальчик уписывает ломоть хлеба! Эти фигуры придают живость переднему плану эскиза. Другие нищие толпятся возле балюстрады, располагаясь в перспективе картины. Их фигуры оживлены игрой светотени. Лучи, рвущиеся через аркаду, освещают всю сцену, создавая нежнейшую гармонию. Вот где надо учиться, как изображать нищенство, вызывая к нему интерес, но не внушая отвращения; как одеть нищих, избегая и роскоши и лохмотьев, равно театральных; какой род красоты следует выбрать, изображая мужчин, женщин и детей, измученных голодом и годами терпящих крайнюю нужду.

В этом весьма трудно выдержать золотую середину. Эскиз прекрасен, мой друг! Прекрасен по характеру, выразительности и композиции!

На втором эскизе святой босиком ходит по улицам, умоляя небо остановить чуму. Он изображен среди духовных лиц. Свет в центре картины сосредоточен на группе аколитов. Процессия движется к собору слева направо. Святой и его помощник замыкают шествие. Глаза святого Григория обращены к небесам; он в облачении диакона. Сильнее, чем тонкое сияние вокруг его головы, святого отличают от других простота, благородство и благочестие. До чего, однако, красивы юные аколиты! Какой ужас внушают пылающие факелы! Талант способен в одном лишь эпизоде передать отчаяние целого города. Ему достаточно показать девушку, которая поднимает умирающего старика, убеждая его не терять надежды. Жест святого привлекает взгляд к этой группе. Как жалка предсмертная слабость в этом старике! Сколько веры в девушке! Грозовое, но уже светлеющее небо словно предвещает конец бедствия. Прекрасная работа, друг мой, прекрасная работа!

На третьем эскизе одетый в белое святой, прикрыв одной рукой ухо, движением другой отклоняет тиару, предлагаемую представителем духовенства. Очевидно, святой молился, уединившись под сводом пещеры, когда к нему прибыл посланец: ведь он еще коленопреклонен и опирается на камень, чтобы выпрямиться. С какой простотой этот праведник отказывается от такой почести! Он весь проникнут сознанием своего ничтожества. Это не лицемерное nolo episcopari* наших святош. Приметы старческого возраста не вредят сходству. А эффект светлого облака и мрачной пещеры — кто же этого не почувствует? Прекрасная картина, друг мой!

На четвертом из эскизов изображен святой Григорий в полном облачении, с тиарой на голове и папским крестом в руках на престоле святого Петра. Он простирает руку, благословляя склонившийся перед ним клир. Уверен, именно так все и происходило. Славный святой был именно таким почтенным и кротким. Именно так простирались перед ним священники. Кардинал, его помощник, так и стоял слева; справа располагались другие прелаты, а сам святой сидел под балдахином. Тень балдахина падала на него, и он выделялся в полутьме на фоне сероватого интерьера. Все персонажи этой композиции отличаются друг от друга жестами. Посмотрите на эту сцену и скажите мне, есть ли в ней что-нибудь фальшивое? Лица взяты прямо из повседневной жизни. Я сотни раз видел такие в наших церквах. Персонажи картины образуют толпу, но толпу спокойную. Выражения их лиц, безусловно, правдивы, даже спины у них выразительны. Именно таким и должен быть облик отца всех верующих. А что вы скажете об этом толстяке, его помощнике, таком сытом, таком разодетом, который стоит впереди у подножия престола? Не напоминает ли он вам нашего старого, благообразного и славного кардинала де Полиньяка?[23] Нет, нисколько. Тот был бы находкой для современного бюста или портрета, но для времен далеких, более суровых подходило бы лицо попроще и не столь аристократическое. Не хотите ли выслушать здравое суждение? Правильные, благородные, величественные лица снижают выразительность исторической композиции, точно так же как лишает интереса пейзаж слишком красивое, высокое и округлое дерево со стройным стволом, без единого дупла, трещины и неровности, чьи ветви, равномерно разрастаясь, образуют крону правильной формы. Такое дерево слишком однообразно, слишком симметрично. Обойдите его вокруг, и вы не найдете ничего неожиданного: увидев его с одной стороны, знаешь о нем все — это образ благополучия и счастья. Столь правильному лицу, столь красивому дереву недостает характерности. Как внимателен кардинал на этом эски-

* Не смею стать епископом *(латин.)*.

зе! Как выразительно он смотрит! Прекрасное тело, прекрасная поза! Как она проста и естественна! Она не заимствована из Академии. К тому же здесь виден единый замысел, единое действие. Каждая подробность картины говорит об одном и том же, но на свой лад. Прекрасная работа, друг мой, прекрасная работа!

А знаете ли вы, что эти эскизы хотели купить и министерство предложило за них сотню луидоров? — За один эскиз? — О нет, друг мой: за все, да, за все, то есть каждый был оценен примерно в половину суммы, в какую обошелся он самому художнику. А ведь все эскизы великолепны. Наследники пустили их в продажу то ли за шесть, то ли за семь тысяч двести ливров[24]. Такая же участь в один прекрасный день постигнет *Семейство Ликомеда и Меркурия* Пигаля[25].

Диву даешься, каким образом, вопреки всем усилиям задушить у нас науки, искусства и философию, они все же существуют! Ведь правильно говорят: можно высыпать мешки золота перед гением и никакого проку от него не добиться, поскольку для него подлинная награда — не золото: удовлетворения требует не его жадность, а его честолюбие. Заставьте его спать на чердаке на жесткой постели, посадите его на хлеб и воду — вы озлобите, но не смирите его. И все же нет на земле места, где гений получал бы так быстро полное признание, как у нас во Франции. Министерство старается раздавить, а нация возносит на небеса. Гений яростно трудится и помирает от голода.

На пятом эскизе святой Григорий служит мессу. На четвертом папский престол расположен в правой части, а здесь алтарь написан в левой. В руках святого лучится и сияет облатка для причастия. Коленопреклоненная еретичка на ступенях алтаря с изумлением взирает на это чудо; ниже ее художник расположил священнослужителей. Это произведение достойно таких же похвал, что и предыдущие. Композиция его богата, но не перегружена.

Предпоследний эскиз — лучший, на мой взгляд. На нем только две фигуры: святой, диктующий свои проповеди, и помощник, записывающий их. Святой сидит, облокотившись на стол. Он облачен в стихарь, на голове кардинальская шапочка. Красивое у него лицо! Не знаешь, на ком остановить взгляд — на святом или на его помощнике, чья поза столь проста и естественна. Обе фигуры равно радуют взгляд. Естественность и правдивость, уединение и тишина кельи, нежный и мягкий свет, гармонично озаряющий сцену, и соответствующий сюжет — вот что, друг мой, придает возвышенность этой композиции и вот чего никогда бы не сотворил Буше. Это поразительный эскиз. Но скажите мне: откуда такое взялось у такого неотесанного существа, как Ванлоо? А ведь он и вправду неотесанный. Он не умел ни думать, ни говорить, ни читать, ни писать. Обходите стороной людей, у которых карманы набиты остроумными фразами, чтобы извлекать их оттуда по любому поводу. В них не вселяется никакой демон; они не печальны, не мрачны, не меланхоличны и не безмолвны: они никогда не бывают неловкими, никогда не говорят глупостей. Щегол, жаворонок, коноплянка и чижик прыгают себе и щебечут день-деньской. После захода солнца они прячут голову под крыло и вот уже спят. Вот тогда-то и зажигает гений свой светильник — одинокая, мрачноперая, дикая и дичащаяся людей птица принимается петь, так что песня ее разносится по всей роще, наполняя мелодией темную тишину ночи.

На седьмом эскизе руки у святого сложены, глаза обращены к небу, куда его уносят ангелы. Их семь или восемь, и расположены они на редкость разнообразно и смело. Блистающая Слава пробивает купол небесный, являя святому вечный рай. И святой и ангелы образуют единую группу, но каждый четко выделяется в ней благодаря искусной игре цвета и света. Видно, как святой и его окружение поднимаются прямо ввысь. Эскиз не из худших. Прочие невзрачные, какими и бывают эскизы. Этот же расцвечен.

Время, которое Ванлоо провел в мастерской скульптора Легро, не было потрачено впустую[26]; особенно он доказал это в передаче воздушных эффектов, которые не постигнешь одной только силой воображения или при помощи ясного и четкого идеального образа. Карле лепил фигуры своих персонажей и на них изучал игру светотени, ракурсы, красочные пятна в воздушной среде. Когда он находил самую удачную точку зрения, он останавливался на ней и подавал всю композицию так, чтобы в ней было как можно больше остроты, смелости, живописности.

Ах, г-н Дуайен, трудную задачу задают вам эти эскизы![27] Я жду ваших работ в будущем Салоне. Несмотря на то, что ваши *Вакханки, Диомед* и *Виргиния* сделали все возможное, чтобы лишить меня уважения к вашему дарованию, несмотря на то, что вы бахвалитесь собственным острословием, отнюдь не лучшим достоинством великого художника[28]; несмотря на ваше пристрастие к светским удовольствиям и щегольству, я все еще уважаю вас. При этом я не перестаю думать, что вы должны были бы поблагодарить того, кто сжег бы эскизы Ванлоо; но, будучи высокомерным и тщеславным, на благодарность вы не способны (еще одно дурное свойство!).

Весталка. Почему фигуры весталок почти всегда нравятся нам? Потому, что они — прообраз молодости, грации, скромности, невинности и достоинства; потому, что к этим качествам, которыми обладают все античные статуи весталок, присоединяются вдобавок представления о храме, алтаре, глубоком раздумье, одиночестве и святости; потому, что их белые широкие одеяния, ниспадающие складками и позволяющие видеть лишь голову и руки, чрезвычайно красивы; потому, что покрывало, накинутое на голову и скрывающее часть лица, живописно и своеобразно; потому, что образ весталки связан и с историей, и с поэзией, и с нравственностью.

Голова этой весталки тоже закутана покрывалом; она несет корзинку с цветами. В ней — все обаяние, какое должно быть ей свойственно. С обеих сторон покрывала выбились прядки черных волос. Эти пряди чересчур ровны и не идут ей; шея из-за этого кажется короче, особенно если смотреть с некоторого расстояния.

Этюд головы ангела. Эта голова поражает своей мощью; взгляд ангела устремлен к небу; но поневоле замечаешь, что лоб его недостаточно высок в сопоставлении с величиной всей головы и огромной нижней частью лица. Вблизи, скажем прямо, лицо ангела выглядит угрюмым и непривлекательным. Впрочем, можно ли судить о нем, разглядывая с расстояния в три-четыре шага, забыв, что ангел будет написан в своде купола высотой в сто-двести футов[29].

Вот и все, что оставил нам Карле Ванлоо. Родился он 15 февраля 1705 года в Ницце, в Провансе. В следующем году этот город был осажден войсками маршала Бервика; ребенка спрятали в погребе; в дом угодило ядро, пробило потолок и разнесло в щепу колыбель. Но ребенка там уже не было — его унес оттуда маленький брат. Основы искусства братьям Жану Батисту и Карле Ванлоо преподал Бенедетто Лутти. Карле познакомился затем с ваятелем Легро и пристрастился к скульптуре. В 1719 году Легро умер, и Карле пришлось сменить резец на кисть. В первое время вкус его был под стать горячей натуре. Жан Батист, человек более спокойный, беспрестанно проповедовал брату благоразумие и сдержанность. Они работали вместе, но затем Карле распростился с братом и стал декоратором в Опере. Когда ему опротивело это недостойное занятие, он предался рисованию небольших портретов, то есть ремеслу еще более жалкому. Таковы были метания молодого человека, без памяти любившего наслаждение и считавшего кратчайший путь к богатству — наилучшим. В 1727 году он совершает путешествие в Рим вместе со своими племянниками Луи и Франсуа. В Риме ему присуждают премию за рисунок и предоставляют пенсион; его

талант находит признание, иностранцы охотятся за его произведениями, он пишет для одного англичанина восточную красавицу за туалетом, причем бедро ее украшает золотой обруч — причудливая деталь, прославившая эту картину. Из Рима он направляется в Турин. Там он расписывает церкви и дворцы, и его композиции ничуть не уступают работам первоклассных мастеров. В Париже он появляется вместе с женой, дочерью музыканта Соми, который первый привил парижской публике вкус к итальянской музыке. Карле добивается, чтобы его приняли в Академию, и это ему удается. Вскоре он становится помощником преподавателя, преподавателем, ректором, кавалером ордена святого Михаила, первым живописцем короля, директором школы. Вот как поощряют у нас талант! Из числа его станковых картин хвалят *Вознесение, Аллегорию парок, Испанское чтение, Испанский концерт,* принадлежащий г-же Жоффрен. Среди его крупных полотен наиболее известны *Святой Карло Борромео, причащающий зачумленных* и *Проповедь святого Августина.* Этот художник рисовал легко, быстро и сильно. Он писал свободной кистью: колорит его смел и продуман; много мастерства — и никаких идей. Он был требователен к себе: нередко работы, уничтоженные им, были превосходнейшими. Он не умел ни читать, ни писать; он родился художником, как рождаются апостолами. Художник не пренебрегал советами учеников, искренность которых он вознаграждал пощечиной или пинком, хотя уже минуту спустя раскаивался в своем поступке и исправлял недочеты.

Умер он 15 июля 1765 года, говорят, от кровоизлияния в мозг; насколько можно догадаться, скверно написанные *Грации,* выставленные в минувшем Салоне, ускорили его конец. И если бы ему удалось ускользнуть от этих *Граций,* то его прикончили бы новые, последние из написанных им. Его смерть — настоящая потеря для Дуайена и Лагрене...

МИШЕЛЬ ВАНЛОО. Самый замечательный из его портретов в Салоне — портрет Карле, его дяди. Он помещен на самом освещенном месте. Над ним — *Сусанна, Август* и *Грации;* по обе стороны — по три эскиза; под ним — ангелы, которые как будто несут на небеса и святого Григория и живописца. Еще ниже, на некотором расстоянии, *Весталка* и *Умоляющие искусства.* Таков мавзолей, воздвигнутый Шарденом в честь собрата по кисти. Карле, в халате и колпаке, какие он носил в своей мастерской, повернут боком, голова — анфас; он окружен своими творениями. Говорят, что портрет удивительно схож, вдова покойного не может смотреть на него без слез. Он написан смелой, благородной кистью, однако чуточку красноват. Вообще Мишель пишет много мужских портретов, их рисунок хорош. Женские портреты удаются ему меньше: тут он тяжеловат, тона не так изящны; он старается, чтобы матовая бледность кожи была как на портретах кисти Друэ. Но Мишель несколько холоден, а Друэ совсем фальшив. Взирая на угрюмые лица, которыми увешаны стены Салона, невольно хочется воскликнуть: «Латур, Латур, ubi es?*[30]

БУШЕ. Не знаю, что и сказать об этом человеке. Упадок нравов повлек за собой потерю вкуса, чувства цвета, композиции, понимания характеров, выразительности, красоты рисунка. Что может этот живописец изобразить на полотне? То, что существует в его воображении. А чем оно может быть занято у человека, который проводит время с проститутками самого низкого пошиба? Грация его пастушек — это грация актрисы Фавар в «Розе и Кола»; грация его богинь позаимствована у Дешан[31]. Попробуйте-ка найти на лугу хоть одну такую травинку, как в его пейзажах! К тому же этой свалке хаотически нагроможден-

* Где ты? *(латин.).*

ных друг на друга разнородных предметов место скорее в бреду сумасшедшего, нежели на картине здравомыслящего человека. Это о Буше было написано:

...Velut aegri somnia, vanae
Fingentur species: ut nec pes, nec caput...*.

Осмелюсь утверждать, что этот человек понятия не имеет о грации; осмеливаюсь утверждать, что он всегда был далек от правдивости; осмеливаюсь утверждать, что представления о деликатности, честности, чистосердечии, простоте стали ему почти совсем чужды; осмеливаюсь утверждать, что он так и не видывал настоящей природы, во всяком случае, такой, какая трогает и мою душу, и вашу, и душу здорового ребенка, и сердце чувствительной женщины; осмеливаюсь утверждать, что у него нет вкуса. Из всех бесчисленных доказательств, кои я мог бы привести, достаточно выбрать одно, а именно: среди множества его мужских и женских образов вряд ли сыщется хотя бы четыре лица, достойных барельефа и, тем более, статуи. Для строгого искусства слишком уж много здесь гримас, ужимок, манерности и жеманства. Мало проку в том, что он показывает мне своих женщин обнаженными, — я вижу на них румяна, мушки, помпоны и прочую дребедень. Уж не думаете ли вы, что хоть однажды в его воображении возникал нижеследующий образ, созданный Петраркой, достойный и чарующий?

E'l riso, e'l canto, e'l parlar dolce, numano**[32].

Клянусь богом, он понятия не имеет, что такое утонченные аналогии, согласно которым предметы на полотне связуются тайными и незримыми нитями. Все его композиции — это мучительный для глаза сумбур. Это самый заклятый враг тишины, какого я только знаю. На его картинах видишь просто хорошеньких светских марионеток, в конце концов он дойдет просто до раскрашивания фигур! И что же, друг мой? Как только Буше перестает быть художником, его называют первым живописцем короля[33]. Не подумайте, что Буше — это Кребийон-сын в изобразительном искусстве! Оба изображают примерно одни и те же нравы, но у писателя иной талант, нежели у художника. Единственное преимущество последнего — это неистощимая плодовитость, неимоверная легкость, особенно в аксессуарах его пасторалей. Изображая детей, он умело группирует их, но непременно заставляет резвиться не где-нибудь, а в облаках. Во всем этом бесчисленном семействе никого не увидишь занятым каким-нибудь житейским делом — приготовлением урока, чтением, письмом или чесанием конопли. Эти романтически надуманные персонажи — ублюдки Вакха и Силена. Они могли бы, впрочем, послужить моделями для барельефов на античных вазах. Они упитанны, пухлы, толстощеки. Скульптор это передаст, если умеет работать с мрамором. Короче, среди всех картин Буше вряд ли найдется хотя бы одна, к которой нельзя было бы обратиться так, как Фонтенель — к сонате: «Чего ты хочешь от меня, Соната?» — «Чего ты хочешь от меня, картина?» Разве не было периода, когда Буше одержимо живописал девственниц, то есть хорошеньких болтушек? А что такое его ангелы? Попросту распутные сатирчики. К тому же его пейзажи, серые по колориту и однообразные по тону, с двух шагов легко принять за кусок газона или грядку с петрушкой. И однако Буше не глуп. Это сбившийся с пути отличный живописец, — ведь бывают же ложно направленные умы. В его искусстве нет мысли, у него есть только кончетти[34].

Юпитер, превратившийся в Диану, чтобы овладеть Каллисто[35]. В центре картины показан в профиль преобразившийся Юпитер; он склоняется к ногам Кал-

* «Словно бред больного, пустые предстанут образы: ни ног, ни головы...» (*Гораций*. Наука поэзии, 7—8).

** «И смех, и песня, и нежная человеческая речь» *(итал.)*.

листо; правой рукой он приподнимает ее одежды, а левой берет нимфу за подбородок. Обеим рукам божества нашлось приятное занятие. Каллисто написана анфас; она слабо отодвигает руку, пытающуюся обнажить ее. Ниже художник развернул ткань, бросил колчан. Фон картины составляют деревья. Слева изображена группа детей, играющих в небесах, а выше ее — орел Юпитера.

Но неужели у мифологических персонажей руки и ноги отличались от наших? Ах, Лагрене, что же я могу подумать об этом, когда вижу рядом вашу работу, изумляясь ее чистым краскам, красоте ваших тел и правдивой естественности всего написанного вами? Лагрене может изобразить такие ноги, руки, плечи, грудь, шею, какие некогда вы сами упоенно целовали.

А Буше — нет. Художник на шестом десятке обходится обычно без моделей и работает по старой памяти. Таков и Буше: на его новых картинах — былые персонажи, перелицованные и так и этак. Разве не показывал он нам уже сотни раз и эту Каллисто, и этого Юпитера, и эту тигровую шкуру на его плечах?

Анжелика и Медор[36]. Две главные фигуры расположены справа от зрителя. Анжелика небрежно возлежит на земле; видна лишь ее спина и небольшая часть лица. У нее такой вид, словно она чем-то раздосадована. С той же стороны, но ближе к заднему плану, стоит Медор, анфас, наклонившись и протянув руку к дереву; на его коре он, видимо, выцарапывает те два стиха Кино, которые Люлли так хорошо положил на музыку, — Роланду они дают возможность выказать всю доброту своей души, других заставляют смеяться, а у меня вызывают слезы:

Анжелика — всех милей,
Это — свет моих очей.

Амуры обвивают дерево гирляндами. На плечи Медора накинута тигровая шкура; в левой руке он держит охотничье копье. Анжелика лежит, представьте себе, на вышитой подушке; эта подушка, мой друг, тут столь же неуместна, как ковер в хижине Никеза у Лафонтена[37]. Здесь же лежат колчан и цветы. Толстый амур растянулся на спине; два других порхают в воздухе, около дерева; это наперсники счастливого Медора. Наконец, налево — пейзаж с деревьями.

Художнику заблагорассудилось назвать эту картину *Анжелика и Медор;* но это может быть кто угодно. Пусть мне покажут — чем эта сцена характерна, как определить ее персонажей? Черт возьми, почему бы не следовать во всем поэту? Насколько описанное им место красивее, величественнее, живописнее и лучше выбрано! Это глухие дебри, укромный уголок, где царят тишина, полумрак и где любовники могут быть счастливы вдали от докучливого мира, а не средь бела дня, не в чистом поле, не на подушке! Медор выцарапывает свое имя и имя Анжелики на покрытой мхом скале. Право же, г-н Буше, это противоречит здравому смыслу! Картинка для будуара: ни рук, ни ног, ни правдивости, ни красочности и, как всегда, множество несообразностей. Взгляните на Медора (впрочем, вы его не увидите!), особенно на его ноги: они — как у ребенка, а сам он неотесан, безвкусен. Анжелика — словно торговка требухой. Гадкое слово, но как оно подходит к ее дебелым и дряблым телесам. Этот художник берется за кисть лишь для того, чтобы показывать груди и ляжки. Я не прочь на них смотреть, но терпеть не могу, когда ими тычут мне в глаза.

Две пасторали. Ну, друг мой, понятно ли вам здесь хоть что-нибудь? В центре картины пастушка в шляпке ведет осла, причем видны только его голова и спина. На осла навьючили пожитки и котел. В левой руке девушка держит поводья, а в правой несет корзину цветов. Она глаз не сводит с пастушка, сидящего справа. Этот заядлый разоритель птичьих гнезд устроился на земле; на коленях у него клетка, а в ней птенцы. За ним, поодаль, стоит крестьянский мальчик и бросает птенцам крошки. Подле пастушка — его собака, а за крестьян-

ским мальчишкой, еще дальше от переднего плана, кое-как оштукатуренное строение из камня и балок, нечто вроде овчарни, каким-то образом оказавшейся здесь. Осел окружен овцами; левее, за пастушкой, — деревенская ограда, ручей, деревья, пейзаж. За овчарней — еще деревья и пейзаж. Ниже, еще левее, на переднем плане, — коза и снова овцы, и все это на славу перемешано. Чем плохой пример, чтобы показать ученику, как можно разрушить художественное впечатление, старательно нагромоздив предметы на картине? Ничего не скажу вам ни о колорите, ни о характерах, ни о прочих деталях — они такие же, как описанные ранее. Друг мой, неужели в Академии нет полиции? Если уж не нашлось комиссара, который помешал бы этой картине проникнуть сюда, то не будет ли дозволено вышвырнуть ее пинком из Салона, спустить вниз по лестнице, а там и во двор, пока наконец пастушок, пастушка, осел, овчарня, клетка с птицами, деревья и деревенский мальчишка — вся эта пастораль не окажется на улице? Увы, не дозволено. Все останется на месте, но оскорбленный вкус подвергнет сию картину грубому, но заслуженному наказанию.

Другая пастораль тех же размеров, формы и такого же качества, как предыдущая. Уж не думаете ли вы, мой друг, что мой оскорбленный вкус будет терпимее к этой пасторали? Вовсе нет! Я слышу, как он восклицает: «Вон ее из Салона! Вон из Салона!» Напрасно я пытаюсь вдолбить ему совет Шардена: «Будьте снисходительны!» Он раздражается еще больше и вопит еще громче: «Вон из Салона!»

Это сущий бред. Справа спереди — вновь пастушка, в стиле Катинон[38] или Фавар. Она лежит и спит; левый глаз у нее совсем заплыл. Зачем спать на сырой земле, да еще с котенком на животе? За этой женщиной, от края полотна уходя вдаль, вплоть до заднего плана, растут репа, капуста, лук-порей; красуется горшок с землей, в нем куст жасмина; огромная каменная глыба, на ней большая ваза, обвитая гирляндами цветов; деревья, зелень — словом, пейзаж. Перед спящей стоит пастух и смотрит на нее; их разделяет низенькая изгородь. В одной руке у него корзинка с цветами, в другой — роза. Ну, скажите, друг мой, зачем на животе крестьянки котенок? Станет ли она спать у двери своей хижины? А роза в руке этого парня? Безвкусно в высшей степени. Почему этот остолоп не наклонится, не воспользуется случаем сорвать поцелуй с хорошеньких губок, почему даже не шагнет по направлению к спящей? Как по вашему, это все, что художнику вздумалось изобразить на полотне? А вот и нет! За одним пейзажем виден другой, за деревьями вьется дымок, видимо, из труб близкого селения.

Дрянная небольшая картина Филиппа Орлеанского, где два прелестных ребенка дразнят несчастного воробья, у которого связаны лапки, и то лучше, чем эта пастораль. Там по крайней мере видно по выражению лица девчонки, что жестокая игра с птичкой доставляет ей злое удовольствие.

Все размещено в таком же беспорядке, краски так же фальшивы, как и на предыдущей картине. До чего же злоупотребляют кистью умеющие держать ее в руках.

Четыре пасторали. Я справедлив и добр, мне охота лишь хвалить. Эти четыре картины — обаятельная маленькая поэма. Запишите, что художник хоть раз в жизни внял голосу рассудка. Вот содержание: пастух посылает с голубем письмецо; пастушка получает его; читает подруге; в нем назначено свидание; возлюбленные встречаются.

1. Слева от зрителя на обломке скалы сидит пастух, на его коленях — голубь; пастух привязывает свое послание к шейке птицы. Позади него — посох и собака, у его ног — корзинка с цветами, которую он, быть может, поднесет своей пастушке. Левее — несколько утесов, направо — лужайка, ручей, овцы. Все просто и обдуманно, не хватает лишь яркости красок.

2. Слева быстро летит вестник — голубь, птица Меркурия; пастушка стоит, опершись рукой на ствол дерева, и смотрит, как он приближается; ее взор прикован к голубку, лицо выражает нетерпеливое желание; поза и движения просты, естественны, грациозны. Собака тоже увидела птичку, повернула к ней голову, поднялась, положив передние лапы на выступ, радостно лает и виляет хвостом. Поведение пса показывает, что эта связь налажена между возлюбленными уже давно. Справа, позади пастушки, на земле, — ее веретено, корзинка цветов, шапочка, косынка; у ее ног — овца. Все в целом — еще проще, лучше скомпоновано; краски неярки; сюжет так ясен, что художник не смог затемнить его излишки деталями.

3. Справа — две девушки; одна, на переднем плане, читает письмецо вслух; подальше — ее подруга. Первая сидит спиной ко мне; это неудачно, ведь легко можно было показать, какие чувства отражены на ее лице. Так посадить надо было ее подругу. Их встреча происходит в укромном уголке, у подножия строения из нетесаного камня; перед ним водоем, над которым барельеф, изображающий амура. Слева — козы, козлы и бараны. Сцена не так привлекательна, как предыдущая, в этом вина художника. Впрочем, этот водоем с амуром — подходящее место для встречи. Краски все так же не радуют глаза.

4. Свидание. В центре сидит на земле пастушка; рядом с нею овца, на коленях — ягненок. Пастух ласково пожимает девушке руку, в его взгляде сквозит любовь. Возле пастуха привязана его собака. Очень хорошо. Слева корзинка с цветами, справа поваленное бурей дерево — еще лучше. На заднем плане — деревья, хижина. Здесь надо было читать письмо, а свидание перенести к водоему с амуром. Как бы то ни было, все это тонко, изящно, задумано со вкусом; это — четыре маленькие эклоги в духе Фонтенеля. Быть может, эпоха Феокрита или Дафниса и Хлои[39], с более простыми и наивными нравами, привлекла бы меня больше. Пастух и пастушка в те времена вели бы себя точно так же, но более бесхитростно; они не знали заранее, что произойдет, а эти знают. Вот что мне в них не нравится.

Другая пастораль. Пастушка стоит; в одной руке у нее венок, в другой — корзинка с цветами; перед ней сидит на земле пастух, у ног которого прикорнула собака. Что это означает? Да ничего. Сзади, налево, — деревья с густой листвой; у самых их вершин неведомо каким образом оказался источник — круглое отверстие, из которого струится вода. По-видимому, эти деревья заслоняют скалу; придумано неудачно. Впрочем, мне легко смягчить свою критику: не будь четырех предыдущих картинок, я мог бы крикнуть: «Выбросьте эту пастораль из Салона!» Но следующую я не пощажу.

Еще одна пастораль. Когда же я покончу с этими проклятыми пасторалями? На сей раз девушка сидя привязывает письмецо к шейке голубя. Мы видим ее в профиль; голубь — на ее коленях: для него это — привычное дело, он сидит смирно, не трепыхаясь. Розовый куст заслоняет и голубя, и руки пастушки, и ее колени. Скажите на милость, какой соперник, жаждавший погубить всю картину, посоветовал втиснуть сюда этот куст? Нужно быть врагом самому себе, чтобы проделывать такие вещи!

В каталоге есть еще *Пейзаж с водяной мельницей.* Я искал его, но не нашел. Не думаю, чтобы вы много потеряли.

АЛЛЕ. *Император Траян, спеша в поход, сходит с коня, чтобы выслушать просьбу бедной женщины*[40]. Большое полотно, предназначенное для Шуази. Траян находится в центре картины, на переднем плане. Он смотрит на женщину, стоящую на коленях с двумя детьми на некотором расстоянии от него, и слушает ее. Возле императора, отступя вглубь, воин держит под уздцы его горячего коня. Конь этот вовсе не похож на того, какого требовал для себя отец Кане и

о котором он сказал: «Qualem me decet esse mansuetum*. Сзади женщины, обратившейся с просьбой, стоит другая; направо, в глубине, — несколько воинов. Г-н Алле, ваш Траян — подделка под античного[41]: невыразителен, лишен благородства, характерности. Он как будто говорит просительнице:

— Добрая женщина, вы, наверно, устали; я бы охотно одолжил вам своего коня, но вы видите, что он с норовом.

Действительно, этот конь — единственный участник сцены, которого можно назвать сколько-нибудь примечательным. Он поэтичен, серый в яблоках, как будто из детских снов; грудь вся в пятнышках, словно испещренное клочками туч небо. Ноги Траяна — словно из дерева, негибки, как будто под тканью — подкладка из толя или жести. Вместо плаща ему дали тяжелое покрывало из плохо выкрашенной шерсти малинового цвета. Выражение лица женщины должно было передать всю патетичность сцены, но мы видим ее со спины, взор задерживается на ее синем одеянии. Я сказал — женщины, но, быть может, это молодой человек? Ведь судить можно лишь по волосам этой фигуры да по каталогу; ничто не характеризует ее пол. Между тем женщина и сзади не должна выглядеть мужчиной: у нее другая прическа, другие плечи, другие чресла, другие бедра, другие ноги, другие ступни. А зачем этот большой желтый кусок ткани, что свисает у нее с пояса на манер фартука, ложится внизу складками на колени и виден даже сзади? Очевидно, она его надела, чтобы не запачкать свое красивое синее платье: вряд ли этот кусок ткани, занимающий столько места, является частью ее одежды, когда она стоит. Нет тщательной отделки ни рук, ни волос; эта женщина страдает недугом, известным под названием «plica polonica»**. Рукав ее сорочки, прикрывающий предплечье, словно выточен из камня с прожилками. Вся сторона картины, где находится Траян, бесцветна; из-за того что небо слишком светлого тона, группа остается в тени, и это окончательно ее портит. Взгляните на руку императора: она словно одеревенела, очертания ладони и большого пальца неверны. Художники, пишущие на исторические сюжеты, считают эти незначительные детали пустяками, стремясь к общей эффектности. Ведь рабское подражание натуре, задерживая их на каждом шагу, якобы гасит их пыл, глушит их талант, не так ли, г-н Алле? Между тем Паоло Веронезе был другого мнения: он не жалел труда на тщательную отделку плоти, ног и рук. Но это сочли бесполезным и вывели из употребления, хотя ноги и руки из употребления не вышли. Знаете ли, на что похож мальчик, стоящий впереди? На гроздь желваков; на его ноге, змееобразно изогнутой, они бугрятся намного больше, чем на руках. Медный котелок, предмет домашней утвари, над которым нагнулся другой мальчик, — столь странного цвета, что мне пришлось спросить: а что это такое? Сопровождающие императора военачальники столь же неблагородны на вид, как и он. А эти маленькие фигурки, разбросанные там и сям, изображают, по-вашему, армию? Композиция всей картины неустойчива. Никаких, решительно никаких достоинств; краски блеклы, как увядшие цветы; ни выразительности, ни характерности, ни рисунка. Это просто большой лубок, унылый и холодный.

— Но этот сюжет сам по себе очень неблагодарен.

— Ошибаетесь, г-н Алле. Скажу вам, как использовал бы его другой художник. Он оставил бы Траяна в центре полотна, но окружил бы военачальниками. Их лица отражали бы впечатление, производимое мольбой. Вы видели у Пуссена, как Эсфирь является к Ассуру?[42] Что вам мешало точно так же окружить эту женщину, убитую горем, другими, поддерживающими ее? Вам хотелось, чтобы она была одна, на коленях? Согласен. Но, ради бога, не поворачивайте ее спиной! Спина невыразительна, что бы там ни говорила г-жа Жоффрен. Пусть лицо этой жен-

* Сколь кротким мне подобает быть *(латин.)*.

** Польская складка, то есть колтун *(латин.)*.

щины выражает скорбь, пусть она будет красива, благородна, как свойственно представительницам ее сословия; пусть ее движения будут энергичны, передают волнение. Вы не знали, что делать с ее двумя детьми; взгляните же на *Семью Дария* Лебрена, и вы увидите, как второстепенные персонажи помогают выделяться главным. Почему бы не показать близость войска, изобразив множество фигур, столпившихся возле императора? Некоторые из них, обрезанные краем холста, дали бы моему воображению достаточно пищи. И почему со стороны женщины не видно свидетелей, зрителей? Разве не нашлось никого — ни родных, ни друзей, ни соседей, ни мужчин, ни женщин, ни детей, любопытствующих узнать, добилась ли она хоть чего-нибудь? Вот что, по-моему, могло бы обогатить ваше полотно, и оно не казалось бы пустым, бесцветным и скудным.

Состязание Гиппомена и Аталанты[43]. Большая, довольно красивая картина. Поздравляю вас, г-н Алле; честное слово, ни я, ни другие этого не ожидали. Вот это картина! Вы написали все-таки картину! Представим себе обширный пейзаж, свежий, как весеннее утро. И на переднем и на заднем плане холмы, покрытые зеленью; это придает сцене глубину и протяженность. У подножия холмов — равнина; часть ее отгорожена длинной изгородью, перед которой и происходит состязание. Справа от этого открытого пространства — купа зеленеющих деревьев, чьи ветви образуют природные тенистые арки. Под этими деревьями — помост; на нем — отцы, братья, матери, сестры участников состязания и его судьи; подвешенный к ветвям большой парусиновый тент защищает тех и других как от непогоды, так и от жары. Перед помостом, в конце беговой дорожки, возвышается на пьедестале статуя Амура; здесь состязание завершится. Место его начала отмечено большим деревом, растущим, по воле случая, на другом краю поляны. За изгородью стоят многочисленные зрители разного возраста, обоего пола, по-разному проявляющие свой интерес к происходящему. Вот картина г-на Алле.

Перед изгородью одни лишь Гиппомен и Аталанта. Бег давно начался. Аталанта спешит поднять золотое яблоко. У Гиппомена есть еще одно; сейчас он его уронит. Им осталось лишь несколько шагов до цели.

Разумеется, позы и выражения лиц как судей, так и зрителей неодинаковы. Среди персонажей под навесом выделяется сидящий старик; судя по его радости, можно не сомневаться, что это отец Гиппомена. Головы стоящих за изгородью привлекательны на вид. Мне эта картина нравится, и очень. А когда мне сообщили, что она предназначена для гобелена, я и вовсе перестал видеть какие-либо ее недостатки. Гиппомен чрезвычайно легок, бежит в высшей степени грациозно, на носках, одна его рука протянута вперед, другая отведена назад; он — само изящество, это можно сказать о его фигуре, позе. В его взоре блещут уверенность в победе и радость. Быть может, бег не очень естествен; быть может, он больше смахивает на сцену из балета, чем на состязание; быть может, когда рискуют потерять возлюбленную, бегут иначе: волосы откинуты назад, все тело устремлено вперед, все движения к концу бега убыстряются; быть может, не привстают на цыпочки, не играют мускулами, не выставляют напоказ свою красоту, не держат яблоко кончиками пальцев, словно цветок. Но, возможно, эта критика справедлива лишь в том случае, если бы было изображено начало бега, а для последнего его периода она спорна. Аталанте еще далеко до конечной черты, а Гиппомен вот-вот ее достигнет. Победа не может от него ускользнуть, ему уже незачем бежать изо всех сил; он позирует, кичится, радуется своему торжеству. Так наши актеры, исполнив какой-нибудь бурный танец, доставляют себе удовольствие сделать еще несколько небрежных па по направлению к кулисам. Они как бы говорят зрителям: «Мы еще не устали, готовы начать сызнова; вам кажется, что мы выдохлись, — вовсе нет!» Такое хвастовство весьма натурально, и меня ничуть не коробит предположение, что Гиппомен у Алле бравирует. Я понимаю его и примиряюсь с его

бравадой. Иное дело — Аталанта: одобрить ее мне нелегко. Мне не нравятся ее худые, длинные и жилистые руки; такие бывают не у девушек, а у юношей. Мне неясно, находится ли эта фигура в покое или в движении: она смотрит на зрителей, стоящих у изгороди, ей явно хочется приковать их взоры, и она нагнулась, как будто заранее намерена подбирать яблоки одно за другим:

Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis
Offendar maculis...*

Обучение детей в богатой семье. (Плохой эскиз.) Жалкая вещь. Порой рисуют ноги и руки небрежно, головы еле намечают, принося все в жертву экспрессии и эффектности. Но здесь решительно все изображено неверно, а эффектности нет ни малейшей; налицо высшая степень вольности, какую можно позволить себе в эскизе. Слева, на переднем плане, сидящий на полу мальчик рассматривает географическую карту; его мать лежит на диване. Пузатый мужчина, стоящий за нею, — вероятно, отец. Что делает юноша, облокотившийся на стол? Понятия не имею. Кто этот аббат? Тоже не знаю. А что означает уход слуги? Тут же и глобус, и собака. Уберите эту картину, г-н Алле! Могут сказать, что вы запачкали ее фисташковым мороженым. Если бы я увидал нечто похожее на поверхности грязной воды, где иногда появляются мраморные узоры, то был бы удивлен, не зная, что это произошло случайно.

Обучение детей в бедной семье. (Плохой эскиз.) Справа — открытая дверь, в которой стоит оборванный мужчина; это, возможно, отец семейства. В лачуге сидящая женщина учит мальчика читать; это, полагаю, мать. В глубине, на заднем плане, служанка ведет маленького ребенка, придерживая за помочи, по деревянной лестнице в другую комнату. Левее, на переднем плане, высокая девушка, сидя анфас, вяжет кружево. Стоя за нею, младшая сестра, тоже вышедшая из отроческих лет, смотрит, как та работает. У ног старшей — кошка. Грёз поместил бы здесь собаку, ибо она есть в любой бедной семье, чтобы было кому приказывать. Слева столярная мастерская, где на переднем плане — старший сын с рубанком в руках. С другой стороны, в глубине, — его брат с заготовкой для изделия. Все в целом нарисовано плохо, одежды тяжелы, краски ужасно безвкусны. Ученик, выставивший подобную мазню, не получил бы ни стипендии, ни права на поездку в Рим.

Такие сюжеты нужно предоставлять тем, кто умеет использовать их, сочетая безупречность выполнения с привлекательностью замысла. Шарден, взявший на себя в этом году роль устроителя Салона, рядом с этими жалкими эскизами, словно в насмешку над ними, поместил эскиз Грёза. Это как раз случай malo vicino**.

ВЬЕН. *Марк Аврелий раздает народу хлеб и лекарства в дни голода и чумы*[44]. Описать картину нелегко, но попробую. Представьте себе помост, к которому ведет несколько ступеней; с него два воина раздают хлеб стоящей внизу толпе. У одного из них — полная корзина хлеба; другой в глубине — видны лишь его голова и руки — несет такую же корзину. Среди тех, кто принимает подаяние, на переднем плане — жующий хлеб ребенок; его мать с поднятыми руками, стоящая спиной, и старик; женщина заслоняет его, видны лишь голова и руки. Марк Аврелий проходит мимо в сопровождении сенаторов и стражи; сенаторы — рядом с ним, на переднем плане, а стражники — позади и в глубине. Он остановился при виде умирающей девушки, которая простерла к нему руки. Эта девушка лежит навзничь

* «Вот почему не сержусь я, когда в стихах среди блеска Несколько пятен мелькнут...» (*Гораций.* Наука поэзии, 351—352; пер. М. Гаспарова).

** Неудачного соседства *(латин.)*.

на первой ступени помоста, ее поддерживают и окружают отец, мать и молодой брат. Левее, на ступенях помоста, мертвая женщина; на ее груди — ребенок, чья головка повернута к императору. В стороне, слева, — группа мужчин, женщин и детей, протягивающих руки к воину, который стоит рядом с императором и раздает им лекарства; за этой группой, у края полотна, старик и женщина, также ожидающие помощи.

Разберем эту композицию.

Во-первых, ребенок ест хлеб не очень-то жадно, не так, как следовало бы умирающему от голода; он вовсе не исхудал, довольно упитан. Его мать, видная со спины, берет хлеб, словно отталкивая его; берущим рукам такое положение не придают. Умирающая девушка, окруженная родными, написана холодно и невыразительно; неизвестно, чего она просит, что ей требуется. Ее родители, судя по характеру лиц и одежды, — крестьяне; между тем их дочь и выглядит и одета как не принадлежащая к этому сословию. Ее молодой брат, долговязый и щуплый, похож на отрока-Христа, проповедующего в храме. А почему у сенаторов — лица апостолов? Ведь они написаны именно такими. Они что-то говорят в тот самый момент, когда девушка обращается к императору; это противоречит здравому смыслу. Оба раздатчика хлеба хороши. Поза Марка Аврелия мне нравится: она проста и естественна, но лицо невыразительно, на нем нельзя прочесть ни скорби, ни сострадания, а лишь равнодушие, свойственное его сану. Что сказать о женщине огромного роста, лежащей на ступенях? Спит она или умерла? Не поймешь. А ее ребенок? Разве дитя на трупе матери будет так себя вести? К тому же он до того пухл, что его можно принять за набитую ватой куклу без костей. Я напрасно пытался отыскать хоть какие-нибудь наводящие ужас следы голода и чумы, отдельные страшные эпизоды, обычно сопутствующие этим бедствиям. Ничего подобного нет и в помине; перед нами чуть ли не обычное проявление щедрости и раздача милостыни. Картина лишена теплоты, написана без всякого вдохновения: ни поэзии, ни фантазии. Она не стоит даже одного стиха Лукреция[45].

Единственное сносное место в ней — группа граждан, стоящих слева. Тут есть и краски, и экспрессия, и характеристика, и мастерство. Но это не мешает мне воскликнуть: разве эта картина для искушенного зрителя, для чувствительных людей, для возвышенных душ, для глаз, ищущих гармонии? Все жестко, сухо, вяло, ничто не выделяется; можно подумать, что это — аппликация из кусочков картона, вырезанных и наложенных друг на друга. Здесь нет ни воздуха, ни дымки, которая позволяет ощутить глубину, придает рельефность: головы кажутся наклеенными прямо на небо. Позы солдат хороши, но в них нет характерности, своеобразия: такое же соболезнование могли бы выражать и монахи. Как красочно написал бы эту картину Ванлоо! Здание, представляющее собой храм или замок, выполнено в слишком темных тонах. Правда, эффектность требовала такого цвета, но он режет глаза. Единственное достоинство картины — в том, что рисунок вообще хорош. Ноги лежащей женщины очень красивы, чувствуется тело, натуру можно узнать. Девушка на переднем плане, между отцом и матерью, приемлема; но не кажется ли вам ее голова чересчур маленькой?

Нужно, однако, сказать несколько слов в защиту Алле, Вьена и Ванлоо: их талант был стеснен неблагоприятными условиями. Лишь глупец может требовать, чтобы на узком и длинном пространстве были изображены *Избиение младенцев; Израильтяне, гибнущие в пустыне от жажды; Август, велящий запереть храм Януса; Марк Аврелий, раздающий народу хлеб и лекарства в дни голода и чумы* и другие аналогичные сюжеты, с которыми связано много локальных эпизодов. Высота полотна ограничивает рост главных персонажей; а когда две или три большие фигуры занимают всю картину, то она больше походит на этюд, набросок, чем на настоящее произведение живописи.

ЛАГРЕНЕ. Magnae spes altera Romae*[46]. Вот художник так художник! В своем искусстве он делает просто поразительные успехи. Все у него есть: рисунок, колорит, чувство плоти, выразительность, прекраснейшие драпировки, характернейшие лица — все, кроме вдохновения. О, он будет великим художником, если им овладеет чувство. Его композиции просты, движения правдивы, колорит прекрасен и выдержан. Он всегда пишет с натуры. Есть у него картина, в которой не сыщет изъяна даже самый придирчивый глаз. Его небольшую композицию *Святые девственницы* хочется приписать кисти Гвидо Рени. Чем дольше вглядываешься в его *Справедливость и Милосердие,* в его *Доброту и Великодушие,* тем больше наслаждения испытываешь. Помню, во время оно я вырвал у него кисти. Но кто бы не запретил Расину заниматься поэзией, услышав его первые стихи? Лагрене очень просто объясняет свои успехи, говоря, что деньги, заработанные им на плохих картинах, он использует для того, чтобы писать хорошие.

Святой Амвросий вручает господу письмо Феодосия после победы этого императора над римлянами. Алтарь — слева. Святой коленопреклонен на ведущих к алтарю ступенях; позади него священники держат его крест, митру и посох. Сюжет — холодный, живописец — тоже; он вложил в картину все, что знал, Она написана умело, твердой кистью, одеяния хорошо наброшены на плечи; но больше всего мне понравились молодые прислужники, их лица хороши. Все, вплоть до кресла, находящегося в правом углу, выделяется красотой форм; имитация позолоты весьма натуральна. Будь я рядом с Лагрене, когда он обдумывал свою картину, я посоветовал бы ему посетить г-на Ватле, взглянуть на *Святого Бруно* Рубенса[47] и переделать лицо святого Амвросия, чтобы оно приняло такой же характер, поражающий зрителей. Это — самое слабое место картины; и, быть может, колорит недостаточно ярок. Лагрене еще не умеет писать большие полотна, но надежда на это есть. Его *Святой Амвросий,* даже такой, каков он ныне, заинтересовал бы самого Десэ; и тот, кто перед ним не задерживается, недостоин лицезреть написанного лучше.

Апофеоз святого Людовика. Коленопреклоненного святого ангел возносит на небеса. Вот и вся композиция.

Хорошо быть простым, но простота требует возвышенности как в замысле, так и в его воплощении. В таком случае художник следует по стопам скульптора. Здесь же ни одна деталь не может рассчитывать на нашу снисходительность. Святой тяжеловат, и самые богатые одежды не в состоянии скрыть убожество его натуры. Один античный художник сказал своему ученику, изобразившему Венеру, всю усыпанную драгоценными камнями: «Не в силах сотворить ее прекрасной, ты сделал ее богатой». То же самое я скажу о Лагрене: в его святом не чувствуется того просветления, той экстатической радости, что свойственна приявшим благодать. Зато ангел воистину парит: лик его достоин кисти Доменикино; плохо только, что нижняя часть его тела словно запуталась в одеянии. Был бы еще воздух передан как следует! Но ведь этого нет, а потому я вправе назвать картину неудачной.

Диана и Эндимион[48]. Слева на переднем плане — спящий Эндимион. Голова его откинута назад, туловище слегка приподнято, так как он лежит на склоне; правая рука — на спине собаки, отдыхающей возле него. Справа в глубине — Диана, вынужденная покинуть возлюбленного из-за своих обязанностей богини. Уходя, она оглядывается; в ее взгляде сквозит грусть. Между нею и Эндимионом — Амур, старающийся принудить ее забыть свой долг, как он делает это с самого сотворения мира.

Картина очень красива, очень хорошо написана. Эндимион — в позе отдыхающего; возможно, ноги несколько худы; впрочем, их очертания правильны.

* Еще одна надежда великого Рима *(латин.)*.

Хотелось бы придать его чертам больше характерности: выпирающий подбородок, точно галоша, мне не нравится, ибо придает Эндимиону глупый и неблагородный вид. Живот довольно жирен, колени нарисованы с поразительной детальностью, вся нижняя часть тела выглядит в высшей степени натурально. Но рука, лежащая на собаке, явно не кисти Лагрене: ведь никто не умеет писать руки так, как он. Диана легка и стройна, но нужно было сделать ее синее одеяние не таким ярким или заменить его другим, так как оно чересчур привлекает к себе взор. Вокруг головы пастуха — нечто вроде ореола, лишенного легкости и темноватого, который можно было сделать более воздушным; но поскольку для лица требовалась яркость колорита, то этот ореол, несмотря на его тяжеловесность и темный цвет, не повредил. Утверждают что Эндимион больше похож на мертвеца, чем на спящего; не знаю, насколько этот упрек справедлив, но хорошо помню, что у *Христа* Фальконе рука свешивается точно таким же образом[49].

Справедливость и Милосердие[50]. Налево сидит на земле Справедливость, показанная в профиль. Левую руку она положила на плечо Милосердия и смотрит на него с благосклонностью; в правой руке меч. Милосердие — на коленях, справа, касается головой колен Справедливости. За Милосердием — ребенок, лежащий на спине и играющий с рычащим львом. Возле Справедливости — весы и прочие ее атрибуты.

Что за красивая картина! Достойны похвалы и краски, и характер фигур, и их позы, одеяния, все детали. Руки, ноги — все выписано как нельзя более тщательно. Как выглядит Милосердие! Где взята натура для этой головы? Оно — воплощенная доброта: добротой дышат и выражение лица, и поза, и одежда, и спина, и плечи — словом, все. Я слышал выраженное кем-то пожелание, чтобы у Справедливости было больше достоинства. Вы ее видели, не правда ли, ничего изменять не надо? Если бы я осмелился шепнуть художнику несколько слов на ухо, то посоветовал бы лишь укоротить одеяние, которое тянется за нею как шлейф и снижает эффектность, или же заменить его другим; обойтись без голубого узора на тунике Милосердия, вносящего излишнюю пестроту; переписать ребенка, так как он красноват и не очень изящен; убрать половину складок скомканного куска ткани, на котором он лежит; еще раз пройтись кистью по гриве льва. Но даже ничего не меняя в картине, можете поставить под нею: «Гвидо Рени», и если увезете ее в Италию, то подделка будет обнаружена лишь из-за свежести красок.

Доброта и Щедрость. Этот художник — большой мастер станковой живописи. Картина — парная к предыдущей и почти так же хороша. Доброта, насколько мне помнится, сидит, показана анфас; правую руку она приложила к левой груди, из которой брызжет молоко прямо в лицо стоящего перед ней ребенка. Щедрость возлежит, прислонившись к Доброте, и правой рукой разбрасывает золотые монеты; в левой руке у нее — рог изобилия, символ богатства. Надо видеть, как она покоится, как эффектно положение ее рук, как хорошо ее голова окутана покрывалом, как наклонено туловище; каждая часть тела — на своем месте; рука, разбрасывающая золото, словно высовывается из полотна. Вся эта фигура написана смело, красочно. Рог изобилия — очень изящной формы, тонкой работы. Картина являет пример изображения как богатой, так и обычной одежды. Синяя ткань, покрывающая колени Доброты, широка, но грубовата, суховата, жестковата; а та, что облегает колени Щедрости, тоже широка, но мягка и шелковиста. Доброта одета скромно, как и следует; одеяние же Щедрости пышно — тоже как ей положено. Ребенок рядом с этой последней фигурой плох; его протянутая рука негибка; сверх того, детали написаны не с натуры, тон красен. Несмотря на это, картина чарует, весьма эффектна; головы красивы, как нельзя более характерны; хороши и ноги, руки, чувствуется плоть, живое тело. Выкрадите

у короля (у кого же и красть, как не у королей?) эти две парные картины, и вы будете обладать лучшим, что есть в Салоне; можете быть уверены в этом.

Жертвоприношение Иеффая[51]. Расположение фигур на этой картине довольно удачно. В центре — алтарь, на котором горит огонь. Рядом — Иеффай, наклонившийся к дочери с кинжалом в руке, готовый вонзить его; она распростерта у его ног, спиной к нему, грудь ее обнажена, взор поднят ввысь. Отец не видит дочери, а та — отца. Перед жертвой, стоя на коленях, юноша держит сосуд, готовясь принять в него кровь, когда она польется. Справа, позади Иеффая, — два воина; слева, в глубине за алтарем, — три старика.

Неплохой сюжет, но он требует менее уравновешенного, более пылкого мастера, чем Лагрене. Правда, Иеффай довольно выразителен, но настолько ли, насколько должен быть выразителен отец, убивающий родную дочь? Как по-вашему, разве он не произведет больше впечатления и не будет более естествен, если в тот момент, когда он кладет одну руку на грудь дочери и собирается пронзить ее кинжалом, зажатым в другой руке, глаза его будут зажмурены, губы плотно сжаты, мышцы лица сведены судорогой, а голова обращена к небу? Эти два воина, праздные и невозмутимые созерцатели происходящей сцены, совершенно не нужны. Ни к чему и три старика, столь же бесстрастные и пассивные зрители. Рядом с этими безмолвными персонажами, дышащими холодом, Иеффай выглядит как убийца, а юноша, предлагающий свое содействие не моргнув глазом, не возмущаясь, не проявляя ни жалости, ни сострадания, нестерпимо жесток и фальшив. Девушка — лучше, но написана слабо: не тело, а гипсовый слепок. Словом, спросите у тех, кто любуется этой картиной, стараясь не замечать ее недостатков: внушает ли она им ужас, чувство скорби, приводит ли в содрогание, подобно рассказу о том, что на ней изображено? Момент, выбранный художником, самый близкий к роковой развязке, кажущейся неизбежной, не является, быть может, ни самым волнующим, ни самым красочным. Возможно, я был бы больше тронут, увидев, как девушка, украшенная цветами и лентами, в сопровождении подруг, поддерживающих ее, слабеющей походкой приближается к алтарю, на котором должна принять смерть от руки своего отца. Возможно, отец, ожидающий дочь, чтобы принести ее в жертву, показался бы мне более достойным жалости, чем когда он готов поразить ее, занеся кинжал. Говорят, что картина хорошо скомпонована; но что за композиция, где из семерых персонажей четверо лишних? Говорят, что рисунок хорош, то есть головы правильно посажены, нет ни чересчур больших ног, ни чересчур маленьких рук; но разве это является достоинством, когда интерес к происходящему на полотне должен сделать незаметными все эти изъяны, будь они даже в наличии? Говорят, что и краски хороши. Что касается этого — сошлюсь на *Справедливость и Милосердие* того же художника, на все его небольшие картины, отличающиеся, как мне кажется, совсем другим колоритом.

Четыре картины, изображающие богоматерь. Все четыре очень милы. Возьмите любую из них, и можете быть уверены, что всегда будете смотреть на нее с удовольствием. Лицо богородицы везде благородно и красиво; дитя везде по-младенчески невинно, движения естественны, одеяния широки, детали тщательно выписаны; во всем видно большое мастерство, смелость кисти. Как высоко будут цениться эти небольшие картины, когда художника не станет! На одной из них богоматерь ведет Христа-ребенка к святому Иоанну, такому же мальчику; тот преклоняет перед ним колени. Христос-ребенок силится приподнять святого Иоанна ручонками за локти. Ниже стоит на коленях святая Анна. На второй картине богоматерь держит голенького младенца Христа на руках и показывает его святому Иосифу. Она смотрит на святого Иосифа, а тот — на ребенка. На третьей картине — младенец Христос, голенький, на коленях

у матери; в ручках у него крест с заостренным концом; дитя сейчас пронзит им голову змеи, грозящей ужалить в ногу его мать, которая восседает на земном шаре. Справа и слева — группы порхающих в небе ангелочков. На четвертой картине богоматерь, изображенная в профиль, одним коленом опираясь на подушку, помогает младенцу Христу сесть на овечку святого Иоанна. Последний, с крестом, держит овцу за голову. У Христа в одной руке яблоко, другой он ухватился за ленту, обвязанную вокруг шеи овечки. Наш друг Кармонтель называет все это подражанием, но он не прав, во всяком случае когда утверждает, что больше нельзя изображать ни богоматерь, ни святого Иоанна, ни святого Иосифа, ни святую Анну, ни святую Елизавету, ни Христа, ни апостолов — вообще нельзя писать никаких картин для церквей, поскольку нам давно известен характер этих персонажей. Если его критика справедлива, то нам больше не видать на полотне ни Юнону, ни Юпитера, ни Марса, ни Венеру, ни граций, никаких сцен из мифологии, как древней, так и современной. Придется довольствоваться историческими сюжетами и сценами из общественной или семейной жизни. Возможно, что большой беды в этом не будет. Могу, не краснея, признаться, что *Помолвка* Грёза нравится мне куда больше, чем *Суд Париса*[52].

Но вернемся к богоматерям. Мне показалось, что на одной из этих картин нижняя часть лица святой Анны выглядит моложе, чем следовало бы, судя по ее лбу и рукам. Когда чело изборождено морщинами, а суставы рук узловаты, то шея обычно дрябла, вся в складках. На другой картине — старое кресло, край одеяла, подушка из тика, создающие полную иллюзию реальности. Если эта картина еще раз попадется вам на глаза, обратите внимание на голову богоматери; как она красива и тщательно написана, как прекрасно причесана, как прелестна и идет ей лента, которой повязана ее голова, чтобы волосы не рассыпались; вглядитесь в младенца Христа, как хорош цвет его тельца; но не смотрите на святого Иоанна: он негибок, связан в движениях, в нем нет природной непосредственности. Почему один из мальчиков так хорош, а другой плох? Я мог бы ответить на этот вопрос, но не решаюсь, чтобы не дать Кармонтелю карты в руки.

Возвращение Авраама в землю Ханаанскую[53]. Совершенно необходимо объяснить под картиной ее сюжет, иначе непонятно, изображает ли горный пейзаж Ханаанскую землю или другую; кто эти мужчина и женщина, сопровождаемые слугой, — Авраам и Сарра или же кто-то другой со своей женой и рабом? Сарра ездила порой на осле; эта мода еще держится. И, как всегда, стада коров, овец с пастухами. Каков бы ни был сюжет — картина все-таки заслуживает внимания благодаря яркости красок, живописности пейзажа и натуральности изображения путников и животных. Не Бергхем ли это? Нет. Лутербур? Тоже нет.

Милосердие римлянки[54]. Слева — сидящий на земле старик; у него настороженный вид. Женщина с обнаженной грудью, стоящая наклонившись к старику, тоже оглядывается с опаской. Оба они смотрят на зарешеченное окошко темницы, из которого их могут увидать; действительно, в нем маячит фигура солдата. Женщина хочет кормить старика грудью, но тот не решается принять этот дар, испуганно отстраняясь левой рукой.

Женщина красива; ее лицо выразительно, одежда изображена очень умело. Старик тоже красив, даже слишком; по-моему, он чересчур крепок, так упитан, словно у него уже есть пара коров; вовсе не видно, чтобы он испытывал какие-либо страдания, и если женщина не остережется, у нее в конце концов будет от него ребенок. Впрочем, эта картина приведет в восторг всех, кто считает, что художнику не надобен здравый смысл и он может позабыть о том, как должно подействовать на заключенного долгое пребывание в темнице и неизбежность казни голодной смертью. Все детали головы старика изумительно вы-

писаны, и вообще все очень красиво: борода, седые волосы, выражение лица, уши, ноги, руки, все тело. Но я представляю себе этот сюжет иначе.

Совершенно незачем этому несчастному старику и милосердной женщине бояться, как бы их не увидали: страх перед этим сковывает их, мешает сюжету. Я бы показал старика в цепях; прикрепленные к стене темницы, они заставляют его держать руки за спиной. При появлении кормилицы, как только она откроет грудь, его губы жадно тянутся к соску. Надо, чтобы его движения показывали, как он голоден, чтобы на теле его были следы страданий. Он даже не дает женщине времени подойти вплотную, устремляется к ней, так что цепь тянет назад его руки. Женщине не следует быть молодой; пусть ей будет по меньшей мере лет тридцать, пусть она выглядит серьезной, порядочной, даже величавой; ее лицо должно выражать жалость и сострадание. Одевать ее изысканно — нелепость; но на ней красивый головной убор; длинные распущенные волосы падают из-под широкого чепца; платье — простое, из грубой, заурядной ткани. Нужно показать не привлекательные круглые груди, а мощный, большой бюст; женщина должна быть высокой, сильной. Старик, несмотря на изможденность, не будет противен глазам, если хорошо выбрать натурщика: он должен быть мускулист, крепок, атлетически сложен. Словом, мне хотелось бы, чтобы эта сцена была трактована в более высоком стиле, чтобы редкое и трогательное проявление человечности не превращали в пустячок.

Магдалина. Она повернута анфас, взоры обращены к небу, по щекам текут слезы; плач исказил и ее губы и все черты лица. Руки ее скрещены. Длинные волосы, змеясь, ниспадают на грудь, укрывая ее от взоров, так что обнажены лишь руки и часть плеч. Так как в порыве скорби ее руки крепко прижаты к груди и одна к другой, то кончики пальцев чуть ли не впиваются в тело. Лицо выражает глубокое, непритворное раскаяние. Невозможно представить себе более красивые руки и плечи. Ямочки на коже от нажатия кончиков пальцев изображены с чрезвычайным искусством. Эта картина — настоящий шедевр, но шедевр не без недостатков. Художник окружил голову сиянием, что крайне неудачно, так как портит весь эффект, и к тому же, сказать по правде, одеяние мне не очень нравится.

За кающейся святой, которая, по словам Панурга[55], сто́ит того, чтобы согрешить с нею разок-другой, — обломок скалы, а на нем — сосуд с благовониями, атрибут Магдалины. Если умастившая ноги тридцатитрехлетнего Христа и затем вытершая их своими волосами была так красива и Христос не испытал при этом никакого плотского влечения — значит, он не был человеком, и это явление можно противопоставить всем умствованиям социниан[56].

Святой Петр, оплакивающий свой грех[57]. Он показан анфас, взор обращен к небу, руки скрещены. Композиция задумана умно, но холодно; живая плоть красива, но экспрессии мало; не вложено никакого чувства; одеяние тяжеловесно, руки слишком малы; борода расчесана, но это не борода апостола или кающегося. Ни искорки вдохновения, картина заурядная. Зачем святой так закутан? Почему не видно ни груди его, ни шеи? Почему бы ему не воздеть к небу руки, вместо того чтобы держать их скрещенными? Они стали бы выразительнее, и спадающие рукава показали бы их обнаженными. Такие лица требуют от мастера порыва, поэтичности, а у Лагрене, к несчастью, их нет. Появятся ли они у него когда-нибудь? Это очень желательно; тогда у него будет решительно все.

ДЕСЭ. Этого художника уже нет в живых. Вот у него-то хватало и жара, и фантазии, и вдохновения! Кто-кто, а Десэ умел изобразить трагическую сцену, дать в ней эпизоды, способные повергнуть в дрожь, явить жестокие характеры, естественно и умело противопоставив им натуры кроткие и невинные![58] Вот

кто был настоящим поэтом! Распутник по натуре, он умер жертвой наслаждения. Последние его работы слабы и свидетельствуют только о плачевном состоянии его здоровья.

Обращение святого Павла. Если существует замечательный сюжет для картины, то это — обращение святого Павла. Я спросил бы художника: способен ли твой ум представить себе эту величественную сцену и расположить в ней фигуры так, чтобы они поражали взор? Сумеешь ли ты изобразить небесный огонь, от которого в испуге падают наземь и люди и кони? Хватит ли у тебя фантазии, чтобы показать лица, по-разному искаженные ужасом? Владеешь ли ты чародейством светотени? Тогда возьми кисть и дай нам увидеть на полотне, что произошло с Савлом по дороге в Дамаск[59].

На картине Десэ Савл упал навзничь на переднем плане; его ноги — на заднем плане, голова — ниже туловища; одной рукой он упирается в землю, а другой пытается прикрыть лицо; взор его прикован к тому месту, откуда исходит опасность.

Фигура красива, нарисована хорошо и смело. Это — прежний Десэ; но во всем остальном его не чувствуется. Ясно, что главное в картине — резкий световой эффект, но художник не подумал об этом. По левую сторону у него рассыпаны испуганные воины; по правую — другая группа вокруг упавшей лошади; но эти группы холодны, написаны посредственно, не привлекают взор и внимание. Оно целиком сосредоточивается на огромном крупе лошади Савла. Если сравнить ее размеры с ростом воина, схватившего коня под уздцы, то последний окажется больше коня на Вандомской площади[60]. Краски всей картины грязны и тяжелы; это, сказать по правде, и не картина вовсе, а лишь жалкое ее подобие.

Святой Иероним, пишущий о смерти. Справа быстро летящий ангел трубит в трубу. Слева сидит святой на глыбе камня, глядя на этого ангела и слушая звуки его трубы. На земле возле него — череп и несколько старых книг.

Десэ был уже тяжело болен, когда писал эту картину. В ней нет прежнего пыла, прежнего таланта. Своих *Савла* и *Святого Иеронима* он сделал похожими на картины полуторавековой давности, грязные, засаленные, прокопченные. Если не считать этого, святой недурно написан, его контуры очень хороши, но в композиции нет стройности, она неуклюжа. В ангеле чувствуется сила, его лицо красиво, не спорю; но крылья словно вывернуты наизнанку, потрепаны, разного цвета, перья их взъерошены; можно подумать, что это ангел Мильтона, получивший взбучку от дьявола. И затем, что этот ангел означает? Что символизирует святой, смотрящий на него и слушающий его трубу? Что за жалкая, убогая идея — изображать наяву призраки, встающие в воображении? Пусть ангел пролетает, трубя, — согласен; но, вместо того чтобы воплотить его в реальной фигуре, приковывающей взор святого, надо было показать ужас, испытываемый тем, кто познал все страдания последних минут человеческой жизни, узрел их, поражен ими; показать так, чтобы это было видно по выражению лица, жестам рук, позе, характеру фигуры. В былые времена Десэ так и сделал бы; он задумал именно такого святого Иеронима, какого мне хотелось.

Ахилла, борющегося с водами Скамандра и Симоиса, спасают Юнона и Вулкан[61]. В центре картины — парящий в воздухе Вулкан; в каждой руке у него по пылающему факелу, которые он мечет в воды Скамандра и Симоиса; видно его лицо. Сзади него — Юнона. Божества обеих рек перепуганы: одно из них лежит, лицом к нам, склонившись над урной; второе стоит, повернувшись спиной. Речные нимфы разбегаются; реки кипят и клокочут в своих руслах; Ахилл борется с волнами, преследуя троянца, чтобы пронзить его мечом. На прибрежном песке валяются шлемы и щиты.

Этот сюжет требовал огромного холста, а перед нами — небольшая картина. Вулкан слишком молод на вид: это вовсе не кряжистый, внушающий страх бог кузниц, обитатель пещеры, полыхающей огнями, властитель циклопов, металлург, чей удел — орудовать клещами и молотом, разжигать горн, бить по раскаленному железу, сыплющему каскады искр; именно таким видел его древний поэт. Божества рек грубоваты, сухи, тощи. Сюжет задуман с размахом, но выполнен жесткой кистью. Между фигурами нет воздуха, дымки; нет гармонии, связи, переходов; все не отделано, выпячено на передний план. Когда пятилетнюю дочку Ванлоо спросили, что это такое, она ответила: «Фейерверк!» — и была права. Чтобы написать такую картину, нужно было слить воедино таланты трех или четырех живописцев: ведь требовалось изобразить нависших над бездной грозных, внушающих ужас небожителей; кипящие воды с клубами пара над ними; воздух, который вот-вот вспыхнет; объятых страхом речных нимф; русла, забитые трупами, шлемами, щитами и колчанами; Ахилла, тонущего в клокочущих волнах, и т. д.

Юпитер и Антиопа. Слева — нагая Антиопа, спящая на земле чуть запрокинув голову; ее тело немного приподнято. Справа к ней украдкой приближается Юпитер, преображенный в фавна[62]. Возле него, ближе к заднему плану, — маленький амур, как будто шепчущий: «тсс!» За Юпитером сидит на ветке орел, держа в когтях молнию, вытянув шею, как бы интересуясь происходящим.

Антиопа плоха. Юпитер схож с каменной глыбой: голова лишь намечена, ни рта, ни глаз различить нельзя. У фавна лицо узкое, с неимоверно вытянутым подбородком, выражение глуповатое, он выглядит сущим дураком. Ведь он — фавн, рядом — обнаженная женщина; его губы, глаза, ноздри, все поры кожи должны дышать чувственностью, а этого нет и в помине, так что мне не хочется крикнуть: «Антиопа, проснись! Если твой сон продлится еще чуть-чуть, то...» Все дело в том, что она некрасива и мне до нее нет дела. Фон слишком темен; сатир нарисован кое-как, в нем нет жизненной правды[63]. А руки, ноги, тело? Эх, Лагрене, где ты?

Изучение наук. Женщина сидит за столом, ее видно в профиль. Она размышляет, собирается что-то писать. Свет на стол падает из круглого слухового окошка. Вокруг нее — бумаги, книги, глобус, лампа. Голова некрасива, но причесана со вкусом. Сорочка спадает с плеч, еле на них удерживаясь; такое неглиже хорошо придумано. Картина доставит вам некоторое удовольствие, если вы не вспомните о *Меланхолии* Фети.

Два эскиза: Граф Коменж у траппистов и *Артемизия у гробницы своего мужа.* О, клянусь, здесь вновь явила себя несомненная одаренность художника! Оба эскиза великолепны; первый полон занимательности, пыла и патетики. Здесь настоятель траппистов изображен в рост; у ног его лежит среди пепла умирающая Аделаида; коленопреклоненный граф целует ее руки; справа, рядом с настоятелем, застыла в изумлении группа монахов; вокруг графа тоже стоят пораженные чернецы; левее, в глубине картины, еще два потрясенных монаха взирают на эту сцену. Прибавьте к ней еще и склеп. Изучите характеры и жесты траппистов, и вы невольно скажете: «Вот она, правда! Маркиза де Тенсен написала об этом роман, а Десэ воссоздал историю»[64].

Артемизия у гробницы Мавзола[65]. Ludentis speciem dabit, et torquebitur*. Вся эта композиция очень печальна, мрачна, траурна. Она внушает восхищение, скорбь, ужас и благоговение. Тьма здесь глубока, но один-единственный луч света еще более усилил бы впечатление темноты и страха и не нарушил бы атмосферу тишины. Одаренному художнику свет служит для создания самых

* «Будет он с виду играть, хоть и мучится...» (*Гораций.* Послания, II, 2, 124; пер. Н. Гинцбурга).

противоположных эффектов; ярок ли свет, мягок, распределен по силе, всеобъемлющ или широк, — он ложится на каждый предмет равномерно или соответственно его положению и расстоянию от источника света; свет может внушать радость или усиливать ее, или его можно свести к чисто техническому средству, являющему мастерство живописца, не ослабляя, но и не усиливая впечатления от картины. Свет, сосредоточенный только на лице умирающего, усугубляет ужас, заставляя еще острее ощутить окрестный мрак. На этой картине свет падает слева: слабый, разреженный, он едва-едва касается поверхности ближайших предметов. Правая часть изображения чуть различима при свете жаровни, на которой сжигают благовония, и погребальной лампы, подвешенной под сводом гробницы. Есть сумрачная печаль во всех разновидностях искусственного освещения, а именно: ламп, факелов, светильников; это свет багровый и мрачный, связанный в нашем воображении с ночью, с покойниками, призраками, колдунами, гробницами, кладбищами, пещерами, храмами, могилами, тайными обрядами, заговорами, бунтами, преступлениями, казнями, погребениями, убийствами. Такой свет, неверный, колеблющийся, непрерывно мерцая на лицах, словно предрекает конец нежных страстей и придает еще больше выразительности страстям губительным.

Гробница Мавзола занимает правую часть полотна. У ее подножия, на переднем плане, женщина сжигает благовония на раскаленной жаровне. За нею, в глубине, можно разглядеть нескольких стражей. На правом краю картины с гробницы ниспадает огромная ткань. На самом дальнем плане, на некотором расстоянии от нижнего края полотна, художник поместил рыдающую женщину. Над ее головой и над гробницей он подвесил лампу: свет ее, падающий сверху, погружает все предметы в полумрак.

Артемизия перед гробницей стоит на коленях, на подушке. Наклонившись, она обеими руками обнимает урну, в которой почиет дорогой ее сердцу прах. Ее скорбная голова поникла над урной. У ног Артемизии стоит погребальная ваза, а за ней, в глубине, возвышается колонна, составляющая часть памятника.

Две наперсницы Артемизии, разделяющие ее скорбь, последовали за ней к гробнице. Они расположены сзади: одна стоит, другая опустилась на колени. Лица и позы обеих живо выражают отчаяние, особенно сильное у коленопреклоненной, глаза которой обращены к небесам. Только вообразите это заплаканное лицо, освещенное лампой! Рядом с этими женщинами лежит подушечка, а за ними стоят солдаты и стража.

Но для того чтобы почувствовать всю мрачную силу этой композиции, надо видеть, как свободны и величественны в своем естественном беспорядке одеяния персонажей, а я почти не в силах описать их. До этого я не мог и представить, насколько важна та сторона искусства, которую обычно считают несущественной, и как много она требует вкуса, поэзии, даже гениальности.

Немыслимо описать одеяние Артемизии: большой кусок ткани, наброшенный на ее голову, ниспадает крупными складками вдоль лица, обращенного к фону картины, давая зрителю возможность полюбоваться ее профилем. Ткань написана сильно и производит отличное впечатление. Как же величествен, трогателен, печален и благороден облик этой женщины! Как она прекрасна! Сколько в ней грации, — этого не может утаить ее одеяние! Какую выразительность ее лицу и рукам придает эта живописная ткань! С какой нежностью обнимает Артемизия то немногое, что осталось ей от возлюбленного супруга!

Восхитительная, в высшей степени прекрасная композиция, подобная возвышенной поэме! Грустью, печалью, скорбью пронизывает она душу зрителя. Когда рядом с этим эскизом я вспоминаю погребальные сцены в нашем театре, наших театральных Артемизий, а также их напудренных и завитых наперсниц

в фижмах, с большими белыми платками в руках, клянусь душой, что не стану впредь созерцать эти пошлые представления показной скорби, и я сдержу слово.

Десэ создал этот эскиз в последние минуты жизни. Смертный холод уже леденил его руки, пальцы уже не могли удержать кисти, но вечная, божественная сторона его дара еще сохраняла всю свою силу. Архимед хотел, чтобы его могилу украшала выбитая на камне сфера внутри цилиндра. Вот так и выгравированный эскиз Десэ должен был бы украсить его гробницу. Кстати, друг мой, известно ли вам, что кавалер Пьер любезно предложил закончить его эскиз, где изображен граф Коменж? Когда умер Апеллес, никто не дерзнул завершить начатую им *Венеру*. У нас есть, как сами можете убедиться, художники, более уверенные в своих силах. Без шуток, Пьер сделал доброе дело: он предложил министру расписать храм Инвалидов по эскизам Ванлоо[66]. Я забыл об этой детали, кое о чем говорящей.

