

У. Хосарт

АНАЛИЗ КРАСОТЫ





У. Хоигарт



***АНАЛИЗ
КРАСОТЫ***



«ИСКУССТВО»
Ленинградское отделение
1987

ББК 85.14
X 68

**Вступительная статья,
примечания и редакция перевода
М. П. АЛЕКСЕЕВА**

**Перевод с английского
П. В. МЕЛКОВОЙ**

**Оформление художника
В. Н. ДЗЮБЫ**

Издание второе

X $\frac{4903010000-008}{025(01)-87}$ 73-87

© Издательство «Искусство», 1987 г.
© Сканирование и обработка: glarus63

После выхода в свет первого русского перевода трактата (1958) «Анализ красоты» Хогарта несколько раз перепечатывался в Англии, США, во Франции в основном по изданию 1753 года, преимущественно факсимиле, лишь французское издание было снабжено вступительной статьей и комментариями¹.

В СССР «Анализ красоты» Хогарта до сего времени не переиздавался; в одной из монографий о Хогарте трактату посвящена небольшая глава с конспективным, хотя и точным изложением его содержания², а в другой — несколько интересных и существенно важных страниц, где трактат сопоставляется с художественной практикой Хогарта и дается общая характеристика теоретических взглядов художника³.

В многообразном, неистощимо изобретательном творчестве Хогарта — реалиста, сатирика и бытописателя, искусного портретиста отразилась вся английская действительность XVIII века.

«Анализ красоты» — книга по теории искусства, написанная рукой художника-новатора, провозгласившего основой творчества каждого настоящего художника — природу, живую красоту в ее разнообразии и движении, книга полемическая, направленная против рафинированного и утонченного искусства того времени, вместе с тем многое поясняющая в творчестве самого художника.

Автор адресовал свой своеобразный труд не только художникам-профессионалам, но и всем почитателям красоты в жизни и искусстве, поэтому он не употреблял специальной терминологии, хотя давал практические советы своим собратьям по кисти на основе собственных творческих исканий и опыта зрелого художника.

Историческая роль этого трактата существенна и неоспорима. Неоднократные переиздания этой книги во многих странах, а также большое количество новых трудов о Хогарте, изданных за последние годы, свидетельствуют о том, что «Анализ красоты», как и все творчество художника, пережил свое время, продолжает вызывать интерес и пробуждает новые творческие мысли.

Предшествующая трактату основательная, блестяще написанная вступительная статья академика М. П. Алексеева является до сих пор единственным на русском языке серьезным исследованием «Анализа красоты» Хогарта.

Знакома в начале статьи с основными фактами биографии и мировоззрением художника, М. П. Алексеев дает их в русле исторической и культурной жизни Англии XVIII века, вводит в круг эстетических проблем эпохи. На этом фоне он показывает своеобразие и особенности творческого пути Хогарта, говорит о родстве Хогарта с литературой и театром тех лет — с Дефо, Свифтом, Филдингом. Характеризуя тематику Хогарта-художника, М. П. Алексеев тесно связывает ее с теоретическими высказываниями в книге «Анализ красоты», историю создания которой он излагает, тщательно разбирая и комментируя каждую из глав трактата.

¹ Analyse de la beauté. Introduction, traduction et notes par Olivier Brunet. Paris, Nizet, 1963.

² Кроть А. Е. Уильям Хогарт. Л.—М., 1965, с. 127—138.

³ Герман М. Ю. Уильям Хогарт и его время. Л., 1977, с. 182—185.

М. П. Алексеев показывает, какое влияние оказала книга Хогарта на английскую философскую мысль второй половины XVIII века, прослеживает судьбу трактата в XIX и XX веках, останавливаясь на наиболее интересных отзывах о ней выдающихся деятелей культуры. В заключение статьи автор говорит о постоянном росте упоминаний имени Хогарта в русской литературе и публицистике на протяжении XVIII—XIX веков.

В настоящее издание вошли ранее не публиковавшиеся материалы из архива М. П. Алексеева, подготовленные к печати Н. В. Алексеевой. Они существенно дополняют тот раздел вступительной статьи, где говорится о возникновении и развитии интереса к Хогарту в России; пополнился библиографический указатель отдельных изданий «Анализа красоты» за счет включения изданий, вышедших за последние годы на основных европейских языках.

В некоторых случаях в текст вступительной статьи и примечаний внесены исправления.

«Анализ красоты», трактат выдающегося английского художника Уильяма Хогарта (1697—1764), впервые напечатанный в Лондоне в 1753 году, представляет значительный интерес как для истолкования художественного наследия самого Хогарта, сыгравшего большую прогрессивную роль в европейском искусстве, так и для истории английской эстетической мысли XVIII века.

«Анализ красоты» многократно переиздавался в английском подлиннике и в переводах на немецкий, французский и итальянский языки; в полном русском переводе трактат этот появился впервые в 1958 году¹. Перевод был сделан по первому изданию 1753 года, единственному, печатавшемуся под наблюдением самого автора, и в этом смысле наиболее авторитетному, однако во внимание приняты также и все основные дальнейшие его переиздания XVIII—XX веков, включая выпедшее в свет под редакцией Джозефа Бёрка в Оксфорде в декабре 1955 года². В этом издании точно воспроизведен текст первого издания «Анализа красоты» 1753 года; в приложениях к нему Джозеф Бёрк впервые опубликовал черновые рукописные варианты Хогарта к основному печатному тексту «Анализа красоты» по автографам художника, хранящимся в Британском музее в Лондоне. Среди опубликованных Бёрком рукописей особый интерес представляют черновые варианты отдельных глав трактата, страницы, опущенные Хогартом по тем или иным соображениям и не вошедшие в печатный текст, а также тесно связанные с последним автобиографические записи. Важнейшие из этих рукописных материалов учтены в примечаниях к публикуемому переводу.

Несмотря на большое количество изданий «Анализа красоты» на многих европейских языках, доныне не существовало еще ни одного комментированного издания трактата; между тем, написанный довольно тяжелым языком, полный полемических намеков, искажений собственных имен, неточных цитат и трудных для истолкования отдельных положений, «Анализ красоты» особо нуждается в разнородных и многочисленных пояснениях. В публикуемых в настоящем издании «Примечаниях» к переводу «Анализа красоты» сделана попытка сообщить читателю необходимые сведения искусствоведческого, исторического и бытового характера, без которых понимание трактата и его исторического значения представило бы известные затруднения для читателя наших дней.

В приложениях к изданию дан библиографический перечень изданий «Анализа красоты» в подлиннике и в переводах, а также указатель собственных имен.

¹ Хогарт В. Анализ красоты. М.—Л., 1958.

² Hogarth W. The Analysis of Beauty. With the Rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes. Edited with an Introduction by Joseph Burke. Oxford, 1955. (Далее: *Burke J.*)

УИЛЬЯМ ХОГАРТ И ЕГО «АНАЛИЗ КРАСОТЫ»

1

Среди литературных трудов, написанных выдающимися художниками Западной Европы, трактат Уильяма Хогарта «Анализ красоты» занимает обособленное место как по своему замыслу, так и по своей судьбе в истории эстетической мысли. Трудно было бы назвать какое-либо другое сочинение этого же рода, которое вызвало бы столь же оживленные нападки, суровые обличения и споры, какие породила при своем появлении в печати эта небольшая книга, принадлежавшая перу прославленного художника-сатирика XVIII века. На первый взгляд кажется, что «Анализ красоты» явился полной неожиданностью для большинства современников Хогарта, привыкших видеть в нем прежде всего неутомимого обличителя всех уродств современной ему жизни, твердо уверенных в том, что мир, изображенный на его полотнах и гравировальных досках, всегда был крайне далек от каких-либо представлений о прекрасном. Странной книгой казался «Анализ красоты» многим читателям и критикам последующих столетий, в том числе и тем, кто отдавал должное несравненному мастерству Хогарта как живописца и рисовальщика. Если в XVIII веке прекраснодушный пиетист Лафатер объявлял, что «действительно прекрасное было почти недоступно пониманию этого художника, которого я бы назвал ложным пророком красоты»¹, то в следующем столетии позитивист Ипполит Тэн, перелистывавший «Анализ красоты» для того, чтобы составить себе представление о живописной манере его автора, спрашивал, в свою очередь, в своей «Истории английской литературы»: «Но чего же добивался Хогарт? Кто видел подобного живописца? Да и живописец ли он? Другие внушают желание видеть то, что они воспроизводят, а Хогарт, наоборот, внушает желание не видеть того, что он хотел изобразить»². Подобные мнения — а они высказывались неоднократно людьми разных поколений, взглядов и вкусов — заранее обрекали «Анализ красоты» на осуждение, подрывали к нему интерес, предопределяли его оценку: что мог сказать о сущности красоты этот художник-сатирик, подымавший на смех или яростно бичевавший все то, что казалось его современникам достойным похвал и признательного внимания, в частности, в области искусства? Какие эстетические приговоры мог произнести этот художник, не получивший настоящего образования и, казалось, достаточно неопытный в литературном отношении для того, чтобы решиться высказывать собственные суждения, тем более на столь сложную и отвлеченную тему? Достаточно с него было и того, что он имел природное сатирическое дарование и сумел воспрониз-

¹ *Lavater J. Essai sur la physiognomie. Paris, 1783, t. 2, p. 370.*

² *Taine H. Histoire de la littérature anglaise. Paris, 1906, t. 4, p. 167.*

вести современную ему английскую действительность, преимущественно с ее отрицательных сторон. Так или приблизительно так рассуждали о нем некоторые из его современников и последующих критиков.

Между тем сам Хогарт с редким упорством отстаивал значение истин, провозглашенных в его трактате, и так и остался при убеждении, что «Анализ красоты» — единственный литературный труд, напечатанный с его полным именем, — стоит многих его художественных созданий, огромная роль которых в истории искусства никогда не подвергалась сомнениям. В последнее десятилетие своей жизни Хогарт постоянно возвращался к мыслям, высказанным в трактате, и неоднократно напоминал, что утверждения его никем не поколеблены; в том или ином виде указания на «Анализ красоты» встречались и на его картинах (например, на позднем автопортрете 1764 года), и в подписях или объяснениях к отдельным его гравюрам, вплоть до последней, предсмертной, выполненной его собственной уже слабевшей рукой.

В многочисленных сочинениях о Хогарте «Анализу красоты» обычно уделяется самое скромное место; суждения, высказанные о трактате ценителями художественного наследия Хогарта и его биографами, противоречивы. Серьезный исследовательский интерес к трактату возник лишь недавно, и его изучение еще далеко не завершено. Историческая и прогрессивная роль этой интересной книги, над которой некогда склоняли головы Лессинг и Дидро, не раскрыта еще в полной мере, в особенности для русского читателя, которому с давних пор известен Хогарт-художник, но еще не был знаком Хогарт — теоретик искусства и философ.

Художники, достигшие успеха и славы в избранной ими сфере творческой деятельности, если и меняли кисть или резец на перо писателя, то большей частью не были склонны считать свои литературные труды важнейшими из своих творческих достижений. Причины обращения художников к литературному творчеству были, впрочем, всегда очень разнообразны, и здесь едва ли удалось бы подметить какую-либо специфическую закономерность, кроме общих условий исторического или идеологического характера. Естественно, например, что в эпохи идейных кризисов или обострения борьбы за то или иное направление в искусстве художники чаще, чем обычно, брались за перо, чтобы отстоять те или иные положения с помощью словесной аргументации. История искусства знает также такие периоды, когда теоретизирование в области искусства, являясь результатом общего увлечения философско-историческими проблемами, становилось модным и превращало художников в литераторов и философов; так было, например, во Франции во второй половине XVII века, когда здесь появилось большое количество разнообразных сочинений, посвященных вопросам теории живописи и эстетики и написанных, в частности, профессиональными художниками. Хогарт знал кое-какие из этих сочинений и ссылался на них в своем «Анализе красоты», догадываясь, впрочем, что некоторые из них доставили авторам гораздо больше популярности, чем их картины. Нечто подобное наблюдалось и в Англии в конце XVII и особенно в начале XVIII века, когда здесь возник особый интерес к вопросам теории и истории изобразительного искусства, но все же до Хогарта в Англии не было ни одного равного ему по значению художника, литературная, теоретическая работа которого могла бы быть сопоставлена с «Анализом красоты».

Известно также, что художники иногда, чаще всего на склоне лет, брались за перо для того, чтобы написать мемуары о своей артистической жизни, но

профессиональные советы зрелых мастеров своим собратьям по ремеслу или грядущим поколениям художников всегда занимали в таких мемуарах меньше места, чем воспоминания о людях и суждения о событиях, свидетелями которых довелось быть этим мемуаристам.

«Анализ красоты» Хогарта — не мемуары и не художественное завещание прославленного художника. Книга его даже не научный трактат, обращенный к читателю-профессионалу. Хогарт несколько раз подчеркнул в тексте своей книги, что он адресуется вовсе не к одним лишь художникам и что он сознательно стремится избежать специальной терминологии. Книга его рассчитана на читателей всех возрастов и профессий, на всякого, кто в сфере своей деятельности хотел бы ответить на вопрос, что красиво и что безобразно в жизни и искусстве. Труд этот задуман как своего рода универсальное пособие, необходимое как деятелям всех видов искусства, так и каждому человеку, желающему утвердить в своем сознании изменчивые и еще «неустойчивые представления» о вкусе. Если при этом принять во внимание, что «Анализ красоты» стоил Хогарту огромного труда, не сравнимого с тем, какой затрачивал он на свои самые сложные живописные композиции, что сочинение Хогарта было написано им в расцвете творческих сил и надолго отвлекло его от художественных работ, что, наконец, Хогарт, не искушенный в писательском труде, испытал настоящие муки творчества, чтобы довести «Анализ красоты» до желанного конца, — необходимо будет признать, что у него были достаточные основания, чтобы взяться за перо.

«Анализ красоты» не был случайным эпизодом творческой биографии замечательного английского художника; он органически вырос из его творческих исканий и теснейшим образом связан с его живописным наследием. «Анализ красоты» и возникшая вокруг него полемика — это не только страницы из истории жизни Хогарта, но и важная веха в истории английской эстетической мысли просветительского века. Подробное знакомство с этим трактатом не только дает существенные данные для понимания Хогарта как художника, всего своеобразия его вкусов и артистической манеры, но необходимо для понимания истории английского искусства и эстетических воззрений XVIII века, сыгравших такую важную историческую роль в европейском искусстве вообще.

Деятельность Хогарта как художника началась за четверть века до того, как он приступил к сочинению своего «Анализа красоты». За эти годы он прошел длинный путь от полной безвестности к признанию и славе, сумел найти свое призвание и сложиться как художник-новатор, в высшей степени наделенный своеобразием артистической манеры. Общий взгляд на творческий путь Хогарта до «Анализа красоты» необходим для определения глубоких корней замысла этой книги и той исторической почвы, на которой она только и могла вырасти.

2

Уильям Хогарт (как указал он сам в своих автобиографических заметках) родился в Лондоне 10 ноября 1697 года¹. Хогарты были мелкими фермерами в одном из графств северной Англии, Вестморленде; отец художника, Ричард

¹ Точность этой даты подтверждена документальными данными о его рождении и крещении, опубликованными в журнале «Notes and Queries» в номере от 6 марта 1880 г.