Десэ жил и умер на моих глазах. Я видел все его большие композиции — *Святой Андрей, поклоняющийся кресту; Святой Андрей, ведомый на муки;* дерзкий и возвышенный *Святой Виктор, бросающий вызов проконсулу и низвергающий идолов*. Десэ понял, что у фанатика и воина, подвергающего свою жизнь опасности ради другого человека, характер должен быть незаурядный: тем более что речь идет о жертве во имя господа. Я видел его *Святого Бенедикта, умирающего у алтаря*, его *Искушение Иосифа*, где он осмелился показать Иосифа человеком, а не грубым животным, его прекрасное *Обручение пресвятой девы*, происходящее во храме, хотя историческая достоверность требовала, чтобы оно праздновалось в мирском помещении[67]. У Десэ было богатое и смелое воображение. Несмотря на все свои телесные немощи, Десэ находил в себе силы создавать большие композиции. И как он еще могуч в *Святом Иерониме, размышляющем о конце света*, в *Обращении Савла* и в *Ахилле, борющемся с водами Скамандра и Симоиса* — произведениях пламенных и по замыслу и по выполнению. Его манера величественна, горделива и благородна. Уж он-то разбирался в распределении планов, умел придать фигурам живописность и расположить их самым эффектным образом. Рисунок у него был уверенным, прочувствованным, очень выразительным, хотя и несколько угловатым; он, не колеблясь, жертвовал деталями ради целого. В его картинах встречаются большие участки, покрытые тенью, — места, дающие глазу отдых и подчеркивающие силу света. Лишенный особых тонкостей и вычур, колорит Десэ крепок и смел, в соответствии с жанром. Иногда его упрекали в том, что мужские фигуры у него написаны в желтоватых или почти красных тонах, а женщины столь румяны, что выглядят накрашенными. *Иосиф* Десэ показывает, что художник не был чужд ни грации, ни сладострастия, но и то и другое у него отличалось строгостью и благородством. Оставленные им рисунки только подтверждают высокую оценку его таланта: вкус, мягкий карандашный штрих, воодушевление извиняют некоторые его ошибки. Говорят, что этюды голов, нарисованные с таким чувством и с таким мастерством, достойны храниться вместе с рисунками великих художников прошлого[68]. На Десэ возлагали самые большие надежды — неудивительно, что о нем скорбят. У Ванлоо была более изощренная техника, но он несопоставим с Десэ по духовной значимости и силе дарования. Впервые вручил сыну карандаш его отец, скверный руанский живописец. Десэ-младший учился у Колена де Вермона, Рету, Буше и Ванлоо. У Буше он едва было не утратил все, чему научился у других, — продуманность и величавость в расположении фигур, понимание светотени, эффект внушительности, создаваемый большими массами. В юности немало времени растратил он на всякие удовольствия, но все же удостоился академической премии и съездил в Рим. Тишина и печаль древнего города оказались ему не по нраву, и он там заскучал. Не имея возможности вернуться к парижским развлечениям, в которых нужда-

лась кипучая его натура, Десэ предался изучению шедевров живописи; тут-то и пробудился его собственный гений. Он возвратился в Париж и там женился на старшей дочери Буше. Брак не изменил его скверных пристрастий, и тридцати пяти лет от роду он стал жертвой собственной невоздержанности. Сравнивая то немногое время, что мы посвящаем труду, с удивительными успехами, которых мы достигаем, я думаю, что человек средних способностей, но зато крепкий и волевой, который садился бы за книги в пять утра и отрывался от них в девять вечера, работая, словно медник, познал бы к сорока пяти годам все, что только можно познать.

БАШЕЛЬЕ. *Милосердие римлянки: дочь Симона, кормящая отца грудью в тюрьме.* Г-н Башелье! Написано: «Nil facies, invita Minerva»*. Женщин порой насилуют, но с Минервой это не выходит. Суровая и неумолимая богиня сказала вам: «И когда ты начнешь убивать Авеля ослиной челюстью, и когда Христос, претерпев мучения от евреев, попадет, к несчастью, в твои руки, и во всех других случаях ты не создашь ничего путного[70], ибо совершить насилие надо мною невозможно». Право же, вы напрасно утруждали себя. Почему бы вам не вернуться к своим цветочкам и стадам? Как улыбнется вам тогда Минерва! Как распустятся цветы на вашем полотне! Как будет скакать и лягаться конь! Как будут лаять собаки и грызть дичь, разрывая ее на куски! Берегитесь: Минерва может совсем покинуть вас. Вы не умеете писать картины на исторические сюжеты. А когда вновь возьметесь за цветы и животных и призовете Минерву — та, как своенравный ребенок, откажется вернуться; и ваши цветы потускнеют, поблекнут, увянут; в ваших зверях пропадет вся естественность, вся живость, они станут такими же скучными и унылыми, как изображаемые вами люди. Боюсь даже, что мое пророчество уже наполовину исполнилось. Вы стремитесь к странным и причудливым эффектам, что всегда является свидетельством бесплодия ума и нехватки таланта. В Милосердии римлянки вы вздумали выкинуть фортель, осветив сцену сверху. Хоть вам и удалось заставить всех художников замереть от удивления, но это не мешает людям со вкусом, которые однажды необдуманно поставили вас на одну доску с Рембрандтом, обсудить позы ваших персонажей, рисунок, характерность, экспрессивность их лиц и движений, краски, одеяния и промолвить, покачав головой: «Nil facies».

В *Милосердии римлянки* Башелье лишь две фигуры: женщина спустилась в темницу, чтобы накормить своей грудью старика, осужденного на голодную смерть. Она сидит лицом к зрителю, склонившись к узнику, который припал к ее ногам, положив голову ей на колени, и кормит его грудью, хотя такая поза не особенно удобна для этого. Сцена освещена лишь пучком лучей, падающим из отверстия в своде.

Из-за этого голова женщины остается в полутени или в тени. Как ни старался художник, как ни мучился, лицо ее получилось круглым и смуглым; его форма и цвет кожи в сочетании с прямым орлиным носом создают странное впечатление, как будто перед нами — дочь мексиканки, согрешившей с европейцем; в этом лице соединены характерные особенности двух национальностей.

Вам хотелось, г-н Башелье, чтобы старик был худ, сухопар, изможден, как умирающий, и вы сделали его донельзя мерзким. Грубые черты лица, выступающие скулы, узкий рот, всклокоченная борода лишают его человеческого облика. Хотя шея, руки и ноги у него как у людей, его можно принять за монстра, за гиену, за кого угодно, только не за человека; и, право, дама, спросившая у Дюк-

* Ничего не создать тебе, заявила Минерва (*латин.*)[69].

ло, секретаря Академии: «Что это за зверь?» — была вовсе не подслеповата. Что касается красок и рисунка, то будь эта фигура большим расписным пряником — его сочли бы шедевром. Но тут просто-напросто скелет, искусно обряженный в красивую кожаную хламиду, кое-где подбитую ватой. У женщины очертания одного предплечья неправильны: оно должно быть в ракурсе, а этого нет; руки изображены скверно; той, что подпирает голову, не различить вовсе. А колено, на котором лежит голова вашего противного не то человека, не то зверя, — чье оно? Вы не умеете изображать даже металлы: цепи, сковывающие заключенного, не назовешь железными.

Единственное, чего вам удалось добиться, да и то нечаянно, — это отсутствия у старика и его кормилицы боязни, что их увидят. Эта боязнь портит сюжет, снижает интерес к нему, его трогательность, искажает самый акт милосердия. И все-таки зарешеченное окошко темницы можно приоткрыть и даже поставить у него стражника или соглядатая. Но если художник талантлив, то ни старик, ни женщина, кормящая его грудью, не заметят этого часового. Его увидит лишь зритель и обнаружит, что лицо стражника выражает восторг и удивление. Скажу вам несколько утешительных слов: этот противный старик все-таки меньше коробит меня, чем старик, сосущий грудь на картине Лагрене, ибо безобразие не так режет глаза, как убожество. По крайней мере замысел ваш был хорош. Правда, ваша кормилица не та полнощекая женщина со строгим и спокойным лицом и мощным бюстом, которую мне хотелось бы увидеть, но это и не смазливая бабенка, что не прочь выставить напоказ аппетитную грудь.

Еще раз повторю: стремление к причудливому — признак посредственности. Когда художник не в силах написать картину на такой сюжет просто, безыскусственно и красиво, он ищет спасения в причудливости. Послушайте моего совета, вернитесь к жасмину, нарциссам, туберозам, винограду — не то будет слишком поздно. Рембрандт — живописец единственный в своем роде; оставьте его в покое. Он приносил все в жертву ради светотени, он проникся ее магией в такой степени, что ему можно простить и черноту, и задымленность, и другие неизбежно связанные с нею недостатки. Вдобавок Рембрандт умел хорошо рисовать, владел кистью — и какой кистью! Как она экспрессивна, характерна! Разве вы достигнете его уровня? И когда?

Спящее дитя. Оно лежит на спине; рубашонка, задранная до подбородка, обнажила его животик, такой раздутый, что боишься, как бы он не лопнул. Одна ножка босая, другая обута. Башмачок с босой ножки валяется рядом; другая ножка поднята кверху и покоится на каком-то продолговатом свертке. Мне сказали, что это — его верхняя одежонка. Виноградная лоза обвивает ляжки; за головой — корзинка, полная винограда.

Скверная картина, an insignificant thing*, как сказал бы англичанин. Этот мальчуган — просто свиненок: он наелся винограду до отвала и вот-вот лопнет. Художник хотел показать именно это, но получился утопленник, чей живот раздуло от долгого пребывания в воде: недаром у кожи синеватый оттенок. Это дитя не спит, а умерло; пусть скорее позовут его родителей, пусть высекут его братишек, чтобы с ними не случилась такая же история; а этого надо поскорее похоронить и забыть о нем.

Фрукты в корзине, освещенные свечой. Справа, на столе, — корзинка с фруктами. К верхней части ее ручки привязан большой букет цветов. Рядом с корзинкой — зажженная свеча в подсвечнике. Возле нее лежат груши и виноград. Безусловно, световой эффект хорош, картина интересна. Филигранная, тщательно отделанная работа, колорит ярок, кисть смела. Все это так, но надо

* Незначительная вещь *(англ.)*.

признать, что пришлось немало потрудиться, лишая цветы блеска, бархатистости, а фрукты — свежести и мягкой влажной дымки, окутывавшей их. Таково воздействие искусственного освещения. Я мог бы объяснить, почему автор избрал этот способ показа: он, наверное, устроил пирушку для друзей, все собрались вечером за одним столом, потом приятели ушли, и оставшиеся ночные часы художник употребил на то, чтобы изобразить на полотне остатки десерта. Большой букет цветов ему вздумалось привязать к ручке корзинки задним числом: если б он был привязан раньше, то корзину нельзя было бы принести. Голубоватое пламя свечи придает желтовато-зеленому цвету груш такой мертвенный и темный оттенок, что пропадает желание их есть. Все-таки картина хороша, хоть причудлива.

Две картины, изображающие цветы в вазах. Цветов в вазах слишком много, и они подобраны без изящества, безвкусны. Рядом разбросаны фрукты. Ну, что я вам говорил, г-н Башелье? Минерва покинула вас, и неизвестно, вернется ли. Эти картины холодны, их краски вялы. Ваши цветы уже не так красивы: все белесо, все выглядит блеклым на фоне неба.

Картины, написанные новыми пастелями, приготовленными на масле. На одной из этих картин видна женщина, облокотившаяся на стол, где находятся перья, чернила и бумага. Она вручает запечатанное письмо служанке, стоящей перед нею. У служанки плохое настроение; она, по-видимому, не собирается повиноваться госпоже. Если та немного не в духе, то служанка очень не в духе.

Г-н Башелье, пусть все это останется вашим секретом. Скажите спасибо г-ну Шардену, который сумел поместить вашу картину в такой укромный уголок, где никто, кроме меня, ее не разглядел.

Мне кажется, что когда берут кисть, то надо загореться какой-нибудь значительной, интересной, тонкой или острой мыслью и стремиться произвести какой-нибудь эффект, какое-нибудь впечатление. Вручение письма для его отправки — столь обычное действие, что непременно надо выделить его какими-либо особыми обстоятельствами или же совершенством исполнения.

Художников, у которых есть мысли, — очень мало; но нет почти ни одного, кто мог бы обойтись без них. Да, конечно, Шардену позволительно показать кухню со служанкой, которая наклонилась над лоханью и моет посуду; но надо видеть, как естественны движения этой служанки, как обрисовывает кофта верхнюю часть ее фигуры, а складки юбки — то, что ниже. Надо видеть удивительную точность, с какой изображена хозяйственная утварь, цвет и гармонию всей этой маленькой картины. Середины нет: либо интересные мысли, оригинальный сюжет, либо поразительное исполнение; лучше всего соединить то и другое: острую мысль и тонкое мастерство. Не будь у Шардена техника на высоте, бросалось бы в глаза, как убог замысел его картины. Запомните это хорошенько, г-н Башелье.

ШАЛЛЬ. *Гектор обвиняет Париса в трусости*[71]. Парис и Менелай сошлись в бою, сразились врукопашную. Силы противников были неравны, и Парис погиб бы, а Менелай отмстил бы за свою поруганную честь, если бы Венера не подхватила Париса и не перенесла его к Елене. В благодарность за спасение Париса совершают жертвоприношение в честь богини; одни женщины сжигают на алтаре благовония, другие хором поют песню, но умолкают при появлении Гектора. Чтобы судить о том, насколько Гектор Шалля близок к Гектору Гомера, посмотрим, насколько речи, вложенные старым поэтом в уста своего персонажа, соответствуют фигуре, изображенной художником. Вот что Гектор говорит Парису в «Илиаде»:

«Несчастный, чье достоинство — лишь красота, бесстыдный и низкий соблазнитель! О, если бы по воле богов ты никогда не родился или же умер в колыбе-

ли! И не лучше ли в тысячу раз, чтобы исполнилась такая воля, чем жить обесчещенным? Или не слышишь ты оскорбительного смеха и едких шуток греков? Они полагали, судя по твоей наружности, что ты храбр и мужествен, а в тебе нет ни капли доблести. Нечего сказать, хорош замысел: плыть за море, чтобы делать тамошних женщин распутницами, приохотить и спутников своих к разврату! Лишь такому трусу, как ты, пристало похищать чужих жен. К чему привело коварство твое? Отец твой убит горем, на свою семью и на народ свой ты навлек беды, покрыл себя позором. Что ж ты не сразился с Менелаем, столь гнусно тобой оскорбленным? Ты бы узнал, каков он в бою! Чем помогли бы тебе и красота, которой ты кичишься, и искусная игра на флейте, и вся привлекательность — дар покровительствующей тебе богини, и длинные волосы, за которые тебя тащили бы в пыли! Не пойму я долготерпения троянцев! Не будь они робки, как дети, то давно закидали бы тебя камнями и ты получил бы достойное воздаяние за все те бедствия, какие навлек на их головы!»[72]

Что за сила! Что за красноречие! Вот как говорит Гектор у старика Гомера. Попробуйте убавить или прибавить хоть одно слово! А что на картине? (Мне понятно ваше нетерпение, но разве мог я пройти мимо статуи моего кумира, не преклонившись перед ним?) Воздав Гомеру должное, перехожу к г-ну Шаллю. Но как описать вам всю эту мешанину, всю фальшивую пышность этих чертогов, все убожество этой картины?

На полотне — один из покоев дворца Приама; обстановка роскошная, но безвкусная. Обширный вестибюль, выложенный разноцветным мрамором, открывается во всю глубину и уходит чуть вправо. В центре — Гектор; его лицо обращено к Парису и Елене. Говорит он или слушает — неизвестно. Позади него, слева, — две женщины; у них удивленный вид. Отчего? Из-за того ли, что Гектор здесь, или из-за его слов? Тоже неизвестно. Между Гектором и этими служанками — еще целая группа женщин, сидящих на полу с музыкальными инструментами; приход Гектора, видимо, прервал концерт. На переднем плане — Елена и Парис. Последний небрежно возлежит на ложе, Елена сидит рядом. Три прислужницы приводят в порядок прическу Париса, заботясь о ее красоте. Игравшие прекратили музыку из вежливости; занятые же туалетом Париса продолжают свою работу. За Еленой и Парисом — еще женщины, пялящие глаза на Гектора...

— Скоро ли вы кончите? — слышу я вопрос.

— Погодите, погодите, еще не скоро.

На возвышении слева, по-видимому на алтаре, статуя Венеры с сыном. У левого края картины, на переднем плане, несколько девушек... Вы внимательно меня слушаете? Разобрались во всем этом кавардаке? Ну-с, а теперь, когда вы познакомились с левой частью картины, перейдем к правой. Я уже говорил, что красивый вестибюль простирается в эту сторону. Представьте себе сбоку нишу. В нише — какая-то статуя. Перед ней — алтарь круглой формы, на нем — курильница с пылающими углями. Стоящая перед алтарем женщина возжигает благовония. У ее ног — другая женщина, с голубем, который, по всей видимости, будет принесен в жертву. Рядом стоит клетка голубя. Возле этих женщин расстелены ковры, лежат куски ткани. Здесь сидит еще одна особа женского пола с клубками шерсти. По ее лицу видно, что она не обращает ни малейшего внимания на Гектора и его гневную речь. Она смотрит на Елену — не то с завистью, не то с одобрением. Возле алтаря — еще три женщины, из которых две, по-видимому, целиком на стороне царицы, а третья служит для того, что в живописи называется «затыканием дыр». Ох, друг мой, позвольте перевести дух! Вам тоже, несомненно, это требуется. Право же, нужно иметь превосходную память, чтобы все это запомнить! Может быть, по-вашему, теперь я начну подробный разбор всех этих персонажей? О нет! Тогда

я никогда не кончу, а вам ведь очень хочется, чтобы я закончил. Можете считать мое описание точным. Разве это не подвиг с моей стороны?

Начнем с Гектора. «Eheu, quantum mutatus ab illo Hectore, qui quondam...*. Какая огромная разница между этим Гектором и Гектором поэта! На полотне он прям, как палка, бесстрастен; в сущности, он даже не знает, о чем ему говорить. Где его гнев, негодование, презрение? Лишь у Гектора, описанного поэтом, мой друг. А этот Гектор замер в позе натурщика, его рука протянута к алтарю, служа телу противовесом. Слова, вложенные Гомером в уста Гектора, всякому другому художнику, кроме Шалля, подсказали бы верную позу, верное движение. А перед нами — жалкий провинциальный актеришка; к тому же цвет его тела очень дурен и не гармонирует со всем остальным.

Не менее искажен и образ Париса. Неужели это — тот, кого Венера одарила красотой, полной грации и изящества? Тот, чьи шелковистые волосы пленяли все сердца?

Елена бледна, тускла, истощена, лицо у нее осунувшееся — словом, вид заурядной потаскушки, да еще и больной. Ни за что на свете я не доверился бы такой женщине; на ее коже — зеленоватые и синеватые пятна. Согласно Гомеру, когда Приам призвал ее и она предстала перед троянскими старейшинами, те воскликнули в один голос: «О, как она прекрасна! Взгляните на нее! Она похожа на богиню и должна внушать такое же благоговение!» Ну а если бы они увидели Елену Шалля, то сказали бы: «Фу, из-за этой-то? Пусть ее поскорее вернут назад, не то мы хлебнем с нею горя». Потом, обернувшись к Приаму, добавили бы шепотом: «И неплохо было бы выяснить у пергамского Кейзера[73], в каком состоянии здоровье этой распутницы».

Доспехи Париса сложены так близко от Елены, что кажется, будто она на них сидит. У окружающих ее женщин почти такой же цвет тела, и они вызывают у меня те же подозрения.

И руки и ноги написаны очень скверно, головы просто отвратительны. Все в целом — наглядный образец диссонанса, несоответствия, хоть показывай ученикам. Ни малейшего единства в отношении персонажей к происходящей сцене. Не знаешь, кто за кого. Одни — явно за Гектора, другие — за Елену; чью сторону принять мне — не знаю. Слуга покорный, г-н Шалль!

То, что я думаю о фоне, внутреннем убранстве и архитектуре здания, вам известно.

Хотя изъяны этой картины и без того достаточно очевидны, проказник Шарден поместил рядом с нею, на той же высоте, два произведения Вьена и пять своих, в не меньшей мере являющихся шедеврами достоверности, красочности и гармонии. Г-н Шарден, нельзя шутить такие шутки со своим собратом; вы не нуждались в том, чтобы с помощью такого контраста подчеркнуть свои достоинства.

Ширина картины Шалля — восемнадцать футов, высота — двенадцать футов. Честное слово, это одна из наиболее нелепых вещей, когда-либо созданных живописцами. Но бедняга Шалль уже немолод. Скажите, что мы можем сделать для него, ибо нельзя допускать, чтобы он писал картины. Знаю: все защитники *Басни о пчелах* возразят, что благодаря Шаллю торговцы полотном, красками и т. д. процветают[74]. К черту софистов! Какой от них прок? Они могут оправдать все что угодно. Им следовало бы получать жалованье от провидения.

ШАРДЕН. Вы, Шарден, появляетесь как раз вовремя, чтобы отдохнул мой взгляд, смертельно оскорбленный творениями вашего собрата Шалля. Итак,

* «Горе! Как жалок на вид и как на того не похож был Гектора он, что...» и т. д. (*Вергилий*. Энеида, II, 274—275; пер. С. Ошерова).

вы снова здесь, великий волшебник, вместе со своими безмолвными созданиями! Сколь же красноречивы они для понимающего человека! Они говорят о подражании природе, о понимании колорита и гармонии. Как живо струится воздух вокруг ваших предметов! Сам солнечный свет не смог бы придать им больше гармонии! Шарден — вот кто не знает красок дружественных и красок враждебных!

Если философы говорят правду, что реальность — это всего лишь наши ощущения, что пустота пространства и плотность тел сами по себе не таковы, какими их воспринимаем мы, то пусть они, сии философы, вразумят меня, стоя на расстоянии четырех футов от твоих картин, в чем разница между господом богом и тобой.

Шарден столь правдив и столь гармоничен, что, хоть и видишь на его полотнах неодушевленную природу — вазы, бутылки, хлеб, вино, воду, виноград, фрукты, пироги, — он выдерживает сравнение и даже отвлекает взоры от двух прекрасных работ Верне, рядом с которыми он не побоялся разместить свои натюрморты. Друг мой, они подобны вселенной, где присутствие человека, лошади, любого животного не ослабляет впечатления от скалы, дерева, ручья. Ручей, дерево, каменный обломок, бесспорно, не столь интересны для нас, как мужчина, женщина, лошадь, животное, но они ничуть не менее подлинны.

Я должен, друг мой, сообщить вам одну мысль, которая пришла мне в голову и, быть может, в иной миг уже не возникнет. Вот она: живопись, именуемая жанровой, есть не что иное, как живопись для стариков или рожденных стариками. Она не требует ничего, кроме ремесла и терпения. Никакого воодушевления, немножко таланта, никакой поэзии, зато много техники и правды — вот и все. Вам, разумеется, известно, что возраст, когда мы принимаемся за то, что зовется (скорее по привычке, нежели по опыту) поисками истины, есть тот возраст, когда виски уже седеют, когда уже нелепо сочинять любовные письма. Поразмыслите об этом сходстве философов с живописцами-жанристами. Да, кстати, мой друг, насчет седых волос. Сегодня в зеркале я увидел, что стал совершенно сед, и воскликнул, подобно Софоклу, которого Сократ спросил, как идут его любовные дела: «A domino agresti et furioso profugi»*.

Я развлекаюсь беседой с вами тем охотнее, что о Шардене мне достаточно будет сказать одно лишь слово. Вот оно: выберите то же самое место, что и он; расположите там предметы по моему указанию — и можете быть уверены, что увидите один из его натюрмортов.

Он написал *Атрибуты наук; Атрибуты искусств; Атрибуты музыки*[75]; *Напитки; Фрукты; Животных*. Не знаешь, на какой из этих картин остановить свой выбор, — они равно совершенны. Опишу их елико возможно короче.

Атрибуты наук. На столе, покрытом красноватым ковром, расположены, как мне помнится, справа налево, ряд книг, микроскоп, колокольчик, глобус, наполовину закрытый занавесью из зеленой тафты, термометр, вогнутое зеркало на подставке, лорнетка с футляром, свернутые в трубку карты, часть телескопа.

Это — сама природа, если говорить о правдивости форм и цвета; предметы отделены друг от друга, они то выступают вперед, то отступают вглубь, как в жизни; нет ничего гармоничнее, нежели сей натюрморт, в котором не увидишь ни малейшего беспорядка, несмотря на многочисленность предметов в небольшом пространстве.

Атрибуты искусств. Здесь изображены лежащие книги, античная ваза, рисунки, молоток, резцы, линейки, компасы, мраморная статуя, кисти, палитры и другие предметы в том же роде. Расположены они на чем-то вроде балюстра-

* «Я бежал от дикого и безумного владыки» *(латин.)*[76].

ды. Здесь изображена статуя с фонтана на улице Гренель; это шедевр Бушардона. Та же правда, тот же колорит, та же гармония.

Атрибуты музыки. Шарден очень естественно и живописно расположил на столе, покрытом красноватым ковром, множество разнообразных предметов. Вот пюпитр, а перед ним светильник с двумя свечами; позади труба и охотничий рожок, зев которого виден над пюпитром; вот гобой, цитра, раскрытые ноты, гриф скрипки и смычок, ряд книг. Если бы какая-нибудь хищная тварь, вроде змеи, была изображена столь же правдиво, она ужаснула бы зрителя.

Прохладительные напитки. Вообразите геометрически правильную кладку из сероватых камней, нечто вроде окна с выступом и карнизом. Украсьте его насколько возможно изящней и благородней гирляндой дикого винограда так, чтобы она ниспадала с обеих сторон окна. Поставьте на подоконник стакан вина, бутылку, початый хлеб, графины, охлаждаемые в фаянсовом ведерке, глиняную кружку, редиску, свежие яйца, солонку, две чашечки дымящегося кофе — это и будет картина Шардена. Кладка из крупных гладких камней, украшенная гирляндой винограда, удивительно красива. Так должен выглядеть фасад храма Вакха.

Парная к предыдущей картине. Та же каменная кладка, обвитая лозой крупного белого муската, а в нише — персики, сливы, графины с лимонадом в зеленом жестяном ведерке; очищенный и разрезанный пополам лимон, корзина, полная булочек, платок из индийской ткани, свисающий наружу, графин оршада и наполовину выпитый стакан. Сколько же тут предметов! Какое разнообразие форм и красок! И притом какая гармония, какой покой! Платок выглядит удивительно мягким.

Третий натюрморт с прохладительными напитками, предназначенный для помещения между двумя первыми. Если у каждого знатока живописи должен быть хоть один Шарден, надо приобрести эту работу — ведь художник начинает стареть. Временами он пишет столь же хорошо, как бывало, но никогда — лучше. Подвесьте за лапку водяную птицу, ниже на буфете положите целые и надломленные бисквиты. Поставьте заткнутую пробкой стеклянную банку с маслинами, искусно расписанную китайскую чашку с крышечкой, лимон, развернутую, небрежно брошенную салфетку, пирог на деревянном круге, полстакана вина. Отсюда видно, что нет в природе предметов, неблагодарных для изображения; важно лишь, как их передать. Бисквиты здесь желты, банка зелена, салфетки белы, вино пунцово; и эти — желтая, зеленая, белая и пунцовая — краски нежат взор своей совершенной гармонией. Но не подумайте, что гармония эта достигнута посредством хрупкой, изнеженной, вымученной манеры, отнюдь! Все написано очень сильно. Правда, эти предметы не преображены взглядом художника. Такими он увидел их однажды, такими увидит их и завтра. Живая природа не такова. Неизменность свойственна лишь камню.

Корзина с виноградом. Она-то и занимает почти все полотно. Рассыпьте только вокруг нее несколько виноградин, миндальное печенье, груши, два-три райских яблочка. Говорят, что виноградины, печенье, райские яблочки — не лучшие предметы для натюрморта. Однако судите об этом по работе Шардена.

Корзина со сливами. Поставьте на каменную скамью ивовую корзинку со скверной бечевкой вместо ручки, наполненную сливами, разбросайте вокруг орехи, две-три вишни и несколько гроздий винограда.

Шарден — первый колорист Салона и, наверное, один из лучших колористов вообще. Я не прощу этому наглому Уэббу того, что в своем трактате об искусстве он не упомянул ни одного француза[77]. Тем более не прощу Хогарту его заявление, будто во французской школе живописи нет ни одного хотя бы заурядного колориста. Здесь вы солгали, господин Хогарт[78], и с вашей стороны это или невежество, или низость. Мне хорошо известно, что вашему народу прису-

ща мания третировать любого незаинтересованного автора, осмелившегося похвально отозваться о французах. Но неужели вам так уж необходимо в ущерб истине столь низко льстить соотечественникам? лучше пишите, пишите, если можете! Учитесь рисовать, но не занимайтесь сочинительством! У нас и англичан разный образ мысли. Наша мания — переоценивать английское искусство, у англичан — обесценивать наше. Два года тому назад Хогарт еще был жив, приезжал во Францию и мог собственными глазами убедиться, что Шарден вот уже три десятка лет был и остается великим колористом.

Манера у Шардена своеобразна. Она напоминает эскизные наброски, когда вблизи невозможно понять, что на картине изображено, но чем дальше отступаешь от нее, тем четче возникают предметы, в конце концов приобретая самый естественный вид. А бывает, что написанное таким образом полотно нравится одинаково издали и вблизи.

Этот человек настолько выше Грёза, насколько небеса выше земли, но только если говорить о мастерстве. У Шардена вовсе нет манеры. Впрочем, ошибаюсь — своя манера у него есть. Казалось бы, эта особая манера должна была бы порой приводить его к ошибкам, но этого никогда не случается. Попытайтесь, друг мой, объяснить мне отчего. Знаете ли вы в литературе стиль, соответствующий любым жанрам и темам? Живописный жанр Шардена передает самую непосредственную правду; но ни один из ныне живущих художников, даже Верне, не достиг подобного совершенства в своем жанре.

Мне вспоминаются два пейзажа покойного Десэ, о которых я вам ничего не сказал. Не потому, что они ничтожны, а потому, что оба пейзажа жестки, столь жестки... как эти мои слова.

СЕРВАНДОНИ. Сервандони — человек, которого не обогатило бы все золото Перу. Это — Панург, в распоряжении коего было пятнадцать тысяч способов накопить богатство и тридцать тысяч способов растратить его. Выдающийся механик, выдающийся архитектор, отличный художник — в любом из этих качеств он мог бы добыть себе огромные деньги. Однако у Сервандони ничего нет и никогда не будет. Король, народ, публика отказались спасать художника от нищеты. Его любят за долги, в которые он уже влез, и за долги, в которые он еще влезет.

Два десюдепорта. На одном из них изображены военные трофеи и руины; прекрасна здесь игра света и удачен колорит, но я предпочел бы другой, где показаны скалы, гробницы и водопад, хотя под обеими картинами можно было бы написать девиз, раскрывающий одну из тайн искусства: «Parvus videri, sentiri magnus»*.

Если *Геркулес Фарнезский* — колосс, у которого голова, шея, руки, спина, грудь, туловище, бедра, ноги, ступни, суставы, мускулы пропорционально увеличены, скажите мне, почему же эта фигура естественной высоты неизменно остается Геркулесом? Почему, уменьшенная до двенадцати дюймов, тем не менее будет Геркулесом? Объяснить это можно, лишь допустив, что в огромных произведениях некоторые из форм преувеличены, а это снимает впечатление огромности остальных форм. Но какие же части статуи остаются неизменно преувеличенными при том, что все остальное пропорционально уменьшено? Попытаюсь это объяснить. Разрешите мне отказаться от однообразных описаний и нарушить скуку, навеваемую столь заезженными словами, как: *резкий, вязкий, правильный, естественный, колористический, хорошо освещенный, сделанный с чувством, холодный, жесткий, сухой, мягкий* — слова эти вы слышали уже не раз и услышите еще. Посему сделаем отступление и отдохнем.

* Выглядеть великим, казаться малым *(латин.)*.

Каким представляется нам мифический Геркулес? Это сильный, крепкий мужчина, вооруженный палицей, сражающийся с разбойниками и убивающий чудовищ на больших дорогах, в лесах и в горах. Вот из чего надо исходить. Какие же части тела должны быть преимущественно развиты у человека, занятого подобными делами? Голова? Нет, головой не наносят ударов, головой не убивают. Следовательно, голова должна быть естественной величины сообразно росту. Ноги? Достаточно того, что ноги поддерживают тело в вертикальном положении, для этого они должны соответствовать высоте человека. Шея? Да, бесспорно. От нее берут начало мускулы и нервы, и потому она должна быть толще естественной. Это же скажу о плечах, о груди, о всех мышцах этих частей тела, и особенно о мускулах рук. Руки Геркулеса держат палицу, руки наносят удары. Это мощные руки победителя героев и чудовищ. Бедра у него тоже должны быть несколько преувеличены, поскольку Геркулесу приходится карабкаться по скалам, продираться сквозь чащи, бродить по дорогам. В соответствии со сказанным и создан *Геркулес* Гликона[79]. Всмотритесь в него получше, и вы заметите продуманно подчеркнутые объемы некоторых частей его тела, обусловленные его занятиями; эта преувеличенность, незаметно ослабевая, благодаря отменному вкусу ваятеля и его чувству меры переходит в естественность объемов обеих конечностей и тех частей тела, которых не развивают занятия великого героя. А теперь вообразите, что восьми-девятифутового Геркулеса вы превратите в Геркулеса высотой в пять с половиной футов; он останется Геркулесом, ибо среди частей тела, сохранивших природную величину, некоторые будут чрезмерно большими. Глаз воспринимает такую статую как небольшую, но для чувств это будет высокий, мощный Геркулес. Чем ближе к преувеличенной будет расположена часть тела естественного объема, тем более хрупкой она покажется. На большем расстоянии от статуи это впечатление ослабнет. Таково еще одно свойство *Геркулеса* Гликона. При сопоставлении этих двух вариантов статуи в переходе от головы к шее чувствуется большая разница, нежели в переходе от бедер к ступням.

Но вообразите рядом с Геркулесом Меркурия — легкого, изящного, гибкого и стройного; уменьшите одну из этих двух фигур в такой же мере, в какой увеличите другую. Пусть Меркурий приобретет те свойства, какие утратит Геркулес с его преувеличенными объемами, а у Геркулеса появится легкость, исчезнувшая у Меркурия. Следите за этой воображаемой метаморфозой до того момента, пока перед вашим мысленным взором не возникнут две фигуры, полностью похожие одна на другую; в обеих вы увидите пропорции *Антиноя*[80]. А что представляет собой Антиной? Это праздный юноша, никогда ничем не занимавшийся. На пропорции его тела не повлияли никакие труды. Геркулес — это предел трудолюбия, Антиной — предел праздности. Пропорции его тела сотворены только природой и ничем иным. Это изначальный, общий для всех образец. Художник избирает его, чтобы приложить к нему разного рода усилия, преувеличивая одни части тела, если требуется мощная фигура, или уменьшая другие, если он замыслил фигуру легкую и стройную. Именно степень понимания таких зависимостей определит, какие части тела должны быть преувеличены, а какие преуменьшены. Но трудность здесь не в выборе, и не в нем величие Гликона. Я хочу, чтобы измененные художником пропорции незаметно переходили в пропорции природные, так чтобы независимо от величины статуи я всегда мог узнать воина или носильщика, в зависимости от того, кем станет Антиной в руках скульптора.

Но если он — бог солнца, если он победитель Пифона[81], если ему свойственны и сила, и грация, и величие, и стремительность, пусть верхняя половина тела Антиноя останется такой, какой ее сотворила природа. Говорю здесь о пропорциях, а не о характере, ведь это вовсе не одно и то же: изменяются про-

порции только бедер и ног, а торс будет постепенно приближаться к формам, свойственным Антиною, — и тогда пред вами предстанет *Аполлон Бельведерский,* чей торс выражает мощь, а ноги — стремительность. Таким же образом опытный барышник представляет себе идеального боевого коня. Такой конь — нечто среднее между могучей ломовой лошадью и легким скакуном. И будьте уверены, что два знатока, при крайне незначительных расхождениях, нарисуют себе один и тот же образ боевого коня, причем преувеличения в его пропорциях будут незаметно соскальзывать к естественности и обычности[82].

Вот, мой друг, образчик метафизики рисунка: у каждой науки, у каждого искусства есть своя метафизика, которой инстинктивно, даже не сознавая того, следует гений. Инстинктивно! Вот вам еще один отличный повод вновь пуститься в метафизические размышления! И вы здесь ничего не проиграете! Но отложим эту тему для следующего случая. О рисунке можно высказать и более тонкие мысли, которые я не премину изложить в свое время[83].

Две небольшие картины, изображающие античные развалины. Благородный, величественный вид. Если, глядя на эти остатки античных построек, вы вспомните мысли, которые я только что развил, вам будет ясно, в чем состоит это благородство и величие. Здесь на ум приходит еще целая вереница других мыслей: о силе человеческой натуры, о бренности мощи народов. Какие громады! Казалось бы, они воздвигнуты на века. Между тем они разрушены, стали достоянием прошлого, скоро их не будет вовсе. Здесь жило великое множество людей, которые суетились, вооружались, ненавидели друг друга; их тени падали на эти стены. Но их уже давно нет и в помине. Среди этих людей были Демосфен, Цезарь, Цицерон, Брут, Катон. На их место пришли арабы, татары, жрецы других религий, дикие звери, змеи, терновник, шиповник... Там, где шумела толпа, царят ныне безмолвие, глушь. На закате руины красивее, чем утром: по вечерам их тишина и покой особенно явственны. Впрочем, не хватает еще, чтобы я начал проводить аналогии между мыслями и чувствами — аналогии, которыми безотчетно руководствуются художники, выбирая свои сюжеты... Стоп! Пора кончать.

ФРАНСИСК МИЛЛЕ. *Пейзаж, где святой Герман благословляет святую Женевьеву.* Краски унылы, манера письма тяжела, все вместе напоминает сцену из комической оперы, в которой участвуют нищенка, пара пестро разодетых поселян и епископ Авранша.

Другие пейзажи и головы (пастелью). На мост Нотр-Дам![84]

НОННОТ. Мне неизвестно, как этот художник попал в Академию. Надо бы взглянуть на картину, представленную им для приема[85].

БУАЗО. *Грации, взявшие Амура в плен.* Сцена происходит в воздухе, где извивается Амур, стараясь вырваться. До чего же эти грации тяжеловесны, массивны, толстоморды! Я вижу такие груды мяса на прилавках, когда возвращаюсь домой по улице Бушери.

Марс и Амур спорят, чье оружие могущественнее. Потеха, да и только — смотреть, как пóшло г-н Буазо пародирует на полотне самого изящного и утонченного поэта Греции. Я не в силах это описать. Почитайте-ка Анакреона[86], а если у вас есть его бюст — сожгите перед ним картину Буазо, и да будет последнему отныне запрещено заглядывать в творения этого обаятельного автора, вдохновляющего его на картины, которые наводят такую тоску.

ЛЕБЕЛЬ. *Несколько пейзажей.* Хотелось бы мне знать, почему при виде картин Шардена, Верне и Лутербура кисть не выпадает из рук Лебеля и иже с ним?

Впрочем, писали же Гомер, Гораций, Вергилий; осмеливаюсь писать и я... Ну что ж, г-н Лебель, пишите! Мы видим здесь ущелье в горах, справа они высоки, окутаны тенью, слева — низки, освещены, по ним идут несколько путников. На другом пейзаже — тоже ущелье в горах; справа они опять высоки, в тени; слева — опять низки, залиты светом; между ними струится поток.

Фигуры скверные, натура фальшивая. У художника нет ни малейшей искорки таланта. Г-н Лебель не знает, что пейзажист — это портретист, обладающий лишь одним достоинством: писать похоже.

ПЕРРОНО. Среди его портретов есть один женский, на который приятно глядеть; рисунок здесь лучше, чем обычно у этого художника. Тут есть жизнь; шейный платок создает полную иллюзию настоящего.

ВЕРНЕ. *Порт Дьепп. Четыре времени суток. Два вида окрестностей Ножана на Сене. Кораблекрушение. Море при закате солнца. Семь маленьких пейзажей. Две другие марины. Буря* и много других картин под тем же номером. Двадцать пять картин? Да, друг мой, целых двадцать пять! И еще каких! Верне не уступит самому всевышнему по быстроте исполнения и самой природе — по правдивости. Над каждой из этих композиций любой художник, даже толково распорядившись временем, работал бы те два года, за которые Верне закончил их все. Какие невообразимые световые эффекты! Какие прекрасные небеса! Какие воды! Какая гармоничность! Какое чудесное разнообразие сцен! Здесь отец несет на плечах ребенка, спасшегося после кораблекрушения; там, на берегу, распростерта мертвая женщина, а рядом, в предельном отчаянии, застыл ее муж. Море ревет, ветры свистят, гром гремит. Бледный, мрачный свет молний пронзает тучу, озарив на миг всю сцену. Слышно, как трещат, ломаясь, борта корабля; мачты его уже клонятся, паруса изорваны в клочья; одни путешественники, стоя на палубе, простирают руки к небу, другие бросаются в волны, и те уносят их к ближним скалам, где красная кровь растворяется в белой пене. Вижу тех, кто держится на плаву, вижу и тех, кто вот-вот исчезнет в пучине, вижу и таких, которые спешат добраться до берега, где бешеный прибой разобьет их о камни. Не менее разнообразны характеры, действия и выражения лиц у наблюдающих за происходящим с берега: одни дрожат от ужаса и стараются не смотреть на море, другие бросаются на помощь гибнущим, третьи недвижно созерцают картину бедствия. Нашлись и такие, что догадались разжечь костер под скалой. Они пытаются вернуть к жизни умирающую женщину, надеясь, что им это удастся. Теперь переведите взгляд на иное море — и вы увидите покой во всем его очаровании. Безмятежные воды, гладкие и сияющие, простираются вдаль, где горизонт встречается с небом, постепенно светлея и незаметно утрачивая прозрачность. Корабли недвижны; матросы и пассажиры, чтобы справиться с нетерпением, развлекаются, как могут. Какие легкие испарения поднимаются поутру ввысь; касаясь предметов, они освещают и оживляют их. Как чудесно позлащаются вершины гор вечером! Сколько цветовых оттенков играет на небесах! Как плывут облака, как меняются их формы, как отражаются они в водах во всем многообразии своих красок! Теперь отправьтесь в поля, посмотрите на небесный свод, понаблюдайте за всем, что происходит в этот миг, и вам покажется, будто перед вами кусок огромного солнечного пейзажа, оказавшийся на мольберте Верне; или приставьте руку трубкой к глазам, так чтобы видеть лишь небольшую часть этого пейзажа, и вы готовы будете поклясться, что перед вами картина Верне, снятая с мольберта и перенесенная в природу. Хотя среди наших живописцев Верне самый плодовитый, именно в его картинах почти не чувствуется усилия. Его композиции невозможно описать — надо видеть их. Ночи его столь же волнующи, сколь прекрасны дни; порты его столь же прекрасны, как по-

разительны его воображаемые пейзажи. Верне равно чудесен, когда отдает свою пленительную кисть во власть реальной природы и когда его муза, избавясь от препятствий, обретает полную свободу. Верне равно непостижим, когда, озаряя свои полотна, использует дневной свет и лунный, естественное и искусственное освещение. Верне неизменно гармоничен, могуч и мудр, какими бывают великие поэты, эти редкостные люди, у которых вдохновение и рассудок уравновешены, у которых нет ни чрезмерности, ни холодности. Его строения, дома, одежды, сцены, люди, животные — все правдиво. Разглядывая его картины вблизи, поражаешься; разглядывая их издали — поражаешься еще больше. Друг мой, Шарден и Верне — два великих кудесника. О Верне можно сказать, что он создает собственную страну: он заселяет свое полотно мужчинами, женщинами, детьми так, как заселяют колонию; затем он сотворяет погоду, небеса, смену времен года, счастье или несчастье — как ему заблагорассудится. Верне — это лукиановский Юпитер, который, устав от жалостных человеческих криков, поднимается из-за стола и решает: «Град на Фракию!..» — в тот же миг перед вами предстают облетевшие деревья, прибитые хлеба и сорванные соломенные кровли; «Чума на Азию!..» — и вот перед вами заколоченные двери домов, пустынные улицы, бегущие люди; «Сюда — извержение вулкана!..» — и уже земля дрожит под ногами, рушатся дома, безумеют животные, а горожане устремляются вон из города; «Туда — войну!..» — и народы хватаются за оружие, чтобы истреблять друг друга; «А вот в эту местность — неурожай!..» — и старый землепашец умирает от голода на пороге своего дома[87]. Юпитер полагает, что так и следует властвовать над миром. Он не прав. Верне полагает, что так создаются картины. Он прав.

Порт Дьепп. Огромная величественная композиция. Легкое серебристое небо; ряд белых домов; живописный занимательный пейзаж; множество персонажей: одни заняты ловлей рыбы, ее разделкой и продажей, другие — починкой сетей или еще чем-то; движения их естественны и правдивы, лица написаны сильно и вдохновенно, но, если уж говорить без обиняков, не столь сильно и вдохновенно, как обычно у Верне.

Четыре времени суток. Прекраснейшая игра света.

Я иду мимо всех этих картин и задерживаюсь лишь перед теми, которые привлекают какой-либо особой стороной таланта, особым достоинством, выделяющим их. Но что же получается? В конце концов вы придете к выводу, что талант этого художника многосторонен и его произведения сочетают в себе все достоинства.

Два вида Ножана-на-Сене. Превосходный урок для Лепренса, картины которого чередуются с композициями Верне. Лепренс, ничего своего не утратив, поймет, чего ему не хватает. В его фигурах чувствуется вдохновение, легкость, естественность, но наряду с этим есть и слабость, сухость, невыразительность. Верне же пишет сочно, уверенно, гармонично и в этом превосходит своего соседа. Дали у Верне подернуты дымкой, небеса легки, чего не скажешь о Лепренсе. Однако последний не совсем лишен достоинств. Пока рядом нет работ Верне, картины Лепренса выглядят броско и красиво, но в соседстве с работами Верне меркнут. Это свидетельствует о жестокости и коварстве того, кто продумывал расположение полотен этих двух живописцев[88].

Парные картины: *Кораблекрушение и Пейзаж. Пейзаж* очарователен, но совсем иначе выглядит *Кораблекрушение.* Здесь необходимо особенное внимание к фигурам; видите, как под чудовищным ветром люди едва держатся на ногах. Взгляните на утопленницу, только что поднятую из воды: не знаю, сможете ли вы не разделить скорбь ее мужа.

Другое *Кораблекрушение при лунном освещении.* Присмотритесь пристальнее к людям, которые пытаются отогреть у разложенного под горой костра впавшую в беспамятство женщину, и вы убедитесь, что перед вами одна из самых инте-

ресных групп, какие только можно вообразить. А как освещена эта трогательная сцена! Как играют на каменном своде красноватые отблески костра! Каков контраст между слабым, бледным светом луны и ярко-красным, печальным и мрачным светом зажженных огней. Не каждому художнику дано сочетать столь разноликие феномены и достигать гармонии. У Верне есть редкое умение избежать живописной фальши там, где два разнородных света встречаются и смешиваются, сливаясь в одно неповторимое великолепие.

Закат солнца на море. Если вам доводилось видеть море осенью, около пяти вечера, вам эта картина уже знакома.

Семь маленьких пейзажей. Будь среди них хоть один посредственный, я вам указал бы на него. Даже один-два самых слабых из них — прекрасны, то есть прекрасны для другого художника, но не для Верне. Подобные вещи Шарден никому не показывал. Но остальные пейзажи достойны самых высоких оценок.

Молодой Лутербур тоже выставил ночную сцену, которую интересно было бы сопоставить с подобной сценой Верне, будь они в соседстве. Но устроитель выставки этого не пожелал и разместил их композиции в противоположных концах зала. Очевидно, он опасался, что картины Верне и Лутербура взаимно уничтожат свой художественный эффект. Я внимательно рассмотрел обе эти работы, но этого оказалось недостаточно, чтобы отдать предпочтение одной из них.

Эта, мне кажется, отличается большей силой, та — мягкой гармонией. Что касается сюжета, то пастухов с их стадами, укрывающихся под скалой от холодного ветра, нельзя сравнивать с умирающей женщиной, которую пытаются вернуть к жизни. Нельзя также сравнивать пейзаж Лутербура и марину Верне. У Верне освещение бесконечно правдивее, а кисть более изощренна. Подвожу итог: Лутербур гордился бы картиной Верне, Верне не краснел бы за картину Лутербура.

На одном из пейзажей — *Четыре времени года* — изображена направо, в глубине, водяная мельница; вокруг нее струится вода, а на берегу женщины стирают белье. Эта картина поразила меня колоритом, свежестью, разнообразием изображенных предметов, красотой местности и жизненностью натуры[89].

Об остальных пейзажах надо сказать: aliquando bonus dormitat Homerus*. Сии желтоватые скалы тусклы, глухи, невыразительны; всюду один и тот же тон; картина страдает разлитием желчи. Идущий вдоль скал паломник написан бедно, убого, жестко и сухо. Художник, пекущийся о своей репутации, не выставил бы такое произведение; художник, завидующий славе собрата, выставил бы его на всеобщее обозрение. Здесь эту картину повесили в углу. Я рад видеть, что Шарден и думает и чувствует равно хорошо.

Другая композиция страдает более опасным недугом: разлитием зеленой желчи. Она столь же суха, столь же однообразна, столь же холодна и грязна, как и предыдущая. Шарден спрятал ее в тот же угол. Хвалю вас за это, г-н Шарден.

В этой статье о Верне, друг мой, я повторю некоторые суждения о нем, высказанные мною два года тому назад. И неудивительно: если художник являет мне прежний свой дар и прежнюю манеру, я повторяю ту же похвалу и остаюсь при том же мнении. Верне равен Клоду Лоррену в умении изображать дымку вдали и бесконечно превосходит его в изобретательности сцен, в рисунке фигур, в разнообразии эпизодов и прочем. Лоррен — великий пейзажист, и только. Верне — живописец исторический, на мой взгляд. Лоррен выбирал явления природы более редкостные и потому, быть может, более интригующие. У Верне атмосфера более обычна и уже поэтому более доступна для восприятия[91].

* «Иногда и славный Гомер дремлет» (*латин.*)[90].

РОСЛЕН. *Отец, вернувшийся в свое поместье, где его встречает семья.* Это семья Ларошфуко. Грёз и Рослен спорили, кому написать ее. Наш любитель, г-н Ватле, который знает о живописи все, что написано о ней в поэзии, и г-н де Мариньи, глава и покровитель искусства, отдали предпочтение Рослену. Посмотрим, что же он создал, а затем кратко выскажемся о том, что предполагал создать Грёз. На полотне Рослена изображен герцог Ларошфуко, глава семейства, умерший несколько лет тому назад. Здесь показан приезд в поместье, где его ждет семья. Две дочери — герцогиня д'Анвиль и герцогиня д'Этиссак — идут впереди отца, а за ними — их дети. Фигуры персонажей не велики. Я начну описывать картину с правой ее части и дойду до левого края полотна.

Прежде всего видишь карету, кучера на козлах и несколько лакеев, облаченных в ливреи. У дверцы кареты, ближе к переднему плану, спиной к зрителю изображена крестьянка, подставляющая передник, чтобы получить несколько монет. У ног ее, тоже спиной к зрителю, опираясь на корзину, стоит на коленях ребенок, а рядом с ним — слуга. Еще ближе к зрителю расположен ребенок в штанах и рубашке, босой, с непокрытой головой, и группа крестьян и крестьянок, которым второй лакей раздает милостыню. Герцог, за которым следует его старший сын, идет навстречу жене, сопровождаемой дочерьми по правую и левую руку; все выступают весьма степенно. Позади супруги герцога какой-то молодой человек отвешивает угрюмый поклон. Возле него — двое детишек; совсем слева — молодая девушка. Таковы персонажи и некоторые аксессуары картины. Вообразите, что все это происходит на фоне пышной зелени, и перед вами предстанет вся возвышенная композиция Рослена.

При первом взгляде на картину в голову приходит неотвязная мысль, что видишь театр Николе и его самый великолепный парад. Невольно думаешь: вот папаша Кассандр[92]; да, это он, я узнаю его — высокого, сухого, печального, прокуренного и мрачного. Большая фигура в белом атласе — это мамзель Зирзабель; а тот, кто делает реверанс, — прекрасный Лиандр и никто другой. А остальные — малыши из семейства герцога.

Никогда не видел я композиции более глупой, более пошлой и жалкой. Застылость фигур дала повод назвать ее росленовской «игрой в кегли». Но продолжим наши наблюдения справа налево. Слуги, крестьяне, лакеи, дети, карета — все написано донельзя жестко и сухо. Прочие персонажи лишены грации, достоинства, осанки; лица их невыразительны. Сей церемониал столь холоден, столь чопорен, что вызывает зевоту. Жене и в голову не приходит броситься навстречу мужу с распростертыми объятиями; супруг и не думает раскрыть объятия ей навстречу. Ни один из детишек не кидается к герцогу с радостным криком: «Здравствуй, дедушка! Здравствуй, дедушка!» Не знаю, торопились ли эти люди на встречу, рады ли они ей; во всяком случае, так должно было быть, поскольку Ларошфуко — самое дружное, самое любящее и достойное семейство во Франции. Таково оно в действительности, но не на полотне Рослена, где нет ни души, ни жизни, ни радости, ни правды. Ни души, ни жизни, ни радости, ни правды нет в господах. Ни души, ни жизни, ни радости, ни правды нет в слугах. Ни души, ни жизни, ни радости, ни движения нет в крестьянах. Это не картина, а большой безрадостный веер. Эта большая, монотонно написанная зелень, заполняющая весь фон, очень напоминает старое потертое биллиардное сукно и тем самым довершает тусклый, темный, унылый облик всего произведения.

Однако нельзя не признать, что есть в нем ткани, драпировки, разные подробности, написанные с величайшей точностью. Например, как нельзя лучше переданы складки, мягкость, цвет, отсветы атласа, в который облачена мамзель Зирзабель. Но только не нужно одевать человека, как манекен, и одевать манекен, как живую особу. Если вся фигура написана фальшиво, то, чем правдивее изображена драпировка, тем неприятнее все в целом. Сказанное можно отнести к

безупречному изображению кружев. Чем они совершеннее, тем неприятнее вид тех истуканов, на которых такие кружева красуются. Поскольку все фигуры манекеноподобны, надо было и кружева изобразить столь же мертвенно. Если хотите проверить истинность моих наблюдений, приложите прекрасные венгерские кружева к деревянной руке, и вы убедитесь, что тонкая выделка и пышность, естественность их складок еще больше омертвят и иссушат эту деревянную руку.

Сие редкостное создание искусства стоит пятнадцать тысяч франков, но человек со вкусом не взял бы его ни за какие коврижки. Одна-единственная головка, написанная Грёзом, стоила бы дороже всей росленовской картины...

— Но, — скажете вы, — Грёз — портретист и посильнее Рослена...

— Это верно...

— Грёз сочиняет, творит, а Рослен ничего в этом не смыслит...

— Согласен...

— Но почему же тогда Ватле и Мариньи?..

Но кто знает, какими мотивами руководствовались сии умные головы? Грёз предполагал собрать семейство герцога утром в гостиной, мужчин занять физическими опытами, женщин — рукоделием, а неугомонных детей заставил бы приставать к старшим. Он предполагал сделать кое-что и поинтереснее: привести в замок доброго сеньора крестьян — отцов, матерей, братьев, сестер, детей, преисполненных благодарности за помощь, которая была им оказана в неурожайное лето 1757 года. В тот несчастный год г-н де Ларошфуко пожертвовал шестьдесят тысяч франков, чтобы дать всем, живущим на его землях, возможность заработать и не умереть с голоду. Пятилетним ребятишкам, собиравшим камни в небольшие корзинки, платили за это шесть лиардов и два су. Такой поступок достоин, чтобы его увековечила живопись, и подобное зрелище вызвало бы совсем иные чувства, нежели комплименты папаши Кассандра, поклоны Лиандра, атлас мамзель Зирзабель[92] и весь этот парад в театре Николе[93].

Рослен, швед по происхождению, ныне такой же искусный кружевник, каким искусным красильщиком некогда был Карле Ванлоо[94]. Все же Рослен мог бы стать художником; но дело в том, что в Афины надо приезжать вовремя. Там в ущерб чести, вере, добронравию были достигнуты поразительные успехи во всем, что касалось вкуса, мастерства, грации, знания и выбора характеров, выразительности и прочих атрибутов искусства, которое предполагает утонченнейшее чувство меры, проницательнейшее суждение, подлинное благородство, возвышенность, множество едва уловимых свойств, подобных ароматическим испарениям, поднимающимся из недр земных. Вдохновение можно встретить и в других странах, но там оно жестко, грубо и дико. Готы и вандалы способны были скомпоновать сцену, но сколько же веков должно было пройти, чтобы они сумели — не говорю уж создавать такие композиции, как умел Рафаэль, но просто оценить, как они благородны, просты и величественны. Неужели вы полагаете, что в сегодняшнем Берне или Невшателе искусства могут быть подобны по своему характеру искусствам античных Афин или Рима или даже искусствам сегодняшнего Парижа? Нет, ибо нравы везде иные. Народности Швейцарии живут разбросанными по стране общинами. Каждая из них говорит на собственном, варварски грубом, наречии. Кантоны между собой не соперничают. А для того чтобы из народной массы вышел один великий художник, необходимо соперничество и умственное брожение двадцати миллионов человек, объединенных в народ. Возьмите шестьдесят тысяч рабочих нашей лионской мануфактуры и расселите их по всему королевству; возможно, трудиться они станут столь же усердно, но вкус будет утрачен. У Рослена остались национальные особенности его характера, и это ему мешает. Если Менгс и творит чудеса, то лишь благодаря тому, что родину он покинул в юности, благодаря тому, что обретается в Риме и не уезжает оттуда. Посмотрели бы вы, что бы с ним сталось, если бы его переселили

по другую сторону Альп, заперев где-нибудь в Бреслау и тем самым лишив его великих образцов. Неужели у меня нет резонов опасаться, что не пройдет и десятка лет, как его дарование захиреет и сведется к нулю? У меня, ежедневно видящего, как наши мастера и ученики теряют здесь, в столице, отточенный вкус, приобретенный ими в римской школе; у меня, на собственном опыте испытавшего влияние провинциального быта; у меня, жившего в одной мансарде с Прейсслером и Виллем; у меня, знающего, что с ними сталось — и с уехавшим в Копенгаген, и с оставшимся в Париже. Ныне Вилль — первый гравер в Европе, а Прейсслер — ничто, а ведь некогда был сильнее Вилля. На сей день я знаю лишь одного человека, чей вкус остался чистым и неиспорченным среди варварского окружения, — это Вольтер. Но какое общее правило можно извлечь из жизни существа необыкновенного, человека, который становится все великодушнее и веселее в том возрасте, когда другие превращаются в унылых скряг?[95]

Голова девушки. Мне нравится этот вид пастелей на масляной основе. Манера письма смела; кроме того, такие картины сохраняются дольше, чем простые пастели, написанные порошком, который осыпается столь же легко, как пыльца с крыльев бабочки.

Другие портреты. Остальные портреты — в том числе Мадам Аделаиды и Мадам Виктуар, — заурядны, если не сказать: плохи. Никакой прозрачности; не ищите здесь незаметные переходы из тона в тон, нежные переливы, создающие гармоничность. Лица одноцветны (я не говорю о колорите): либо красноваты, либо белее гипса.

Обе *Дочери короля,* напыщенные, в негнущихся робронах, тяжеловесные, лишенные всякого благородства, хмурые, сверх меры нарумяненные, в высшей степени похожие на кукол из дамского парикмахерского салона, увешаны всякими побрякушками: цепочками, брошками, кулонами, колье, украшены лентами, кружевами, фестонами, цветами — всем, что только есть в модных лавках. Это — если вам больше понравится такое сравнение — два больших манекена, разряженные в пух и прах, на которых невозможно смотреть без смеха, настолько очевиден здесь дурной вкус.

ВАЛАД. Мы должны быть признательны, мой друг, нашим плохим художникам, ибо они сберегают время вашего переписчика и мое также. Передайте мою благодарность за это г-ну Валаду, если встретите его когда-нибудь.

По сравнению с Валадом Рослен — сущий Гвидо Рени, Тициан, Веронезе, Ван Дейк.

ДЕПОРТ-ПЛЕМЯННИК. Не забудьте поблагодарить и г-на Депорта.

Депорт-племянник пишет животных и цветы. Вот одна из его картин, не самая скверная. Представьте себе: направо — большое дерево; на его ветвях висит заяц и утка, пониже прицеплен ягдташ, еще одна охотничья сумка и пороховница. На земле лежат кролик и пара фазанов. В центре картины, на переднем плане, лежит собака, которая сторожит дичь под деревом; в глубине — еще одна борзая, повернувшая голову и не спускающая глаз с той дичи, что висит на дереве.

Нельзя сказать, чтобы тут не было красочности и жизненности. Г-н Депорт, подождите, пока Шардена не станет, и тогда мы посмотрим на ваши картины. Меня мало заинтересовала как эта, так и та, где на мраморный стол, с правой его стороны, положены плашмя книги; на краю — большой фолиант, служащий подставкой для нотной тетради, к которой прислонена скрипка. Слева — гроздь белого муската, отдельные виноградины, сливы, розы. Но первая картина нравится мне больше. Вы видели, как все это сыро, не отшлифовано— так вот, держу пари, что из двадцати тысяч посетителей Салона не найдется и по-

лусотни, способных отличить эти картины от произведений Шардена. Впрочем, скажите: какой смысл трудиться, мучиться, соскабливать написанное, переделывать заново? Для кого? Вы ответите: «Для узкого круга лиц, от которых зависит мнение большинства и которые рано или поздно определят истинный ранг художника». А до этого он будет затерян в толпе остальных, и порой умирает прежде, чем новоявленным апостолам удастся обратить глупцов в истинную веру... Надо, мой друг, работать на свой страх и риск; и если живописец не находит удовлетворения в своем труде, если ему мало того восторга, того упоения, какие доставляет в тиши мастерской самый процесс творчества, — лучше ему пребывать в бездействии.

ГОСПОЖА ВЬЕН. *Голубка-наседка.* Она стоит на краю ивовой корзинки, из которой торчат во все стороны соломинки гнезда. Птица в полной безопасности, и опытный голубятник, вроде вас, даже не заметив гнезда, при одном взгляде на голубку догадается, чем она занята. Она изображена в профиль, вся целиком; ее коричневое оперение выглядит очень натурально, головка и шейка кажутся не нарисованными, а настоящими. Тонкое мастерство, изящество этой картины привлекают взор, доставляют удовольствие. Если б я не боялся, что меня обвинят в мелочной придирчивости, то сказал бы, что прутья передней части корзинки написаны несколько небрежнее, чем соломинки, торчащие из задней ее стенки.

ДЕМАШИ. Многому можно научиться в Салоне! Сколько успеешь узнать, сравнивая Ванлоо с Вьеном, Верне — с Лепренсом, Шардена — с Роланом, Демаши — с Сервандони! Нужно, чтобы вас сопровождал умный и нелицеприятный художник, который предоставил бы вам полную свободу смотреть и критиковать, но время от времени тыкал бы вас носом в хорошие картины, не замеченные вами, и в плохие, приведшие вас в восторг. Вы быстро нашли бы общий язык, разговаривая о технике исполнения; что касается замысла художника — его надо разгадывать самому. Однако умеющий судить о том, что вложено поэтом в стихи, сумеет составить суждение и о живописце. Есть лишь несколько сюжетов, про которые «чичероне» мог бы рассказать, что художник предпочел изобразить менее правдоподобную ситуацию, придать фигурам менее яркий характер, избрать менее эффектную их расстановку, ибо знал, что в противном случае он в общем и целом больше проиграл бы, чем выиграл. Если рассматривать картины Демаши сами по себе, их можно одобрить. Но, если сравнивать их с картинами Сервандони, это сущая дрянь. Видя, как один из малого делает большое, невольно замечаешь, как другой, наоборот, из большого делает малое. Яркий, сильный колорит одного подчеркивает тусклость и серость фигур другого, словно сделанных из папье-маше. Даже тупицу поразят пресность и бесцветность одного по сравнению с пылом и горячностью другого.

Однако перейдем к разбору.

Церемония закладки королем нового портала церкви святой Женевьевы в сентябре 1764 года[96]. Старый портал, большой и красивый, под кистью Демаши превратился в какой-то карточный домик. Где стечение народа, толчея, в которой несколько человек было задавлено насмерть, а другие ранены? Вместо этого на площади — батальоны марионеток, выстроенных аккуратно, словно по ниточке, неподвижных, застывших; вместо беспорядка и оживленного движения, свойственного всякому празднеству, — холодная симметрия парада. Ни вдохновения, ни разнообразия, ни характерности, ни красочности, ни остроумного замысла. В общем — никакого впечатления; тон тусклый. У Кошена придворные балы получаются гораздо лучше[97].

Колоннада Лувра. Вторая картина Демаши не дает ни малейшего пред-

ставления о том, что на ней изображено. Одно из самых величественных и грандиозных сооружений мира с поразительным искусством показано жалким на вид. Полная противоположность Сервандони. Напишите под этой картиной: Magnus videri, sentiri parvus*.

Проход под перистилем Лувра со стороны улицы Фроманто. Третья картина, в серых тонах. И здесь архитектура обеднена: таков уж талант этого мастера. Эффектен лишь луч солнца, освещающий двор.

Постройка Нового рынка. Четвертая картина, столь же заурядная, того же серого тона, освещенная неумело, — настоящая картина для волшебного фонаря. Уверен, что если с его помощью показать ее на большой простыне, то это доставит большую радость детям, так как здесь изображены подъемные краны, строительные леса, много сумятицы и перед глазами все время мельтешат то очень черные тени, то очень светлые пятна.

Что представляют собой *Руины* — не знает никто: ни вы, ни я.

ДРУЭ-СЫН, портретист. Большое спасибо этому Друэ (вам ясно, за что). Все лица у него написаны самой дорогой киноварью на грунте из белейшего мела тончайшего помола. Скорее пройдем мимо этих портретов, но остановимся перед *Молодым человеком, одетым на испанский манер, играющим на мандолине.*

И характер его, и одежда, и лицо, несомненно, очень милы. Если б юноша такого возраста прогуливался по Пале-Роялю или Тюильри, то взгляды всех женщин задерживались бы на нем; в церкви его появление оторвало бы от молитвы любую святошу. Он красив, как дамы, которых мы можем созерцать, когда они проезжают в своих позолоченных каретах по крепостному валу. Ни на передних сиденьях, ни внутри карет не найдется ни единой дурнушки; все они нравятся и на полотне. Но перед нами — не живая плоть: где ее естественность, влажность, пористость кожи, переходы из тона в тон, переливы оттенков? Это — маски из той тонкой кожи, из какой делают страсбургские перчатки. Так и этот юноша, привлекающий молодостью, изяществом позы, роскошью одежды, холоден, безвкусен и безжизнен.

Вам хочется, чтобы я рассказал и о *Маленьком англичанине?* Будь его лицо натурального цвета, картина получилась бы отличная, ибо он хорошо одет; его экспрессивность и непосредственный характер бросаются в глаза. В нем больше самобытности, чем в *Шалуне,* имевшем такой успех в предыдущем Салоне[98].

ЖЮЛЬЯР. Передайте г-ну Жюльяру ту же благодарность, что и г-ну Друэ. Если окажется, что хоть кто-нибудь в Париже, кроме г-на де ла Ферте, знает Жюльяра как автора трех *Пейзажей,* то моя вина очевидна: я их не видел, не восхитился ими и умолчал о них.

Между тем, мой друг, девиз у меня не тот, что у мудрого Горация: «Nil admirari»**. Если добиться счастья и сохранить его можно лишь при этом условии, то философа Дени остается лишь пожалеть. Вы скажете, что я неправильно понимаю это «nil admirari» как «не надо ничем восхищаться». Остерегитесь, Гримм! Нельзя восхищаться тем, что не удивляет. Считайте, что если г-н де ла Ферте, владелец картин Жюльяра, восхищается ими, то, значит, он более или менее удивлен необыкновенным талантом художника.

КАЗАНОВА. Казанова поистине крупный художник. Он наделен фантазией и страстью, его воображение переносит на холст ржущих и вздыбленных коней, кусающих, бьющих, крушащих друг друга; людей, уничтожающих себе

* «Выглядеть великим, казаться малым» *(латин.).*

** Ничему не удивляться *(латин.).*

подобных сотней различных способов; разбитые черепа и проткнутые груди, даже крики, угрозы, огонь, дым, кровь мертвых и полуживых воинов — одним словом, весь ужас и всю сумятицу сражения. Однако ему удаются и более мирные сцены; с равным мастерством он может изобразить не только дерущегося, но и отдыхающего или бредущего по дороге солдата.

Армия в походе. Это одна из самых хитроумных и занимательных композиций, которые мне только доводилось видеть. Вот уж поистине прекрасное и исполненное высокой поэзии зрелище! Как перенести вас, читатель, к подножию этих упирающихся в небо скал? Как живописать этот мост из грубых балок, покоящийся на быках и переброшенный с вершины горы к старинному замку? Как мне явственно передать картину самого замка, его полуразрушенных от времени башен и вид другого моста, который, изгибаясь, соединяет эти одинокие руины? Как обрушить с гор поток, несущийся под мостом и омывающий скалу, увенчанную громадным строением? Как изобразить войско, чей путь начинается с проторенной на вершине горы узкой тропы и ведет, кружа, к мосту в замок? Как преисполнить вас страхом за этих воинов и неуклюжие повозки с кладью, вступившие на дрожащий деревянный настил? Как дать заглянуть в просвечивающую сквозь гнилье бревен бездну? Как, наконец, провести перед вашим взором всех этих солдат сквозь арку одной из башен, потом под каменным сводом, переброшенным к соседней, и затем показать их уже на равнине? Ведь потом, чего доброго, вы захотите, чтобы я изобразил, как одни из них купают коней, другие уже отдыхают, устроившись на берегу тихого озера или в тени полотняного навеса, прикрепленного к дереву; вы пожелаете увидеть у края скалы мужчин, женщин и детей, которые болтают и смеются, пьют и подкрепляются, спят, сидят, лежат — кто на спине, а кто на животе — вперемежку с оружием, лошадьми и пожитками. Но, быть может, отчаявшись вызвать перед вами видение всего этого множества созданных природой и человеком предметов, я все-таки сделал это — вот они? Благодарение богу, если так, но останавливаться мне еще рано. Дадим передохнуть музе Казановы, а заодно и моей, и пристальнее вглядимся в их творение.

Справа от вас на холсте представьте себе нагромождение скал; с вершины тех, что пониже, к подножию башни перекинут деревянный мост; сама башня, возведенная по старинным канонам военного зодчества, стоит на возвышении и соединена с соседней каменным сводом; с гор устремляется поток, струящийся под деревянным мостом и каменным сводом, а потом огибающий возвышение и разливающийся слева от него широкой гладью озера. Теперь вообразите дерево у подножия возвышенности, а саму ее одетую мхами и зеленью; представьте себе хижину, притулившуюся к правой башне, кусты, тут и там проросшие среди камней разрушенной крепости заодно с разными сорняками и крошечными деревцами, которыми поросли написанные слева скалы. За кромкой видного справа озера начертайте вдобавок несколько далеких развалин, и тогда вы уясните себе место действия.

Вот, наконец, и сама армия. Она спускается по крутой тропинке с вершин расположенных справа гор и направляется к деревянному мосту, перекинутому с другой возвышенности к подножию башни старинного замка. Затем войско огибает скалу, на которой он покоится, и попадает под каменный свод, простертый между башнями; миновав его, войско располагается по обоим берегам озера и, таким образом, оказывается у подножия гор, с которых оно начало свой путь. Закинув голову, каждый солдат может, ужаснувшись, взглянуть на кручи, с которых ему пришлось спуститься.

Вглядимся теперь в дали. На самой вершине — несколько написанных во весь рост солдат, товарищи которых, ступившие на крутую тропинку, уже не видны зрителю. Вот они снова появились на деревянном мосту, где едет и по-

возка с поклажей. Бóльшая часть войска уже обогнула возвышение у подножия замка, прошла под каменным сводом и расположилась на отдых. Теперь представьте себе все те сцены, которыми изобилует любой армейский бивак, и перед вами будет картина Казановы. Нет возможности описать все бесчисленное многообразие этих сцен — довольно и того, что я уже упомянул прежде.

Увы! Если бы мастерство исполнения стояло вровень с величием замысла! Если бы Верне написал здесь воду и небеса, Лутербур — замок и скалы, а еще кто-нибудь из великих художников изобразил персонажи картины! Что было бы, если бы все предметы, помещенные на разных ее планах, получили освещение и цвет сообразно этим планам, — на подобное полотно стоило бы полюбоваться хотя бы раз в жизни! К несчастью, картина лишена этих примет совершенства. Вот прекрасный сюжет, хорошо задуманный и развитый, но скверно воплощенный.

Прежде всего, полотно слишком мрачно, однообразно и тускло. Перед вами лишь разные оттенки огромной корки пригоревшего хлеба, из-за чего разом бесследно пропадает все впечатление от этих величественных скал, огромного каменного строения, чудесного деревянного моста и изумительного свода. Нет как нет живописности бесчисленных жанровых сцен, нет понимания тонов и цвета, никакого постижения перспективы и чувства пространства — одним словом, взгляд не проникает за холст, ему попросту не за что зацепиться. Передний план лишен должной силы и живости. Вообще, друг мой, если сцена приближена к зрителю, то и ее персонаж будет по меньшей мере в восемь или десять раз крупнее того, кто удален на восемь или девять саженей. Тут уж либо живость переднего плана, либо — прощай все впечатление и подлинность. Напротив, сцена дальнего плана потребует уменьшения фигур и предметов, а также более нежных тонов, словно размытых воздухом. Вблизи предметы выглядят четко очерченными, вдали же — слитыми в некой дымке. Вот азбука живописи, которую запамятовал Казанова. Однако, спросите вы, как же мог он позабыть то, чем так прекрасно владел прежде? Вы ждете моего ответа по совести? Так вот, в тех случаях, когда композиция принадлежала ему самому, он творил, здесь же всего лишь копирует. Должно быть, ему довелось раскрыть свою папку гравюр и умело объединить фрагменты двух-трех пейзажей. Вышел чудесный набросок, но лишь только настал черед живописи, его разом оставили и ремесло, и талант, и умение. Случись ему увидеть нечто подобное наяву или выстроить эту сцену в своем воображении, она зажила бы вся целиком — с перспективой и освещением, колоритом, оттенками воды и неба — и перенеслась бы на холст. Нет ничего более обычного, но в то же время трудно распознаваемого, чем плагиат в живописи. Как-нибудь при случае я еще поговорю с вами об этом предмете, но знайте, что в литературе его выдает стиль, а в живописи — цвет. И все же, скольких бы красот ни лишились мы из-за однообразия этого холста, по поэтичности замысла, богатству деталей и силе воображения он, бесспорно, лучшее творение Казановы!

Битва. Это — сражение между европейцами. На переднем плане — мертвый или раненый солдат; рядом — всадник, чья лошадь пронзена штыком; он стреляет из пистолета в другого, занесшего над ним саблю. Слева — убитый конь, с которого свалился седок; на заднем плане — общая стычка. Справа спереди — скалы и срубленные деревья. Небо освещено вспышками выстрелов, затянуто пороховым дымом. Вот в высшей степени холодное описание в высшей степени горячей схватки.

Еще одна битва. Картина представляет сражение между турками и европейцами. На переднем плане изображен турецкий офицер, лошадь под которым пала от раны в левом боку. Одной рукой он как бы прикрывает голову знаменем, а в другой держит саблю, поднятую для защиты. Между тем кто-то из евро-

пейцев уже успел ухватиться за знамя и заносит свою шпагу над головой турка. На заднем плане справа изображены батальные сцены; среди солдат бросается в глаза один, замерший, словно безучастный наблюдатель, с саблей в руке. На заднем плане слева мы видим павших в сражении, умирающих, раненых и даже будто бы не ввязывающихся в схватку солдат.

Эта *Битва* Казановы воплощена на холсте лучшими красками палитры художника, но, увы, нет ни истинного впечатления, ни формы, ни рисунка. Что же случилось? Да то, что фигуры всей сцены несколько великоваты и Казанова не сумел передать их верно, ибо вообще, чем большего размера изображение, тем труднее сохранить смысл первоначального наброска. Предыдущая работа художника, размером меньше этой, удалась, несомненно, лучше. Между тем обе они исполнены страсти, движения, живости действия. Тут яростно дерутся, яростно нападают и беспощадно убивают противника. Ни на одном полотне, что мне приходилось видеть, не бывало столь проникновенного изображения ужаса битвы.

Рисунок Казановы не отличается особой тщательностью. Персонажи его картин чересчур приземисты, а живость его композиций не искупает, по-моему, их однообразия и скудости замысла. Я отлично понимаю, что трудно вообразить нечто более величественное, благодарное и привлекательное, чем зрелище вставшего на дыбы среди облака пыли коня со взметнувшимися в воздухе копытами, закинутой головой, трепещущей гривой и выгнутым хвостом. Но все же, стоит ли без конца повторяться лишь оттого, что напал на удачный сюжет? Казанова, не в пример своим собратьям, предпочитает выстраивать композицию в глубь картины, а это навевает скуку, как, впрочем, и неизменная верность вертикальному расположению. В центре его полотен всегда встретится одна приковывающая внимание точка, своего рода вершина пирамиды, от которой отступают все более глубокие планы, вплоть до самого крайнего — основания этой пирамиды. Казанова настолько привержен этой схеме, что его картину я угадываю и с другого конца галереи.