Хогарт, старший в этой фермерской семье, учительствовал некоторое время в родном местечке, но затем, движимый честолюбивыми замыслами и надеждами, переселился в Лондон. Здесь, однако, его ждало горькое разочарование: он не добился ни славы, ни успеха, ни материального обеспечения. Маленькая школа, которую он открыл в Лондоне, не принесла ему ничего, кроме хлопот и долгов. Ричард Хогарт перебивался кое-как со своей семьей, учительствуя, занимаясь правкой чужих корректур за ничтожную плату и попутно сочиная все, что могло ему принести хоть незначительный заработок: исторические очерки и учебные пособия, памфлеты и церковные проповеди, но все с одинаковым неуспехом; гонорара едва хватало на то, чтобы не умереть с голоду.

Детство Уильяма Хогарта прошло на чердаке и на дворе лондонской трупобной улицы. «Литературный заработок моего отца,— с горечью вспоминал он впоследствии, — подобный заработку других, таких же, как он, неудачников, не мог предоставить ему больше средств, чем требовалось для того, чтобы я мог обходиться без посторонней помощи». Действительно, по-видимому, с самых ранних лет будущий художник должен был заботиться о себе сам; о сколько-нибудь заботливом его воспитании или серьезном образовании не могло быть и речи. Он был отдан на выучку соседнему маляру, так как обнаруживал способности к рисованию, и прошел у него своеобразную школу грамоты, рисуя буквы на вывесках.

Впрочем, в той безрадостной картине детских и юношеских лет Хогарта, которую обычно изображают его биографы, основываясь на его же воспоминаниях, записанных в поздние годы, краски, может быть, несколько сгущены. Как-никак Уильям Хогарт был сыном школьного учителя, пробовавшего свои силы и на литературном поприще, и общение с ним не могло пройти вовсе бесследно для юноши, отличавшегося пытливым умом и рано проявившимися способностями. Между прочим, Ричард Хогарт много лет трудился над составлением большого латино-английского словаря, а в 1712 году издал учебное руководство «Грамматические споры» («Disputationes grammaticales»), подзаголовок которого оповещал читателей, что, изучая эту книгу, «дети смогут в самое короткое время получать не только знание грамматики, но также научиться говорить и писать по-латыни». Рекламное назначение этих слов, разумеется, не подлежит сомнению, но все же представляется вполне естественным, что составитель руководства пытался проверить пригодность рекомендуемого им метода на своем единственном сыне и что юный Уильям так или иначе приобретен был отцом к его занятиям древними языками. В то время умение бойко цитировать античных классиков было обязательным для каждого, кто собирался действовать на поприще литературы или искусства, и Уильям Хогарт проявлял его с первых лет своей художественной деятельности: на его гравированных листах то и дело встречаются цитаты в латинском и греческом подлинниках и обнаруживается довольно хорошее знакомство с античной мифологией. Во всем этом можно усмотреть следы отцовских наставлений, а не только лишь результаты занятий Уильяма Хогарта самообразованием; школа, которую он посещал в детские годы, сама по себе едва ли могла ему дать много познаний во всех этих областях. Кстати, по-видимому, и живописец вывесок, у которого мальчик Хогарт был некоторое время в обучении, был не просто заурядным ремесленником; он приохотил Хогарта к театральным зрелищам.

Еще при жизни отца (умершего в 1718 году) Уильям Хогарт поступил в качестве подмастерья к резчику по серебру Эллису Гемблу и в течение несколь-

ких лет обучался у него искусству вырезать вензеля и геральдические рисунки на подносах и пивных кружках. Предприятие Эллиса Гембла помещалось на довольно людной лондонской улице в Лейстерфилде и пользовалось хорошей репутацией; известно к тому же, что английское столовое серебро первой четверти XVIII века славилось по всей Европе. Что бы ни говорил Хогарт впоследствии о полутемных для нас годах его юности, проведенных в мастерской Эллиса Гембла, несомненно, что они не прошли для него даром и принесли ему немалую пользу. Обучение его трудному гравировальному мастерству продолжалось приблизительно до 1717 года, то есть довольно длительное время. Он приобрел уверенные технические навыки профессионального гравера, столь пригодившиеся ему впоследствии на самостоятельном художественном поприще, избежав в то же время традиционного и рутинного образования, которое могло лишь подавить его творческую самостоятельность и направить по общей, проторенной дороге. Может быть, трудные годы, проведенные Хогартом в мастерской Эллиса Гембла, когда совершенствовалась его техника, созревали самостоятельные вкусы и утверждалось представление о его подлинном призвании, сохранили свежесть и самобытность его дарования, с такой буйной силой проявившиеся с первых же лет его самостоятельной художественной деятельности.

Не известно в точности, когда именно Хогарт пришел к заключению, что граверная мастерская, в которой он обучался угождать богатым заказчикам, может быть только временной остановкой на его жизненном пути. Его влекли к себе более самостоятельные творческие задачи, и он все чаще противопоставлял в своем сознании искусство ремеслу. «Росписи собора св. Павла и Гринвичского госпиталя, создававшиеся в то время, — рассказывает Хогарт в своей автобиографии, — запали мне в голову, и я решил, что гравирование по серебру продлится не дольше, чем к этому будет вынуждать меня необходимость». В этом свидетельстве есть очевидная хронологическая неточность: желание испробовать свои силы в качестве исторического живописца, несомненно, возникло у Хогарта позднее, но все же, записывая это свое воспоминание, Хогарт психологически верно передал то состояние неудовлетворенности, беспокойства духа, жажды самостоятельного творческого труда, которые он все сильнее ощущал в те годы. Двадцатилетним юношей он уже мечтал о создании собственных композиций на медных гравировальных досках, о труде книжного иллюстратора; даже печальный пример отца не мог отвлечь его от сходного трудного пути: так неодолимы были созревающие в нем творческие силы. В 1720 году Хогарт открыл собственное небольшое предприятие — граверную мастерскую, которая выпускала афиши, объявления, плакаты для магазинов, приглашительные билеты и т. д. Сохранилась и рекламная карточка «Гравер У. Хогарт», с аллегорическими фигурами по сторонам и летящим купидоном. Конечно, эта мастерская не открывала большого простора для творчества, но она все же давала кое-какие заработки и, может быть, оставляла некоторый досуг, позволивший Хогарту идти дальше по намеченному пути.

В 1721 году Хогарт начал посещать частное училище живописи и рисования, незадолго перед тем открытое на Сент-Мартинс лейн и носившее громкое название «Академия». Сотоварищами его здесь были будущие художники, оставившие свои имена в летописи английского искусства: Джозеф Хаймор, Артур Понд — хороший рисовальщик и гравер, Уильям Кент — в будущем известный архитектор и декоратор, с которым Хогарт вскоре вступил в серьез-

ный конфликт и довольно громкую публичную полемику. В «Академии» на Сент-Мартинс лейн, куда Хогарт поступил для того, чтобы восполнить кое-какие пробелы своего художественного образования, обучение велось обычными старыми методами: здесь изучали анатомию, рисование с гипсовых моделей, копировали известные картины старых мастеров. Но Хогарт уже в эти годы предпочитал сохранять собственное мнение решительно обо всем и не любил соглашаться ни с каким суждением, которое ему пытались навязать. Поэтому он, по его собственному свидетельству, не был особенно усердным посетителем классов этой «Академии» и пользовался ею лишь постольку, поскольку это представлялось ему полезным или необходимым. Так, например, рисовальные часы в «Академии» казались ему почти бесполезной тратой времени; он считал более целесообразным упражнять свою зрительную память на лондонских улицах и возвращался в класс только для того, чтобы исправить свои ошибки в анатомии или выслушать несколько советов, сохраняя, однако, за собой право действовать по своему усмотрению и в соответствии с собственными вкусами. Хогарту с ранних лет были присущи житейская трезвость и практицизм, воспитанные в нем прежде всего суровой школой жизненного опыта; стремления его всегда были конкретны и целенаправленны, потому что он не мог позволить себе роскошь слишком долгих поисков или беспредметных мечтаний. Поступая в «Академию», он уже твердо знал, что именно он должен из нее вынести и что в традиционном художественном образовании, дававшемся в ее стенах, не пригодится ему вовсе.

Обо всем этом Хогарт довольно подробно повествует в своих автобиографических записях. Несмотря на то, что они написаны в поздние годы жизни и отразили уже более долгий опыт исканий и борьбы, окрасивший в соответствующие цвета и его юношеские воспоминания, записи эти заслуживают полного доверия: никто не мог быть лучшим судьей его юности, чем он сам на склоне своих лет. Если в них кое-где и смещена историческая перспектива, то исключительно ради цельности рассказа, приобретающего еще большую внутреннюю убедительность как стройный, продуманный ряд ретроспективных автопризнаний.

Рассказывая о том, что его юношеской мечтой было гравировать на меди самостоятельные художественные композиции, Хогарт свидетельствует, что для того чтобы достичь этого, ему необходимо было прежде всего «научиться рисовать предметы, более близкие природе, чем геральдические чудовища», которые надоели ему в мастерской Эллиса Гембла; это, очевидно, и привело его в рисовальные классы «Академии». Однако, как уже говорилось, принятая здесь система обучения не вполне отвечала его намерениям. «Обычные методы обучения рисованию были слишком скучны для меня, любившего удовольствия жизни и так поздно получившего к ним доступ... Время, потребное для изучения рисунка обычным способом, не оставило бы мне досуга... Это заставило меня задуматься, нельзя ли найти для этого более короткие пути, чем тот, который обычно рекомендуется. Ранние годы моей жизни прошли в трудах, скорее вредных, чем полезных для тех отраслей искусства, в которых я хотел преуспевать и впоследствии работал. Технике копирования с достаточной точностью я научился обычным путем, но мне бросилось в глаза, что в таком способе обучения было много погрешностей; он приводил, например, к повторению ошибочных образцов и т. д.; даже в тех случаях, когда картины или гравюры, с которых делались копии, принадлежали наилучшим мастерам, это было не

больше чем переливанием воды из одного сосуда в другой. . .» Отсюда Хогарт делал вывод, что рисование в «Академии» «не делает из учащихся художников: так как глаз часто отрывается от оригинала, чтобы сделать частицу рисунка, то очень вероятно, что рисующий по окончании своей работы будет не больше знать о том, что он копировал, чем перед ее началом. . .».

Мысль, высказанная здесь Хогартом, принадлежит к числу его излюбленных и постоянно повторявшихся им и впоследствии, в частности и в «Анализе красоты»: изучение природы во всем разнообразии ее форм гораздо полезнее для воспитания художника, чем копирование старых, хотя бы даже и безупречных художественных образцов. Вред копирования как метода совершенствования художественного восприятия действительности всегда подчеркивался Хогартом весьма экспрессивно и на основании разнообразных примеров. В автобиографических заметках Хогарта по этому поводу высказано еще несколько соображений, имеющих для нас особый интерес.

«Заурядный переписчик, который не пропустил бы ни одной строчки, переписывая «Потерянный рай» Мильтона, имеет почти столько же права быть сравниваемым с Мильтоном, как точный копиист хорошей картины Рубенса — с самим Рубенсом. В обоих случаях рука имеет дело с мельчайшими частями, но сознание едва охватывает целое. Кроме того, имеется существенное различие между человеком, переписывающим рукопись, и тем, кто срисовывает фигуру, потому что, хотя то, что написано пером, и может совпадать строчка в строчку с оригиналом, но невероятно, чтобы то же случилось с фигурой, которую копируют; обычно бывает как раз наоборот. Гораздо вероятнее, что исполнитель сохранит воспоминание о своем собственном труде, чем о том оригинале, с которого он его выполнил». Впоследствии Хогарт с усмешкой писал относительно проекта основания в Англии королевской Академии художеств: «Говорят, что будто бы одною из главных ее задач явится посылка за границу молодых художников для изучения ими античных статуй. Не спорю, что такой труд может иногда усовершенствовать возвышенный гений, но никогда не создаст его. Во всяком случае, мне доподлинно известно, что такое именно путешествие в Италию неоднократно отрывало начинающего художника от рисования с натуры и побуждало его изображать взамен живых людей мраморные фигуры. Великие творения искусства древнего мира приносили ему такую же пользу, как и та, какую получил бы трус, надевший на себя доспехи Александра Македонского. Между тем живописец, преисполненный подобных претензий и тщеславия, предполагает, что он достоин поклонения, как второй Рафаэль Урбинский».

Все эти и ряд других оснований привели к тому, что Хогарт, по его собственному свидетельству, «не стал более копировать различные вещи, но старался скорее усвоить себе их язык (и по возможности определить его грамматику), собирать и удерживать в памяти все, что я видел, и с помощью повторяющихся наблюдений пытаться проверять на моих холстах, как далеко продвинулся я вперед, пользуясь этим способом».

Это несомненно темное место в «Автобиографии» Хогарта заслуживает специального разъяснения. Любопытно прежде всего то, что весь приведенный выше отрывок, как это недавно было установлено Джозефом Бёрком, находится не только в давно известной читателям «Автобиографии» Хогарта, но также в одной из черновых рукописей «Анализа красоты». Почему этот отрывок был исключен автором из окончательного печатного текста трактата, можно только

догадываться: очень вероятно, что Хогарт считал неудобным помещать свои юношеские воспоминания, имевшие слишком личный характер, в серьезном теоретическом труде¹. В том черновом варианте, в котором этот отрывок найден в рукописи, он имеет еще более подчеркнутый характер воспоминания из времен юности автора; речь идет здесь именно о начале его творческого пути. Что, однако, Хогарт имел в виду, говоря, что, отвергая для себя метод копирования произведений искусства, он заботился о том, чтобы понять «язык вещей» и открыть законы его «грамматики»?

Ясно, что перед нами не поэтическая метафора, а нечто вполне конкретное. Хогарт говорит вовсе не об искусстве понимания художественных произведений с помощью истолкования присущих им специфических средств выразительности, их особого «языка» или «стиля»; речь идет о тех способах, благодаря которым он совершенствовал свою зрительную память, свое искусство видеть и запоминать вещи, предметы, человеческие фигуры. Новейшие исследователи Хогарта, исходя из контекста указанного отрывка и в особенности из его черновой редакции, приготовленной для «Анализа красоты», предположили с полным основанием, что под словом «грамматика» Хогарт имел в виду изобретенную им самим систему «зрительной мнемоники», имевшую тесное родство с античным искусством запоминания².