Испанский всадник. Испанец, верхом на коне, занимает почти всю верхнюю часть картины. Его фигура, лошадь, движения — все чрезвычайно натурально. Справа видна группа солдат, двигающихся по направлению к заднему плану; слева — горы очень мягких очертаний.

Красивая небольшая картина, созданная смелой кистью, в теплых тонах; манера письма привлекательна и одухотворенна. Эффект, безусловно, есть, но он не резок. Купите эту картину: поверьте, она всегда будет вам нравиться, если ваш вкус постоянен. С самой приятной женщиной расстаются потому, что ее благосклонность к вам длилась слишком долго; утехи могут наскучить, даже без видимых причин. Почему же эта картина будет пользоваться такой привилегией? А ведь жизнь так приятна! Привычка, рабами которой мы все являемся, делает обладание менее привлекательным, а отсутствие чего-нибудь — более тягостным. Вот как все устроено на свете... Вы что-нибудь понимаете в этом?

БОДУЭН. Вот уж верно славный парень, видный из себя, мягкий, неглупый, чуть-чуть распутный. Ну, а мне что за дело до этого? Моей жене уже сорок пять лет, а дочери не коснется ни он, ни его произведения.

В Салоне можно было встретить изрядное количество небольших вещиц Бодуэна, и все юные барышни, окинув взором несколько полотен, неизменно останавливались подле *Матери, бранящей свою дочь* и *Сборщика вишен.* Все их внимание устремлялось на тот простенок, где они висели. Иным возрастам свойственно предпочитать игривые книжки достойному чтению и с бо́льшим интересом разглядывать непристойную картину, чем хорошую. Бывают и старички, наказанные за свое пристрастие к разврату бесплодной тягой к беспутству, —

они-то, сгорбленные и опершиеся на костыли, и притащились сюда посмотреть сквозь очки на непристойные картинки Бодуэна.

Исповедальня. Священник находится в исповедальне. С одной ее стороны — стайка девушек, пришедших покаяться в грешках, уже совершенных или еще не совершенных; исповедник будет слушать их левым ухом. Правое же предназначено для всей той чепухи, какую ему будут шептать старики, старухи и молодые повесы. Два таких хлыща случайно или из-за дождя зашли в церковь и нахально затесались в группу кающихся юных грешниц. Назревает скандал; кюре хочет выйти из исповедальни, чтобы выбранить вертопрахов. Этот момент и изображен. Священник, полный возмущения, переступил порог. Один из щеголей, с иронически-презрительным видом повернулся к нему и держа в руке лорнет, собирается сказать какую-то дерзость. Другой, предвидя, что дело может зайти слишком далеко, пытается увести своего спутника. У большей части девушек глаза лицемерно опущены; старики и старухи сердятся; мальчуганы, стоящие за спинами родителей, хихикают. Сценка забавная, но наш набожный архиепископ, не понимающий шуток, велел снять эту картину.

Выпроваживаемая девушка. В небольшой комнатке, пристанище для утех, небрежно разлегся на кушетке молодой человек, видимо, не расположенный возобновить свои труды. Возле него стоит девушка в одной сорочке и наводит на щеки румяна. У нее раздраженный вид, она как будто хочет сказать: «И это все, на что вы способны?»

Сборщик вишен. Садовник, долговязый парень, взобравшись на дерево, срывает вишни и кидает их в фартук стоящей у подножия дерева молодой крестьянки. Другая, сидя на земле, смотрит на парня. Между нею и деревом пасется осел с навьюченными на него корзинами. Садовник бросил пригоршню ягод, метя в вырез платья девушки, стоящей внизу; у него осталось лишь две вишенки, сидящие на раздвоенном черенке, который повис на пальце. Замысел вульгарен, сценка пошлая и грубоватая. Свое мнение обо всем этом я выскажу ниже.

Любовная идиллия. Справа — ферма с голубятней. У двери фермы на каменной скамье сидит или, вернее, томно раскинулась молодая крестьянка; за нею стоит младшая сестра. Обе смотрят на парочку голубков, милующихся на земле в нескольких шагах от них. Старшая вздыхает; младшая грозит ей пальцем, чтобы она не потревожила птиц. Сверху, из окошка сенного сарая, выглядывает парень, издевательски посмеиваясь над нескромностью позы одной девушки и над наивной боязнью другой. Сойдет, что ли? Такое описание позволяет, не краснея, намекать на все, что угодно и что есть в действительности. Возле скамьи разбросаны в беспорядке уголья, капуста, пастернак, кувшин, бочонок и другие предметы сельского обихода.

Утренний туалет. Молодая женщина, сидящая на кровати под балдахином, только что проснулась. Служанка, стоя перед нею, подает сорочку; другая, ближе к переднему плану, собирается надеть хозяйке туфли. Не вижу, в чем тут соль? Разве в том, что туфельки явно малы, не по ноге. Смешно, но это так.

Мать, бранящая свою дочь. Сцена происходит в сарае. Дочь со своим ухажером дошли до того самого момента, когда... Дальше, пожалуй, говорить не стоит... И в этот самый момент явилась мать... Пояснений, полагаю, не требуется. Рассерженная, она уперлась кулаками в бока; дочь стоит перед нею, опустив голову, и плачет; сзади — вязанка свежесмятой соломы. Девушка не успела привести в порядок ни корсаж, ни косынку, оно и понятно. Поблизости, на ступенях лестницы, ведущей в сарай, видна спина удирающего парня. По движениям его рук легко догадаться, какую часть одежды он спешит надеть. У любовников, очевидно, были далеко идущие планы: под лестницей, на бочке, лежат хлеб, фрукты, салфетка, стоит бутылка вина. Это очень нескромно, но в допустимых границах. Я смотрю, улыбаюсь и прохожу мимо.

Девушка, узнающая своего ребенка среди подкидышей в соборе Нотр-Дам, или Сила крови. Перед нами храм. Между двумя колоннами — скамья для подкидышей, вокруг которой, в толпе, царят изумление и радость, слышится гомон. Поодаль, рядом с монахиней в серых одеждах, стоит высокая девушка, которая целует приникшего к ней ребенка.

Что и говорить, замысел хороший, но неудавшийся. На мой взгляд, эта толпа рассеивает внимание зрителя и сводит исключительное событие до уровня едва заметного происшествия. Вдобавок всей сцене недостает покоя и тишины, для чего художнику следовало изобразить лишь нескольких очевидцев события. Рисовальщик Кошен утверждает, что, чем их больше, тем ярче видна сила кровной страсти, но здесь ему случилось говорить как литератору, а я, напротив, рассуждаю как художник. Уж если желаешь показать силу кровной любви во всей ее необузданности и лишить между тем всю композицию ощущения покоя и сдержанности, вот как следовало бы ему поступить и вот как бы сделал бы ее Грёз. Мне видятся мать и отец, отправляющийся в Нотр-Дам со всеми своими чадами — старшей дочерью, ее сестрой и мальчуганом. Вот они подходят к скамье подкидышей; с одной стороны стоят родители с сыном, с другой — сестры. Вдруг старшая дочь узнает в одном из детей своего ребенка, и проснувшаяся в ней материнская нежность заставляет ее забыть о присутствии своего сурового отца, от которого скрыли провинность дочери. Она вскрикивает и простирает руки к ребенку, не замечая того, что сестра тянет ее за платье и говорит: «Сестра, что вы думаете, опомнитесь же, отец рядом». Молодая мать бледнеет, а стоящий рядом отец бросает на супругу грозные взгляды. Ничего не соображающий сынишка все это время преспокойно зевает. На лице монахини написано удивление; несколько очевидцев, людей уже немолодых, — на мой вкус, их не должно быть чересчур много — охвачены разными чувствами: женщины полны радости и участия, мужчины поражены.

Вот моя картина, и она лучше картины Бодуэна. Трудность здесь в том, чтобы найти верное выражение лица старшей сестры. Я уже говорил, что зрителями сцены должны быть люди почтенного возраста, ибо достоверно известно, что юноши и девушки никогда не остановятся подле такой скамьи. Получается, что Кошен сам не ведает, что говорит. Уж если ему пришла охота защищать своего собрата против собственного вкуса и непреложности разума — что ж, в добрый час!

Грёз сделался художником, наставляющим в добрых нравах, Бодуэн стал проповедником дурных; Грёз живописует семейную жизнь и добропорядочных людей, Бодуэн — сомнительные притоны и всяческий сброд. Хорошо хоть то, что у него нет ни мастерства, ни вдохновения, ни чувства цвета, а у Грёза всего этого в избытке, и оттого он в выигрыше. Как-то раз Бодуэн делился со мной одним замыслом. Он задумал изобразить девицу, тайно родившую у повитухи и принужденную нищетой отдать свое чадо в Воспитательный дом.

— Отчего бы не нарисовать чердак, — возразил я ему, — где на тот же шаг и в тех же обстоятельствах должна решиться честная женщина? Это будет не в пример более красиво, волнующе и достойно. Нищая каморка притягательнее для таланта, чем грязный вертеп, да к тому же, если не страдает искусство, не лучше ли вывести на сцену добродетель, нежели порок? Что толку в чувстве сожаления, которое вызовет первая картина, в то время как то же впечатление от второй не пройдет для души бесследно.

— О, все это чересчур серьезно, — услышал я в ответ, — да и к тому же для уличной девки я найду сколько пожелаю натурщиц!

— Ну что ж, не угодно ли чего-нибудь повеселее?

— Извольте, да, пожалуй, и с каплей непристойности, ведь, чего уж скрывать, и мне и публике это весьма по душе.

— Отлично, вы это получите и снова отправитесь подыскивать натурщиц на улицу Фроманто.

— Ну, ну, не томите... — И он довольно потирал руки.

— Вообразите фиакр, — начал я, — который в предполуденную пору направляется к Сен-Дени. Вдруг на улице того же названия у него ни с того ни с сего ломается ось, и вот уже фиакр опрокинулся набок. Дверца его открыта, и оттуда показывается монах и три уличных девки. Монах бросается наутек, и тут собака извозчика спрыгивает с козел, кидается вслед и впивается зубами в длинную сутану монаха. К отчаянно отбивающемуся от пса монаху приближается кучер, вовсе не желающий терять свою мзду. Тем временем одна из девиц прикладывает руку к шишке, которую другая набила себе на лбу, а третья, вся растерзанная, но веселящаяся, стоит и хохочет во все горло, упирая руки в бока. В дверях соседних лавчонок покатываются со смеху торговцы и торговки, а сбежавшиеся уличные мальчишки на все лады чехвостят монаха.

— Чего уж лучше, — сказал Бодуэн, — ведь тут найдется место и морали, как-никак порок получил по заслугам. А вдруг мой знакомец монах, с кем все это случилось, пройдется по зале и покраснеет, увидев картину?

Мать, бранящая свою дочь — лучшая из небольших вещиц Бодуэна. Тут и рисунок вернее и цвета поживее, хотя, как обычно, слегка мутноваты. Неплох и юноша, лежащий без сил на постели публичной девки, румянящей себе щеки. Сцена в исповедальне слаба по рисунку да к тому же страдает вялостью и безжизненностью. Сверх всего, это дополненное, просмотренное и исправленное тестем художника произведение несет печать безликости и вымученности.

У Бодуэна есть, кроме того, миниатюры и портреты, надо признать, неплохо написанные; есть и картина *Сатиры, несущие Силена,* на которой все они вышли какими-то застывшими, иссохшими и красноватыми. Все это и не вовсе бездарно, но тут явно не хватает чего-то, что очень непросто определить, но иметь художнику необходимо. К несчастью, это нечто не растет само по себе, словно грибы.

Но что же меня так смущает? Женщины никогда не догадаются. Одному преподавателю университета случилось влюбиться в племянницу каноника, обучая ее латыни. Плодом их страсти был младенец, и за все это каноник отомстил жесточайшим образом. Мог ли Бодуэн оказаться на месте влюбленного латиниста, довелось ли ему самому сделать ребенка племяннице каноника?[99]. Храни вас господь, друг мой, а если не в его воле уберечь вас от племянниц каноников, пусть он убережет вас хотя бы от их дядей.

РОЛАН ДЕЛАПОРТ. Говорят, мой друг, что те, кто не смеялся на комедиях Реньяра, не имеют права смеяться на комедиях Мольера. Ну, так скажите тем, кто проходит, не останавливаясь, мимо картин Ролана Делапорта, что они не вправе смотреть на картины Шардена. Дело не в манере последнего, смелости его кисти, естественности, гармоничности; напротив, ничего этого у Делапорта нет и в помине. Их разделяет незначительная, чуть заметная дистанция, но чувствуется, что одному другого не догнать. Как ни будет он стараться, корпеть, переделывать, соскабливать, писать заново — напрасный труд! Природа сказала: «Ты дойдешь вот до сих пор, а далее — ни шагу». От моста Нотр-Дам до Ролана Делапорта ближе, чем от Ролана Делапорта до Шардена.

Медальон с портретом короля. Подражание старому гипсовому слепку, со всеми атрибутами древности: дыряв, запылен, запачкан жиром и грязью. Правдиво, но ma un poco freddo*. К тому же эти вещи столь легко писать, что восхищаться ими может лишь простонародье.

* Но немного холодно (*итал.*).

Натюрморт. На деревянном столе, покрытом платком из мадрасской ткани, — фаянсовый кувшин, стакан с водой, табакерка из папье-маше, брошюра и книга... Несчастная жертва Шардена! Сравните хотя бы мадрасскую ткань у Шардена с этой: насколько у Ролана она жестче и суше, словно накрахмаленная!

Другой натюрморт. Большая раковина для мойки посуды делит полотно по горизонтали надвое. Справа налево — шампиньоны возле глиняного горшка; из него торчит ветка лавра; пучок спаржи; яйца на кухонном фартуке, который частично свешивается с раковины; опрокинутый медный котелок; жестяная перечница; деревянная ступка с пестиком... Еще одна жертва Шардена. Но утешьтесь, г-н Ролан Делапорт: черт меня возьми, если об этом подозревает кто-нибудь, кроме вас самих и Шардена; и знайте, что в древности тот, кто сумел бы добиться такой иллюзии, был бы (не в обиду будь сказано покойному Кайлюсу и еще здравствующему Уэббу) воспет, превознесен поэтами; его статую воздвигли бы на площади Керамика или в уголке Пританея[100].

Два портрета. Я видел их, г-н Ролан. Прислушайтесь, и вы услышите, что эти портреты, несмотря на то, что у них немощный и хилый вид, говорят вам громко и отчетливо: «Вернись к натюрмортам!» Они дают хороший совет, какой дали бы и будучи живыми.

Еще один натюрморт. Я мог бы избавить вас от его описания; но такие полотна в большом ходу; ловкие торговцы дают им привлекательные названия и обманывают людей. Обозревая его справа налево, как я обычно делаю, мы видим на треснувшей столешнице из голубоватого мрамора виноград, кусочки сахара, белую фаянсовую чашку с блюдцем; в глубине — миску с персиками, бутылку ратафии, графин с водой; возле него — несколько слив, крошки хлеба, груши, персики, жестяную коробку для кофе. Эти разнохарактерные предметы не вяжутся друг с другом; таких ошибок Шарден не делает.

Знаете ли, мой друг: тому, кто умеет писать нагое тело, превосходно удаются и картины на такие сюжеты, но мастера натюрмортов далеко не всегда умеют писать тело. Цвет розы красив, но в нем меньше жизни, чем в розовых щечках девушки. Правда, румянец лица лучше всего сравнивать с цветом лепестков розы, но портреты обычно прикрашивают натуру.

ДЕКАН. Поблагодарите и этого, вам известно за что.

Вы все изображаете в серых тонах, г-н Декан, да к тому же изображаете грубо; в ваших картинах нет достоверности.

Ребенок с птичкой — сущий манекен. Птица — не живая и не дохлая, это просто раскрашенная деревянная свистулька. А толстая, низкорослая и сварливая нормандка — что она говорит? На кого сердится? Она смотрит на меня, а не на своих дерущихся детей. Один из них плачет. Если причина его слез — чрезмерная тяжесть данной ему вами огромной головы, то это причина основательная. Говорят, вам не чужда литература?[101] Дай бог, чтобы в этой области вы оказались способнее, чем в живописи. Если вам не терпится писать — пишите прозу, стихи, все, что вам заблагорассудится, но только не картины! Если же, чтобы развлечься, вы будете заниматься и тем и другим, то соберите все произведения своей кисти у себя в кабинете; ваши друзья после обеда, с салфетками и зубочистками в руках, посмотрят их и скажут: «Неплохо!» А я сказал бы иначе: «Эй, вы все — *Рисующий юноша, Позирующий ученик, Девочка, кормящая птичку,* — отправляйтесь-ка в кабинет вашего создателя, г-на Декана, и не показывайтесь оттуда».

БЕЛЛАНЖЕ. *Цветы. Несколько картин с фруктами.* На мост Нотр-Дам, к Трамблену, сию минуту![102] Между тем картина *Цветы* — конкурсная. Утвержда-

ют, что кое-какие достоинства у нее есть. Но свежи ли, привлекательны эти краски? Нет. Бархатисты ли эти цветы? Тоже нет. Так что же в них есть?

ПАРРОСЕЛЬ. *Кефал, примиряющийся с Прокридой. Убийство Прокриды Кефалом*[103]. Видали вы в трактирах копии картин великих мастеров? Ну, так перед вами такая копия. Но молчок! Этот Парросель — отец семейства, и, чтобы прокормить жену и пятерых или шестерых детей, у него нет ничего, кроме палитры. Глядя, как Кефал на стене Салона нечаянно убивает Прокриду, я сказал ему: «Твой грех куда больше, чем ты думаешь!» Этот Парросель — мой сосед, славный человек; у него есть, говорят, талант декоратора. Он увидал меня в Салоне, подошел ко мне.

— Вот мои картины, какого вы мнения о них? — спросил он.

— Гм... гм... Мне нравится ваша Прокрида, у нее такие красивые большие груди... Да, это соблазнительно.

Сумели бы вы лучше вывернуться?

ГРЁЗ. Быть может, я чересчур многоречив, но знали бы вы, мой друг, как я забавляюсь, докучая вам. Впрочем, такая же история со всеми скучными людьми. Между тем я уже описал вам сто десять полотен и высказал свое суждение о тридцати одном живописце.

Но вот наконец и излюбленный нами обоими художник, первый, кто решился живописать нравы, повествовать о событиях, которые так и просятся в роман. Быть может, ему присуще некоторое самолюбование, но это самолюбование ребенка, это опьянение талантом. Его картины словно говорят: «Поглядите, как это прекрасно!» Но уберите эту наивность, и вместе с ней пропадет страсть и пыл, — словом, исчезнет талант. Боюсь, что он станет скромным тогда, когда к тому уже будут основания. Что ни говори, многие наши недостатки часто являются продолжением наших достоинств. Большинство порядочных женщин капризны, многие великие художники слегка тронуты. Почти все женщины легких нравов щедры, тогда как святоши, даже добродушные, не прочь позлословить. Мастеру, который убежден, что делает добро, трудно не быть немного деспотичным. Я привык презирать мелкие низости, за которыми стоят подлые душонки, но не питаю отвращения к великим злодействам. Из них могут выйти дивные картины и прекрасные трагедии, а кроме того, великие преступления, как и самые возвышенные деяния, отмечены особой жизненной силой. Если бы один человек не был способен поджечь город, другой никогда не решился бы ринуться в бездну, чтобы спасти его. Не породи мир душу Цезаря, мы бы не знали и души Катона. Тому суждено при рождении коснуться Олимпа, другому — пещеры Тенара; это все те же Кастор и Поллукс[104], негодяй и герой, Марк Аврелий и Борджиа: diversis studiis ovo prognatus eodem*.

Перед нами три весьма искусных художника, настойчивых и изобретательных в наблюдении природы, тех, что не начнут и не завершат ничего, по множеству раз не сверяясь с натурой. Это Лагрене, Грёз и Верне. Куда только не увлекал талант второго из них: в церкви и на уличные сборища, в аллеи для светских прогулок и на рынки, в дома горожан и на улицы. Он поистине неутомимый наблюдатель поступков, страстей и нравов. Стоит послушать, как он и Шарден рассуждают об искусстве: Грёз — увлекаясь и страстно, Шарден — хладнокровно и сдержанно. Латура, к слову сказать, тоже весьма любопытно послушать, но только когда он среди своих.

Грёз представил немало вещей: несколько посредственных, куда больше хороших, множество великолепных. Обратимся же к ним.

* Порожденный хоть и различными усилиями, но из одного яйца *(латин.)*.

Девушка, оплакивающая мертвую птичку. Какую прелестную элегию, дивную идиллическую поэму создал бы на этот сюжет Гесснер! Полотно Грёза — словно иллюстрация к отрывку из какого-то его стихотворения[105]. Эта картина поистине одна из приятнейших и, бесспорно, самая интересная во всем Салоне. Девушка изображена на ней лицом к зрителю, голова ее опирается на левую руку, а перед ней на решетке клетки лежит птичка с поникшей головкой, распластанными крыльями и беспомощно вздернутыми лапками. Вглядитесь, как естественна поза девушки, как прелестна ее головка и изысканна прическа, как выразительно ее лицо! Она и впрямь глубоко страдает и вся проникнута своим горем. А как написана клетка, где успокоилась птичка, как изящно обвивает ее гирлянда зелени! А рука девушки, ну что за рука! Только посмотрите на эти словно живые пальцы и эти ямочки, на то, как чуть порозовели пальцы там, где на них опирается голова! Как все это очаровательно, и не склоняйся мы перед горем страдалицы, нам так и хотелось бы поцеловать ее руку. В этой девушке все очаровывает, даже самый ее наряд. Как воздушен и легок ее шарф, как он славно наброшен! Увидев эту картину впервые, так и хочется воскликнуть: «Прелестно!» — а возвратившись к ней, вновь и вновь повторять это. Вот уж и ловишь себя на том, что начинаешь заговаривать с малюткой и утешать ее. Мне самому, помнится, не раз случалось говорить ей:

— Милое дитя, как глубока и безутешна ваша скорбь! Что скрывает ваша грусть и задумчивость? Как, и все это из-за птички? Ведь вот вы не плачете, вы погружены в горестные думы. Смелее, малютка, откройте мне свое сердце, скажите по правде: разве лишь смерть этой птички так глубоко отрешила вас от всего вокруг? Но вы потупили взор и ничего не отвечаете... слезы вот-вот потекут из ваших глаз. Я не довожусь вам отцом, я ни нескромен, ни строг, но дайте же мне сказать, как было дело[106]. Ваш поклонник любил и уверял вас в своей любви, он так страдал, и как же было перенести муки того, кого любишь? Но дайте продолжить, не протягивайте ручку к моим губам! В то утро вашей матери не было дома; он пришел и застал вас одну. Как он был пылок, красив, как прелестен и нежен! Сколько любви горело в его глазах, сколько подлинной страсти сквозило в его речах! Он был у ваших ног — как же иначе? — и говорил слова, идущие прямо в душу. Он держал вашу руку, и временами вы ощущали на ней жар его слез. Ваша мать все не возвращалась и не возвращалась, в чем же вы здесь виноваты? Вот вы уже и плачете, а ведь я не для того говорю все это. Да и что толку в слезах? Он дал вам слово и уж ни в чем от него не отступится. Случись человеку счастье повстречать подобное вам дитя, приникнуть к нему, полюбить... Поверьте, это навеки.

— А моя птичка?

— Ну-ну, улыбнитесь!

Ах, друг мой, как жаль, что не довелось вам увидеть, как прелестны были ее улыбка и слезы!

Но я продолжаю:

— Что там ваша птичка? Разве помнят о ней, когда человек забывает о самом себе? Ваша мать вот-вот должна была воротиться, ваш любимый ушел. Как же он был окрылен и доволен! Каких усилий стоило ему покинуть свою милую! Да не глядите вы так на меня — я все это знаю! Сколько раз он вставал и снова садился, сколько раз вновь и вновь твердил слова прощания и все не мог покинуть вас, сколько раз уходил и опять возвращался! Я вижу, как он теперь беседует со своим отцом, столь оживленно и весело, что трудно не заразиться этим весельем.

— ...А моя мать?

— Ну что ж, она возвратилась, стоило ему только уйти, и застала вас погруженной в себя, такой, как вы были только что. Она что-то говорила вам,

но вы словно не слышали, просила о чем-то, но вы делали совсем другое. Иногда слезинки дрожали у вас на ресницах, и вам приходилось то и дело отворачиваться, чтобы украдкой смахнуть их. Все это в конце концов вывело из себя вашу матушку, и она принялась вас отчитывать — вот и представился случай вволю поплакать и облегчить ваше сердце. Мне продолжать? Боюсь, как бы это не заставило вас страдать сызнова, но уж если вы сами желаете — что ж! Ваша мать огорчилась, увидев вас всю в слезах, и подошла, чтобы утешить свое дитя. Она взяла ваши руки в свои, прикоснулась губами ко лбу и щекам, но вы только пуще расплакались. Вы наклонили головку, личико ваше слегка порозовело — вот-вот, совсем как сейчас. Вы прильнули к ее груди. Сколько ласки было в материнских словах, и как вновь и вновь страдали вы от этого! что вам было в ту минуту до бедной птички, которая тщетно махала крылышками, звала вас, словно желая дать знак и горько сожалея о вашей забывчивости! Вся в своих мыслях, вы не слышали и не замечали ее. Вы не сменили ей воду и не подсыпали зернышек — и вот этим утром ее не стало. Вы все не опускаете глаз? Что ж я могу еще добавить? Ах, ну конечно, это он сам подарил вам птичку, но не печальтесь, он найдет другую, еще прелестней. И это еще не все? Вы устремляете на меня свой взор, полный грусти, и словно вопрошаете... Мне не под силу догадаться. Вдруг смерть этой птички таит в себе еще что-то? Что же мне делать и как о том дознаться? Быть может, он был неверен? Да нет, это сущее наваждение, такого быть не может!

Но, друг мой, уж не смеетесь ли вы, представляя себе почтенного господина, которому пришла охота утешать написанную на холсте девушку, потерявшую птичку или еще что-нибудь? Но, признайтесь, ведь она и вправду прекрасна и достойна любопытства! Я не любитель доставлять страдание, но был бы не прочь стать причиной ее горя.

Замысел этого маленького полотна так тонок, что далеко не всем удалось в него проникнуть. Многие полагали, что юное создание оплакивает лишь своего чижика. У Грёза уже была похожая картина, где он изобразил девушку в белом платье, сидящую в глубокой грусти перед разбитым зеркалом. Признайтесь, что было бы столь же нелепо объяснять страдания девушки на картине в нашем Салоне только потерей птички, как и девушки на предыдущей картине — одним лишь разбитым зеркалом. Уж поверьте мне, ее слезы льются совсем по другой причине. К тому же вы и сами слышали, что она согласилась с этим. Но сколько же ей лет? Я затрудняюсь ответить, да и что ответишь на такой вопрос? Глядя на головку, ей не дашь больше пятнадцати или шестнадцати, но ее руки и плечи впору восемнадцатилетней. Это, к слову сказать, один из недостатков картины, тем более явный, что голова девушки склонилась на руку. Расположи художник руку иначе, никто бы не заметил, что она чересчур полна и округла. Дело, мой друг, по-моему, в том, что для головы и руки художник пользовался разными моделями. Но, что ни говори, а эта рука прекрасно нарисована и отменно красива: ну прямо как живая! Не будем строго судить один-другой лишний мазок лиловатого тона и признаем, что это прекрасно. Головка девушки наилучшим образом освещена, и нельзя вообразить более верных тонов для блондинки, хотя кто-нибудь и мог бы пожелать, чтобы головка эта была более мягких очертаний. Широкий полосатый платок девушки воздушен и на диво прозрачен; написан сильной кистью, что, однако, не мешает тщательной отделке деталей.

Мне думается, что у Грёза есть картины, не уступающие этой, но лучших он никогда не создавал.

Когда развеска картин в Салоне была закончена, г-ну де Мариньи была предоставлена честь одним из первых осмотреть его. Сей меценат явился с целой свитой художников, которые вхожи в его дом; другие уже поджидали

его. Он прохаживался, осматривал картины, высказывал свою похвалу или неодобрение. Вдруг он остановил свое внимание на *Плачущей* Грёза.

— Это красиво, — обратился он к автору.

— Сударь, — ответил тот, — я это знаю и уже удостоен похвал, хотя и не могу похвалиться избытком заказов.

— Это все оттого, — сказал ему Верне, — что у вас сонмы врагов, и среди них один, который прикидывается, что обожает вас, а на деле погубит.

— Кто ж он таков? — спросил Грёз.

— Да вы же сами, — ответил Верне.

Балованное дитя. На картине мы видим мать подле стола: она с умилением глядит на своего мальчугана, кормящего супом собаку. Ребенок склонился над собакой с ложкой в руке. Вот основное, помимо различных деталей: стоящего справа кувшина, глиняного корыта, где мокнет белье, небольшого шкафчика над ним, связки луку, подвешенной к шкафчику клетки, да двух-трех прислоненных к стене жердей. Вдоль всей стены подле шкафа возвышается некое подобие буфета, где художник расположил глиняный кувшин, полупустой бокал с вином и свисающую скатерть. Позади ребенка виден соломенный стул с глиняной миской на нем. Все это означает, что юная *Прачка* с картины того же художника, писанной четыре года назад, вышла замуж и он решился продолжить ее жизнеописание.

Однако, прежде всего, не вполне ясен замысел полотна. Кто же, собственно, избалован: песик или ребенок? Кроме того, вся картина словно усеяна мелкими блестками, которые назойливо режут глаз. Голова матери прелестна по цвету, но зато прическа никак не идет к линии головы и портит ее. Ее одежды и, главным образом, изображенное художником белье слишком тяжеловесны. Голова ребенка прямо-таки лучится красотой, но я разумею красоту художественную, а не ту, которую мать желает видеть в своем ребенке. Головка выписана тончайшим образом, волосы еще воздушнее, чем обычно у Грёза, а уж собака и вправду собака! Шея и грудь матери как-то тусклы, писаны непрозрачной краской и даже чуть-чуть красноваты. Все полотно немного тяжеловесно и переполнено деталями сверх меры. Оттого-то и вся композиция грешит неслаженностью. Впечатление только выиграло бы, покажи художник лишь мать, ребенка, собаку да несколько предметов. Картина была бы спокойнее для глаз, чего сейчас никак не скажешь.

Голова уличной девки. Да, не удивляйтесь, именно девки, стоящей на углу улицы и, задрав нос, разглядывающей афишу в ожидании клиента. Она изображена в профиль, и надо сказать, что это великолепный образчик живости цвета. Она кажется вылепленной, столь удачно подчеркнуты разные планы. Полсотни полотен меркнут подле этого. Поглядите, как сразу сделался бледен, уныл и бесплотен висящий вблизи *Господин церемониймейстер,* как немедля повергнут в прах Рослен и его угрюмое *Семейство.* Да, никогда я не видел такого разгрома!

Девочка с деревянным паяцем. Сколько правдивости в этой работе, какое разнообразие тонов! Мог ли кто-то хоть раз не заметить этих красных пятен на лице ребенка, когда он озяб или мучается зубами? А разве не полны жизни отяжелевшие от слез веки, окоченевшие на морозе ручонки, перепутанные пряди светлых волос, рассыпанные по лбу ребенка? Так и хочется заправить их под шапочку, настолько они воздушны и естественны. Великолепно написана грубая ткань платка с тяжелыми складками и добротное полотно косынки, умело повязанной вокруг шеи. А этот паяц и вправду из дерева, такой он весь жесткий, так неподвижно его одеяние. Пожалуйте сюда, господин Друэ, взгляните: ребенок уж точно из плоти, а паяц — чурбан, да и только! Что же касается живости красок, то здесь художник приближается к Рубенсу.

Головка. (Пастель.) Еще одна довольно красивая вещица. Головка весьма достоверна, чрезвычайно нежна. Написанная щедрой кистью, она хорошо выделяется на переднем плане. Однако тон сероват; уголки губ, оттянутые вниз, придают лицу полупечальный-полурадостный вид. Не знаю, впрочем, мой друг, — может быть, я спутал две картины? Как ни потираю лоб, как ни представляю себе эту вещь, возвращаясь мысленно в Салон, — бесполезно! Придется оставить, как есть.

Портрет г-на Ватле. Блеклый, тусклый, угрюмый — совсем как в натуре. Поверните его лицом к стене!

Портрет г-жи Грёз. Вот вам, мой друг, отличный пример того, сколько двусмысленности может скрываться даже в самой прекрасной картине. Вглядитесь в эту славную особу, так и пышущую здоровьем, с запрокинутой назад головой и сбитым чепцом, на побледневшем лице которой читается смесь страдания и наслаждения — словом, чувств, которые несравненно приятнее испытывать, чем пристало изображать. Так вот, это эскиз, набросок *Горячо любимой матери.* Как же получается, что в одних обстоятельствах персонаж выглядит вполне пристойно, а в других уже нет? Неужели без помощи внешних примет мы не можем верно передать характеры? Несомненно, что отчасти это так. Полуоткрытый рот модели, ее затуманенные глаза, запрокинутый торс, округленная шея, это соединение упоения и вместе муки, заставляют опускать глаза и краснеть всех порядочных женщин, проходящих мимо этого портрета. Рядом та же поза, тот же взор, та же шея, та же смесь чувств, и ни одна посетительница Салона не замечает этого. Впрочем, если женщины быстро проходят мимо этой картины, то мужчины, напротив, не прочь задержаться здесь подольше. Я подразумеваю тех, кто являются знатоками, и других, кто под видом знатоков наслаждаются зрелищем страсти, третьи, как ваш покорный слуга, сочетают оба повода. На щеках, лбу и шее женщины художнику удались немыслимые переходы тонов, которые поистине возвращают нас к природе и учат пристально вглядываться в нее. Словами, как ни старайся, не опишешь этой округленной шеи, ее надо видеть. Вот истинное воплощение правды, красоты и мастерства. Трудно вообразить, как удалось живописцу сплавить воедино два совершенно противоположных выражения на лице этой женщины. Сам Рубенс не превзошел его, когда художник в галерее Люксембургского дворца отразил на лице королевы и блаженство матери, произведшей на свет сына, и следы пережитых страданий[107].

Еще один портрет г-жи Грёз. Без всякого сомнения, наш художник обожает свою жену, и, надо признать, не без оснований. Я и сам, когда был еще молод, а она носила девическую фамилию Бабюти, питал к ней подобные нежные чувства. В ту пору она заправляла маленькой книжной лавчонкой, на набережной Августинцев, вся такая складная, белокожая и стройная, словно лилия, румяная, как роза. Живой, пылкий, порывистый, я забегал к ней, бывало, и спрашивал:

— Не найдется ли у вас, барышня, томик Петрония и сказки Лафонтена?

— Извольте, вот они... Не желаете ли что-нибудь еще?

— Если позволите, мне бы...

— Так что же?

— Мне бы «Монахиню в ночной рубашке»...[108]

— Фи, сударь! И придет же в голову читать подобное бесстыдство.

— Так это бесстыдство? А я и не знал...

И потом, когда мне доводилось заглядывать к ней, мы понимающе улыбались друг другу.

В последнем Салоне можно было видеть *Портрет г-жи Грёз в положении.* Поначалу всех привлекало именно это последнее обстоятельство, но стоило

вам вглядеться в удивительно точно написанные детали и прекрасный колорит, как оставалось лишь в изумлении развести руками. Нынешний портрет не идет с ним в сравнение, хотя и он, надо признать, исполнен не без изящества. Начнем с того, что художник нашел весьма удачную, проникнутую чувственностью позу модели. Обворожительно красивы тончайшие переходы тонов на руках женщины, лишь одна из них несколько портит впечатление — зрителю может показаться, что на ней сломан палец. Изысканная рука г-жи Грёз поглаживает собаку — черного спаниеля с подпалинами на морде и лапах. Посмотрите на его полные жизни глаза чуть подольше — и вам покажется, что он вот-вот залает. Кружева, украшающие прическу женщины, выписаны так искусно, что хочется узнать, какая мастерица их плела; то же, впрочем, относится и ко всему платью. Голова г-жи Грёз, видимо, долго не давалась художнику, это сразу бросается в глаза; недостаток очевидный. На лицах многих женщин после родов остаются желтые пятнышки, но здесь этот тон положен, по моему разумению, слишком густо. Уж если стремиться подражать природе в мельчайших деталях, то следовало бы смягчить их как раз для того, чтобы сохранить правдоподобие, — эта маленькая дань красоте не помешала бы сходству. Человеческое лицо столь трудно для изображения, что дает возможность художнику блеснуть своим мастерством, а кто же от этого откажется? Кроме того, в переходах тонов есть красноватый оттенок, верный, но чем-то неприятный; губы, на мой вкус, чересчур безжизненны и как-то приторно поджаты, — словом, во всех деталях лица сквозит манерность. Если она свойственна самой модели, что ж, тем хуже для нее, художника и картины. Вообразим, что эта дама науськивает на кого-нибудь своего спаниеля, и ее жеманная слащавость станет более понятной, но отнюдь не более привлекательной. И все же рисунок рта, глаз и других черт лица вышел на диво удачным, а тонкость колорита здесь безупречна. Посадка головы превосходна: шея прекрасна по рисунку и цвету, она плавно и естественно переходит в плечи. Но грудь — на нее я решительно отказываюсь смотреть, хотя в свои пятьдесят лет я вовсе не враг красивой женской груди. Художник склонил фигуру женщины вперед, словно желая сказать: «Полюбуйтесь на грудь моей жены!»

Ну что ж, г-н Грёз, я ее отлично вижу — она желтая и вялая! Если так оно и есть в действительности, тем хуже для вас, вашей жены и картины.

Как-то раз г-н де Ла Мартельер, спускаясь по лестнице своего дома, встретил высокого парня, направлявшегося на половину его супруги. А надо сказать, что у мадам де Ла Мартельер было самое прелестное личико, какое только можно вообразить. И вот, глядя на поднимающегося по лестнице юного влюбленного, г-н де Ла Мартельер процедил сквозь зубы: «Ну-ну, пусть только он доберется до бедер...»

Лицо мадам Грёз тоже достойно восхищения, и ничто не помешает ее мужу однажды промолвить: «Ну-ну, пусть только доберется до груди..»

Впрочем, этому не суждено случиться, ибо его супруга поистине добродетельна. Как бы то ни было, желтизна и несвежесть груди принадлежат г-же Грёз, а вот тусклость и бледность цвета уже на совести ее мужа.

Портрет гравера Вилля. Перед нами прекрасный портрет. Тут уж не ошибешься: как не узнать Вилля с его суровым и непреклонным видом, застывшей шеей, маленькими сверкающими глазками, щеками в красных прожилках. Все это великолепно отделано, поражает красотой рисунка, смелостью кисти, правдивостью и разнообразием тонов. Как удалось художнику передать бархат платья, жабо и манжеты! Мне было бы поистине приятно увидеть этот портрет в соседстве полотен Рубенса, Рембрандта или Ван Дейка и посмотреть, что он при этом выиграл, а что потерял. Стоит увидеть портрет Вилля — и как-то не хочется подходить к другим портретам, даже творениям самого Грёза.

Горячо любимая мать. (Эскиз.) Любой эскиз обычно наделен живостью,

которой не найдешь в законченной картине. Эскиз — это момент высшего вдохновения художника, чистый порыв, не сдержанный размышлением, свободное излияние на холст души живописца. Перо поэта или карандаш искусного рисовальщика легко, словно играя, скользят по бумаге — здесь всякая мысль запечатлена одним точным движением. Однако неопределенность смысла дает в искусстве больший простор воображению. Слушая вокальную партию, волей-неволей воспринимаешь то, что она выражает, а хорошая симфония дает мне возможность отдаться на волю фантазии. Кто, как не я, знает мой внутренний мир и то, что тревожит мое сердце, а оттого и чувства, навеваемые на меня музыкой, — нежные, веселые или сосредоточенные — трогают особенно сильно, если соответствуют моему настроению. Почти так же видится мне отношение эскиза к готовой картине: здесь — едва высказанные намеки, там — ставшая плотью мысль художника.

Композиция *Горячо любимой матери* так проста и естественна, что недалекие люди могут легко подумать, будто и сами они были бы в силах придумать нечто подобное. Что же, мне остается сказать этим простакам:

— Да, вы и впрямь смогли бы вообразить себе мать, окруженную льнущими к ней детьми, но кто подсказал бы вам мысль изобразить одного из них плачущим оттого, что ему не оказывается предпочтения? Кто, скажите мне, надоумил бы вас показать отца семейства, довольного тем, что он муж этой женщины и отец ее детей?

Вы смогли бы придать его лицу выражение, словно говорящее: «Да, без меня ничего бы этого не было?» Вам пришло бы в голову показать в кругу семейства старую бабушку? Вы так уж уверены в этом?

Однако опишем все по порядку. Действие происходит в деревенском доме, в довольно низком помещении. Если следовать справа налево, то видишь кровать, подле нее на табурете свернулась кошка. Мать семейства откинулась в шезлонге, подле нее сгрудились дети. Их по меньшей мере шестеро: малыша мать взяла на руки, двое ребят постарше обхватили ее с обеих сторон, еще один, взобравшись на спинку кресла целует мать в лоб, другой прильнул губами к ее щеке и, наконец, последний, склонившись над ее передником, выглядит явно огорченным своей ролью. На лице матери написаны довольство и радость, чуть смешанные с неловкостью от повиснувшей на ней детворы, готовой вконец измучить ее своими ласками. Именно это утомление пополам с нежностью и отрадой, переданное усталой позой матери и ее чуть приоткрытым ртом, и делает столь необычным и привлекательным этот персонаж. На самом переднем плане картины, среди этой очаровательной группы, мы видим растянувшегося на полу ребенка, забавляющегося игрушечной тележкой, а в глубине комнаты замечаем сидящую в кресле спиной к камину с зеркалом бабушку. Тут уж не ошибешься — и по лицу и по платью иной она и не может быть. Бабушка весело смеется, глядя на всю эту сцену. Впереди и немного слева от зрителя изображена собака, которая заливается лаем, сама не своя от радости. Совсем слева, почти на равном расстоянии от бабушки и горячо любимой матери, мы видим мужа, только что возвратившегося с охоты. Он тут же присоединяется к общему веселью и посмеивается, протягивая руки и чуть откинув назад корпус. Это молодой и плотный здоровяк, на лице которого нетрудно разглядеть гордость главы столь многочисленного семейства. Охотничий пес стоит подле хозяина, а за ним, у самого края холста, виднеется бельевая корзина и платье выходящей из дома прислуги.

Все это поистине великолепно! Талант ничем не погрешил здесь против правдивого отражения нравов. Картина словно несет нам весть о радостях материнства и счастье ничем не смущаемого покоя у домашнего очага. Глядя на нее, всякий разумный и не вовсе бесчувственный человек будто бы слышит:

— Заботься о благе твоей семьи, пусть жена твоя имеет много детей и лишь

она одна будет матерью твоего потомства, а сам ты будешь настоящим хозяином в доме!

Неблагодарный сын. (Еще один эскиз.) Уж не знаю, как мне справиться с этим эскизом, а еще более — со следующим. Друг мой, это творение Грёза разорит вас.

Представьте себе комнатенку, куда дневной свет проникает лишь через дверь или маленькое квадратное отверстие над ней, когда дверь притворена. Куда ни бросишь взгляд в этом грустном жилище, везде одна бедность. Справа в углу стоит еще не вконец развалившаяся кровать, да к тому же аккуратно заправленная. С той же стороны, ближе к зрителю, мы видим высокое кресло, обитое черной кожей, где можно вполне удобно устроиться; вообразите сидящим в нем отца неблагодарного сына. Теперь вам осталось увидеть подле самой двери угол шкафа, а перед дряхлым стариком — небольшой столик, куда только что поставили миску с супом.

Сын, единственная опора и поддержка своего старика отца, матери и братьев, только что завербовался в солдаты. Но, вдобавок ко всему, он хочет еще и урвать что-нибудь у этих несчастных людей. Он пришел в отчий дом с каким-то бывалым солдатом и настаивает на своем. Отец его не скрывает возмущения и резко выговаривает выродку, забывшему долг и родных, а тот лишь сквернословит в ответ. Сын стоит в центре, и весь его вид выражает бесцеремонную наглость и буйство. Новоиспеченный солдат выпрямился и, чуть не задевая голову сестры рукой, грозит отцу; он даже не удосужился снять шляпу, и выражение его лица, подкрепленное жестом руки, грубо и дерзко. Старик, всегда любивший своих детей, но не терпевший неповиновения, пытается подняться с кресла; одна из дочерей, стоящая перед ним на коленях и вцепившаяся в полу его одежды, старается удержать отца. Дерзкого юнца окружают старшая сестра, мать и один из маленьких братьев. Мать обвила его руками, но ему и до нее нет дела — он лишь отпихивает мать ногой. Мать в отчаянии; ее старшая дочь тоже хочет вмешаться и остановить брата, обе они стараются загородить отца от непокорного сына. Сестра вцепилась в брата и всем своим видом словно молит его:

— Что же ты делаешь, несчастный! Ты отринул мать и грозишь отцу! Пади на колени и моли их о прощении!

Стоящий тут же мальчуган повис на правой руке брата и плачет, утирая слезы рукой; он тянет его в другую сторону, прочь из дома. За креслом старика стоит самый младший с совершенно убитым и ничего не понимающим видом. В другом конце комнаты, ближе к двери, мы замечаем старого солдата, того самого, который сбил сына с пути истинного и вместе с ним заявился в его отчий дом. Теперь он идет восвояси, понурив голову и зажав под мышкой саблю. Я упустил еще собаку, написанную на первом плане картины, которая своим отчаянным лаем еще усиливает всю эту суматоху.

Что и говорить, в этом эскизе все продумано и правдиво выражено художником. Боль и сожаление матери, испортившей сына своей чрезмерной любовью, гнев старика, все действия сестер и младших детишек, дерзость неблагодарного юноши и даже невольное смущение старого солдата при виде всей этой сцены — все здесь подлинно, и даже заливающаяся лаем собачонка как нельзя более уместна — Грёз, со свойственным ему особым вкусом, любит оживлять свои картины такими деталями.

Но даже этот прекрасный эскиз, уж поверьте мне, не сравнится со следующим.

Наказание дурного сына. Вот он вернулся с войны. И что же? Отец его только что умер, а дом уж не тот, что прежде, — теперь в нем царят нищета, разорение и горе. Отец лежит недвижно на голой кровати, луч света из окна освещает только его лицо. На плетеной скамейке в изножье стоят горящая свеча и кро-

пильница. В черном кожаном кресле мы видим теперь уже старшую дочь, в изнеможении откинувшуюся на спинку. Одной рукой она пытается унять боль в виске, а в другой сжимает распятие, к которому мгновение назад приложился губами ее отец. Один из малышей в испуге спрятал лицо у нее на груди, а другой стоит с поднятыми ручонками и растопыренными пальцами, словно впервые чуя присутствие смерти. Младшая дочь стоит между кроватью и окном с таким видом, будто не верит во все происходящее. Она склонилась к отцу; ее взгляд ищет ответного взгляда, рука ищет руку отца, губы словно шепчут:

— Отец, отец, неужто вы меня не слышите?

Убитая горем и едва держащаяся на ногах мать стоит, прислонясь к стене, подле самой двери.

Так вот что ожидает неблагодарного сына в родительском доме! Он только что ступил на его порог — и что же? Он лишился ноги, той самой, которой когда-то отталкивал мать, у него отнялась рука, поднятая однажды на отца.

Вот он вошел, его встречает мать. Она безмолвна, и лишь протянутые к телу отца руки словно заклинают:

— Смотри же! Вот что стало с ним из-за тебя!

В ответ на это повергнутый в ужас сын бьет себя кулаком по лбу; голова его склоняется на грудь.

Поистине какой урок отцам и сыновьям!

Но и это еще не все, ибо наш художник столь же основательно обдумывает детали картины, сколь и характеры основных ее героев.

Вот, например, лежащая на столе перед старшей сестрой книга. Нетрудно догадаться, что бедняге выпала мучительная обязанность читать отходную молитву.

В склянке, стоящей рядом с книгой, виднеются остатки какого-то лекарства, — наверно сердечных капель.

Эту грелку, надо думать, прикладывали к холодеющим ногам полумертвого старика.

А вот и наш пес — признáет ли он в жалком калеке одного из домашних или примет его за бродягу?

Не знаю, какое впечатление произведет мое краткое безыскусное описание этого эскиза к картине Грёза, но не скрою, что не мог писать его без волнения.

Все, поистине все здесь прекрасно и возвышенно, но ведь правду говорят, что человеку не дано достигнуть абсолютного совершенства. Вот и здесь, по моему разумению, поза матери не вполне соответствует духу картины. Не лучше ли было бы ей, страшась даже взглянуть на своего сына и бездыханное тело супруга, прикрыть одной рукой глаза, а другой указать на смертное ложе? Зритель все равно увидел бы на ее лице страдание, а между тем вся ее фигура выиграла бы в простоте и возвышенности. Правду сказать, некоторые детали, пусть в мелочах, не вполне верны, но ведь Грёз-то себе ничего не прощает. Вот пример: такие большие круглые кропильницы с кропилом можно встретить лишь в храме у гроба, а в нищей каморке, скорее, найдешь простой горшок с веточкой, освященной в вербное воскресенье. Но какие промахи ни выискивай, нельзя отрицать в обоих эскизах непревзойденного совершенства композиции. Здесь не найдешь ничего надуманного и вымученного, никакого разлада между подлинностью действия и целями живописца.

Последний эскиз в особенности производит цельное и берущее за душу впечатление.

— Но, полноте, вкусы в наши времена столь низменны, что, может статься, художник так и не перенесет свои эскизы на полотно, а даже если это и случится, скорее уж Буше распродаст несколько дюжин своих непристойных, пошлых марионеток, чем Грёз — эти две великолепные картины!

Уж я-то знаю, что говорю, друг мой! Разве его *Паралитик, или Награда за хорошее воспитание,* по сию пору не пылятся в мастерской? А ведь как-никак эта картина поистине прекрасна и совершенна! Слухи о ней дошли до двора, картину велели доставить и удостоили всяческих похвал, но... не купили. Ко всему еще художник выложил двадцать экю, чтобы иметь несравненное удовольствие... Тут я умолкаю, ибо чувствую, что попаду в какую-нибудь передрягу, если дам волю своему раздражению[109].

Будет ли мне позволено задать вам несколько вопросов по поводу жанра, избранного в этих эскизах Грёзом? Вот первый: что же такое истинная поэзия? И второй: проникнуты ли ею наши наброски? Третий: в чем разница между этой поэзией и поэзией эскиза *Гробница Артемизии?*[110] Какая вам больше по вкусу? Четвертый: вот два изображения купола; одно сходно с моделью до неразличимости, так что мы едва не принимаем его за настоящее, другое не скрывает следов кисти. Которое вы предпочтете? Пятый: что из двух лучше, да и потруднее, создать — письмо, положим, матери к дочери, исполненное прекрасных и возвышенных пассажей, от которых беспрестанно приходишь в восхищение, хоть и не заблуждаешься на их счет, или иное, настолько простое и естественное, что его невольно примешь за подлинные строки матери? Не подумайте только, что я сейчас пущусь в рассуждения по этому поводу; ни я, ни вы вовсе не желаем, чтобы из одной этой книги получились целых две[111].

Женщины с детьми. (Другой эскиз.) Шарден поместил его под *Семейством* Рослена. Это все равно что написать под одной картиной: «Образец дисгармонии», а под другой: «Образец гармоничности».

Справа налево — три бочки, поставленные рядом; стол, на нем миска, сковорода, котелок и другая кухонная посуда. На переднем плане — ребенок с собакой на поводке; спиной к нему — крестьянка с уснувшей девочкой на коленях. На заднем плане — подросток с птичкой; у его ног барабан, на стене висит птичья клетка. Далее еще одна женщина сидит в окружении трех маленьких детей. За нею колыбель, под которой возится котенок. Рядом на земле сундучок, подушка и другая утварь, какую можно увидеть в хижинах.

Остаде одобрил бы эту картину; трудно создать что-нибудь более живописное. Эффект полного правдоподобия; незачем искать, откуда падает свет; группы прелестны, в расстановке фигур — никакой нарочитости, все как бы подразумевается само собой. У вас полная иллюзия, что вы — в хижине. Ничто не портит это впечатление — ни то, что вы видите, ни кисть художника. Кое-кто выражает пожелание, чтобы колыбель была лучше освещена; ну, а у меня желание одно: иметь эту картину.

Перевожу дух: вот и покончено с Грёзом. И задал же он мне работы, хоть она и была приятна!

ГЕРЕН. Избавьте меня от г-на Герена, от его *Рисовальщиц, Женщины, учащей собачку танцевать,* и *Ангела, несущего душу ребенка на небеса.*

Все это — жалкая мазня. Выбросьте картины Герена из Салона! Но на улице снимите перед ним шляпу за то, что мой отзыв о нем оказался столь коротким. Об этом художнике и говорить не стоило.

БРИАР. Выбросьте и Бриара из Салона! Но, встретив, поклонитесь ему за то, что он сберег время как вашему переписчику, так и мне.

Воскрешение Христа. Как это написано, милостивый боже! Христос до того тощ, до того хил, что даже верящие в его воскрешение усомнятся, произошло ли оно на самом деле, а неверующие подумают о палингенезе[112]. Высокий воин на переднем плане, который встал на цыпочки и развернул плечи, с целью показать, как они красивы, — ни дать ни взять танцовщик Дюпре, исполняющий пируэт.

Другие воины, слева и справа от могилы, очень похожи на мошенников, прикидывающихся одержимыми у плащаницы в Безансоне. Остальные спят; оставим их в покое, равно как и художника.

Самаритянин[113]. Как может браться за такой сюжет человек с каменным сердцем? Ни малейшего проявления чувств, как со стороны того, кто оказывает помощь, так и того, кому он помогает. Толстый низенький мужчина, став на колени, зачем-то положил руки на спину и грудь обнаженного больного да при этом еще оглядывается. Судя по роскоши его одежды, этот человек богат; почему же тогда он ездит на кляче? Читать об этом эпизоде в Библии куда интереснее, чем смотреть на вашу картину, г-н Бриар. Зачем вы ее написали? Не рисуйте самаритян, не рисуйте ничего, тачайте лучше сапоги.

Святое семейство. Картина недурна. Этот ученый — схоласт, читающий священную книгу, довольно характерен. Иосиф, который его внимательно слушает, — слушает очень хорошо. Лампада озаряет эту сцену желтым светом. Ваша богоматерь простовата, а неплохо было бы ей больше интересоваться чтением — ведь речь идет об участи, ожидающей ее сына. Девушки, разглядывающие младенца, вполне вошли в свои роли. Вы писали картину в Риме; это видно из того, что колорит заимствован у Натуара.

Покинутая Психея. С правой стороны Бриар поместил горы; у их подножия — Психея, лежащая без чувств на земле. Рядом — несколько деревьев, над ними — улетающий Амур. Он очень хорошо сделал, что бросил эту девушку, но не за проявленное ею любопытство — какая женщина не любопытна? — а за то, что она неприятна на вид, по крайней мере сейчас, лежа в обмороке. Каждая женщина привлекательна по-своему: одни очаровательны, когда смеются, другие так красивы, когда плачут, что хочется заставить их плакать все время. Я видел и таких, которые выглядели очень привлекательно, даже будучи без сознания, но Психея Бриара — не из их числа. На переднем плане, слева, художник поместил ручей, не придающий пейзажу свежести: нет той влажной дымки, благодаря которой воздух кажется осязаемым, той, что передавала бы frigus opacum* поэта[114]. Таков пейзаж, служащий фоном. Сюжет картины неясен. Вот женщина, покинутая Амуром; но такая судьба постигает многих, откуда же известно, что это — Психея? Почем я знаю, что этот Амур — ее возлюбленный, а не одна из аллегорических фигур, так часто встречающихся на картинах? Дело в том, что перед нами просто-напросто пейзаж, а фигуры помещены лишь для его оживления, но оно не получилось.

Встреча Психеи с рыбаком. Представьте себе огромные скалы; у их подножия — женщина и мужчина; за ними — несколько деревьев. На переднем плане сидит еще одна женщина, рядом с нею — собака; на носу лодки — лодочник с багром, видна лишь его спина. В лодке нагнувшаяся женщина вытаскивает из воды сеть. Вдали, направо, руины замка. Но помилуйте, друг мой, где же сюжет? Не ищите его понапрасну: просто художнику вздумалось назвать свою картину *Встреча Психеи с рыбаком.* Снова спрошу: кто мне укажет, где Психея? Где рыбак, где встреча? При чем тут сидящая на земле женщина и ее собака? Что означает поза лодочника? При чем тут нагнувшаяся женщина в лодке и сеть? По-видимому, Психея, встретившаяся рыбаку, не более привлекательна, чем лежащая в обмороке; поэтому она не внушает рыбаку особого интереса. Он повернулся к ней спиной — окоченевший, неподвижный, словно деревянный. Женщина, сидящая на земле, нужна для того, чтобы заполнить пустое место и связать части картины в одно целое; для этого предназначена и ее собака. Скалы справа изображены отвратительно; открывающаяся слева даль — не лучше. Сносна лишь женщина, вытаскивающая сеть из воды.

* Прохладная тень *(латин).*

Сельский колдун[115]. Решительно, этот художник пишет, не понимая, что делает. Ему неведомо, что такое сюжет, он не подозревает, что всякий сюжет характеризуется как важными, так и второстепенными обстоятельствами и деталями, отличающими его от всех других. Он вообразил, что если поставит перед причудливо одетым крестьянином чем-то озабоченную девушку, поместит поблизости внимательно слушающую старуху, нарисует там и сям несколько деревьев, из-за которых высовывается голова смеющегося парня, то мне будет ясно, что это и есть *Сельский колдун*. Говорят, один художник, изобразив птицу и желая, чтобы ее считали петухом, написал внизу: «Это петух». Г-ну Бриару, который смыслит в живописи не больше его, следовало бы написать под персонажами своей картины: «Это — колдун», «Это — девушка, пришедшая, чтобы он ей поворожил», «Это — ее мать», «Это — любовник девушки». Откуда зрителю, будь он даже в сто раз проницательнее колдуна, догадаться, что последний — в сговоре со смеющимся парнем? Значит, надо сделать еще одну надпись: «Юный шалопай заранее сговорился со старым пройдохой». Надо же внести ясность, не все ли равно, каким способом?

БРЕНЕ. *Крещение Христа.* Здесь два *Крещения:* первое — кисти Брене, второе — кисти Леписье. Они помещены почти рядом и отделены друг от друга лишь *Гектором* Шалля; судите же, насколько они плохи, если не выиграли даже от соседства с этим *Гектором*. Будь эти художники хоть чуточку умнее, они спросили бы себя: «Какой момент мы изобразим?» И ответили бы: «Тот момент, когда господь объявляет, что Христос — его сын, когда признает перед всем миром, что является его отцом». Стало быть, это день торжества и славы для сына, день, назидательный для всех людей. Место, где происходит сцена, может остаться диким, но не должно быть пустынным. Я собрал бы зрителей на берегу реки; попытался бы придумать такой световой эффект, который заставил бы всех обратить взоры на небо; яркие лучи освещали бы и пророка, совершающего таинство, и лицо Христа. Мне хотелось бы, чтобы капли воды, падающие из чаши, засверкали в этих лучах, словно алмазы. Каким образом можно дать понять, что из-за туч слышится голос? Лишь показав, что все ему внемлют: и мужчины, и женщины, и в особенности дети. Оба главных персонажа должны как-то выделяться. Нетрудно сделать заметным святого Иоанна, этого фанатика-ессея[116], который живет в лесах, скитается по горам, одетый в овчину, питается саранчой и вопиет в пустыне; эта фигура живописна сама по себе. Я позаботился бы, чтобы облик Христа сохранил благостность, чтобы он не выглядел несчастным и пришибленным, согласно традиции, не внушающей мне ничего, кроме доверия. Затем встает вопрос, оставить или же убрать невзрачного голубка, именуемого святым духом. Если оставить, то для того, чтобы у него не был такой жалкий вид, необходимо несколько увеличить его размеры и озарить его головку, крылья и лапки исходящим от него сиянием. Разве художник не в своем уме? Разве он когда-нибудь разговаривал сам с собой? Конечно, нет, и если его картина безмолвствует, то лишь потому, что автор не потрудился заставить ее заговорить.

В *Крещении* Брене Христос — справа; он тощ, негибок, в его чертах нет благородства. Из чего он? Не знаю. Не живая плоть, не дерево и не камень. За Христом, ближе к заднему плану, — ангелы. Ну можно ли превращать их просто в зрителей? Пусть себе витают в облаках, ладно уж; но заставить их спуститься на землю, рассадить на берегу реки, сделать действующими лицами — противоречит здравому смыслу. Один из ангелов, между Христом и святым Иоанном, приподнимает одеяние Христа над его плечами, чтобы оно не намокло от воды, в которой совершается крещение. Можно ли представить себе более убогую и жалкую выдумку? Если у художника в голове пусто — надо дать себе передышку. Правда, если у него пусто в голове всегда, то эта передышка затянется надолго...

Я уверен, что г-н Брене, придумав этого услужливого ангела, старающегося, чтобы одежда Христа не намокла, потирал руки от удовольствия и поздравлял себя с удачной мыслью. Он был бы крайне разочарован, узнав мое мнение. Так остряки бывают очень огорчены, когда их слушатели не смеются. Между тем должен признаться, что я не столь сурово раскритиковал бы этот замысел, будь он воплощен на мастерски написанной картине Лагрене, величиною всего с ладонь. У Христа вид кающегося, который хочет получить отпущение грехов, а у святого Иоанна, занимающего левую часть холста, — лукавое лицо фавна. К тому же сцена происходит тайком: участвуют лишь святой Иоанн, Христос и ангелы. Лишь им слышен глас: «Се — сын мой возлюбленный», хотя как раз им-то этот глас ни к чему. Вдобавок — плохой колорит, неудачная расстановка скверно нарисованных фигур, неблагородный характер лиц и облака, похожие на уносимые ветром клочья шерсти.

Амур, ласкающийся к матери, чтобы та отдала ему оружие. Венера лежит, видна лишь ее спина. Амур в воздухе, ближе к заднему плану, ластится к ней. Зачем? Чтобы мать вернула ему лук и стрелы. Откуда это известно? Из каталога. Если бы было показано, как он старается вырвать свое оружие из материнских рук, если б Венера отстранялась от его ласк — сюжет был бы более или менее понятен.

Dum flagrantia detorquet ad oscula
Cervicem; aut facili sacvitia negat,
Quae poscente magis audet eripi,
Interdum rapere occupet?*

Поза Венеры, не правда ли, полна грации и неги, у ее сыночка — шаловливый и лукавый вид... Вы думаете, так оно и есть? Как раз наоборот, именно этого не хватает. Что касается колорита — о нем в другой раз.

ЛУТЕРБУР. Вот юный художник, который для первого опыта вознамерился сравниться со стариком Бергхемом в живописности пейзажей и сельских видов, в изображении животных и девственной красоты гор. Мало того, по свободе кисти, пониманию естественного и искусственного освещения, а также другим непременным достоинствам настоящего живописца он, видно, желает соперничать с самим грозным Верне.

Ну что ж, мужайся, юноша, ибо ты устремился не по летам далеко. Тебе не суждена бедность, поскольку работаешь ты быстро, а картины твои пользуются спросом. Мне известно, что у тебя очаровательная спутница жизни, которая поможет тебе не сбиться с пути. Старайся покидать свою мастерскую лишь для того, чтоб быть ближе к природе, а лучше живи на ее лоне в полях. Взирай на восход и закат солнца, наблюдай бег разноцветных облаков по небу, спускайся в долину к пасущимся стадам и вглядывайся в сверкание росы на траве, гляди на туман, что постепенно скрывает поля и мало-помалу окутывает вершины гор. Не залеживайся по утрам в постели, остерегайся, чтобы не соблазнил тебя отдых подле молодой и прелестной жены. Поднимайся еще до восхода и смотри на неясный и блеклый диск солнца, его рассеянные и тусклые лучи, способные в этот час лишь пронизать густой туман красноватым светом. Но вот уже он, словно не выдержав собственной тяжести, клонится к земле, поит ее своей влагой, и тотчас размякшая почва начинает липнуть к твоим башмакам. Оборотись тогда к вершинам гор — они пока еще едва виднеются во мглистом тумане.

* «В миг, как шею она страстным лобзаниям
Отдает, иль тебя, в шутку упорствуя,
Отстранит, чтоб силком ты поцелуй сорвал —
Или чтобы самой сорвать?»
(*Гораций.* Оды, II, 12; пер. Г. Церетели).

Скорей же заберись на ближайший холм и смотри на этот мерно колеблемый океан, который принужден отхлынуть, обнажая тут шпили колоколен, там вершины деревьев, крыши домов, города, деревеньки, леса — словом, весь земной мир, озаренный сиянием дневного светила. Но оно еще лишь только взбирается на небосклон и не успело разбудить твою подругу. Скоро ее рука пожелает увериться в твоей близости. Торопись же, тебя ждет нежность супруги, лик человеческий после картины природы. Берись поскорее за кисть, которую ты окунул в облака, свет и воды; душа твоя переполнена увиденным, которое так и просится на холст. Пока горячим полуденным часом ты воскрешаешь кистью всю свежесть утра, небо готовит тебе новое зрелище. Гляди: меркнет свет, облака вдруг приходят в движение, сбиваются в кучу и все предвещает грозу. Вот она собралась, грянула и прекратилась. Помни же, что не далее чем через два года я хочу увидеть в Салоне вывернутые ею деревья, набухшие потоки и весь ее след на земле изображенными так, чтобы, когда мы с другом остановимся подле твоей картины, это зрелище нас ужаснуло.

Сбор принца Конде на охоту в той части леса Шантильи, которая называется «Застолье». На наше обозрение представлено немало картин Лутербура, ибо этот художник весьма плодовит. Среди них много великолепных и нет ни одной, хоть в чем-нибудь недостойной похвалы. Та, о которой я собираюсь поговорить, относится к наименее удачным. Оно и понятно: это заказная работа[117], где заранее известные сюжет и место действия стесняли музу художника.

Если кто-то не вполне удостоверился в скуке, которую навевает симметрия в живописи, пусть он поглядит на это полотно. Вообразите себе прямую линию, проведенную через его центр, мысленно сложите холст пополам, и тогда обе его половинки сольются в мельчайших деталях. Один край изгороди придется точно к другому, собаки и охотники сольются с другими псами и псарями, лес будет словно глядеться в свое отражение. Аллея и стол в глубине ее, по которым пройдет наша линия, тоже сложатся как раз пополам. Разрезав картину ножницами, вы получите две совершенно одинаковые картины, словно скопированные одна с другой.

Хочется спросить господина Лутербура: так ли уж необходимо было соблюдать эту строгую симметрию? Неужели нужно было непременно провести аллею по центру холста и разве пострадал бы ваш замысел, если бы она шла где-нибудь сбоку? Неужто нельзя взглянуть на эту местность с сотни различных точек зрения, но таким образом, чтобы лес Шантильи все же остался лесом? А если так, то отчего предпочесть именно ту, что вы взяли? Как было не понять, что, слепо доверясь приемам Дюфуйу и Сальнова[118], вы идете прямиком к убожеству и пошлости? И это еще не все, ибо ваши охотники и амазонки неуклюжи, словно манекены. На них бы еще можно подзаработать во время ярмарки Сент-Овид[119], ибо они, надо признать, лучше многих из тамошних изделий. Многих, но, по справедливости, не всех — кое-кого из ваших персонажей детишки приняли бы за нарезанные клочки желтого картона. Ваши деревья написаны скверно, да и где вы увидели листья такого зеленого цвета? Вот собаки — иное дело; лужайка за изгородью, идущая от края вашего полотна в глубину, тоже весьма удалась вам. Только тут я узнаю вашу руку по правдивости мельчайших деталей, нежным и теплым краскам и прекрасному владению перспективой. Ничего не скажешь, она хороша, очень даже хороша.

Друг мой, если вы на мгновение задумаетесь о симметрии[120], то без труда увидите, что она пригодна лишь при изображении больших архитектурных масс, и нигде более. С природой, ну, например, горами, — все наоборот. Ибо надо признать, что только архитектура возводится по некоторым правилам, которые сродни законам симметрии. Симметрия облегчает восприятие строения и словно приближает его к нам. Природа сотворила нас по законам симметрии: лоб наш

одинаков на обе стороны, у нас два глаза, посередине нос, два уха, рот, две щеки, две руки, два соска, два бедра и пара ног. Разрежьте все это ровно пополам, и одна сторона придется к другой без изъяна. Отсюда — вся прелесть контраста между действиями и движениями нашего тела. Отсюда и тот очевидный факт, что смотреть на голову в профиль приятнее, чем в фас, ибо здесь многообразный строй лица не отягощен симметрией. Пожалуй, еще интереснее смотреть на него в три четверти, так как симметрия все же присутствует здесь, однако скрыто и ненавязчиво. Если фон картины украшен архитектурным сооружением, художник непременно старается расположить его немного наискось, чтобы утаить бросающуюся в глаза симметрию; если уж никак нельзя избежать фронтального взгляда, то и тут обыкновенно прибегают к помощи двух-трех облачков или нескольких деревьев, дабы внести некоторое разнообразие. Да и вообще не в природе человека желание дознаться до всего разом. Кому, как не женщинам, это известно: не они ли соглашаются и отказывают, открываются и ускользают. Всякий стремится продлить наслаждение, а значит, и не спешит пройти путь до конца. Пирамида представляется нам красивее конуса, форма которого чересчур проста и лишена разнообразия для глаза; точно так же и конная статуя привлекательнее фигуры пешего человека, ломаная линия — прямой, кривая линия — ломаной, овал — круга, волнистая линия — овала. Не принимая в расчет разнообразие, нам более всего приятна масса: отсюда группа более интересна, чем отдельная фигура, отсюда наше влечение к яркому свету и крупным планам. Большие массы потрясают нас равно в искусстве и в жизни. Припомните, как ошеломляют нас Альпы и Пиренеи, неизмеримые просторы океана, мрачные чащи лесов, протяженность фасада Лувра, к слову сказать, уродливого; громада башен Нотр-Дам, пересеченных множеством площадок, дающих почувствовать их величину; египетские пирамиды; огромные туши слонов и китов; величественные, спадающие тяжелыми складками одеяния вельмож; длинная, всклокоченная и наводящая ужас грива льва. Незаметно подсказанная самой природой идея массы вместе с неизменными ее спутниками — временем, размером, мощью, прочностью — породила стремление к простому, значительному и величавому даже в самых ничтожных предметах, ибо можно сделать таковой и простую косынку.

Отсутствие этого чувства как раз и порождает у живописца мелочность вкуса, манерность и ничтожество в изображении одежд, персонажей и композиции. Попробуйте-ка дать нам эти Кордильеры, Пиренеи и Альпы, и я продемонстрирую вам, как подобные художники по глупости, а сам я намеренно, сводят на нет все их величие и грандиозность. Это не так уж трудно: достаточно покрыть склоны этих гор маленькими аккуратными газончиками и расчищенными лужайками и они будут казаться вам словно задрапированными в какую-то клетчатую ткань. Чем мельче будут эти клеточки, а сама ткань шире, тем более отталкивающее зрелище вам предстанет и тем более нелепым покажется контраст между великим и ничтожным, ибо это ощущение вообще часто возникает от близкого соседства двух противоположных качеств. Вы рассмеетесь, увидев напустившее на себя важный вид животное, ибо к чему глупому зверью личина горделивого достоинства? Осел и сова нелепы до крайности: их глубокомысленный вид скрывает отчаянное тупоумие. Желаете ли вы, чтобы забавная кривляющаяся обезьянка тотчас сделалась нелепой? Вам стоит лишь нахлобучить ей шляпу. Хотите еще посмеяться? Наденьте под шляпу парик с головы государственного советника. Вот почему президент де Бросс, человек весьма почтенный в обычной одежде, смешит меня до слез в судейском одеянии. Как можно без улыбки смотреть на это ироническое личико весельчака сатира, утопающее в необъятной шевелюре, которая по бокам почти без остатка скрывает его тщедушную фигуру? Вернемся, однако, к Лутербуру.

Утро после дождя. Закат перед грозой. В центре полотна — старый замок; возле него — стадо, идущее на луга; за ним — пастух верхом; слева — скалы и петляющая между ними дорога. Как она освещена! Справа вдали — пейзаж. Это красиво, отличный свет, эффект бесспорный, но его трудно почувствовать тому, кто не живал в деревне. Надо видеть там по утрам это пасмурное, сероватое небо, эту разлитую в воздухе печаль, предвещающую дурную погоду. Надо вспомнить о том, как уныло и тускло выглядят поля после ночного дождя; в какую досаду этот вид повергает путника, когда тот встает на рассвете и в одной рубашке и ночном колпаке распахивает ставни, чтобы узнать, какую погоду предвещает небо на сегодня.

Кто не видал, как темнеет небо при приближении грозы, как стада спешат с лугов, как собираются тучи, как слабый красноватый свет озаряет крыши; как крестьяне запираются в своих лачугах; кто не слышал звука шумно захлопываемых всюду ставень, не заметил страха, безмолвия и тоски, внезапно воцаряющихся в деревне в этот час, — тот ничего не поймет в *Закате перед грозой* Лутербура.

Во второй из этих картин мне нравится ее свежесть и место, изображенное на ней; на первой — старый замок и еле видные во мгле его ворота. Тучи, предвещающие бурю, тяжелы, густы; они вздымают вихри пыли — или дыма — я согласен и на это. Красноватая дымка недостаточно легка — готов согласиться и с этим, — но только не та, что окутывает мельницу слева. Это — превосходное подражание природе. Чем больше я вглядываюсь, тем лучше понимаю, что у искусства нет границ. Раз можно было написать такое, то не знаю, что же написать невозможно?

Караван. В центре холста на возвышении мы видим восседающую на муле женщину с ребенком, которого она кормит грудью. Этот мул стоит на другом точно таком же, груженном пожитками и всякой домашней утварью, а также на его погонщике и трусящей за ними собаке. Все они, в свою очередь, стоят еще на одном муле с поклажей. Но мало того: оба мула, погонщик, собака и пожитки возвышаются на отаре овец, что в совокупности являет нам прелестную пирамиду нагроможденных друг на друга фигур, помещающуюся между написанными слева безжизненными скалами и изображенными справа зеленеющими горами.

Вот к какой нелепости приводит безоглядное пристрастие к пирамидальной композиции, да еще вкупе с пренебрежением перспективными планами, чем явно грешит наш художник. Ведь и вправду все эти предметы кажутся насаженными друг на друга: на овечьей отаре два мула, погонщик и пес, на псе оба мула с погонщиком, а на них мул и женщина с ребенком — своего рода вершина пирамиды.

Так вот, нам хотелось бы заметить господину Лутербуру, что когда говорят, будто пирамидальная композиция приятна для глаза, то вовсе не имеют в виду лишь схождение двух прямых линий, составляющих вершину равнобедренного или разностороннего треугольника. Напротив, речь идет о воображаемой волнистой линии, которая, проходя по различным предметам, постепенно добирается до вершины композиции и затем струится вниз уже сквозь фигуры другой плоскости картины. Да и, сверх того, не нужно забывать, сколько у этого доброго правила исключений, сколько разнообразия в самой природе! Отметим все же, что *Караван* написан сочными красками, фигуры хорошо выписаны и весьма живописно одеты. Какая жалость, что все это вместе — какой-то пирамидальный сумбур. Вовеки ему не выбраться из гор, в которые загнал его художник!

Грабители, напавшие на путников в горном ущелье. Те же грабители, пойманные и конвоируемые конными стражниками. К этим названиям нечего добавлять, в них сказано все. Небольшие фигуры, участвующие в сценах, написаны как нельзя лучше, как нельзя живее. Горы, возвышающиеся с обеих сторон, изображены превосходно, яркими красками; цвет неба очень красив и эффектен.

Как видите, г-н Лутербур, я люблю хвалить, имею наклонность к этому и бываю весьма доволен, когда моему перу предоставляется возможность отметить достоинства картины. Почему бы мне не поступать так всегда? Это, очевидно, зависит лишь от вас. Отчего, например, фигуры грабителей, пойманных и конвоируемых конными стражниками, не так хороши, как на той картине, где эти грабители нападают на путников?

Несколько других пейзажей. В пейзажах Лутербура нет той тонкости красок, какой отличаются пейзажи Верне, но тем не менее они эффектны. Он пишет густыми мазками. Правда, иногда он немного резок, а тени слишком черны.