Классическая мнемоника, или мнемотехника, широко разрабатывавшаяся и в Древней Греции, и в Риме, пользовалась так называемым «топологическим» методом: искусство удерживать в памяти возможно большее количество представлений основывалось на особой системе использования зрительных впечатлений о предметах и местах их расположения. Но античная мнемоника была изобретением не художников, а по преимуществу теоретиков красноречия; в Риме ею особенно интересовались Цицерон («Об ораторе»), Квинтилиан («Об образовании оратора»), она подробно излагалась в псевдоцицероновом трактате «К Эреннию» и т. д. Можно ли допустить знакомство юного Хогарта с античными мнемотехническими правилами? На такой вопрос нельзя не ответить

¹ *Burke J.*, p. XXXVIII, 184—186. Результаты изучения рукописей Хогарта, вообще говоря, ставят под сомнение текстологическую достоверность «Автобиографии» Хогарта. Известный в настоящее время текст «Автобиографии» был опубликован еще в XVIII в. Все рукописи Хогарта после его смерти хранились у его вдовы Джейн Хогарт, а после ее смерти (в 1789 г.) перешли к ее душеприказчице Мэри Льюис, которая вскоре передала их Джону Айрленду; Айрленд и издал их впервые в третьем томе своих материалов о жизни и творчестве Хогарта, озаглавленных «Hogarth Illustrated from his Own Manuscripts», вышедшем в свет в Лондоне в 1798 г. (первые два тома появились еще в 1791 г.). Здесь была напечатана «Автобиография» Хогарта, его заметки о состоянии изобразительных искусств в Англии в связи с проектом создания в Лондоне королевской Академии художеств, встретившим сильные возражения с его стороны, ряд рукописей, относящихся к «Аналізу красоты», к полемике, вызванной его картиной «Сигизмунда», и т. д. (см.: *Brown B. G. William Hogarth. London, 1905*, p. 194—197). Есть основания предполагать, что, издавая все эти рукописи, из которых большая часть находилась в черновом виде, Айрленд не сумел вполне разобраться в них и воспроизвел их с большими неточностями. Этим, в частности, и объясняется то, что в «Автобиографии» Хогарта включены некоторые рукописные страницы, предназначенные для «Анализа красоты»; явная непоследовательность, проглядывающая кое-где в «Автобиографии», является также, по-видимому, результатом произвольной нумерации рукописных страниц и той редакционной обработки, которой Айрленд подверг рукописи художника.

² *Burke J.*, p. XXXVII—XLI.

утвердительно, в особенности если мы вспомним долголетние занятия римскими авторами отца художника — Ричарда Хогарта, изобретавшего свои способы легкого усвоения грамматических правил и быстрого приобретения навыков устной и письменной латинской речи для английских детей. Тем не менее, если Уильям Хогарт и мог знать о приемах и правилах античной мнемоники, она могла дать ему лишь толчок для изобретения собственной зрительной мнемонической системы, специально приспособленной для художественных целей. Только имея это в виду, мы начинаем понимать те страницы в его «Автобиографии» и в соответствующих им черновиках «Анализа красоты», где говорится о «языке» вещей и его «грамматике», правила которой он пытался установить. Чтобы «достичь умения делать новые композиции (а не повторять старые путем копирования), — рассказывает между прочим Хогарт, — я старался приучить себя к своеобразной технике запоминания; повторяя в памяти части, из которых составлялись предметы, я был в состоянии научиться комбинировать их и фиксировать карандашом. Так, несмотря на все затруднения, проистекавшие из упомянутых мною обстоятельств, я имел одно существенное преимущество перед моими соперниками, раннюю привычку, приобретенную практикой, — удерживать зрительной памятью все то, что я только хотел изобразить, вместо того чтобы бесстрастно срисовывать все это на месте. Иногда, но слишком редко, я прибегал к натуре для исправления частей, которые я недостаточно хорошо помнил; затем я переносил их в мои композиции. Мои развлечения и занятия, следовательно, шли рука об руку; самые заметные для глаза явления, представлявшиеся мне комическими или трагическими, производили также наиболее сильное впечатление и на мою память; однако, если бы я не упражнялся столь тщательно в том, что я приобретал своим способом, я бы очень скоро потерял способность изобразить все это».

Нетрудно видеть, что все вышеприведенные автопризнания Хогарта имеют первостепенное значение для понимания творческого своеобразия его как художника, для определения особенностей его художественной манеры и всего пройденного им творческого пути. В этих своих свидетельствах Хогарт открыл нам тайну своего артистического рождения, той удивительной реалистической свежести и непосредственности, которая развивалась и совершенствовалась в его творчестве вопреки всем тем условным и стеснительным канонам и правилам, которые считались обязательными для любого английского художника его поры. В то же время все эти свидетельства чрезвычайно существенны для понимания того, с каких ранних пор, постепенно, исподволь созревали в сознании Хогарта основные положения будущего трактата, с его теориями о красоте и привлекательности тех или иных линий. Мы догадываемся, что изложенной Хогартом, в конце концов, своеобразной «эстетике линий» предшествовал довольно длительный период изобретения им искусства «линейной нотации», с помощью которого он совершенствовал свою зрительную память, учась удерживать в сознании физические впечатления во всей их непосредственной свежести и многообразии.

О том, что представляла собою «зрительная мнемоника» Хогарта, мы можем судить по некоторым косвенным свидетельствам и из того же «Анализа красоты». Дж. Николс рассказывает, например, что Хогарт любил бродить по лондонским улицам и «делать эскизы всех тех сцен, фигур или предметов, которые обратили на себя его внимание, — карандашом на своих ногтях»¹.

¹ *Nichols J. Biographical Anecdotes of William Hogarth. London, 1785, p. 15.*

Простейшие абстрагированные линии этих набросков позволяли ему потом безошибочно восстанавливать в памяти части лиц и целые лица, позы и даже массовые сцены. Очевидно, искусство быстрой фиксации условными знаками целого потока житейских впечатлений играло для него ту же роль, какую столетие спустя начали выполнять для художников моментальные снимки фотографического аппарата. Хогарт стремился удержать в своей памяти художника жизнь во всех ее проявлениях и по возможности в ее «цельном», не разложенном на составные части виде, непрерывно совершенствуя свое практическое умение фиксировать все самое существенное из того, что видит глаз, но в сокращенной схематической форме. Впоследствии Гете (в своей работе «Собираатель и его присные») метко назвал подобные наброски, состоявшие из немногих штрихов, «нероглифами» человеческих фигур.

По-видимому, самым лучшим примером того, что представляла собой зрительная мнемотехническая система Хогарта, является тот, который приведен им самим в XVI главе «Анализа красоты» («О положениях тела»), где идет речь о двух сопоставляемых изображениях: на одном (в центре второй таблицы) представлена во всем богатстве житейских подробностей сцена исполнения контрданса большим количеством танцующих; на другом (рис. 71 той же таблицы) та же сцена представлена с помощью условных схематических линий-знаков. Недаром и в последующей главе Хогарт пишет вновь, что «движение — есть род языка, который, быть может, со временем будет изучаться с помощью чего-либо вроде *грамматических правил*». Именно такие черточки и знаки, по-видимому, ставил Хогарт на ногтях своей левой руки, странствуя по лондонским улицам и зорко приглядываясь ко всему, что казалось ему достойным запоминания в тот период его жизни, когда он готовился стать художником.

Если доверяться вполне свидетельствам Хогарта в его автобиографических заметках, то в ранние годы, может быть еще в той же «Академии» на Сент-Мартинс лейн, он не столько обучался живописи, сколько рассуждал и спорил об этом искусстве. Еще не успев создать ни одной большой картины, он уже охотно читал наставления другим молодым художникам. Голова его всегда была полна всевозможных теорий, большей частью противоречивших обычной практике и чаще всего встречавших со стороны окружающих удивление, недоумение или даже насмешку. Между тем во всех этих его ранних теориях всегда присутствовало очень рациональное зерно и в споры он вступал вовсе не из-за природной склонности к осуждающей критике или благодаря юношескому полемическому задору.

Из автопризнаний Хогарта следует, что он тогда уже стоял на достаточно продуманных и трезвых реалистических позициях, которые и определили его собственный художественный стиль. Впоследствии, во всяком случае, Хогарт рассказывал об этом так: «Вместо того, чтобы отягощать свою память затхлыми правилами или утомлять свои глаза копированием скучных и поврежденных картин, я всегда находил, что изучение природы — наиболее прямой и безопасный путь к достижению вершин нашего искусства». Хогарт прибавлял к этому, что таково было то «учение», которое он «проповедовал, а не только применял на практике», и что его теоретические положения и вытекавшие из них правила не имели большого успеха среди его сверстников. Один из сотоварищей Хогарта, вероятно удивленный суровой прямолинейностью его требований, казавшихся тогда или парадоксальными, или вовсе неисполнимыми, высказал свое отношение к его эстетической программе в самой насмешливой и почти

издательской форме. По его мнению, следуя Хогарту, необходимо было бы признать, что «единственный способ рисовать хорошо — это не рисовать вовсе»; «следуя тому же принципу, он предполагал, — замечает Хогарт, — что, если бы я вздумал написать руководство по плаванию, я бы запрещал моим ученикам влезать в воду до тех пор, пока они не научились бы плавать». Подобные софизмы, однако, мало тревожили Хогарта. Он свидетельствует в том же месте своей «Автобиографии», что сложившаяся у него система воззрений на искусство построена была на прочных основаниях, что он, например, искал способы направить живопись к насущной пользе общества, обеспечив ей успех на тех путях, на которых «терпели неудачу литература и церковные проповеди». Таким образом, Хогарт явно ставил перед собой просветительские задачи.

Трудно сказать с уверенностью, действительно ли выработка теоретической программы предшествовала у молодого Хогарта его художественной практике или же приведенные выше автопризнания были результатом более позднего анализа им собственного, уже пройденного творческого пути. Для нас, однако, очень существенна эта засвидетельствованная им самим и подтвержденная многими другими указаниями ранняя склонность Хогарта к теоретизированию по вопросам искусства и эстетики, логически приведшая его, в конце концов, к созданию «Анализа красоты»; с другой стороны, ранние опыты Хогарта в области самостоятельного художественного творчества в известной мере подтверждают, что он и тогда уже руководствовался принципами, близкими к тем, которые он впоследствии изложил в своей «Автобиографии».

В начале 20-х годов Хогарт выступил с первыми своими гравированными листами, в которых он в сатирической форме откликнулся на весьма злободневные темы, имевшие яркий общественный колорит (первый из этих листов посвящен был спекулятивным махинациям злополучной «Компании южных морей», второй высмеивал модные «Маскарады и оперы»); в то же время (с 1723 года) Хогарт начал иллюстрировать книги. В ранних гравюрах Хогарта была выдумка, явственно сказывалось его дарование юмориста, умение подмечать смешное и достойное осмеяния в окружающей его действительности; ему присуща была также достаточная техническая умелость. Появившиеся в 1726 году и имевшие довольно большой успех двенадцать гравюр к старой, по все еще читавшейся в Англии героико-комической поэме Сэмюэла Батлера «Гудибрас» свидетельствуют, что Хогарт был уже хорошим рисовальщиком, мастерски изображавшим массовые жанровые сцены, метким и острым наблюдателем жизни.

Конечно, в своих ранних произведениях Хогарт не избежал различных художественных воздействий. Его первые гравюры указывают на то, что он внимательно знакомился с рисунками Жака Калло; иллюстрации Шарль-Антуана Куапеля к «Дон Кихоту» Сервантеса оказали на него продолжительное влияние; оно засвидетельствовано еще и в тексте, и в рисунках к «Апализу красоты». По-видимому, в 20-е годы Хогарт связан был личными и деловыми отношениями со многими из тех граверов, выходцами из Франции и Голландии, которые имели свои мастерские неподалеку от Сент-Мартинс лейн; здесь он и мог познакомиться ближе с образцами гравировального искусства континентальной Европы и с живописью нидерландских жанристов, которых следует иметь в виду в числе его ближайших предшественников¹.

¹ *Antal F. Hogarth and his Borrowings.*—The Art Bulletin, 1947, vol. 29 p. 36—48. В особенности настойчиво сравнивают Хогарта с Яном Стеном (Jan Steen).

Иллюстрирование книг оказалось делом невыгодным во всех отношениях, поэтому Хогарт вскоре забросил его, как не оправдывавшую себя особую отрасль своей художественной производительности¹; впоследствии он изредка возвращался к ней, но никогда больше не пытался сосредоточить здесь свои творческие усилия. Так как книгопродавцы безжалостно обкрадывали его, он, по собственному свидетельству, решил «издавать свои работы самостоятельно». Еще сильнее влекла к себе Хогарта живопись — большие, монументальные полотна; ему казалось, что именно здесь он найдет достаточный простор для своих замыслов. Но поиски самостоятельного пути в этой заветной области творчества оказались для него еще более трудными и вскоре же привели к довольно острому столкновению с современниками. Одно из таких столкновений относится к 1725 году; этот небольшой, но характерный эпизод его творческой биографии можно считать началом той длительной борьбы, которую Хогарт вел с господствующими вкусами английской знати и модными художниками своего времени.

В числе весьма преуспевавших в 20-е годы второстепенных английских живописцев, карьера которых складывалась на глазах у Хогарта, был Уильям Кент, ставший впоследствии баловнем лондонского большого света и придворным художником. Художественная деятельность Кента постоянно вызывала особое раздражение Хогарта, на что, разумеется, имелось много вполне основательных причин; неудивительно поэтому, что Кент стал одной из первых жертв его сатирического вдохновения.

Кент был старше Хогарта на тринадцать лет; он сумел упрочить свое положение и добиться успеха уже к тем годам, когда Хогарт вел еще полуголодное существование, но уже твердо шел к намеченной цели. Кент начал с неудачных попыток сделать портретистом, съездил в Италию, успел присмотреться к тому, что сулило ему в будущем наибольшие материальные выгоды, и нашел себе влиятельного покровителя в лице графа Берлингтона, одного из видных лондонских меценатов. Берлингтон был архитектором, претендовал на роль непогрешимого арбитра в вопросах искусства и предводительствовал над всеми лондонскими дилетантами и так называемыми «ценителями» и «знатоками» искусств и древностей. Услужливый и обходительный, вкрадчивый льстец и ловкий делец, Кент быстро втерся в доверие к графу Берлингтону. Очарованный многосторонними талантами Кента, Берлингтон поселил его у себя в доме, давал ему разнообразные поручения, которые тот умело обращал в свою пользу, снабжал его разнообразными заказами, доставлял ему многочисленных клиентов. С той поры Кент вошел в моду, приобретя почти господствующее положение в лондонских артистических кругах².

Кент не имел никаких признаков оригинального дарования, но он обладал искусством быстро удовлетворять всем запросам и потакать всем слабостям тех, кто оплачивал его услуги звонкой монетой. Он деятельно и с одинаковым успехом работал во всех областях и не гнушался ничем. Он сочинил проекты

¹ В 1723 г. Хогарт иллюстрировал экзотические «Путешествия Обри де ла Моттре», в следующем году новейший перевод «Золотого осла» Апулея, затем переиздание галантного романа Чарльза Коттреля «Кассандра», несколько исторических сочинений о римской войне и т. д. Из его ранних опытов иллюстрирования книг, кроме «Гудибраса», наиболее интересны гравюры к «Потерянному раю» Мильтона.

² См.: *Bowen M. W. Hogarth, the Cockney Mirror. London, 1936, p. 41—43.*

конюшен в Уайтхолле и дворца герцога Девонширского на Пиккадилли; статуя Шекспира в Вестминстерском аббатстве считается работой его резца; он рисовал проекты для изготовления мебели великосветских гостиных, столовой сервировки, рам для картин и колыбелей новорожденных; его костюмы для маскарадов (большей частью скопированные у Иниго Джонса) превозносились столь же высоко, как и его костюмы для светских кокеток — из медно-красного шелка с золотыми украшениями в стиле одного из пяти архитектурных орденов; он устраивал также загородные парки богатых поместий, прекрасно планируя искусственные руины в не слишком отдаленной перспективе, живописные каскады, китайские беседки и романтические гроты, осеянные кущей тенистых деревьев, как на картинах итальянских пейзажистов. Кент, однако, считался также и очень искусным живописцем, который всегда был готов поставлять полотна любой величины на сюжеты из античной или христианской мифологии — для парадных ли приемных залов или церковного убранства, для него это, по-видимому, было совершенно безразлично.

Все было ненавистно Хогарту в деятельности этого мастера на все руки, заурядного, но всесильного художника; поэтому, несмотря на разницу в летах и в общественном положении, Хогарт не побоялся высмеять его, нанеся меткий удар по его репутации. Еще в 1724 году на гравюре «Маскарады и оперы» Хогарт изобразил знаменитые тогда ворота перед лондонским особняком Берлингтона, выстроенные в классическом стиле с античной колоннадой; на вершине фронтона Хогарт поместил Кента в виде античной статуи, которую подпирают и возносят ввысь фигуры Микеланджело и Рафаэля; чтобы не оставалось никакого сомнения в том, кого именно Хогарт хотел изобразить, он под каждой фигурой сделал пояснительную надпись. Это была еще только деталь, хотя и достаточно язвительная, в сложной сатирической композиции; однако в следующем, 1725 году Хогарт издал уже отдельный гравированный лист, посвященный Уильяму Кенту, имевший успех и гораздо сильнее ударивший по артистическому самолюбию последнего.

Незадолго до этого времени Кент написал большую картину, которая должна была украсить алтарь одной из вестминстерских церквей. Это было одно из тех ремесленных полотен, которые Кент изготавливал за хорошее вознаграждение. До Хогарта дошли слухи, что даже прихожане, внимательно рассматривавшие эту картину, никак не могли решить, что именно на ней изображено: одни из них держались того мнения, что картина представляет св. Цецилию с ее арфой; другие полагали, что здесь изображена некая принцесса со своим сыном, будущим лондонским епископом. То, что сделал Хогарт с этой картиной, нисколько не походило на искреннее наивное удивление недогадливых прихожан. Хогарт прикинулся, что он точно воспроизводит в гравюре «знаменитую» картину Уильяма Кента, и сделал это с подлинно свифтовским вдохновением тонкого и опытного пародиста. Все недостатки картины — беспомощность ее рисунка и компоновки фигур, нелепость общего замысла — подчеркнуты с удивительно острой насмешкой. Женские мужеподобные фигуры в самых неестественных или, лучше сказать, немислимых позах с идиотскими улыбками на мясистых лицах, порхающие над ними традиционные головки «трехгодовалых» ангелочков, с «утиными крылышками» под самым подбородком, те самые, которых Хогарт впоследствии подымал на смех в «Анализе красоты», центральная фигура неопределенного пола и возраста со смешно вывороченными ногами, делающая явно обреченную на неудачу попытку читать какую-то

книгу, выпадающую из рук, арфа, грубо сколоченная из бревен с канатами вместо струн, жалкое подобие органа, голубь, парящий над ним в пирамидальном сиянии лучей и походящий более на бойцового петуха, сидящего на остроконечной крыше,— все это действительно очень смешно. По преданию, после выхода в свет хогартовской гравюры картину Уильяма Кента быстро убрали из церкви: в еще меньшей степени, чем раньше, она могла теперь внушать молитвенный экстаз или просто благоговейное чувство. Убийственная пародия Хогарта помнилась долго. Уильям Кент не забыл ее до конца своей жизни, которую он окончил в 1748 году в должности придворного художника и заведующего приобретением картин для королевских дворцов.

Высказывались предположения, что нападки Хогарта на Уильяма Кента якобы делались им в интересах другого известного художника той поры, сэра Джеймса Торнхилла (1676—1734), считавшегося соперником и конкурентом Кента, несмотря на то что он занимал гораздо более видное место в лондонском обществе, чем протеже Берлингтона¹. Едва ли, однако, эти догадки имеют какое-либо основание. На самом деле отношения Хогарта с Торнхиллом, его будущим тестем, были довольно сложными и противоречивыми еще до их ссоры, причипой которой был тайный брак Хогарта с дочерью Торнхилла, Джейн (состоявшийся 23 марта 1729 года); с другой стороны, — и это следует подчеркнуть — полемика с Кентом имела для Хогарта глубоко принципиальный характер; его споры о том, какую живопись следует считать заслуживающей внимания, а какую вовсе негодной, трудно свести к чисто личным мотивам. Дело в том, что Хогарт тогда уже горячо отстаивал принципы того прогрессивного, проникнутого демократическими тенденциями искусства, за которое он потом боролся всю жизнь, и выступал против лишенных всяких идейных побуждений, но откровенно корыстных попыток приспособления к модным вкусам великосветского общества.

Возможно, впрочем, что во второй половине 20-х годов Хогарт находился под некоторым влиянием Торнхилла; как раз в это время Торнхилл открыл рисовальную школу в собственном доме и, по всем данным, был вполне удовлетворен тем вниманием, которое молодой Хогарт оказывал и ему самому, и произведениям его кисти. Предание утверждает даже, что сэр Джеймс допускал Хогарта помогать ему в его собственных работах (поручив, например, часть росписей в загородном доме своего приятеля Джона Хаггинса). Профессиональные советы достаточно опытного живописца, каким был Торнхилл, разумеется, не были бесполезны для Хогарта в тот период, когда он начинал предьявлять свои права на звание художника. И все же между наставником и учеником в это время была уже настоящая пропасть: парадной, декоративной, но достаточно посредственной по своим художественным качествам живописи Торнхилла, вполне отвечающей вкусам английских великосветских ценителей, Хогарт мог уже смело противопоставить ряд своих произведений, еще недостаточно зрелых в техническом отношении, но чрезвычайно самобытных по своим замыслам, сюжетам и в особенности по своей яркой общественной значимости. Пока Торнхилл со своими помощниками расписывал общественные здания вроде Гринвичского госпиталя, заполняя их стены божествами античной мифологии и аллегориями, или трудился над своими безжизненными копиями с картонов Рафаэля, Хогарт напряженно и со все возрастающей горечью вглядывался

¹ *Beckett R.-B. Hogarth. London, 1949, p. 6. (Далее: Beckett R.-B.)*

в английскую действительность, в ее комические и драматические конфликты и на основе этих наблюдений создавал свои живописные композиции.

Характерно, что одним из первых значительных полотен Хогарта, появившихся за его полной подписью, была картина 1728 года, воспроизводившая сцену из «Оперы нищего» («The Beggar's Opera») Джона Гея, только что поставленной Дж. Ричем в лондонском театре «Линкольнз-инн-филдз».

«Опера нищего», как известно, имела неслыханный успех и произвела нечто вроде политического скандала своими резкими разоблачениями английской правительственной верхушки. Откликаясь на злободневную тему, Хогарт явно был на стороне тех, кто рукоплескал дерзким, вызывающим пародийным песенкам этой «балладной оперы», вложенным Геем в уста членов лондонской воровской шайки. В этой картине Хогарта уже многое предвещает будущего автора «Карьеры потаскушки» («The Harlot's Progress»). Однако сцена из «Оперы нищего» основана еще не на жизненных, но на театральных впечатлениях Хогарта, хотя и свидетельствует о тех значительных успехах, которых он достиг, упражняя свою зрительную память по изобретенной им методе: картина с удивительной точностью воспроизводит портреты всех исполнителей пьесы, с Лавинией Фентон в роли Полли Пичем, все детали мизансцен, декораций и реkvизита этой знаменитой постановки (ил. 1). Как и некоторые другие «театральные» картины Хогарта, задуманные им в зрительном зале (таковы, например, две картины, воспроизводящие сцены из пьес Шекспира в их сценическом исполнении: из «Бури» и из второй части «Генриха IV», с Фальстафом в центре, обе — 1728), она имеет значение документального источника для истории английского театра. Примечательно, что та же «Опера нищего», полная насмешек и заразительного веселья, вдохновила Хогарта еще на одну работу того же 1728 года — бурлескный гравированный лист (The Beggar's Opera burlesqued), как бы удаваивавший пародию; художник изобразил здесь действующих лиц пьесы с головами домашних животных — осла, быка, кошки и т. д., — распевających итальянские арии. Сохранился и предварительный рисунок к этой гравюре (пером и акварелью, в коричнево-серых тонах), в котором обращает на себя внимание уверенность руки художника в обрисовке многочисленных фигур и мастерство в их расположении (ил. 2); впрочем, идею этого рисунка и гравюры возводят к «Юшкам» (1728) Куапеля¹.

В других картинах и гравюрах тех же лет (1728—1729) Хогарт еще более совершенствуется в создании массовых сцен и многофигурных композиций; сюжеты своих произведений он подглядывал непосредственно на месте действия, в самой гуще жизни, и воплощал с такой полнотой житейских подробностей, что они иногда даже подавляют зрителя своим обилием и рассеивают внимание. Таковы, например, набросок «Спящего прихода», развитый Хогартом впоследствии в гравюре, но не менее сатирически острый, смежные с ним тематически «Объявление приговора» и «Крещение» — отклики на бытовые особенности религиозной обрядности в современной ему Англии. Картина «Допрос Бембриджа» (называемая также «Комиссия палаты общин»; 1728 или 1729) особенно ярко демонстрирует ту идейную тенденцию живописи Хогарта, которую он, как художник-просветитель, всегда считал одним из важнейших усло-

¹ *Oppé A. P. The Drawings of William Hogarth. London, 1948, p. 29—30, pl. 3, откуда этот рисунок и воспроизводится в настоящем издании. (Далее: *Oppé A. P.*).*

вий действенного, общественно-полезного искусства. Поводы, послужившие к созданию этой картины, известны нам лучше, чем условия, при которых она была написана. В 1728 году по всей Англии прокатилась волна общественного негодования по поводу тех преступлений, какие раскрыты были расследованиями о состоянии долговых тюрем. В этом году один из предшественников Джона Говарда, Джеймс Оглторп, член парламента и филантроп, до которого дошли слухи о вопиющих злоупотреблениях тюремщиков, потребовал в палате общин создания специальной комиссии по расследованию их преступной деятельности. Такая комиссия была создана (с Оглторпом во главе) и немедленно приступила к работе, начав со знаменитой Флитской долговой тюрьмы. Наихудшие подозрения оправдались полностью.

Начальник тюрьмы Томас Бембридж отличался наглостью и крайней жестокостью. Комиссия Оглторпа среди его многочисленных жертв открыла некоего баронета, Уильяма Рича, доведенного Бембриджем в тюрьме до крайней степени истощения и отчаяния; полуголый, закованный в кандалы, почти потерявший человеческий облик, он показал, что подвергался истязаниям только за то, что якобы нанес оскорбление Бембриджу и не был в состоянии откупиться за это деньгами. Комиссия обвинила Бембриджа в «вымогательствах и самых тяжелых преступлениях и проступках», и он еле спасся от расправы разъяренной лондонской толпы. Результаты работы комиссии Оглторпа горячо обсуждались в течение нескольких лет. Тогда еще молодой Джеймс Томсон в первую часть своей поэмы «Времена года» включил целую стихотворную тираду, в которой прославлял благородную инициативу людей (то есть комиссии Оглторпа), «взволнованных человеческими несчастьями» и проникших в «мрачные тюрьмы» ради того, чтобы собственными глазами увидеть все их ужасы (см. поэму «Зима», во второй ее редакции, стих 359 и след.).

Хогарт также откликнулся на этот громкий процесс в своей картине «Допрос Бембриджа» («Examination of Bambridge», находится в Национальной галерее в Лондоне). Помимо этой картины существует также и первоначальный эскиз к ней, безусловно основанный на личных наблюдениях и набросках Хогарта, сделанных им в самой тюрьме. Хогарт присутствовал при допросах Бембриджа комиссией Оглторпа, по-видимому, с разрешения Торнхилла, бывшего и членом парламента, и указанной комиссии¹. Об этом эскизе Хогарта интересное свидетельство оставил Хорас Уолпол в своих «Анекдотах о живописи». Уолпол утверждает, что этот эскиз принадлежал ему и был подарен самим Хогартом, который одно время собирался издать его в гравюре; Уолпол описывает его довольно подробно, не скрывая своего восхищения. Действие происходит во Флитской тюрьме; комиссия в полном составе во главе с Оглторпом допрашивает Бембриджа. С другой стороны стоит заключенный, в лохмотьях, но с гордой осанкой человека, сознающего свою правоту. В особенный восторг привела Уолпола действительно чрезвычайно выразительная фигура тюремщика, его желтое, мертвенно-бледное лицо, выражающее сложные и противоречивые чувства: подлость, алчность, и страх, и угрозыния совести. Губы его дрожат; голова вытянута вперед, словно он решился высказать очередную ложь; ноги расставлены так, будто он готовится к бегству; одна рука засунута за пазуху, другая нетерпеливо теребит петли кафтана. «Если это действительно портрет,—

¹ См.: *Tinker Ch. B. Painter and Poet. Cambridge (Massachusetts), 1930, p. 23—25.*

писал по этому поводу Х. Уолпол, — то один из самых выразительных, если же нет, то он замечательен еще более»¹.

С этим нельзя не согласиться. Все доступные ему средства выразительности Хогарт подчинил своему твердому убеждению, постоянно владевшему им желанием изречь приговор; рукою его уже в те годы водило жестокое негодование, сделавшее впоследствии из него одного из суровых судей своей страны и социальных условий своего века. А век этот действительно был таков, что заставлял содрогаться самые черствые сердца и побуждал к тревожному раздумью самых ленивых и беспечных наблюдателей жизни. Жажда обогащения во что бы то ни стало охватила все верхние общественные слои: буржуазия в союзе с дворянством, а иногда обращаясь и против него, вела ожесточенную борьбу за свое экономическое господство; корыстолюбие, взяточничество, продажность господствовали во всех бюрократических кругах, оказывая тлетворное, разлагающее действие на общество в целом. Бесправие трудовой массы усилилось, хищническая деятельность в колониальных владениях достигла небывалой активности и цинизма; партийная борьба между тори и вигами, которую К. Маркс метко сравнивал с «игрою в качели», приобрела откровенно демагогический характер. Испорченность нравов во всех общественных слоях была в глаза: разбой, грабежи и безудержное воровство, которое не могло ослабить самое суровое уголовное законодательство, беспробудное пьянство, грубость и жестокость, возведенные в норму поведения, распутство, не встречавшее никаких преград, — таковы были некоторые черты той общественной жизни, которую наблюдал Хогарт вместе со своими современниками и какие могли порождать разные чувства, кроме лишь идиллических. Естественно поэтому, что в окружающей его действительности Хогарт особенно внимательно всматривался в картины порока, нужды и бедственных состояний, во всех их степенях и градациях, вплоть до самых отталкивающих и отвратительных. Его неотразимо влекли к себе трущобы, тюрьмы, искаженные человеческие черты, искалеченные чувства. Одним из первых в английской живописи Хогарт сумел увидеть жизнь во всей ее неприглядной наготе и воспроизвести ее во всей ее суровой правде.