Г-н Франсиск Милле! Вы тоже пишете пейзажи; подойдите же, взгляните, как натуральны эти скалы, что слева! Как прозрачна вода потока! Проследите взглядом, как тянется этот отрог, посмотрите на башню за ним, справа, с горбатым мостиком позади нее. Знайте, что именно такой вид должна иметь, именно так должна быть освещена каменная постройка, если она нужна в картине. Не оставьте без внимания деревцá и траву, пробивающуюся из щелей скалы, на которой построена башня, ибо они точь-в-точь такие, как в натуре. Узкая, чуть заметная калитка в каменной стене выглядит неплохо, не правда ли? А как нарисованы крестьяне и солдаты вдали, справа! Они полны движения. А как эффектно небо! Г-н Франсиск, неужели все это вас не поражает? Впрочем, вы ведь считаете себя столь же талантливым, как Лутербур; значит, мои советы пропали даром. Идите же, г-н Франсиск, продолжайте любоваться на свои картины; кроме вас, ими никто любоваться не будет.

Прекраснейшее произведение Лутербура — *Ночь.* Я уже сравнивал ее с *Ночью* Верне, так что повторяться незачем. Критики, находящие, что животные на ней некрасивы, забывают о том, что это — клячи, вьючные лошади. Не могу умолчать о двух небольших пейзажах, величиной с ладонь, которые вы видели над узкой дверью, ведущей в помещения Академии. Они восхитительны, написаны в мягких, теплых тонах. Один — *Восход солнца весной:* слева, из-за хижины, выходит стадо, направляясь на пастбище; справа — поля. Второй пейзаж — *Заход солнца осенью:* солнце садится между двумя горами; справа — гора в тени, слева — освещенная; между ними — залитый светом клочок неба. На переднем плане — плоскогорье, куда пастух, находящийся внизу, гонит стадо. Прекрасные картины, особенно вторая: она эффектнее, сильнее. Этот художник не робок; манера его письма широка, благородна. Эти два пейзажа заслуживают всяческих похвал, какие только могут прийти вам в голову.

Если вы побываете в Салоне, то, вероятно, спросите, почему я обошел молчанием тот пейзаж, где пастух ведет стадо на водопой к текущему на переднем плане ручью, чьи струи журчат меж желтоватых камней; а также тот, на котором между высокими, крутыми горами справа и другими, покрытыми лесом, слева художник поместил овец, а перед ними — крестьянку, доящую корову? Просто потому, мой друг, что мне пришлось бы повторять те же похвалы.

ЛЕПРЕНС. Хоть это и новичок в живописи, работы его не лишены достоинств. Помимо великолепной конкурсной работы[21] он выставил немало других полотен, многие из которых привлекут истинного ценителя. Заметим сразу, что он владеет основой своего искусства — рисунком. Он рисует весьма умело и удачно очерчивает свои фигуры. Остается только пожалеть, что он не в той же мере овладел и цветом. Говорят, что Шарден сказал Лепренсу, сравнивая его работы с холстами Верне:

— Смотрите внимательно, юноша, и со временем вы научитесь изображать стремящиеся к горизонту дали, не делать небо таким давящим, придадите вашему мазку, особенно в больших полотнах, должную силу, сделаете его менее тусклым и вернее добьетесь нужного впечатления.

Мне нечего сказать о его картинах на русские темы; пусть их судят те, кто знаком с этой страной и ее нравами. Мне все же кажется, что они хрупки, как здоровье этого художника, меланхоличны и задумчивы, как сама его душа.

Вид части Санкт-Петербурга. Это вид из дворца, где жил наш посол, г-н де Лопиталь. На нем изображены Васильевский остров, порт, таможня, сенат, юстиц-коллегия, крепость и собор. Одетые на французский манер небольшие фигуры на переднем плане — это посол со своей свитой. Они очень изящны. Весьма хорош экипаж с женщиной, совершающей прогулку или едущей по делу, как принято там. Но у меня не хватит мужества похвалить эту картину, если сравнить с нею *Порт Дьепп* Верне: она уныла, мрачна, на ней нет неба, нет игры света и вообще эффектности.

Раздел добычи между казаками и татарами. Сцена спокойная. Зачем так старательно воспроизводить одежду и нравы? Мне кажется, что спор, возникший между этими разбойниками, оживил бы картину, от которой веет холодом и где можно похвалить лишь манеру письма: эта манера здесь более свободная, чем в других полотнах художника.

Мастерство приобретается постепенно, а вдохновение и фантазию приобрести нельзя, с ними надо родиться. Я охотно сказал бы сорока «бессмертным», собирающимся в Лувре трижды в неделю:

— Мне нет дела до того, что ваши писания не грешат солецизмами, раз в них нет ни одной яркой мысли, ни одной живой строчки. Вы пишете точь-в-точь так, как Лепренс создает свои картины, как Пьер рисует: очень правильно, согласен, но и очень холодно. В сущности, есть только три великих, самобытных живописца: Рафаэль, Доменикино и Пуссен. Что касается других, то хоть они и причисляют себя, так сказать, к школе этих мастеров, но лишь некоторые из них выделяются кое-какими личными достоинствами. У Лесюера — свое место, у Рубенса — свое. Можно упрекнуть последнего, что очертания руки той или иной фигуры у него искажены, что та или иная голова плохо сидит на шее; но после того как вы увидели его образы, они запечатлеваются в памяти и внушают отвращение к образам всех других художников.

Подготовка отряда к походу. Справа дерево, на котором висят кривая сабля, колчан со стрелами и другое оружие. Его снимает калмык, повинуясь приказу старшего по чину, который стоит рядом. Между ним и калмыком, под большим шатром из парусины, сидит татарин с женой. Она очень приятна на вид, привлекательна как своей естественностью, так и грациозностью. Налево — отряд, выступающий в поход.

На этой картине налицо и достоинства и недостатки художника. Она хороша, вот и все.

Русская пастораль. Вам-то известно, друг мой, что не в моих привычках судить о нравах, которые мне неведомы. Пусть художники говорят об этой картине все, что им заблагорассудится, — я же просто очарован исходящими от нее покоем, невинностью и грустной задумчивостью. Похоже на то, что здесь слабость художника обернулась удачей. Легкость мазка и приглушенность тонов как нельзя лучше пришлись к замыслу картины. На ней изображен старик, отложивший свою гитару, чтобы послушать игру на свирели маленького пастушонка. Старик сидит под деревом и, сдается мне, слеп — во всяком случае, мне бы так хотелось. Подле него стоит молодая девушка. Чуть поодаль от нее и старика присел на землю пастушонок, приложив к губам свирель. Как естественна его поза, одежда и в особенности прелестное выражение лица! Старик и девушка захвачены его музыкой. Справа от них видны скалы, подле которых пасутся овцы.

Как не растрогаться, глядя на эту картину! Я вижу самого себя прислонившимся к этому дереву рядом со стариком и девушкой и слушающим наигрыш

свирели. Вот она смолкла — и старик снова коснулся пальцами струн гитары, а я примостился рядом с пастушком. Потом наступят сумерки, и мы все трое отведем старика в его хижину. Может быть скверной картина, дающая душе столько отрады и словно влекущая к себе? Я слышу в ответ, что она невыразительна по колориту... Не спорю... Тускла и немного однообразна... Возможно... А между тем что мне мудреные сочетания красок, непогрешимо точный рисунок, живость и сочность тона, мастерское владение светотенью, если все это вместе оставит меня равнодушным? Живопись — это искусство беседы с душой посредством глаз, и если она остается безучастной, значит, художник вовсе не достиг своей цели.

Рыбная ловля в окрестностях Санкт-Петербурга. Несчастная и достойная сожаления жертва Верне!

Крестьяне, отдыхающие в ожидании парома. Почему они просто лежат? Разве позы при отдыхе не могут быть разнообразнее? При таких обстоятельствах женщина может кормить ребенка грудью, крестьяне — подсчитывать свой заработок, девушка и парень, любящие друг друга, могут украдкой поцеловаться: ведь паро́м придет еще не скоро. Горы справа кажутся мне натуральными. Осмелюсь сказать (с риском вызвать усмешку Верне, если он меня услышит), что и вода изображена недурно. Берег написан хорошо. Если все эти путники только и делают, что ожидают, то их позы естественны; мне нравится паромщик.

Вид с моста в Нарве. Для тамошних мест, возможно, это крупное сооружение; оно может внушить интерес своей массивностью, удивить своеобразием конструкции, поразить высотой арок; это, если хотите, хороший сюжет для рисунка в путевом дневнике, но совершенно не годится для картины. Вы спросите, что получилось бы, если б этот мост изобразили карандаш или кисть такого чародея, как Сервандони; отвечу, положа руку на сердце, что не знаю. У Лепренса же получилась весьма заурядная картина. Мост скверный, неэффектный; несущие его быки с острыми ребрами написаны кое-как; нет ничего, что оживляло бы общий вид. Вся гора — цвета охры. Коль в окрестностях есть железоплавильный завод, то его владельцу надо поискать здесь железную руду.

Татарское кочевье. Справа виден лес, проезжающая телега, скала. Там, где местность становится неровной, на пригорке стоит женщина, сидит мужчина. Левее — татарин верхом; на самом краю — другие татары. Кочевье расположено в центре картины, возле стоящей женщины и сидящего мужчины, на этом пригорке, образованном пересеченной местностью. Картина может привлечь внимание лишь тем, что показывает быт местных жителей; в остальном она не представляет интереса. В самом деле, что общего между проезжающей телегой, стоящей женщиной, сидящим мужчиной и всадником? Что у них всех общего с основным сюжетом — кочевьем? Этой связи не чувствуется. Так и в натюрморте можно изобразить рядом платок, стол, блюдце, миску, корзинку с фруктами; но если в натюрморте полное сходство предметов с натурой не сочетается с тонким мастерством, а в таком пейзаже, как этот, красота ландшафта — с изображением быта, то можно сказать, что картина не удалась.

Путешествие зимой. Чтобы показать вам, как мало связаны между собой изображаемые объекты, опишу вам эту картину, как если б она принадлежала кисти Шардена. Справа налево — холмики, покрытые снегом; за ними — белые крыши деревни; на переднем плане, у подножия холмиков, — столб, указывающий дорогу в имение; он поставлен перед деревянным мостом; запряженная парой лошадей карета въезжает на этот мост, под которым, видимо, протекает большая река, ибо видны быки другого моста и мачты больших лодок, причаленных к берегу. На переднем плане мужик везет мешки с зерном.

Из этой картины можно узнать только то, какими повозками пользуются в России. Возможно, что эти загнутые кверху полозья нашли бы применение и

там, где дороги ровны и хорошо вымощены, при условии, что полозья эти будут снабжены широкими железными роликами.

Привал крестьян летом. Справа на этой картине мы видим кусочек леса и подле него запряженную клячами тележку; чуть ниже течет ручеек. Левее видна большая повозка, а рядом овца и корова. Какой-то человек, стоящий к нам спиной, склонился над деревянным ящиком, груженным на повозку. В глубине картины — еще одна телега; чуть ниже и левее — группа расположившихся на отдых мужчин и женщин. На заднем плане, у самого левого края картины, — еще одна такая же группа.

Все эти разрозненные сцены смотрятся между тем как единое целое. Что ни говори, а нужна некоторая сноровка, чтобы добиться этого при помощи искусной расстановки и игры света. И все же картина оставляет зрителя почти таким же безучастным, как и мое описание. Возможно, она вполне правдива, но для того, чтобы произвести впечатление, надобно, чтобы человек оказался за несколько сотен лье от родных мест и, взглянув на нее, вообразил себя дома, подле отца с матерью, жены, родных и друзей. Случись мне оказаться в Москве, милейший Гримм, даже карта Парижа была бы мне приятна. Я смотрел бы на нее и думал: вот улица Нев-Люксембург, где живет дорогой для меня человек[122]; как знать, быть может, именно сейчас он вспоминает меня и, сокрушаясь, желает мне счастья в далеком краю. А вот и улица Нев-де-Пти-Шан. Сколько раз нам случалось закусывать вместе вот в этом самом домишке! Это здесь живет веселье, шутки и смех, ум и доверие, нежность, дружба, чувства свободы и чести! Милейшая хозяйка обещала женевскому Эскулапу ложиться спать не позже десяти, но всякий раз мы болтали и смеялись до самой полуночи[123]. А это улица Рояль-Сен-Рош, место, куда сходятся все честные и незаурядные люди столицы. Чтобы проникнуть сюда, мало обладать лишь титулами или ученостью, надобно еще быть добрым. Здесь, к счастью, можно без обиняков говорить об истории, политике, финансах, литературе и философии. Тут довольно уважают друг друга, чтобы подчас не соглашаться с чужим мнением Где еще встретите вы истинного космополита, не мота и не скупца, достойного отца семейства, доброго друга и верного супруга? Сюда желает проникнуть всякий мало-мальски известный чужестранец, и здесь он может рассчитывать на самый учтивый и добродушный прием. Знать бы, жива ли еще злодейка баронесса? По-прежнему ли она подшучивает над своими верными почитателями?[124]

А вот и улица Вье-Огюстен. Тут уж я умолкаю, друг мой; мне остается только прикрыть руками лицо и лить нечаянные слезы, вопрошая самого себя: «Она сейчас там, отчего же мне суждено быть здесь?»[125]

Колыбель. Это одна из лучших картин Лепренса. По-вашему, она красочнее, чем *Крестины?* О нет! Она кажется вам интереснее *Крестин?* О нет! Но, черт побери, *Русские крестины,* с которыми вы сравниваете это полотно, — отличная вещь.

В *Колыбели* справа видна часть дощатого сарая. У двери на грубой скамье сидит старый крестьянин в рубахе, в странных штанах и диковинной обуви. Возле него, на переднем плане, на поросшей сорняками земле — миска, корытце, какие-то деревяшки, петух, копающийся в поисках пищи. Перед стариком висит люлька, в которой лежит на подстилке толстенький, пухлый и упитанный голенький младенец. Эта люлька подвешена на веревке к суку дерева; веревка обмотана вокруг сука в несколько оборотов. Высокая служанка, довольно молодая и одетая так хорошо, что ее нельзя принять за жену старика, тянет за веревку, желая, видимо, поднять люльку выше или опустить ниже. Возле люльки — еще два малыша, один на заднем плане, другой на переднем; один виден спереди, другой со спины, оба весело поглядывают на ребенка в люльке. Впереди — коза

и овечка; левее — старуха с веретеном и прялкой. Она перестала прясть и разговаривает с той, что держит веревку. На левом краю видна хижина; вокруг нее — разные сельскохозяйственные орудия.

Крестьянин очень хорош, характерен — настоящий сельский житель. Его рубаха и вся одежда широки, красивы. То же можно сказать о старухе за прялкой (это, видимо, бабушка детей). Отменная старуха! Голова, движения, одежда — все просто, естественно. Ребята — и младенец в люльке и двое других — прелестны. Но очень многое здесь меня коробит, вероятно, от незнания особенностей быта. Да, это жилище крестьянина, но он слишком грубоват, слишком бедно одет, чтобы старуха была его женой. Та, что держит веревку и поднимает или опускает люльку, возможно, дочь или служанка старухи; но кем же она приходится крестьянину? Кто эти две женщины, где они живут? Или я очень ошибаюсь, или в этой картине есть какая-то двусмысленность. Разве женщины в России одеваются лучше мужчин? Как бы то ни было, здесь колорит ярче, кисть тверже. Нет кирпично-красного оттенка, как в *Крестинах*. Но *Крестины* интересны по-своему, они более характерны. Ниже я расскажу о них.

Сцена в русской избе. В этой избе сидит крестьянка; она, заметьте, очень хорошо одета — как и на предыдущей картине. Возле нее, с правой стороны, — столик, на который она облокотилась, протянув руку к корзинке с яйцами. Перед ней — молодой крестьянин с весьма выразительным лицом; руки его подняты, в каждой из них по яйцу. За крестьянкой, о чьи ноги трется кот, выгибая спину, свешивается с деревянного карниза большой белый полог. Она сидит на возвышении, к которому ведет лишь одна ступенька. На этом возвышении и ниже его, на полу, художник изобразил корзину, таз с разными овощами, еще одну корзину. Левее, на переднем плане, — стол с кувшином для воды. У левого края картины, скрытая тенью, спит старуха, предоставляя молоденькой продавщице яиц, своей дочери, полную возможность принять предлагаемую плату. Картина хороша; в основу ее положена довольно игривая мысль, или я очень ошибаюсь. Парень пышет здоровьем; не знаю, девушка, что он вам сулит, но, живи вы во Франции, я посоветовал бы вам скостить цену наполовину. Впрочем, не будем рассматривать этот вопрос: чтобы решить его, надо знать, исполняют ли в России мужчины обещания, данные женщинам.

Вид мельницы в Ливонии. Производит мало впечатления, хотя немного больше, чем *Вид с моста в Нарве*.

Пейзаж с фигурами, одетыми по-разному. Справа на этом пейзаже — гора; под нею — река с лодками у берега; левее — другие холмы, образующие задний план; в середине — сани-волокуша с запряженной в них лошадью; на санях — корзина, из которой выглядывают ягненок и теленок; еще левее — группа отдыхающих мужчин, неодинаково одетых; затем — помост на сваях; на нем — телега, возле телеги лежит молодой человек. С левого края — снова водное пространство.

Всем этим отдельным фигурам следовало придать больше подвижности и занимательности. Надо, чтобы чувства, испытываемые людьми, оказывали влияние на них. Словом, нужно было придумать что-нибудь, связывающее персонажи между собой, изобразить тот или иной эпизод. Ничего этого нет. Между тем любому, кто умеет рисовать хотя бы так, как наш друг Кармонтель[126], и одарен вдохновением не в большей степени, чем он, достаточно выйти за заставу часов в пять пополудни или часов в девять утра, и он найдет сюжеты для множества картин; но эти картины смогут возбудить любопытство лишь в Москве. Ах, если бы хоть выполнение было превосходным, если бы в каждой фигуре подражание природе было на высоком уровне, если бы это был либо старик Бергхема, либо нищий Калло, либо пьяница Воувермана — жизненность изображения заставила бы забыть убогость натуры.

Мы повидали многое. Не знаю, друг мой, устали ли вы, как я; но, слава богу, пора и в обратный путь. Присядем, отдохнем! Неплохо было бы подкрепиться! А пока снимем дорожную одежду и вместе пойдем на *Русские крестины*, на которые мы приглашены.

Русские крестины. Вот мы и пришли. Не правда ли, красивая церемония? Большая крестильная купель из серебра производит сильное впечатление. Три священнослужителя, находящиеся справа, выполняют свои обязанности с достоинством. Первый держит новорожденного под мышкой и окунает его ножки в купель. У второго в руках требник; он читает по нему надлежащую молитву, держа его далеко от глаз, как обычно делают старики. Третий внимательно заглядывает в требник. Есть и четвертый, который воскуряет благовония с помощью раскаленной жаровни, стоящей у крестильной купели. Взгляните, как он хорош в пышной, богато расшитой одежде, как естественны и живы его движения! Согласитесь, что эти четыре фигуры внушают почтение. Но вы не слушаете меня, не обращаете внимания на этих достопочтенных священников, ваши глаза прикованы к крестным отцу и матери. Я не в претензии на вас за это. В самом деле, крестный отец выглядит как нельзя более порядочным и симпатичным человеком. Если я встречу его где-нибудь, то обязательно постараюсь познакомиться и подружиться с ним. Да, он будет моим другом, говорю вам! Что касается крестной матери, то она так мила, так привлекательна, так нежна, что я сделал бы ее, если бы мог, своей любовницей. Почему бы и нет?

— Но если они — муж и жена, то ваш русский друг станет...

— Вы привели меня в замешательство. Действительно, на месте этого русского я ни одному мужчине не позволил бы и близко подойти к супруге, сказав бы ему напрямик:

— Моя жена так очаровательна, так прелестна, так мила, что...

— И вы простили бы своему новому другу?

— О нет! Но наш назидательный разговор уклонился далеко в сторону от самой торжественной церемонии христианства, которая возрождает нас во Христе, смывая с нас печать греха, совершенного нашим прародителем семь или восемь тысяч лет тому назад.

Ну, друг мой, сдержите свои чувства! Взгляните, как хороши в своих ролях эти крестные отец и мать! Они импонируют своей набожностью, в которой нет ханжества. За священниками толпятся, очевидно, родители, свидетели, друзья и просто знакомые. Какие красивые наброски голов сделал бы тут Пуссен! Эти лица как раз соответствуют характеру его картин.

— При чем тут этюды Пуссена?

— Я забыл, что рассказываю вам о картине Лепренса. А молоденький служка, протянувший руку, чтобы взять сосуд с елеем с блюдца, поданного другим служкой, — согласитесь, что его поза как нельзя более проста и в то же время изящна. Он протянул руку грациозно, без усилия; это во всех отношениях очаровательная фигура. Как он повернул голову! Как она хорошо посажена! Как красиво ниспадают волосы! Как выразительно его лицо! Как просто он держится, не вымученно, не в застывшей позе! Как хорошо и скромно одет! Мужчина, склонившийся рядом с ним над открытым сундуком,— очевидно, отец или же родственник, ищущий пеленку, чтобы быстро завернуть в нее младенца, когда того вынут из купели. Взгляните на этого младенца: у него есть все задатки, чтобы вырасти красивым. Молодой человек, стоящий позади крестного отца, — его слуга или оруженосец. Женщина, сидящая в глубине слева, рядом с ним, — либо повивальная бабка, либо сиделка. Ну а та, что видна в постели, за пологом, — это, без сомнения, роженица. Запах сжигаемых благовоний может вызвать у нее ужасную головную боль! Коль не считать этого, то, честное слово, прекрасная церемония, прекрасная картина! Она представлена художником на конкурс.

Сколько имен мы не прочли бы в каталоге, если бы в Академию принимали лишь за полотна, имеющие такие достоинства! С неохотой упоминаю о том, что колорит красноват, цвета меди; что фон от этого чересчур темен, что световые эффекты... Но где вы видели картины без малейших погрешностей? В конце концов, компоновка вполне сносна, все фигуры интересны, краски ярки. Уверен, что художник написал эту картину в тот период, когда был вполне здоров. Будь я молод, свободен, и если бы мне предложили взять этого славного русского в зятья, а в жены — ту девушку, которая так скромно держит свечу рядом с ним, да еще живи я в достатке, так что моя русская супруга могла бы, когда ей захочется, спать допоздна, деля со мною подушку, и без забот воспитывать малышей, которых достопочтенные православные попы крестили бы через каждые девять-десять месяцев, — то мне захотелось бы самолично испытать на себе климат этой страны.

ДЕСЭ. Это — брат того Десэ, которого мы потеряли. Братья эти напомнили мне одно приключение Пирона в молодости. Нынче этот старый дуралей бьет себя в грудь и казнится за все сочиненные им шутки, за все сделанные им глупости... Ей-богу, мой друг, тщеславие атома, называющего себя человеком, куда больше, чем он сам! Дрянной поэтишка воображает, будто его раскаяние обрадует предвечное, которого он разгневал; будто в его власти заставить самого бога смеяться или плакать, как какого-нибудь идиота из партера! Так вот, этот Пирон после пирушки однажды вечером возвращался домой с приятелями — актером, музыкантом и учителем танцев, — буяня на улице. Их задержали и препроводили в полицию. Комиссар Лафосс спросил поэта, кто он такой. Тот гордо ответил: «Я — автор *Неблагодарных сыновей!*» Актер заявил, что он опекун *Неблагодарных сыновей.* Учитель танцев и музыкант сказали, что они учат *Неблагодарных сыновей:* первый — танцевать, а второй — петь. Тогда шла эта пьеса, и комиссару нетрудно было понять из этих ответов, с кем он имеет дело. Он благодушно сказал Пирону:

— Ваша компания мне в какой-то мере близка: ведь у меня есть брат — человек остроумный, поэт[127].

— Черт побери, — ответил Пирон, — охотно вам верю: ведь у меня тоже есть брат, болван, каких мало.

Покойный Десэ мог бы сказать то же самое какому-нибудь комиссару: ведь и ему частенько приходилось иметь дело с этими представителями власти, в чьи обязанности входит следить за тем, чтобы гуляки не разбивали уличные фонари и не колошматили шлюх, посещая их. Я трачу время на эти анекдоты, ибо мне нечего сказать о Десэ-младшем, чьи картины настолько же плохи, насколько картины старшего хороши (а они очень хороши). В нем нет даже искорки таланта: это полная бездарность. Его приняли в Академию живописи, как аббата де Ренеля — во Французскую академию. Кстати, о последнем. Он говорил:

— Есть ли на свете смертный счастливее меня? У меня было три желания, и все три исполнились. Я хотел стать поэтом и стал им. Хотел попасть в Академию — и принят в нее. Хотел иметь карету — и она у меня есть.

— Анекдоты и шутки, мой друг, лучше, чем сотня скверных картин и все плохое, что можно сказать о них. Но не хватит ли рассказывать анекдоты?

ЛЕПИСЬЕ. *Высадка Вильгельма Завоевателя в Англии.* Полководец приказывает сжечь корабли, на которых приплыло его войско. Вот наилучший способ внушить солдатам, что они должны либо победить, либо умереть. Именно так поступил Вильгельм. Это деяние достойно пера историков. Вот пример для завоевателей! Вот сюжет для живописцев, только не для Лепись. Как по-вашему,

что за момент он избрал? Не правда ли, тот, когда огонь пожирает корабли и предводитель сообщает воинам о роковом выборе, стоящем перед ними? Вы решили, что увидите суда, объятые пламенем, Вильгельма на коне, держащего речь к войскам; великое множество лиц, отражающих самые разнообразные впечатления: тревогу, удивление, восторг, страх, уныние, веру в победу, ликование.

Вы представляете себе расположение групп, энергичные жесты Вильгельма, характерные лица его сподвижников, молчание или ропот армии, застывшей на месте или же находящейся в непрерывном движении... Но успокойтесь, не взваливайте на себя труд, которым художник не счел нужным обременять себя. Когда есть талант, для него не существует неблагодарных моментов: талант оплодотворяет все. Леписье доверился своему таланту; что из этого вышло — вы узнаете, увидав, какой момент он выбрал.

На его картине, там, где море и корабли, — неяркий огонь и дым, признаки того, что пожар уже гаснет; несколько праздных, безмолвных воинов, ничем не характерных, неподвижных, невозмутимых. Затем отдельно — толстяк небольшого роста; взмахивая руками, он орет во все горло. Я много раз спрашивал у него, на кого он сердится, но ответа так и не получил. Наконец, Вильгельм, окруженный войсками: он едет верхом справа налево, точно так же, как ехал бы у себя на родине при обычных обстоятельствах. Его конь — в таком ракурсе, что виден со стороны крупа; всадник сидит почти спиной к нам, повернув голову назад.

Перед ним движутся в том же направлении конница и пехота, также спинами к зрителю. Вся эта армия шествует в глубь картины, справа налево; ни громких криков, ни воодушевления, ни горнистов, ни трубачей. Это в тысячу раз холоднее и унылее, чем движение полка к месту гарнизонной стоянки под стенами провинциального городка. Выделяются лишь три фигуры: этот низенький пеший толстяк между Вильгельмом и сжигаемыми кораблями, жестикулирующий и кричащий, хотя его никто не слышит; Вильгельм верхом, причем и всадник и конь столь же тяжеловесны и громадны, столь же неестественны и скучны, как Людовик XIV на Вандомской площади[128], но без его благородства и вложенного в него смысла; наконец, огромная спина еще одного всадника и еще более огромный круп его лошади.

Хотите, мой друг, увидеть настоящую картину? Пусть расположение всех фигур будет примерно таким же, но заставьте их сделать полный разворот на месте и зажгите корабли; пусть Вильгельм издаст громкий возглас; покажите мне, как отражаются испытываемые воинами чувства на их лицах, освещенных красноватыми отблесками от пылающих кораблей. Пожар даст вам возможность создать поразительный световой эффект; этому способствует и расположение фигур, его даже не надо изменять. Но посмотрите, мой друг, какое большое значение имеют пространство и масса! Эта картина сначала удивляет, привлекает взор, но не задерживает его надолго. Будь я Лесюером, Рубенсом, Карраччи или кем-либо вроде них, то сказал бы вам, как извлечь максимум выгоды из избранного художником момента; но так как я не тот, не другой и не третий, то ничего сказать не могу. Думаю только, что если этот момент недостаточно интересен сам по себе, то это надо возместить, привнеся нечто особенное, гармонирующее с кажущимся или действительным покоем выбранного момента, с тем покоем, который таит в себе куда больше смысла, чем движение. Пример — *Всемирный потоп* Пуссена, производящий огромнейшее впечатление, хотя в нем всего три-четыре фигуры. Но кто отыщет это «нечто»? А если художник и нашел его, то кто уловит это самое «нечто»? В театре великие актеры проявляют всю мощь своего таланта не в тех бурных сценах, которыми восхищается большинство публики. Нет ничего легче, чем предаваться ярости,

сыпать оскорблениями, неистовствовать. Труднее сказать «Сюда, о Цинна, сядь!»*, чем:

Сын умертвить отца решился без пощады,
За голову его прося себе награды**.

Добрая половина эффекта, производимого актером в тот или иной момент, достигается с помощью декламации. Лишь когда сдерживаемая, затаенная, глубоко скрытая страсть кипит в тайниках сердца, как лава в недрах вулкана, лишь в момент, предшествующий взрыву (а иногда — в момент, следующий за взрывом), я вижу, что это за мастер. Именно в спокойной сцене актер выказывает весь свой ум, свой здравый смысл. Когда живописец не пользуется выгодным моментом, полным кипучего движения, я ожидаю, что он изобразит величественные фигуры, покой, тишину, все очарование редко встречающихся идеальных образов и передаст их с помощью столь же редкого мастерства. Вы найдете сотню художников, которые избрали сюжетом ведущийся бой; но ни одного, кто показал бы проигранное или же выигранное сражение. В картине Леписье нет ничего, возмещающего то, чем он мог привлечь внимание и чем пренебрег. В ней нет ни гармоничности, ни благородства; она суха, безжизненна, холодна[129].

Крещение Христа. Спеша поскорее закончить работу и получить за нее деньги, иные люди сами не ведают, что творят. Горе художнику, который экономит время и думает лишь о том, сколько ему заплатят! Вот и этот, подобно другому, избрал для своего *Крещения* пустынное место; все фигуры у него так расплываются в сероватой дымке, что похожи на случайное, причудливое скопление облаков. Справа, в глубине, три испуганных апостола. Чего они боятся? В голосе, вещающем: «Се — сын мой возлюбленный!» — нет ничего устрашающего. Иоанн Креститель, обратив взор к небу, льет воду на голову Христа, не глядя, куда она льется. А кто притащил сюда большую, ровно обтесанную каменную глыбу, на которой стоит Креститель? Можно подумать, что она играет важную роль в церемонии. Разве не лучше был бы простой обломок скалы, более естественный и живописный? Какова роль камнетеса? Устранять все неровности. Это — символ цивилизующего нас просвещения, которое неотесанных, грубых людей, какими создала их природа, делает приятными членами общества, но в высшей степени невыразительными в поэме или на полотне. А что это за одежда, столь мягкая, облегающая тело? «Овчина», — скажете вы и будете правы: это действительно овчина, но отлично выделанная, выдубленная, белоснежная и расчесанная, а вовсе не такая, какую носят обитатели гор и лесов. Христос, стоящий слева, чахл и хил; у него, как всегда, вид нищего, лишенного всякого благородства. Неужели нельзя не придавать ему этот традиционный жалкий характер? Я тем более уверен в возможности этого, что у Христа есть два различных облика: один — на кресте, другой — когда он среди апостолов. Слева вверху, как обычно, божественный и довольно щуплый голубь в ореоле сияния; вокруг него — несколько херувимов, с другой стороны — несколько ангелов. Видели бы вы, как все это плохо нарисовано, как тусклы краски, какие ноги, руки, цвет тела!

Мне кажется, что поскольку назначение картин, которыми украшают храмы, — запечатлевать в народной памяти тех, кого чтит религия, и способствовать еще большему их почитанию, то не может быть безразлично, хороши эти картины или плохи. По-моему, художник, пишущий для церквей, — тоже проповедник, только более понятный массам, более доступный для восприятия, говорящий на более вразумительном языке, чем кюре и викарий. Те обращаются

* *Корнель,* Цинна, V, 1.
** Там же, I, 3.

к слуху, а люди часто не желают слушать. Картина же предназначена для глаз, как любое явление природы, нашей наставницы почти во всем. Скажу больше: я считаю иконоборцев и хулителей процессий, статуй, изображений святых и прочих атрибутов культа лицами, нанятыми неким философом — врагом суеверия, с тою лишь разницей, что эти слуги расправляются с предрассудками куда хуже, чем их хозяин. Уберите все наглядные символы — и вскоре останется лишь метафизическая галиматья, у которой будет столько же форм, сколько есть умов. Допустим на миг, что все люди ослепнут; бьюсь об заклад, что тогда они лет через десять начнут убивать друг друга, споря о том, какого цвета, формы и характера самые обыкновенные существа. То же самое в религии. Уничтожьте всю внешнюю обрядность, все, что воплощает в себе религиозные идеи, — и вскоре люди перестанут ладить между собой и начнут вцепляться друг другу в горло из-за самых простых принципов веры. Эти закоснелые ригористы не понимают, какое влияние оказывают на народ обрядовые церемонии; они никогда не видели, как в страстную пятницу поклоняются кресту, какой энтузиазм охватывает многочисленных участников процессий в праздник Тела Христова, — энтузиазм, иногда передающийся даже мне. При виде длинной вереницы священников в сверкающих ризах, юных служек в белоснежных стихарях, опоясанных широкими синими кушаками, раскидывающих цветы на пути святого причастия; при виде толпы, идущей впереди них или же вслед за ними в благоговейном молчании, при виде множества людей, набожно преклоняющих колени при звуках медленного торжественного гимна, который запевают священники и дружно подхватывают многочисленные голоса мужчин, женщин, девушек и детей, я чувствую глубокое волнение, меня бьет дрожь, на глаза навертываются слезы. Во всем этом есть что-то величественное, праздничное, но в то же время мрачное и грустное. Я был знаком с одним художником-протестантом, который долгое время жил в Риме; он признавался, что когда видел, как папа совершает богослужение в соборе святого Петра, окруженный кардиналами и всем причтом, то становился истым католиком и, лишь выйдя из собора, вспоминал, какого он вероисповедания. Говорят, что все эти статуи и церемонии ведут к идолопоклонству. Забавно, что торговцы ложью страшатся ее разрастания по мере роста религиозного пыла. Мой друг, если мы возлюбили истину больше, чем искусство, то помолимся за иконоборцев.

Святой Крепен и святой Крепиньен раздают свое имущество беднякам[130]. Вот, мой друг, еще один анекдот. Знакомы ли вы с маркизом Хименесом, которого однажды ударила копытом лошадь? Ваш приятель, граф Тиар, спросил его: «Почему ты не дал ей сдачи?» Так вот, этот маркиз, пишущий трагедии так же хорошо, как г-н Леписье пишет картины, читал однажды аббату Вуазенону свою пьесу, в которую там и сям были вкраплены прекрасные стихи Корнеля, Расина, Вольтера, Кребийона. Каждый раз аббат снимал шляпу и отвешивал низкий поклон.

— Кому вы кланяетесь? — спросил маркиз.

— Моим друзьям, что повстречались мне! — ответил аббат.

Снимите шляпу и вы, мой друг, поклонитесь *Святому Крепену и святому Крепиньену* и приветствуйте Лесюера.

Эти святые молоды и стоят на возвышении. Справа перед ними столпились бедняки, ждущие раздачи милостыни: старики, женщины, дети. Позади святых, на возвышении, слева, — двое их помощников или сотоварищей.

Одеяние и поза святого Крепена недурны, он характерен: сама скромность, само сострадание; но эта фигура заимствована у Лесюера[131]. Бедняки одеты слишком хорошо, цвет лиц у них чересчур свежий; дети пухлы, упитанны, женщины дородны; старики крепки, здоровы на вид. В благоустроенном государстве такие лодыри не шлялись бы по улицам, а сидели бы за решеткой. Карле Ванлоо в

своих эскизах для собора Инвалидов показал, что лучше понимает, до каких границ может доходить поэзия, не нарушая правдоподобности[132].

Я обещал вам сказать несколько слов о плагиате в живописи и сейчас сдержу это обещание. Ничего, мой друг, не встречается так часто, но вместе с тем нет ничего, что было бы столь трудно распознать. Скажем, художник увидел женскую фигуру, ему понравилась ее поза: два взмаха карандаша — и вот женщина стала мужчиной в той же позе... Выражение детского лица переносят на лицо взрослого; радость или испуг, испытываемые взрослыми, показывают на физиономиях детей. Вот папка с гравюрами: из одной берут кусочек ландшафта, из другой — еще кусочек; с одной срисовывают хижину, с другой — корову или овцу, и из всех этих деталей, собранных вместе, получается большая картина. Таким же манером, говорят, маршал де Бель-Иль благоустроил свое поместье Бисси. Вдобавок можно поместить в тень то, что было залито светом и, наоборот, осветить бывшее в тени. Мне хотелось бы, чтобы художник или поэт мог вдохновить, научить чему-либо другого художника, другого поэта, пробудить в нем фантазию. Такое заимствование знаний и вдохновения не является плагиатом. Седэн слышал, как дряхлая старуха, умиравшая в кресле, обернулась к окну, куда проникали солнечные лучи, и воскликнула: «Ах, сынок, что за прелесть это солнышко!» И вот в уста девушки, вышедшей из монастыря, впервые попавшей на улицу, Седэн вложил восклицание: «Ах, что за прелесть эта улица!» Вот маленький пример того, как позволено имитировать других.

АМАН. Что ж, благодарите также и этого, и упаси вас бог считать его плагиатором: то, чем он обладает, увы, его собственность.

Меркурий убивает Аргуса. Меркурий, самый шустрый из богов, здесь тяжеловесен, одна рука у него словно парализована, как раз та, которой он грозит Аргусу. Спящий Аргус худ, сухопар, как и положено сторожу; но он словно окоченел, смотреть на него противно, а этого в живописи быть не должно. Корова, лежащая между ним и Меркурием, — просто корова: в ее глазах — ни скорби, ни страсти, ничто не говорит о превращении. Будь художник талантлив — это проявилось бы именно здесь. Если бы кисть взял античный живописец, то непременно придал бы корове загадочный облик[133]. Г-н Аман, эта картина — просто мазня, успевшая почернеть в лавке старьевщика. Пусть она туда и вернется.

Семья Дария. Долго искал вашу *Семью Дария,* но не нашел ни ее, ни кого-нибудь, кто ее видел.

Иосиф, проданный братьями[134]. Я своими глазами видел Иосифа, проданного братьями, и вот вам, друг мой, на выбор: либо опишу вам эту картину, либо расскажу одну историю...

— Но, — слышу я в ответ, — композиция картины как будто недурна...

— Положим.

— А этот огромный обломок скалы, на котором отсчитывают монеты за проданного ребенка, удачно помещен в центр полотна.

— Не стану спорить и с этим.

— А оба купца — тот, что склонился над камнем, и тот, что у него за спиной, — не так уж плохи на вид и хорошо одеты.

— И тут я согласен.

— Да и то, что сам Иосиф как-то неуклюж, чересчур коренаст, вовсе лишен изящества, верного тона, своеобычности и интереса, а к тому же, сдается, страдает отеком ног, еще не повод, чтобы перечеркнуть всю картину.

— Не спорю.

Стоящие друг против друга купцы и братья умело расположены на холсте.

— Да и я так считаю.

— А колорит...

— Ну уж довольно. Ни слова о рисунке и колорите, прошу вас. От этой возвышенной сцены веет каким-то мертвящим холодом. Кто, скажите мне, осмелится утверждать, что можно показывать человеку такую сцену, не трогая его сердце? Оставим разговор об этой картине, одна мысль о ней наводит на меня тоску!

Эрминия перевязывает Танкреда[135]. На мост Нотр-Дам!

Ринальдо и Армида. В сто раз хуже, чем *Анжелика и Медор* Буше. К Трамблену![136]

Камбиз в ярости на египтян убивает их бога Аписа. (Эскиз.) За серьезный сюжет взялся бог весть кто: художником назвать автора нельзя. У него нет ни единого из требующихся для этого качеств, а если и появляется искорка вдохновения, то гаснет, когда он переходит от эскиза к картине. Ах, мой друг, как верны были слова Лемуана![137] Этот Камбиз, убивающий бога Аписа, мал ростом и из-за этого болезненно самолюбив, вот и пришел в ярость.

Псамметих, один из двенадцати египетских царей, во время торжественного жертвоприношения пользуется за отсутствием кубка своим шлемом, чтобы совершить возлияние в честь Вулкана. (Эскиз.) Псамметих, взявший для возлияния свой шлем вместо кубка, — отличный сюжет, поэтический, красочный. Я ищу этого царя, но вижу лишь пятерых или шестерых мясников с бойни, убивающих быка. Тона теплые, но написано бог весть как.

Магон раздает карфагенским сенаторам перстни римских всадников, погибших в битве при Каннах. (Эскиз.) Какой сюжет! Этот эскиз — не в столь теплых тонах, как предыдущий, но свет здесь падает лучше и достигнуто больше эффекта.

Ах, если б я мог отобрать у Амана ту малую толику пылкости и поэтичности, какая у него есть, и отдать ее Лагрене! И будь у меня сын, сколько-нибудь разбирающийся в искусстве, то, взглянув хотя бы мельком на *Правосудие* и *Милосердие* Лагрене, висящие между *Медором и Анжеликой* Буше и *Ринальдо и Армидой* Амана, он сразу понял бы, что такое правда и фальшь, нелепость и разумность, благородство и вычурность, хороший и скверный колорит и т. д.

ФРАГОНАР. *Жрец Корес приносит себя в жертву, чтобы спасти Каллирою*[138]. Не могу рассказать вам об этой картине, мой друг. Как вам известно, ее уже не было в Салоне, когда я пришел, привлеченный слухами о ней. Придется вам самому заняться ею. При встрече поговорим на эту тему. Так будет лучше, ибо мы, может быть, выясним, почему публика после первых похвал художнику, после восторженных восклицаний как будто охладела к нему. Любая картина, чей успех недолговечен, лишена достоинств, делающих ее ценной. Но, чтобы заполнить раздел, посвященный Фрагонару, расскажу вам о довольно странном сне, приснившемся мне после того, как я провел утро, созерцая картины, и вечер — за чтением «Диалогов» Платона.

Пещера Платона. Мне вдруг почудилось, будто я оказался в пещере, известной всем из сочинений этого философа[139]. Я сидел на полу среди множества женщин, мужчин и детей под неоглядными сумрачными сводами. Наши руки и ноги были скованы цепями, а головы так ловко зажаты деревянными колодками, что не было никакой возможности оборотиться. Между тем больше всего поразило меня, что почти все мои соседи весело смеялись, распевали песни и пили, словно так и родились в цепях и это их нисколько не смущало. Мне показалось даже, что они косо поглядывали на тех, кто делал попытку высвободиться, сторонились их точно зачумленных, а всякий раз, когда в пещере случалось несчастье, валили все на них и осыпали бранью. Так-то и сидели мы все спиной ко входу, глядя в темную бездну, завешенную огромным полотнищем.

Позади нас располагались короли, министры, проповедники, мудрецы, апостолы, теологи, пророки, политики, всякие пройдохи, шарлатаны и торговцы призраками, надеждами и ужасами. Каждый из них имел множество разноцветных прозрачных фигурок соответственно своему званию и положению. Этих ловко сработанных и чудесно раскрашенных фигурок было такое великое множество, что их достало бы на представление любой комической или злосчастной истории, какие только случаются в жизни.

Как я узнал уже после, позади всех этих плутов был подвешен огромный фонарь, в лучах которого они и показывали свои замечательные фигурки, чьи тени, разрастаясь над нашими головами, оживали на огромном полотнище. Тут слагались они в различные сцены, и сцены такие живые, такие правдивые, что невозможно было не обмануться, и мы то обливались слезами, то хохотали во все горло. Вы еще меньше удивитесь этому, когда узнаете, что позади полотна стояли нанятые этими шарлатанами мошенники пониже рангом, которые наделяли тени человеческими голосами, искусно подлаживаясь под всякую роль.

Несмотря на весь блеск этого представления, кое-кто из толпы как будто подозревал неладное. Эти люди потрясали своими цепями, силясь повернуть голову и посмотреть назад. Однако всякий раз грозный голос одного из негодяев одергивал его: «Не смей оборачиваться, — гремел он, — горе тому, кто станет потрясать цепями! Почитай свои колодки!» Как-нибудь в другой раз я расскажу вам, что приключалось с теми, которые осмеливались ослушаться приказа, какие опасности подстерегали их, какие несчастья преследовали этих бедняг. Но оставим все это для философской беседы, а теперь поговорим лучше о картинах — ну, например, о той из них, что я видел на огромном полотнище в пещере. Вы уж поверьте мне, она не уступила бы и самым прекрасным в Салоне. На первый взгляд она могла показаться довольно сумбурной: кто-то плачет, кто-то смеется, поет, веселится и пьет, кто-то в отчаянии кусает себе руки, рвет волосы, бичует себя; один утопился, другой вздернут на виселицу, третий вознесен на пьедестал. Однако со временем все разъяснилось и стало понятным. Вот что я видел с небольшими перерывами, которые теперь опущу для краткости.

Сначала передо мной предстал юноша, его длинное жреческое одеяние в беспорядке, голова увита плющом, в руке у него тирс[140]. Из античного сосуда он лил вино в глубокие чаши и подносил их к губам женщин с блуждающими взглядами и спутанными волосами. Они пили и опьянялись всё больше, а потом бросились бежать по улицам, испуская крики ужаса и наслаждения. Ошеломленные люди поспешно затворяли двери домов и не дерзали попадаться им на пути. Они были способны растерзать случайного смельчака, и я не раз видел, как это бывало. Ну, что вы на это скажете, дружище?

Гримм. Скажу, что вижу две довольно хорошие картины в этом роде.

Дидро. А вот третья, в другом роде.

Юный жрец, сопровождавший этих фурий, был очень красив, я это заметил. И во сне мне показалось, что он, будучи опьянен сильнее, чем вином, обращался с нежными речами, сопровождая их страстными жестами, к девушке, чьи колени тщетно обнимал: она отказывалась слушать его.

Гримм. Такую картину, будь в ней всего две фигуры, написать не легче.

Дидро. Особенно если придать им яркую выразительность и не совсем обычный характер, какой у них был на полотне в пещере.

Пока этот жрец умолял неуступчивую девушку, я внезапно услышал несущиеся из жилищ крики, смех и увидел бегущих оттуда отцов, матерей, девушек, детей. Отцы кидались на своих дочерей, утративших всякий стыд; матери — на сыновей, забывших, кем они им приходятся; мальчики и девочки, сплетаясь, катались по земле... Это было зрелище исступленного веселья, безудержной распу-

щенности, необузданного хмельного восторга, поразительного неистовства. Ах, если б я был живописцем! Я вижу все эти лица перед собой.

Гримм. Я немного знаю наших художников и заверяю вас, что ни один из них не в состоянии написать такую картину.

Дидро. Среди этого смятения несколько стариков, не охваченных всеобщим безумием, со слезами на глазах, простертые ниц в храмах, бились челом оземь, вознося горячие мольбы к алтарям; и я отчетливо услыхал, как оракул (или, может быть, шарлатан, скрывавшийся за холстом), ответил им: «Пусть она умрет или кто-нибудь вместо нее!»

Гримм. Ну, знаете, друг мой, вам снятся такие сны, что одного из них достаточно для целой картинной галереи.

Дидро. Постойте, я еще не кончил. С крайним нетерпением ожидал я, что последует за этим зловещим приказом. Вдруг врата храма на моих глазах вновь распахнулись. Пол его был покрыт огромным красным ковром с широкой золотой бахромой по краям. Этот роскошный ковер с бахромой свешивался над выступом, простиравшимся во всю длину здания. Справа на этом выступе был помещен большой сосуд, предназначенный для крови жертв. По обе стороны свод храма подпирали по две большие беломраморные колонны. У подножия передней правой колонны стояла урна из черного мрамора, чуть прикрытая тканями, как при жертвоприношениях, совершаемых с пролитием крови. С другой стороны к той же колонне был прикреплен светильник изысканной формы; он был столь высок, что почти достигал ее капители. Между противоположными двумя колоннами находился жертвенник на треножнике, где горел священный огонь. Я видел красноватый свет раскаленных углей; дымок от сжигаемых благовоний скрывал нижнюю часть колонн. Вот где разыгралась одна из самых ужасных и волнующих сцен, что чередовались на полотне пещеры во время моего сна.

Гримм. Скажите, мой друг, вы делились с кем-нибудь этим сновидением?

Дидро. Нет. Почему вы спрашиваете об этом?

Гримм. Потому что описанный вами храм является как раз тем местом, где происходит сцена, изображенная на картине Фрагонара.

Дидро. Возможно. Я перед этим столько наслышался об этой картине, что во сне увидел этот самый храм. Как бы то ни было, когда я рассматривал его и заметил приготовления к какой-то церемонии, томившей мое сердце, появился молодой прислужник в белом одеянии. У него был грустный вид; он присел у подножия светильника и положил руки на выступ основания колонны. За ним следовал жрец, чьи руки были сложены на груди, а голова низко опущена. Он казался погруженным в скорбь и глубокое раздумье, шел медленно. Я дождался того момента, когда жрец поднял голову. Обратив взор к небу, он издал горестный возглас. У меня тоже вырвался крик удивления, ибо я узнал жреца: это был тот самый, который с такой мольбой тщетно обнимал колени неуступчивой девушки. Он также был весь в белом и очень красив, но страдание исказило его черты. Веточка плюща обвивала его чело, в правой руке он держал священный нож. Он остановился на некотором расстоянии от молодого прислужника, пришедшего ранее; затем вошел второй юноша, также в белой одежде, и встал позади него.

Наконец появилась девушка в белом платье, с венком из роз на голове. Смертельная бледность заливала ее лицо, дрожащие колени подкашивались. Она с трудом заставила себя сделать несколько шагов, отделявших ее от того, кто ее любил: ведь она была той самой, что горделиво отвергла его пылкие чувства и чаяния. Хотя все происходило в полном молчании, достаточно было взглянуть на обоих и вспомнить слова оракула, чтобы понять: она — жертва, а он должен совершить жертвоприношение. Когда она приблизилась к жрецу, этому несчастному влюбленному, в тысячу раз более несчастному, чем она сама, силы окончательно покинули ее; она упала навзничь, как раз туда, где он должен был нанести ей смертель-

ный удар. Лицо ее было обращено к небу, глаза закрыты, обе руки безжизненно повисли; затылком она почти касалась одеяния жреца — ее убийцы, в то же время полного любви к ней. Она бессильно простерлась у его ног; юноша, стоявший за жрецом, слегка приподнял ее.

Потрясенный горькой участью людей и жестокостью богов, или, вернее, их служителей (так как боги — выдумка), я утирал выступившие на глазах слезы. В это время вошел третий прислужник, также одетый в белое; его чело было увенчано розами. Как он был прекрасен! Не знаю, что меня привлекало в нем: скромность, юность, кротость или благородство, но он показался мне даже красивее жреца. Он присел на некотором расстоянии от лежавшей в обмороке девушки; его взор, полный участия, был прикован к ней. Четвертый прислужник, также в белом одеянии, приблизился к тому, что поддерживал приносимую в жертву; одним коленом оперся о пол, а на другое поставил таз, держа его за ручки, чтобы принять готовую пролиться кровь. Этот таз, поза юноши, его движения не оставляли сомнений в том, какую зловещую роль он играет. Тем временем в храм стеклось много народа. Люди, способные от природы к состраданию, ищут возможность проявить это душевное качество, будучи свидетелями жестоких зрелищ.

Я заметил, что в глубине, возле второй колонны с левой стороны, стоят два пожилых жреца, отличающиеся как необычными тюрбанами на головах, так и суровостью лиц, важностью осанки.

Почти у выхода, у другой колонны с той же стороны, притаилась одинокая женская фигура. Немного дальше, еще ближе к вратам, другая женщина присела у каменного столба, спиной к нему, держа ребенка на коленях. Мне запомнилась красота этого дитяти, а еще больше, быть может, впечатление, производимое лучом, освещавшим его и мать. За этими женщинами, в глубине храма, было еще два зрителя. Перед ними, как раз между обеими колоннами, напротив жертвенника с пылающими углями, — старик, чья седина и характерное лицо поразили меня. Думаю, что и дальше за ним толпились люди; но оттуда, где я находился в пещере во время своего сновидения, я больше ничего разглядеть не мог.

Гримм. А больше никого и не надо было видеть: все это — персонажи картины Фрагонара, и в вашем сне они занимали те же места, что и на полотне.

Дидро. Если это так, то Фрагонар написал прекрасную картину. Но слушайте, что произошло дальше.

С неба лился яркий свет. Казалось, все лучи солнца разом хлынули в храм и озарили жертву. Но внезапно под сводами начал сгущаться мрак и, затмевая сияние над головами, привел всех в ужас. В этих потемках витал демон; я его увидел. Глаза его были вытаращены, в одной руке он держал кинжал, а другой потрясал горящим факелом. Он кричал. Это было Отчаяние. За спиной его был тот амур, которого все боятся. Тотчас же жрец, подняв руку, занес священный нож; я подумал, что вот-вот он поразит жертву и лезвие вонзится в грудь той, которая отвергла его любовь, а затем волей неба была отдана ему во власть. Ничего подобного! Он ударил ножом самого себя. Все громко вскрикнули. На чело несчастного и великодушного влюбленного легла печать смерти, вся кровь отхлынула от лица, колени подогнулись, рука откинулась назад, а другая продолжала сжимать рукоятку ножа, который он вонзил в свое сердце. Одни не спускали с него глаз, другие боялись взглянуть; царили всеобщее смятение и испуг. Прислужник у подножия светильника застыл с открытым ртом и ужасом во взоре. Тот, на чьих руках лежала девушка, повернул голову и также воззрился со страхом, а державший роковой таз поднял глаза, в которых застыл тот же испуг. Лицо и простертые руки юноши, показавшегося мне таким красивым, выражали крайнюю степень душевной боли и боязни. Даже два пожилых жреца, чьи суровые взоры, наверное, давно насытились дымящейся кровью, столь часто проливаемой на алтарь, не могли не испытывать скорби, сострадания, страха; им стало жаль несчастного, они потрясены, им

больно. Одинокая женщина, прислонившаяся к колонне, охвачена ужасом и испугом; она внезапно повернулась; а та, что сидела у столба, откинулась назад, поднеся руку к глазам; другою рукой она как бы отталкивала от себя ужасную сцену, представившуюся ее взору. На лицах зрителей, стоявших дальше, были те же удивление и страх. Но ничто не могло сравниться с растерянностью и горем седого старика: его волосы поднялись дыбом. Я до сих пор вижу его, освещенного пылающими угольями, с руками, протянутыми к жертвеннику; вижу его глаза, его рот, вижу, как он кидается вперед, слышу его крик, пробудивший меня; холст свернулся, и картина исчезла.

Гримм. Вот картина Фрагонара, вся целиком, и впечатление, вызываемое ею.

Дидро. Неужели?

Гримм. Тот же храм, те же персонажи, та же их расстановка и характер, те же движения, та же общая занимательность, те же и достоинства и недостатки. В пещере вы видели не людей, а их призраки; те же призраки показал на своем полотне Фрагонар. Вы видели дивный сон, он этот сон нарисовал. Если художник хоть на миг упустит свою картину из поля зрения, он рискует, что ее полотно свернется, подобно вашему, и все изображенные им привидения исчезнут, как те, что приснились вам ночью. Если бы вы увидели эту картину, то вас поразили бы и те же чары освещения, и то, как тает тьма, встречаясь со светом. Какой мрачный отпечаток их смешение накладывает на всю картину! Вы испытали бы то же сострадание, тот же испуг, увидели бы, как этот свет, такой яркий вначале, необычайно быстро тускнеет. С каким искусством это передано! Вы заметили бы, как играют на фигурах блики света. Там был и старик, чей пронзительный крик разбудил вас; он стоял на том самом месте, где вы его увидали; и обе испуганные женщины, и ребенок, одетые и освещенные именно так, как вы рассказали. Те же пожилые жрецы в больших и красивых тюрбанах, те же прислужники в белых жреческих одеждах находились на этом полотне как раз там, где они стояли в вашей пещере. Показавшийся вам таким красивым жрец был красив и на картине, освещенный сзади, так что вся передняя часть его тела находилась в полутени или в тени — прием, который легче вообразить себе, чем осуществить, не лишивший его ни благородства, ни выразительности.

Дидро. То, что вы говорите, заставляет меня думать, что я, среди бела дня не верящий в такой эффект, ночью склонен допустить его возможность. Значит, и самый ужасный момент моего сна, когда жрец, вместо того чтобы поразить жертву, вонзил нож в собственную грудь, совпал с моментом, избранным Фрагонаром?

Гримм. Конечно. Но мы заметили, что на картине одеяние этого жреца было похоже на женское.

Дидро. Постойте-ка... Так было и в моем сне.

Гримм. И трудно было определить, какого пола эти юные красивые прислужники, они смахивали на гермафродитов.

Дидро. Опять-таки как в моем сне.

Гримм. А девушка, лежавшая, как и следовало приносимой в жертву, была, возможно, чересчур закутана в свою одежду.

Дидро. Во сне я тоже заметил это, но решил, что ей можно поставить в заслугу желание сохранить благопристойный вид даже в такой момент.

Гримм. Ее лицо маловыразительно, краски блеклы, нет постепенных переходов из тона в тон. Оно больше похоже на лицо спящей, чем на лицо лежащей без чувств.

Дидро. Я обратил внимание на эти недостатки и во сне.

Гримм. Женщина, держащая ребенка на коленях, написана, по-моему, как нельзя лучше. Падающий на нее луч света создает полную иллюзию реальности; его отражение на передней колонне очень натурально; светильник — прекрасной формы, видно, что он из золота. Чтобы выдержать соседство с красным ковром,

окаймленным золотой бахромой, фигурам Фрагонара потребовался очень яркий колорит. Головы стариков, как нам показалось, весьма выразительны, их удивление и испуг явственны. Яростные демоны легко парят в воздухе; черная дымка, окутывающая их, густа и довершает ужас сцены, повергающей в удивление. Волна мрака, контрастируя с ослепительным светом, придает ему еще больше яркости. Еще одно важное обстоятельство: куда ни взглянешь, всюду царит страх; он виден на всех лицах, им охвачен жрец; появление демонов с темными облачками вокруг них, мрачный отсвет от раскаленных угольев еще более усиливают этот страх. Столь многократно повторенная эмоция невольно передается зрителю. Так на картинах, изображающих народные восстания, мы чувствуем волнение, охватившее толпу, даже не зная его причин. Но, помимо боязни, как бы все эти призраки не исчезли, лишь только их осенят крестным знамением, судьи со строгим вкусом ощутили в картине нечто театральное, им не понравившееся. Впрочем, что бы они ни говорили — знайте, что вы видели замечательный сон и что Фрагонар написал прекрасную картину. В ней — все чародейство, все тонкие ухищрения, на какие способна палитра. Замыслы этого художника как нельзя более величественны; ему не хватает лишь правдоподобия красок и технического совершенства, которые со временем у него появятся, когда он наберется опыта.

Пейзаж. На пригорке стоит пастух и играет на флейте. Рядом — собака и крестьянка, слушающая его. С одной стороны — поле, с другой — скалы и деревья. Скалы красивы; пастух хорошо освещен и эффектен; женщина написана слабо, ее черты нечетки. Небо написано плохо.

Дети пользуются отсутствием родителей. Справа, на соломе, — вещевой мешок и ягдташ. Рядом — барабанчик; над ним — деревянное корыто с мокрым скрученным бельем. Выше — углубление в стене, в нем — глиняный горшок и чайник. Затем видна дверь хижины и стоящая на пороге собака рыжей масти; видна лишь ее голова и часть плеч, так как ее заслоняет другой пес, белый, с деревяшкой на шее. Эта собака — на переднем плане; морду она положила на перевернутую бочку или ушат, который служит столом. На этом подобии стола — скатерть и зеленое поливное блюдо с фруктами.

Направо, за столом, сидит лицом к нам девочка, положив одну руку на фрукты, а другую — на спину рыжей собаки. Позади этой девочки, немного сбоку, — мальчуган чуть постарше. Он что-то говорит брату, сидящему на полу возле очага, и манит его рукой. Другой рукой он гладит рыжую собаку; головой и телом несколько подался вперед.

По другую сторону стола, перед очагом, который находится в самом левом углу картины, как можно судить по отблескам огня, сидит на полу старший брат; одну руку он положил на стол, а в другой держит сковородку. Это с ним говорит младший и делает ему знаки.

На заднем плане, в тени, еще один подросток, почти юноша, обнимает и тискает старшую сестру этих ребят. Она делает вид, что отбивается изо всех сил.

Все мальчуганы похожи друг на друга и на сестру, и я могу сделать предположение, что если это не хижина какого-то гебра[141], то изображенный здесь юноша — это сосед, воспользовавшийся отсутствием родителей девушки, чтобы поухаживать за нею.

Слева над очагом в нише видны горшки, бутылки и всякая кухонная утварь.

Сюжет задуман мило; картина производит впечатление, красочна. Не поймешь, откуда исходит свет; однако освещение здесь эффектно, хоть и не в такой степени, как на картине *Корес и Каллироя.* Источник света как будто вне полотна, лучи падают слева направо. Рука, которой мальчик со сковородкой опирается о стол, частью освещена, а частично остается в тени; это приятно для глаз. Отсюда свет, все усиливаясь, озаряет обеих собак и двух других детей, а также близкие к ним предметы; они ярко освещены. Поместить на переднем плане белую собаку,

всю залитую светом, — это хитро придумано. Но почему тени на заднем плане столь черны, что на их фоне лишь с трудом можно различить самое интересное в сюжете — соседа, пристающего к девушке? Не знаю, хоть убейте. Собаки хороши, характерны, но написаны небрежно, вяло; впрочем, и они сносны. Сравните их с псами Лутербура или Грёза — и увидите, что у этих художников они жизненнее. Картины этого жанра нужно тщательно отделывать, чтобы даже детали восхищали. Скатерть жестка, словно накрахмаленная. Белье в корыте скверное. У мальчика со сковородкой ноги зеленоваты, слишком длинны, их очертания нечетки. Он несколько угловат; впрочем, простодушное и невинное выражение его лица очень мило. Не оторвать взгляда и от других детей.

Хорошая небольшая картина, в которой сразу узнаешь руку художника. Мне она нравится больше, чем *Пейзаж,* где колорит ярок, но кисть не тверда — это вещи разные. В *Пейзаже* ландшафт недостаточно разнообразен, фигуры слабоваты, хотя написаны старательно и умело. Низины далеко не так хороши, как горы.

Фрагонар вернулся из Рима; *Корес и Каллироя* — его конкурсная картина. Он представил ее несколько месяцев тому назад в Академию и был единогласно принят. Это действительно прекрасная вещь. В Европе, по-моему, вряд ли найдется художник со столь пылким воображением[142].

МОННЕ. *Святой Августин, пишущий свою «Исповедь».* Расскажу об этой картине лишь для того, чтобы стало видно, сколько нелепостей можно изобразить на холсте всего в несколько квадратных футов. Лицо святого, сидящего слева, поднято к небу; но разве в небе, а не в самом себе ищут содеянные грехи? Видно, что этот Монне никогда не подвергал себя суду совести и не видел, как кто-нибудь кается. Когда смотрят на небо — не пишут, а между тем святой именно этим и занят. А когда пишут, то не держат перо кончиком кверху: ведь тогда чернила не потекут на бумагу. Подставкой служит ангел, на лице которого сквозит досада. Этот ангел — из дерева, а деревянному ангелу досадовать нечего.

Христос, умирающий на кресте. Христос, испускающий дух на кресте, кисти того же художника, не лучше. Он не умирает, а уже умер. Когда умирают, голова лишь немного отвисает, а так уронить ее может лишь мертвец. Лицо отталкивающее, лишенное благородства; это лицо подвергнутого пытке и казнимого на Гревской площади[143]. Плохой рисунок, краски фальшивы и темны.

Амур. В языческой мифологии у этого художника не больше удач, чем в христианской. Голый амур, стоящий справа, держа в одной руке лук, а в другой венок, тускл, вял, невыразителен, неграциозен — бесформенная груда мяса. Такой амур способен разве что красть гусей.

ТАРАВАЛЬ. *Апофеоз святого Августина.* Взберется он на небо или не взберется? Честное слово, не знаю. Вижу только, что если он упадет и сломает себе шею, то это будет не его вина, а вина двух гнусных ангелов, которые смотрят на его отчаянные усилия и лишь посмеиваются. Может быть, это ангелы Пелагия? Поглядите, как бедный святой лезет из кожи вон, хватает руками воздух, выбивается из сил, словно плывя против течения. Это удивительно: ведь он должен был воспарить вверх без всяких усилий, словно перышко, ибо под его одеждой нет тела. Меня успокаивает то, что по этой причине он в случае падения не причинит вреда находящимся внизу женщине и ребенку (он и так привел их в уныние своим цветом). Эта женщина — *Религия;* она довольно характерна. Хочется верить, что под ее платьем есть тело, ибо, когда женщина молода и красива, всегда приятно воображать себе, каково оно; но платье здесь не помогает воображению. Ребенок — нечто вроде бескрылого ангелочка, он держит мантию, митру и прочие пожитки святого, оставшиеся на земле. Он очень мил, написан со вкусом,

краски неплохи. В этой картине хороши отдельные детали, и все же в целом она неудачна. Впрочем, кисть умелая и не лишенная силы.

Венера и Адонис. Видна лишь спина женщины, но она красива, очень красива. Отличный головной убор, прекрасная посадка головы, кожа блондинки, как нельзя более натурального цвета. Я спросил у Фальконе, почему художник, сумевший создать столь восхитительную Венеру, поместил рядом с нею столь гадкого Адониса, и услышал в ответ: «Потому что он написал лицо мужчины так, как пишет женские ляжки». Нежность кисти, сделавшая первую фигуру столь привлекательной, совсем не подходила для другой.

Генуэзка, заснувшая за рукоделием. Это — шедевр неразберихи. Голова, подушка, рукоделие, веер — все свалено в одну кучу. Говорят, будто голова написана изящно; я этого не увидел, но хорошо заметил, что женщина пьяна вдрызг.

Академия. Его *Академии* я не помню; на полях каталога у меня записано: «Нарисовано хорошо, свободной кистью».

Несколько голов. Среди ряда голов Тараваля есть голова негра в колпаке, цвет которого имитирует матовый блеск серебра.

Другая — голова нищего; я буду вспоминать о ней всякий раз, когда случится говорить о живописи в присутствии какого-либо художника. Один литератор (ему эта голова понравилась, хотя она очень посредственна) сказал при скульпторе Фальконе, что не понимает, почему ее повесили в темном углу, где она никому не видна[144].

— Потому, — ответил Фальконе, — что Шарден, развешивавший в этом году картины в Салоне, мало смыслит в красивых головах.

— Вот подите же!

Еще одна голова — старика, который делает страшную гримасу этому негру, висящему напротив. Старик, видать, не любит негров.

Есть еще несколько голов; сколько их ни пиши, много не будет.

РЕТУ. Я мог бы, мой друг, остановиться здесь и сказать, что покончил с живописцами (а живописцы — со мной); но, проходя по залам Академии, обнаружил еще четыре картины, повешенные совсем недавно. Г-н Филипо, швейцар, относящийся ко мне с дружелюбием, сообщил, что они — кисти Рету-сына и что на среднюю, конкурсную, картину этого молодого художника стоит поглядеть. Мой советчик, г-н Филипо, разбирается в живописи, как некоторые сиделки — в болезнях: они видят столько больных, а он — столько картин! Итак, я задержался, и моему взору предстали: монах-картезианец под скалой, который молится распятому Христу; греческий поэт, увенчанный розами и твердо убежденный, что так как жить нам осталось мало, то нужно веселиться, петь, смеяться, опьяняться любовью и вином (свое учение он проводил в жизнь); философ той же национальности, с посохом в руке и с котомкой за плечами, который, чтобы привыкнуть к отказам, просил подаяние у статуи; и, наконец, другой философ, язычник или христианин; считая, что все в жизни хорошо, он шел своей дорогой, не обращаясь ни к кому и не слыша ни от кого ни слова.

Монах-картезианец преклонил колени на большом камне, который не умаляет его высокого роста. Распятие врыто в землю между обломками скал. Молящийся, каясь в грехах, сложил руки на груди, полный благоговения. Это, наверно, бодряк-молинист[145], не верящий в то, что он и все люди прокляты заранее. Бьюсь об заклад, что этот монах, когда не молится, терпим и весел. Это — мой бывший соученик, дон Жермен; он чинит в Академии часы и телескопы, ведет для нее метеорологические наблюдения, ставит балеты для королевы и всегда напевает, сам того не замечая, «Miserere» Лаланда или арии Люлли. Вдобавок у *Монаха* Рету-сына есть еще то достоинство, что его одежда совсем как настоящая; складки ткани и кожи весьма натуральны, и если бы Шардену вздумалось

отстаивать свое право выставить эту картину, ему поверили бы на слово, что она того стоит.

Диоген довольно жалок, краски грубы и резки. Хотелось бы знать, почему дети, привлеченные его странным поведением, такого сизого цвета? Это вовсе не та милая, веселая, оживленная, насмешливая, дерзкая и взбалмошная особа, какую мы видим дважды в неделю на улице Рояль и которую некий художник (не помню его имени) изобразил в сцене из жизни этого философа; особа, все время ждущая, чтобы Диоген сказал глупость. Сразу видно, что она готова смеяться над ним.

Анакреон — в центре полотна. Он сидит выпрямившись, нагой; на голове — венок из роз, лицо раскраснелось от вина, рот полуоткрыт. Поет ли он? Не знаю. Если поет, то это не французская музыка, так как он кричит недостаточно громко. Левой рукой он берет широкогорлый серебряный кубок, стоящий на столе рядом с другим кубком и несколькими золотыми чашами. Правая рука покоится на обнаженном плече молоденькой гетеры (голова ее — в профиль, туловище — анфас), которая с любовью смотрит на поэта и пощипывает струны лиры. У нижней части ложа — большая курильница, откуда вьется ароматный дымок. Поэт слушает мелодичную музыку, смакует отменное вино, его руки ласкают нежную кожу, его взор услаждают красивые формы; но бедняге грозит вечное проклятие. Нижняя часть его тела прикрыта дорогими, даже роскошными тканями. Они свешиваются со стола, наброшены на бедра и ноги поэта, скрывают от глаз часть прелестей гетеры, впрочем, очень небольшую; воображению легко дорисовать эту часть (быть может, представив ее себе красивее, чем на самом деле). Один из этих кусков материи, тот, что снизу, — из атласа; другой, сверху, — из фиолетового шелка с вышитыми цветами. Около кубков и золотых чаш разбросаны розы, лежат гроздья винограда. Изголовье ложа усеяно цветами; у нижнего конца ложа — тирс, за ним венок. С этой стороны, на самом краю картины, — большой зеленый полог. Над головами гетеры и Анакреона видны верхушки деревьев сада.

Вся эта композиция дышит чувственностью. Гетера несколько заурядна — в жизни встречаются более красивые руки и лица, более красивая грудь, более красивый цвет кожи, более красивое тело, больше грации, молодости, неги, упоения. Впрочем, если меня оставят наедине с нею, такой, как она есть, я не стану упрекать ее за слишком темные волосы. Быть может, это действительно греческая куртизанка; но что касается Анакреона — я его видел, я его знавал, и могу заверить, что он совершенно непохож. У моего друга Анакреона было высокое чело, огонь в очах, крупные, но благородные черты лица, красивый рот, красивые губы, обаятельная и тонкая улыбка, вдохновенный вид, широкие плечи, мощная грудь, округленные формы, он был дороден. Все в нем говорило о том, что он ведет изнеженную, полную утех жизнь, что это человек талантливый, любитель искусств и наслаждений. А здесь передо мной — какое-то гнусное подобие Диогена, пьяный извозчик, грязный, мускулистый, грубый, обветренный, с медвежьими глазками, маленькой головой, неприятным красным лицом, узким лбом и сальными волосами. Сотри с полотна, молодой человек, эту уродливую и мерзкую фигуру; загляни в сборник чудесных песен этого барда; прочти его жизнеописание, и, быть может, ты поймешь его характер. Вдобавок он нарисован плохо. Шея у него не гнется, глубокая тень под правой грудью образует впадину там, где должна быть выпуклость; из-за этой неуместной впадины плечевая кость выступает и плечо кажется вывихнутым. Твой Анакреон — сущий калека. Латур был прав, говоря: «Не ждите, чтобы плохо рисующий сумел создать характерные головы». Он добавил: «Не ждите тем более, чтобы из плохого рисовальщика вышел хороший архитектор». Это объяснить легче, что я и сделаю в другом месте.

Прежде чем закончить, надо сказать несколько слов о прелестной картине, которую, быть может, никогда не выставят в Салоне. Это подарок г-жи де Граммон герцогу Шуазелю. Я видел эту картину, написанную Грёзом[146]. Она не в жанре этого художника, и вы, возможно, не узнаете его кисть; но его талант и свойственное ему изящество налицо. Представьте себе окно на улицу. На нем — зеленая полуотдернутая занавеска; перед нею — очаровательная девушка, только что вскочившая с постели и еще не успевшая одеться. Она получила записку от возлюбленного; этот молодой человек, очевидно, проходит под окном, и она посылает ему воздушный поцелуй. Невозможно описать все обаяние этой фигуры. В ее взоре блещет нега. А ручка, которою она бросает поцелуй! А лицо! Что за губы, что за зубы, что за грудь! Ее видно целиком, несмотря на легкую ткань сорочки. А левая рука! Девушка — в восторге, сама не своя, не сознает, что делает (а я не сознаю, что пишу): левую руку, не в силах держать ее на весу, она уронила прямо на горшок с цветами и помяла их; записочка выпала из пальцев, которые ухватились за край окна. Надо видеть, как изящно согнуты эти пальчики, как широка и легка занавесочка, какой изящной формы цветочный горшок, как хорошо написаны цветы, как небрежно откинута головка девушки, как обрамляют ее чело пряди каштановых волос, как тонко вырисована и тень от занавески на руке, и тени от пальцев на ладони, и тень от руки на груди. Как красиво и незаметно меняется цвет кожи: от лба — к щекам, от щек — к шее, от шеи — к груди! Какой чепчик! Как хороша эта головка, откуда ни взглянуть! Она словно выступает из полотна. Какая нега разлита во всей этой фигуре, начиная от кончиков пальцев! Эта нега охватывает и зрителя, струится по его жилам, как по жилам девушки. Картина может вскружить любую голову, даже очень здравомыслящую, как ваша. Спокойной ночи, мой друг! Будь что будет, а я ложусь спать. Вот и все о художниках; о скульпторах расскажу завтра.

СКУЛЬПТУРА

Мне по душе одержимые, однако вовсе не те, кто, изобретя какой-то нелепый символ веры, приставляют вам нож к горлу и вопят: «Согласись или сгинь!» Нет, я говорю о тех, которые, отдавшись какому-нибудь узкому и вполне невинному занятию, превозносят его до небес и отстаивают из последних сил; тех, которые отправляются странствовать по городам и весям не с копьем, а с силлогизмом наперевес, требуя от каждого встречного и поперечного признания своих несуразиц или превосходства своей Дульцинеи над всеми красотами нашего мира. Они забавны, и, глядя на них, я посмеиваюсь, а порой и удивляюсь. Если им случается набрести на истину, они отстаивают ее с таким несокрушимым упорством, перед которым не устоит ни одна преграда. Играя парадоксами, нагромождая образ на образ, призывая себе на помощь всю силу красноречия, искусных сравнений, бесстрашных уподоблений и хитрых оборотов, взывая то к чувствам, то к воображению, не оставляя в душе ни одного укромного уголка, они нападают на вас — ну как тут не залюбоваться! Таков наш Жан Жак Руссо, когда он мечет громы и молнии против литературы, которой он отдал всю жизнь, против философии, которую он проповедовал, и растленного духа наших больших городов[147], где он втайне мечтает жить и смертельно боится оказаться забытым и никому не ведомым. Что толку наглухо закрывать глядящее на столицу окно уединенного убежища, коли это единственное место в мире, куда устремлен его взор! Даже забравшись в дебри своих лесов, он душою в Париже. Таков Винкельман, когда он сравнивает творения древнего и нового искусства. Чего только не видит он в этом обрубке человеческого тела, гордо называемого *Торс*![148] На что похожи эти вздутые грудные мускулы? Уж непременно на морские волны. Широкие и

крутые плечи — конечно на могучий свод, который не рухнет, а лишь укрепится под тяжестью ноши. А его нервы? Не кажется ли вам, что канаты старинных баллист, метавших огромные камни, лишь тонкая паутинка в сравнении с ними? Попробуйте спросить этого восторженного добряка, как удавалось Гликону, Фидию и иным древним создавать столь изумительные и совершенные творения. Ручаюсь, вы услышите в ответ:

— Их окрыляло чувство свободы, которое возвышает душу и зовет к свершениям, благодарность народа, общая польза, верный глаз, навык руки, ежечасная близость к прекрасной природе, уважение к потомству, опьянение бессмертием, труд, благое влияние нравов и климата, гений.