Эта правда мало походила на то, что изображала тогда живопись и что требовалось от нее ценителями искусства; этим явным несоответствием в значительной мере и предопределилось неизменно критическое отношение Хогарта к современному ему английскому художнику, его резкое несогласие с ними по всем кардинальным вопросам эстетики и художественной практики. К другим искусствам Хогарт, напротив, питал совсем противоположные чувства, что также представляется вполне естественным. Английская литература и театр ранее английской живописи допустили правду жизни на страницы романов и повестей или на сценические подмостки. От этого и проистекает, быть может, столь тесное родство картин и рисунков Хогарта с литературой и театром его времени; на эти виды искусства он опирался тогда, когда не чувствовал поддержки в отечественных живописных традициях. Дефо, Свифт и Филдинг со своей повествовательной прозой, Лилло и Эдвард Мур со своими «мещанскими драмами» — если упоминать только о главных представителях реалистической литературы первой половины XVIII века — поясняют больше в живописном наследии Хогарта, чем сопоставления его с творчеством художников того времени.

¹ *Walpole H. Anecdotes of Painting. London, 1828, vol. 4, p. 13.*

Такое родство признавал и сам Хогарт. Рассказывая о своем творческом пути в автобиографических записях, он, между прочим, прямо говорит, что решился «создать на полотне картины, подобные театральным представлениям», оговариваясь тут же, что имеет в виду «только такие сцены, в которых актерами выступают живые люди, а они, думаю я, не часто изображались так, как того заслуживают». Хогарт не без основания полагал, что, сделав такое открытие, он вступил на новый, еще никем из художников не испробованный творческий путь. С приметной гордостью, которая выдает, что указанные слова написаны были им в поздние годы и явились обобщением долгих раздумий и собственного художественного опыта, Хогарт говорит, что, попытав счастье на разных дорогах и боясь на каждой из них окончательно превратиться в рядового ремесленника, к тому же плохо оплачиваемого, он обратился «к совсем новому жанру, а именно к писанию картин и созданию гравюр на *современные нравственные темы — области, еще вовсе не испробованной ни в одной стране и ни в какие времена*». В этом новом жанре, по его мнению, «наибольшую общественную пользу приносят такие сюжеты, какие в равной мере развлекают ум и обогащают его»; поэтому развлекательно-наставительные композиции должны расцепиваться выше прочих. «В живописи, как и в литературе, — продолжает Хогарт, — первое место должно быть отведено комическому жанру, как обладающему в наибольшей степени указанными достоинствами, хотя ему и противопоставляется то, что именуется «возвышенным» родом. Для всякого рассудительного человека наглядное представление всегда будет более убедительным, чем все доказательства, которые он найдет в тысячах печатных томов; именно этим я и руководствовался в исполненных мною гравюрах». И Хогарт предлагает смотреть на людей, изображенных им на картинах и гравюрах, как на актеров, одетых соответственно тем ролям, какие они исполняют, — драматическим, то комедийным, то фарсовым, в соответствии как с драматургическими разграничениями, так и с важнейшими социальными сферами действительной жизни. «Я старался разрабатывать свои сюжеты как драматический писатель, — утверждает Хогарт, — картина была для меня сценой, мужчины и женщины — моими актерами, с помощью движений и жестов разыгрывающими пантомиму».

Эти известные и нередко цитируемые слова Хогарта с достаточным основанием считаются его художественным кредо и одним из важнейших его самопризнаний. Все наиболее существенное из того, что было создано Хогартом в области живописи, относится к этому изобретенному им жанру — картинам, объединенных в своего рода сюжетные циклы, подобные драматическим сценам, последовательно раскрывающимся перед зрителями и подчиненным тематическому единству. Именно в этом жанре картин-сюит, выполненных первоначально на холстах, а затем повторенных в гравюрах, Хогарт нашел свое артистическое призвание; они обеспечили ему признание и славу, определив его почетное место среди выдающихся мастеров английской живописи XVIII века.

Путь к этим живописным циклам, как мы видели, наметился у Хогарта рано, в первые годы его деятельности как художника, однако он не был прямым и во всем последовательным. Художник-профессионал, твердо решивший посвятить себя этому роду деятельности, для которого искусство было в то же время единственным источником существования, Хогарт в течение нескольких лет в разных направлениях искал применения своей творческой инициативе и изобретательности. Он создал, например, много так называемых «салонных

картинок» («conversation pieces») небольшого размера («от двенадцати до пятнадцати дюймов в высоту»), предназначенных для украшения великосветских гостиных, и эти маленькие вещицы, по его собственному свидетельству, «очень понравились как новинки и хорошо расходились»¹. Постепенно Хогарт совершенствовался и как портретист, написав целую галерею портретов своих современников; некоторые из них принадлежат к числу лучших, созданных в Англии в течение этого столетия; Хогарт пытался, наконец, осуществить свою юношескую мечту и стать историческим живописцем. Тем не менее результаты всех этих исканий, крайне важные сами по себе для лучшего понимания его творческого облика — разносторонней одаренности, профессионального опыта, приобретенного в различных областях, — не имеют того исторического значения (кроме, может быть, некоторых его портретов), как окончательно упрочившие его положение и сделавшие его знаменитым морально-сатирические циклы картин.

Поворот в творческой судьбе Хогарта наступил в начале 30-х годов. К 1731 году закончен был цикл из шести картин «Карьера потаскушки» («The Harlot's Progress»), уже в следующем году разошедшийся по всей Англии в виде гравюр, имевших чрезвычайный успех. В 1733 году Хогарт начал новый цикл под общим названием «Карьера распутника» («The Rake's Progress») — из восьми картин, изданных в гравированных листах в 1735 году; между 1742 и 1744 годами создавался цикл «Модный брак» («Marriage à la Mode»). В эти же годы Хогартом были созданы также многие из наиболее известных его жанровых картин, родственных и тематически, и по своим идейным тенденциям, «цикловым», но оставшихся одиночными, без дальнейшего сюжетного развития, хотя, очевидно, и предполагающих его по напряженности воспроизведенных на них «сценических» ситуаций; они должны были иметь свои начало и конец, представлявшие воображению зрителей. Таковы «Бедствующий поэт» («The Distressed Poet»), «Взбешенный музыкант» («The Enraged Musician») и «Странствующие актрисы, репетирующие в сарае» («Strolling Players, Rehearsing in a Barn», 1738). Тонкая сатира на «Великосветский вкус» («Taste in High Life», 1742) подымает на смех любителей искусств аристократических гостиных, не очень разбирающихся в эстетических вопросах, но слепо следующих за модой, господствующей в этот момент. Если двенадцать листов цикла «Прилежание и леность» («Industry and Idleness»), исполненного в гравюрах, изданных в 1747 году, еще очень близки по своей манере и своему дидактизму к более ранним циклам, то в более поздних произведениях — «Улица Пива» («Beer Street») и «Переулок Джина» («Gin Lane»), оба 1751 года, и особенно в объединенных между собой общей гуманной идеей «Четырех степенях жестокости» («Four Stages of Cruelty» — четыре листа, того же 1751 года) сила сатирического обличения достигла уже подлинно трагического пафоса.

В разнообразном, неистощимо изобретательном, впечатляющем творчестве Хогарта 30—40-х годов раскрылась с необычайной для того времени полнотой и убедительностью английская действительность XVIII века, во всех ее социальных контрастах и противоречиях, во всей динамике ее острой классовой борьбы. Страшный и отталкивающий мир, который показал Хогарт в своих картинах, гравюрах, рисунках, никогда еще не воспроизводился и даже не

¹ Этому модному в то время виду живописи посвящена специальная монография: *Sacheverell S. Conversation pieces*. London, 1936.

замечался английскими художниками. Салонные живописцы в его время еще любили изображать утонченный и кокетливый быт, портреты модных франтов или великосветских красавиц в шелках и кружевах посреди условного пейзажа, ленивые прогулки по паркам среди цветов и журчащих фонтанов, интерьеры богатых поместий, сцены в нарядных гостиных и танцевальных залах, полные изящества и веселого бездумного оживления, парадные картины охот с образцовой царней и другие идиллические сельские забавы. Хогарт тоже попытался было встать на этот путь в своих «салонных картинках», делавшихся на заказ, но не лишенных нарядности и вкуса (см., например, его работы начала 30-х годов — «Рыбную ловлю», «Сломанный веер», «Семейство Уолластон» и др.), но это длилось недолго; призвание и честная убежденность художника влекли его к сюжетам совсем другого рода.

Новаторство Хогарта, между прочим, заключалось в том, что он не только противопоставил сфере рафинированных чувств и утонченных любезностей мир совершенно иных ощущений — порочных страстей, исступленной злобы, грубого сквернословия, — отвращающий взоры и шокирующий сознание, но и привел их в непосредственное соприкосновение друг с другом: в изящных джентльменах он увидел убийц, а в великосветских модницах — вульгарных потаскушек; вместо салонных развлечений он стал изображать ночные попойки, дикий разгул, неприкрытый разврат и азартные игры, доводящие до безумия и преступления. Далекие друг от друга в представлениях искусства того времени сферы социальной действительности и житейской практики у Хогарта неразрывно связаны и изображены как единый общественный комплекс. Истории непрерывного движения вверх и вниз по социальной лестнице с исчерпывающей документальностью рассказаны в его сюжетных циклах. Здесь представлена, например, типичная биография бедной провинциалки, очутившейся в Лондоне, попавшей в сети опытной сводницы, проданной великосветскому распутнику и опустившейся затем до последней черты позора и нищеты; здесь повествуется также о сходной с ней по своим ситуациям истории типичного великосветского брака по расчету; хотя она и разыграна в других костюмах и декорациях, но столь же поучительна и печальна по своей развязке.

Вглядываясь в жестокий и неприглядный мир, изображенный Хогартом с удивительной широтой социального охвата, мы не можем не видеть, как от картины к картине, от эстампа к эстампу росло возмущение художника, все зорче присматривавшегося к действительности и старавшегося понять ее движущие силы. Легкая усмешка становилась искажающей лицо гримасой, веселая шутка превращалась в вопль о помощи, в крик боли и ужаса; картины великосветских гостиных сменялись сценами в ночных притонах, тюрьмах, сумасшедшем доме или анатомическом театре. Убийцы над трупами своих любовниц, модный франт, превратившийся в Бедламе в грязного идиота, посаженного на цепь и ногтями рвущего на части свое голое тело; голодный горемыка, вместе с собакой грызущий давно обглоданную кость; самоубийцы, болтающиеся в петле, дети, упивающиеся джином до бреда... Хогарт поистине неистощим на подробности этого рода, из которых каждая наставительна сама по себе и может служить надежным историческим источником для разнообразных социальных исследований.

Знаменательно, что Хогарт, тесно связанный с просветительской литературой первой половины XVIII в., первые одобрения получил именно от представителей наиболее прогрессивного лагеря английских публицистов и писателей.

В самом начале известности Хогарта как художника его приветствовал великий сатирик-просветитель Джонатан Свифт в своих поздних стихах, полных горечи и сарказма, но в то же время искреннего одобрения произведений своего собрата по оружию:

Как мне недостает тебя, юморист Хогарт!

Если бы мы были с тобою знакомы,
Каждое чудовище было бы изображено на твоей картине.
Ты испробовал бы свой гравировальный резец
На каждом отвратительном скопище глупцов.
Рисуй же эти скотоподобные существа такими, какими я их описываю.
Рисуй их сходными чертами, и уверяю тебя,
Что ты не будешь нуждаться в карикатуре;
Рисуй их так, чтобы вся душа отражалась в каждом лице!

(«The Legion Club», 1736)

Эти дружеские стихотворные строки старого грозного сатирика, обращенные к еще молодому художнику, были настоящим признанием большого общественного значения его искусства. Они не были лично знакомы друг с другом, но Хогарт прекрасно знал многие памфлеты и стихотворения Свифта и неоднократно вдохновлялся ими в своих собственных произведениях. Возможно, что стихотворное «Описание утра» («A Description of the Morning»), напечатанное Свифтом в «Болтуне» Стила, было источником известной картины Хогарта «Утро» («Morning»), сатирическая проповедь Свифта «О спанье в церкви» («On Sleeping in Church») имеет свою аналогию со «Спящим приходом» («Sleeping Congregation») Хогарта, а его «Битва картин» («Battle of Pictures») внушена «Битвой книг» Свифта и т. д.¹ Близкое знакомство Хогарта с «Путешествиями Лемюэля Гулливера» засвидетельствовано несколько раз в «Анализе красоты».

Несколько лет спустя другой выдающийся английский писатель, просветитель и гуманист Генри Филдинг, близкий приятель и восторженный ценитель Хогарта, поместил в своем журнале «Поборник» («The Champion», 1740, 10 июня) еще более горячую похвалу сатирическому мастерству своего друга. «В остроумном Хогарте, — говорится здесь, — я чту наиболее полезного сатирика из всех когда-либо существовавших. В его великолепных сатирах мы видим воображаемые сцены, представленные с силой и юмором, а бросая взор на другие картины, мы усматриваем ужасные и роковые условности». В Предисловии к своему роману «Джозеф Эндрюс» (1742) Филдинг вновь упомянул Хогарта в самом лестном для него контексте как замечательного «комического живописца», заслужившего право на полное признание. Хогарт хорошо знал эти адресованные ему комплиментарные строки — о них еще пойдет речь ниже, — и они еще более укрепили его в мысли, что он стоит на правильном пути.

¹ Brown B. G. William Hogarth. London, 1905, p. 69; Moore R. E. Hogarth's Literary Relationship. Minneapolis, 1948, p. 10. Отметим также, что еще один старый поэт, Уильям Сомервилль (Somerville, 1675—1742), свою героико-комическую поэму о первомайских забавах и сельских увеселениях в Глостершире (Hobbinol, or the Rural Games. A Burlesque Poem. London, 1740) посвятил Хогарту, как «величайшему мастеру в области бурлеска» («greatest master in the burlesque way»).

Именно к этим годам творческого расцвета Хогарта, когда созданы были все указанные выше и многие другие его полотна, гравированные листы и рисунки, относится также его работа над медленно созревающим и долго вынашивавшимся в его сознании замыслом трактата «Анализ красоты». Первая идея этой книги возникла у него, по-видимому, еще в начале 30-х годов; в первый же раз она объявлена была публике — правда, еще в довольно загадочной форме — в надписи на палитре художника, изображенной на его «Автопортрете» 1745 года.

3

Хогарт вспоминает в своей «Автобиографии», что в молодые годы за разные свои «еретические мнения» он награжден был всевозможными обидными кличками его сотоварищами и что они поносили его «в высшей степени безжалостно», в особенности за те суждения, какие он высказывал относительно великих мастеров итальянской живописи. «Я начал ставить природу выше лучших произведений искусства», — говорит Хогарт и признается, что он «усматривал в жизни такие тонкости, какие превосходят высшие усилия подражания; когда я пытался делать сравнения по этому поводу, я невольно употреблял кощунственные выражения по адресу Рафаэля, Корреджо и Микеланджело...». «Я часто говорил, — свидетельствует он далее, — что, когда живопись в усвоенном мною стиле станет делом более искусных рук (допуская, что мои силы недостаточны для того, чтобы выявить в полной мере все ее преимущества), она станет более завлекательной и полезной, чем вековой пафос и скучнейшие повторения затертых, избитых библейских сюжетов или нелепых историй о языческих богах».

Хогарт чрезвычайно последовательно придерживался этой «еретической» точки зрения и горячо отстаивал ее и в 30-е, и в 50-е годы. Он обрушивался на всех «исправителей природы» и не боялся утверждать, что даже образцовые произведения искусства всегда уступают бесконечному разнообразию действительности. Он полагал, что любые шедевры живописи «никогда не представляют таких красот, которые не были бы одновременно и подражанием природе, и уступали бы своим образцам». Именно эта мысль лежит в основе той эстетической системы, которую Хогарт представил в своем «Анализе красоты»; ее же, уже на склоне лет, формулировал он в виде кратко стихотворного изречения в надписи к одной из своих поздних гравюр («Время, окурывающее картину», 1761, ил. 35):

Обращайся к природе и к самому себе
И не учишь чувствовать у других.
(To nature and yourself appeal
Not learn of others, what to feel.)

В начале художественной карьеры Хогарта это его художественное кредо представлялось его современникам особенно кощунственным и дерзким. Непререкаемый авторитет великих мастеров прошлого никогда не был в Англии столь велик. Итальянская живопись позднего Возрождения и непосредственно, и через Францию проникала в Англию и находила здесь все большее и большее количество ценителей. Коллекционирование итальянских картин было в моде во времена Хогарта, в особенности среди тех великосветских любителей, кото-

рые обладали необходимыми для этого средствами. В моде была Италия вообще и все отрасли ее искусства, все, что можно было экспортировать оттуда. Путешествие в Италию стало в это время для англичан обязательной частью аристократического образования; итальянская архитектура, усвоившая классические формы, служила образцом для английских зодчих, итальянская опера считалась непревзойденной и незаменимой и становилась даже обременительной для английских финансов: знаменитейшие итальянские певцы и музыканты составляли себе в Лондоне головокружительные состояния. Английские сатирики и публицисты всячески осмеивали излишества этой всеобщей английской «итальяномании».

Увлечение итальянской живописью усиливалось благодаря тому, что окончательно сложившейся национальной художественной школы в Англии в это время, в сущности, еще не было: патриотически настроенные любители искусства утешали себя тем, что объявляли англичанами мастеров, натурализовавшихся в Англии: Ван Дейка, Неллера, Питера Лели — в живописи, Генделя — в музыке. Интерес к итальянской живописи сильно поддерживала также английская литература. Бесчисленные описания путешествий в Италию пестрели характеристиками виденных авторами в этой стране знаменитых произведений живописи, скульптуры, архитектуры и прикладного искусства; переводная литература также быстро росла: итальянские и в особенности французские сочинения по теории живописи и эстетике переводились на английский язык и переиздавались по нескольку раз. Уильям Эглайонби издал свою книгу «Живопись, представленная в трех диалогах» (*Aglionby W. Painting Illustrated in Three Dialogues*. [London], 1685), приложив к ней переводы отрывков из «Жизнеописаний» Вазари¹. Стихотворный трактат об искусстве живописи Дюфренуа, основанный на итальянских источниках, переведен был еще Драйденом и переиздавался несколько раз, как и тесно связанный с ним трактат де Пиля. Каждый англичанин, желавший считать себя образованным, должен был уметь рассуждать о рисунке Рафаэля, колорите Тициана, светотени Корреджо или изяществе линий у Гвидо Рени. В английский словарь входило новое слово французского происхождения «конессёр» («*connaisseur*») для обозначения та-

¹ Забытой книге Эглайонби специальную статью посвятил Т. Борениус (*Borenius T. An Early English Writer of Art. — The Burlington Magazine*, 1921, vol. 39, p. 188—195), в которой он, впрочем едва ли с достаточным основанием, объявил ее «первым систематическим трактатом по истории и критике живописи на английском языке». Новейшие исследования подтвердили сравнительное обилие и распространенность книг о живописи, изданных в Англии еще в XVII в., правда преимущественно переводных. Уильям Лодж еще в 1679 г. издал в Лондоне свой перевод с итальянского книги Джакомо Барри (под заглавием: «Путешествие художника по Италии, в котором подробно рассматриваются все наиболее знаменитые картины самых прославленных мастеров, хранящиеся ныне в различных городах Италии»); знатоком европейской литературы о живописи был также Дж. Драйден; в своих примечаниях к переводу Дюфренуа (1695) он широко воспользовался знаменитой речью Беллори, произнесенной в 1664 г. в Академии св. Луки в Риме, и т. д. (см.: *Salerno L. Seventeenth Century English Literature on Painting. — Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1951, vol. 14). В первой половине XVIII в. мода на итальянскую живопись в Англии сильно возросла, что отразилось и в литературе (*Marshall R. Italy in English Literature*. New York, 1934, p. II, 15); в это время итальянский пейзаж приобрел особую популярность в Англии в различных отраслях искусства (см.: *Manwaring E.-W. Italian Landscape in Eighteenth Century England*. New York, 1925).

кого любителя искусств — изобразительного в первую очередь, — который обязан был знать европейских мастеров живописи, быть знакомым с критической литературой о них, уметь высказывать эстетические суждения об отдельных произведениях искусства, быть их ценителем и судьей. Один из видных английских теоретиков в области живописи и сам профессиональный художник, Джонатан Ричардсон издал в 1719 году специальное рассуждение о «знатоке искусства», в котором доказывал необходимость и преимущества особой «науки конессёрства», в особенности существенной для «совершенного джентльмена»; как раз около этого времени слово «конессёр» утвердилось в обиходном английском языке.

Новое словечко «конессёр» со всем комплексом включаемых в него представлений о великосветском по преимуществу дилетанте, объявляющем себя знатоком искусства и безупречным арбитром, Хогарт, естественно, встретил в штыки. Оно претило ему и своим иностранным происхождением, и вкладываемым в него смыслом. Он не хотел признавать права называться ценителями, знатоками и судьями за теми, кто никогда не держал в своих руках ни кисти, ни гравировального резца, ни карандаша. Он ненавидел все формы «просвещенного» дилетантизма, как профессионал, упорством и трудом добывший себе звание художника. Он отказывал конессёрам во вкусе на том основании, что они повторяли готовые суждения, заимствованные из чужих уст или из книг, в которых не умели разбираться. Он упрекал их за то, что они следовали за модой, не замечая, что она уже проходит и что время ставит другие задачи и утверждает иной эстетический критерий.

Конессёры были прежде всего «итальяноманами»; обаяние и авторитет имен итальянских художников значили для них больше, чем их произведения; конессёрам можно было подсунуть любую картину, назвав ее именем прославленного мастера, в особенности если ее краски потемнели от времени и становилось трудно узнать, что она изображает; конессёры щедро платили за все, что считалось старым и древним, и презрительно отворачивались от того, что пахло свежей краской и новостью злободневного сюжета. Хогарту было с ними не по пути: прославленные имена старых мастеров не делали для него обязательным восторг по поводу всех их произведений, так как он любил полагаться только на собственные ощущения; он был лишен также почтительности к авторитетам и книгу жизни предпочитал многословным рассуждениям. Всего существеннее, однако, то, что современное искусство, опирающееся на изучение действительности, которое он стремился создать, он заранее предпочитал искусству старых мастеров, традиционно превозносимому цепителями его времени с более или менее отвлеченных эстетских позиций.

В книге воспоминаний миссис Пиоцци сохранено ценное для нас свидетельство, относящееся ко времени ее юности, когда ей приходилось не раз встречаться и беседовать с Хогартом. Она рассказывает, что однажды Хогарт признался ей, что с конессёрами он находится «в войне» («The connoisseurs and I are at war») ¹. Это было в 30-х годах. Трудно было бы подыскать более удач-

¹ *Piozzi H. Anecdotes of the Late Samuel Johnson. Cambridge, 1932, p. 89.* Интересен также и повод, вызвавший это признание. По словам мемуаристки, Хогарт советовал ей заручиться дружбой д-ра С. Джонсона, потому что «по сравнению с другими собеседниками он производит такое же впечатление, как картины Тициана сравнительно с малеваньем какого-нибудь Хадсона». «Не рассказывайте, однако, об этом никому, — добавил Хогарт, — я терпеть не могу конессёров; они же заключают отсюда, что я ненавижу также и Тициана».

нос и точное определение отношений, сложившихся у него как с позднейшими художественными критиками, так и с большинством художников его времени, которых можно было объединить модным термином «конессёр». «Военные действия» между ними и Хогартом начались рано и не прекращались до конца его дней. Уильям Кент, которого Хогарт имел все основания считать коноводом всех английских конессёров, был одной из первых жертв его негодования. Хогарт вел с ними борьбу всеми доступными ему средствами, прежде всего своим искусством художника-сатирика.

Слепые приверженцы старых мастеров, «итальяноманы» по призванию и по необходимости, жалкие копиисты старых картин, отгорживавшиеся о жизни и полагавшие, что тайны искусства откроются им только тогда, когда подражание они возведут в верховный принцип своего ремесла, эрудиты, для которых чужие слова и оценки значат больше, чем их собственные глаза, безвкусные собиратели картин, не имеющие собственных мнений и становящиеся жертвами ловких пройдох и фальсификаторов старых полотен, великосветские франты и франтихи, превращающиеся в «ценителей» искусства либо от скуки и безделья, либо оттого, что этого требует приличие, и многие другие разновидности конессёров выведены и осмеяны в многочисленных картинах, гравюрах, рисунках Хогарта. Было бы трудно перечислить все сатирические выпады, отклики, наблюдения на эту тему в творчестве Хогарта, так как они непрерывно варьируются им на разные лады, обертываясь то шуткой, то пародией, то гневным восклицанием, то издевательской надписью. Но всего этого ему показалось мало, и он взялся за перо, чтобы еще яснее высказать свои мысли по этому поводу: он был убежден, что патриотизм его намерений в борьбе с «итальяноманией» и в его попытках утвердить в Англии, в противовес увлечениям иностранной старинной, реалистическую живопись на современную тему не будет понят до конца, если он не подкрепит свои позиции аргументацией печатным словом.

В лондонской газете «Сент-Джеймская вечерняя почта» («St. James's Evening Post»), в номере от 7 июня 1737 года, появилась статья, подписанная псевдонимом «Бритофил», авторство которой с давних пор приписывается Хогарту. Хотя у нас нет прямых доказательств, что эта статья действительно написана им, высказанные в ней взгляды и даже их словесное выражение настолько близки всему тому, что в это время проповедовал Хогарт, что старое предание об ее действительном авторе, восходящее к XVIII веку¹, представляется вполне правдоподобным. Большая часть этой статьи посвящена всегда волновавшему Хогарта вопросу о широких размерах торговли в Англии иностранными картинами. Автора статьи интересует, в частности, когда, наконец, прекратится непрерывный привоз в Англию с континента и прибыльный сбыт в этой стране бесконечных картин религиозного содержания, множества всех этих, по его словам, «мертвых Христов, святых семейств, мадонн и прочих, гнетущие мрачных по своим сюжетам». Когда переведутся в Англии любители таких картин, которые платят за них большие деньги, но отращают свои взоры от всего того, что создано дома, а не привезено из какой-нибудь чужой страны? Патристическую тенденцию статьи подчеркивает и стоящий под ней псевдоним — «Брито-

¹ *Ireland J. Hogarth Illustrated. London, 1791, vol. 1, p. L—LV.* Исследователи, допуская авторство Хогарта, все же из осторожности высказывают предположение, что он был вдохновителем этой статьи, но не обошелся без помощи кого-либо из своих литературных друзей (см.: *Burke J., p. XXII*).

фил», и живо описанная в ней сценка, действие которой происходит в лавке торговца картинами. Автор представляет себе конессёра, не являющегося «фанатическим приверженцем» живописи религиозного содержания, который обладает зачатками здорового вкуса, но и достаточной робостью, препятствующей ему отстаивать свои непосредственные впечатления. Если такой воображаемый ценитель, бросив взор на картину мифологического содержания, отвечающую господствующему спросу, скажет, например, воображаемому хозяину лавки: «Мистер Бабльмен! Эта замечательная Венера, о которой вы говорили, по правде сказать, недостаточно красива даже для английской кухарки!» — то шарлатан тотчас ответит на это с самым самоуверенным видом: «Вы, сударь, не конессёр; эта картина, смею вас в этом уверить, написана Алессо Бальдовинетти в его второй и лучшей манере, написана смело и в действительно возвышенном стиле. Очертания ее фигуры очень изящны; голова изображена в лучшем греческом вкусе, и одушевляет ее истинно божественная мысль». Затем, плюнув в темное место картины и растерев ее грязным носовым платком, мистер Бабльмен бросится в другой конец комнаты и восторженно завопит: «Вот поистине удивительно! Человек целый год будет хранить эту картину в своем собрании, прежде чем он откроет хотя бы половину ее красот!» «После этих смелых тактических маневров, — заключает автор статьи, — покупатель убеждается, что он должен отбросить все свои сомнения, и покупает картину за солидную сумму».

Кто бы ни писал эту статью, Хогарт, во всяком случае, мог беспрепятственно назвать себя ее автором, до такой степени точно воспроизводила она его излюбленные мысли. Сбитый с толку любитель, ловкий торговец, поменявшийся с конессёром ролями, грубо подделанная картина, слышущая за произведение старого мастера, которую легко сбыть первому попавшемуся простофилю и получить за нее изрядный куш, — все это не раз служило предметом насмешек Хогарта и вывучено было им непосредственно из жизни. Вдохновившись однажды известной сатирой Свифта «Битва книг», представлявшей собою ядовитый отклик на дошедший в Англию из Франции знаменитый спор о превосходствах «древних» и «новых» писателей, Хогарт изобразил свою «Битву картин», сатирическая направленность которой была еще более злободневной.

«Битва картин» («The Battle of Pictures») была выгравирована им на «пригласительном билете», возвещавшем о дне аукционной продажи картин из цикла «Карьера спутника» в феврале 1745 года. Подобные небольшие гравюры с текстом — приглашения на аукционы или подписные листы на его издания (он выпустил их порядочное количество) — представляли для Хогарта довольно удобный способ пропаганды своих идей: распространяемые бесплатно, они не требовали особенно тщательной отделки; кроме того, они рассылались, по-видимому, по предварительно составленным спискам и в довольно больших количествах. Эти маленькие картинки перед текстом чаще всего имели не декоративное, но сатирическое назначение, заключая в себе явный умысел или тонкий намек. Выполненные в свободной, почти импровизационной манере и тем более непосредственно выражавшие идею, эти мелкие рисунки недаром так ценились впоследствии коллекционерами. «Битва картин» на билете 1745 года не составляет исключения и может служить любопытным документальным источником (ил. 3). В левой части гравюры представлен торговый дом по продаже картин, в правой — мастерская самого Хогарта. Художественные детали немногочисленны, но выразительны и многозначительны. На крыше дома, например, во-

друзен флюгер в виде петуха, декорированный четырьмя буквами; они, однако, вовсе не указывают направление ветра, но легко складываются в слово, обозначающее дутую рекламу, «пuffy» («puffs»). Перед домом расположились картины, стоящие одна за другой, словно в правильном солдатском строю; трудно сосчитать этих бойцов, составляющих грозную военную силу, потому что конец их длинной шеренги теряется на горизонте. Но эти бойцы — не произведения искусства, а всего лишь продукты массового ремесленного производства, копии известных картин старых мастеров, повторенные бесчисленное количество раз. Чтобы у зрителя не осталось никаких сомнений по этому поводу, на каждой картине в виде клейма поставлено известное бухгалтерское сокращенное обозначение D^{to}, то есть ditto, «то же самое». Военные действия в самом разгаре; битва происходит и в воздухе, и на земле: ремесленные копии торговца с явным успехом ведут атаку против картин Хогарта, потому что на их стороне численный перевес. На земле лежит «Утро» Хогарта, изрядно потренированное «Святым Франциском»; третья картина из цикла «Карьера потаскушки» продавлена «Кающейся Магдалиной»; аналогична участь второй хогартовской картины из его цикла «Модный брак»: неизлечимую рану нанесла ей копия античной фрески, так называемой «Альдобрандинской свадьбы»...¹ Однако Хогарт все же оставил за своими картинами некоторую надежду на будущий реванш: недаром он рассылал свою гравюру возможным покупателям его произведений на предстоящем аукционе; на гравюре изображено, что картине «Сцена в таверне» из цикла «Карьера распутника» все же удалось, вероятно не без труда, произвести серьезное повреждение в «Пире богов на Олимпе» Тициана, а «Современная полночная пирушка» Хогарта почти уже одержала победу над «Ваханалией» Рубенса.