Никто, понятно, не осмелится оспаривать ни один из этих пунктов, но попробуйте задать ему второй вопрос:

— Так что же нам изучать — обломки античности или живую природу, без знания, чувства и вкуса к которой даже древние творцы при всех благоприятных обстоятельствах не создали бы ничего великого?

— Античность и только античность — ответит вам он.

И в тот же миг этот не обделенный умом, страстью и вкусом ученый оказывается в кромешной тьме, в захолустье, в Тобосо[149]. Тот, кто, постигая природу, забывает античность, рискует никогда не вырасти в крупного, смелого и возвышенного мастера рисунка и выразительных характеров. Но если художник останется верным одной античности, его неминуемо будет преследовать безжизненная, окостеневшая сухость, лишенная всего многообразия духа, присущего одной лишь природе. Мне кажется, следовало бы изучать античность, дабы уметь наблюдать природу.

Современные художники взбунтовались против изучения античности единственно потому, что она навязывалась им дилетантами. В свою очередь, нынешние литераторы встали на ее защиту, поскольку античность подверглась атаке философов[150]. Вообще мне сдается, друг мой, что ваятели больше привержены древним, нежели живописцы. Возможно, это происходит оттого, что античная скульптура дошла до нас, а живопись известна лишь по описаниям и свидетельствам авторов. Ведь, согласитесь, даже самая лучшая строка Плиния меркнет перед *Гладиатором* Агасия.

Мне кажется далее, что верно судить о скульптуре труднее, чем о живописи, и коль скоро это так, впредь мне придется быть осмотрительнее. Пожалуй, лишь человек искусства может отличить в скульптуре прекрасное от посредственного. Конечно, *Умирающий атлет*[151] не оставит вас равнодушным, быть может, даже ошеломит настолько, что вы не в силах будете отвести от него уже пресытившегося взора. Все это так, но попробуйте выбрать между этой скульптурой и статуей *Гладиатора,* прекрасная поза которого внешне не столь проникновенна, и вы рассмешите Пигаля и Фальконе, если предпочтете первую. Ну что, казалось бы, выразительного в одинокой белоснежной фигуре гладиатора? Как непросто здесь соотнести творение искусства с природой! Живопись тысячью деталей возвращает меня к виденному в природе, в скульптуре же все совершенно иначе. Покупая картину, я вполне доверился бы своему суждению, но, выбирая скульптуру, спросил бы совета мастера.

— Стало быть, вы утверждаете, — слышу я, — что скульптору приходится трудней, чем живописцу?

— Отнюдь, ибо судить — это одно, творить же — совсем другое. Взгляните на глыбу мрамора — скульптура уже там, внутри, ее лишь надо вызволить на свет. А вот совершенно нетронутый холст, который творцу предстоит оживить, проявив на нем картину, дав ей жизнь, глубину и объемность для глаза.

— Но, — можете вы сказать, — изваянная или написанная красками...

— Что ж, согласен...

— Но надобно еще, чтобы скульптура ожила без тех средств, которые черпает живопись с палитры художника. Да, но легко ли подчинить себе эти средства? Скульптору ничего более не надо, если он владеет рисунком, даром выразительности и мастерством резчика. Ничто не мешает ему тогда добиться удачи в создании обнаженной натуры. Для живописца этого еще мало, ибо мне кажется, что при создании сложных композиций ему приходится преодолевать гораздо большие трудности, чем скульптору. Верно, что тому и другому нужно позаботиться о расположении и костюмах своих персонажей, но где же для скульптора свет и тень, ландшафт, небеса, деревья, воды, множество второстепенных деталей, задний план, краски? «Sed non nostrum est tantas inter vos componere lites»*.

Скульптура может быть не только зрима, но и осязаема, живопись немыслима без человеческого глаза. Зато и разнообразие подвластных ей предметов и сюжетов несравненно больше, чем у скульптуры, ибо чего же нельзя передать на холсте? Скульптура же, строгая, торжественная и целомудренная скульптура, должна, напротив, выбирать. Порой она, словно забавляясь, изощряется в отделке какой-нибудь вазы, включенной в обширную и трагическую сцену. На иной чаше, которая вот-вот должна принять человеческую кровь, случается заметить барельефы, изображающие резвящихся детей. Все это так, но и забавляясь, скульптура не теряет горделивости. Быть может, она подчас и преувеличивает, но даже это несравненно более к лицу ваянию, чем живописи. Скульптура и живопись равно прикосновенны поэзии, однако первая сторонится крайностей, ибо ей не пристало ни шутовское, ни забавное, ни даже комическое. Мрамор не создан для смеха. Зато она пьянеет вместе с фавнами и лесными духами, милостиво помогает сатирам взгромоздить старика Силена обратно на бочку или поддержать кого-то из его пошатывающихся спутников. Скульптура нередко сладострастна, но не может быть непристойной, и даже в самом этом сладострастии мне видится нечто изысканное и утонченное — итог долгого и кропотливого труда. Ведь если художнику позволено взяться за кисть, дабы перенести на холст свою мимолетную мысль, готовую испариться от любого дуновения, то резец обращает вдохновение скульптора к грубому, непокорному материалу, наделенному вечной жизнью и требующему замысла глубокого и недюжинного. Карандаш беспечнее кисти, а она всегда ветренее резца. Скульптуру творит лишь неколебимое вдохновение, могучая и внешне невозмутимая страсть, таимое глубоко внутри пламя. Это муза страстная, но немногословная и скрытная[152].

Добавлю, что скульптура не терпит посредственного исполнения в той же мере, как и плоского замысла. Малейшая неловкость рисунка, едва заметная на полотне, совершенно непростительна в скульптуре. Микеланджело знал это — там, где он отчаивался добиться безукоризненного совершенства, этот скульптор оставлял неотесанный камень. Но вы уже готовы возразить мне, что сама несвобода скульптуры позволяет нам строже судить то, чего мы все же вправе ожидать от этого искусства. Мне самому уже случалось так думать.

Размышляя об этом предмете, я прежде всего спросил себя: отчего столь целомудренная скульптура на деле менее щепетильна, чем живопись, и показывает наготу гораздо чаще и без утайки?

Не последним образом, думаю я, оттого, что скульптура не столь озабочена сходством, а материал ее холоден и неподатлив. Но главное в том, что, творя это сходство, мастер должен претворить камень в живую и нежную плоть, передать плавные очертания тела, вдохнуть тепло жизни в его мускулы, вены, суставы, изгибы, во всякую неровность и извилину, так что наброшенный на фигуру

* «Нет, такое не мне меж вас разрешать состязанье» (*Вергилий*. Буколики. Эклога III, 108; пер. С. Шервинского).

клочок одеяния избавляет его от месяцев кропотливого труда. Более дикая и бесхитростная, скульптура, быть может, добродетельнее живописи и более помышляет о грядущем, чем о сиюминутном. Не век же люди носили одежду, и кто поручится, будет ли так после нас?

Затем появился у меня и второй вопрос: почему скульптура всех времен не оставляет женской фигуре покрова, приставшего зрелости и природному целомудрию, и сохраняет его для мужчины?

Я отвечу на него скороговоркой, но зато и не чересчур резко. Соображения чистоты, периодические недомогания, мягкий климат, близость наслаждения, бесцеремонное любопытство, нравы куртизанок, которые служили натурщицами ваятелям Греции и Рима, — вот с чего начнет всякий рассудительный человек, и я бы сам не стал со всем этим спорить. Велика ли заслуга скрыть то, чем не обладает сама модель? Но подоплека искусства гораздо сложнее: оно непременно укажет вам на привлекательность этой прелестно изгибающейся линии, нежно вьющейся от одной стороны паха до края другой стороны; оно разъяснит вам, что ее приятный для глаза путь был бы нелепо прерван пучком волос, чужеродно выделяющимся на теле женщины. Между тем у мужчины этот естественный покров, довольно густой на груди, идет, постепенно редея, к бедрам и обеим сторонам живота и, лишь едва заметный там, сгущается и становится плотнее вокруг половых органов. Если искусство покажет нам эти части тела мужчины обнаженными, они станут напоминать кишку или какого-то неприятного червя.

Третий вопрос был таков: почему древние прикрывали свои статуи лишь влажной тканью?

По-моему, это происходило оттого, что, сколько бы усилий ни прилагал мастер, ему не удается в совершенстве передать ткань в камне. Кроме того, грубая и бесформенная ткань совершенно скрыла бы нагое человеческое тело, которое скульптура желает подчеркнуть еще более ревниво, чем живопись. И, наконец, складки одежды, пусть даже предельно естественные, в сочетании с самой природой камня будут все же грубы и превратят скульптуру в подобие каменной глыбы.

Затем я спросил себя, отчего у Лаокоона подогнутая нога длиннее другой?

Это происходит оттого, что без такого смелого несоответствия вся статуя была бы неприятна на взгляд, ибо в самой природе есть такие зрительные эффекты, которые надо либо поправлять, либо вовсе отбрасывать. Вот вам самый простой пример, благодаря которому любой мастер не погрешит ни против истины, ни против изящества. Представьте себе обнаженную женщину, присевшую на каменную скамью. Как бы ни было крепко и мускулисто ее тело, его вес придавит ягодицы к скамье и они неприятно выпятятся по сторонам и самым нелепым образом выгнутся сзади. На ее бедрах волей-неволей образуется уродливый рубец от края скамьи. Скульптору не приходится здесь долго выбирать: он либо должен допустить, что тело женщины столь же твердо, как и камень, и нисколько не деформируется под собственным весом, и тем погрешить против очевидности, либо набросить на тело какую-то ткань, скрыв и неприятное для взора и самое для него привлекательное.

И, наконец, пятый вопрос: что стало бы со скульптурой, перенеси мы на нее самые живые и сочные краски с палитры художника?

Думается, что она бы от этого не выиграла. Во-первых, существовала бы одна-единственная точка, с которой краски смотрелись бы естественно. Во-вторых, нет ничего более отталкивающего, чем явный контраст правдивого и ложного, ибо верность цвета никогда не будет иметь соответствия самой скульптуре. Она стоит перед нами одинокая и внушительная, готовая вот-вот зашевелиться, иначе оно будет подобно дивным кружевам Рослена на деревянной руке или его правдиво выписанному атласу на бездушных манекенах. Попробуйте-ка углубить

глазную орбиту статуи и вставьте в нее глаз, сделанный из цветного камня, и вы увидите, какое она произведет на вас впечатление. На примере большинства древних бюстов мы видим, что мастер предпочитал оставлять нетронутым глазное яблоко, не обозначая на нем ни радужной оболочки, ни зрачка. Уж пусть лучше статуя покажется слепой, чем с выколотыми глазами! Да простят меня наши современники, но древние скульпторы явно отличались здесь более точным вкусом.

Есть два рода живописи: первый основан только на технике исполнения, второй — на воплощении идеала. И та и другая подразделяются на живопись портретную, жанровую и историческую. Скульптура в принципе допускает подобное же деление. (Замечу, кстати, что если существуют особы женского пола, способные написать красками портрет, то почему бы вскоре не явиться таким, которые смогут изваять бюст?)[153]. Мрамор, по общему мнению, явился на свет как подражание терракоте. Некоторые, правда, полагают, что древние начали именно с мрамора, но это суждение не кажется мне основательным.

Однажды Фальконе демонстрировал мне конкурсные скульптуры своих учеников. Я не переставал изумляться благородству и значительности, почти величию этих творений, вышедших из-под резца юношей девятнадцати-двадцати лет. «Подождите с десяток годков, — сказал мне тогда Фальконе, — и вы увидите, что они не сумеют сделать то, что делают теперь». Это происходит оттого, что скульпторы даже дольше художников нуждаются в модели, а между тем по скупости или лености отказываются от нее, когда им минет лет сорок пять. К тому же искусство ваяния немыслимо без особой простоты и наивности дарования, которые трудно сохранить в известном возрасте. Вот почему скульпторы иссякают быстрее живописцев, если только эта безыскусность не есть неотъемлемая часть их существа.

Глядите-ка, Пигаль угрюм, а Фальконе еще того более — они-то и останутся творцами до конца своих дней. Лемуан вежлив, мягок, манерен и добропорядочен — и ему во веки веков суждена посредственность.

Плагиат встречается и в скульптуре, но весьма редко остается неузнанным. Он не так просто дается и не так ловко скрывается, как в живописи. Перейдем, однако, к самим скульпторам.

ЛЕМУАН. Портреты его довольно удачны, но этим дело и ограничивается. Когда он тщится создать величественную композицию, ему всякий раз недостает на это ума. Стучи не стучи себя по лбу — все равно никто не откликнется. Все группы Лемуана лишены возвышенности, вдохновения, таланта и блеска, а каждая фигура в отдельности холодна, неуклюжа и на редкость манерна. Все это в точности подобно его душе, растерявшей все свойственное человеку от природы. Взгляните на его памятник в Бордо[154]; если отбросить внушительные размеры, то что же останется? Займитесь-ка портретами, г-н Лемуан, но, ради бога, оставьте в покое памятники, особенно надгробные. Я весьма сожалею, но у вас недостает воображения даже на то, чтобы придумать подходящую прическу плакальщице. Один взгляд на мавзолей Десэ[155] убедит вас, что с музой вы не встречались.

Из семи-восьми бюстов работы Лемуана два или три достойны внимания: портреты графини де Брион, маркизы де Глеон и нашего друга Гаррика.

Портрет маркизы де Глеон. Да, друг мой, эта головка прекрасна, поистине прекрасна! Какое живое, какое трогательное и вместе печальное выражение лица! Так и хочется остановиться и спросить эту женщину, для кого же создано счастье, если уж ее томит печаль. Мне никогда не случалось быть представленным этой прелестной даме, ни даже слышать о ней, но я готов поручиться, что она страдает. Об этом стоит пожалеть. Если ум и душа маркизы не столь же до-

стойны восхищения, как и ее лицо, то впредь, друг мой, никогда не доверяйтесь внешности и напишите на тыльной стороне руки: Fronti nulla fides*.

Бюст Гаррика. Он весьма неплох. Это не Гаррик-дитя, который шатается по улицам, резвится, играет и скачет по комнате; нет, это, уж скорее, Росций, повелевающий своим глазам, лбу, щекам, губам, каждому нерву своего лица, вернее сказать, своей душе, которая воспринимает любую страсть и распоряжается затем всем своим существом, как вы, мой друг, владеете своими ногами, чтобы двигаться, и руками, чтобы брать. Иными словами, он на сцене.

Портрет графини де Брион. Что сказать вам, друг мой, о госпоже де Брион? Этот портрет — всего лишь прекрасная заготовка. Ее природное очарование вот-вот расцветет, но когда же это случится? Когда портрет будет закончен, но в этом-то и весь вопрос. Пока что волосы — лишь слегка процарапанный мрамор; по-видимому Лемуан считает, что черный карандаш тут вполне заменит резец. Стоит пойти поглядеть, что из этого вышло. Вдобавок еще эта грудь, хотя мне случалось видеть затянутую и потуже. Эх, господин Лемуан, господин Лемуан, мрамор требует навыка: этот непокорный материал не отдается в любые руки! Пожелай кто-нибудь из мастеров, хотя бы Фальконе, быть искренним, он бы не преминул вам сказать, что глаза портрета холодны и сухи, что уж если сжимать ноздри, то следует приоткрывать рот, ибо иначе можно задохнуться, и что портреты ваши, подчас трогательные и страстные, редко бывают отделаны. А между тем как же не довести до конца любое творение, которое станут разглядывать вблизи!

ФАЛЬКОНЕ. Вот вам человек, наделенный истинной гениальностью со всеми ее приметами и несообразностями, которых, впрочем, было немало и у Франциска Веруламского[157] и у Пьера Корнеля. Фальконе исполнен изящества, вкуса, ума, деликатности, прелести и очарования; он груб и вместе обходителен, приветлив и мрачен, нежен и суров; он мнет глину и режет мрамор, но не забывает о чтении и размышлении, он язвителен и доверчив, насмешлив и серьезен; он философ, но ни во что не верует и отлично знает почему; он добрейший отец, от которого улизнул собственный сын; он был без ума от своей любовницы и проводил ее в могилу; он стал так угрюм и неутешен, что помышлял о смерти и до сих пор не избыл свое горе, хотя с той поры утекло много времени. Добавьте сюда, что не найти человека более ревнивого к похвалам современников и безразличного к мнению потомства. Тут уж он донельзя упрям и сотню раз уверял меня, что не даст и гроша взамен бессмертия любого из своих творений. Добрейший Пигаль, которого за усердие прозвали в Риме мулом скульптуры, добился правдивого, живого и верного подражания природе, но ни он, ни его сотоварищ аббат Гужено никогда не возвысятся до идеала Фальконе, между тем как тот не уступит им в технике. Пигалю ни за что не сравниться в своих созданиях с *Пигмалионом, Александром* или *Дружбой* Фальконе, но еще неизвестно, не превзойдет ли тот *Меркурия* и *Гражданина* Пигаля[158]. Впрочем, они оба по-своему велики, и если через десятки веков из-под руин огромного города извлекут несколько обломков их статуй, потомки увидят, что мы не были такими уж беспомощными, по крайней мере в скульптуре. Когда Пигаль увидел *Пигмалиона* Фальконе, у него вырвалось:

— Как бы я хотел изваять его сам!

Когда монумент из Реймса был возведен в Руле, Фальконе, недолюбливавший Пигаля, хорошо рассмотрев его произведение, сказал:

— Господин Пигаль, вы мне не по душе, да и я вам тоже. Я видел вашего *Гражданина* — по-видимому, можно сделать не хуже, раз уж вам такое удалось,

* Наружности никакого доверия (*латин.*)[156].

но подняться хоть на пядь выше искусство не в состоянии. Все это, впрочем, не мешает нам относиться друг к другу по-прежнему.

Вот каков мой Фальконе!

Фигура сидящей женщины[159]. Предназначенная для клумбы цветов в зимней оранжерее, она является, как считают все, от мала до велика, — ученые и невежды, знатоки и профаны, — шедевром характерности, прекрасной постановки и драпировки. Эта драпировка состоит из одного-единственного куска ткани, который охватывает руки, ноги, плечи, туловище, всю фигуру, обрисовывая ее и плотно облегая, давая ее увидеть и спереди, и с боков, и сзади в равной степени отчетливо и, быть может, вызывая больший интерес, чем если б она была нагой. Эту ткань нельзя назвать плотной, но в то же время она не газовое покрывало, а нечто среднее между тем и другим и как нельзя лучше гармонирует с легкостью фигуры и тем, чем она занята. Лицо женщины прекрасно; на нем отражена нежная любовь к цветам, о которых она заботится, стараясь укрыть их от холода полой одежды. Она чуть наклонилась; невозможно представить себе, чтобы это можно было сделать более естественно и грациозно. Любители придираться находят, что подбородок у нее слишком выдается вперед.

Святой Амвросий. Это — тот неистовый епископ, что дерзнул захлопнуть церковные врата перед Феодосием[160]. Некий монарх, возымевший в дни недавней войны желание прогуляться по улице Священников, и некая государыня, запретившая духовенству своей страны излишнюю пышность[161], из-за которой оно не внушало должного почтения, велели бы обкарнать этому епископу бороду и отрезали бы ему уши, заявив: «Знайте, г-н аббат, что божий храм — мое владение, и хотя мой предшественник пожаловал вам участок в три арпана, на котором этот храм выстроен, но я могу отобрать эту землю и сказать вам: «Убирайтесь, здесь вашему алтарю и фанатизму не место. Это дом отца всех людей, как добрых, так и злых, и я хочу входить в него, когда пожелаю. Не вижу своей вины перед вами. Вы недостаточно мудры, чтобы давать мне советы, как себя вести, если я удостою вас таким вопросом. Как вы смеете вмешиваться в мои дела?» Но недалекий император этого не сказал, и епископ хорошо знал, с кем имеет дело. Скульптор изобразил его в тот момент, когда он произносит свою дерзкую обличительную речь. Рука у него простерта, лицо суровое, укоряющее. Голова выразительна, но, по-моему, слишком мала. Широкое, просторное одеяние хорошо выполнено, картинно приподнято спереди, прекрасно обрисовывает, хоть и прикрывает, левую руку, в которой епископ, как мне думается, держит требник или молитвенник. Если драпировка и кажется чересчур большой, то это вина исторической достоверности одеяния, а не художника. Думается, что последнему хотелось бы показать нам еврейского пророка или какого-нибудь языческого жреца, у которого пола одеяния, задрапировавшего все тело и обрисовавшего его формы, накинута на голову. Впрочем, извлечь пользу можно из всего, и Фальконе доказал это своим *Святым Амвросием,* вопреки обычной манере изображать святых, так туго подтягивающих облачение под мышки, что они напоминают нам известного Панталоне [162].

Александр поручает сделать портрет Кампаспы, одной из своих наложниц, художнику Апеллесу[163] (Изображен момент, когда этот государь дарит Кампаспу Апеллесу. *Мраморный барельеф*). Я непременно должен описать вам этот барельеф, ибо, во-первых, он действительно прекрасен и, во-вторых, не представив его себе, вы потеряете нить моих размышлений.

Справа расположен художник, оторвавшийся от мольберта, на котором виден набросок Кампаспы. Он преклонил колено и всем видом выражает удивление и благодарность за милость своего государя. Фигура художника выполнена объемной, в то время как станок — барельефом.

Александр стоит подле Кампаспы в глубине, но чуть ближе к Апеллесу;

он словно предлагает художнику прекрасную модель. Одной рукой он держит свою наложницу за запястье, а другую положил ей на плечи. Это жест человека, подносящего другому предмет его страсти.

Кампаспа изображена на сиденье, покрытом какой-то тканью. Она сидит с опущенными глазами, облокотившись на подушку. Фигура девушки выполнена объемной, в то время как сам Александр и два стоящих за Кампаспой воина — барельефом.

Апеллес на этом барельефе весьма напоминает Пигмалиона, созданного два года тому назад. Линия, проведенная им на холсте, должна быть тонка, как паутинка, а здесь она чересчур груба.

Фигура Александра необыкновенно привлекательна. На лице его отображаются благородство и доброта, однако это доброта человека, привыкшего повелевать, возможно даже слишком властного. Немыслимо и вообразить для него более правдивые движения, более простую позу, более царственное одеяние. Просторный плащ, наброшенный на его плечи, — просто загляденье.

Только весьма неглупый человек мог изобразить Кампаспу с потупленным взором. Улыбка на ее лице задела бы тщеславие царя, а выражение скорби разбило бы сердце художника. Теперь же в выражении ее лица столько невинности и целомудрия, что если мысленно набросить покрывало на все ее прелести и оставить видной лишь голову, то всякий, не задумываясь, скажет, что это вовсе не наложница, а благовоспитанная девица, и близко не подходившая к мужчинам, которая смиренно подчиняется воле своего родителя, дающего ей в мужья этого вот художника. Согласимся, что это явное несоответствие; здесь снова чувствуется, теперь уже неуместное, сходство с Пигмалионом. Как же вы забыли, любезный мой Фальконе, что она все-таки наложница и познала страсть Александра, а до него, быть может, и других мужчин? Вам стоило только придать ее лицу более женственные черты, и все было бы в порядке. Однако скажите на милость, что делают за спиной девушки эти два бывалых легионера? Неужто Александр, прекрасно знавший, что его наложница позирует художнику обнаженной, взял их с собой? Уж лучше, мой друг, и вовсе убрать этих двух совершенно лишних воинов. Поверьте мне, в этой сцене участвовали только трое: Александр, Апеллес и Кампаспа... Вы пытаетесь сослаться на законы барельефа? Ну что ж, в ответ я припомню законы здравого смысла... На каком же фоне размещу я фигуру Кампаспы? Помилуйте, да хотя бы на фоне двух женщин, ее служанок, которыми легко заменить этих ваших угрюмых македонян. Они будут здесь несравненно более к месту, ибо я почему-то убежден, что они уже были при Кампаспе до прихода Александра — ведь не покажется же обнаженной перед художником оставшаяся с ним наедине женщина! Подумайте только, как прелестно можно изобразить этих женщин! Вот они отступили назад при появлении царя; свидетельницы его великодушия, они тоже не могли не испытать волнения... Из этого вышла бы превосходная группа для барельефа.

Не скрою, что ваш Апеллес кажется мне грубовато одетым. Художник ведь не скульптор — он не бывает столь похож на простого работника. Он худ, и это мне нравится, ибо огонь Прометея, горящий в душе художника, иссушает тело. Но зачем же вы украсили его голову этими кудряшками? По-моему, гений должен быть причесан иначе. Кстати, и сама Кампаспа, которая, уж верно, знала заранее, что предстанет перед художником, могла бы уделить больше внимания своим волосам — прическа слишком небрежна. Тело ее прекрасно, но все же не так мягко очерчено, как у статуи Пигмалиона. Как бы то ни было, Вьен был не так уж неправ, когда говорил, что вы доказали превосходство скульптуры над живописью.

Фальконе определил для барельефа одно, на мой взгляд, разумное правило, которое, однако, ставит скульптора перед немалыми трудностями. Фальконе

утверждает, что мраморный фон скульптуры — это небо и, значит, на нем не должны быть видны никакие тени. Но как же избежать тени, когда фигуры стоят вплотную к этим небесам? А вот как: если в композицию включена объемная фигура, то сразу за ней должна стоять другая, на которую и падает тень. Хорошо, но куда денется тень от этой второй фигуры? А ее и не будет, отвечает Фальконе, если фигура выполнена барельефом. На мраморном фоне она станет казаться очень удаленной от зрителя и словно сливающейся с небом. Мыслимо ли отыскивать тень от предмета, видимого лишь наполовину?.. А следует ли этому закону сам Фальконе? Надо признать, что весьма пунктуально. Но есть ли от этого толк? Определенно, ибо скульптор добивается от барельефа правдивости картины и умело связывает воедино все его части. Вот почему Фальконе понадобились те самые два воина в сцене, о которой шла речь. На них-то и падает тень от фигуры Кампаспы, которая выполнена объемно. Однако я повторяю еще раз, две служанки более подошли бы здесь, ничуть не повредив эффекту.

Тихая Меланхолия. Скажем сразу, что скульптура названа не вполне удачно, ибо это просто *Меланхолия.* Вообразите стоящую подле колонны девушку. Локтем она опирается на колонну, а в руке держит голубку. Она смотрит на птицу, но что это за взгляд! Так несчастная узница могла бы смотреть сквозь решетку темницы на свидание двух нежных влюбленных. Правая рука девушки непринужденно опущена — это прекрасно, но все же рука чересчур округла. Нижнюю часть платья можно, пожалуй, упрекнуть в излишней тяжеловесности, но какое все это имеет значение, когда мы сразу узнаем мастера, способного воплотить самые неуловимые оттенки чувств и страстей.

Дружба. Согласитесь, друг мой, что если бы эта скульптура была извлечена из недр земли, перед ней померкли бы творения наших современников. Это фигура во весь рост, держащая в обеих руках сердце, свое сердце, трепетно вручаемое нам. Как не растрогаться от этого зрелища, исполненного чувства и души! Чего стоит одно лицо, целомудренно и вместе непреклонно молящее нас принять дар! Как разобидится это дитя, если он будет отвергнут! Лицо ее вообще необычайно интересно. Я не ошибусь, если скажу, что в нем есть нечто возвышенное и священное, доселе даже невиданное. Какой удивительный сплав доброты, невинности, застенчивости и осторожности! Невозможно описать эти полуоткрытые губы, протянутые руки, чуть склоненное тело. Сердце словно бьется, оно страшится и вместе надеется. Клянусь, что девушка с картины Грёза, оплакивающая чижика, не внушает и сотой доли этого волнения. И надо же, чтобы такое чудо, эта терракота попала к какому-то пройдохе книгопродавцу[164]! Что, скажите на милость, ей делать в книжной лавчонке? Руки скульптуры изваяны безукоризненно, ее прическа весьма необычна и чем-то напоминает прически жриц — отсюда и тот неземной облик статуи, о котором я говорил. Кое-кто считает весь замысел с сердцем мелким, чересчур прозрачно аллегоричным и жалким. Все это оттого, что он не освещен древней мифологией и ореолом язычества, — признайте за ним эту привилегию, и все встанет на свои места. Мне доводилось слышать, что ноги статуи слишком тяжелы. Я знаю, отчего это происходит: скульптор немного удлинил верхнюю часть тела и ему оставалось либо нарушить законы пропорции, либо чуть укоротить низ статуи. Он предпочел последнее. Я судил Фальконе со всей возможной строгостью, словно перед ликом божества. Мне остается только добавить, что наименее удачное творение этого скульптора со всеми его недостатками явилось бы предметом вожделения всякого мастера Академии.

ВАССЕ. На сей раз этот скульптор ничем не блещет. Его *Портрет Пассера́* вылеплен довольно хорошо. О *Голове ребенка* я невысокого мнения. А *Комедия?*

Одеяние неважное, словно у манекена, да к тому же заколото булавками. Впрочем, она весела, вот только улыбка у нее фальшивая, а должна быть тонкой.

ПАЖУ. *Портрет маршала де Клермон-Тоннера.* Мне вспоминается другой портрет этого маршала. Вы помните, он еще висел над лестницей? Он был изображен по пояс, стоящим подле своей палатки. Там у него был гордый и благородный вид, а Пажу сделал его простодушным и глуповатым.

Портрет г-на Лалива. Он так же холоден и безлик, как предыдущий. Думайте о нем что вам угодно; возможно, он и не лишен сходства.

Модель статуи святого Франциска Сальского. Эта модель на редкость скучна и неуклюжа. По эскизу судите сами, чем будет готовая статуя, ибо я снова повторяю вам, друг мой: мрамор — это всего лишь копия. Все вдохновение творца изливается на глину, а когда он начинает работать в камне, им понемногу овладевает скука и пресыщение. Все это не может не проявиться в мраморной статуе, если только скульптор не наделен неугасимым пламенем вдохновения, как старинный поэт сказал о своих богах.

Кропильница. Убогой формы. Фигуры детей, несущих ее, выполнены плохо и плохо сгруппированы.

Вакханка, держащая на руках маленького Вакха. Дрянь, сущая дрянь. Женщина и ребенок не вяжутся между собой. Это еще наименьший недостаток.

Гробница. (Рисунок.) Г-н Пажу, если вы хотите, чтобы я сказал о вашей *Гробнице* что-нибудь хорошее, — придайте ей более подходящий, мрачный вид.

Урок анатомии. (Рисунок.) Кто сказал, что это урок анатомии, а не римское пиршество? Уберите отсюда труп и положите на его место огромного палтуса — вот вам и готовый эстамп для первого издания Ювенала.

АДАН[165]. *Одиссей спасается из пещеры ослепленного им одноглазого циклопа Полифема, сына Нептуна.* Мерзкий, отвратительный Адан! Говорю не об Адаме, самом древнем из глупых мужей, а о скульпторе, который носит его имя и выдает изваянного им молящегося пустынника за *Полифема;* непонятно какого зверька с курчавой шерстью — за одного из длинношерстных баранов Циклопа, а какого-то недотепу — за Улисса[166].

КАФФИЕРИ. Что я могу сказать вам о Каффиери, черт возьми? Лишь то, что он создал бюсты Люлли и Рамо, на которые мы смотрим из-за знаменитости этих имен.

Тритон. Поставьте перед этим *Тритоном* дьякона, напяливающего на него епитрахиль, и увидите бесноватого, перед которым готов спасовать сам дьявол.

ШАЛЛЬ. Он недавно умер; это немного утешит вас за смерть Бушардона.

Бюст королевского цензора Флонселя. Выполнен лишь вчерне и не особенно талантливо.

Две лежащие фигуры, изображающие Огонь и Воду. Можете вы представить себе художника со столь испорченным вкусом, что он кладет женскую фигуру на живот и закрывает ей ляжки? Глупец, на что же я буду смотреть? Вдобавок поглядите, чем он их закрывает: скомканной тряпкой, похожей на край сорочки, как может ее увидеть по утрам горничная любой дамы.

ДЮЭ. *Святой Августин.* Я слышал, как один художник воскликнул, проходя перед *Святым Августином* Дюэ: «Господи, как глупы эти скульпторы!» Этот бестактный возглас поразил меня. Я задержался, взглянул, и вместо святого увидел безобразную голову обезьяны-капуцина, запутавшейся в епископском облачении.

МИНЬО. *Барельеф, изображающий наяду, повернутую спиной.* Спина прелестной женщины: свободная поза, плавность контуров; они чисты, просты и легки.

БРИДАН. *Святой Варфоломей перед тем, как с него содрали кожу*[167]. Одним коленом святой стал на землю; руки его простерты к небу. Он молится, не выказывая ни страха, ни волнения. Палач, изображенный к нам спиной, схватил святого за левую руку, привязал к ней веревку и перекидывает другой ее конец через перекладину дыбы. Нож, зажатый у него в зубах, приводит в содрогание. Это прекрасно придумано, как у Карраччи. Группа очень хороша: формы мощны, очертания правильны, мышцы четко обрисованы, натуральны и все детали продуманны.

Я сказал, что нож, зажатый в зубах у палача, приводит в содрогание. Это правда; однако мне известна картина, производящая не меньший эффект и еще более ужасная: это старый жрец, который точит нож о камень алтаря в ожидании, когда подведут жертву. Кажется, кисти Десэ[168].

БЕРРЮЭ. *Клеобис и Битон.* Хороший, очень хороший барельеф! Во-первых, что может быть трогательнее, чем двое юношей, которые вместо волов сами впряглись в колесницу и везут к храму Юноны свою мать, дабы та совершила жертвоприношение? Древние восхваляли, увековечивали такие поступки. Ах, если бы мой голос мог быть услышан современниками и потомками, я прославил бы другой благородный поступок, свидетелем которого недавно стал. Когда я расскажу о нем, он растрогает вас не меньше, чем этот барельеф. Слуга Жокура получил от издателей «Энциклопедии» довольно приличное вознаграждение за то, что целых двенадцать или пятнадцать лет выполнял все их поручения, связанные с выходом ряда томов. Так вот, этот слуга, думая, что моему слуге ничего не заплатили за еще более утомительные поездки, отдал ему по собственной воле, без ведома хозяина, половину полученной платы. Либо я ничего в этом не смыслю, либо такое стремление к справедливости еще благороднее, чем сыновняя любовь.

Однако вернемся к нашему барельефу.

Мать восседает на колеснице; на коленях у нее ваза для жертвоприношений, руки — на краях этой вазы. Характер этой фигуры простой, поза естественна, драпировки хорошо расположены. Здесь чувствуется дух античного искусства, а это не может не нравиться. Колесница тяжелая, красивой формы. Оба юноши обнажены — в соответствии с сакральным духом барельефов — и тянут колесницу изо всех сил. Но надо сказать, что мать слишком молода для таких детей. У того сына, что на переднем плане, левая нога вполне натуральна, но правая кажется сломанной выше колена. Контуры головы второго юноши дурны: возьмите его за нос, поверните анфас — и увидите, что ухо окажется на затылке, хотя переместилось на такое же расстояние, что и нос. Вдобавок у обоих лица — как у наших ангелов. Впрочем, этот молодой скульптор умеет делать мрамор теплым, оживлять его. Это конкурсное произведение; пусть автора поскорее примут! Г-н Филипо, распахните перед ним обе створки дверей!

Мраморная ваза, украшенная барельефом: дети, играющие виноградной лозой. Маленький шедевр: дети образуют очаровательную группу, играют вполне естественно. Мрамор кажется мягким и теплым, сюжет барельефа вполне понятен, форма вазы очень красива. Беломраморное кольцо, на котором установлена скульптура, весьма эффектно.

Модель гробницы. У этой гробницы достаточно скорбный характер. Фигуры патетичны: одна — грустная и безмолвная, другая показана в действии, ее уста не сомкнуты. Первая — Чистота, украшающая гирляндой урну с прахом

умершего, вторая — Дружба, изливающая свою печаль. Красивые одеяния, поэтичный характер лиц, все в общем хорошо задумано.

У этого скульптора есть и другие модели гробниц, но не столь удачные.

Вот мы и покончили с ваятелями. Как видите, мой друг, расправиться с сотней статуй легче, чем с пятью или шестью картинами. Между тем именно благодаря произведениям скульпторов доходят до потомков успехи искусств любой нации. Время не щадит картины, земля же сохраняет осколки мрамора и бронзы. Что осталось нам от Апеллеса? Ровным счетом ничего. Но поскольку его кисть не уступала резцу знаменитых ваятелей той эпохи, *Геркулес Фарнезский, Аполлон Бельведерский, Венера Медицейская, Гладиатор, Фавн, Лаокоон, Атлет* свидетельствуют ныне о таланте Апеллеса.

Мы потеряли в этом году искусного скульптора Рене Мишеля Слодца. Он родился в Париже в 1705 году. В двадцать один год получил приз Академии, отправился в Рим, закончил там образование и сразу выдвинулся. Я видел только его *Бюст Ифигении* и *Усыпальницу Ланге,* кюре из Сен-Сюльпис, величайшего шарлатана из святой братии его века. Фигура Ланге очень красива, статуя как бы молит у бога прощения за все плутни, какие вытворял этот человек. Среди преступников нет такого, кому этот мраморный бюст не мог бы внушить веру в божье милосердие. Однако *Ифигения* — еще лучше; тут есть все: и благородство характера, и совершенство форм, и их чистота, и тщательная работа, и превосходный вкус. Эту статую надо причислить к самым выдающимся произведениям искусства. Слодц вернулся в Париж в 1747 году. Бывший тогда первым живописцем короля коротышка Куапель, которому оказывал протекцию г-н Турнегем, дядя г-жи Помпадур и директор Академии[169], принял его холодно, и художник остался без работы. Хороший урок для монархов! Когда они поручают руководство искусствами человеку ничтожному, то самородки — не в чести, а бездарности пользуются покровительством... Резец выпал из руки Слодца, он занялся декорациями для театра, катафалками, фейерверками — словом, всякими пустяками. Что угрожает человеку, вынужденному разменивать свой талант на мелочи? Хандра, меланхолия, разлитие желчи и в конце концов — смерть, она-то и постигла Слодца в 1764 году. Его судьба напоминает судьбу Пюже[170]. Из работ Слодца хвалят *Надгробие маркиза Каппони* во Флоренции, *Голову Калхаса* и барельефы портала церкви Сен-Сюльпис. Он сумел избежать холодной точности и напускной простоты — двух недостатков, к которым приводит рабское подражание античности. Он был приверженцем мягкой и изящной манеры ваять и ради нее жертвовал иногда правильностью контуров. Умел работать с мрамором, и у него было мало равных в искусстве драпировать фигуры. В общем, это был благородный человек, отмеченный печатью таланта.

Когда я писал это краткое похвальное слово Слодцу, то вспомнил один случай, достойный внесения в вашу летопись. Это существовавший некогда обычай показывать королю скульптурные произведения молодых учеников, участников конкурсов на приз, стипендию и поездку в Рим. Один ученик Бушардона осмелился бросить вызов своему учителю и изваять конную статую Людовика XV[171]. Она была отправлена в Версаль вместе с другими. Пораженный ее красотой, монарх, обращаясь к придворным, сказал: «Мне кажется, что верхом я выгляжу неплохо». Этого было достаточно, чтобы погубить молодого человека. Его принудили разбить статую, и обычай показывать королю ученические работы был упразднен. Поразмыслите об этом на досуге, мой друг, пока я буду готовить для вас обзор работы граверов.

РИСУНОК. ГРАВЮРА

Если вы согласитесь, друг мой, что среди бесчисленного множества людей, водящих пером по бумаге, нет ни одного, который не обладал бы собственным почерком, настолько отличным от всех прочих, что опытному эксперту не составит труда распознать его и подтвердить это под присягой перед лицом суда, то вас вовсе не удивит, что и любой гравер обладает лишь ему одному свойственными навыками резчика. Что странного в том, что Мариетт легко различает манеры граверов, если Леблан, Лебель[172] или какой угодно другой ювелир с набережной Орфевр помнит все прошедшие через его руки хоть сколько-нибудь ценные камни, так что его не одурачить, даже огранив их сызнова.

Существует способ без особого труда сделаться знатоком гравюры: стоит лишь собрать самому папку эстампов и внимательно изучить их. Не подумайте, что их будет слишком уж много: одного *Портрета маршала д'Аркура,* который называют еще *Молодец с жемчужиной,* вполне достаточно, чтобы уяснить, как передает гравер перья, кожу, волосы, буйволову кожу, шелк, вышивки, белье, металл и дерево. Этот портрет принадлежит дерзкому резцу Массона. Присоедините к этой работе *Путь в Эммаус,* иначе называемый *Покровом,* да еще несколько листов Эделинка, Висшера, Жерара Одрана, и главное — не упустите *Истину на руках Времени* его же работы. Подберите несколько эстампов Калло и Лабеля на менее возвышенные сюжеты, но разнообразных и страстных, а затем вам останется лишь упражнять свою наблюдательность. Однако пока ваша папка еще не заполнена, я побеседую с вами об основах этого искусства.

Любопытно и весьма досадно, что греки, знавшие гравюру на мягком камне, не додумались до гравюры на меди. У них были печати, оттиснутые на воске, но им так и не пришло в голову распространить эту технику дальше. Представьте себе, скольких шедевров великих мастеров древности мы из-за этого недосчитываемся. Два открытия, столь близкие в человеческом разумении, иногда отстоят друг от друга на целые столетия.

Гравировать можно на различных металлах, на дереве, камне, некоторых веществах животного происхождения и на стекле. Гравировка бывает глубокой или же рельефной.

Ваяние — это, в сущности, рисование при помощи долота и резца; гравировка — то же рисование посредством резца и валика; чеканка — опять-таки рисование, но уже скребком и чеканом. Рисунок лежит в основе множества искусств, и частенько случается, что мастер отлично рисует при помощи каких-то из названных инструментов, но скверно владеет простым карандашом. Все эти различные способы рисования породили скульптора, лепщика, медальера, гравера печатей, чеканщика. Мы будем говорить здесь лишь о гравере по меди, который может быть назван переводчиком живописца.

Гравер по меди — это, в сущности, прозаик, задавшийся целью перевести поэта с одного языка на другой. При этом неизбежно пропадают краски, но зато остаются смысл, рисунок, композиция и персонажи со свойственным каждому выражением.

Исчезновение — удел всех картин. Сколько из них уже погибло от холода, жары, червей и просто воздуха! Лишь одна гравюра может спасти то, что предназначено сохраниться, а значит, всякий помышляющий об истинной славе художник не должен упускать из виду гравера.

Рафаэль собственноручно правил гравюры Маркантонио[173].

Самый восхитительный автор, попавший, как Гомер в лапы к Битобé, плохому переводчику, погиб безвозвратно. Напротив, посредственный сочинитель, удостоившийся таких переводчиков, какого Лукан нашел в Мармонтеле, неизменно выигрывает. Такие же отношения связывают живописца и гравера, осо-

бенно если первый не силен в красках, ибо гравюра губит художника-колориста. Это так же понятно, как то, что перевод убивает автора, приметного только стилем.

Взяв на себя роль переводчика живописца, гравер должен отразить талант и стиль автора оригинала. Ведь не будешь же гравировать Рафаэля как Гверчино, Гверчино как Доменикино, Доменикино как Рубенса и Рубенса как Микеланджело. Если гравер достаточно искусен, то, посмотрев на его работу, мы сразу узнаем манеру художника.

Один живописец требует от гравера смелого резца, свободной манеры гравировки, простой и непринужденной композиции. Другой нуждается в тонкой отделке, мягкости и расплывчатости контуров, менее резком штрихе. Не подумайте только, что эта пестрота приемов несовместима с хорошей гравюрой, ведь и у эскиза манера не та, что у наброска.

Но если гравер не осмыслил свое ремесло и не в силах проникнуться духом подлинника, то все его работы будут одного пошиба; какая-то из них волею случая может и отразить манеру художника, но на нее придется тысяча скверных подражаний.

Если вам случится взглянуть на гравюру и обнаружить на ней схожие предметы изображенными по-разному, не приписывайте это лишь дурному вкусу и чудачествам гравера. Обычно это следствие манеры живописца и свойство самого оригинала, ибо один и тот же сюжет и жанр разнятся оттенками красок, эффектами освещения и прочими несовпадениями, которые влекут за собой несходства в стиле гравюры.

Впрочем, нередко и одному граверу не все удается одинаково. Вот вам Балешу, который отлично передает прозрачность вод Верне, но превращает его скалы в какие-то плюшевые игрушки[174].

Остерегайтесь высоко ставить работы чистенькие и ровные, слепо копирующие оригинал, равно как и гравюры, исполненные в чересчур свободной и беспорядочной манере. Первые обычно лишь плод усидчивости, вторые — лени и даже ограниченности.

Одни мастера любят косую гравюру, другие отдают предпочтение прямой. В первом случае основные штрихи, задающие форму предметов, тени и полутени скрещиваются наискось, во втором — под прямыми углами. Если наложить один на другой много чересчур косых штрихов, то предметы будут слишком удлиненными с одной стороны и неправдоподобно узкими с другой; на них образуется множество белых точек, которые, особенно в тенях, нарушат спокойный и ровный тон.

Иные граверы любят частые штрихи, другие — более свободные, редкие. В первом случае выигрывает живописная сторона и приобретается мягкость в передаче предметов. Свободный штрих утяжеляет гравюру, лишает ее изящества и утомляет зрение. Кто же усомнится, что тонкая ткань ценнее грубого сукна? Промежутки между штрихами передают характерные свойства металла, воды, шелка, блестящих предметов. Бывают штрихи в виде точек, бывают и точки, рассеянные по штрихам. Больше всего их на изображениях предметов. Бывают штрихи округлые и продолговатые, которые мастер комбинирует в зависимости от желаемого впечатления.

Если гравер работает лишь острой иглой, не прибегая к крепкой водке или резцу, то получается гравюра сухой иглой. Острие иглы здесь вдавливается в медь, не выворачивая ее. Так нередко работают при тонкой отделке легких и нежных предметов, небес и далей. Гравюра сухой иглой всегда приятнее и занимательнее гравировки резцом и крепкой водкой.

Если крепкая водка, эта взбалмошная служанка гравера, проест слишком широкий и неглубокий штрих, то на отпечатке он выйдет серым по сравнению

со следом резца. Покуда гравер мирно спит, она то прибавляет, то убавляет ему работы, вселяя в него отчаяние и радость попеременно. Когда водка травит слишком крепко и штрих получается широким и глубоким, то он чернеет равномерно в центре и по краям. Тут уж сколько бы ни трудился и не сдирал кожу с пальцев бедняга типограф, оттиск все равно выйдет грубым, темным и резким, особенно в полутонах.

Если же штрих будет слишком широк, то пространства между штрихами сольются, тогда никакая работа резцом не избавит гравюру от резкости и бороздок. Пусть уж лучше мастер оставит просветы пошире, тогда при нужде он сумеет их сузить.

Стоит вам внимательно вглядеться в искусно исполненную гравюру, как вы легко различите заметные под окончательной отделкой черновые штрихи.

Надо сказать, что именно вторая и третья резьба придают мягкость изображению тела. Поглядите, как точки сгущаются на теневой плоскости и разрежаются там, где свет ярче. Мастер никогда не расположит их в беспорядке — их размер соответствует свободному промежутку между соседними точками.

Не прерывайте меня покуда, друг мой, ведь все эти секреты ремесла объяснят вам, отчего одна гравюра вам нравится, а другая не по душе, почему ваш глаз то устает, то отдыхает при взгляде на отпечатки.

Главная забота гравера — придать своим штрихам наибольшую живость и силу. Тут он заодно с рисовальщиком и живописцем, ибо и тут наиболее густые тона могут быть получены лишь постепенно.

Работа крепкой водкой всего удачнее тогда, когда почти не требуется подправлять ее резцом, особенно в небольших гравюрах. Строгий и важный резец не расшалится, подобно игле. Ему по чину лишь основные контуры.

Следовало бы сказать граверу: надо, чтобы штрихи верно передавали форму предметов; чтобы они плавно уменьшались в соответствии с перспективой; чтобы начальные штрихи всегда выделялись по сравнению со следующими; чтобы полутона рядом с освещенными местами были не так густо покрыты штрихами, как отражения и тени; чтобы и те, и другие, и третьи уменьшали и приближали предметы; чтобы каждая поверхность — предмета, пейзажа, воды, металла, ткани — была отделана по-своему. Главное, старайтесь добиться большего впечатления скупыми средствами.

Еще несколько слов, друг мой, о гравюре по-черному и карандашной гравюре, и я оставлю вас в покое.

Гравирование по-черному состоит в том, что вся поверхность покрывается черными точками, которые затем смягчаются, полируются и подтушевываются. Отсюда возникают эффекты полутонов, света и тени, дня и ночи. При гравировке на меди все с самого начала освещено, а потом штрихами создается тень. Гравюра по-черному и в самом деле черна — свет вносит в нее рука мастера.

Карандашная гравюра есть искусство подражать рисунку карандашом. Это прекрасное изобретение имеет над прочими видами гравюры то преимущество, что дает ученикам отличные образцы для копирования. Копирование гравюр с медных досок вырабатывает грубую, сухую и безличную манеру.

Приемы карандашной гравюры мало отличаются от гравирования по-черному. Здесь также в беспорядке наносятся черные точки, которые затем поразному объединяют, стирая их. Эта работа похожа на падение снежинок и придает эстампу вид листа бумаги, на шероховатостях которой карандаш оставил свои следы. Этот прием изобрел некий мастер Франсуа, а развил и усовершенствовал Марто. Обычная гравюра сохраняет и размножает картины; карандашная гравюра играет ту же роль в отношении рисунков.

О медальерном искусстве я замечу лишь то, что помышляющие о своей славе монархи должны его поощрять. Красивые медали и искусно отчеканенные

монеты немало способствуют их вящей славе. Чем больше великих деяний на счету монарха, тем с большим основанием он может думать, что потомство пожелает увидеть изображения того, о чьих свершениях оно наслышано.

А теперь обратимся к некоторым гравюрам, выставленным в этом году в Салоне.

КОШЕН. *Рисунок, предназначенный для фронтисписа к изданию Энциклопедии.* Композиция этой работы весьма искусна. Сверху изображена Истина между Разумом и Воображением. Разум пытается сорвать с Истины ее покров, а Воображение, напротив, стремится ее приукрасить. Под этой группой изображена толпа размышляющих философов, а ниже — толпа художников. Философы возвели взоры к Истине; заносчивая Метафизика стремится не столько увидеть, сколько разгадать ее. Теология отворачивается от Истины и ожидает озарения свыше. Вся эта сцена, бесспорно, насыщена разнообразием лиц и выражений, однако планы гравюры недостаточно разработаны. Наиболее приподнятая часть должна была бы быть отодвинутой несколько глубже, следующая — немного выступать вперед, а самая низкая — быть ближе всего к зрителю. Если гравер сможет избавиться от этой ошибки, его работа будет поистине безупречна.

Несколько аллегорических произведений на темы, связанные с царствованиями наших королей. Здесь есть поистине все: ум, рассудительность, живость, своеобразные лица, захватывающие выражения, искусная композиция. Если бы этот мастер, приятнейший человек, великий рисовальщик, а некогда и прекрасный гравер, создал бы только эти рисунки, он одним тем прославил бы свое имя.

ЛЕБА́. Это он нанес смертельный удар нашей добротной гравюре, сделав это с помощью свойственной ему манеры, эффект которой столь соблазнителен, что ей тщетно пытаются подражать все молодые ученики. Он выпустил четыре эстампа третьей серии *Порты Франции Верне,* гравированные совместно с Кошеном. Фигуры выполнил Кошен; больше ничего хорошего там нет. Эти компаньоны не особенно оплакивали смерть Балешу.

ВИЛЛЬ. Единственный, кто умеет соединить твердость резца с мягкостью почерка. И только он один умеет гравировать головки.

Странствующие музыканты. Эти *Странствующие музыканты* — по картине Дитриха, — хороши, очень хороши.

РЕТЬЕ. *Медали и жетоны для короля. Шесть медалей русских князей и княгинь Голицыных и Трубецких.* Невозможно смотреть на них тем, кто видел настоящую бронзу или гравированную античную гемму.

ФЛИПАР[175]. Ничего стоящего. Ах, Балешу, ubi, ubi es?*

МУАТ. Как нельзя хуже. Его *Певец серенад* и *Лентяйка* (по Грёзу) — еще куда ни шло. Что касается *Монумента из Реймса*[176], гравированного по указаниям Кошена и исправленного им, — полная неудача. Король словно аршин проглотил, приподнялся на цыпочки; бронза с изъянами; черные пятна вперемежку со светлыми; передний план не выделен, перспектива не выдержана: здание должно быть в глубине, а кажется стоящим вплотную к пьедесталу.

БОВАРЛЕ. *Два ребенка, заставляющие собаку трогать струны гитары.* Гравюра в свободной, широкой манере. Что касается *Жертвоприношения Вене-*

* Где ты, где? *(латин.).*

ре (по Вьену) — от тонкости рисунка картины ничего не осталось. *Беседа испанцев* и *Чтение* (по Ванлоо), написанные для гравировки по меди, — манера мягка, характер лиц явно неудачен. Художник мог бы обойтись без предупреждения, что это не оригинал. Первая гравюра по Друэ-сыну.

ЛАМПРЕР, МЕЛИНИ, АЛИАМЕ. De communi martyrum*. Сказать о них нечего — даже что они пытаются стать лучше. Топчутся на одном месте, пусть себе и остаются на нем[177].

ДЮВИВЬЕ. Много медалей. Возьмите *Торжественное открытие статуи Людовика XV в Париже; Турецкого посла, вручающего верительные грамоты; Бюст княгини Трубецкой* с оборотной стороной, на которой изображена ее могила, окруженная кипарисами, а остальное выбросьте.

СТРЭНДЖ. Он гравировал *Справедливость* и *Милосердие* по Рафаэлю. К чему упрекать его за то, что он исказил рафаэлевский рисунок? И более искусные граверы делают то же самое.

ГОБЕЛЕНЫ

КОЗЕТТ. Два гобелена: *Портрет Париса де Монмартеля,* по пастели Латура; его можно принять за картину. Медальон *Живопись* по Ванлоо. Честное слово, если кто-нибудь сможет отличить на расстоянии четырех шагов картину от гобелена, я отдам ему и то и другое. Китайцы заменили крашеную шерсть, быстро выцветающую на гибельном для нее воздухе, птичьими перьями, которые более блестящи, более долговечны и позволяют подобрать любой оттенок.

Et laus Deo, pax vivum, requies defunctis**.

Описав и оценив от четырехсот до пятисот картин, докажем свое право на критику; дадим удовлетворение тем художникам, которых мы бранили; мы должны сделать это и для тех, кто будет читать сии строки. Быть может, искренне изложив мотивы наших суждений, мы смягчим суровость нашей критики некоторых картин. С этой целью мы решили дать небольшой трактат о живописи[178] и рассказать по-своему, в меру своих знаний, о рисунке, о цвете, о светотени, о выразительности и о композиции.

* Из сообщества мучеников *(латин.)*.

** Хвала богу, мир живущим, покой усопшим *(латин.)*.

ОПЫТ
О ЖИВОПИСИ

МОИ ПРИЧУДЛИВЫЕ МЫСЛИ О РИСУНКЕ

Природа все сотворяет верно и целесообразно. Всякая форма — прекрасная ли, уродливая ли — является таковой не без основания: среди всех творений природы не сыщется ни одного, что не выглядело бы именно так, как она ему назначила.

Взгляните на эту женщину, утратившую в молодости зрение. Поскольку глазное яблоко не увеличивалось, не развивались и веки, — напротив, они ввалились, они съежились, ушли в глубь глазниц, запавших по причине атрофии данного органа. Вялость верхних век заставила опуститься и брови, на нижние же веки понемногу надвинулись щеки; понуждаемая этим движением, вздернулась и верхняя губа, нарушение затронуло все части лица в зависимости от того, насколько приближены они к поврежденному органу. Вы, может быть, думаете, будто болезнь, изуродовавшая лицо, на том и остановилась, пощадила шею, сжалилась над плечами и грудью? Это вам так кажется, да и мне тоже. Но призовите на суд природу, покажите ей эту шею, эти плечи, эту грудь, и природа заключит: «Вот шея, вот плечи и грудь женщины, утратившей в молодости зрение».

Обратите взор ваш на этого мужчину, чья спина и грудь изуродованы горбом. В то время как передние шейные хрящи удлинялись, задние позвонки соответственно ослабевали, в результате голова мало-помалу запрокинулась, кисти рук окостенели в запястьях, локти выдвинулись назад, — словом, все члены тела стремились отыскать тот общий баланс, который был бы наиболее удобен причудливой и нелепой их системе; оттого и на лицо легла печать страдальческого принуждения. Закройте это лицо и это тело, покажите природе лишь ноги, и природа, не колеблясь, заключит: «Это ноги горбуна».

Будь нам вполне очевидны причины и следствия, мы непременно изображали бы живые существа именно такими, какие они есть. И чем более совершенным явится изображение, чем ближе будет оно к натуре, тем более должны мы удовлетворяться им.

Но и при незнании единства причин и следствий и законов, из них выведенных, мы наверняка не осудим художника, который, оставаясь в таком же неведении относительно этих законов, принялся бы тщательно копировать натуру, изображая на своих полотнах слишком грузные ступни и слишком короткие ляжки, узловатые колени, массивные, тяжелые головы: ведь им руководит то трудноопределимое чутье, которое рождается в душе живописца в результате постоянного наблюдения необычных явлений, заставляя его ощутить потаенную связь, логическое взаимодействие между уродливыми этими несообразностями.

Нос, искривленный от рождения, не оскорбляет нашего взора, — поскольку в природе все взаимосвязано, нас примиряют с этим уродством незначительные искажения соседних частей лица, они-то и спасают дело, как бы оправдывая главное. Но искривите нос Антиною[1], не тронув всего лица, — вот такой нос будет отвратителен. Отчего? — спросите вы. Да оттого именно, что нос этот сломан насильственно, а не создан природой.

Мы говорим о каком-нибудь встречном прохожем, что он дурно сложен. Да, это так согласно нашим убогим канонам, но по законам природы дело обстоит иначе. Мы говорим о статуе: «Какие прекрасные пропорции!» Да, и это так по нашим убогим канонам, но что если спросить у природы?

Да будет позволено мне набросить тот покров, которым скрывал я моего горбуна, на Венеру Медицейскую, оставив открытым для взоров лишь кончик ее ступни. Ежели природа, упомянутая выше, взялась бы изваять всю фигуру, руководствуясь лишь этим кончиком ноги, то, к великому вашему изумлению, вы увидели бы, как рождается в ее руках некое безобразное, кривобокое чудище. Меня, однако, удивило бы, если бы вышло иначе.

Человеческое тело являет собою систему настолько сложную, что любая, даже малая непоследовательность художника приведет к самому плачевному результату: между его произведением, как бы совершенно оно ни было, и творением природы ляжет глубокая пропасть.

Будь я посвящен в тайны искусства, я, может быть, и знал бы, в какой степени должен художник сообразовываться с пропорциями модели, и поделился бы этими сведениями с вами. Но я знаю другое: пропорции эти пасуют перед деспотизмом природы, а возраст и условия существования безжалостно разрушают их на тысячу всевозможных ладов. Кто посмеет утверждать, что данная человеческая фигура нарисована плохо, если всей своей внешней организацией фигура эта свидетельствует о своем возрасте, привычках или способности к выполнению обычных своих функций? Ибо именно эти последние и определяют истинные размеры фигуры и верные пропорции всех членов тела вместе и в отдельности; вот из чего надобно исходить, изображая и ребенка, и взрослого, и старика, и дикаря, и цивилизованного человека, и чиновника, и военного, и грузчика. Ежели бы от меня потребовалось назвать натуру, трудную для изображения, то это, верно, была бы фигура юноши лет двадцати пяти, только что возникшего из праха и ничем еще не занимавшегося, но ведь такой человек попросту химера[2].

Младенчество почти карикатурно, то же скажу и о старости. Младенец являет собою бесформенную, не определившуюся массу, которая стремится к развитию, старик — это масса другого рода, также бесформенная, но уже иссохшая, — съеживаясь, она пытается вовсе сойти на нет. И только при изображении натуры между этими двумя состояниями — от цветущего отрочества и до исхода зрелости — художник может позволить себе четкость рисунка, строгую определенность линий, когда то самое poco più или poco meno* — один лишний или недостающий штрих — либо возносит его творение до шедевра, либо губит его.

Вы возразите мне: каковы бы ни были возраст и привычки, изменяющие формы, не следует забывать об органах тела. Согласен. Устройство их следует знать непременно — вот вам и повод к изучению анатомической модели.

Изучение сие имеет несомненные преимущества, но не следует ли опасаться того, что зрелище подобного рода навсегда займет воображение художника, что этот последний впадет в соблазн выставить напоказ свою осведомленность, что глаз его, приученный к созерцанию оголенных мышц, окажется неспособен замечать верхние покровы тела, а, напротив, проникая под кожу и жировой слой, будет видеть мускулы, хрящи, сухожилия, которые он и станет назойливо выпя-

* Чуть-чуть больше, чуть-чуть меньше *(итал.)*.

чивать повсюду; не следует ли мне опасаться того, что манера нашего художника будет сухой и жесткой и что даже в его женских фигурах проглянет та самая злосчастная анатомическая модель? Ведь художник предлагает взорам публики лишь внешнее, так пусть он приучит меня видеть это внешнее и избавит от коварного знания анатомии — бог с ней, позабыть бы ее скорее!

Утверждают, что анатомическую модель следует изучать лишь с одной целью: научиться правильно видеть натуру; однако опыт доказывает, что в результате подобного изучения художнику весьма трудно отрешиться от воспоминания об этой модели и не перенести ее на полотно.

Никто, кроме вас, друг мой[3], не прочтет эти строки, — итак, я позволю себе писать все, что мне вздумается. Как вы полагаете, с пользой ли употреблены те семь лет, что юные художники проводят в Академии, прилежно срисовывая модели? Сказать ли вам, что я об этом думаю? А вот что: именно там в продолжение этих тяжких, невыносимо трудных семи лет художника обучают манерности в рисунке. Все эти академические позы — принужденные, жеманные, неестественные, — все эти «действия», бесстрастно и неуклюже изображаемые какимнибудь незадачливым натурщиком, всегда одним и тем же бедолагой, нанявшимся трижды в неделю являться в класс, раздеваться и принимать позу марионетки, задаваемую профессором, — что общего имеют они со свободными позами и движениями, внушаемыми человеку природой?! Что общего между работником, который вытягивает тяжелое ведро из колодца у вас во дворе, и тем бездельником, кто, забравшись на возвышение в классе, без всякого груза нескладно подражает этому действию, воздев руки к потолку?! Что общего у натурщика на том же возвышении, притворяющегося, будто он умирает, с человеком, действительно испустившим дух на смертном одре или убитым на улице?! Что общего у натурщика, изображающего «борца», с настоящим борцом из бродячего цирка, который дает представление на площади?! Разве похож этот натурщик, когда он умоляет, спит, молится, размышляет, бесшумно лишается чувств, на крестьянина, устало распростершегося на земле, на философа, размышляющего у камина, на уличного зеваку, потерявшего сознание в давке? Ничуть, мой друг, ничуть не похож! Отчего бы тогда не усугубить эту нелепость и по истечение семи лет не послать юных художников поучиться искусству грации у Марселя, Дюпре[4], да, впрочем, у первого попавшегося учителя танцев? И вот природная простота предается забвению, воображение художника заполоняется фальшивыми, приторными, смехотворными и обезличенными движениями, позами и фигурами, а ведь оттуда, из головы его, они попадут к нему на холст. Всякий раз, как он возьмется за карандаши или кисти, эти мрачные фантомы пробудятся и предстанут перед ним, и трудненько будет ему избавиться от них; просто чудо, если ему удастся заклясть эти призраки и выбросить их из головы. Я знавал одного молодого живописца, наделенного от природы тонким вкусом, — так вот, перед тем как положить первый мазок на холст, он становился на колени и творил такую молитву: «Господи милостивый, избавь меня от модели!» И если нынче столь редки стали картины с развернутыми композициями, где не промелькнули бы то там то сям некоторые из этих академических фигур, поз, движений, действий, которые страх как не нравятся людям со вкусом, но весьма приглядны для тех, кому чужды правда и простота, то вините в том вечную и незыблемую школу рисунка с модели.

Нет, отнюдь не в школе приобретает художник понятие общей гармонии движений, той самой гармонии, которая ощущается, которая видна с первого же взгляда, которая пронизывает фигуру с головы до ног. Взгляните: вот женщина в раздумье клонит голову — и все члены ее тела покорно повинуются этому движению; подними она голову и держи ее прямо — и здесь вы увидите то же подчинение всего остального механизма.

Вот уж поистине искусство — и великое искусство! — устанавливать модель, стоит лишь поглядеть, как гордится им господин профессор. И не бойтесь, никогда он не предложит нанятому им бедняге натурщику: «Стань-ка, дружок, сам, как тебе вздумается!» Нет, вместо простой, естественной постановки он старательно придаст ему самую причудливую из всех поз на свете, и — делать нечего! — приходится ученикам копировать ее.

Сотни раз меня подмывало обратиться к юношам, которые с папками под мышкой спешили в Лувр:

— Друзья мои, сколько лет просидели вы в классах? Два года? Ну и прекрасно, этого более чем достаточно. Покиньте же теперь эту лавочку манерности. Отправьтесь в картезианский монастырь Шартре, там вы узрите истинные позы набожности и сокрушения. Нынче у нас канун великого праздника: идите в церковь, понаблюдайте возле исповедален, там вы найдете истинные позы сосредоточенности и раскаяния. А назавтра зайдите в кабачок, там вы увидите, как движется и действует разгневанный человек. Ищите подлинные происшествия, наблюдайте на улицах, на рынках, в садах и в домах — вот где составите вы себе верное представление о естественных движениях, совершаемых при различных жизненных обстоятельствах. Да вот хоть приглядитесь к двоим из ваших товарищей: они поспорили и спор этот (неприметно для них самих) руководит их телодвижениями. Изучите эти позы, и вам захочется презреть уроки ничтожного вашего профессора и бесплодные потуги ничтожной его модели. Как мне будет жаль вас, друзья мои, в тот день, когда вам понадобится заменить все эти фальшивые ужимки простотой и искренностью Лесюера[5]. А ведь непременно понадобится, если вы стремитесь достичь чего-нибудь путного.

Одно дело — поза, и совсем иное — действие. Всякая поза фальшива и мелка, всякое действие прекрасно и правдиво.

Неверно понимаемый закон контраста — вот один из самых пагубных истоков манерности. Истинный контраст рождается лишь из самого действия или из разнообразия — либо органов тела, либо характеров. Возьмите Рафаэля, Лесюера: они помещают иногда три, четыре, пять стоящих фигур в ряд и достигают при этом эффекта поразительного. На утренней мессе или на вечерне у картезианцев в Шартре можно увидеть две длинные вереницы монахов, числом сорок или пятьдесят, они проходят мимо одних и тех же скамей, совершают одни и те же движения, носят одни и те же одеяния, но ни один из них не походит на другого, и не ищите здесь иного контраста кроме того, о котором я говорил выше. Вот где таится истина, все же остальное фальшиво и пошло.

И если бы юные живописцы были расположены хотя частично воспользоваться моими советами, я бы добавил к этому:

— Сколько времени корпите вы над изображением такой-то части модели, не видя целого? А попытайтесь-ка, друзья мои, представить себе всю эту фигуру прозрачной и взглянуть на нее как бы изнутри — тогда лишь сможете вы верно увидеть все внешние движения этого устройства, тогда лишь будете наблюдать, как одни напрягаются, а другие ослабевают; тогда лишь, неустанно следя за работой всего механизма, единого целого, вы сумеете, изобразив часть натуры, показать полное ее взаимодействие с другими частями, отсутствующими на рисунке; иначе говоря, показав одну лишь сторону монеты, вам все же удастся заставить мое воображение увидеть и оборотную. Вот когда я воскликну: «Ах, что за поразительный рисовальщик!»

Но и создать целое еще мало, надобно ввести в него и детали, не разрушив притом общей массы; вот когда в дело идут пыл, вдохновение, чувство, вкус — и вкус отменный и изысканный.

Вот как, по моему разумению, дóлжно было бы организовать школу рисунка. Как скоро ученик овладеет умением копировать гравюры и рельефы, я года

на два посадил бы его рисовать академические модели — мужскую и женскую натуру. Вслед за тем я предложил бы ему рисовать детей, юношей, взрослых и стариков, людей обоего пола, всех возрастов и сословий — одним словом, натуру самую разнообразную; в моделях недостатка не будет: только позови да посули хорошую плату — и натурщики толпой сбегутся к дверям моей академии; в стране же, где существует рабство, можно было бы для позирования просто-напросто согнать рабов. Далее, собрав разнообразнейшие эти модели, учитель непременно должен обратить внимание учеников на те нарушения, которые повседневные занятия, образ жизни, общественное положение и возраст натуры привнесли во внешний облик каждой из них. Что же до академической модели, то мой ученик станет заниматься ею не чаще двух раз в месяц, да и то преподаватель позволит натурщику самому принимать любую позу, какая тому заблагорассудится. После урока рисунка опытный анатом даст моему ученику урок строения человеческого тела, продемонстрировав его сперва на анатомической модели, а затем на живом обнаженном натурщике; таких уроков должно быть в году не более двенадцати. Этого довольно для того, чтобы художник понял следующее: плоть на костях скелета и плоть между костями выглядят по-разному — здесь линии жестки и угловаты, там мягки и округлы; если он пренебрежет этой тонкостью, его фигуры станут походить либо на надутый пузырь, либо на ватный мяч.

Итак, следуйте во всем законам природы, и вы избегнете манерности и в рисунке и в цвете. «Манеру» навязывают вам ваши профессора, академия, школа, даже античность.

МОИ СКРОМНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ЦВЕТЕ[6]

Рисунок определяет форму живых существ, цвет вдыхает в них жизнь. Вот поистине то божественное дыхание, что оживляет рисунок на холсте.

О рисунке могут судить верно лишь большие знатоки, о цвете же способен судить каждый.

У нас предостаточно замечательных рисовальщиков и очень мало великих колористов. Так же обстоит дело и в литературе: на сто холодных логиков приходится один великий оратор, на десять великих ораторов — лишь один гениальный поэт. Какое-нибудь сильное чувство способно вдохновить человека красноречивого, но, что бы там ни утверждал Гельвеций, заурядный поэт не напишет десяти гениальных строк даже под страхом смертной казни[7].

Друг мой, отправляйтесь в мастерскую художника и понаблюдайте за его работой. Если вы увидите, что он аккуратно и симметрично располагает краски по тонам и полутонам на своей палитре, и если спустя четверть часа работа его не разрушит этот порядок, можете смело утверждать, что у живописца этого холодная душа и он никогда ничего путного не создаст. Глядя на такого художника, представляешь себе нудного, педантичного ученого, «кабинетного червя», который, отыскивая нужную цитату, взбирается на лесенку, находит требуемого автора, раскрывает том, подходит с ним к письменному столу, списывает найденную строчку, вновь поднимается на лесенку и водворяет книгу на свое место. Это ли манера гения?!

Художник, живо чувствующий цвет, не отрывает глаз от холста, грудь его бурно вздымается, рот приоткрыт, на палитре царит невообразимый хаос. И в этот хаос обмакивает он свою кисть и творит из него, точно господь бог, создавший этот мир, птиц с их радужным оперением, цветы с бархатистыми лепестками, деревья с зеленой листвой всех оттенков, и небесную лазурь, и туман, застилающий зеркало вод, и животных с их длинной шерстью или пестрыми шкурами,

и огоньки, мерцающие в глубине их зрачков. Он вскакивает с места, отбегает от холста, чтобы издали бросить взгляд на свое творение, вновь усаживается у мольберта, и на ваших глазах под его кистью рождаются человеческие тела, сукно, бархат, шелк и тафта, муслин и полотно, грубая холстина и плащаница, и на ваших глазах возникает желтая созревшая груша, готовая оторваться от ветки, и виноградная лоза, чья гроздь наливается соком.

Но отчего, отчего так мало у нас художников, которые владели бы искусством выразить то, что понятно буквально всем?! Отчего наши колористы так непохожи друг на друга, тогда как цвет в природе — един? Несомненно, что виной тому устройство нашего органа зрения. Если глаз художника слаб и изнежен, ему претят яркие и резкие краски. Живописец поостережется вводить в свою картину те цвета, что режут ему глаз в природе. Он будет избегать ярко-красного и ослепительно белого. Его полотно уподобится обивке, коей отделывает он стены своих комнат, оно будет выдержано в бледных, мягких и нежных тонах, и, поверьте, единственно за счет их гармонии, отказавшись от резких сочетаний, добьется он нужного эффекта. Но ведь и характер и даже настроение живописца также накладывают отпечаток на его колорит. Если он склонен к печали и меланхолии, если на душе у него обычно так же мрачно, как и в темной его мастерской, откуда изгнал он дневной свет, если он ищет одиночества и сумерек, то не вправе ли мы ожидать от него картин, быть может, и сильных, и выразительных, но затемненных, тусклых, угрюмых по колориту? А если художник страдает желтухой и все окружающее окрашено для него в желтое, то разве сможет он удержаться и не набросить на свою композицию тот самый желтый флёр, в какой его поврежденный орган зрения облекает все предметы, предстающие перед ним, — флёр, который так досаждает ему, когда он берется сравнивать зеленое дерево, родившееся в его воображении, с тем желтым, что торчит у него перед глазами.

Могу смело заявить, что художник раскрывает самого себя на холсте гораздо более явно, нежели писатель — в книге. Вполне вероятно, что однажды ему случится изменить собственному характеру, наклонностям души и манере видеть, — так молчаливый и робкий человек хоть раз в жизни да повысит голос, но, подавив свой гнев, снова впадает в привычную молчаливость. Художник с ослабленным зрением или же склонный к меланхолии способен создать одну мощную по цвету картину, но, создав, не замедлит вернуться к свойственному ему колориту.

И если орган зрения у художника поврежден, то, какого бы рода ни было это повреждение, оно помешает ему верно увидеть все окружающие предметы, окутав их туманом, который неизбежно обесцветит и природу и повторение ее на картине.

Художник, набирающий краску на палитре, никогда не знает, какой эффект произведет она на холсте. В самом деле, с чем сравнить этот цвет, этот оттенок на его палитре? С другими чистыми цветами? С природными красками? Он поступит лучше: глядя на палитру, где приготовил он свою краску, он мысленно переносит ее на тот уголок холста, куда задумал положить ее. Но как часто придется ему обмануться в своих ожиданиях! Краска, перенесенная с палитры в цельную цветовую композицию картины, искажается, тускнеет или, напротив, выделяется сверх меры, полностью разрушая задуманный эффект. И вот художник, маясь сомнениями, пробует, смешивает, разбавляет, «мучает» свою краску, и та его усилиями превращается в смесь самых противоречивых оттенков, которые, воздействуя друг на друга то так, то эдак, рано или поздно приводят к полной дисгармонии.

Одним словом, цветовое соответствие будет тем более устойчивым, чем больше уверенности проявит художник во владении цветом, и если он действительно в этом искусен, он станет свободно и уверенно водить кистью, ему не придет в го-

лову смешивать и «мучить» краски на палитре, — напротив, он будет употреблять лишь чистые и яркие цвета.

Мы часто оказываемся свидетелями тому, как быстро современные картины утрачивают первоначальный свой колорит, старые же полотна, невзирая на свой почтенный возраст, сохраняют свежесть, гармонию красок и яркость. Я склонен объяснить это явление скорее мастерством художника, нежели лучшим составом красок.

Ничто так не нравится в картине, как верно найденный цвет — он одинаково понятен и знатокам и невеждам. Дилетант может не заметить искусный рисунок, пренебречь шедевром выразительности или композиции, но никто не пройдет равнодушно мимо картины хорошего колориста. Что же, на самом деле, причина того, что хорошие колористы стали редки? Да их учителя, то есть те художники, которых юные ученики берут себе за образец. Долгие годы копируют они картины любимого мастера, позабыв о природе, о натуре, и вследствие того привыкают все видеть чужими глазами, отучившись смотреть своими собственными. Мало-помалу молодой живописец овладевает и техникой учителя, или, вернее сказать, это она им завладевает, и вот он уже не в силах избавиться, отделаться от нее, она точно пелена у него на глазах, она стесняет его, как путы на ногах у раба. Вот где источник стольких заимствованных, ложных колоритов: тот, кто копирует Лагрене, будет писать в ярких и сочных тонах[8]; тот, кто копирует Лепренса, станет употреблять красновато-кирпичные оттенки[9]; тот, кто копирует Грёза, окутает свои картины серовато-сиреневой дымкой[10], а тот, кто хорошо изучит Шардена, будет правдив[11]. Отсюда эта разноголосица в суждениях о рисунке и цвете, это несогласие даже меж самими художниками. Тот уверяет, что Пуссен сух, этот — что Рубенс слишком сочен, а я, жалкий дилетант, тихонько потреплю их по плечу и шепну: «Друзья мои, оба вы несете чепуху!»