На полотнах и гравюрах Хогарта, вообще говоря, часто встречаются изображения картин, висящих на стенах; это один из его излюбленных приемов, родственный «сцене на сцене» в английской драматургии². Задача Хогарта заключалась, очевидно, не столько в том, чтобы правдиво воспроизвести все характерные детали того или иного интерьера, но прежде всего в том, чтобы подчинить их общему идейному замыслу композиции. Таковы, например, картины, украшающие гостиную в его «Великосветском вкусе или вкусе à la mode» (Taste in High Life, 1742): они не только выбраны с тонким умыслом, но и образуют целую законченную систему, характеризующую эстетические запросы обитателей этого дома, досказывают то, что нельзя было передать полностью,

¹ «Альдобрандинская свадьба» — древнеримская фреска, изображающая свадебный обряд; найденная в 1606 г., она долгое время принадлежала семье Альдобрандини, откуда и ее наименование (Nozze Aldobrandine); в начале XIX в. она поступила в музей Ватикана. Хогарт знал эту фреску скорее всего по анонимно изданной книге Торнбулла «Любопытное собрание античной живописи» (Лондон, 1741), где она воспроизведена среди ряда других античных фресок. Другое сочинение того же Торнбулла, «Трактат об античной живописи» (Лондон, 1740), Хогарт осудил в картине «Улица Пива», поместив его — правда, без достаточных оснований — в числе книг, предназначенных на макулатуру.

² Любопытно, что «картиной на стене» широко пользовалась также английская драматургия XVIII в.; для писателей это был своеобразный и модный прием развертывания сюжета (вспомним хотя бы о «Школе злословия» Шеридана). для постановщиков спектакля — выигрышная деталь декорации. См.: Köster A. Das Bild an der Wand. — Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Königlichen Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, 1909, Bd 27, S. 269—302.

воспроизводя другие бытовые детали (ил. 4). От современников Хогарта, видевших его картины, едва ли ускользала преднамеренность воспроизведения в соотвествующих «сценах» «Карьеры распутника» — «Суда Париса» Рубенса или в «Модном браке» — «Семелы» Корреджо; они естественно вплетались в сюжеты этих хогартовских циклов как мотивы, выполнявшие существенные функции в общем идейном замысле. В цикле «Модный брак» воспроизведения картин, висящих на стенах, особенно многочисленны: Хогарт не упустил ни одной возможности усилить нужное ему впечатление с помощью этих, казалось бы второстепенных, живописных подробностей. В первой же картине этого цикла («Брачный контракт»; ил. 5) самый подбор висящих на стенах полотен говорит сам за себя: это и осуждение великосветского вкуса, и первые намеки на трагическую судьбу брачащейся четы. Все воспроизведенные картины принадлежат кисти итальянских и французских мастеров. Импозантен портрет предка героя в стиле Риго, французского придворного живописца, сюжеты остальных картин «старых мастеров» не менее характерны: на одной изображены Давид и Голиаф, на другой «Мучение св. Лаврентия», далее рядом висят «Убиение Авеля», «Св. Себастьян», «Юдифь и Олоферн»... В четвертой картине того же цикла «Модный брак» (ил. 8) Хогарт воспроизвел «Семелу» Корреджо, «Лота и его дочерей», «Ганимеда, похищаемого орлом» и даже на блюде изобразил «Юпитера и Леду» с надписью: «Джулио Романо». Столь же характерны полотна, воспроизведенные в следующей картине «Модного брака» (ил. 9), местом действия которой является фешенебельный дом свиданий («Живописующий св. Лука» и «Амазонка»), и в шестой картине серии, называющейся «Смерть графини» (ил. 10): действие происходит в доме отца героини, зажиточного торговца, в лондонском Сити, куда она возвратилась после смерти мужа; все стены дома увешаны картинами голландской школы.

Все приведенные примеры могут служить подтверждением того, что в Хогарте — сатирике и бытописателе — никогда не угасал инстинкт подлинного художественного критика. Борьба с копеечками чрезвычайно обострила его интерес и к теоретическим проблемам искусства, и к вопросу о значении искусства в быту. Во всех важнейших художественных произведениях Хогарт не только утверждал свою новаторскую манеру, но и отстаивал теоретические основы своего мастерства, полемизируя по важнейшим эстетическим вопросам со своими современниками, внушая им собственные представления о задачах искусства. Сатирические рисунки и гравированные листы представляли для этого наибольший простор, но даже в жанровых картинах он не мог удержаться от той же полемики или от того же теоретизирования. Хогарт был вполне верен себе и очень последователен, когда на виньетке, гравированной по случаю выставки картин в Лондоне в 1761 году, изобразил обезьяну, одетую по моде, которая с важным видом поливает из лейки и разглядывает в лупу три засохших куста с этикеткой «экзотика» и надписями над каждым из них: «умерло в 1502 году», «умерло в 1600 году», «умерло в 1604 году». Это была новая и остроумная вариация на его старую, излюбленную тему: он продолжал бороться с еще державшейся в это время английской модой на старую импортную живопись, на эстетический культ старых итальянских мастеров, препятствующий росткам нового искусства, появившимся на родной для него, лишь недавно возделанной почве. Конечно, это не было нигилистическим отрицанием старого искусства только за то, что оно не современно. Хогарт, безусловно, был тонким ценителем великих мастеров прошлого, которых он изучал долгие годы очень

внимательно и у которых учились мастерству¹, но его всегда выводило из себя вызванное этим культом прошлого и в известной мере опиравшееся на него подчеркнутое равнодушные английских художественных критиков к литературе и искусству его времени, злободневному, насыщенному яркой общественной тенденцией. Пока адептов такого искусства все еще находилось мало, его полемика продолжала оставаться темпераментной, а его сатира и пародия сохраняли свои преувеличения. Хогарт не спускал и близоруким копировщикам природы, тем, кто видел предмет, но не понимал его смысла, не чувствовал жизни во всем ее разнообразии и в той глубокой взаимосвязанности всех ее элементов, которая может открыться только думающему художнику.

Маленькая деталь на его известной гравюре «Улица Пива» поможет нам понять, как много значили для Хогарта принципы искусства, как часто и глубоко размышлял он над ними, сидя за мольбертом, и как медленно и постепенно, но вполне закономерно созревала в его сознании мысль взяться за перо и написать целый трактат — «Анализ красоты».

Гравюра «Улица Пива» (ил. 12) столь же тяготеет к идиллии, как ее репанд — «Переулочек Джина» (ил. 13 и 14) — к патетическому восприятию жизни. Конечно, идиллическая направленность первой композиции — чистейшая иллюзия; это не более чем художественный прием, к которому Хогарт прибег для противопоставления; недаром на изображенном в «Улице Пива» перекрестке лондонского ремесленного квартала первой бросается в глаза конура ростовщика; кроме того, нетрудно догадаться, что и «Переулочек Джина», где темные краски сгущаются до предела, явно находится неподалеку от того же перекрестка. Различие между улицей и переулочком заключается, очевидно, лишь в степени опьянения их жителей и относительности того, что они готовы считать своим благосостоянием; поэтому в обеих гравюрах существует своего рода сюжетный параллелизм.

На «Улице Пива» все кажется довольными собой. Здесь словно господствует тот хмельной, но бодрый дух, который вдохновил впоследствии знаменитую балладу Бёрнса «Джон Ячменное Зерно». В руках у каждого — мясника и портного, бочара, кузнеца и грузчика — вместительные кружки, до краев наполненные пенящейся влагой; пьют все: носильщики портшеза, рабочие, чинящие крышу и мостящие улицу... Лишь один человек в этой пестрой ремесленной толпе опьянен на свой манер, не пивом, а своим искусством. Это живописец вывесок, заканчивающий свою работу, вывеску местного трактира под красноречивым названием «Стог ячменя», и с умилением дописывающий ее нижнюю часть, примитивный натюрморт — обыкновенную бутылку. Хоровод вокруг стога ячменя, воспроизводивший сцену сельского праздника урожая, был явно продуктом фантазии этого уличного живописца, но бутылку он пишет с натуры; она висит тут же перед ним, болтаясь на ветру. Живописец любит

¹ Исследователи живописного наследия Хогарта отметили немало следов непосредственных воздействий, какие оказало на него творчество многих великих мастеров европейской живописи; в особенности заметны эти воздействия в его исторических картинах. Так, например, «Силоамская купель» («Купель в Вифезде») Хогарта и своей общей композицией, и деталями фигур близко напоминает несколько известных картин Рафаэля и Мурильо; в «Добром самаритянине» чувствуются заимствования у Ван Дейка. Даже в таких поздних картинах Хогарта, как «Св. Павел перед Феликсом» (1751) или «Моисей, принимаемый на воспитание дочерью фараона» (1752), отмечены отчетливые влияния Рафаэля и Рембрандта. См.: *Beckett R.-B.*, p. 13—14, 18.

своим произведением с палитрой в руках, в позе, выражающей полное довольство собой и своим мастерством¹.

Что хотел сказать Хогарт, изобразив этого вдохновенного маляра в ломотях, на которого никто не обращает внимания? Предание, идущее от современников Хогарта, утверждает, что намерением его было вывести здесь модного живописца его времени, женеваца Жана Этьена Лиотара, и посмеяться над его слишком наивными и прямолинейными утверждениями, будто самым совершенным произведением искусства может быть только точнейшая копия действительности². Лиотар как художник, может быть, и не заслужил тех ломотьев, в которые нарядил его Хогарт, но тем существование для нас явно ироническое отношение к эстетическим взглядам Лиотара, отчетливо выраженное в этой гравюре. Следовательно, Хогарт ополчился не только против «исправителей природы», но добродушно посмеивался также над теми, кто не видел никакого различия между действительностью и произведением искусства и просто отождествлял их.

Все приведенные примеры могут служить лишним свидетельством того внимания, которое Хогарт всегда уделял вопросам эстетики. Этот интерес не ослабевал в нем никогда и сопровождал все его художественные замыслы; поэтому вполне естественным и закономерным было его решение взяться за перо теоретика искусства и написать трактат, в котором были бы обобщены многие разрозненные мысли по этому поводу, высказанные им то там, то здесь в косвенной форме, допускавшей неясности и недомолвки.

4

Когда в точности Хогарт начал писать свой «Анализ красоты», остается неизвестным; по-видимому, работа над рукописью началась около 1750 года или несколько ранее. Тем не менее какие-то наброски к будущему трактату

¹ Существует первоначальный рисунок к этой гравюре, исполненный сангиной, с поправками пером и карандашом; он находится в собрании Пирпонта Моргана и опубликован М. Эйртоном (*[Ayrton M.] Hogarth's Drawings. London, 1948, No 54. Далее: [Ayrton M.]*), откуда воспроизводится и в нашем издании (ил. 11). Рисунок отличается от позднейшей гравюры целым рядом подробностей: в ней опущена фигура сапожника с левой стороны, замененная грузчиком, волочащим корзинку с книгами, предназначенными к уничтожению, на книгах и газетных листах сделаны другие надписи и т. д. Видоизменена также и фигура живописца вывесок; на рисунке он еще связан с сидящими перед ним любителями доброго пива; он даже приветствует их, изящно изогнувшись на своей лестнице, и весело болтает, оторвавшись от работы для минутного отдыха. На гравюре вся поза живописца гораздо выразительнее; изгиб его тела изменен в полном соответствии с вдохновением и умилением, разлившимся на его лице в сладкой улыбке. Эти различия еще ярче оттеняют умысел Хогарта, получивший в оконченной гравюре еще более тонкое сатирическое воплощение. Подробное сличение рисунка с гравюрой см. также в монографии А.-П. Оппе (*Oppé A. P., p. 48*).

² Об этом свидетельствует, в частности, Уолпол (*Walpole H. Anecdotes of Painting. 2 ed. London, 1782, vol. 3, p. 748*). Жан Этьен Лиотар (Liotard, 1702—1789) родился в Женеве, долгие годы работал в Италии, затем в Амстердаме и Лондоне; в 1776 г. он возвратился на родину, где и умер. Лиотар писал на фарфоре, стекле и эмали, но известен главным образом как мастер пастели. Ряд его пастелей находится в музеях Амстердама; широкой известностью пользуется его картина «Шоколадница» в Дрезденской галерее.

или, по крайней мере, первоначальный его замысел существовали уже задолго до этого времени. В письме Мэри Пендарвс (впоследствии Делени) к Анне Гренвилл от 13 июля 1731 года находится первое из дошедших до нас свидетельств о некоей разработанной Хогартом системе правил и предписаний для изучения искусства живописи: «...Хогарт обещал дать мне кое-какие наставления относительно рисования, которые будут мне очень полезны, собственные правила, которые, по его словам, усовершенствуют меня лучше за один день, чем целые годы учения обычным путем»¹. Конечно, речь здесь шла еще не об «Анализе красоты», но лишь о подступах к нему, о некоей сумме художественно-педагогических приемов, выработанных собственной практикой, может быть, об его правилах «зрительной мнемоники», впрочем также имевшей, как мы уже видели, известное теоретическое обоснование.

Более ясные свидетельства, касающиеся будущего «Анализа красоты», относятся к середине 40-х годов. Одно из важнейших находится в «Автопортрете» Хогарта 1745 года в виде гравюры, выпущенной в свет в 1749 году. В этой известной картине, находящейся в Лондонской Национальной галерее², Хогарт изобразил себя по пояс, в красном домашнем халате и так называемой охотничьей шапочке (*Montero cap*); справа от него — сидящий в настороженной позе его любимый пес, мопс Трамп; перед портретом, заключенным в овал, лежат три переплетенные книги с именами авторов на корешках — Шекспир, Мильтон, Свифт; слева — палитра, на которой светлой краской проведена изогнутая линия и тщательно выписана пояснительная надпись: «Линия красоты и привлекательности» («*The Line of Beauty and Grace*»). Хогарт упомянул об этой подробности в Предисловии к своему «Анализу красоты», засвидетельствовав тут же, что «ни один египетский иероглиф не занимал умы в течение столь долгого времени», как эта изображенная им загадочная линия с еще более таинственным ее определением. Хогарт образно назвал этот первый опыт своего рода публичного оповещения о собственной теории привлекательной «приманкой», которую он бросил публике ради любопытства. Результаты сказались немедленно: «Художники и скульпторы являлись ко мне, чтобы узнать значение этих слов, были озадачены ими не менее, чем все прочие, до тех пор, пока не получали разъяснение». Таким образом, между 1745 и 1749 годами Хогарт в устной форме, вероятно, не раз излагал интересующимся более или менее подробно те свои мысли о сущности красоты и о выражении ее в произведениях искусства, которые вскоре в литературной обработке представлены были в его трактате.