Давно уже установлено, что самый прекрасный цвет, какой только есть в природе, — это цвет прелестного, юного, свежего, здорового, скромного и стыдливого румянца, какой озаряет ланиты молодой девушки; наблюдение это сделано людьми с тонким и изящным вкусом, вдобавок оно еще и верно, но как бесконечно трудно выразить такой цвет — эту телесную белизну, ровную, но притом не однообразную, не матовую, эту смесь красного и голубого, нежно просвечивающую сквозь кожу, эту горячую кровь, эту жизнь, — поистине колористу есть от чего прийти в отчаяние. И тот, кто овладел искусством передавать ощущение живой плоти, достиг многого, — ничто не идет в сравнение с этой трудностью. Тысячи художников умерли, так и не сумев верно почувствовать и написать тело, тысячи других умрут, так и не достигнув этой вершины мастерства.

Разнообразие наших тканей и драпировок немало помогло колористам усовершенствоваться в своем искусстве. Есть один вид тщеславия, которым трудно не соблазниться, — это тщеславие мастера, владеющего секретом цветовой гармонии. Не знаю, достаточно ли ясно смогу я выразить мою мысль. Вот перед вами на холсте женщина, одетая в белый шелк; закройте все остальное и взгляните только на одежду — вполне вероятно, что шелк этот покажется вам грязным, тусклым, неверным по цвету, но откройте всю картину, окиньте взглядом и женщину и окружающие ее предметы, и в то же мгновение шелк и его белизна вновь обретут свежесть и блеск. Секрет состоит в том, что любой тон сам по себе еще ничего не значит, но каждый предмет теряет в цвете пропорционально с другими, а потому и недостаток отдельного тона ускользает от вашего взора: гармония спасает колорит. Возьмите в пример пейзаж на закате дня.

Общий колорит может быть ослаблен, не будучи при этом неверным. Он может быть тусклым, притом что гармония останется не нарушенной, напротив, именно напряженность колорита иногда трудно мирится с гармонией.

Писать белизну и писать свет — вещи совершенно разные. Из двух одинако-

во удачных композиций вас, несомненно, привлечет более светлая, ибо они так же несхожи, как день с ночью.

Итак, кого же назову я истинно великим колористом? Того, кто уловил цвета и оттенки живой природы и хорошо освещенных предметов и сумел сотворить в своей картине гармонию.

Существует утрированный цвет, так же как и утрированный рисунок, а всякое утрирование — свидетельство дурного вкуса.

Говорят, будто есть цвета-друзья и цвета-враги[12], и это справедливо, если вспомнить о том, что некоторые цвета так скверно сочетаются, так спорят друг с другом, что и воздух и свет — эти всеобщие творцы гармонии — едва ли в состоянии примирить этих недругов, оказавшихся в тесном соседстве. Я не собираюсь ниспровергать порядок цветов радуги, который для живописца то же, что основной бас в аккорде для музыканта, но я подозреваю, что любая мало-мальски кокетливая женщина или опытная цветочница, вяжущая букеты, разбираются в этой части едва ли не лучше художника. Однако я очень боюсь, как бы некоторые малодушные живописцы не воспользовались моими словами как удобным предлогом и не низвели свое искусство до вовсе уж убогих канонов, создав легкую, необременительную, ни к чему не обязывающую технику, какую мы называем меж собой «протокольной»[13]. И в самом деле, у нас насчитывается немало эдаких «протоколистов от живописи», смиренных и верных рабов семи цветов радуги, — такого аккуратиста распознаешь за сто шагов. Если он придал предмету тот или иной цвет, то вы можете быть совершенно уверены, что соседний предмет будет такого-то цвета. Стоит лишь взглянуть на один уголок его холста, и все остальное вам известно заранее. Всю свою жизнь он только тем и занимается, что перетаскивает с картины на картину этот свой уголок — некое бродячее явление, которое его создатель передвигает по поверхности холста, всякий раз помещая в другое место, но неизменно сопровождая одним и тем же набором цветов, — точь-в-точь знатный обедневший сеньор, имеющий всего один камзол и свиту из слуг в одной и той же ливрее. Не так работают Шарден и Верне[14], их бесстрашная кисть уверенно и смело, с поразительным размахом, необыкновенным разнообразием и тончайшей гармонией соединяет на полотне все краски природы со всеми их нюансами. Однако манера их письма, поверьте мне, проста и безыскусна, и, дай я себе труд заняться ею, я бы уж разгадал кроющийся в ней секрет, да и что же тут мудреного, ведь человек не бог, а мастерская живописца не мастерская природы.

Вы, друг мой, вероятно, полагаете, будто для того, чтобы усовершенствоваться в цвете, художнику не повредили бы этюды с цветов и птиц? Ошибаетесь: никогда этот вид занятий не продвинет его в умении изображать человеческое тело. Посмотрите-ка, во что превратился Башелье с тех пор, как он распростился со своими розами, нарциссами и гвоздиками[15]. Предложите-ка г-же Вьен[16] написать портрет и покажите затем этот портрет Латуру[17]. Впрочем, нет, лучше не показывайте: этот двурушник ни одного из своих собратьев не уважает настолько, чтобы высказать правду в глаза. Но попросите его самого, который так искусно пишет человеческое тело, изобразить драпировку, небо, гвоздику, сливу с ее сизоватым налетом, персик с его нежным пушком, и вы увидите, с каким непостижимым мастерством исполнит он все это. А Шарден?! Отчего натюрморты его дышат жизнью? Да оттого, что он умеет писать тело, и пишет, стоит ему только захотеть.

Но что окончательно приводит в исступление мастера-колориста, так это коварная переменчивость человеческого тела, способность его расцвести, как цветок, и тут же, в мгновение ока, поблекнуть; пока взор художника устремлен на полотно и кисть трудится над моим лицом, сам я уже изменился: он переводит на меня взгляд и... не узнаёт. Например, в эту минуту мне пришел на ум аббат

Леблан — и я зеваю от скуки[18]. Или же вдруг припомнился мне аббат Трюбле[19]— и я иронически усмехаюсь. А вот мой друг Гримм или моя Софи[20] привиделись мне — и сердце мое готово выпрыгнуть из груди, а лицо озарилось тихой нежностью, все мое существо лучится радостью, грудь трепещет, кровь весело бурлит в жилах и, ища выхода, спешит окрасить мои щеки прозрачным, ликующим румянцем. Фрукты и цветы и те меняют цвет под пристальными взорами Латура и Башелье. Так какая же пытка для них писать человеческое лицо, это зеркало тайных, неуловимых движений души, которое непрерывно колеблется, вздрагивает, затуманивается, проясняется, окрашивается и бледнеет.

Но я чуть было не позабыл упомянуть о цвете страсти, никогда не соглашусь я с тем, что цвет этот постоянен. Разве не отмечает всякую страсть лишь одной ей свойственный цвет? Разве и этот цвет не изменяется в каждый последующий миг этого чувства? Гнев, например, выражается в самых различных оттенках. Если он обжигает лицо, то и глаза при этом горят, но вот гнев достиг апогея, и сердце сжимается, глаза мечутся в глазницах, бледность разливается по щекам и лбу, дрожащие губы теряют краски и белеют. И разве женщина сохраняет один и тот же цвет лица в ожидании наслаждения, во время его или выйдя из объятий любовника? Ах, друг мой, что за великое искусство живопись! В одной строке я высказал то, что художник едва может выразить за неделю работы; беда его в том, что он все знает, видит и чувствует, как и я, однако не в состоянии изобразить это к своему удовлетворению, ибо, увлекаемый чувством неверным и изменчивым, в последний момент убеждается в собственном бессилии и губит начатый шедевр, а ведь он, сам того не подозревая, был так близок к желанной вершине!

О ТОМ, ЧТО УЗНАЛ Я О СВЕТОТЕНИ ЗА ВСЮ МОЮ ЖИЗНЬ

Светотенью мы называем правильное распределение света и теней, — задача нетрудная, когда имеется лишь один простой формы предмет или один источник света, но сложность которой возрастает по мере того, как усложняются формы предмета, расширяются рамки композиции, увеличивается число фигур и количество источников освещения, разнообразится это освещение. Ах, друг мой. сколько неверных теней и неверно освещенных мест появляется в мало-мальски сложной композиции! Сколько допускается при этом вольностей! И как часто жертвует художник истиной ради пущего эффекта!

В живописи световым эффектом зовут то, что вы могли видеть на картине *Корес*[21]; это сочетание теней и света, сочетание верное, сильное, резкое и, в конечном счете, столь поэтичное, что оно невольно поражает и притягивает взор. Художник решил задачу несомненно трудную, хотя, быть может, и менее трудную, нежели постепенное распределение света и теней, при котором вся сцена была бы залита рассеянным светом, притом что количество этого света было бы сообразовано с каждою точкой на полотне, с правильным учетом ее расположения и расстояния от источника освещения; количество это все окружающие предметы отразят на тысячу всевозможных ладов, и вариации эти будут более или менее уловимы глазом, в зависимости от тех потерь или удач, коим они причиною.

В живописной композиции единство освещения — явление редкое, особенно у пейзажистов. С этой стороны светит солнце, с той — луна, еще откуда-нибудь лампа, факел или еще бог знает какой источник света. Это недостаток всеобщий, хотя и весьма трудно распознаваемый.

Встречается также утрированная светотень, а ведь всякое утрирование есть свидетельство дурного вкуса.

Когда на холсте верно найденное освещение соединено с верным колоритом, то такой картине можно простить все, особенно в первый момент. Ошибки в рисунке, недостаточная выразительность, бедность характеров, пороки композиции — все это забываешь и стоишь перед такой картиной восхищенный, пораженный, плененный, очарованный.

Случится ли нам прогуливаться по Тюильри, в Булонском лесу или в каком-нибудь потаенном уголке Елисейских полей, под кронами немногих старых дерев, которые пощадил топор, уничтоживший все остальное ради цветников и красивого вида из особняка Помпадур[22]; случится ли нам попасть туда в прелестный предвечерний час, когда садящееся солнце пронизывает косыми лучами густые курчавые кроны этих почтенных старцев, чьи спутанные ветви задерживают, разбивают, отбрасывают и ломают солнечные стрелы, рассеивая отблески по стволам, по земле, меж листьями и сплетая вокруг нас нескончаемое кружево из теней — темных и прозрачных, из пятен — мрачных и светлых, из бликов — неярких, ярких и, наконец, ослепительных; случится ли нам наблюдать эти переходы от мрака к тени, от тени к свету, от света к блеску и оценить, сколь мягки, нежны, неуловимы, очаровательны эти переходы на какой-нибудь ветке или одном-единственном листочке, — и зрелище это способно приковать наш взор и замкнуть уста даже среди самой оживленной беседы. Мы невольно замедляем шаг, взор наш скользит по волшебному кружеву, и у нас вырывается возглас: «О какое чудо! Какая красота!» Кажется, что мы любуемся природой, точно произведением искусства, и, напротив, если художнику удается запечатлеть это волшебство на полотне, мы оцениваем произведение его искусства, как явление природы. Возьмите Лутербура и Верне — разве они велики в Салоне?[23] О нет, они велики в чаще леса или среди гор, то освещенных солнцем, то залитых ночными тенями.

Небо кладет на предметы единый, общий тон. Воздушная дымка лучше различается вдали, ближе к нам она уже менее заметна, ближайшие же ко мне предметы сохраняют всю яркость и разнообразие своих красок, освобождаясь от тех тонов, в которые окрашивают их воздух и небеса; удалите от себя предмет — и очертания его стираются и тают, а краски смешиваются: расстояние, причина этой монотонности, сделало предмет бесцветным, серым, серовато-белым и более или менее освещенным, в зависимости от положения источника света и яркости солнечных лучей. Подобный же эффект наблюдаем мы, вращая с той или иной быстротой глобус, раскрашенный в разные цвета; когда скорость вращения достаточно велика, все пятна сливаются и наше восприятие отдельных цветов — красного, белого, черного, синего, зеленого — уступает место ощущению единой однообразной окраски.

И пусть оставит живопись тот, кто не изучил и не почувствовал игры светотени в полях, в лесных чащах, на стенах сельских хижин и на городских крышах, в сиянии дня и во мраке ночи, а главное, пусть оставит он намерение сделаться пейзажистом. Стоит лишь взглянуть на деревья и воду у Верне, на холмы Лутербура, и вы поймете: лунный свет прекрасен не только в природе, он чарует и на их полотнах.

Природный ландшафт, без всякого сомнения, полон прелести; высокие горы, дремучие леса и величественные руины много способствуют этому очарованию. Они пробуждают в нас возвышенные мысли. Так и кажется, будто сейчас явятся среди них Моисей или Нума. Зрелище бурного потока, шумно стремящего свои воды меж отвесных утесов, которые обдает он белоснежной своей пеной, приводит меня в трепет. Пусть даже не увижу я самого водопада, а лишь услышу отдаленный его грохот, но и тут я подумаю: «Вот так же канули в Лету все знаменитые бедствия и потопы, мир продолжает существовать, а они — они оставили после себя лишь этот безвредный и нестрашный шум, что ныне развлекает мой

слух»[24]. Увижу ли я зеленую лужайку с мягкой, шелковистой травой, ручеек, увлажняющий ее прохладной своей струей, потаенный уголок лесной чащи, сулящий мне тишь, свежесть и уединение, и тотчас душа моя умилится и я вспомню о той, которую люблю: «Где она теперь? — воскликну я. — Отчего ее нет со мною?!» Но что же придает этой сцене главное ее очарование? Именно умело найденная игра светотени. Стоит подняться туману, который мутной пеленой затянет небо и окрасит окружающее пространство в серый, монотонный цвет, как вся прелесть пейзажа тотчас померкнет, ничто уже не вдохновит моей души, не привлечет моего взора, и равнодушно поверну я к своему дому.

Мне вспоминается один портрет Лесюера: готов поклясться, что правая рука выступает из холста и, как живая, лежит на раме. Такое же чудо являет собой нога на картине Рафаэля *Иоанн Креститель,* висящей в Пале-Рояле[25]. Подобные удачи в искусстве известны были во все времена и у всех народов. Я видел Арлекина (или Скарамуша), написанного Жилло[26], так вот, его фонарь выступал из холста на полфута впереди тела. Вспомните, есть ли на полотнах Латура хоть одна голова, которую нельзя было бы рассмотреть со всех сторон. Сыщется ли на картинах Шардена или даже Ролана Делапорта[27] такой уголок, где не ощущался бы воздух между стаканами, фруктами и бутылками? Вспомните Апеллесова *Юпитера-громовержца*; рука его, выступая из холста, грозит нечестивцу и осквернителю супружеского ложа, она вот-вот размозжит тому голову. Лишь великому художнику под силу рассеять облако, окутавшее Энея, и показать мне героя таким, каким предстал он пред доверчивой и слабой царицей Карфагенской:

Circumfusa repente
Scindit se nubes, et in aethera purgat apertum*.

Однако при всем сказанном главная трудность искусства светотени состоит в другом[28].

Вообразите с точки зрения геометрии неделимых Кавальери, всю глубину холста, разделенную художником в любом направлении на бесконечное множество бесконечно малых планов. Трудность состоит в том, чтобы правильно распределить свет и тени как на каждом из планов, так и на невыразимо малых частях предметов, занимающих эти планы; представьте, сколько отблесков, отражений светлых пятен смешаются здесь, накладываясь друг на друга. Если такой эффект достигнут (но где и когда удавалось его достичь?!), то он неизбежно привлечет зрителя; взор наш отдыхает на такой картине. Здесь все приятно ему, вот оттого-то он и отдыхает: он скользит по полотну, он проникает вглубь, вновь возвращается на первый план. Все здесь столь связано, столь логично, что мы забываем об искусстве, о художнике. Разве это холст? Нет, это сама природа, сама часть вселенной предстала пред нами.

Первый шаг к овладению искусством светотени — изучение законов перспективы. Перспектива приближает к нам части тел или же удаляет их от нашего взора с помощью простого уменьшения их размеров, простой проекции отдельных фрагментов, увиденных сквозь план, помещенный между глазом зрителя и предметом, или же на самом этом плане, или же на плане, предполагаемом за данным предметом.

Живописцы, уделите немного времени изучению перспективы, и вы будете с лихвой вознаграждены непринужденностью и уверенностью, обретенными после этого в занятии вашим искусством. Поразмыслите-ка над этим, и вы согласитесь со мной, что тело пророка, окутанное тяжелым, просторным плащом, и его косматая борода, и волосы, жесткими прядями ниспадающие на лоб из-под живописного капюшона, придающего столь величественный характер голове, строго

* «...Вкруг них разлитóе Облако разорвалось и растаяло в чистом эфире» (*Вергилий.* Энеида, I, 586—587; пер. С. Ошерова).

подчинены тем же законам, что и какой-нибудь многогранник. Наберитесь опыта, терпения — и первая фигура затруднит вас не более, чем вторая. Чем большее количество идеальных планов выделите вы на полотне, тем вернее и правдоподобнее получится изображение; и не бойтесь того, что один лишний или недостающий навык в технике сделает ваши картины холодными.

Общее освещение, так же как и общий колорит холста, имеет свой тон. Чем резче и живее свет, тем короче, четче и темнее тени. Удаляйте постепенно источник света от тела, и вы постепенно ослабите его яркость и тени. Отдалите его еще больше, и вы увидите, каким однообразным станет цвет тела, как тень растает до того, что вам и не различить ее контуров. Приблизьте свет, и тело засияет вновь, а тень определится вполне. В сумерках почти невозможно наблюдать ни сколько-нибудь заметные эффекты света, ни особо различимую тень. Сравните-ка природный ландшафт при свете дня, при ярком сиянии солнца, с тем же пейзажем при облачном небе. Там свет и тени ярки и резки, здесь все блекло и серо. Но вы наверное видели, как эти два состояния природы сменяют друг друга в мгновение ока, в тот миг, когда высоко в небе над бескрайними полями появлялось принесенное своевольным ветром пышное облако, которое среди безмятежной тиши и покоя вдруг, неожиданно для вас, заслоняло землю от дневного светила. Вмиг все окружающее утрачивало свое сияние. Какой-то налет, печальный, темный, тусклый, как вдовья вуаль, ложился на землю. Даже птицы, пораженные столь внезапной переменой, и те умолкали. Но вот облако уплывало прочь, и вновь все озарялось сиянием, и вновь слышался беспечный птичий щебет.

Итак, всего один миг дня, время года, климат, местность, ясное или пасмурное небо, расположение источника света — все это делает общий тон картины ярким или бледным, унылым или привлекательным. И тот живописец, что не любит яркого освещения, становится перед необходимостью овеществлять самый воздух и приучать глаз зрителя мерить пространство, прибегая к помощи помещенных в нем предметов, чьи контуры постепенно скрадывает расстояние. Поистине гениальным назову я того, кто сможет обойтись без посредства света, этого главного пособника живописцев, и кому удастся, не прибегая к его помощи, добиться желаемого эффекта!

Откажитесь от всяческих неуклюжих уловок в виде посторонних аксессуаров, так грубо и нелепо напиханных в картину, что нет никакой возможности распознать замысел ее создателя. Утверждают, будто в архитектуре необходимо использовать основные элементы и в орнаментировке; следуя этому принципу, в живописи основные предметы должны создавать контраст сами по себе, без дополнений. Надобно, чтобы фигуры в композиции сплетались, выступали вперед или, напротив, отдалялись без помощи никчемных и фальшивых посредников, которым присвою я одно только название: каждой бочке затычка. Тенирс владел этим искусством в совершенстве[29].

Узнайте, друг мой, что тени также имеют свои цвета. Вглядитесь повнимательнее в контуры да и в самую массу тени, отбрасываемой белым предметом: вы различите великое множество перемешанных меж собой белых и черных точек. Тень от красного предмета отсвечивает красным — так и кажется, будто свет, падая на алую краску, отделяет от нее и переносит в тень ее молекулы. Тень, отбрасываемая человеческим телом с его плотью, кровью, кожей, имеет желтоватый оттенок. Тень от синего предмета частично перенимает его синеву, вдобавок тени, тела и предметы набрасывают свои отсветы друг на друга. Именно они — эти неисчислимые отсветы теней и предметов — создают гармонию на вашем письменном столе, где труд и гений бросили какую-нибудь тетрадь подле книги, книгу рядом с флейтой, а флейту посреди пятидесяти других предметов, различных и по материалу, и по форме, и по цвету. Кто же наблюдает все

это? Кто понимает? Кто может изобразить? Кто смешал, сплавил воедино все эти эффекты света и тени? И кому ведом конечный результат этого сплава? А ведь закон единства так прост, и первый же красильщик, кому покажете вы образчик цветной ткани, бросит белый лоскут в чан и извлечет оттуда материю именно того оттенка, какой вам желателен. Но живописец сам наблюдает этот закон, смешивая краски на своей палитре. Ибо нет отдельного закона для цветов, другого — для света и третьего — для теней; существует единый закон для всего вместе.

И горе художнику, если те, кто посещает выставки, прознают об этом законе! О блаженное время, когда он станет общеизвестен! Ведь именно всеобщее просвещение нации препятствует королю, министру, художнику совершать глупости. О sacra reverentia plebis!* Кому из них не хотелось воскликнуть: «О чернь, сколько я трудился, чтобы добиться от тебя знака одобрения!»

Каждый художник тотчас заявит вам, что ему все это известно гораздо лучше меня. Ответьте же ему, что все фигуры на его картинах вопиют: он лжет!

Есть предметы, которые лучше выглядят в тени, другие же, напротив, выигрывают при ярком свете. Голова брюнетки хороша в полумраке, голова блондинки более привлекательна, будучи ярко освещена.

Скажу еще об искусстве писать фон, особенно на портретах. Здесь надобно помнить главный закон: фон не должен содержать никакого оттенка, близкого к цветам самого портрета и способного потому подавить их или отвлечь внимание зрителя от основного.

ИЗУЧЕНИЕ СВЕТОТЕНИ

Если фигура погружена в тень, она затенена либо слишком сильно, либо слишком слабо; в доказательство этого сравните ее с более освещенными фигурами, мысленно поставив ее на их место, и вы ясно убедитесь в том, что первая не может быть освещена так же ярко, как вторые. Возьмите, например, двух человек, поднимающихся наверх из погреба: один из них несет свечу, а другой следует за ним. И если в фигуре этого второго в должной мере выдержаны свет и тень, то он, встав на ту ступеньку, где сейчас находится впереди идущий, будет соответственно освещен. Иными словами, вы почувствуете, что, встань они оба на эту ступеньку, они будут освещены равно.

Существует технический прием, с помощью которого можно удостовериться, что фигуры на картине освещены так же, как это было бы с ними в природе. Надобно начертить на плоскости план своей картины, расположив на нем все предметы или фигуры либо на том же расстоянии, что и на холсте, либо на расстоянии относительном, а затем сравнить освещение предметов на плане с освещением их на картине. Они должны в первом случае совпадать, а во втором — оказаться в одинаковых соотношениях.

Композиция картины может быть такой пространной, как того желает художник, и однако ему возбраняется помещать предметы повсюду; есть такие задние планы, где нелепо набрасывать предметы, ибо их очертания все равно должны стереться, а ведь предмет на картине для того и изображают, чтобы можно было заметить и рассмотреть его. Таким образом, если удаленность велика и на таком расстоянии характеры, присущие данным существам, определить невозможно (например, отличить волка от собаки или собаку от волка), то не нужно их изображать вовсе. Вот, может быть, тот случай, когда подражать природе излишне и вредно.

* О святое благоговение перед толпой! *(латин.)*.

Не всем случайностям находится место в хорошей живописи; бывают, разумеется, такие события или обстоятельства, отрицать возможность которых нельзя, но трудно или вовсе нельзя себе представить их определенное стечение. Допустимо изображать лишь такие события, которые кажутся правдоподобными — именно те, о которых можно с уверенностью сказать, что они перешли из разряда возможных в разряд реальных в определенный момент времени, ограниченный самими действиями персонажа. Вот пример: вполне вероятно, что женщине внезапно пришло время родить посреди поля; так же вероятно, что она отыщет в этом поле ясли; вероятно даже, что ясли эти притулились боком к руинам какого-нибудь древнего строения. Но возможность существования такого древнего строения так же соотносится с реальным его существованием, как целое пространство, где можно обнаружить ясли, соотносится с частью того же пространства, занятой древними строениями. Соотношение это, однако, ничтожно мало, стало быть, не следует и использовать его, ибо такое стечение обстоятельств абсурдно, разве что оно почерпнуто художником из истории, как впрочем, и другие обстоятельства этого события. Совсем иное дело — пастухи, собаки, хижины, стада, путники, деревья, ручьи, горы и тому подобное, все, что встречается в сельской местности и принадлежит к ней. Отчего возможно помещать их в картины подобного рода? Да оттого, что они встречаются в сценах природы, которые художник переносит на холст, гораздо чаще, нежели отсутствуют. Возможность же натолкнуться в деревне на древние руины просто смехотворна и так же мало вероятна, как встреча с императором на деревенской улице. Разумеется, такая встреча не невозможна, но возможность эта слишком уж исключительна, чтобы делать ее сюжетом картины; может быть, встреча с простым путником также происходит не часто, но она столь обычна, что использовать ее для картины — дело самое обыкновенное. Императорский же кортеж или древняя колонна непременно должны быть обусловлены каким-нибудь историческим фактом.

Существует два рода живописи: один из них притягивает глаз к полотну так близко, насколько это возможно, не лишая его притом способности все видеть ясно; она, эта живопись, изображает предмет в самых мельчайших подробностях, какие возможно разглядеть на таком расстоянии, и эти мелкие детали выписаны с тем же тщанием, что и основные формы, так что, по мере того как зритель отдаляется от картины, он постепенно перестает различать мелкие детали, пока наконец не отойдет на такое расстояние, где все второстепенное и вовсе исчезает; по мере же того как зритель приближается, формы предмета вновь начинают мало-помалу вырисовываться, детали выступают, становятся различимы мельчайшие нюансы и оттенки. Вот подлинно прекрасная живопись, вот настоящее подобие природы! Я любуюсь такой картиной, как любовался бы природным ландшафтом, который художник избрал своею моделью; я вижу ее тем яснее, чем ближе подхожу к полотну, я вижу ее тем хуже, чем дальше отошел от него. Но есть иной род живописи, не менее точно копирующий природу, но изображающий ее лишь с определенного расстояния; она является копией, сделанной, так сказать, с определенной точки обозрения; манера эта заключается в том, что живописец ярко и живо изобразил детали, подмеченные им в предметах лишь с какого-то определенного места, и вне этого места не видно уже ничего: где ни стань, все худо. Такая картина — и не картина вовсе, и сам холст и точка зрения его создателя — все это бог знает что такое. Но не будем бранить слишком рьяно этот род живописи, ведь его избрал великий Рембрандт. Одно лишь его имя делает подобную манеру весьма похвальной[30].

Из сказанного видно, что непременное желание завершить картину до конца имеет одно ограничение, именно: закон этот непреложен для первого рода живописи, о котором писал я в предыдущей главе, но не столь же обязателен

для второго ее вида. Здесь художник должен пренебречь всем, что видит, кроме тех предметов, которые находятся в непосредственной близости от объекта изображения, и обязан придерживаться той точки обзора, какую выбрал он с самого начала.

В качестве примера приведу блестящую идею Рембрандта: он написал *Воскрешение Лазаря,* где его Христос имеет вид tristo*; он преклонил колени пред могилой, он молится, а из глубины могилы воздымаются две руки[31].

Вот пример другого рода: нет ничего смешнее человека, изображенного в новехонькой, с иголочки, одежде, только-только от портного, пускай даже портной этот самый искусный и ловкий мастер своего дела. Чем лучше будет сидеть на человеке костюм, тем более скованной покажется его осанка, не говоря уж о том, что художник лишит себя возможности изобразить все разнообразие форм и оттенков, которые присущи старым одеяниям, собранным в складки, смятым и скомканным. Есть и еще одно возражение против новой одежды, которое мы выдвигаем почти бессознательно: дело в том, что она будет таковой всего несколько дней, а затем станет ношеной, старой, притом навсегда, а вещь должно изображать в наиболее привычном для нее состоянии. Кроме того, старая одежда отличается великим множеством мелких, но интересных признаков: тут она обсыпана пудрой, там не хватает пуговицы, — словом, она выдает то, что претерпевает на своем веку. И все эти мелочи пробуждают в зрителе множество размышлений и помогают построить в воображении цельный, полный образ, — так, например, следы пудры вызывают в памяти парик, связывая его с костюмом персонажа.

Одного молодого человека спросили его родственники, каким он хотел бы видеть на портрете своего отца (а тот был кузнецом). «Пускай нарисуют его, — отвечал сын, — в рабочей одежде, в колпаке и фартуке, пускай стоит он в своей кузне с клещами или другим инструментом в руках и кует или закаляет железо, а главное, не забудьте надеть ему очки на нос!» Но художник пренебрег его просьбой, и сыну прислали красивый портрет отца в полный рост, в красивом парике, красивой одежде, красивых чулках, с красивой табакеркой в руке; молодой человек, наделенный от природы недурным вкусом и правдивостью характера, попенял родным: «Нестоящее дело затеяли вы вместе с вашим художником. Я у вас просил отца, каким бывает он каждый день, а вы мне преподносите воскресного». По той же причине г-н де Латур, кстати, великолепный и правдивый художник, сделал из портрета г-на Руссо всего лишь красивую вещь вместо шедевра, какой мог бы создать. Я ищу в этом портрете сурового ментора нашей литературы, Катона и Брута наших дней, я готовился узреть Эпиктета в небрежно накинутой одежде, во всклокоченном парике, наводящего робость на литераторов, знатных вельмож и светских щелкоперов, а увидел лишь автора *«Деревенского колдуна»* — принаряженного, причесанного, припудренного и, что вовсе уж нелепо, восседающего на стуле с соломенным сиденьем; остается согласиться со стихотворением г-на де Мармонтеля, в котором остроумно объясняется, что́ такое г-н Руссо и что́ должны мы были увидеть, но тщетно ищем в портрете г-на де Латура[32]. В нынешнем году в Салоне была выставлена *Смерть Сократа,* которая блистает всеми нелепостями, какими только может грешить композиция подобного рода[33]. Художник заставил скромнейшего и беднейшего из философов Греции испустить дух на роскошном, парадном смертном одре. Ему даже в голову не пришло, что вид этого воплощения добродетели и чистоты, умирающего в глубине мрачной темницы, на охапке соломы, брошенной на убогое ложе, сделал бы картину куда более величественной и потрясающей душу.

* Печальный *(итал.).*

О ТОМ, ЧТО ВСЕМ ИЗВЕСТНО ПО ПОВОДУ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ, И О ТОМ, ЧТО ИЗВЕСТНО ЛИШЬ НЕМНОГИМ

Sunt lacrimae rerum,
et mentem mortalia tangunt*.

Выразительность, вообще говоря, есть образ чувства.

Актер, не разбирающийся в живописи, — скверный актер, живописец, не разбирающийся в физиономистике, — скверный живописец[34].

В каждой части света есть разные страны, в каждой стране — разные провинции, в каждой провинции — разные города, в каждом городе — разные семьи, в каждой семье — разные индивидуумы, каждый индивидуум в разные моменты своей жизни имеет свою, особую физиономию, свое выражение, свою экспрессию.

Человек приходит в ярость, проявляет внимание, любопытство, он любит, ненавидит, презирает, пренебрегает, восхищается, и любое из этих движений души запечатлевается на его лице в виде ясных, недвусмысленных выражений, в которых мы никогда не обманемся.

На его лице? Да что там «на лице»! На губах, на щеках, в глазах, в каждой черточке лица! Взгляд загорается, гаснет, изнемогает, блуждает, останавливается, и богатая память художника служит кладовой для огромнейшего разнообразия этих выражений. Каждый из нас заводит себе такую, пусть даже маленькую, кладовую; из нее черпаем мы наши суждения об уродстве и красоте. Заметьте себе это хорошенько, друг мой, спросите-ка себя, какого мнения вы о внешности такого-то мужчины или такой-то женщины, и вы признáете, что привлекает либо отталкивает вас именно в силу выражения добра или зла, присущего данному человеку.

Представьте, будто перед вами Антиной. Черты его лица безупречно прекрасны. Округлое, гладкое лицо свидетельствует о крепком здоровье. Нам нравится смотреть на здоровых людей, ведь счастье зиждется на здоровье. Он спокоен; нам нравится это спокойствие. Он задумчив и мудр; нам нравятся задумчивость и мудрость[35]. Не стану говорить сейчас обо всей фигуре, займусь одним лишь его лицом.

Оставьте все черты этого красивого лица такими, каковы они есть, приподнимите лишь один уголок губ — лицо тут же примет выражение иронии и станет нравиться вам значительно меньше. Верните рот в первоначальное положение, а вместо того приподнимите брови — тотчас появится выражение высокомерия и лицо станет нравиться вам значительно меньше. Приподнимите оба уголка рта и оставьте глаза широко открытыми — лицо станет циничным и, будь вы отцом взрослой дочери, вы опасались бы за нее. Оттяните теперь вниз уголки рта и опустите веки так, чтобы они прикрывали половину глазного яблока и часть зрачка, — и вы увидите пред собой человека лживого, скрытного, двоедушного, которого следует избегать.

У каждого возраста свои вкусы. В восемнадцать лет меня приводили в восторг алые пышные губки, смеющиеся приоткрытые уста, ровные белоснежные зубы, танцующая поступь, смелый взгляд, полуобнаженная грудь, круглые гладкие щечки, вздернутый носик. Нынче же, когда порок не годится для меня, а я не гожусь для порока, меня привлечет и очарует совсем иное: скромная молодая девица со строгой походкой и потупленным взором, послушно следующая за своею матушкой.

* «Слезы — в природе вещей, повсюду трогает души
Смертных удел...» (*Вергилий*. Энеида, I, 462; пер. С. Ошерова).

Так когда же у меня был вкус лучше? Когда мне было восемнадцать или пятьдесят? Вопрос этот разрешить нетрудно. Если бы у меня, восемнадцатилетнего, спросили: «Дитя мое, чей образ привлекательнее — образ ли порока или добродетели?», я бы воскликнул: «Что за вопрос! Разумеется, второй!»

Дабы исторгнуть у человека правдивое признание, надобно во всякий момент его жизни уметь обмануть страсть, прибегая к выражениям общим, абстрактным. В восемнадцать лет меня пленял не идеал красоты, но соблазнительный облик наслаждения.

Выразительность слаба или фальшива, если она не дает зрителю точного представления об изображаемом чувстве.

Каков бы ни был характер человека, он покажется нам привлекательным лишь в том случае, если обычное выражение его лица соответствует вашему представлению о добродетели; если же, напротив, оно соответствует вашему представлению о пороке, человек этот будет вам отвратителен.

Иной раз люди сами создают себе определенную физиономию; так, лицо, привыкшее принимать выражение всепоглощающей страсти, сохраняет его надолго. Иной же раз его облик создает природа, и в таком случае ему приходится носить ту маску, какую натура подарила ему. То вздумалось ей создать добряка с физиономией злодея, то сотворить злодея с лицом, на котором написана доброта.

В предместье Сен-Марсо, где я некогда жил[36], видывал я множество детей с ангельскими личиками. В возрасте двенадцати-тринадцати лет их кроткие детские глазки вдруг загорались диким, неукротимым огнем, очаровательные маленькие ротики складывались в циничную гримасу, на круглых шейках вздувались твердые мускулы, гладкие, нежные щечки покрывались жесткой щетиной. Их лица преображались в физиономии улицы, рынка. Они злобно бранились, дрались, горланили, вцеплялись друг другу в волоса из-за какого-нибудь медяка и оттого на их лица легла нестираемая печать низкой жадности, бесстыдства и жестокости.

Если душа человека или же природа придали его лицу выражение безмятежности, праведности и свободы, вы тотчас почувствуете это, ибо в вашем собственном сердце запечатлены образы этих добродетелей, и вы откроете объятия тому, кто носит их в себе. Такое лицо словно рекомендательное письмо, написанное на языке, понятном любому из людей.

Каждое жизненное состояние отличается свойственным ему характером и выражением.

У дикаря черты лица тверды, резки и до крайности выразительны, волосы взъерошены, борода космата, сложение пропорционально; да и как может он выглядеть иначе? Ведь он всю жизнь охотился, бегал, боролся с дикими зверями, постоянно двигался, — словом, он оставался самим собою и производил себе подобных, то есть делал то, что было для него единственно привычным и естественным. Ничто в его облике не говорит о бесстыдстве или низости характера. Гордость, смешанная со свирепостью, — вот суть его натуры. У него прямая посадка головы, пристальный взгляд. Он властелин у себя в лесу. Чем дольше я смотрю на него, тем яснее представляется мне убогое, незатейливое его жилище. Заговорит ли он, жесты его при этом властны и повелительны, речь энергична и немногословна. Ему неведомы ни законы, ни предрассудки. Он постоянно готов к схватке. Он гибок и проворен и к тому же силен.

Черты лица его подруги, ее взгляд и повадки не встретишь у цивилизованной женщины. Она обнажена, но это ее не тревожит. Она следует за своим супругом по равнинам и лесным чащобам, она делит с ним его труды и заботы, носит его ребенка на руках. Никакая одежда не скрывает ее грудей. Длинные ее волосы спутаны и никогда не знали гребня. Сложение отменно пропорцио-

нально. Если голос ее супруга рокочет, как гром, то и ее собственный также не слаб. Взгляд ее не так пристален, и она легче подвержена испугу. Движения ее гибки и ловки.

В нашем обществе каждое сословие — ремесленников, вельмож, возчиков, писателей, священнослужителей, чиновников, военных — также отличается своим характером, своей выразительностью.

Лавочника и мастерового сразу признаешь по привычным для их занятий движениям и по типичным физиономиям.

Каждое общество имеет свое правительство, а каждому образу правления свойственно одно главное, преобладающее качество, реальное или вымышленное, это и есть душа, краеугольный камень и движущая сила данного общества.

Республика — это государство равноправных граждан. Любой ее гражданин сознает себя маленьким монархом. Отсюда облик республиканца — высокомерный, суровый и гордый.

В монархическом же государстве, где одни повелевают, а другие повинуются, характер и облик человека будут отличать приветливость, грация, мягкость, благородство и галантность.

При деспотическом режиме красота людская — это красота раба. Взгляните на эти лица — кроткие, покорные, робкие, боязливые, умоляющие, приниженные. Раб вечно ходит с поникшей головой, он как будто подставляет ее под меч, готовый опуститься на нее.

А что такое симпатия? Что разумеем мы под этим побуждением — внезапным, нежданным, неосознанным, которое толкает навстречу друг другу и соединяет два существа с первого взгляда, с первого слова, с первой встречи; ведь симпатия — даже в этом смысле — вовсе не химера. Это мгновенное и взаимное влечение двух душ, носительниц одной добродетели. Красота порождает восхищение, восхищение же влечет за собою уважение, стремление к обладанию и любовь.

Вот то, что я думаю о характерах и их внешних различных выражениях, но это не все: подобное знание следует соединять с глубоким знанием жизненных положений и сцен. Я поясню свою мысль. Надобно досконально и во всех видах изучить человеческое счастье и горести: войны, голод, чуму, наводнения, грозы и бури, природу живую и неодушевленную, природу в миг катаклизма. Надобно изучать труды историков, перечитывать поэтов, глубоко проникая в их мысли. И когда поэт пишет: «Vera incessu patuit dea»*, надобно искать образ этот в своей душе. И когда он говорит: «Summa placidum caput extulit unda»**, надобно изваять такую голову, вдумываясь притом, что можно взять для себя из этих слов, а что следует отбросить; надобно изучить страсти, нежные и бурные, и уметь изобразить их без гримас и кривляний. Лаокоон страдает, но он не гримасничает, и все же мы видим, как жестокая боль пронизывает все его тело, от кончиков ног до головы. И зрелище это потрясает до глубины души, не внушая, однако, ужаса[37]. Пишите же так, чтобы я не в силах был ни долго всматриваться в ваше полотно, ни оторвать от него глаз!

Не вздумайте смешивать ужимки, гримасы, кокетливо приподнятые уголки рта, узенькие сжатые губки и тысячи других нехитрых уловок с природной грацией, а пуще того — с выразительностью.

Пусть голова вашей натуры в первую очередь будет красива. Страсти легче всего запечатлеть на прекрасном лице. Когда же они достигают апогея, они внушают ужас. Эвмениды у древних греков красивы и оттого пугают несравненно сильнее. Человеку становится не по себе, когда нечто одновременно и властно

* «В поступи обнаружилась истинная богиня». (*Вергилий*. Энеида, I, 405).

** «И над поверхностью вод величавую голову поднял» (*Вергилий*. Энеида, I, 127).

притягивает и властно отталкивает душу: такое именно впечатление и внушает та же Эвменида, фурия с прекрасным лицом.

Мужское лицо с удлиненным овалом, широкое сверху и сужающееся книзу, говорит о благородстве характера.

Женское или детское лицо с округлым овалом говорит о юности, этом залоге грации.

Всего одна какая-нибудь черточка, смещенная на толщину волоса, способна украсить или обезобразить.

Узнайте же еще, что грация — это строгое и точное соответствие всех членов тела с природой движения, совершаемого ими. Главное, не смешивайте естественную грацию с грацией актера или учителя танцев. Ибо грация природная и грация какого-нибудь Марселя — вещи прямо противоположные. Повстречай Марсель юношу, подобного Антиною, он возьмет его за подбородок, потреплет по плечу и скажет: «Ах вы увалень долговязый, да разве эдак держатся светские люди?» Затем, ткнув ему в колени ногою и приподняв руку, он добавит: «Можно подумать, вы слеплены из воску и сейчас растаете. А ну-ка, ленивец, живо распрямите колени, поднимите повыше голову да задерите нос!» И только сделав из Антиноя банальнейшего щеголя, он взглянет на него с благосклонной улыбкой и поздравит себя с успехом[38].

Если вы не ощущаете более различия в обликах бездельника, развлекающегося в приятном обществе, и труженика, погруженного в работу, человека, находящегося в одиночестве, и человека, на которого устремлены взоры, бросьте поскорее ваши кисти в огонь. Иначе все фигуры на ваших картинах выйдут академизированными, банальными, напыщенными.

Желаете ли, друг мой, ощутить это различие? Представьте себе: вы находитесь дома, в одиночестве. Вы ожидаете доставки моих записок, а их все нет и нет. Вы с досадой думаете о том, что великие люди вправе ожидать бóльшей аккуратности и точности. И вот вы устроились поуютнее на своем соломенном стуле, сложив руки на коленях, нахлобучив на глаза ночной колпак, из-под которого лезут на лоб непослушные гребню волосы, полы вашего халата разошлись и свисают по обе стороны сиденья, — словом, вы представляете собой фигуру, весьма живописную. Но вот вам доложили о приезде господина маршала де Кастри[39] — тотчас колпак водворен на макушку, полы халата запахнуты и вы, вскочив на ноги и приняв должную позу, изгибаетесь в поклонах и реверансах — словом, к великой досаде художника, «марселируете», силясь как можно любезнее принять визитера. Миг назад вы были любезной его сердцу натурой, теперь же вы перестали быть ею.

Рассматривая некоторые фигуры, некоторые характерные головы Рафаэля, Карраччи и прочих великих художников, поневоле задаешься вопросом: где они отыскали их? Да где же, как не в пылком своем воображении, не в трудах древних греков, в облаках, пожарах, руинах, в народе, чьи типичные черты, воспетые впоследствии поэзией, они смогли перенести на холст.

Эти избранные, эти гении отличались оригинальностью, чувствительной и пылкой душой, они много читали, особенно из поэзии. А ведь поэт — это человек, наделенный яркой фантазией, именно она внушает ему восторг или ужас перед призраками, им же самим и созданными.

Нет, мне не удержаться от искушения! Я просто обязан, друг мой, поделиться с вами мыслями о влиянии поэтов на скульпторов или живописцев и наоборот; о том, как и те и другие преображали и неодушевленные создания природы. Мне придется помолодеть на две тысячи лет, дабы описать вам, как в древние времена художники и поэты действовали заодно, как обожествляли они даже самое природу прикосновением своего гения. Гомер утверждал, будто Юпитер потрясает Олимп одним лишь взмахом грозных своих бровей[40]. То говорил не поэт, но

теолог, и он был прав: именно такова голова Юпитера, перед чьей мраморной статуей простирались ниц восторженные язычники. Скульптор давал волю своей пламенной фантазии и брался за резец или глину лишь тогда, когда в его воображении складывался поистине божественный образ. Поэт воспевал прекрасные ноги Фетиды[41], и ноги эти обращались в символ красоты, он воспевал грудь Венеры, и грудь эта обращалась в символ, изящный торс Аполлона — и торс этот обращался в символ, округлые ягодицы Ганимеда[42] — и они также обращались в символ. Верующие хотели видеть в храмах богов и богинь со всеми признаками красоты, отвечающими их вере. Теолог или поэт определили эти признаки, и скульптору оставалось лишь подчиниться созданным канонам. Представьте себе Нептуна с впалой грудью или Геркулеса без мощной мускулистой спины; язычники осмеяли бы их статуи, не отвечающие описанию этих богов в их языческой Библии, а скульптора сочли бы еретиком, и его мраморные изделия так и завалялись бы в мастерской.

Что же следует из сказанного? Ведь поэт, по сути дела, не открыл ничего нового, не изобрел никакого символа веры? Ведь художник и скульптор изобразили лишь те качества, какие наблюдали в природе? Дело в следующем: народ, выходя из храма, узнавал те же признаки красоты в обычных людях и они восхищали его совсем иначе, нежели там, у алтаря. Простая женщина позировала скульптору, и ее ноги становились ногами Фетиды, ее грудь — грудью Венеры, а богиня, возвращая их женщине, как бы обожествляла, освящала их. Мужчина позировал скульптору, отдавая свои плечи Аполлону, грудь Нептуну, мускулистый торс Марсу, величественную голову Юпитеру, ягодицы Ганимеду, а Аполлон, Нептун, Марс, Юпитер и Ганимед возвращали их ему освященными, обожествленными.

Когда в сознании народа, в силу каких-либо длительных или кратковременных обстоятельств, укрепляется некое единство представлений, то представления эти сохранятся навечно, и если какому-нибудь распутнику случалось увидеть свою любовницу на алтаре Венеры, ибо она и в самом деле послужила ей моделью, то другой человек — благочестивый — с не меньшим благоговением признавал плечи своего бога в плечах простого смертного, кем бы тот ни был. И да простится мне, если я выскажу следующую мысль: когда люди, собравшиеся вместе, развлекались зрелищем обнаженных тел в банях, гимнасиях, на общественных играх, то дань восхищения, какую воздавали они красоте, являла собой не осознаваемую ими самими причудливую смесь благоговения и простодушного невежества, благочестия и сладострастия. Пылкий любовник, заключая женщину в объятия, называл ее своей царицей, своей богиней; и эти речи, столь банальные в наших устах, для него таили совсем иной смысл. Ибо он говорил правду, ибо в тот миг он и впрямь воспарял в эмпиреи и жил среди богов, ибо он и в самом деле наслаждался предметом своего поклонения и поклонения всеобщего.

И если так обстояло дело с народным сознанием, отчего бы тому же самому не произойти и с поэтами или с теологами? Их труды, описания предметов их обожания, дошедшие до нас, полны сравнений, намеков на эти их кумиры. Тут и улыбки граций, и юность Венеры. «Поезжай в Дельфы, там ты увидишь моего Батилла»[43]. Пусть позирует тебе эта девушка, а после отвези твою картину в Пафос. Их можно упрекнуть лишь в одном: они не очень уж часто упоминали о том, где можно увидеть этого бога или эту богиню, чье живое подобие они так страстно ласкали, зато современникам, читавшим их стихи, это было прекрасно известно.

И не будь этих живых моделей богов, любовные излияния поэтов звучали бы и фальшиво и холодно, уж поверьте мне в этом и вы, мой друг, и вы, изысканный Сюар, и вы, пылкий и несдержанный Арно, и вы, неповторимый, мудрый,

глубокий и галантный Галлиани[44]. Не правда ли, что здесь-то и кроется источник преклонения перед смертными, ставшими прообразами богов, источник всех этих пылких восхвалений, незримо связанных с богами и героями. Это в равной степени и догматы веры и языческие песнопения, освященные поэзией, живописью и скульптурой. И если восхваления эти повторяются бесконечное число раз, если они утомляют, наскучивают, значит, просто не осталось такой статуи, такого храма, такой модели, в какие мы могли бы воплотить их. Другое дело — язычник: всякий раз, как он находил эти восхваления у поэта, он мысленно возвращался в храм, вызывая в воображении картину или статую, вдохновившую того на пылкие эти строки.

Терпение, друг мой, быть может, то, что последует за этим, придаст некоторое правдоподобие мыслям, которые до сих пор развлекали вас всего лишь как сладкая мечта или остроумная выдумка. Если бы наша религия не являла собой грустную и плоскую метафизику; если бы наши художники и скульпторы достойны были сравниться с древними (я разумею только хороших, ибо в действительности среди древних художников и скульпторов попадались и скверные, так же как в Италии более чем где-нибудь есть хорошая и скверная музыка); если бы священники наши не были глупыми ханжами; если бы ужасное это христианство не насаждалось убийством и кровью; если бы райское блаженство не сводилось к некоему туманному и непостижимому видению, которое ни разглядеть, ни объяснить; если бы наш ад представлял собой что-нибудь иное, кроме геенны огненной с ее гнусными безжалостными демонами, с ее воплями и скрежетом зубовным; если бы картины наши не предлагали нам зрелищ свирепой и отвратительной жестокости: заживо ободранных, повешенных, сожженных и сжигаемых на медленном огне мучеников; если бы все наши праведники и праведницы не были закутаны с головы до ног; если бы наши правила скромности и стыдливости не осуждали обнаженные руки, бедра, груди, плечи — словом, человеческую наготу; если бы дух умерщвления плоти не губил эти груди, эти бедра и животы, эти руки, не покрывал кровавыми рубцами плечи; если бы наши живописцы и поэты не были запуганы насмерть грозными словами «святотатство» и «осквернение святынь»; если бы непорочная Мария была матерью наслаждений или по крайней мере действительно породила бы бога; если бы именно ее красивые глаза, красивые руки и красивые бедра привлекли к ней на ложе святого духа и история эта была бы записана в книге ее жизни; если бы там же архангел Гавриил восхвалялся за свои прекрасные плечи; если бы Магдалина завела любовную интригу с Христом; если бы на свадьбе в Кане Галилейской Иисус между двумя превращениями вин, нарушая установленные правила, погладил грудь какой-нибудь из подружек невесты или ягодицы святого Иоанна, еще не решив, сохранит ли он верность или изменит этому юному пророку с едва пробившейся бородкой. Итак, случись все это — вы бы увидели, что сталось бы с нашими живописцами, поэтами и скульпторами и каким тоном заговорили бы мы все об этих игривых историйках, которые коренным и чудесным образом изменили бы историю нашей религии и нашего бога; вы увидели бы, какими глазами стали бы все созерцать ту красоту, которой обязаны мы ныне рождением и воплощением Спасителя и милостью искупления нашего.

И все же мы по-прежнему прибегаем к таким выражениям, как «божественные прелести», «божественная красота», но и те звучали бы холодно и бессмысленно, когда бы не оживали в нашей душе образы древнего язычества — того самого, что любовь к древним поэтам все еще поддерживает и питает в нашем поэтическом воображении. В наше время добрая сотня женщин самой различной наружности может удостоиться одного и того же комплимента; совсем не так было у древних греков. В мраморе ли, на холсте ли для них существовал лишь один тип красоты, и тот, кто в ослеплении страстью осмелился бы сравнить про-

стенькое личико своей возлюбленной с ликом Венеры Книдской или Пафосской, оказался бы столь же смешон, как наш современник, вздумавший поставить на одну доску какую-нибудь курносенькую мещаночку и графиню де Брион[45]. Такого невежду безжалостно осмеяли бы.

И однако у нас также сложилось несколько традиционных характеров, несколько постоянных образов, порожденных живописью и скульптурой. Все мы безошибочно признаем на картинах Христа, святого Петра, богоматерь и большинство апостолов, и, поверьте, любой христианин, увидав на улице подобные лица, наверняка ощутит хоть и легкий, но благоговейный трепет. А что было бы, если бы лица эти не являлись нашим взорам, не пробуждали в нас целой вереницы нежных и сладостных мыслей, воспламеняющих чувства и страсти?!

Возблагодарим Рафаэля, Гвидо Рени, Карраччи, Тициана и прочих итальянских художников: стоит нам увидеть женщину, исполненную благородного величия или невинной простоты, какую эти живописцы сообщали своим приснодевам, и в душе нашей пробуждается романтическое чувство, близкое к восхищению, благоговению и поклонению, — чувство, не угасающее даже тогда, когда нам доподлинно известно, что модель сей приснодевы посвятила себя культу площадной Венеры и всякий вечер слоняется в окрестностях Пале-Рояля. Выглядит это так, будто вам предлагают лечь в постель с матерью господа вашего; впрочем, надо признать, что эти холодные величественные красавицы не обещают страстных любовных утех и выглядят куда привлекательнее на картине над вашей кроватью, нежели в постели.

И сколько еще более тонких наблюдений можно сделать по поводу выразительности! Известно ли вам, что эта последняя иной раз определяет и колорит? Что одни оттенки передают определенные состояния и страсти вернее других? Бледные и тусклые краски годны для портретов музыкантов, поэтов, скульпторов, живописцев: люди эти, как правило, желчны. Так не стесняйтесь, добавьте к белесым краскам несколько желтизны. Черные волосы выгодно оттеняют белизну кожи и подчеркивают живость взгляда. Белокурые же лучше сочетаются с томной ленью, с небрежностью, с тонкой, прозрачной кожей, с голубыми очами с поволокой.

Выразительность можно чудесным образом усилить с помощью мелких аксессуаров, придающих картине еще большую гармонию. Вы пишете пейзаж с хижиной и с деревом у ее входа, так пусть оно будет дряхлым, сломанным, расщепленным, высохшим, и пусть всем своим видом оно соответствует тем жизненным бурям и невзгодам, что пронеслись и над ним самим и над тем несчастным, которого укрывает оно в тени ветвей от знойных лучей солнца[46].

Если бы художники прибегали к подобным наглядным приемам сознательно, они достигали бы гораздо большего эффекта. Я, конечно, имею в виду живописцев, наделенных чутьем Грёза, да и все прочие тогда не впадали бы в несообразности, если не смешные, то жалкие.

Я попытаюсь разъяснить на одном-двух примерах то неуловимое побуждение, которым руководствуются живописцы в сложном деле выбора аксессуаров. Почти все художники, пишущие руины, изображают, как вкруг заброшенных дворцов, городов, обелисков и прочих разрушенных строений гуляет злой ветер, завывающий среди камней; а вот проходит мимо усталый путник, несущий на спине свой убогий скарб; вот женщина, согбенная под тяжестью своего дитяти, укутанного в лохмотья, проходит мимо; вот всадники, беседующие на ходу и до самых глаз закутанные в плащи, — и они также минуют развалины. Что подсказало художнику изобразить все именно так? Аналогия, сходство представлений. Все преходяще: и человек и жилище человеческое. А теперь измените пейзаж: изобразите на месте руин какую-нибудь величественную гробницу, и вы увидите, как возникнет у художника новая аналогия, побуждая его прибегнуть к аксессу-

арам совсем иного толка. Здесь усталый путник сбросит наземь свою ношу и вместе со своей собакой присядет отдохнуть на ступени мавзолея; здесь женщина, усевшись, станет кормить грудью свое дитя; здесь всадники спешатся и, пустив лошадей своих пастись, сами продолжат начатую беседу или же будут развлекаться чтением надгробной эпитафии. Ибо развалины — место опасное, а могилы — нечто вроде убежища, ибо жизнь — это странствие, а смерть — отдохновение; вот почему живой человек присядет отдохнуть там, где покоится прах человека.

Художник допустил бы бессмыслицу, заставив путника пройти мимо могилы и, напротив, сделать привал среди руин. Если возле гробницы и дозволено двигаться каким-нибудь живым существам, то это могут быть лишь птицы, летящие высоко над нею или стремглав проносящиеся над самой землею, или же пахарь, изнемогающий вдали от тяжкой работы и подбадривающий себя песней. Я говорю сейчас лишь о тех художниках, что пишут руины. Исторические живописцы и пейзажисты — те варьируют, сталкивают, разнообразят свои аксессуары в той же мере, в какой варьируются, объединяются, укрепляются, сталкиваются и разнообразятся замыслы, родившиеся в их воображении.

Я часто спрашиваю себя, отчего это открытые, воздушные, построенные в уединенных местах храмы древних так прекрасны, так поражают воображение. Да, видимо, оттого, что их украшали со всех четырех сторон, нимало не нарушая притом их простоты, оттого, что доступ в них открыт отовсюду, а это залог безопасности; ведь даже в королевских дворцах запирались двери, ибо и царские покои не всегда защищали своих августейших обитателей от людской злобы; и оттого еще, что возводились они в потаенных местах, и ужас окружающего леса, сливаясь с темными суевериями, потрясал душу, настраивая ее на особый лад. И оттого, что неуместно божеству говорить среди городского шума, ему потребны уединение и тишь. И оттого, что там, вдали, люди, сокрытые от чужих взоров, могли возносить свои молитвы к богу, никого не опасаясь. И не было тогда особых дней для посещения храма, а если и были, то несомненно, что шумные сборища умаляли величие религиозного таинства, ибо тишина и уединение изгонялись тогда из храма.

Если бы мне поручили разбить площадь Людовика XV в том месте, где она находится ныне, я бы поостерегся вырубать деревья[47], росшие вокруг. Мне хотелось бы, чтобы темная их зелень проглядывала меж колонн просторного перистиля. Наши архитекторы бездарны: они знать не знают, что такое побочные впечатления, порожденные пейзажем или соседствующими строениями, они недалеко ушли от наших драматургов, которые ничего не способны извлечь из места действия.

Я хотел бы подробнее потолковать с вами о выборе красивой натуры. Но достаточно помнить хотя бы главное: не все тела и не все части тела одинаково красивы, тут все дело в форме. Не всякое лицо способно выразить какое-нибудь яркое чувство: вот сердитое лицо, но оно очаровательно, а вот смеющееся, но оно отталкивает; тут все дело в характере. Не все люди одинаково поддаются возрасту и условиям жизни, единственный способ избежать ошибки — найти самое верное соответствие между выбранной натурой и задуманным сюжетом.

Но то, что я наспех набросал здесь, я надеюсь развить подробнее в следующей главе, посвященной композиции. И кто знает, куда заведет меня цепочка моих размышлений! Признаюсь — этого я не знаю!

ПАРАГРАФ О КОМПОЗИЦИИ, ГДЕ Я НАДЕЮСЬ ИЗЛОЖИТЬ МОИ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О НЕЙ

Мы лишь в определенной мере одарены проницательностью и способны проявлять внимание только на короткий срок. Тот, кто создает поэму, картину, комедию, повесть, роман, трагедию — словом, любое произведение искусства для народа, не должен подражать авторам педагогических трактатов. Из двух тысяч детей едва ли удастся воспитать хотя бы двоих, руководствуясь принципами этих ученых трудов. Если бы их авторы дали себе труд поразмыслить над этим, они бы давно пришли к заключению, что орел не может быть олицетворением господства над миром. Если композиция, выставленная на обозрение толпы, которую составляют самые различные зрители, не будет понятна хотя бы одному человеку, наделенному обыкновенным здравым смыслом, значит, она неверна и фальшива.

Итак, композиция должна быть простой и ясной. Вследствие этого в ней не должно быть ни одной праздной фигуры, ни одного лишнего аксессуара. Сюжет картины также должен быть единым. Возьмите известную картину Пуссена: на переднем плане Юпитер, соблазняющий Каллисто, а на заднем — соблазненная нимфа, которую карает Юнона[48]. Такая композиция — промах, недостойный столь мудрого художника.

Живописцу дан лишь один миг, ему не дозволено запечатлеть на полотне два мгновения, так же как и два действия. Есть всего несколько обстоятельств, при которых он, не погрешив ни перед истиной, ни перед интересным замыслом, может изобразить одновременно и только что минувший момент действия и тот, что наступит вслед за ним. Например, внезапная катастрофа, застигшая человека среди его занятий: он уже потерпел бедствие, но машинально еще продолжает свое дело.

Мне горько слышать, когда певец, распевающий арию di bravura, вдруг пускает петуха, когда скрипка издает визгливые, натужные завывания. Я жду от певца свободы и непринужденности, я желаю, чтобы пальцы скрипача порхали по струнам легко и естественно, заставляя меня позабыть о трудностях исполнения. Мне нужно удовольствие чистое и свободное от усилий, вот почему я повернусь спиной к художнику, который предлагает мне некий туманный символ, неразрешимую шараду.

Если сцена цельна, ясна, проста и логична, я пойму ее с первого взгляда, но этого мне недостаточно. Она должна быть еще и разнообразной, и она будет таковой при условии, что художник — зоркий наблюдатель жизни. Представьте: один человек читает другому нечто интересное. Оба они — и чтец и слушатель — бессознательно примут удобную для себя позу. Если чтецом будет Роббе, то у него будет вид иступленный, он не станет заглядывать в свои бумаги, блуждающий взор его устремится вдаль[49]. Если слушателем окажусь я, то слушать его я стану с видом весьма серьезным. Я обопрусь подбородком на правую руку, дабы поддержать голову; если случится задремать, левая моя рука протянется к локтю правой для поддержки и этой руки и, вместе, головы. Но не в такой позе я слушал бы чтение Вольтера.

Добавьте к этой сцене третий персонаж, и он подчинится тому же закону, что и первых два; только теперь это будет сцена из трех характеров. Да пусть в ней участвуют сто, двести, даже тысяча человек: все они равно подчинятся тому же закону. Разумеется, начнется с шума, суматохи, крика, приливов и отливов толпы, движения и смятения, то есть с такого момента, когда каждый помышляет лишь о себе и готов пожертвовать ради своей персоны хоть целым государством. Но участники этой сцены не замедлят почувствовать всю бесполезность и

тщету своих усилий, и мало-помалу каждый из них решит отказаться от собственных притязаний; вот тогда-то и образуется единая, слитная масса.

Бросьте взгляд на эту толпу в момент волнения: характер каждого индивидуума проявляется в полную силу, а поскольку здесь не сыщешь и двух одинаковых характеров, люди уподобляются листьям на дереве — все они зеленые, но все разных оттенков; так и у каждого из этих людей свои движения, своя поза.

Взгляните на ту же толпу в момент покоя, когда каждый уже отрешился, насколько мог, от хлопот о собственной выгоде, но отрешился на свой собственный манер, — отсюда и величайшее разнообразие поз и действий. Момент смятения и момент покоя имеют меж собой одну общую черту: каждый человек проявляет здесь вполне отчетливо свою сущность.

Так пусть же художник подчинится этому закону разнообразия характеров и движений и, как бы ни было велико его полотно, композиция окажется верной, куда ни глянь. Единственный контраст, какой отвечает хорошему вкусу, это тот контраст или то противоречие, какие проистекают из разнообразия движений и характеров, и никакого иного не надобно.

И напротив, контраст, подсказанный штудией, академией, школой, техникой, — ложен. Это уже не естественное действие, которое происходит в природе, а принужденное, чопорное «действо», разыгрываемое на полотне. Это уже не улица, не площадь, не храм, теперь это театр.

Но никто еще не создал, да никому и не удастся создать достойную внимания картину, если она написана по законам театрального действа; и можно ли сыскать более злую сатиру на наших актеров, наши декорации и, вероятно, на наших драматургов!

И еще одно шокирует меня не менее вышесказанного: это всякие мелкие обычаи, принятые у цивилизованных народов. Учтивость — качество столь приятное, привлекательное и почитаемое в обществе — совершенно невыносима в изобразительном искусстве. Женщин, склоняющихся в реверансе, мужчин, которые простирают руку, снимают с головы шляпу и расшаркиваются, возможно изображать лишь на каминных экранах. Я знаю, мне тотчас укажут на картины Ватто, но меня не убедить подобными примерами, я остаюсь при своем мнении[50].

Отнимите-ка у Ватто его пейзажи, его колорит, изящество его фигур и нарядов, оставьте одну лишь композицию — и судите сами. Изобразительному искусству требуется нечто дикое, грубое, величественное, поражающее воображение. Вот персиянин приложил ладонь ко лбу и склонился в приветствии — но посмотрите, каков характер этого человека, как почтителен его вид, как глубоко его смирение; а сколько величия в его позе, в складках его одеяния! Кому воздает он столь торжественные почести? Своему идолу? Своему отцу?

Прибавьте к пошлости наших поклонов и реверансов пошлость нашей одежды: рукава с обшлагами, штаны в обтяжку, гладкие или плиссированные фалды, подвязки под коленом, букли и косичку, связанную кренделем, остроносые башмаки. Сомневаюсь, чтобы даже гениальный скульптор или живописец смог извлечь что-нибудь путное из всего этого вороха тряпок. Отличное зрелище представляла бы собой мраморная или бронзовая статуя француза в шляпе, кургузом камзоле с пуговицами и со шпагой на боку!

Вернемся, однако, к общему ансамблю и к расположению фигур. Разумеется, приходится частично жертвовать чем-нибудь ради техники. Но до какой степени? Этого я не знаю. Знаю только, что ради техники невозможно поступиться даже малой частицей выразительности, эффекта, производимого картиной. Сперва взволнуй меня, художник, удиви, разбереди душу, заставь затрепетать, заплакать, содрогнуться, вознегодовать, а уж после учи разглядывать картину — если сможешь.

Всякое действие состоит из нескольких моментов, но — я уже говорил и повторяю — художнику дано изобразить лишь один из них, да и тот проходит в мгновение ока. Однако картина подобна лицу, на котором унылость сменилась вдруг ликованием, и мне видно, как к новому чувству примешиваются остатки былой горечи; так же и на холсте можно различить в позах, в характерах, в действиях выбранного художником момента следы предыдущего мгновения.

Сложная композиция, составленная из многих фигур, неспособна измениться мгновенно вся разом — это правило хорошо известно тому, кто изучал природу и тяготеет к искренности; такой художник понимает вдобавок, что обособленные фигуры или неопределенные характеры наполовину умаляют воздействие картины, которая, выигрывая в разнообразии, проигрывает зато в занимательности. Что увлекает мое воображение? Именно общее, согласованное действие всех персонажей картины. Я неспособен противиться дружному призыву стольких людей разом. Мои взоры, душа, руки, все мое существо поневоле стремится туда, куда устремлены их взоры, их душа и руки. Оттого я предпочел бы, насколько возможно, освободить картину от вялых, бездействующих фигур. Долой, долой этих бездельников, разве что они служат для некоего яркого контраста, но это уж редкость. Впрочем, когда контраст действительно ярко выражен, он изменяет всю композицию и бездельник становится центральной ее фигурой.

Для меня совершенно нетерпимо смешение созданий реальных и аллегорических, если только речь не идет об апофеозе или другом каком-нибудь столь же фантастическом сюжете. Я предвижу, как возмутятся моими словами многочисленные поклонники Рубенса, но пусть их, — за меня вступятся любовь к истине и хороший вкус. Сочетание аллегорических и реальных существ превращает историю в сказку, — коротко сказать, недостаток этот губит в глазах моих большинство картин Рубенса. Я не постигаю их смысла. Что означает эта фигура с птичьим гнездом в руках, этот Меркурий, эта радуга, знак зодиака и созвездие Стрельца, собранные в спальне вокруг постели роженицы?[51] Пускай изо рта у каждого из персонажей выходила хотя бы надпись, объясняющая их намерения; такие надписи мы видим на старинных гобеленах в родовых замках.

Я уже высказывал вам свое мнение о памятнике Пигаля в Реймсе[52], нынешняя тема заставляет меня вернуться к нему. Что означают этот грузчик, растянувшийся на тюках, эта женщина, которая ведет за гриву льва? Женщина со львом приближаются к уснувшему грузчику; я уверен, что малый ребенок непременно воскликнул бы: «Матушка, эта тетя привела страшного зверя, чтобы он съел того спящего дядю!» Не знаю, входит ли это в намерения женщины, но такое и в самом деле может случиться, если она сделает еще один шаг или если мужчина вовремя не проснется. Пигаль, друг мой, сделай милость, возьми молоток и разбей на куски это сборище нелепых созданий. Ты решил изваять короля-покровителя, все равно покровителя земледелия, торговли или народа. Так вот, пусть тот самый грузчик, уснувший на своих мешках, олицетворяет Торговлю. Помести с другой стороны пьедестала лежащего быка, и пусть крепкий, мускулистый селянин отдыхает, расположившись между рогов животного; вот тебе и Земледелие. Посади подле них крестьянку, кормящую грудью свое дитя; в ней узнаю я Народ. Чем не прекрасен этот лежащий бык? Чем не хорош обнаженный отдыхающий труженик? Чем не привлекательна крестьянка с грубоватым лицом и налитыми грудями? Неужели подобная композиция, богатая всеми видами натуры, не вдохновит твой резец? Неужели она тронет и заинтересует меня меньше, чем твои возвышенные аллегории? Ведь ты покажешь мне монарха — покровителя низших сословий, каким ему и должно быть, ибо именно сословия эти и составляют массу, образуют нацию.

Из этого следует, что художнику надобно основательно продумывать сюжет картины. Ведь ему предстоит заполнить свой холст фигурами, и фигуры эти долж-

ны размещаться на нем так же естественно, как это бывает в жизни. И необходимо, чтобы все они непременно способствовали общему впечатлению — сильно, недвусмысленно и ярко, а иначе я спрошу на манер Фонтенеля: «Фигура, чего ты хочешь от меня?»[53]

У живописи есть общая — еще никем пока не замеченная — черта с поэзией, что обе они должны быть bene moratae, то есть нравственны. Буше о сем и не подозревает, он всегда порочен, оттого и непривлекателен[54]. Грёз всегда благонравен, оттого зрители и теснятся перед его картинами. Мне так и хочется заметить Буше: «Друг мой, если ты пишешь свои картины для юных вертопрахов, то ты прав и продолжай малевать зады и груди, но что до порядочных людей, и меня в частности, то напрасно ты будешь выставляться на самом почетном месте в Салоне, мы все отвернемся от твоих полотен и отправимся в тот укромный уголок, где можно полюбоваться Лепренсом, его прелестным русским юношей и этой юной благонравной и невинной крестной матерью, стоящей рядом с ним[55]. И не льсти себя надеждой: ее облик уж скорее заставит меня согрешить на следующее утро, чем твои непристойные бабенки. Уж не знаю, где ты отыскиваешь свои модели, но тому, кто печется о своем здоровье, не пристало слишком долго разглядывать их!»

Я сам не так уж и благонравен. Мне случается почитывать Петрония. Сатира Горация «Ambubaiarum»* нравится мне, уж во всяком случае, не меньше, чем прочие. Я помню наизусть почти все короткие непристойные мадригалы Катулла. Во время пикников с друзьями, когда белое вино ударяет мне в голову, я, не краснея, декламирую эпиграммы Феррана. Я легко прощаю поэту, живописцу, скульптору, даже философу минутную шалость, увлечение, даже безумство, но я против того, чтобы художник постоянно черпал свое вдохновение в непристойностях и тем самым осквернял свое искусство. Один из превосходнейших стихов Вергилия выражает один из прекраснейших принципов изобразительного искусства, он гласит:

«Sunt lacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt»**.

Слова «здесь несчастные найдут глаза, которые их оплакивают» следовало бы написать на дверях мастерской художника.

Изобразить добродетель привлекательной, порок отвратительным, выставить смешное в смешном свете — вот долг всякого честного человека, который взялся за перо, кисть или резец. И пусть какой-нибудь негодяй, принятый в обществе, заражает окружающих скрытой своею подлостью, — он найдет свою кару здесь, в искусстве. Именно тут порядочные люди, сами того не подозревая, выставят его к позорному столбу, осудят, приговорят. И тщетно станет он оправдываться, бледнея и запинаясь; ему все же придется подписать свой собственный приговор. И если ноги приведут его в Салон, то пусть страшится он поднять глаза на суровые полотна. И тебе же, художник, назначено прославлять на века вперед великие и доблестные деяния, восхвалять несчастную гонимую добродетель, изгонять торжествующий, всеми чествуемый порок, приводить в трепет тиранов. Покажи мне Коммода, брошенного на растерзание диким зверям, пусть я увижу, как они рвут его на куски[56]. Заставь меня услышать крики свирепой радости, раздающиеся вкруг его трупа. Отомсти за добродетельного человека негодяю, богам и судьбе. Предвари, если осмелишься, своим творением суждение потомков; когда же не найдешь в себе на то смелости, то изобрази по крайней мере тот приговор, что вынесен твоими современниками. Обрушь на фанатиков весь позор, на какой обрекли они тех, кто учил их добру и истине. Разверни предо мною крова-

* «Флейтистки» — первое слово Сатиры (I, 2) Горация.

** «Слезы о бедствиях здесь И трогают сердце напасти» (*Вергилий*. Энеида, I, с. 462; пер. А. А. Фета).

вые сцены разгула фанатизма. Предреки властелинам и народам, чего им ждать от этих проклятых проповедников лжи. Отчего не хочешь ты занять достойное место среди великих учителей рода человеческого, среди утешителей жизненных скорбей, мстителей за злодеяния, воздающих за добродетель? Разве неведомо тебе, что

Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus, et quae
Ipse sibi tradit spectator?*

Твои персонажи безмолвствуют, когда тебе это угодно, но меня они побуждают говорить, размышлять.

Композиции разделяются на живописные и выразительные. Меня мало заботит то в высшей степени эффектное освещение, какое художник изобрел для своих фигур, если картина в целом ничего не говорит моей душе, если персонажи ее уподобляются незнакомым меж собой людям на прогулке в общественном месте или овцам, пасущимся у подножия холма.

Любая выразительная композиция может быть одновременно и живописной; более того когда она полна экспрессии, она и становится достаточно живописной; я от души похвалю художника, который устоял перед соблазном и не пожертвовал здравым смыслом ради услаждения глаз зрителя. Поступи он иначе, я бы воскликнул (так же, как если бы услышал красноречивого, но несущего вздор оратора): «Ты говоришь превосходно, но знаешь ли, что говоришь?»

Среди сюжетов бывают, разумеется, и неблагодарные, но они таковы лишь для заурядного художника: там, где нет таланта, все неблагодарно. Как по-вашему, очень ли интересно смотреть, как священник диктует служке свои проповеди? А взгляните, как это изобразил Карле Ванлоо! Вот, бесспорно, самый незамысловатый из сюжетов и самый чудесный из этюдов![57]

Некоторые утверждают, что композиция неотделима от выразительности. Я же полагаю, что первая вполне может обойтись без второй, что это даже естественно. А вот что встречается гораздо реже, так это экспрессия при неудачной композиции, особенно когда малейшая лишняя деталь (будь то собака, лошадь, обломок колонны или урна) способна умалить выразительность картины.

Выразительность требует богатого воображения, пылкой, порывистой души, искусства возрождать призраки, оживлять, возвеличивать их; композиция же, как в поэзии, так и в живописи, нуждается в характере равно рассудительном и пылком, горячем и мудром, безумном и хладнокровном, а подобные не часто встречаются в природе. Лишенный этих строгих весов, где попеременно перевешивает то пылкое сердце, то холодный разум, художник будет либо слишком вычурным, либо просто-напросто холодным.

Главная идея, будучи удачно задумана, должна подчинить себе все побочные. Она является как бы движущей силой механизма и, подобно той, что вращает небесные тела, удерживая их на орбитах, действует обратно пропорционально расстоянию.

Предположим, художник желает узнать, не закралось ли в его картину что-либо двусмысленное или неясное. Пусть он призовет двух образованных людей, и пусть каждый в отдельности объяснит ему во всех подробностях его композицию. Я не знаю почти ни одной современной композиции, которая выдержала бы подобное испытание. Из пяти или шести фигур едва ли останется две-три, которые не следует тотчас замазать. Художник хотел, чтобы эта изображала то-то, а та —

* «То, что дошло через слух, всегда волнует слабее,
Нежели то, что зорким глазам предстает необманно
И достигает души без помощи слов посторонних».
(*Гораций.* Наука поэзии, 180—182; пер. М. Гаспарова).

другое, но мне мало одного намерения, — надобно еще, чтобы замысел был верен, логичен и претворен на полотне настолько ясно, чтобы он не смог ввести в заблуждение ни меня, ни других, ни нынешних, ни будущих зрителей.

Однако почти все наши картины грешат слабостью замысла, скудостью мысли, вот отчего перед ними невозможно испытать ни потрясение, ни глубокий восторг. Вы смотрите, отворачиваетесь и вмиг забываете то, что увидели. Никакой призрак не тревожит и не преследует вас. Я осмелюсь предложить самому отважному из наших живописцев ужаснуть нас своей картиной так, как ужаснул читателей простой газетный отчет о несчастных англичанах, задушенных в тесной темнице по велению индийского набоба. Для чего, художник, так усердно растираешь ты краски, берешься за кисть и изощряешься во всех тонкостях своего искусства, если при этом волнуешь меня меньше даже, чем какая-то газетка? Увы, нынешние художники обделены воображением, лишены пыла и фантазии, они неспособны подняться до истинно великого и сильного замысла.

Чем обширнее композиция, тем больше требует она этюдов с натуры. Так у кого из живописцев достанет терпения завершить картину? Кто даст ей оценку, когда она будет закончена? Просмотрите полотна наших мэтров, и в каждом уголке картины вы обнаружите наряду с талантом следы небрежности, наряду с правдивостью — бесконечное число ходульностей и промахов, которые больно раздражают глаз именно оттого, что соседствуют с первыми, — ведь ложь оскорбляет тем сильнее, чем ближе она к истине. Ах, если бы жертвоприношение, битва, триумф, народное собрание блистали той же правдивостью в мельчайших своих подробностях, что и какая-нибудь домашняя сценка Грёза или Шардена!

С этой точки зрения историческому художнику приходится бесконечно труднее, нежели жанровому. Есть множество жанровых картин, которые вполне выдержали бы нашу критику. А какое батальное полотно выдержит придирчивый взгляд прусского короля? Жанровый художник пишет сцену, которая постоянно представлена его взгляду, исторический же либо никогда не видел своей сцены, либо видел всего один миг. И вдобавок первый из них — простой непритязательный имитатор, копиист обычной натуры, второй же — создатель, если можно так выразиться, некой идеальной, опоэтизированной натуры. Он выбрал путь, с которого легко сбиться. По одну сторону этого пути ему грозит скудость воображения, по другую — преувеличение. О первом художнике можно сказать: multa ex industria, pauca ex animo*; о втором же, напротив: pauca ex industria, plurima ex animo**.

Необъятность работы делает исторического художника небрежным в мелочах. Какой из наших мастеров заботится о том, чтобы дорисовывать ноги и руки? Главное — это общее впечатление, говорит он, а мелочи не существенны. Не так рассуждал Паоло Веронезе, зато так рассуждают нынешние. Почти все большие композиции выполнены небрежно, как эскизы. А ведь руки или ноги солдата, играющего в карты у себя в кордегардии, совершенно те же, что и в бою, где эти ноги несут его в гущу схватки, где эти руки наносят удары.

Хотите ли знать, что думаю я об исторической достоверности? Пренебрежение ею было бы неприлично, но и сугубая приверженность к ней чаще всего свидетельствует о скучном педантизме и дурном вкусе художника. Изображение обнаженных фигур даже в тот век, у того народа и в той стране, где принято быть одетым, отнюдь не оскорбляют взора. Ибо человеческое тело красивее самых красивых драпировок, ибо торс мужчины и его мускулистые плечи, ибо женские ноги, руки и грудь все же прекраснее самых роскошных тканей, которые скрывают их; ибо изображение обнаженной фигуры требует куда большего мастер-

* Много от ремесла, мало от души *(латин.)*.
** Мало от ремесла, более от души *(латин.)*.

ства и труда, ибо «major è longinquo reverentia»* и, обнажая тело, художник как бы отдаляет во времени сцену, относя ее к более простым и невинным временам, к более диким нравам, более благодарным для художника; ибо мы недовольны современной эпохой и этот возврат к античности любезен нашему сердцу; ибо если дикие народы в целом мало-помалу поддаются цивилизации, то не всегда проникаются ею отдельные личности; ибо если случается так, что цивилизованный человек сбрасывает одежду и дичает, то очень редко дикарь облекается в костюм и делается цивилизованным членом общества; ибо вид наполовину обнаженных фигур на картине столь же приятен взору, как если бы вкруг наших домов зашумел лес, зазеленели луга. Graeca res est nihil velare**. Таков обычай древних греков, наших наставников во всех видах искусства. Но, позволив художнику обнажить фигуры, не будем, однако, принуждать его точно следовать древним, нелепым, на наш взгляд, одеяниям. Человек с тонким вкусом судит о живописи иначе, нежели ученик Академии надписей. Бушардон облек Людовика XV в римскую тогу[58], он поступил правильно. Но это исключение, которое не следует возводить в закон. ...Licentia sumpta pudenter***. Поскольку художники наши, как правило, невежественны и неспособны ни в чем соблюсти меру, то стоит лишь слегка дать им волю, и они, нимало не задумавшись, водрузят плюмаж на шлем римского легионера.

Мне неведомо, существуют ли определенные приемы драпировки фигур, скажу одно: замысел должен быть поэтичен, манера исполнения — необыкновенно тщательной. Упаси боже собирать ткань в тысячи мелких складок и складочек. Пусть художник накинет ткань на вытянутую руку мужчины и велит ему всего лишь слегка согнуть ее — он сразу увидит, как напрягутся и выступят мускулы, как ослабеют ранее напряженные, как ткань обрисует все эти изменения; вот тогда он возьмет свой манекен и швырнет его в огонь. Я не выношу вида анатомической модели, покрытой кожей, но готов с утра до вечера любоваться обнаженным телом, задрапированным тканью.

Об искусстве древних драпировать фигуру говорится столько же хорошего, сколько и плохого. По моему мнению, которое, впрочем, я никому не навязываю, их манера заключается в том, чтобы создавать широкие, залитые светом плоскости, противопоставляя им удлиненные и узкие фрагменты, где перемежаются свет и тени. Есть и другой способ располагать драпировки, особенно в скульптуре: противопоставляя одни широкие освещенные плоскости другим, с тем чтобы первые уничтожали впечатление от вторых.

Мне кажется, что в живописи существует столько же жанров, сколько в поэзии; впрочем, такое деление на жанры излишне. Портреты и бюсты должны быть в чести у народа-республиканца, когда надлежит непрерывно привлекать взоры граждан к защитникам их прав и свободы. Иначе обстоит дело в государстве монархическом, здесь властвуют лишь бог да король.

И однако если правда, что любое искусство питается лишь тем основополагающим принципом, который и дал ему рождение, именно: медицина — опытом, живопись — портретом, скульптура — бюстом, то приходится отметить, что небрежение к портрету и бюсту возвещает упадок обоих этих видов искусства. Среди великих художников нет ни одного, который не владел бы искусством портрета; примеры тому Рафаэль, Рубенс, Лесюер, Ван Дейк. Так же и все великие скульпторы владели искусством ваяния бюстов. Всякий ученик начинает с того же, с чего начиналось его искусство. Пьер сказал однажды: «Знаете ли вы, отче-

* «Отдаленность увеличивает обаяние» (*Тацит*. Анналы, I, 47).

** «Грекам не свойственно укутываться» (*Плиний Старший*. Естественная история, XXXIV, 5, 10).

*** «Скромно принятое дозволение» (*Гораций*. Наука поэзии, с. 51).

го мы, исторические художники, не пишем портретов? Да оттого, что это слишком трудно».

Жанровые и исторические художники пытаются скрывать то презрение, какое они питают друг к другу, но оно все же неодолимо выказывается и с той и с другой стороны. По мнению исторических художников, художники-жанристы — не более чем узколобые подмастерья, без возвышенных понятий, без поэзии, без величия и гения; они, мол, рабски следуют натуре, боясь хоть на миг отвести от нее взгляд. Одним словом, они жалкие копиисты, которых можно сравнить разве лишь с каким-нибудь подмастерьем с мануфактуры гобеленов, что подбирает шерстинку за шерстинкой, стараясь повторить на шпалере тончайший нюанс картины великого мастера, незримо стоящего за его спиной. Послушать этих скептиков — так жанровые живописцы привержены мелким и пошлым сюжетам, повседневным сценкам, подсмотренным из-за угла, и их не за что похвалить, кроме как за ремесленное усердие, да и то лишь если усердие это доведено ими до высшего предела. Жанровый художник, со своей стороны, рассматривает историческую живопись как жанр до крайности романтический, где нет ни сходства, ни истины, где все преувеличено и малоправдоподобно, где фальшь так и бьет в глаза — и в характерах, каких и в природе-то не бывает, и в сценах, почерпнутых из воображения, и в сюжете в целом, который мог родиться только в пустой голове исторического художника, и в деталях, взятых неизвестно откуда, и в самом стиле, называемом великим и возвышенным, а на деле не имеющем аналогии в природе, и в действиях и движениях персонажей, столь далеких от реальных движений и действий. Вот видите, друг мой, как спорят меж собой проза и поэзия, история и эпопея, трагедия историческая и трагедия мещанская, трагедия мещанская и веселая комедия.

Мне кажется, что деление живописи на жанровую и историческую оправданно, но при этом делении я хотел бы глубже определить природу обоих видов. Жанровыми художниками называют равно и тех, кто пишет цветы, фрукты, животных, леса, рощи, горы, и тех, кто изображает сцены из домашней, повседневной жизни, — так Тенирс, Воуверман, Грёз, Шарден, Лутербур, даже Верне угодили в жанровые художники. А я тем не менее решительно заявляю, что *Отец семейства, читающий вслух, Неблагодарный сын* и *Деревенская помолвка* Грёза, а также марины Верне, предлагающие моему взору целое собрание сюжетов и сцен, являются для меня такими же историческими полотнами, как и *Семь таинств* Пуссена, *Семейство Дария* Лебрена или *Сусанна* Ванлоо.

Между тем спор разрешается весьма просто. Природа разделила свои создания на холодные, недвижные, неживые, нечувствительные, немыслящие и на живые, чувствующие и мыслящие. Таким образом, граница была определена издревле: следовало бы называть жанровыми художниками тех, кто изображает неживую натуру, девственную природу, историческими же — тех, кто пишет натуру живую и чувствующую; вот вам и решение задачи.

Но, даже оставляя за названиями общепринятые понятия, я все же утверждаю, что жанровая живопись сталкивается с не меньшими трудностями, чем живопись историческая, что она требует столько же ума, фантазии, даже поэзии, того же владения рисунком, перспективой, цветом, светотенью, того же знания характеров, страстей, выразительности, искусства драпировки, композиции, а к тому же более верного подражания природе и тщательной прорисовки деталей. Скажу еще, что, показывая нам знакомые и привычные вещи, жанровая живопись имеет и больше судей, и судей куда каких взыскательных.

Разве Гомер менее велик, когда выстраивает лягушек для баталии по краю болота[59], чем когда он обагряет кровью волны Сомиса и Ксанфа, забивая обе эти реки человеческими трупами? Просто люди больше лягушек, да и сцены битвы отличаются большей жестокостью. Кто не узнает себя в творениях Мольера?

И если вы оживите героев трагедий — вряд ли они признают себя в персонажах наших спектаклей; поставьте Брута, Катилину, Цезаря, Августа, Катона перед нашими историческими полотнами; они непременно спросят: кто такие эти люди? Так о чем же это свидетельствует, как не о том, что историческая живопись требует больше возвышенности духа, больше фантазии и другой, быть может, даже неведомой нам поэтичности, и о том, что жанровая живопись нуждается в большей правдивости и что даже в изображении какой-нибудь вазы или корзинки с цветами все равно не обойтись без знания основных приемов искусства и без искры божьей, — если бы те, чьи жилища она украшает, имели столько же вкуса, сколько денег.

Но, скажите на милость, для чего загромождать этот буфет нашей жалкой домашней утварью? И неужели эти цветы будут лучше выглядеть в горшке, вышедшем с неверской мануфактуры, чем в изящной вазе? И почему бы не изобразить на этой вазе детей, пляшущих в хороводах, или утехи поселян во время сбора урожая, или вакханалии? Отчего, раз уж у вазы этой есть ручки, не изваять их в виде двух переплетенных змей, а хвостами этих же змей не обвить прихотливо нижнюю часть вазы, а головы их не наклонить над горлышком, как будто змеи ищут воды, чтобы освежиться? Но для всего этого требуется умение вдохнуть жизнь в мертвую материю, а тех, кто обладает этой властью — наделять жизнью свои творения, — можно легко пересчитать на пальцах одной руки.

И перед тем как закончить, еще одно слово о портретистах и скульпторах.

Портрету можно придать выражение грустное, мрачное, меланхолическое, безмятежное, ибо все эти состояния души постоянны, но изображать на портрете смеющегося человека попросту глупо — в таком портрете не найдете вы ни благородства, ни характера, ни правдивости. Смех ведь длится недолго. Людям случается смеяться, но это не назовешь состоянием души, чертой характера.

Я не могу отказаться от мысли, что в скульптуре, которая производит на зрителя должное впечатление, не все и не со всех сторон должно быть прекрасным. Бессмысленно требовать, чтобы фигура отличалась красотой всюду, откуда на нее ни взгляни. Выискивать чисто технические несообразности между ее частями, жертвовать для их гармонии непогрешимой правдой замысла и исполнения — вот где истоки противоречивого и мелочного стиля в скульптуре. Всякая сцена имеет один главный аспект, одну самую интересную точку обзора, и именно отсюда нужно ее рассматривать. И самое лучшее, что можно сделать — пожертвовать для этого аспекта, для этой точки всеми второстепенными аспектами, всеми второстепенными точками обозрения.

Сыщешь ли группу проще и прекраснее *Лаокоона с сыновьями?* И сыщешь ли группу безобразнее этой, если взглянуть на нее слева, с того места, откуда голова отца едва видна, а один из сыновей заслоняет другого? И однако именно *Лаокоон* самое прекрасное произведение скульптуры среди всех нам известных.

МОЕ СЛОВО ОБ АРХИТЕКТУРЕ

Друг мой, я не намерен исследовать здесь характер различных архитектурных ордеров и еще менее того сравнивать достоинства греческой и римской архитектуры с достоинствами готической, которая, по моему мнению, удлиняет внутреннее пространство строений посредством высоких сводов и легких колонн, одновременно разрушая наружную внушительность фасада многочисленными и безвкусными украшениями; не намерен я и уподоблять сумрак, царящий в нефах с цветными витражами, тьме, окутывающей божество, и темным представлениям тех, кто этому божеству поклоняется; нет, здесь намерен я убедить вас в другом: без архитектуры не было бы ни живописи, ни скульптуры, — именно этому ис-

кусству, не имеющему прообраза в природе, обязаны своим происхождением и развитием искусства, подражающие природе.

Перенесемся в Грецию, в те времена, когда мощная деревянная балка, покоящаяся на двух грубо обтесанных древесных стволах, образовывала вместе с ними величественный, внушительный вход в шатер Агамемнона[60]; или же, не достигая столь отдаленной глубины веков, просто расположимся между семью холмами, застроенными бедными хижинами, в которых обитают разбойники и пираты — предки великих завоевателей.

Как вам кажется, отыщется ли во всех этих лачугах хотя бы одна картина, плохая или хорошая? О нет, наверняка вы ответите отрицательно.

А какими представляются вам их боги, те самые боги, которым поклонялись столь истово задолго до того, как их увековечил резец величайших скульпторов мира? Без сомнения, вы полагаете их куда более примитивными, грубее сработанными, чем даже те бесформенные деревянные обрубки, на которых плотник едва наметил нос, глаза, рот, руки и ноги и к которым обитатель хижин возносил свои молитвы.

Так вот, знайте, друг мой, что храмы, хижины и боги останутся в этом презренном состоянии до той поры, пока их не постигнет какое-нибудь поистине грандиозное бедствие — война, голод, чума — или пока не возвысится глас народный, вследствие чего воздвигнута будет триумфальная арка победителю или какая-нибудь каменная громада — храм Божеству.

Вначале триумфальная арка или храм будут выделяться лишь своей массой, и я не думаю, чтобы статуя, помещенная там, имела какие-нибудь другие достоинства, кроме размеров, которыми превзойдет она свою предшественницу. А то, что она окажется больше, не вызывает никаких сомнений, ибо хозяин должен быть под стать своему новому жилищу.

Во все времена соперниками богов были владыки. Стоило богу обосноваться в новом просторном обиталище, как владыка возводил себе не менее пышный чертог, а знать, соперничая с ним, строила свои, также не маленькие; богатые граждане, соперники вельмож, поступали так же; и вот по прошествии одного лишь века в пределах крепостной стены, окружающей семь холмов, не сыскать было уже ни одной хижины.

Но стены храмов, стены дворца, стены особняков знати и домов богатых горожан образуют, куда ни глянь, обширные гладкие поверхности, которые требуют украшения.

Жалкие домашние божки затеряются в огромных пространствах, им отведенных; стало быть, потребуется изваять другие. И их изваяют и нарисуют со всем возможным тщанием и завешают стены более или менее грубо размалеванными холстами.

Но поскольку вкус делается тоньше одновременно с расцветом богатства и роскоши, вскоре архитектура храмов, дворцов, вилл и домов улучшится, скульптура и живопись станут развиваться и совершенствоваться.

А теперь я призову на помощь опыт.

Назовите-ка мне народ, который имел бы картины, художников и скульпторов, не имея ни дворцов, ни храмов либо имея такие храмы, откуда закон культа изгнал расписанный красками холст и обработанный резцом камень.

Но если именно архитектура породила живопись и скульптуру, то именно этим двум искусствам она обязана своим высоким совершенством; вот отчего я посоветовал бы вам не доверять архитектору, коль скоро он плохо рисует. Ибо где человек этот приобретет остроту глаза? Где проникнется тончайшим чувством пропорции? Где почерпнет понятия величия, простоты, благородства, тяжести и легкости, утонченности и внушительности, изящества и скромности? Микеланджело был великим рисовальщиком, оттого-то он и создал несравненный про-

ект фасада и купола собора святого Петра в Риме; да и наш Перро, спроектировавший колоннаду Лувра, рисовал превосходно[61].

Этим рассуждением я и завершу главу об архитектуре. Все ее искусство можно выразить в трех словах: прочность (или надежность), пропорциональность и симметрия.

Отсюда следует, что вся система витрувиевых и строгих ордеров выдумана, вероятно, для того лишь, чтобы понудить архитекторов к однообразию и задушить в них творческий порыв.

Но я не смогу поставить точку, пока не предложу вам решить одну небольшую задачу.

Утверждают, будто пропорции собора святого Петра в Риме выдержаны столь искусно, что на первый взгляд здание не создает впечатления величия и как бы утрачивает свои огромные размеры; по этому поводу можно сказать: Magnus esse, sentiri parvus*.

Мнения по этому поводу расходятся. К чему, спрашивают одни, послужили все эти замечательные пропорции? Похоже на то, что лучше было бы избежать их соблюдения и что более ловкий архитектор постарался бы достичь противоположного эффекта, придав больше величия обыкновенному, заурядному строению.

А вот к чему, возражают им другие: действительно, здание собора показалось бы на первый взгляд более обширным, если бы создатель его умело пожертвовал пропорциями; но, спрашивается, что предпочтительнее — произвести мгновенный и сильный эффект или же создать такой, который, будучи сперва слабым, мало-помалу усилится и обратится наконец в поразительное и устойчивое впечатление, способное выдержать длительный и подробный анализ.

Утверждают, что высокий худощавый человек, будучи одного роста с человеком, сложенным пропорционально, все же покажется выше его, но при этом возникает вопрос: который из этих двоих достоин большего восхищения и не согласится ли первый сменить свои удлиненные пропорции на более строгие античные, даже с риском утратить часть своего видимого преимущества в росте.

К этому добавляют, что узкое здание, которое благодаря искусству архитектора производит впечатление массивного, в конце концов все-таки воспринимается таким, каково оно на самом деле; в то время как обширное здание, которое искусство зодчего и умело выдержанные пропорции свели к обычному, скромному строению, все же видится громадным, ибо первоначальное неблагоприятное впечатление от его пропорций исчезает при неизбежном сравнении зрителем целого ансамбля с отдельными его частями.

На это следует такое возражение: ничего, мол, удивительного нет в том, что человек соглашается пожертвовать своим мнимовысоким ростом во имя более строгих пропорций, ибо ему хорошо известно, что именно из этой строгой пропорциональности он извлечет способность как нельзя более удачно удовлетворять самым разнообразным жизненным функциям, что именно из этого проистекают его сила, достоинство, грация — словом, красота, основанная на полезности. Иначе обстоит дело со зданием, которое подчинено единому замыслу, единой идее.

Обычно отрицается тот факт, что зритель сравнивает часть здания с целым ансамблем и что сравнение это производит должный эффект, ибо исправляет первоначальное неблагоприятное впечатление. Вот, скажем, он подходит к статуе, которая вырастает на его глазах до колоссальных размеров; разумеется, он удивлен: он открывает для себя, что здание, которое он считал не столь уж большим, на самом деле велико; но стоит ему повернуться спиной к статуе, как

* Быть великим, казаться малым *(латин.)*.

общая внушительность здания вновь вступает в свои права и восстанавливает первое впечатление большого, но не сверхъестественного по размерам строения; таким образом, каждая отдельная часть кажется большой, в то время как весь ансамбль остается невеликим, обыкновенным; зато в противоположной системе, основанной на неправильностях, каждая деталь кажется маленькой, тогда как ансамбль в целом создает впечатление необычной и внушительной монументальности.

Талант увеличивать предметы силой своего искусства или, напротив, талант скрадывать их величину, прибегая к тонко продуманным пропорциям, — поистине два великих таланта, вот только который из них предпочтет архитектор? По какой системе следовало строить собор святого Петра в Риме? Не лучше ли было бы придать этому зданию обыкновенный, заурядный вид посредством строгого соблюдения пропорций, нежели сообщать ему эффект неожиданный и удивительный, какой ныне производит прихотливая и слегка неправильная его композиция? О, не торопитесь делать выбор, ибо собор святого Петра благодаря своим столь прославленным пропорциям либо не добивается вовсе, либо достигает очень долго того, чем одарила бы его — мгновенно и навсегда другая система. Так, что же это за совершенство, которое оборачивается достоинствами для целого ансамбля?

Вот где таится яблоко раздора: между готической и греко-римской архитектурами, между приверженцами той и другой.

Но разве живопись на ставит перед нами ту же проблему? И кого назвать гениальным художником — Рафаэля, за которым мы едем в Италию и мимо чьих картин прошли бы вполне равнодушно, если бы нас не потянули за рукав, шепнув: «Вот он!», или Рембрандта, Тициана, Рубенса, Ван Дейка, да и любого другого великого колориста, чьи полотна притягивают вас издали таким сильным, поразительно правдивым изображением жизни, что вы не в силах оторвать от них взгляд?

Повстречай мы где-нибудь на улице одну из женщин Рафаэля — она тотчас бы привлекла наше внимание и мы залюбовались бы ею с самым искренним восторгом, мы пошли бы за ней следом, не отставая ни на шаг, до тех пор, пока она сама не скрылась бы от нас, — а ведь на его полотнах я вижу не одну, а две, три, четыре подобные женщины, и они окружены множеством мужских фигур, столь же ярких и выразительных, и все они участвуют в каком-нибудь необыкновенном, интересном действе и выполняют его с самой правдивой и величавой простотой, — и все же ничто не привлекает, не останавливает, не удерживает меня подле них. Нужно, чтобы кто-то направил мой взгляд, нарочно подтолкнул к картине, а ведь вот как теснятся и ученые, и невежи, и знать, и простой люд перед пирушками Тенирса!

Я бы дерзнул сказать Рафаэлю: Oportuit hoec facere, et alia non omittere*. Я бы дерзнул заметить, что в мире не было, вероятно, более великого поэта, чем Рафаэль, но я все задаю себе вопрос: величайший ли он живописец; пусть только будет вначале определено, что́ есть живопись.

И еще один вопрос. Если наша архитектура так оскудела, рабски применяясь к размерам, модулям (и это она-то, которая должна подчиняться одному лишь закону — бесконечному разнообразию соответствий!), то не оскудели ли так же и живопись, скульптура и все прочие искусства — порождения рисунка, подчиняя фигуры размерам головы, а головы — длине носов? И не свелся ли талант изображать самые различные состояния души и тела, характеры и страсти к заурядному владению линейкой и циркулем? Да пусть отыщут мне на всей земле, я уж не говорю — целую фигуру, но хотя бы мельчайшую, с ноготок,

* Следует делать это и иное не упускать из виду *(латин.)*.

часть ее, которую художник имел бы право скопировать в точности. Оставим в стороне природные уродства и займемся лишь теми изменениями, каким подвергается человек в результате своих повседневных занятий; так вот, мне кажется, что требовать самого строгого соблюдения пропорций возможно лишь при изображении богов да дикарей, менее строго можно отнестись к героям, священнослужителям и чиновникам. В низших сословиях следует выбирать либо самый оригинальный тип, либо наиболее характерный для данного сословия, а уж выбрав, со всею бережностью сохранить в нем все те искажения, какие ему свойственны. Я сочту фигуру великолепной не тогда, когда она будет блистать совершенством пропорций, но когда, напротив, я увижу в ней все разнообразие неправильностей, отклонений и уродств, связанных меж собой внутренней логикой и оттого неизбежных и правомерных.

И действительно, что сталось бы с законами симметрии, когда бы мы не забывали о том, как все взаимосвязано в природе! Горбун горбат с головы до ног. Малейшее нарушение в чем-то одном оказывает губительное влияние на целое.

Влияние это может быть почти неуловимо, но оттого не менее прочно. О, сколько законов и произведений искусства, этими законами созданных заслужили одобрение наше благодаря лишь нашей лености, нашей неопытности, нашему невежеству и, наконец, неумению видеть!

Теперь возвращаюсь к живописи, с которой начали мы наши рассуждения. О друг мой, давайте почаще вспоминать правило Горация:

Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas;
Sed non ut placidis coeant immitia; non ut
Serpentes avibus geminentur*.

А это значит, о прославленный Рубенс, что вы можете писать все, что вам вздумается, но при одном условии: пусть в спальне вашей роженицы не увижу я всех этих знаков зодиака, стрельцов и тому подобное. Ибо знаете ли вы, что это такое? Те самые змеи, совокупившиеся с пташками.

Если вы дерзаете изобразить апофеоз великого короля Генриха[62], дайте волю самой необузданной фантазии, пусть ваш щедрый и пламенный талант породит целые толпы аллегорических фигур, заполнив ими всю картину, я на все согласен. Но если вы написали портрет белошвейки с вашей улицы, то изобразите прилавок, развернутые куски полотна, аршин, несколько юных помощниц рядом с хозяйкой, канарейку в клетке — вот и все! Но, увы! Вам желательно преобразить белошвейку в Гебу. Что ж, преображайте, я не возражаю. Тогда меня уже не удивят ни Юпитер со своим орлом, ни Паллада с Венерой и Гераклом, ни все боги Гомера и Вергилия, собравшиеся вокруг этой особы. Перед вами уже не скромная лавочка белошвейки, но собрание богов, Олимп... да какая разница, что там такое, лишь бы было что-нибудь одно.

Denique sit quodvis, simplex duntaxat et unum**.

* «...Художникам, как и поэтам,
Издавна право дано дерзать на все, что угодно!..
Только с умом, а не так, чтоб недоброе путалось с добрым,
Чтобы дружили с ягнятами львы, а со змеями пташки».
(*Гораций.* Наука поэзии, 9—11, 13; пер. М. Гаспарова).

** «Стало быть, делай, что хочешь; но делай простым и единым» (*Гораций.* Наука поэзии, 23; пер. М. Гаспарова).

НЕОБХОДИМОЕ ЗАВЕРШЕНИЕ ВЫШЕСКАЗАННОГО

Но чего стоят все эти принципы, если вспомнить, что вкусы — вещь капризная и нет ни одного вечного и непреходящего закона красоты!

Однако если вкусы вещь капризная и нет ни одного вечного закона красоты, то откуда же берется это чудное волнение, что столь внезапно, столь неодолимо и мощно поднимается из глубин души, сжимая и заставляя трепетать сердце, увлажняя глаза наши слезами радости, горя или восторга, когда мы оказываемся свидетелями подвига силы и доблести, слышим о какой-нибудь выдающейся добродетели? Apage, Sophista!* Никогда не убедить тебе моего сердца в том, что оно трепещет понапрасну, мою душу в том, что она ликует или скорбит понапрасну!

Истина, доброта и красота идут об руку одним путем. Поставьте одно из двух первых качеств в некое редкое или трагическое обстоятельство, и истина обернется красотой. Если решение композиции из трех тел свести лишь к расположению трех точек на листке бумаги, то это будет истина ничтожная, истина чисто умозрительная. Но если вообразить, что одно из этих трех тел — светило, озаряющее нас днем, другое — светило, мерцающее по ночам, а третье — земной шар, на котором мы живем, то мгновенно истина эта становится и великой и прекрасной.

Один поэт сказал о другом: «Этот далеко не уйдет, ему неведом секрет». Какой секрет разумел он? Да тот, владея которым, изображаешь все самое значительное в природе людей — отцов, матерей, мужей, жен, детей.

Мне видится высокая гора, заросшая темным, дремучим, непроходимым лесом. Я вижу, я почти слышу, как низвергается с ее вершины шумный, бурливый поток, разбивая воды свои на брызги об острые пики утесов. Солнце клонится к западу, оно зажигает бриллиантовыми огоньками капли воды, падающие вниз с иззубренных камней. Но воды ручья, преодолев препятствия, заграждающие им путь, собираются в широкий и глубокий поток, который через некоторое время доносит их до мельницы. Здесь меж огромных тяжких жерновов перемалывается и готовится главная и необходимая пища человека. Мне видится эта мельница, ее колеса, купающиеся в белоснежной водяной пене, видится, сквозь листву ив, кровля хижины мельника, и, погрузившись в себя, я принимаюсь грезить.

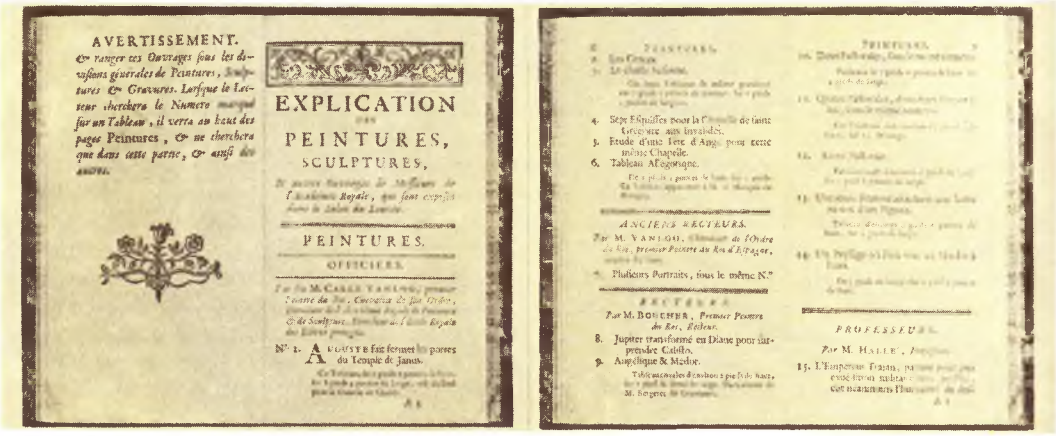
Без сомнения, дремучий лес, напоминающий мне о сотворении мира, красив, и, без сомнения, красив этот утес — олицетворение постоянства и стойкости, и красивы эти капли воды, сверкающие в лучах заходящего солнца, как тысячи мелких бриллиантов, и прекрасен оглушительный рев потока, что нарушает гордое молчание одинокой и дикой горы, сообщая душе моей какое-то неизъяснимое волнение, какой-то тайный ужас.

Но неужели же эти ивы, эта хижина, эти пасущиеся вдали стада — словом, зрелище обыденной сельской жизни не добавит ничего к моему наслаждению? О, какое различие между ощущениями человека обыкновенного и философа! Философ способен размышлять, философ способен увидеть в дереве, растущем в чаще леса, мачту корабля, который однажды унесет его буйную голову вдаль, к бурям и ураганам; он способен угадать в чреве горы дикую руду, которая когда-нибудь будет плавиться в раскаленных печах, обретая затем под молотом формы самых разных предметов — и машин, оплодотворяющих землю, и других машин, способных убивать людей; в глыбах утесов разглядит он камни, что лягут когда-нибудь в стены королевских дворцов и храмов; в водах потока почует он то животворную, а то и разрушительную слепую силу; все провидит он: зарож-

* Отыди, софист!

1. *Фрагонар.* Портрет Д. Дидро. 1769

2. *Л. М. Ванлоо.* Портрет Д. Дидро. 1765



AVERTISSEMENT.

& ranger ces Ouvrages sous les divisions générales de Peintures, Sculptures & Gravures. Lorsque le Lecteur cherchera le Numero marqué sur un Tableau, il verra au haut des pages Peintures, *& ne cherchera que dans cette partie, & ainsi des autres.*

EXPLICATION DES PEINTURES, SCULPTURES,

PEINTURES.

OFFICIERS.

N° 1. AUGUSTE fait fermer les portes du Temple de Janus.

PEINTURES.

4. Sept Esquisses pour la Chapelle de Saint Grégoire aux Invalides.
5. Etude d'une Tête d'Ange pour cette même Chapelle.
6. Tableau Allégorique.

ANCIENS RECTEURS.

Par M. VANLOO, Chevalier de l'Ordre du Roi, premier Peintre du Roi d'Espagne, [illegible]

7. Plusieurs Portraits, sous le même N.°

RECTEURS.

Par M. BOUCHER, Premier Peintre du Roi, Recteur.

8. Jupiter transformé en Diane pour surprendre Calisto.
9. Angélique & Medor.

PEINTURES.

PROFESSEURS.

Par M. HALLE, [illegible]

15. L'Empereur Trajan, [illegible]

3. Первые страницы каталога, или ливре, Салона 1765 года

PEINTURES.

M. DE LA GRENÉE, *Profess*

rès enseigne l'Agriculture a
Triptolême, dont elle nour
le Fils de son propre lait.

Ce Tableau, de 9 pieds 4 pouces d
sur 7 pieds 4 pouces de large, est de
décorer la Salle à manger du nouve
rillon de Trianon.

Mars & Vénus surpris par Vul
16. Psiché surprend l'Amour endorm

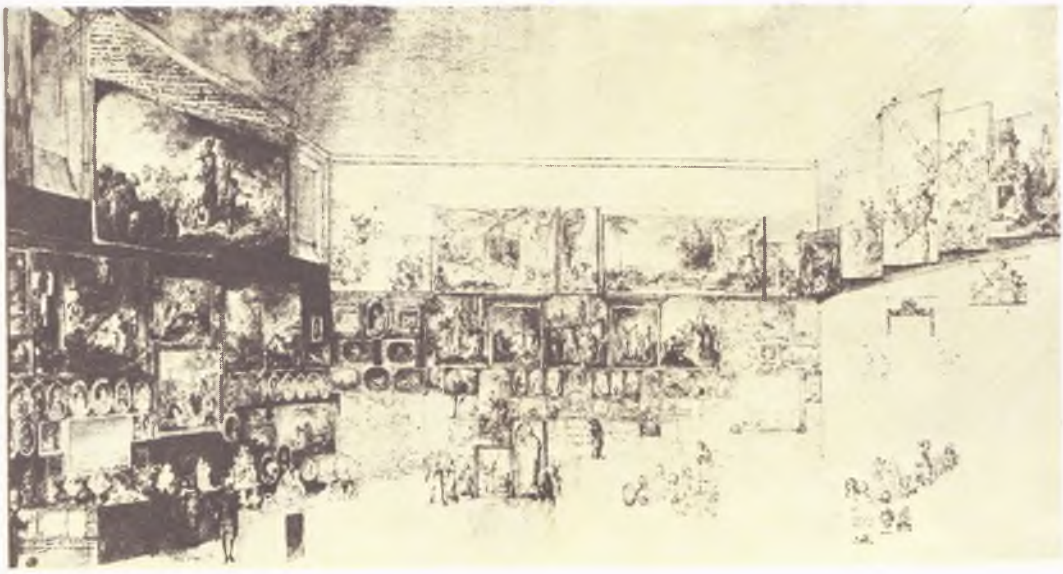
Ces deux Tableaux sont partie de la
ration de la Chambre à coucher du R
Château de Belle-Vue.

Télémaque dans l'Isle de Caly
devient amoureux de la Ny
Eucharis, en caressant l'Ame
18. Alphée poursuit Aréthuse, Dian
métamorphose, l'un en Fleuv
l'autre en Fontaine.
19. Clitie abandonnée par Apollon

Ces trois Tableaux sont de 2 pieds
ces de largeur, sur 1 pied 10 pouces
eur.

20. Bacchus & Ariane.

4. Каталог, или ливре, Салона 1769 года, иллюстрированный Г. де Сент-Обеном.



5. *Г. де Сент-Обен.* Вид Салона 1765 года

6. *Бертелеми.* Портрет Д. Дидро. 1784

7. *Г. де Сент-Обен.* Вид Салона 1767 года

8. *Пигаль.* Портрет Д. Дидро. Бронза. 1777

9. *П. А. Мартини.* Вид Салона 1785 г. Офорт

САЛОН 1759 ГОДА

10. *Карле Ванлоо.* Купальщицы

11. *Алле*. Соблазн вина

12. *Алле*. Соблазн любви

13. *Шарден.* Рисовальщик

14. *Жора.* Медитация монахов-картезианцев

15. *Шарден.* Вышивальщица

16. *Шарден.* Поставщица

17. *Десэ.* Мученичество св. Андрея

18. *Друэ.* Девочка с виноградом

19. *Пажу.* Ж. Б. Лемуан

20. *Дуайен.* Праздник бога садов. Эскиз

21. *Буше.* Рождество

САЛОН 1761 ГОДА

22. *Карле Ванлоо.* Чтение

23. *Десэ*. Св. Бенедикт получает причастие перед смертью

24. *Буше*. Стоянка

25. *Пьер.* Бегство в Египет

26. *Наттье.* Портрет инфанты в охотничьем костюме

27. *Пьер.* Усекновение главы Иоанна Крестителя

28. *Десэ.* Бичевание св. Андрея

29. *Шарден*. Молитва перед обедом

30. *Шарден.* Гувернантка

31. *Рослен.* Портрет маркиза Мариньи

32. *Друэ.* Портрет Бюффона

33. *Друэ.* Портрет детей де Бетюн, играющих с собакой

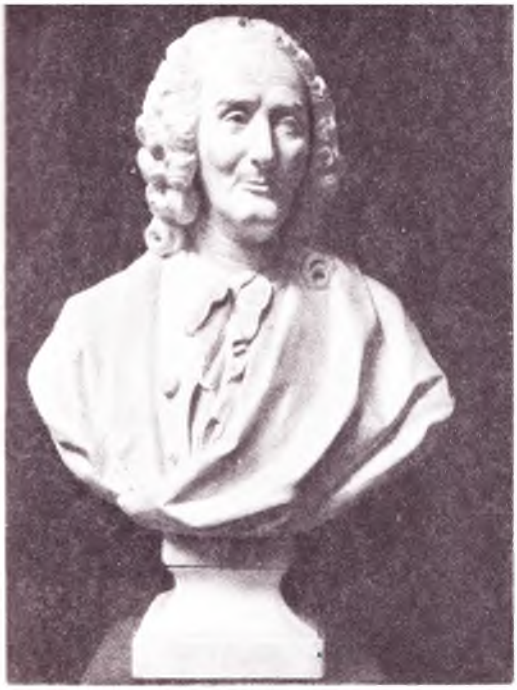
34. *Грёз.* Юный пастух

35. *Грёз.* Паралитик, или Плоды хорошего воспитания

36. *Рослен.* Портрет Ф. Буше

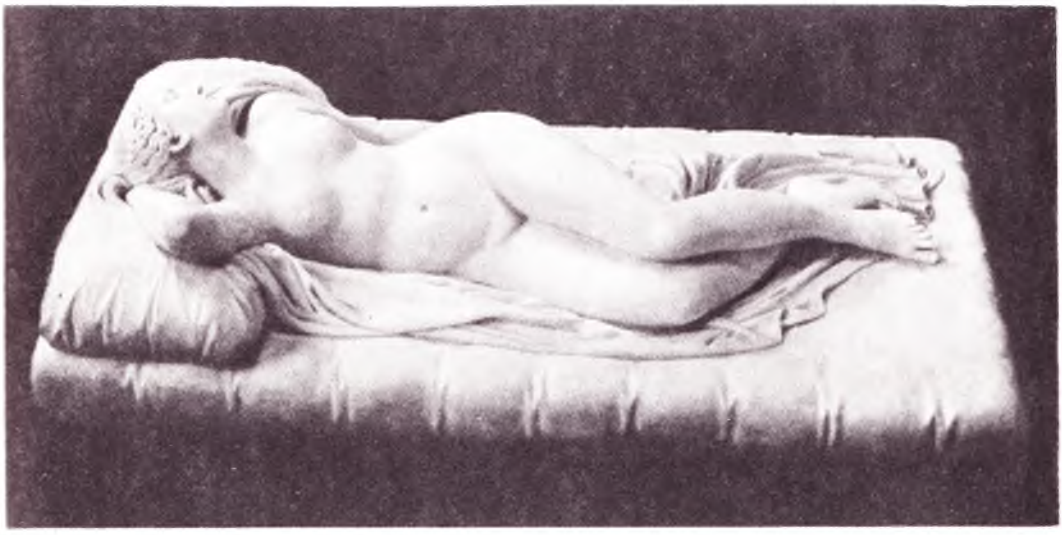
37. *Грёз.* Портрет Франсуа Бабюти

38. *Грёз.* Деревенская помолвка



39. *Каффиери.* Портрет Рамо

40. *Лемуан.* Мавзолей Кребийона



41. *Миньо.* Спящая

САЛОН 1763 ГОДА

42. *Л. М. Ванлоо.* Художник с сестрой перед портретом отца

43. *Пьер.* Меркурий, влюбленный в Герсу, превращает в камень Аглавру

44. *Вьен.* Жрица, воскуряющая фимиам на треножнике

45. *Вьен.* Продавщица амуров

46. *Шарден.* Банка с оливками

47. *Шарден.* Выпотрошенный скат

48. *Латур.* Портрет Ж. Б. Лемуана. Пастель

49. *Шарден.* Виноград, гранаты и пр.

50. *Верне*. Вид порта Ла-Рошель

51. *Верне*. Лунный свет

52. *Верне*. Альпийская пастушка

53. *Лутербур*. Пейзаж с фигурами и животными

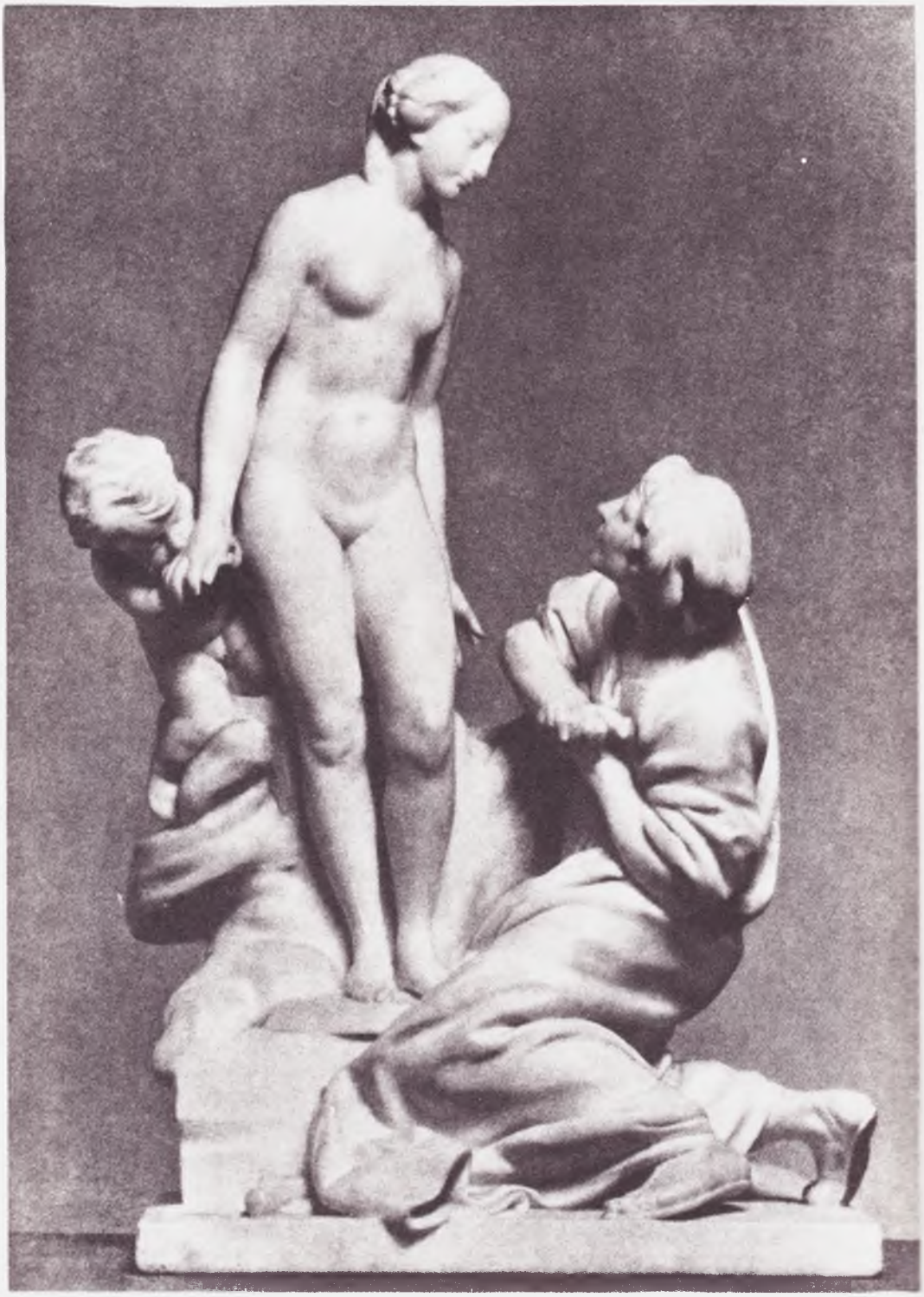
54. *Друэ.* Портрет графа д'Артуа и мадам Клотильды

55. *Рослен.* Портрет герцога Праслена

56. *Дуайен.* Улисс и Андромаха. Гравюра Шарпантье

57. *Грёз.* Сыновняя любовь

58. *Фавре.* Мальтийские дамы, делающие визиты



59. *Фальконе.* Пигмалион

60. Адан. Прометей

61. *Лемуан.* Портрет графини де Брионн

62. *Вилль.* Читающая (с работы Доу). Гравюра

САЛОН 1765 ГОДА

63. *Буше*. Посланец

64. *Буше*. Уснувшая садовница

65. *Карле Ванлоо*. Апофеоз св. Григория

66. *Карле Ванлоо*. Грации

67. *Алле*. Воспитание бедных

68. *Алле*. Воспитание богатых

69. *Вьен*. Марк Аврелий, помогающий народу

70. *Лагрене*. Справедливость и Милосердие

71. *Шарден.* Атрибуты искусств

72. *Шарден.* Атрибуты музыки

73. *Шарден.* Корзина слив со стаканом воды

74. *Шарден.* Атрибуты искусств

75. *Демаши.* Торжественное открытие церкви св. Женевьевы

76. *Сервандони.* Руины

77. *Бодуэн.* Выпроваживаемая девушка

78. *Декан.* Ребенок с птичкой

79. *Грёз.* Наказание дурного сына. Эскиз

80. *Грёз.* Девушка, оплакивающая мертвую птичку

81. *Грёз.* Портрет гравера Вилля

82. *Грёз.* Портрет К. А. Ватле

83. *Грёз.* Неблагодарный сын. Эскиз

84. *Лутербур.* Караван

85. *Аман*. Иосиф, проданный братьями

86. *Лепренс*. Русские крестины

87. *Фрагонар.* Коресс и Каллироя

88. *Фрагонар.* В отсутствие родителей

89. *Фальконе*. Зима

90. *Фальконе*. Зима. Вид с другой стороны

91. *Фальконе*. Александр и Кампаспа

92. *Вассе*. Комедия

93. *Пажу*. Вакханка с маленьким Вакхом. Терракота

94. *Миньо*. Наяда. Барельеф фонтана

95. *Кошен.* Фронтиспис Энциклопедии. Рисунок

96. *Муатт.* Монумент в Реймсе (с работы Пигаля)

97. *Вилль.* Странствующие музыканты (с картины Дитриха)

98. *Боварле.* Жертвоприношение Церере. Абвиль.

99. *Боварле.* Жертвоприношение Венере (с картины Вьена). Абвиль.

100. *Леба́.* Вид Байонны (с картины Верне)

дение больших и малых рек, людей, обитающих по их берегам, расцвет торговли и ценные товары, перевозимые вверх и вниз по течению, а оттуда расходящиеся во все концы земли; все прозрит философ, и в его пытливой душе сладостное чувство неги и удовольствия мгновенно сменится цепенящим ужасом, стоит его воображению слегка взволновать гладь океанских волн.

Таким вот образом наслаждение от произведения искусства возрастает в зависимости от живости воображения, чувствительности и степени развития. Ни природа, ни искусство, ее изображающее, ничего не скажут человеку глупому или холодному, и очень мало — человеку невежественному.

Так что же такое вкус? Это способность, благоприобретенная в результате повторяющихся опытов, угадывать истину или доброту при обстоятельствах, делающих то или другое прекрасным, и живо, непосредственно чувствовать это прекрасное.

Если прежний опыт, определяющий суждения человека, сохранился у него в памяти, то вкус его можно назвать развитым, сознательным; если же память поглотила его, оставив в душе лишь смутный след, мы назовем такой опыт чутьем или инстинктом.

Микеланджело придал куполу собора святого Петра самую красивую форму, какая только возможна. Геометр де Лагир, пораженный совершенством этой линии, построил ее эпюру и заключил, что она отличается самой высокой точностью. Кто подсказал эту кривую Микеланджело, который мог выбрать любую другую среди бесконечного множества линий? Да просто повседневный жизненный опыт. Именно он, этот опыт, уверенно подсказывает и простому плотнику и блистательному Эйлеру верный угол контрфорса стены, грозящей обвалиться, и он же учит мастера, как придать крылу ветряной мельницы самый выгодный для вращения наклон, и это он помогает человеку ввести в его расчеты такие хитроумные приемы, до каких академической геометрии вовек не дойти.

Опыт и упражнение — вот залог успеха и творцов и их судей. Я непременно добавил бы еще сюда и чувствительность. Но как часто видим мы людей высоконравственных, отправляющих правосудие и творящих добро из одного лишь сознания пользы, из любви к умственным занятиям или к порядку и не испытывающих притом никакого сладостного трепета и волнения; так отчего же и вкус не может быть лишен чувствительности, равно как и чувствительность — вкуса? К тому же чувствительность, доведенная до предела, не умеет отличать хорошее от дурного; все возбуждает ее в равной степени. Один промолвит небрежно: «Это красиво». Другой же, буквально опьянев от восторга, взволнуется до слез.

Saliet tundet pede terrám,
Ex oculis stillabit amicis rorem*.

Он станет лепетать что-то несвязное, не в силах найти слова, выражающие состояние его души.

Такие люди, спору нет, счастливее других. Но лучшие ли они судьи, нежели другие? В этом я усомнюсь. Люди с холодной, строгой и спокойной душой, внимательно наблюдающие природу, иногда лучше знают, какие тайные струны следует затронуть, чтобы потрясти нашу душу; они притворяются восторженными, не будучи таковыми, в них столько же человеческого, сколько животного.

Рассудок исправляет иногда первое суждение — плод чувствительности. Вот откуда такое множество произведений, заслуживших одобрение публики и

* «...Будет даже слезы проливать из дружеских глаз, подскакивать, топать ногами о землю» (*Гораций*. Наука поэзии, 429, 430).

почти тотчас же забытых ею; но есть и другие: незамеченные или неодобренные зрителями вначале, они с течением времени, с расцветом разума и искусств, завоевывают все более пристальное внимание, награду, которой по праву достойны.

Вот откуда берется неуверенность в оценке гениального произведения. Оно — единственное в своем роде. Его можно оценить, лишь непосредственно сравнивая с природой. Но кто сможет подняться до такого сравнения? Только другой гений.

ПРИМЕЧАНИЯ

Периодические публичные выставки произведений живописи, гравюры и скульптуры устраивались в Париже с 1667 года по инициативе Королевской академии живописи и скульптуры. Первоначально у выставок не было постоянного места. Работы членов Академии демонстрировались в 1673 году под открытым небом во дворе Пале-Рояля; в 1699 году большая экспозиция (до трехсот картин и скульптур) разворачивается в галереях Лувра. С 1737 года выставки организуются ежегодно (а с 1746 года — каждые два года) в Квадратном салоне Лувра. С тех пор их и начинают именовать Салонами.

Открытие Салонов приурочивали обычно к дню именин короля (25 августа); в сентябре они закрывались. Организацией ведал смотритель королевских строений, а размещение картин и скульптур зависело от так называемого развесчика-декоратора (tapissier). Им бывал обыкновенно наиболее уважаемый из членов Королевской академии — Портай с 1741 по 1759 год, Шарден с 1761 по 1773 год, Вьен в 1775 году. Центральное место в экспозиции отводилось портрету короля, картины же располагались на стенах Квадратного салона в несколько рядов до самого потолка, причем вовсе не всегда картины одного и того же художника оказывались рядом. Как правило, в Салоне выставлялись произведения членов Академии и так называемых «причисленных» к ней (agreés) более молодых живописцев; картины же не принадлежащих к Академии художников висели зачастую в помещениях, примыкающих к входу в Салон. Салоны привлекали большое количество посетителей, тем более что плата за вход не взималась. Это были наиболее представительные художественные выставки; менее авторитетные живописцы демонстрировали свои работы на площади Дофин (так называемый Салон молодых), в Салоне Академии Св. Луки и, наконец, в лавках на мосту Нотр-Дам.

К открытию Салонов Академия выпускала в продажу каталог (livret), содержавший краткое описание наиболее значительных картин и сведения относительно академических должностей и званий авторов. Во времена, когда Дидро писал свои Салоны, каталоги составлял секретарь Королевской академии художеств Ш. Н. Кошен.

Объявления о выставках в Лувре, а также рецензии на них охотно публиковали многие газеты и журналы. Первым во Франции опытом художественной критики, адресованной широкому читателю, стала книжка писателя Лафон де Сент-Иена «Размышления о причинах современного состояния живописи во Франции». В ней подвергнут подробному разбору Салон 1746 года.

В 1753 году литератор и дипломат барон Фридрих Мельхиор Гримм начинает издавать рукописный литературно-критический журнал «Литературная, философская и критическая корреспонденция». Все его рукописные экземпляры рассылаются европейским монархам. Сообщая о событиях парижской жизни и о новинках французской литературы, Гримм помещал в «Корреспонданс литтерер» свои собственные отчеты о Салонах 1753—1757 годов.

В 1757 году Гримм привлек к работе в журнале своего друга Дени Дидро. Вплоть до самой смерти Дидро был сотрудником «Корреспонданс литтерер» и опубликовал в ней несколько десятков статей по самым различным вопросам. В 1759 году по просьбе Гримма Дидро составляет первый обзор выставки в Лувре, и Гримм помещает его в «Корреспонданс литтерер». Всего в этом журнале увидели свет девять критических статей Дидро о Салонах 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1771, 1775 и 1781 годов. Не рецензировались им Салоны 1773, 1777 и 1779 годов, когда Дидро уезжал в Голландию и в Россию, и последний при его жизни Салон 1783 года, когда Дидро был уже тяжело болен.

Салоны не были первыми работами Дидро по проблемам искусства. Еще в 1751 году в «Письме господину*** о глухих и немых, предназначенном для тех, кто слышат и говорят», Дидро писал о специфике художественного языка, присущего живописи, поэзии, музыке. Объективному содержанию понятия прекрасного, теоретическому объяснению разнообразия форм красоты и невозможности регламентировать ее строгими правилами посвящена статья Дидро «Прекрасное» для второго

тома Энциклопедии (1752). В других работах 50-х годов («Беседы о «Побочном сыне», 1757; «Гений», 1757; «О драматической поэзии», 1758) Дидро обращается к произведениям классиков живописи и современных ему художников, утверждая важнейшие положения просветительской эстетики.

В Салонах раскрылись все грани таланта Дидро как литератора, философа и критика искусства. Разнообразные по своему построению (в Салонах использованы формы письма, диалога, беседы, очерка), но неизменно соединяющие информативную и аналитическую точность со свежестью эмоционального восприятия и непринужденностью оценок, художественные обзоры Дидро по своей философско-эстетической цельности, смелости и яркости несопоставимы с рецензиями его предшественников в этой области — Лафон де Сент-Иена, аббата Леблана, наконец, самого Гримма. По существу, своими Салонами Дидро создал новый в просветительской литературе жанр — жанр художественной критики, в котором отчетливо запечатлелась борьба передовой эстетической мысли *его времени за демократическое реалистическое искусство*, обладающее высоким социальным и нравственным пафосом.

Свод девяти Салонов Дидро является блестящим очерком развития французского искусства XVIII века в его ведущих направлениях, от рококо до классицизма предреволюционной поры; Дидро подвергает анализу десятки художественных явлений, группирует, сопоставляет их, чутко исследует их образную ткань, стараясь определить при этом их значимость для современников и уловить в них отзвуки мощной классической традиции прошлого.

В первых же Салонах сложилась своеобразная, органичная для очерков Дидро форма эпистолярной дружеской беседы, непринужденной и естественной по тону, не скованной ни светскими условностями, ни боязнью цензуры или опасениями навлечь на себя гнев влиятельных особ. Эта форма эпистолярной беседы с другом-единомышленником позволяла Дидро сообщать глубоко личный характер своим суждениям общеэстетического порядка, сохранять живость конкретных впечатлений и свободно следовать не столько за каталогом выставки, сколько за развитием собственных представлений о задачах и возможностях художника-творца.

Наиболее полная рукопись Салонов хранится в Ленинграде. При жизни Дидро ни один Салон не был напечатан. Только после его смерти, уже в 1796 году, Бюиссон издал Салон 1765 года вместе с Опытом о живописи. В 1798 году Ж. А. Нежон поместил Салон 1767 года в выпущенном им Собрании Сочинений Дидро. Остальные Салоны были напечатаны в XIX веке.

Полные тексты Салонов с вариантами и комментариями содержат издания: *Diderot D.* Oeuvres complètes, revues et éditées par J. Assézat et M. Tourneux. 20 vol. Paris, 1875—1877. Vol. 10—12; *Diderot.* Salons. Par J. Seznec et J. Adhémar. Oxford, 1957, vol. 1—4. Последнее издание легло в основу настоящего двухтомника.

При работе над изданием были использованы также кн.: *Diderot.* Essais sur la peinture. Texte établi et présenté par Gita May. Salons de 1759, 1761, 1763. Textes établis et présentés par Jacques Chouillet. Paris, 1984; *Diderot.* Salon de 1765. Edition critique et annotée, présentée par E. M. Bukdahl et A. Lorenceau. Paris, 1984.

Имеются сокращенные комментированные издания Салонов и Опыта о живописи: *Diderot.* Oeuvres esthétiques. Textes établis, avec introductions, bibliographies, chronologie, notes et relevés de variantes, par Paul Vernière. Paris, 1968.

Diderot. Oeuvres choisies. T. IV. Les Salons 1759—1781. Textes choisis. Introduction, commentaires et notes explicatives par Roland Desné. Paris, 1970.

Diderot. Oeuvres choisies. T. V. Essai sur la peinture, Pensées détachées. Introduction par Jean Pierre. Textes établis et commentés par Roland Desné. Paris, 1955.

На русском языке Опыт о живописи и сокращенные переводы Салонов изданы в кн.: Дени Дидро об искусстве. В 2-х т. (пер. А. С. Гущина и Н. Б. Красновой). М.—Л., 1936; *Дидро Д.* Собр. соч. в 10-ти т., т. 6. Искусство (пер. под ред. Н. Жарковой, вступит. статья и примеч. Д. Аркина). М., 1946.

При работе над примечаниями были использованы сведения, данные комментаторами французских изданий. Ссылки на них даются в тексте примечаний.

САЛОН 1759 года

В Салоне были представлены работы 36 членов Академии во главе со старейшим из них — Наттье. Впервые участвовали Друэ, Демаши, Жюльяр, Вуарио, Дуайен и другие. Было представлено 150 картин и около 20 скульптур (см.: Сезнек). Отклики на Салон публикуют аббат Жозеф Делапорт, издававший «Франс литтерер» и «Обсерватер литтерер», а также аббат Фрерон (в «Аннэ литтерер»), Мармонтель (в «Меркюр де Франс») и ряд других критиков.

Дидро описывает картины примерно в том же порядке, в каком они перечислялись в каталоге. Ярко выраженная эпистолярная форма этого Салона Дидро свидетельствует о том, что работа выполнялась по просьбе Гримма и мыслилась критиком не как полная, обстоятельная рецензия на выставку, а, скорее, как серия заметок, предназначенных для друга и набросанных непосредственно по впечатлениям от увиденного в Салоне и от прочитанного в каталоге. Гримм получил первый отчет Дидро о Салоне в сентябре 1759 года. Помещая его в «Корреспонданс литтерер», он не счел нужным менять форму дружеского послания, однако из осторожности смягчил резкость отдельных выражений и убрал некоторый фамильярный оттенок стиля, естественный для сугубо дружеского письма.

В «Корреспонданс литтерер» Салон 1759 года появился 1 ноября того же года с небольшим вступлением, где Гримм объяснял читателям, в частности, эпистолярную форму сочинения Дидро. Рубрикация была внесена в текст этого Салона позднейшими переписчиками рукописи «Корреспонданс литтерер» (по-видимому, это было сделано в целях единообразия, так как в более поздние Салоны сам Дидро ввел подзаголовки и деление на разделы).

Оригинал письма Дидро хранится в Национальной библиотеке в Париже. Салон 1759 года был впервые напечатан 9 марта 1845 года в журнале «Л'Артист» (вып. 4, т. III).

[1] *Аман,* любимый визирь легендарного персидского царя Артаксеркса (Ассура), был возмущен тем, что родственник царской жены иудей Мардохей не кланялся ему, как это делали все остальные придворные. Аман замыслил тогда истребить всех иудеев, но жена царя Эсфирь сумела разоблачить визиря перед Ассуром; Мардохею были оказаны царские почести, а Амана повесили на той самой виселице, которую он приказал приготовить для Мардохея (Библия. Кн. Есфири, 3).

[2] На этой картине, написанной на известный мифологический сюжет (супруга предводителя аргонавтов Язона колхидская волшебница Медея из мести мужу-изменнику убивает своих детей), Карле Ванлоо изобразил Медею с лицом известной актрисы м-ль Клерон, игравшей роль Медеи в трагедии П. Корнеля; в Язоне же многие узнавали черты трагического актера А. Л. Лекена. К моменту открытия Салона публика уже имела возможность познакомиться с картиной Карле Ванлоо, так как художник впервые выставлял ее зимой и потом кое-что переделывал в ней в ответ на критические замечания. Заинтересовавшись толками о картине, король Людовик XV изъявил желание увидеть ее отдельно, поэтому она, как явствует из первой фразы Дидро, была вывешена в Салоне уже после открытия.

[3] Имеется в виду картезианский монастырь Шартре, где находилась серия картин Э. Лесюера *Легенда о святом Бруно,* которую Дидро неизменно ставил очень высоко (см. Опыт о живописи, Салон 1761 года).

[4] Весталка — жрица при храме богини Весты. Обязанные соблюдать обет целомудрия и постоянно поддерживать священный огонь на алтаре богини (за ослушание весталок закапывали живыми в землю), весталки почитались в Древнем Риме образцом благочестия, чистоты и верности долгу. Этого-то и не находит Дидро в картине Наттье.

[5] Алле получил такое прозвище за пристрастие к пасторальным сюжетам; плодовитым сочинителем пасторалей был его старший современник — писатель и ученый Фонтенель.

[6] *Мост Нотр-Дам* — мост в Париже, где во времена Дидро размещались дешевые лавки торговцев картинами; там происходила наименее престижная из художественных выставок.

[7] Речь идет о Софи Воллан.

[8] Комментаторы склонны считать, что это описание — результат смешения впечатлений Дидро от картин Рембрандта и Льевена на один и тот же сюжет (см. Ж. Мэ).

[9] *...некоего Лагрене* — речь идет о Луи Жане Франсуа Лагрене-старшем (1724—1805).

[10] Примерно так кузница Вулкана описана в «Энеиде» Вергилия (XIII, 416—453).

[11] Domine non sum dignus (Недостоин, господи). — См.: Евангелие от Луки, VII, 4—10.

[12] Аббат *Трюбле* — иезуит, один из противников Энциклопедии, объект насмешек Вольтера, сочинившего на него эпиграмму, и для Дидро (см. Опыт о живописи).

[13] Имеется в виду живопись восковыми красками. Эта техника описана Дидро в его статье «История и секреты живописи восковыми красками».

[14] Член Академии с 1752 года, Ж. Ж. Башелье писал преимущественно цветы и животных, но пробовал свои силы и в традиционно «академических» жанрах, в частности исторической живописи.

[15] Член Академии с 1757 года, г-жа Вьен, как явствует из каталога, выставляла в Салоне 1759 года рисунки цветов, бабочек, птиц.

[16] Сюжет взят из поэмы Гомера «Илиада» (песнь XXII).

[17] Сюжет из Библии (кн. Бытия, 21, 14—19).

[18] Виргиния — римлянка, которую децемвир Аппий хотел обманом заполучить в рабыни; отец убил Виргинию, предпочтя ее смерть позору рабства.

[19] Согласно греческому мифу, певец Орфей был растерзан неистовыми вакханками, выполнявшими волю бога Диониса, которому Орфей не желал поклоняться, так как почитал лишь Аполлона.

САЛОН 1761 года

Салон открылся 25 августа и включал около двухсот произведений 53 художников. Среди дебютантов на выставке были представлены Герен, Бодуэн, Ролан Делапорт, Бриар. Событием Салона стала жанровая картина Грёза *Деревенская помолвка.* Девять скульпторов выставили около сорока произведений, из которых наибольшим успехом пользовался бюст актрисы м-ль Клерон работы Лемуана (см.: Сезнек). Наиболее обстоятельный обзор Салона был напечатан в «Обсерватер литтерер» («Замечания Общества любителей относительно картин нынешнего Салона», написанные аббатом Ф. Б. Делагардом).

Отчет Дидро о Салоне 1761 года написан, как и предыдущий, в форме письма М. Гримму. Тон доверительной беседы, непосредственность выражения впечатлений здесь проявились, пожалуй,

еще более явственно, чем в Салоне 1759 года. В то же время на полях рукописи, посланной в «Корреспонданс литтерер», Дидро сделал пометки, содержащие выписанные из каталога сведения о разбираемых произведениях (в книге: *Diderot*. Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763, печатавшейся по рукописным автографам Дидро, воспроизведен текст с этими пометками). По-видимому, автор Салона 1761 года считал своей главной задачей как можно полнее передать собственные впечатления от выставки, сознательно предоставляя издателю «Корреспонданс литтерер» право придать его рукописи приемлемую для журнала форму. Об этом говорит и имеющаяся в рукописи приписка, обращенная к другу: «Получилась чистая болтовня. Берите отсюда все, что вам подойдет».

В рукописном журнале Салон 1761 года появился в сентябрьском, двух октябрьских и ноябрьском выпусках. Гримм, действительно, внес в рукопись многочисленные поправки, отчасти приглушив чересчур раскованную дружескую интонацию и в ряде случаев убавив как резкость критических выпадов, так и пылкость восторженных оценок. Как показал комментатор Салонов Ж. Шуйе, это вмешательство отнюдь не всегда было безобидным и подчас вносило в мысль Дидро оттенки, ей на данном этапе не свойственные. Так, находясь уже в это время под влиянием неоклассических вкусов, Гримм приписал Дидро (в разделе о Буше) симпатию к «настоящему суровому вкусу в духе античности», хотя для автора Салона 1761 года подобная симпатия еще не была характерна.

Дидро приветствует в этой рецензии картины с возвышенным и драматическим сюжетом, который поражает воображение и пробуждает серьезные, благородные мысли и чувства. С этих позиций он критикует «распущенного» Буше (хотя всего два года назад находил одухотворенным и трогательным его полотно *Рождество*); его восхищают патетика и «великие характеры» на полотнах Десэ, и в то же время он высоко оценивает «естественность» и «простоту» у Вьена и в нравоучительных сценах Грёза.

Салон 1761 года был напечатан в 1819 году. Рукопись Дидро с недавнего времени находится в Национальной библиотеке в Париже.

[1] То есть в имении г-жи д'Эпине, где находился в это время Гримм.

[2] В 1749 году в Париже был обнародован мирный договор, заключенный в Экс-ла-Шапель в конце 1748 года в ознаменование окончания войны за Австрийский престол (1741—1748). В этой войне Франция была союзницей Пруссии, Испании, Баварии, Саксонии, Неаполя, Сардинии, Швеции против Австрии, Англии, Голландии, России. По мирному договору Франции пришлось отказаться от всех приобретений, сделанных в результате побед в Голландии.

В 1761 году в самом разгаре была начавшаяся в 1756 году Семилетняя война, и в свете весьма неблагоприятно развивавшихся в этой войне событий картина Дюмона «Обнародование мира в 1749 году» воспринималась всеми как прозрачный намек на общественные настроения. Дидро не случайно перешел именно к ней после разбора королевского портрета: картина Дюмона была вывешена в Салоне на почетном месте, рядом с портретом Людовика XV (см.: Ж. Шуйе).

[3] Имеется в виду друг Дидро аббат Галлиани.

[4] Картина *Чтение* работы К. Ванлоо принадлежала г-же Жоффрен.

[5] Комментаторы считают, что Дидро, называя полотно (*Времена года*), выполненное Фр. Альбани вместе с А. Карраччи, приписал ему содержание других картин, в том числе *Венера в кузнице Вулкана* (см.: Ж. Шуйе).

[6] Согласно Евангелию от Матфея, Иоанн Креститель обличал царя Ирода и его жену Иродиаду в нарушении ими иудейских обычаев (Иродиада стала женой Ирода при живом первом муже). Дочь Иродиады Саломея по наущению матери вытребовала у Ирода голову Крестителя в награду за свою искусную пляску. Эту голову она принесла Иродиаде на блюде (Матф., 14, 3—12).

[7] Речь идет о дочери Людовика XV Луизе-Элизабете, вышедшей замуж за инфанта Филиппа Испанского.

[8] То есть на одну из картин Э. Лесюера из серии *Легенда о святом Бруно* (см. примеч. 3 к Салону 1759 года).

[9] Речь идет о герое трагедии П. Корнеля «Полиевкт» — христианском мученике Полиевкте.

[10] Согласно легенде, монах Рох (XIII—XIV века), помогая больным чумой, заразился сам; он уже был при смерти, когда его нашла собака, и ее хозяин помог Роху излечиться от чумы.

[11] Дидро говорит об аббате Галлиани, находившемся в Париже с 1759 года. Вместе с ним Дидро, видимо, посещал Салон 1761 года (см.: Ассеза, Турне).

[12] Вольная цитата из римского писателя V века н. э. Макробия: «Эта рыба не для всех» (III, 14, 4). Она фигурирует в качестве эпиграфа на титульном листе «Философских мыслей» Дидро (1746) (см.: Ж. Шуйе).

[13] Речь идет о триумвире Октавиане Августе, победившем Марка Антония в морской битве при Акциуме (30 год до н. э.). В результате этой победы римляне овладели Египтом; Клеопатра, а затем Антоний покончили с собой.

[14] Здесь говорится о драматурге Проспере Кребийоне, авторе классицистических трагедий на сюжеты из древней (в частности, римской) истории.

[15] Шарден был назначен декоратором-развесчиком в 1761 году и исполнял эту обязанность в течение двенадцати лет.

[16] В войне за австрийское наследство, вообще очень неблагоприятной для Франции, французские войска одержали победы в Голландии при Лоуфельде и Фонтенуа (1745).

[17] Имеется в виду швейцарский художник Жан Юбер, прозванный «Юбер-Вольтером», портретист и пейзажист.

[18] В Салоне 1761 года выставлялись полотна Жака Шарля Удри, сына знаменитого анималиста Жана Батиста Удри, умершего в 1755 году.

[19] Действительно, картина Башелье предназначалась, как было объявлено в каталоге Салона, для мануфактуры гобеленов (см.: Ассеза).

[20] Атлет из Кротона, побеждавший несколько раз на Олимпийских играх (VI век до н. э.). Легенда гласит, что, став старым, Милон вознамерился попробовать еще раз свои силы и расщепил дерево, но был защемлен между половинками ствола и в таком положении разорван волками. В Лувре имеется мраморная скульптура П. Пюже (XVII век), изображающая Милона, терзаемого дикими зверями.

[21] См. Салон 1759 года, примеч. 14.

[22] Речь идет о ныне не существующей конной статуе короля, воздвигнутой в Париже на площади Людовика XV. Начатый Бушардоном, монумент был завершен Пигалем.

[23] Имеется в виду строительство великолепной церкви в классическом стиле, которая возводилась на месте полуразрушенного средневекового храма св. Женевьевы в Париже по проекту архитектора Ж. Ж. Суфло в течение не десяти, а тридцати лет (окончена в 1790 году). В 90-х годах новая церковь св. Женевьевы была превращена в гробницу великих людей Франции и переименована в Пантеон.

[24] Дидро говорит о пышной крытой колоннаде, построенной в 1667—1673 годах по проекту архитектора Клода Перро, и о Северном и Южном павильонах Лувра (архитекторы Перро и Лево); в XVIII веке эти павильоны и колоннада оставались незавершенными из-за того, что официальная резиденция короля была перенесена в Версаль.

[25] «Одиссея», XI, 22—153.

[26] *Варнава* — апостол, спутник апостола Павла («Деяния апостолов», XIV, 11—18). Изображен на одном из картонов Рафаэля.

[27] В 1765 году Дидро помогал издать «Трактат о красках для эмали и фарфора», написанный химиком Монтами. О Дюране сведений не сохранилось.

[28] Бушардон работал над конной статуей Людовика XV (см. примеч. 22), Пигаль — над гробницей знаменитого французского маршала Морица Саксонского.

[29] Речь идет о враче Камилле Фальконе. Бюст находится в музее г. Анжера (см.: Ж. Шуйе).

[30] Дабы помешать исполнению страшного пророчества, фиванский царь Лай отдал младенца Эдипа пастуху с тем, чтобы последний проколол ребенку ногу и подвесил его на ремнях на дереве, оставив его затем умирать в лесу. Однако, как гласит греческий миф, пастух сжалился над младенцем и освободил его от пут.

[31] Согласно античному мифу, Вакх, сын Юпитера и смертной женщины Семелы, был рожден дважды: появившись на свет недоношенным, он до положенного срока пребывал зашитым в бедре Юпитера; затем, рожденный отцом вторично, Вакх был им передан через Меркурия на воспитание нимфам.

[32] Картины Дж. Казановы не были обозначены в каталоге. Поэтому и Дидро не дает их названий.

САЛОН 1763 года

Салон открылся 25 августа и был, по мнению современников, необыкновенно удачно устроен Шарденом, проявившим понимание и вкус при расположении произведений. Было представлено 160 живописных полотен, 28 скульптур, 22 гравюры и один гобелен. В Салоне впервые выступили художники Брене, Белланже, Фавре, Валад и Лутербур (произведения последнего стали сенсацией выставки; см.: Сезнек).

Салон 1763 года был помещен М. Гриммом в номер «Корреспонданс литтерер» 1 октября 1763 года с пространным предисловием, в котором издатель журнала сделал беглый экскурс в историю Салонов начиная с 1673 года и весьма высоко оценил деятельность Дидро как критика живописи того времени.

В Салоне 1763 года в полную силу развернулся талант Дидро-критика. Здесь была разработана теория критики как акта вживания в творческий замысел и в процесс создания картины. Пробуя свою теорию на практике, в Салоне 1763 года Дидро как бы становится собеседником художника и соучастником творческого акта; он с жаром спорит с автором, порицает или поддерживает его манеру писать, указывает, какой технический прием или изменение композиции лучше раскрыли бы замысел. Иногда критик как бы переделывает картину на свой лад, исходя из собственного понимания ее идеи. В связи с этим меняется, делается более прихотливой форма критической рецензии; мы находим не только типичные для Дидро обращения к своему другу Гримму, но и диалоги, где сталкиваются разные суждения об одном и том же явлении (о Лутербуре, например), и развернутые монологи, адресованные художнику, о котором он пишет, и рассказы полуанекдотического характера о привычках и фактах частной жизни выдающихся творческих личностей (Латур, Грёз, Лутербур и др.).

В Салоне 1763 года главные положения эстетики Дидро обнаруживаются со всей определенностью. Дидро отводит первостепенную роль творческому вдохновению художника, владеющему

тайной воссоздания того, что создано природой. Он выносит бесповоротный приговор устаревшему эффектному, но легковесному манерничанью рококо и приветствует, с одной стороны, возвращение искусства к античной простоте, к спокойному величию и красоте линий (Вьен), а с другой — к поражающей душу, трогающей чувства естественности (Верне, Лутербур, Грёз).

Дидро не единственный, кто откликнулся на Салон 1763 года рецензией. В этом же 1763 году лионец Матон де Лакур издал отдельной книгой в Париже адресованные г-же Помпадур «Письма г-же*** о полотнах, скульптурах, гравюрах, выставленных в Салоне Лувра в 1763 году». «Письмо о Салоне 1763 года», подписанное М. дю П., тоже было издано брошюрой. Появилась статья в «Журналь энциклопедик», «Описание» аббата Делагарда в «Меркюр» и рецензия аббата Фрерона в «Аннэ литтерер» (см.: Сезнек).

Подписчики «Корреспонданс литтерер» прочитали Салон 1763 года в шести выпусках журнала (с 1 октября по 15 декабря 1763 года). В 1831 году Салон печатался в отрывках в журнале «Л'Артист». В 1857 году он был полностью напечатан в «Ревю де Пари».

[1] Дидро имеет в виду Ж. Б. Кольбера, министра Людовика XIV, чье мнение, судя по протоколам Академии художеств от 1663 года, сыграло решающую роль при обсуждении идеи открытия публичных выставок живописи и скульптуры (см.: Ж. Шуйе).

[2] Вольный пересказ отрывка из «Диалога об ораторах» Тацита (XXXV—XXXVII) (см.: Ж. Шуйе).

[3] У древних римлян Вертумн — божество, сменяющее времена года; упоминается в VII сатире Горация (см.: Ж. Шуйе, Р. Десне).

[4] На берегу озера Леман близ Женевы с 1758 по 1778 год жил в Фернее Вольтер, которого Дидро в «Племяннике Рамо» называет первым поэтом во всех жанрах (см.: Ж. Шуйе).

[5] См. Салон 1761 года, с. наст. изд.

[6] *Овидий.* Метаморфозы, X, 1—63.

[7] Здесь: пытки ада; *Тенар* — мыс в Лаконике, где находилась пещера, которую греки считали одним из входов в подземное царство.

[8] *Ассур* (или Артаксеркс) — библейское имя персидского царя Ксеркса; великолепнейший пир Ассура с вельможами описан в главе 1 книги Есфири, входящей в Ветхий завет.

[9] *Эсфирь* (Есфирь) — иудейка, ставшая супругой могущественного персидского царя Ксеркса (Ассура, Артаксеркса); она заступилась за свой народ, когда по воле царя и по наущению спесивого визиря Амана иудеям грозило поголовное истребление. Узнав о готовящемся злодеянии, Эсфирь незваная является к царю и отваживается обратиться к нему, хотя знает, что за это ей полагается казнь. Но царь милостиво касается ее скипетром в знак того, что готов ее выслушать. Этот эпизод (кн. Есфири, 5, 1—3) и изображен на картине Рету (а до него на картине Н. Пуссена).

[10] Дидро говорит о Софи Воллан.

[11] Среди людей, достойных восхищения, Дидро называет короля Генриха IV, сумевшего усмирить феодальные и религиозные распри и объединить французское королевство; дальновидный политик Генрих IV для упрочения своего влияния во Франции счел необходимым отказаться от протестантской веры и перейти в католичество; провел целый ряд финансовых и хозяйственных реформ, улучшивших положение Франции, приведенной гражданскими войнами на грань разорения. *Марк Аврелий,* император и философ, почитается образцом справедливости; *Траян* прославился своими благодеяниями в отношении бедных и мерами, помогавшими развитию сельского хозяйства; наконец, римскому философу-стоику и писателю *Сенеке* и оратору и писателю *Цицерону* принесли славу их сочинения.

[12] Этот абзац представляет собой замечание Гримма в ответ на рассуждение Дидро о сходстве. Гримм внес его в текст, публиковавшийся в «Корреспонданс литтерер». Всего таких замечаний в Салоне 1763 года, как установлено комментаторами, восемнадцать (см.: Ж. Шуйе).

[13] *Фавор* — согласно Евангелию, гора в Сирии, на которой преображенный Иисус Христос являлся своим ученикам (Л. 9,35).

[14] *Сен-Мартен* — исправительный дом в Париже.

[15] Как было указано в каталоге Салона, сюжет этой картины взят художником из стихотворной сказки Ваде с тем же названием.

[16] Сюжет взят из «Метаморфоз» Овидия (II, 815—832).

[17] Фамилию *Жюссье* носили несколько представителей известного в XVIII веке семейства ботаников. О каком именно здесь говорится — неясно.

[18] Дидро был едва ли не единственным критиком, столь безоглядно превозносившим в 1763 году «дух античности» в картинах Вьена (см.: Ж. Шуйе, с. 202—204).

[19] В каталоге Салона указывалось, что Вьен воспользовался сюжетом античной росписи, найденной в Геркулануме и затем опубликованной в виде гравюры в многотомном неаполитанском издании «Древности Геркуланума» (см.: Ассеза, Шуйе).

[20] Рассказ о добродетельной иудейке Сусанне, оговоренной похотливыми старцами, но восстановившей свое доброе имя благодаря вмешательству пророка Даниила, содержится в Библии, в апокрифических главах книги Даниила (13, 10—12, 52—62).

[21] Согласно греческому мифу, богиня зари Эос (Аврора) полюбила божество полуденного света Тифона и стала его супругой; по просьбе Авроры Зевс сделал Тифона бессмертным; но, забыв попросить для него также и постоянной молодости, вечно юная богиня обрекла себя на жизнь с бессмертным, но бесконечно дряхлеющим старцем.

[22] Эпизод из Библии (кн. Иисуса Навина, 10, 12—13).

[23] То есть «Чудотворная купель». См. Салон 1759 года.

[24] То есть пытки ада и услады любви. *Пафос* — поселение на Кипре, где находился храм богини Афродиты. См. также примеч. 7.

[25] Эпизод из Библии (кн. Бытия, 39, 6—20) рассказывает о том, как сын Иакова, юный Иосиф, стал рабом знатного египтянина Потифара и как его жена, не сумев склонить юношу к прелюбодеянию, из мести очернила его перед мужем.

[26] «Горацій» (1640) — трагедия П. Корнеля, «Федра» (1677) — трагедия Ж. Расина.

[27] В церкви Сен-Мартен-де-Шан в Париже находились картины французского художника Жувене, выполненные в 1675 году.

[28] В долине Иосафат в день Страшного суда должны собраться все мертвые. Химик Монтами, как сообщал Гримм в примечании к этому месту Салона, отличался исключительной набожностью.

[29] В церкви Сен-Жерве находилось изображение истязания двух братьев, принявших мученическую смерть от руки палачей Нерона. Картина была написана по рисунку Лесюера.

[30] *Мадам Пернель* — персонаж комедии Мольера «Тартюф», мать Оргона, женщина ворчливая и вздорная.

[31] *Битвы Александра* — серия из пяти картин французского художника Шарля Лебрена в галерее Аполлона в Лувре.

[32] Теперь это набережная Малаке в Париже.

[33] См. примеч. 20 к Салону 1761 года.

[34] См. примеч. 8.

[35] См. примеч. 6 к Салону 1759 года.

[36] Имеется в виду поэма швейцарского поэта XVIII века С. Гесснера «Смерть Авеля». Сюжет заимствован из Библии (кн. Бытия, 4).

[37] Картина из серии *Четыре времени суток,* написанной для библиотеки дофина в Версале (см.: Ассеза).

[38] Картина из серии *Порты Франции.*

[39] Примечание, сделанное М. Гриммом. «Философом» назван здесь сам Дидро.

[40] О Рослене, так же как и о названном выше Перроно, М. Гримм счел необходимым добавить еще несколько собственных критических замечаний, смысл которых в том, что в их картинах нет ни жизни, ни тепла, ни изящества.

[41] Герена М. Гримм защищает, ссылаясь на то, что публика высоко оценила его миниатюры.

[42] Обвиненная в безнравственности, знаменитая гетера Фрина была оправдана афинским судом благодаря своей замечательной красоте.

[43] М. Гримм в примечании возразил «философу» (Дидро), считая, что гордый вид Фрины перед судом был бы психологически неоправданным.

[44] Имеется в виду картина *Паралитик (Сыновняя любовь),* находящаяся в собрании ленинградского Эрмитажа.

[45] Неточная цитата из пролога к комедии Публия Теренция «Девушка с Андроса» (17).

[46] В помещенном в этом месте примечании Гримма сказано, что в Салоне не было выставлено несколько картин Грёза, объявленных в каталоге, так как владельцы не пожелали представить их на выставку. Возмущенный этим, Гримм добавляет несколько восторженных фраз о ранее выставлявшихся картинах Грёза и о *Паралитике.*

[47] Точное название этой картины — *Смерть Виргинии.* См. примеч. 18 к Салону 1759 года.

[48] Эпизод Троянской войны описан в трагедии «Троянка» Еврипида: после падения Трои вдова Гектора Андромаха спрятала малолетнего сына Астианакса в гробнице его отца, но греки во главе с Улиссом, разыскав младенца, сбросили его со стен Трои из боязни, как бы он, став взрослым, не принялся мстить убийцам отца.

[49] Здесь следует еще одно примечание, сделанное рукой Гримма: издатель «Корреспонданс литтерер» счел нужным привести мнение аббата Галлиани, утверждавшего, что в Салоне 1763 года была только одна хорошая картина — картина Дуайена.

[50] Картина была выполнена Казановой для представления в Академию. Гримм поддержал негативное мнение Дидро о живописи Казановы.

[51] За *Интерьер церкви св. Иоанна Мальтийского* Фавре был принят в Академию в 1762 году.

[52] Дидро имеет в виду возникший в античную эпоху миф о том, что Прометей создал людей из глины и воды. «Преступление» же Прометея состояло в том, что он, как известно, похитил для людей огонь у богов. Таким образом, Дидро соединяет два мифа о Прометее воедино (см.: Ж. Шуйе).

После этого рассуждения Дидро следовало возражение Гримма «философу» относительно достоинств статуи Фальконе. Расходясь с восторженным мнением большинства рецензентов Салона. Гримм нашел фигуру Пигмалиона и плохо расположенной и маловыразительной. И этой критикой и упреком в чувстве зависти, якобы присущем Фальконе, Гримм вносил скептическую ноту в пылкие дифирамбы своего друга — «Философа».

[53] См. примеч. 29.

ПРИМЕЧАНИЯ

САЛОН 1765 года

Выставка, открывшаяся 25 августа, отличалась большим разнообразием и имела столь большой успех, что ее продлили до конца сентября. В Салоне были выставлены работы 40 художников и 11 скульпторов; в каталог было внесено 261 произведение, причем иногда несколько вещей одного автора фигурировало под одним и тем же номером. Были широко представлены работы скончавшихся в 1765 году живописцев К. Ванлоо и Ж. Б. Десэ. Впервые выставили свои произведения Бридан, Десэ-младший, Дювивье, Аман, Фрагонар. Большим успехом пользовались работы Грёза, Верне, Фрагонара и Лагрене (см.: Сезнек). Размещением картин вновь ведал Шарден, который очень успешно справился с задачей, сумев развесить картины так, чтобы были отчетливо видны индивидуальные особенности манеры каждого художника.

1765 год был особенно урожайным на книги и статьи по искусству. Вышли книги аббата Мери и Дандре-Бардона; некрологи, посвященные Ванлоо и Десэ, были опубликованы в «Корреспонданс литтерер» и в «Меркюр де Франс»; рецензии на Салон поместили «Меркюр» (статья Делагарда), «Аннэ литтерер» (статья Фрерона) и «Журналь энсиклопедик»; брошюры о Салоне написали Матон де Лакур («Письма г-ну***) и Лепаон («Критика картин и скульптур»).

Дидро считал свой Салон 1765 года лучшим из всех им написанных. В работе над ним он часто опирался на современные ему исследования по теории и истории искусства: на книгу английского художника У. Хогарта «Анализ красоты» (1753), на труды немецкого ученого И. И. Винкельмана, в том числе на его «Историю искусства древности» (переведенную и изданную на французском языке в 1766 году), на работы своих соотечественников — Э. М. Фальконе о скульптуре и Ватле о гравюре (см.: Букдаль).

В Салоне 1765 года даны подробные очерки творчества К. Ванлоо, Ж. Б. Десэ, Фальконе. Представление Дидро о неразделимом единстве «идеальной» и технической сторон творческого процесса нашло в этом Салоне еще более последовательное воплощение, чем в предыдущих критических работах. В формальном отношении Салон 1765 года интересен включением в непринужденный диалог с Гриммом пространных теоретических экскурсов.

Салон 1765 года публиковался в шести выпусках «Корреспонданс литтерер» за 1765—1766 годы. В 1796 году он был перепечатан издателем Бюиссоном. В 1798 году, издавая собрание сочинений Дидро, Нежон вновь напечатал Салон 1765 года. Автографа Дидро не сохранилось, но, по-видимому, наиболее близок к нему текст, опубликованный Нежоном и печатавшийся, возможно, по рукописи, которую Дидро сам готовил в последние годы своей жизни для будущего собрания сочинений (см.: А. Лорансо).

Русский перевод Салона 1765 года выполнен с текста, основой которого послужило издание Нежона.

[1] Эти слова принадлежат Франсуа Лемуану. В примечании, внесенном Гриммом в текст Салона 1765 года при его публикации в «Корреспонданс литтерер», разъясняется со ссылкой на Шардена, что «сохранить эскиз» означает превратить ранее сделанный набросок в законченную картину, что под силу далеко не каждому художнику.

[2] «Столбами» тут названы колонны, на которых римские торговцы вывешивали объявления о новинках литературы.

[3] Из стихотворения французского поэта Ф. Малерба «Утешения г-ну Дюперье, дворянину из Экс-ан-Прованса, по поводу смерти его дочери».

[4] Дидро подразумевает Опыт о живописи, который следовал за текстом Салона 1765 года.

[5] То есть философские рассуждения, которые не могут заменить творческой силы таланта.

[6] Издание Энциклопедии было завершено в 1765 году. Последние семь лет Дидро работал над ним один.

[7] Дидро считал весьма пагубной для живописцев меценатскую деятельность графа де Кайлюса; «бичом художников» называет его и «Корреспонданс литтерер» (см.: Сезнек).

[8] Дидро имеет в виду Гримма, которому он подарил рисунок для экслибриса, изображающий вечнозеленые ветки остролиста и снабженный надписью: «Всегда в листках». Это была своеобразная эмблема неутомимой деятельности издателя «Корреспонданс литтерер».

[9] Это полотно, начатое К. Ванлоо, но завершенное уже Луи Мишелем Ванлоо, входило в серию картин на сюжеты из античной истории, предназначенных для украшения королевской резиденции в Шуази. Эта серия была заказана в 1764 году королем; выбор сюжетов и художников для исполнения заказа был поручен секретарю Академии Кошену. Замысел Кошена состоял в следующем: следовало написать четыре картины, изображающие милосердные деяния императоров древности — Августа, Траяна, Тита и Марка Аврелия. Только что закончилась Семилетняя война, мир был заключен на условиях, невыгодных для Франции. Прославление миролюбия и гуманности римских монархов, заботившихся не о военной славе, а о мире и благе подданных, в этой связи представлялось особенно своевременным. С одной стороны, оно давало пищу для аналогий, позволявших в весьма выгодном свете показать деятельность Людовика XV как миротворца и радетеля о своем государстве. В то же время картины монарших добродетелей пропагандировали просветительский идеал доброй и мудрой власти. Правда, король остался холоден к нравственным достоинствам выполненных для него картин: через два года изображения добрых деяний императоров были из его резиденции убраны.

Карле Ванлоо было поручено воплотить на полотне сюжет, рассказывающий о миролюбии им-

ператора Августа; Траяна, сошедшего с лошади, чтобы выслушать жалобу бедной женщины, написал Алле; Марк Аврелий, раздающий хлеб голодным, был изображен Вьеном; Буше было поручено написать императора Тита, освободившего военнопленных; но затем заказ на картину перешел к Десэ, который умер, не кончив эту работу. Замысел Кошена предусматривал также создание двух аллегорических полотен: *Милосердие и Справедливость* и *Доброта и Щедрость*. Их исполнил Лагрене. Все картины (за исключением картины Десэ) были выставлены в Салоне 1765 года (см.: Сезнек).

[10] Римский храм двуликого бога Януса (которому приписывалась способность видеть прошлое и будущее одновременно, и в частности предсказывать исход войн) запирался только на то время, когда Рим не воевал. За тысячу лет храм запирали всего девять раз.

[11] Старинная церковь и площадь в Париже.

[12] Первый вариант картины *Грации* не имел успеха ни в Салоне 1763 года, ни у г-жи де Помпадур и был уничтожен К. Ванлоо после закрытия Салона.

[13] Буше изображал граций в картинах *Амур, закованный грациями в цепи* (1742) и *Три грации, заковывающие Амура в цепи* (1738) (см.: Букдаль, Лорансо).

[14] См. примеч. 20 к Салону 1763 года.

[15] Дидро имеет в виду картину *Сусанна и старцы* Ж. Ф. де Труа.

[16] Это Дж. Чезари, автор картины *Купание Сусанны*, которую Дидро мог видеть в собрании герцога Орлеанского в Пале-Рояле (см.: Букдаль).

[17] Философ и финансист барон Гольбах был знатоком искусства и обладал богатой коллекцией картин; у Гольбаха Дидро встречался с художниками (о завтраке с Латуром он пишет в Салоне 1765 года).

[18] Г-жа де Помпадур умерла в 1764 году. Она считалась покровительницей живописцев и сама брала уроки гравюры у Жака Гюэя. Потому-то Дидро и говорит, что у нее стоял станок Гюэя.

[19] Речь идет о картине Грёза *Девушка, оплакивающая мертвую птичку*.

[20] Дидро имеет в виду заключенный в феврале 1763 года мирный договор, положивший конец разорительной для Франции Семилетней войне.

[21] Подразумевается мраморная скульптура Бушардона *Амур, смастеривший лук из палицы Геркулеса* (1750).

[22] Семь эскизов К. Ванлоо на сюжеты из жизнеописания св. Григория Назианзина предназначались для купола капеллы.

[23] Кардинал де Полиньяк, французский представитель в Папской курии, помог К. Ванлоо получить королевскую пенсию.

[24] В примечании к Салону Гримм выразил сомнение в достоверности этого утверждения Дидро. Комментаторы сообщают, что эскизы Ванлоо после его смерти хотело сначала купить Интендантство королевских строений, но владельцем их стал Луи Мишель Ванлоо; затем их купила Екатерина II.

[25] *Ахилл, узнанный Улиссом среди дочерей Ликомеда* — картина Пуссена; *Меркурий, завязывающий сандалии* (1744) — мраморная скульптура Пигаля.

[26] Будучи в Риме в 1712—1713 годах, К. Ванлоо учился у П. Легро скульптуре.

[27] После смерти К. Ванлоо роспись купола капеллы св. Григория выполнил в 1765—1772 годах Ф. Дуайен. Первоначально, как сообщал Гримм, расписывать по эскизам Ванлоо хотел художник Пьер, но этот план был отвергнут. Росписи Дуайена можно видеть и сейчас в соборе Инвалидов.

[28] См. Салон 1759 года и Салон 1763 года.

[29] Этот этюд (фрагмент композиции *Апофеоз св. Григория)* также предназначался для росписи купола капеллы св. Григория.

[30] Дидро иронически перефразирует стенания Андромахи по погибшему Гектору при виде живого Энея («Энеида», III, 312): «Гектор, где ты?»

[31] «Роза и Кола» — одноактная комедия Седэна (музыка Монсиньи), поставленная в 1764 году; Дешан — знаменитая в те времена куртизанка.

[32] Из сонета Петрарки («Канцоньере» CCXLIX, 11).

[33] После смерти г-жи де Помпадур, покровительствовавшей Буше, он был назначен первым королевским живописцем. Этот титул давал ему большие преимущества и право распределять заказы, рекомендовать сюжеты, быть посредником между королем и другими художниками (см.: Букдаль, Лорансо).

[34] Кончетти — распространенные в итальянской поэзии XVII века изощренные метафоры, основанные на нарочито необычных сближениях далеких друг от друга предметов или явлений. Кончетти могли являть примеры блестящего остроумия и безудержно смелой фантазии, но нередко они представляли собой нелепости самого дурного вкуса или образцы вымученной риторики.

[35] Сюжет, основанный на мифе об обольщении Юпитером нимфы Каллисто (спутницы богини Дианы), взят из «Метаморфоз» Овидия (II, 405—530).

[36] Языческая красавица Анжелика и сарацинский рыцарь Медор — персонажи поэмы Л. Ариосто «Неистовый Орландо». В 1685 году Ж. Б. Люлли была написана опера того же названия на либретто Ф. Кино. Дидро цитирует далее два стиха из этого либретто (акт IV, явл. 2).

[37] Имеется в виду герой стихотворной сказки Лафонтена «Никез».

[38] *Катинон* (м-ль Фулькье) — актриса труппы итальянской комедии.

[39] Имеется в виду греческий пасторальный роман Лонга «Дафнис и Хлоя» (IV век).

[40] См. примеч. 9

[41] Видимо, подразумевается слепок с античного рельефа на колонне Траяна, где было изображение императора. Слепки с головы Траяна использовались на уроках в Академии художеств (см.: Букдаль, Лорансо).

[42] Дидро имеет в виду картину Пуссена *Обморок Эсфири перед троном Ассура* (см. Салон 1763 года, примеч. 9).

[43] Согласно греческому мифу, нимфа-охотница Аталанта всем сватавшимся к ней юношам предлагала состязаться с нею в беге; если она выигрывала состязание, то претендента на ее руку ждала смерть. Гиппомену удалось с помощью уловки опередить быстроногую нимфу: на бегу он бросал ей под ноги золотые яблоки, которые Аталанта подбирала и потому вынуждена была бежать медленнее (*Овидий,* Метаморфозы, X, 560—704).

[44] См. примеч. 9.

[45] Дидро имеет в виду строки Лукреция об эпидемиях и о чуме в Афинах («О природе вещей», VI, 1090).

[46] Строка из «Энеиды» (XII, 168).

[47] Дидро подразумевает не изображение св. Бруно (которого Рубенс не делал), а другую картину Рубенса, гравированную Ватле (см.: Букдаль, Лорансо).

[48] В основе этого сюжета — известный античный миф о любви богини лесов и луны Дианы к прекрасному юноше Эндимиону; как передает Аполлодор в своей «Библиотеке» (I, 7, 5), его усыпил Зевс по просьбе влюбленной богини, желавшей тем продлить молодость возлюбленного.

[49] Дидро имеет в виду скульптуру Фальконе *Умирающий Христос,* находившуюся в парижской церкви св. Роха.

[50] Эта и следующая аллегорические картины Лагрене-старшего овальной формы предназначались для королевской галереи Шуази (см. примеч. 9.)

[51] Ветхозаветный миф рассказывает о военачальнике и судье иудеев Иеффае из Галаада; во время войны с аммонитянами он дал обет в случае победы принести в жертву первого, кто выйдет из ворот его дома встречать победителей. Одержав победу, Иеффай принес в жертву собственную единственную дочь, так как именно она первой вышла встречать отца из ворот его дома (Библия, кн. Судей, 11, 30—40).

[52] Картина Ж. Б. Пьера, выставлявшаяся в Салоне 1761 года.

[53] Видимо, художник изобразил эпизод из книги Бытия (13): 75-летний старец Авраам, который еще раньше по зову бога поселился с семейством в Ханаане, в голодное время покинул эти земли и ушел в Египет, где весьма разбогател; со своими многочисленными стадами, рабами, женой Сарой, племянником Лотом (последний потом отделился от Авраама) Авраам затем вернулся в Ханаанские земли, и бог отдал их ему и его потомкам во владение.

[54] Основу сюжета *Милосердие Римлянки* составил нравоучительный рассказ римского писателя I века н. э. Валерия Максима об узнике, которого спасла от голодной смерти его собственная дочь, приходившая в темницу и кормившая отца грудью («Замечательные деяния и изречения» V, 4).

[55] См.: *Рабле.* Гаргантюа и Пантагрюэль, кн. 5, гл. VII

[56] Последователи рационалистического течения в протестантизме, получившего свое название от имени его основателей — сиенского монаха XVI века Франческо Мариа Лелио Социна и его племянника Фаусто Паоло Социна, которые отвергали ортодоксальный догмат Троицы, учение о первородном грехе и предопределение, утверждали человеческую, а не божественную природу Христа.

[57] В картине трактуется евангельский рассказ о раскаянии апостола Петра в его троекратном отречении от Христа (Матф., 26, 69—75).

[58] См. Салон 1761 года и Салон 1763 года.

[59] Согласно «Деяниям апостолов» (9, 1—4), апостолу Павлу (Савлу), в бытность его правоверным защитником иудейской веры и гонителем христианских общин, явился по дороге в Дамаск свет с неба, от которого Павел пал на землю и потерял зрение. Небесный глас укорил Павла в его преследованиях христиан, после чего он принял крещение и стал проповедником учения Христа.

[60] На Вандомской площади до 1792 года возвышалась конная статуя Людовика XIV работы Ф. Жирардона.

[61] Эпизод из «Илиады» (XXI, 211—384): греческий герой Ахилл, завалив реку Скамандр близ Трои телами убитых им троянцев, навлек на себя гнев бога этой реки Скамандра; вышедшая из берегов река пытается поглотить Ахилла, но отступает перед валом огня, который направил на нее Вулкан. Картина Десэ — одна из семи написанных им картин на сюжеты «Илиады»; по ним должны были изготовить гобелены.

[62] Греческий миф рассказывает о несчастной судьбе дочери фиванского царя Никтея Антиопы, которая родила двух близнецов от Зевса, явившегося к ней в образе сатира. Сюжет использовали многие художники (Тициан, Корреджо, К. Ванлоо, Ватто и другие).

[63] Дидро не одинок в критическом отношении к этому полотну: журнал «Меркюр», например, увидел в нем «плод альянса Десэ с Буше» (последний был тестем Десэ; см.: Сезнек).

[64] Сцена из романа маркизы де Тенсен «Мемуары графа де Коменжа» (1735): став монахом в аббатстве Траппы, граф целует руку своей возлюбленной Аделаиды, тайно укрывавшейся в том же аббатстве; неожиданное свидание прерывается смертью Аделаиды. Подобная сцена имеется также в драме А. де Бакюлара «Граф Коменж» (1764) (см.: Сезнек, Букдаль). М. Гримм, в отличие от Дидро, увидел в этой картине не «историю», а неправдоподобие чувства и недостаток живописности.

[65] Царица Артемизия Галикарнасская (IV век до н. э.), похоронив мужа Мавзола, возвела над его могилой гробницу, считавшуюся одним из семи чудес света. Этот эпизод древней истории трактовался в европейском искусстве как апофеоз женской верности; кроме Десэ к нему обращался К. Ванлоо, написавший ту самую возмутившую Дидро «театральную» Артемизию в театральном костюме XVIII века — героиню неизвестной пьесы (см.: Букдаль).

М. Гримм в примечании к тексту не согласился с высокой оценкой картины Десэ, считая, что в ее композиции художник погрешил против психологического правдоподобия, создав вымученное нагромождение фигур в духе Буше.

[66] См. примеч. 27.

[67] См. Салон 1759 года, Салон 1761 года и Салон 1763 года.

[68] Так писал о Десэ, в частности, Ш. Н. Кошен в «Очерке жизни г-на Десэ» (1765).

[69] Перефразированная цитата из «Поэтического искусства» Горация (I, 585).

[70] Написанная для вступления в Академию *Смерть Авеля* Башелье была выставлена в Салоне 1763 года, но успеха не имела, и Башелье написал для Академии вместо нее новую картину *Милосердие римлянки; Воскресение* выставлялось в Салоне 1759 года.

[71] Сюжетом для картины Шалля послужил эпизод из «Илиады» (VI, 313—368).

[72] Вольный пересказ отрывка из «Илиады» (III, 314—328).

[73] Врач Кейзер изобрел пилюли для лечения венерических болезней и издал в 1765 году книгу на эту тему (см.: Ассеза).

[74] В «Басне о пчелах» Б. де Мандевиля (1705) утверждалось, что пороки частных лиц обществу в целом полезны.

[75] Все три картины — десюдепорты салона в королевской резиденции Шуази.

[76] Из книги Цицерона «Катон, или Диалог о старости» (XIV, 47) (см.: Букдаль).

[77] Дидро подразумевает трактат Уэбба «Исследования о красотах живописи и достоинствах самых знаменитых художников древности и современности» (1765), где доказывалось, в частности, что древние мастера во всем превосходят современных.

[78] Трактат «Анализ красоты» (1753) английского художника У. Хогарта был прочитан Дидро по-английски в 1765 году. Хогарт бывал во Франции в 40-е годы и знакомился с французской живописью (см.: Букдаль).

[79] Речь идет о статуе Геркулеса Фарнезского, представляющий собой копию со статуи Лисиппа, выполненную афинским скульптором Гликоном. Эта работа Гликона была найдена в XVI веке в Риме. Мысли Дидро о Геркулесе Фарнезском близки рассуждениям Хогарта в его «Анализе красоты».

[80] См. примеч. 1 к Опыту о живописи. О скульптуре *Антиной* писал также Хогарт в «Анализе красоты» (см.: Букдаль).

[81] *Пифон* — чудовищный змей, которого Аполлон убил выстрелом из лука.

[82] Все эти рассуждения Дидро о роли пропорций при передаче характерных признаков модели в скульптуре навеяны чтением трактата Хогарта (см.: Букдаль).

[83] Дидро посвятит рисунку первую главу Опыта о живописи.

[84] См. примеч. 6 к Салону 1759 года.

[85] Для приема в Академию в 1741 году Ноннот представил два портрета. В Салоне 1765 года им был выставлен также один портрет.

[86] См. Оду XLV («О стрелах Амура»).

[87] Вольный пересказ фрагмента из Менипповых диалогов греческого писателя Лукиана, а именно беседы Мениппа и его друга (она входит в диалог «Икароменипп»).

[88] Дидро имеет в виду Шардена — развесчика картин в Салоне 1765 года.

[89] Дидро говорит о картине Верне *Полдень* из серии *Четыре времени суток*.

[90] *Гораций*. Поэтическое искусство, 358.

[91] Сравнение Верне и Лоррена см. также в Салоне 1763 года.

[92] Папаша Кассандр, мамзель Зирзабель, красавчик Лиандр — персонажи французских ярмарочных фарсов.

[93] Далее в «Корреспонданс литтерер» следовало дополнение, сделанное М. Гриммом. Издатель журнала с глубоким почтением говорил о герцоге Ларошфуко, чье благородство, честность и щедрость были широко известны, а также о его дочери герцогине д'Анвиль, помогавшей семье безвинно казненного Каласа. Гримм присоединился к резкой критике картины Рослена, не сумевшего достойным образом написать прославленное семейство Ларошфуко.

[94] Также как «красильщик» на профессиональном жаргоне художников значило «плохой колорист» (см. Салон 1763 года), для Дидро «кружевник» — это синоним «ремесленника» (см.: Букдаль).

[95] М. Гримм счел здесь необходимым возразить своему другу — «философу», подчеркнув, что этот серьезный вопрос затрагивает репутацию различных европейских народов и не может быть исчерпан беглыми замечаниями автора Салона; Гримм отказывается видеть у Рослена национальные черты, считая его заурядным ремесленником-«кружевником».

[96] 6 сентября 1764 года состоялась торжественная церемония закладки нового здания церкви св. Женевьевы, строившейся с 1758 года на месте старого здания по распоряжению Людовика XV архитектором Суфло (позднее церковь была превращена в Пантеон).

[97] Кошену поручалось запечатлевать в рисунках и гравюрах придворные празднества, церемонии, балы и т. д. Эту обязанность Кошен выполнял с 1739 года (см.: Букдаль).

[98] Точнее, в *Юном ученике,* выставленном в 1761 году.

[99] Дидро подразумевает историю философа-богослова Пьера Абеляра (1079—1142), который влюбился в Элоизу и был оскоплен по приказу ее дяди — каноника.

[100] В районе Керамика, в пригороде Афин, располагалось кладбище, где хоронили героев, павших за родину, и ставили им памятники; Пританей — здание в Афинах, где происходили важные гражданские церемонии.

[101] Декан — автор четырехтомных «Жизнеописаний фламандских, немецких и голландских художников» (1755—1763) (см.: Ассеза).

[102] В лавке Трамблена на мосту Нотр-Дам продавались произведения искусства небольшой ценности и посредственные картины и копии (см.: Букдаль).

[103] Греческий миф о Кефале повествует о том, что сыну Гермеса Кефалу изменила его жена Прокрида; позднее, помирившись с мужем, Прокрида подарила ему копье, полученное ею в дар от бывшего возлюбленного — царя Миноса; Кефал нечаянно убил Прокриду этим копьем во время охоты, за что был потом изгнан из страны (*Аполлодор.* Библиотека, III, 14—15).

[104] По греческому мифу, близнецы Кастор и Полидевк (Поллукс) различались тем, что Кастор был смертным, а Полидевк — бессмертным.

[105] В начале 60-х годов Дидро помогал Гюберу переводить идиллии С. Гесснера на французский язык. В 1762 году сборник «Идиллии и сельские поэмы» вышел во Франции. О поэме Гесснера «Смерть Авеля» Дидро написал статью (см.: Букдаль).

[106] Вся дальнейшая импровизация Дидро относительно «второго» смысла картины Грёза — свидетельство далеко не однозначного отношения критика к этому художнику: с энтузиазмом приветствуя правдивость и нравоучительность сюжетов Грёза, Дидро проницательно отмечает не только отдельные технические погрешности его живописи, но и улавливает оттенок игривой двусмысленности в его трогательных сюжетах, обращает внимание на фривольные намеки в его идеализации невинных семейных добродетелей. Яркий пример такой двусмысленности Дидро усматривает в *Портрете г-жи Грез* (см.: Р. Десне, с. 36—37).

[107] Имеется в виду картина Рубенса *Рождение Людовика XIII* из серии *Жизнь Марии Медичи.*

[108] Книга, вышедшая в 1719 году без имени автора; приписывается Шавиньи или аббату Барену (см.: Букдаль).

[109] Гримм сделал тут примечание, в котором сообщал своим читателям, что картина *Паралитик* уже куплена Екатериной II и увезена в Россию.

[110] Речь идет о картине Десэ *Артемизия у гробницы Мавзола* (см. примеч. 65).

[111] Гримм в примечании ответил на эти вопросы друга: в частности, он считает оскорбительным для Грёза сравнение его набросков с картиной Десэ; что касается истинной поэзии, то это такая поэзия, которая более всего приближает вымысел к правде; но, добавляет Гримм, из двух нарисованных куполов прекрасным будет не тот, который можно принять за реальный, а тот, где в рисунке передано вдохновение художника.

[112] *Палингенез* — переход души умершего в другое тело.

[113] Притча о добром самаритянине, который одел и накормил ограбленного и избитого разбойниками иудеянина, рассказана в Евангелии от Луки (10, 30—35).

[114] *Вергилий.* Буколики, I, 52.

[115] Картина написана на сюжет одноименной интермедии Ж. Ж. Руссо.

[116] *Ессеи* — иудейская секта, исповедовавшая учение, близкое раннехристианскому.

[117] Картина была заказана Л. Ж. Конде для его замка в Шантильи.

[118] Ж. Дюфуйу и Р. де Сальнов — авторы руководств по организации королевской псовой охоты в XVI и XVII веках (см.: Сезнек).

[119] На сент-овидской ярмарке, происходившей осенью на Вандомской площади, продавались сладости и детские игрушки (см.: Букдаль).

[120] Дальнейшие рассуждения Дидро о симметрии близки положениям «Анализа красоты» У. Хогарта (см.: Букдаль).

[121] Конкурсной работой Лепренса была картина *Русские крестины,* написанная им по возвращении из России.

[122] Подразумевается сам М. Гримм.

[123] Имеются в виду г-жа д'Эпине и врач Т. Троншен.

[124] Имеются в виду барон Гольбах и его жена Шарлотта, которую Дидро здесь в шутку назвал «злодейкой».

[125] Речь идет о Софи Воллан.

[126] Кармонтель нарисовал акварелью Дидро и Гримма за беседой, и гравюра, выполненная с этого рисунка, была помещена на титульном листе первого тома «Корреспонданс литтерер» (см.: Букдаль).

[127] Антуан Лафосс, автор трагедии «Манлий» (1698). См. примеч. Гримма.

[128] См. примеч. 60.

[129] Здесь Гримм добавляет, что тонкое наблюдение Дидро о художественном эффекте сцен покоя заслуживает более детального рассмотрения: «Мне не встречалось до сих пор ничего написанного на эту тему», — заключает Гримм.

[130] Братья Крепен и Крепиньен, принявшие мученическую смерть в 287 году, считаются покровителями ремесленников-сапожников.

[131] Видимо, Дидро вновь говорит здесь о неоднократно ранее упоминавшемся им полотне Лесюера *Св. Бруно и его спутник раздают имущество беднякам* из серии *Легенда о св. Бруно,* написанной для монастыря Шартре (см.: Букдаль).

[132] Имеются в виду эскизы К. Ванлоо для капеллы св. Григория, которые Дидро подробно разбирал в начале Салона 1765 года.

[133] Многоглазый великан Аргус был приставлен богиней Герой стеречь Ио — возлюбленную Зевса, превращенную в корову. Гермес (Меркурий) по приказу Зевса усыпил Аргуса и убил его (*Овидий.* Метаморфозы, I, 624—723).

[134] Рассказ о любимом сыне Иакова, юном Иосифе, из ревности проданном в рабство бродячим купцам его завистливыми старшими братьями, содержится в книге Бытия (I, 37).

[135] Эрминия, Танкред, Армида, Ринальдо — персонажи поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим».

[136] См. примеч. 102.

[137] Дидро напоминает Гримму суждение Ф. Лемуана о том, что художнику нужен тридцатилетний опыт, чтобы уметь «сохранить свой эскиз». См. примеч. 1.

[138] Греческий миф, рассказанный Павзанием («Описание Эллады», VII, 21), повествует о том, что калидонская красавица Каллироя отвергла любовь Кореса, жреца бога Диониса; тогда Дионис послал на жителей страны безумие, от которого их могло избавить только принесение Каллирои в жертву. Но Корес заколол себя вместо любимой; Каллироя же покончила с собой. Далее Дидро пересказывает этот сюжет, описывая свой «странный сон» о Фрагонаре.

[139] См.: «Республика», VII.

[140] Тирс — увитый хмелем посох, атрибут Диониса и его жрецов.

[141] *Гебры* — секта поклонников Зороастра, гонимая мусульманами и отличавшаяся строгостью нравов.

[142] Гримм завершил размышления Дидро о Фрагонаре предложением не выносить окончательного суждения об этом дебютанте до следующего Салона; тем более что, по его мнению, художнику не вполне удалось передать возвышенную поэтичность сюжета, столь выразительно переданную Дидро в изложении его «сна».

[143] Место казней в Париже.

[144] Как явствует из других рукописных вариантов текста Салона 1765 года, Дидро имеет в виду своего друга, журналиста и издателя Ж. Б. Сюара.

[145] *Молинист* — последователь учения испанского иезуита Луиса Молины (1535—1600), примирявшего божественное предопределение со свободой воли.

[146] Имеется в виду картина *Воздушный поцелуй,* которую Грёз выставил в 1769 году.

[147] Например, в трактате Ж. Ж. Руссо «Рассуждение о науках и искусствах» (1750), в «Письме к д'Аламберу о театральных зрелищах» (1758), в романе «Юлия, или Новая Элоиза» (1761).

[148] См. описание находящегося в Ватиканских музеях *Торса Геркулеса* в «Истории искусства древности» И. И. Винкельмана.

[149] *Тобосо* — родная деревня героини сервантесовского «Дон Кихота» Дульсинеи Тобосской.

[150] Помещенное далее в «Корреспонданс литтерер» примечание Гримма свидетельствует о том, что он разделял восхищение «философа» вкусом, глубокими мыслями, искренним энтузиазмом автора «Истории искусства древности»; однако перевод этого труда на французский язык, выполненный в 1766 году Селиусом, возмутил его своей безграмотностью.

[151] Речь идет о статуе *Умирающий гладиатор* (Рим, Капитолий).

[152] Здесь и далее Дидро неоднократно обращается к положениям статьи «Скульптура», написанной Фальконе для Энциклопедии; в толковании творчества Микеланджело и античных скульпторов Дидро опирается на работу Винкельмана «Размышления о подражании творениям греков», переведенную в 1756 году (см.: Букдаль).

[153] Ученица Фальконе Мари Анна Колло была автором нескольких бюстов, в том числе бюста Дидро, изваянного ею сначала в глине (1766), а позднее (в 1772 году) в мраморе. В России М. А. Колло выполнила голову Петра I для памятника, воздвигнутого скульптором Фальконе в Санкт-Петербурге.

[154] В Бордо стояла конная статуя Людовика XV (уничтожена в 1792 году).

[155] Подразумевается изображение гробницы на картине Десэ *Артемизия у гробницы Мавзола* (см.: примеч. 65 к Салону 1765 года).

[156] Цитата из 2-й сатиры Ювенала.

[157] То есть у Фрэнсиса Бэкона.

[158] Имеется в виду одна из трех фигур так называемого *Памятника из Реймса* (1765) — бронзовая аллегорическая фигура Гражданина, символизирующая покой и благосостояние народа. Проект памятника, выгравированный Муатом, был выставлен в Салоне 1765 года. Две другие фигуры — король Людовик XV и аллегорическая фигура Женщины со львом, символизирующая мощь Франции. Дидро говорит об этом памятнике также в Опыте о живописи.

[159] Эта аллегорическая фигура, как явствует из каталога Салона, имеет также название *Зима.*

[160] Епископ Амвросий наказал таким образом императора Феодосия Великого после учиненной им резни в Фессалониках.

[161] *Монарх* — король прусский Фридрих; *государыня* — императрица Екатерина II (см.: Ассеза, Букдаль).

[162] *Панталоне* — персонаж итальянской комедии масок (чудной старик в непомерно больших штанах).

[163] Сюжет заимствован из «Естественной истории» Плиния (XXXV, X), которую Фальконе сам переводил (см.: Букдаль).

[164] Имеется в виду книготорговец Про, друг Фальконе; скульптор подарил ему свою работу, выполненную в глине в 1765 году (см.: Букдаль).

[165] По-французски Адан и Адам пишутся одинаково.

[166] Скульптурная группа, изваянная Аданом, изображает сцену побега Одиссея из пещеры циклопа Полифема («Одиссея», IX).

[167] *Варфоломей* — один из двенадцати апостолов, принявший мученическую смерть.

[168] В Салоне 1759 года выставлялась картина Десэ *Мученичество св. Варфоломея* (см.: Букдаль).

[169] Г-н Турнегем добился для Куапеля звания первого придворного художника.

[170] Пьер Пюже, отличавшийся незаурядным талантом, при жизни был почти не признан. Ассеза приводит такой случай из его биографии: Пюже была заказана конная статуя Людовика XIV для г. Марселя, но вскоре заказ у него отобрали и передали другому скульптору, посредственному, но зато запросившему меньшее вознаграждение.

[171] В примечании Гримм уточняет, что имя этого ученика — Л. Гийар; в 1754 году он действительно послал королю статую своей работы, а затем навсегда покинул Францию, чтобы не стать жертвой мести своего разгневанного учителя (как известно, Бушардону самому было поручено делать конную статую короля). В Риме, куда Гийар переселился, он быстро выдвинулся и получил покровительство герцога Шуазеля.

[172] Здесь речь идет, по-видимому, о гравере и ювелире Ж. Леблане (1677—1749); ювелир Лебель не известен (см.: Букдаль).

[173] Речь идет о Маркантонио Раймонди, гравере работ Рафаэля (см.: Букдаль).

[174] Ж. Ж. Балешу выполнил гравюру с картины Верне *Буря*.

[175] Флипар представил гравюры с картин Верне и Вьена.

[176] Гравюра, изображающая памятник Людовику XV работы Пигаля.

[177] Ими были представлены в Салон 1765 года гравюры по картинам К. Ванлоо, Пьера, Аведа, Верне, Бергхема.

[178] Имеется в виду Опыт о живописи.

ОПЫТ О ЖИВОПИСИ

Впервые это сочинение Дидро увидело свет под заглавием «Трактат о живописи» в конце 1766 года в рукописном журнале «Корреспонданс литтерер» М. Гримма. Первоначально в нем было только пять глав. В 1795 году, в самый разгар революционных событий, парижский издатель и книгопродавец Фр. Бюиссон напечатал «Трактат» уже под другим заголовком — Опыты о живописи — и не в пяти, а в семи главах. В том, изданный Бюиссоном, входил и текст Салона 1765 года. Комментаторы придерживаются разных мнений относительно того, с какого оригинала Бюиссон перепечатал Опыты. По-видимому, издатель воспользовался рукописной копией, прежде принадлежавшей Гримму. В годы революции бумаги последнего были конфискованы, а сам издатель «Корреспонданс литтерер» находился в эмиграции (см.: Ж. Мэ).

В 1798 году друг Дидро и издатель его собрания сочинений Ж. А. Нежон поместил его трактат в полном объеме в 13-й том сочинений великого философа под заглавием Опыт о живописи, объявив, что печатал его непосредственно с имевшейся у него копии, сделанной рукой самого автора.

Уже в 1796 году Опыт (точнее, бюиссоновский его вариант) был переведен на немецкий язык. 8 августа 1796 года И. В. Гете, незадолго до того вернувшийся из Италии, в восторженных выражениях писал о нем швейцарскому художнику Г. Мейеру. Из переписки Гете и Шиллера явствует, что Гете послал другу Опыт; Шиллер был им настолько «очарован», что просил одолжить ему книгу на продолжительное время, ибо «каждое слово в ней — это яркий луч, проливающий свет на тайны искусства... это произведение содержит много советов, столь же полезных поэту, сколь и художнику» (цит. по: Ж. Мэ, с. 7). Гете сам перевел отдельные части Опыта Дидро и написал к первым двум главам комментарий. Перевод и комментарий были помещены в альманахе «Пропилеи», который издавал Гете (1798, т. I, вып. II). Гете предпослал этой своей работе введение, озаглавив его «Признание переводчика». В нем он признал, что Дидро своими парадоксами, живостью наблюдений, самим ходом рассуждения побудил Гете высказать собственные мысли об изобразительном искусстве. Давая общую характеристику трактату французского просветителя, немецкий писатель главное достоинство Опыта усматривал в том, что его целью было «потревожить носителей и сторонников старых форм и вызвать революцию» во взглядах на искусство. Провозглашенные Дидро принципы должны были, как был убежден Гете, «располагать к переходу от манерности, рутины, педантизма к прочувствованному, основанному на мастерстве и свободомыслящему искусству». Прочитав работу Дидро спустя тридцать лет после ее создания, Гете испытывал необходимость возразить отдельным ее положениям; но он при этом сознавал себя не противником, а союзником и продолжателем борьбы Дидро против тех, «кто препятствует настоящему развитию революции искусств, которую он в значительной степени подготовил, тогда как они ползают по обширной плоскости дилетантизма и халтуры между искусством и природой и столь же мало способствуют осно-

вательному познанию природы, сколь и обоснованной творческой деятельности в искусстве» (*Гете И. В.* Собр. соч. в 10-ти т, т. 10. М., 1980, с. 115—116).

Возражения Гете затрагивали прежде всего характерную для Дидро мысль о непосредственной связи искусства и природы, позволявшую французскому критику строить концепцию просветительского реализма в искусстве; Гете предупреждает против возможности такого упрощенного понимания этой связи, которое приводит к «смешению природы и искусства» («главной болезни, поразившей наше время», — добавляет Гете). Полностью соглашаясь с выпадами Дидро против академического педантизма в использовании художниками моделей, Гете подчеркивает, что «живая модель для художника только сырье; нельзя, чтобы оно его ограничивало, а необходимо, чтобы он старался его переработать» (там же, с. 128). Гете считает необходимым усилить и развить содержащиеся в Опыте Дидро предпосылки для выявления принципиального различия между манерностью, которая удаляет художника от целостного единства, и продуманным индивидуальным методом, приближающим творца к «прекрасной, внутренне связанной гармонии целого»: «Художник должен стремиться создать не произведение природы, а совершенное произведение искусства» (там же, с. 147—149). Ряд возражений вызвали у Гете мысли Дидро о колорите, хотя немецкий писатель единодушен с автором Опыта в признании первостепенной роли цвета в изобразительном искусстве (см. также примеч. Д. Аркина в изд.: *Дидро Д.* Собр. соч. в 10-ти т., т. 6, с. 618—620).

На русском языке Опыт о живописи был издан в 1936 году с некоторыми сокращениями в книге «Дени Дидро об искусстве» (т. I, в 1946 году опубликован под редакцией Н. Жарковой и с примечаниями Д. Аркина в издании: *Дидро Д.* Собр. соч. в 10-ти т., т. 6).

[1] *Антиной* — погибший в юности любимец римского императора Адриана. Сохранившиеся статуи и рельефы представляют Антиноя идеально красивым юношей с меланхолическим выражением лица.

[2] Говоря об этой «химере», Дидро имеет в виду миф о сотворении Адама.

[3] Имеется в виду М. Гримм, которому философ адресовал свой трактат.

[4] Дидро видит эталон «манерности» в придворном учителе танцев Марселе и в Дюпре, постановщике балетов в Парижской Опере; интересно, что в издании Бюиссона (1796) давались имена других, более поздних балетмейстеров Оперы — Вестриса и Гарделя.

[5] В монастыре картезианцев в Париже, основанном Людовиком IX Святым (XIII век), находилась серия из двадцати двух картин на тему *Легенда о святом Бруно* (1645—1648), выполненная Э. Лесюером. Впоследствии, в 1776 году, серия была перенесена в Лувр.

Выраженный в этом отрывке протест против манерности и окостеневших академических принципов преподавания живописи — одно из важнейших положений просветительской эстетики Дидро, устремленной к реализму. Мысли Дидро о необходимости живописать повседневное и естественное развивались в русле идей, высказанных еще в начале века (1708) в антиакадемическом по своему пафосу сочинении Роже де Пиля «Руководство к началам живописи» (см.: Ж. Мэ).

[6] Сформулированные здесь мысли Дидро о цвете как главном выразительном средстве живописи глубоко оригинальны. До Дидро ни одно руководство по живописи не связывало так органично вопросы колорита с задачей создания единого художественного целого (см.: Ж. Мэ).

[7] Имеется в виду мысль, высказанная Гельвецием в трактате «Об уме» (1758): «...все в среднем нормально организованные люди обладают физической возможностью достигать самых высоких идей; замечаемые же в людях умственные различия зависят от различных обстоятельств ... и от того, что они получают различное воспитание» («Рассуждение III», гл. XXX). Эту же мысль Дидро иронически выразил в письме к Софи Воллан: «Гельвеций старается доказать, будто его псарь мог бы сочинить книгу «Об уме» не хуже, чем это сделал он сам» (сентябрь 1767).

[8] *Лагрене* (Лагрене-старший) приобрел известность полотнами на исторические и мифологические сюжеты, выполненными в сугубо академической манере. Хороший рисовальщик, Лагрене в колористическом отношении был склонен к декоративности.

[9] Относительно содержания и колорита картин Ж. Б. Лепренса см. Салон 1765 года.

[10] О сиреневой дымке в картинах Грёза Дидро также пишет в Салоне 1765 года.

[11] Для Дидро Ж. Б. Шарден — непререкаемый образец художника-реалиста. Отмечая, что все вещи Шардена «натуральны и правдивы», Дидро в каждом из Салонов подчеркивал у этого художника «точнейшее подражание природе» (притом самой обыденной, низкой, повседневной) и умение создать на полотне ее гармоничный, художественно совершенный образ.

[12] Вопросам гармонии и дисгармонии в области колорита много внимания уделено и в «Руководстве» Р. де Пиля (см.: Ж. Мэ).

[13] «Протокольная живопись» — этот неологизм, кстати, весьма понравившийся Гете, был изобретен Дидро для обозначения произведений, написанных по принципу механического следования техническим правилам сочетания цветов.

[14] О колористическом мастерстве и гармоничности картин Верне см. Салон 1763 года и Салон 1765 года.

[15] Ж. Ж. Башелье был принят в 1752 году в Академию как непревзойденный мастер изображения плодов, цветов, зверей и птиц. О картине его *Флора и Зефир* (1749), написанной восковыми красками, Дидро высоко отозвался в статье «История и секрет живописи восковыми красками». Но Башелье стал предметом постоянных упреков автора Салонов, когда принялся писать на традиционно «академические» (исторические и мифологические) сюжеты.

[16] Г-жа Вьен с большим искусством писала пастелью и тушью цветы, птиц, насекомых.

[17] *М. К. де Латур*, завоевавший славу лучшего портретиста XVIII столетия; его портреты пастелью восхищали Дидро точностью и гармонией тонов (см. Салон 1769 года, письмо 7).

[18] Этот посредственный сочинитель драм — объект неоднократных насмешек Дидро (см.: «Племянник Рамо»).

[19] Посредственный французский литератор, пытавшийся под видом защиты классицистических традиций Буало критиковать «Генриаду» Вольтера. В ответ на эту критику последний высмеял аббата Трюбле в ядовитой эпиграмме «Бедный малый». Как иезуит и сотрудник католической газеты «Журналь кретьен», аббат Трюбле принадлежал к числу противников Энциклопедии и всего лагеря философов-просветителей. Высмеян Дидро в «Племяннике Рамо».

[20] Имеется в виду Софи Воллан.

[21] Дидро напоминает о картине *Корес и Каллироя* Ж. О. Фрагонара (см. Салон 1765 года).

[22] Перед дворцом г-жи Помпадур (Отель д'Эвре, нынешний Елисейский дворец) на Елисейских полях в 1755 году при реконструкции здания были вырублены деревья, заслонявшие вид на реку, и на их месте устроена партерная площадка.

[23] В морских и сельских пейзажах, батальных сценах и сценах охоты, написанных Ж. Ф. Лутербуром, Дидро отмечал правдивость и гармоничность, хотя и признавал, что Лутербур уступает Верне в легкости красочной гаммы (см. Салон 1763 года и Салон 1765 года).

[24] Интерес к возвышенным художественным впечатлениям, которые производит зрелище грандиозной силы природных стихий (бури, водопада, горных круч) не был уже новым для просветительской эстетики середины XVIII века. Суждения Дидро близки высказываниям Эдмунда Бёрка в его «Философском исследовании о происхождении наших понятий возвышенного и прекрасного» (1759, франц. пер. 1765; см.: Ж. Мэ).

[25] Имеется в виду картина *Иоанн Креститель в пустыне*, висевшая во дворце Пале-Рояль (принадлежавшем герцогу Орлеанскому). Она приписывается кисти Рафаэля и его учеников.

[26] У К. Жилло было много рисунков и гравюр на сюжеты итальянских комедий. Арлекин — традиционный персонаж итальянской комедии масок. Рисунок, о котором говорит Дидро, изображал, по предположению П. Верньера, сцену из комедии «Арлекин, император Луны».

[27] В Салоне 1765 года Дидро называл А. О. Ролана Делапорта «жертвой Шардена»: в его картинах критик усматривал малоуспешную попытку состязаться с «магом» Шарденом в изображении натюрмортов.

[28] Эти примеры выразительности светотени почерпнуты Дидро в трактате Даниэля Уэбба «Исследования о красотах живописи и о достоинствах известнейших художников древности и наших дней» (1760).

[29] Д. Тенирс Младший в интерпретации Дидро — художник, «передающий в уменьшенном виде все так, как оно есть на необъятной сцене природы» (Салон 1769 года). О колористическом мастерстве Тенирса см. Салон 1761 года и Салон 1775 года.

[30] Сходные мысли о цвете у Рембрандта были высказаны Р. де Пилем в конце XVII века в его «Кратком жизнеописании живописцев» (см. Ж. Мэ).

[31] О рембрандтовском *Воскрешении Лазаря* (возможно, как считает Ж. Мэ, из коллекции финансиста Пьера Кроза, хорошо известной Дидро) см. также Салон 1759 года.

[32] Имеются в виду пастельный портрет Ж. Ж. Руссо, выставленный в Салоне 1753 года, и двустишие Мармонтеля: «Пред этими чертами, запечатленными усердной и дружеской рукой, остановитесь, о мудрые; а вы, люди света, — отойдите».

[33] *Смерть Сократа* — картина, которую Ж. Ф. Сане представил на Римскую премию в 1762 году.

[34] Еще одна цитата из трактата Д. Уэбба (см. примеч. 28).

[35] См. примеч. 1.

[36] В предместье Сен-Марсо (на ул. Сен-Виктор и Муфтар) семья Дидро жила в 1743—1744 и 1746—1749 годах (см. Ж. Мэ).

[37] Близкую интерпретацию знаменитой античной скульптурной группы, как отмечает П. Верньер, давал И. И. Винкельман в «Мыслях о подражании грекам в живописи и скульптуре» (1755, франц. пер. 1765). В кабинете Дидро висел рисунок, изображающий Лаокоона.

[38] Сценка «исправления» Марселем осанки Антиноя, по всей вероятности, навеяна гравюрой У. Хогарта, на которой изображен учитель танцев перед знаменитой статуей.

[39] Маркиз *де Кастри* был другом и покровителем М. Гримма.

[40] «Илиада», I, 528—530.

[41] *Фетида* — бессмертная дочь речного бога Нерея, мать Ахилла; одно из действующих лиц «Илиады»; воспета также Пиндаром, Катуллом.

[42] *Ганимед* — юный троянский принц, прельстивший Зевса своей необычайной красотой и взятый им на Олимп в качестве виночерпия. Популярнейший персонаж античного изобразительного искусства (скульптура Леохара, другие произведения).

[43] Молодой грек *Батилл* (Бафил) с острова Самос, знаменитый своей красотой, был воспет Анакреоном и послужил моделью для статуи.

[44] Ж. Б. Сюар и аббат Ф. Арно были друзьями Дидро и других просветителей и нередко печатали их статьи в издававшихся ими газетах и литературных журналах; близким другом Дидро был и аббат Галлиани; Дидро высоко ценил его эрудицию и остроумие.

[45] Бюст графини де Брион выставлялся скульптором Ж. Б. Лемуаном в Салоне (в 1763 году — выполненный в глине, в 1765 году — в мраморе). Современников поражало, как точно скульптор передал в камне изящный облик модели (Салон 1765 года).

[46] Для иллюстрации экспрессивных приемов живописи Дидро обращался к образу дряхлого сломанного дерева в целом ряде работ по эстетике (см. «Письмо о глухих и немых», статью «Прекрасное» для «Энциклопедии», «Разрозненные мысли» и др.).

[47] Площадь Людовика XV (ныне пл. Согласия) была оборудована в 1762—1770 годах по проекту архитектора А. Ж. Габриэля. В центре ее возвышался конный памятник Людовику XV (1764) работы Бушардона и Пигаля, уничтоженный в годы Великой французской революции.

[48] Имеется в виду картина *Юпитер и Каллисто* (1635) из коллекции барона Гольбаха. Ныне принадлежность ее кисти Пуссена подвергается сомнению.

[49] В «Племяннике Рамо» Дидро говорит, что Роббе де Бовезе похож на «бесноватого», когда читает «с диким бормотанием» свои сатирические стихи или фривольные поэмы.

[50] Галантные сценки с картин Антуана Ватто (а также Буше, Жилло) в XVIII веке часто изображались на тканых панно, украшавших каминные экраны.

[51] Имеется в виду картина Рубенса *Рождение Людовика XIII* из серии *Жизнь Марии Медичи* (1621—1625).

[52] Имеется в виду памятник Людовику XV (1764). Людовик был изображен в окружении аллегорических фигур — Гражданина, символизирующего благосостояние государства (у Дидро — «грузчик»), и Женщины со львом, воплощающей мощь и величие Франции (см. Салон 1765 года).

[53] Острота Фонтенеля, уставшего от музыки («Соната, чего ты хочешь от меня?»); приводится также (в несколько другой редакции) в Салоне 1765 года.

[54] О безнравственности картин Ф. Буше Дидро писал много раз (см., в частности, Салон 1761 года).

[55] Имеется в виду картина Лепренса *Русские крестины,* за которую художник получил звание академика живописи (см. Салон 1765 года).

[56] Грубый и жестокий даже в своих увеселениях, римский император Коммод (II век н. э.) особенно любил драться на арене с гладиаторами или с дикими зверями. Умер, однако, не от ран, нанесенных хищниками, а от яда.

[57] Имеется в виду шестой из семи эскизов К. Ванлоо для часовни св. Григория в соборе Инвалидов (см. Салон 1765 года).

[58] См. примеч. 47 и 52. Монумент был начат Бушардоном, а завершил работу над ним Пигаль.

[59] Древнегреческий комический эпос «Батрахомиомахия» («Война мышей и лягушек»), представляющий собой пародию на «Илиаду», в древности приписывали Гомеру.

[60] Легендарный царь Микен и Аргоса, предводитель греков в Троянской войне.

[61] Архитектор К. Перро, участвовавший в реконструкции Лувра и создавший его знаменитую Восточную колоннаду и Обсерваторию, был также хорошим рисовальщиком. После его смерти остались два тома рисунков.

[62] То есть Генриха IV.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. *Фрагонар.* Портрет Д. Дидро. 1769. Париж, Лувр
2. *Л. М. Ванлоо.* Портрет Д. Дидро. 1765. Париж, Лувр
3. Восемь первых страниц каталога, или ливре, Салона 1765 года
4. Каталог, или ливре, Салона 1769 года, иллюстрированный *Г. де Сент-Обеном.* Париж, Национальная библиотека.
5. *Г. де Сент-Обен.* Вид Салона 1765 года. Париж, Лувр, Кабинет рисунка
6. *Бертелеми.* Портрет Д. Дидро. 1784. Париж, Музей Карнавале.
7. *Г. де Сент-Обен.* Вид Салона 1767 года. Париж, частное собрание
8. *Пигаль.* Портрет Д. Дидро. 1777. Париж, Лувр
9. *П. А. Мартини.* Вид Салона 1785 года. Офорт. Париж, Национальная библиотека

САЛОН 1759 года

10. *Карле Ванлоо.* Купальщицы. Собрание Вилденштайн
11. *Алле.* Соблазн вина. Шоле, Художественный музей
12. *Алле.* Соблазн любви. Шоле, Художественный музей
13. *Шарден.* Рисовальщик. Стокгольм, Национальный музей
14. *Жора.* Медитация монахов-картезианцев. Париж, Муниципальное хранилище произведений искусства
15. *Шарден.* Вышивальщица. Стокгольм, Национальный музей
16. *Шарден.* Поставщица. Париж, Лувр
17. *Десэ.* Мученичество св. Андрея, Руан, Художественный музей
18. *Друэ.* Девочка с виноградом. Частное собрание
19. *Пажу.* Ж. Б. Лемуан. Париж, Лувр
20. *Дуайен.* Праздник бога садов. Эскиз. Париж, Лувр, Кабинет рисунка
21. *Буше.* Рождество. Москва, ГМИИ им. Пушкина

САЛОН 1761 года

22. *Карле Ванлоо.* Чтение. Ленинград, Эрмитаж
23. *Десэ.* Св. Бенедикт получает причастие перед смертью. Орлеан. Художественный музей
24. *Буше.* Стоянка. Бостон, Художественный музей
25. *Пьер.* Бегство в Египет. Сент-Этьен, Музей искусства и промышленности
26. *Наттье.* Портрет инфанты в охотничьем костюме. Версаль
27. *Пьер.* Усекновение главы Иоанна Крестителя. Авиньон, Музей Калве
28. *Десэ.* Бичевание св. Андрея. Руан, Художественный музей
29. *Шарден.* Молитва перед обедом. Париж, Лувр
30. *Шарден.* Гувернантка. Оттава, Национальная галерея
31. *Рослен.* Портрет маркиза Мариньи. Версаль
32. *Друэ.* Портрет Бюффона. Собрание Демаре
33. *Друэ.* Портрет детей де Бетюн, играющих с собакой. Гаага,Маурицхейс
34. *Грёз.* Юный пастух. Париж, Пти-Пале
35. *Грёз.* Паралитик, или Плоды хорошего воспитания. Гавр, Художественный музей
36. *Рослен.* Портрет Ф. Буше. Версаль
37. *Грёз.* Портрет Франсуа Бабюти. Париж, частное собрание
38. *Грёз.* Деревенская помолвка. Париж, Лувр
39. *Каффиери.* Портрет Рамо. Библиотека св. Женевьевы
40. *Лемуан.* Мавзолей Кребийона. Дижон, музей
41. *Миньо.* Спящая. Оксфорд, Музей Ашмолеан

САЛОН 1763 года

42. *Л. М. Ванлоо.* Художник с сестрой перед портретом отца. Версаль
43. *Пьер.* Меркурий, влюбленный в Герсу, превращает в камень Аглавру. Париж, Лувр
44. *Вьен.* Жрица, воскуряющая фимиам на треножнике. Страсбург, Художественный музей

45. *Вьен*. Продавщица амуров. Фонтенбло
46. *Шарден*. Банка с оливками. Париж, Лувр
47. *Шарден*. Выпотрошенный скат. Париж, Лувр
48. *Латур*. Портрет Ж. Б. Лемуана. Пастель. Париж, Лувр
49. *Шарден*. Виноград, гранаты и пр. Париж, Лувр
50. *Верне*. Вид порта Ла-Рошель. Париж, Морской музей
51. *Верне*. Лунный свет. Версаль
52. *Верне*. Альпийская пастушка. Тур, Художественный музей
53. *Лутербур*. Пейзаж с фигурами и животными. Ливерпуль, Художественная галерея Уолкер
54. Друэ. Портрет графа д'Артуа и Мадам Клотильды. Париж, Лувр
55. *Рослен*. Портрет герцога Праслена. Труа, музей
56. *Дуайен*. Улисс и Андромаха. Гравюра Шарпантье
57. *Грёз*. Сыновняя любовь. Ленинград, Эрмитаж
58. *Фавре*. Мальтийские дамы, делающие визиты. Париж, Лувр
59. *Фальконе*. Пигмалион. Балтимор, Художественная галерея Уолкер
60. *Адан*. Прометей. Париж, Лувр
61. *Лемуан*. Портрет графини де Брионн. Стокгольм, Национальный музей
62. *Вилль*. Читающая (с работы Доу). Гравюра. Париж, Национальная библиотека

САЛОН 1765 года

63. *Буше*. Посланец. Нью-Йорк, Художественный музей метрополии
64. *Буше*. Уснувшая садовница. Великобритания, частное собрание
65. *Карле Ванлоо*. Апофеоз св. Григория. Ленинград, Эрмитаж
66. *Карле Ванлоо*. Грации. Шенонсо, дворец
67. *Алле*. Воспитание бедных. Частное собрание
68. *Алле*. Воспитание богатых. Частное собрание
69. *Вьен*. Марк Аврелий, помогающий народу. Амьен, Музей Пикардии
70. *Лагрене*. Справедливость и Милосердие. Фонтенбло
71. *Шарден*. Атрибуты искусства. Париж, Лувр
72. *Шарден*. Атрибуты музыки. Париж, Лувр
73. *Шарден*. Корзина слив со стаканом воды. Ренн, Художественный музей
74. *Шарден*. Атрибуты искусств. Москва, ГМИИ им. Пушкина
75. *Демаши*. Торжественное открытие церкви св. Женевьевы. Париж, Музей Карнавале
76. *Сервандони*. Руины. Париж, Высшая художественная школа
77. *Бодуэн*. Выпроваживаемая девушка. Собрание Шиф
78. *Декан*. Ребенок с птичкой. Париж, Высшая художественная школа
79. *Грёз*. Наказание дурного сына. Эскиз. Лилль, Художественный музей
80. *Грёз*. Девушка, оплакивающая мертвую птичку. Эдинбург, Национальная галерея
81. *Грёз*. Портрет гравера Вилля. Париж, Музей Жакмар-Андре
82. *Грёз*. Портрет К. А. Ватле. Париж, Лувр
83. *Грёз*. Неблагодарный сын. Эскиз. Лилль, Художественный музей
84. *Лутербур*. Караван. Марсель, Художественный музей
85. *Аман*. Иосиф, проданный братьями. Безансон, музей
86. *Лепренс*. Русские крестины. Париж, Лувр
87. *Фрагонар*. Корес и Каллироя. Париж, Лувр
88. *Фрагонар*. В отсутствие родителей. Ленинград, Эрмитаж
89. *Фальконе*. Зима. Ленинград, Эрмитаж
90. *Фальконе*. Зима. Вид с другой стороны
91. *Фальконе*. Александр и Кампаспа. Собрание Ротшильд
92. *Вассе*. Комедия. Париж, Лувр
93. *Пажу*. Вакханка с маленьким Вакхом. Терракота. Балтимор, Художественная галерея Уолтер
94. *Миньо*. Наяда. Барельеф фонтана. Париж
95. *Кошен*. Фронтиспис Энциклопедии. Рисунок. Париж, частное собрание
96. *Муатт*. Монумент в Реймсе (с работы Пигаля). Париж, Национальная библиотека
97. *Вилль*. Странствующие музыканты (с картины Дитриха). Париж, Национальная библиотека
98. *Боварле*. Жертвоприношение Церере. Абвиль, Музей Буше де Перт
99. *Боварле*. Жертвоприношение Венере (с картины Вьена). Абвиль, Музей Буше де Перт
100. *Лебâ*. Вид Байонны (с картины Верне). Париж, Национальная библиотека

СОДЕРЖАНИЕ

Л. Рейнгардт. САЛОНЫ ДИДРО И ЭСТЕТИКА ФРАНЦУЗСКОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ 5

САЛОН 1759 года

(переводы Ю. Денисова и Вал. Дмитриева)

Мишель Ванлоо 24
Рету 24
Карле Ванлоо 24
Колен де Вермон и Жорá 25
Наттье 25
Алле 25
Вьен 26
Лагрене 26
Шалль 27
Шарден 27
Авед 27
Латур 27
Башелье 27
Верне 27
Госпожа Вьен 27
Друэ 28
Десэ 28
Парросель 28
Грёз 28
Дуайен 28
Буше 28
Вассе, Пажу, Миньо 28

САЛОН 1761 года

(переводы Ю. Денисова и Вал. Дмитриева)

Луи Мишель Ванлоо 32
Дюмон 32
Карле Ванлоо 33

Буше 34
Пьер 35
Наттье 37
Алле 37
Вьен 39
Десэ 40
Амедей Ванлоо 42
Шалль 43
Шарден 43
Латур 44
Франсиск Милле 44
Буазо 44
Ланфан 44
Лебель 45
Удри 45
Башелье 45
Верне 46
Рослен 46
Депорт 46
Демаши 46
Друэ 47
Жюльяр 47
Вуарио 47
Дуайен 47
Парросель 49
Грёз 49
Герен 53
Ролан Делапорт 53
Бриар 53

СКУЛЬПТУРА 53

Лемуан 53
Фальконе 53
Вассе 54
Шалль 54
Каффиери 54
Пажу 54
Дюэ 54

ГРАВЮРА 55

Кошен 55
Вилль 55
Казанова 55

КРАТКОЕ ЗАКЛЮЧЕНИЕ 56

САЛОН 1763 года

(переводы Ю. Денисова и Вал. Дмитриева)

ЖИВОПИСЬ 59

Карле Ванлоо 59
Рету 61
Луи Мишель Ванлоо 63
Буше 65
Жора́ 66

Наттье 66
Алле 66
Пьер 67
Вьен 68
Лагрене 70
Десэ 71
Амедей Ванлоо 76
Шалль 76
Шарден 77
Венво, Башелье, Буазо и Франсиск Милле 77
Латур 78
Лутербур 79
Верне 80
Депорт 82
Перроно 82
Рослен и Валад 82
Герен и Ролан Делапорт 82
Госпожа Вьен 82
Друэ и Вуарио 83
Бодуэн 83
Грёз 83
Брене 87
Белланже 87
Демаши 87
Дуайен 88
Казанова 89
Фавре, рыцарь ордена Мальты, академик 90
Парросель 90

СКУЛЬПТОРЫ И ГРАВЕРЫ 90

Фальконе 90
Адан 91
Вассе 92
Миньо 92
Шалль 92

САЛОН 1765 года

(переводы Ю. Денисова, Вал. Дмитриева, С. Шкунаева)

ЖИВОПИСЬ 99

Покойный Карле Ванлоо 99
Мишель Ванлоо 107
Буше 107
Алле 111
Вьен 114
Лагрене 116
Десэ 120
Башелье 125
Шалль 127
Шарден 129
Сервандони 132
Франсиск Милле 134
Ноннот 134
Буазо 134

Лебель 134
Перроно 135
Верне 135
Рослен 138
Валад 140
Депорт-племянник 140
Госпожа Вьен 141
Демаши 141
Друэ-сын, портретист 142
Жюльяр 142
Казанова 142
Бодуэн 145
Ролан Делапорт 148
Декан 149
Белланже 149
Парросель 150
Грёз 150
Герен 159
Бриар 159
Брене 161
Лутербур 162
Лепренс 166
Десэ 172
Леписье 172
Аман 176
Фрагонар 177
Монне 183
Тараваль 183
Рету 184

СКУЛЬПТУРА 186
Лемуан 190
Фальконе 191
Вассе 194
Пажу 195
Адан 195
Каффиери 195
Шалль 195
Дюэ 195
Миньо 196
Бридан 196
Беррюэ 196

РИСУНОК. ГРАВЮРА 198
Кошен 201
Леба́ 201
Вилль 201
Ретье 201
Флипар 201
Муат 201
Боварле 201
Лампрер, Мелини, Алиаме 202
Дювивье 202
Стрэндж 202

ГОБЕЛЕНЫ 202
Козетт 202

ОПЫТ О ЖИВОПИСИ
ПРОДОЛЖЕНИЕ САЛОНА 1765 года

(перевод И. Волевич)

МОИ ПРИЧУДЛИВЫЕ МЫСЛИ О РИСУНКЕ . . . 204
МОИ СКРОМНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ЦВЕТЕ . 208
О ТОМ, ЧТО УЗНАЛ Я О СВЕТОТЕНИ ЗА ВСЮ МОЮ ЖИЗНЬ 212
ИЗУЧЕНИЕ СВЕТОТЕНИ 216
О ТОМ, ЧТО ВСЕМ ИЗВЕСТНО ПО ПОВОДУ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ, И О ТОМ, ЧТО ИЗВЕСТНО ЛИШЬ НЕМНОГИМ 219
ПАРАГРАФ О КОМПОЗИЦИИ, ГДЕ Я НАДЕЮСЬ ИЗЛОЖИТЬ МОИ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О НЕЙ . . 227
МОЕ СЛОВО ОБ АРХИТЕКТУРЕ 235
НЕОБХОДИМОЕ ЗАВЕРШЕНИЕ ВЫШЕСКАЗАННОГО 240
Примечания 243
Список иллюстраций 261

EXPLICATION
DES PEINTURES,
SCULPTURES
ET GRAVURES,

DE MESSIEURS

DE L'ACADÉMIE ROYALE,

Dont l'Expoſition a été ordonnée, ſuivant l'intention de SA MAJESTÉ, par M. le Marquis DE MARIGNY, Conſeiller du Roi en ſes Conſeils, Commandeur de ſes Ordres, Lieutenant Général des Provinces de Beauce et d'Orléanois, Directeur & Ordonnateur général des Bâtimens de Sa Majeſté, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales.

A PARIS,
De l'Imprimerie de Jean-Th. HERISSANT, Imprimeur du ROI, des Cabinet, Maiſon & Bâtimens de SA MAJESTÉ, & de l'Académie Royale de Peinture, &c.

M. DCC. LXV.

AVEC PRIVILÉGE DU ROY.

Титульный лист
каталога Салона 1765 года

Hôtel de la Monnaie

5 octobre 1984 - 6 janvier 1985

DIDEROT

& l'Art de Boucher à David

LES SALONS: 1759-1781

Ministère de la Culture

Editions de la Réunion des Musées nationaux

**Титульный лист каталога
юбилейной выставки Дидро 1985 года
«Искусство от Буше до Давида»
(200 лет со дня смерти)**

Дидро Дени.

Д 44 Салоны. В 2-х т. Т. 1: Пер. с фр. / Вступ. ст., сост. Л. Я. Рейнгардт; Примеч. Е. Ю. Сапрыкиной. — М.: Искусство, 1989. — 270 с., [24] л. ил. — В надзаг.: Акад. художеств СССР. НИИ теории и истории изобраз. искусств.

Предлагаемое издание Салонов Дидро представляет собой первую на русском языке публикацию в полном объеме. Книга дает представление не только об эстетических воззрениях выдающегося французского философа и писателя XVIII века, но и предлагает блестящий образец критического обзора произведений изобразительного искусства. Читатель получит также достаточно полное представление об изобразительном искусстве Франции второй половины XVIII века.

Книга будет интересна широкому кругу читателей.

Д $\frac{0301080000-008}{025(01)-89}$ 10-88

ББК 87.8

ДЕНИ ДИДРО

САЛОНЫ

ТОМ ПЕРВЫЙ

Редактор Ю. Н. СТЕФАНОВ
Редактор С. В. ИГОШИНА
Художник О. В. ЛИПЯЦКИЙ
Художественный редактор И. В. БАЛАШОВ
Технический редактор Н. И. НОВОЖИЛОВА
Корректор Л. Я. ТРОФИМЕНКО

И. Б. № 2809. Сдано в набор 08.02.88. Подписано к печати 18.10.88. Формат издания 70×100/16. Бумага офсетная. Гарнитура типа таймс. Офсетная печать. Усл. печ. л. 25,92. Усл. кр.-отт. 57,41. Уч.-изд. л. 28,146. Изд. № 17601. Тираж 30 000. Заказ 1931. Цена 2 р. 90 к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 170024 г. Калинин, пр. Ленина, 5.