В том же Предисловии Хогарт сделал еще несколько признаний, весьма существенных для творческой истории «Анализа красоты». Он утверждает, например, что первоначально предполагал поручить изложение сложившейся у него эстетической системы и истолкование того, что он назвал «линией красоты и привлекательности», кому-либо из своих друзей, более опытных, чем он, в литературном труде. Однако, как этого, впрочем, и следовало ожидать, такое сотрудничество художника с литераторами практически оказалось трудно осуществимым делом; тогда он решил взяться за перо сам и «найти такие слова», которые «наилучшим образом» отвечали бы его собственным мыслям.

¹ *The Autobiography and Correspondence of Mary Granville, Mrs. Delany*. London, 1861, vol. 1, p. 283.

² Воспроизведение гравюры с нее см. на фронтиспise настоящей книги.

Только тогда, когда вся книга уже была им «набросана», то есть уже имелась в черновиках, он отдал ее на суд своих друзей, решив «напечатать или уничтожить ее в зависимости от их одобрения или осуждения».

Несмотря на эти совершенно точные указания самого Хогарта, вся история создания им «Анализа красоты» до недавнего времени представлялась в более или менее искаженном виде. Многие биографы Хогарта, может быть опосываясь на его же неосторожной и слегка кокетливой фразе в том же Предисловии, где он называет себя человеком, «никогда прежде не бравшим перо в руки», безусловно преувеличили роль его литературных помощников и тем самым умалили значение его авторства. Известную роль в этом отношении могла сыграть также полемика с Хогартом, возникшая после издания «Анализа красоты», в которой аналогичное умаление его писательских заслуг преследовало сугубо личные и явно злонамеренные цели.

Не подлежит сомнению, что сам Хогарт считал поставленную перед собой литературную задачу делом длинным, трудным и непривычным. Он не только не обладал легкостью пера профессионального литератора, но его писания были далеко не безупречны в стилистическом и даже орфографическом отношении. Написать целую книгу на более или менее отвлеченную тему, овладев при этом специальной терминологией, познакомиться с трудами своих предшественников, считаясь, наконец, с тем, что он вступает на торный полемический путь и должен быть готов к нападениям, — такая задача могла отпугнуть даже опытного литератора. Но Хогарт не отступил от намеченной цели и завершил свой трактат после нескольких лет упорной работы.

Помощь, которая ему была оказана несколькими его друзьями, была необходимой и представляется вполне естественной. Существенно, однако, то, что дошедшие до нас и недавно опубликованные полностью авторские черновые рукописи «Анализа красоты» неопровержимо свидетельствуют, что весь трактат был написан собственной рукой Хогарта и подвергся лишь частичным дополнениям и переделкам его помощников и советчиков. Сохранившиеся черновые наброски трактата, фрагменты текста его отдельных глав, даже их перебеленные варианты покрыты густой сетью исправлений. На некоторых из них видны пометки, сделанные другими почерками, но они сводятся преимущественно к стилистическим поправкам, к тому же далеко не все предложенные автору улучшения были им приняты и удержаны в печатном тексте. Тщательный анализ этих рукописей привел исследователей к заключению, что, хотя в длительный период работы над текстом трактата у Хогарта, несомненно, было немало советчиков и помощников, в действительности фактическую помощь по подготовке его рукописи к печати ему оказали не столь многие лица, как это некогда предполагалось, и что авторство Хогарта не может быть подвергнуто ни малейшим сомнениям. Значительный интерес в этом смысле представляют также графические наброски Хогарта на рукописях «Анализа красоты», то перемежающие текст, то сделанные художником на полях или на чистых оборотах исписанных страниц. Для творческой истории трактата весьма существенно то обстоятельство, что, по-видимому, многие эти графические эскизы *предшествовали* литературному тексту, а не *сопровождали* его: в процессе развития какой-либо мысли у Хогарта первоначально возникал зрительный пример и он тотчас же набрасывал его в рукописи по памяти, чтобы потом воспользоваться им для словесного описания или аргументации. На одном из таких набросков (воспроизводимых нами) изображены, например, одновремен-

но фигуры Генриха VIII, Геркулеса Фарнезского и «учителя танцев» (ил. 19); на другом — «Лаокоон» и ананас в качестве орнаментальной модели (ил. 15); на третьем — пишущий судья (ил. 17; характерно при этом, что дрожащие, колеблющиеся контуры его мантии подчеркивают фактуру шелковой материи, из которой сделана мантия и которую надлежало воспроизвести на будущем рисунке) и т. д. Эти наброски пером и карандашом — первые мысли трактата — получили затем дальнейшее развитие и в тексте его, и на приложенных к нему двух гравированных таблицах; на таблицах они, однако, разместились не в том порядке и последовательности, в какой они находятся в рукописи. Так, фигура Генриха VIII попала на вторую таблицу (рис. 72), Геркулес — на первую (рис. 3), как и учитель танцев (рис. 7). Нумерация, проставленная на этих набросках, сделана была позже и большею частью не соответствует той, которую она получила на таблицах. Существует, наконец, ряд набросков, которыми Хогарт не воспользовался вовсе; они остаются, следовательно, немаловажными свидетельствами рождения творческого замысла художника и всего сложного процесса его воплощения¹.

Среди друзей Хогарта, содействовавших ему при работе над «Анализом красоты», на первом месте должен быть назван Томас Морелл, тот самый «джентльмен», о котором Хогарт упомянул в Предисловии как о человеке, оказавшем ему особые услуги (ил. 20). Морелл был филологом-классиком, литератором, стихотворцем, сочинителем большинства либретто для ораторий его друга — композитора Генделя; он питал к Хогарту чувства истинной дружбы; неудивительно, что его карандашные поправки сохранились на рукописях «Анализа красоты». Мы знаем также, что именно Морелл обратил внимание Хогарта на некоторые античные тексты и специально сделал для него несколько переводов с древнегреческого². Однако ничто в биографии Морелла не свидетельствует о том, что он мог считать себя знатоком эстетики или изобразительных искусств и оказать помощь Хогарту в выработке самых существенных положений его теоретического труда.

Так же обстояло дело и с другими помощниками Хогарта, имена которых раскрыл его ранний биограф Джон Николс. Среди них были Джеймс Ральф, приятель и соратник Филдинга, журналист и публицист, Бенджамин Ходли, врач по профессии, не чуждый, однако, и театру (советам которого Хогарт мог быть обязан обнаруженным им в «Анализе красоты» знакомством с медицинской терминологией), пастор Джеймс Таунли, в свою очередь интересовавшийся также литературой и театром. Устные советы, которые давались Хогарту каждым из них в горячих спорах и содержательных беседах, разнообразны справки, которые наводили они для него, каждый в своей области, — все это

¹ Эти наброски находятся в рукописях «Анализа красоты», хранящихся ныне в Британском музее (Egerton MSS. 30011—3116; Add. MSS. 27992); лишь некоторые из них воспроизведены были Дж. Айрлендом (*Ireland J. Hogarth Illustrated*. London, 1791, vol. 3, p. 147, 162 и др.) и описаны в каталоге Британского музея (*Stephens F. G., Howkins E. Catalogue of Prints and Drawings in the British Museum. Political and Personal Satires*. London, 1877, vol. 3, part 1, No 2563—2469). Значительная их часть была опубликована лишь в недавнее время в кн.: *Oppé A. P.*, p. 50—53; [*Ayrton M.*], No 69—71, откуда мы их и воспроизводим.

² Подробности см. в примечаниях. Воспроизводимый нами портрет Морелла представляет собою гравюру 1762 г. (работы J. Basire) по рисунку Хогарта, оригинал которого до нас не дошел. См.: *Oppé A. P.*, p. 65, No 40.

имело для художника безусловное значение, помогло ему довести труд до конца, по ни один из них не мог считать себя его соавтором или даже редактором «Анализа красоты». Это подтверждается, между прочим, и тем, что в тексте трактата остались неудачные в стилистическом отношении страницы, тяжелые, многословные периоды, неправильные написания собственных имен и т. д., сквозь которые блесит его индивидуальная, своеобразная манера речи, тонкое эстетическое чутье, остроумие мысли.

Одному из названных выше предполагаемых помощников Хогарта, Джеймсу Таунли, принадлежит рукописная заметка, случайно сохранившаяся среди черновиков «Анализа красоты». Она носит игривый характер и свидетельствует, что друзья Хогарта, не отказывавшие ему в добровольном содействии его предприятию, не прочь были порою подшутить и над ним, и над темой, избранной им для исследования. Заметка Таунли озаглавлена: «Из древнегреческого фрагмента» и гласит следующее:

«Существовал в Дельфах древний говорящий оракул, и он изрек, что «Источник Красоты никогда не будет раскрыт правильно до тех пор, пока не появится человек, чье имя отлично включается в имя Пифагора, и что этот человек вновь восстановит древнее Правило, на котором основывается всяческая Красота»¹.

Под этой заметкой поставлены имена Пифагора и Хогарта (Pithagoras, Hogarth) для доказательства того, что буквы, из которых составляется имя художника, действительно входят в буквенное сочетание имени древнегреческого философа.

Это была дружеская, веселая шутка, которые Хогарт столь любил и которая, несомненно, доставила ему удовольствие; едва ли можно сомневаться, что он вспомнил о ней, упоминая о «Дельфийском оракуле» в том же Предисловии к своему трактату. Хогарт, однако, подтрунивал и над собой. Он смутно предчувствовал, что его эстетическая теория встретит возражения и что его трактат едва ли будет способствовать упрочению его славы среди его современников. Сохранился и написанный Хогартом по этому поводу стихотворный экспромт — диалог с воображаемым читателем:

— Как! Книга, написанная Хогартом! В таком случае

Можно поставить двадцать против десяти,

Что то, что он достиг своим карандашом, он потеряет пером.

— Возможно, что так и случится, но, ждет ли ее провал или успех,

Оп все же выпустит ее в свет, и пусть она появляется —

Была не была!²

Весной 1752 года работа над рукописью «Анализа красоты» пришла к концу, труд принял определенные очертания и Хогарт через печать объявил публике, что он намерен его издать. Соответственные анонсы появились в газете «Дейли эдвертайзер» («Daily Advertiser») в номерах от 25 марта и 3 июля этого года. В первом из этих сообщений сам автор извещал читателей о своем намерении «выпустить в свет, по подписке, небольшой трактат в четвертую долю листа, озаглавленный «Анализ красоты»; здесь же сообщались и условия подписки («пять шиллингов при подписке и пять следующих — при получении кни-

¹ Burke J., p. XXXIV.

² Ireland J. Hogarth Illustrated. London, 1791, vol. 3, p. 102.

ги»). Во второй заметке сообщалось, что свой обещанный трактат автор пытался сделать «полезным и интересным для всех любознательных и образованных людей обоего пола, устанавливая в самой ясной, доступной и занимательной форме правила Красоты и Поведения, а также Вкуса вообще»¹. Хогарт был вполне прав, утверждая, что эти анонсы сразу же привлекли к себе внимание; через несколько дней после опубликования первого из них Уильям Уорбертон, известный критик и издатель сочинений Попа и Шекспира, обратился к Хогарту с любезным письмом, в котором просил подписать его на два экземпляра книги и одновременно поздравляя автора с окончанием его труда. В последующие месяцы небольшие сообщения о готовящемся к печати труде Хогарта, изредка мелькавшие в периодических изданиях, поддерживали в публике интерес к будущей книге. Из всех сообщений одним из самых сочувственных была заметка, опубликованная Матье Мати во французской газете «Journal Britannique» в сентябрьско-октябрьском номере IX тома этой газеты за 1752 год. «Наш несравненный Хогарт, если не самый совершенный, то, по крайней мере, самый остроумный и сатирический художник Англии, подготавливает к изданию по подписке небольшой трактат в четвертую долю листа, посвященный теме наименее известной, хотя и наиболее близкой всем выдающимся мастерам искусства. Трактат будет озаглавлен: *Анализ красоты*»².

Печатание книги шло необычайно медленно. Оба гравированных листа, приложенных к этой книге (так называемые «Двор скульптора» и «Контрданс»), отпечатаны были уже 5 марта 1753 года, сама же книга могла выйти в свет только в декабре этого года, то есть через двадцать месяцев после того, как первые известия о ней появились в печати.

Подписной билет на эту книгу обращался в публике, по-видимому, уже в середине 1752 года. Как и большинство подобных «билетов», выпущенных в свет Хогартом, он сопровождался гравированной картинкой, на которой стоит остановиться несколько подробнее, потому что и на этот раз картинка имела прямое отношение к замыслу «Анализа красоты» и содержала в себе недвусмысленный намек на некоторые из его положений. Существуют экземпляры первого издания «Анализа красоты», в которых эта самая картинка помещена в качестве фронтисписа.

Сюжетом своей гравюры Хогарт избрал известный анекдотический рассказ о Колумбе, который посрамил испанцев, показав, как можно поставить яйцо на его острый конец. Анекдот этот издавна пользовался широкой популярностью в качестве примера простого решения задачи, казавшейся неразрешимой; Джироламо Бенцони в своей «Истории Нового мира» (*Historia del Mondo Nuovo*.

¹ *Read S. F. Some Observations on William Hogarth's Analysis of Beauty. — The Huntington Library Quarterly, 1942, vol. 5, No 3, p. 361—362.* Приводимые цитаты свидетельствуют о том, что копии этих анонсов, написанные рукой Хогарта, с датами 26 марта и 5 июля, находятся на отдельных листах, приложенных к рукописи «Анализа красоты».

² *Ibid.*, p. 362. «*Journal Britannique*», издававшийся на французском языке в Гааге между 1750 и 1753 гг., был одним из ранних и важных посредников культурного обмена между Англией и Францией. Издатель его, Мати, из старой гугенотской семьи, учился медицине в Лейдене, затем жил в Англии; журналу его, в котором помещались подробные обзоры текущей английской литературы, материальную поддержку оказывал лорд Честерфилд.

Venezia, 1565) подробно рассказывает этот анекдот, утверждая, что Колумб произвел свой наглядный опыт за ужином у кардинала Мендосы; ранее тот же анекдот рассказал Вазари во втором томе своих «Жизнеописаний» (1555), но в применении к Брунеллески и с Флоренцией в качестве места действия. Хогарт избрал вариант, отнесенный к Колумбу, и изобразил знаменитого мореплавателя сидящим за столом в окружении испанцев, которые с различной степенью удивления наблюдают за тем, как он решает задачу (ил. 22). Намек был достаточно прозрачен: Хогарт пытался внушить мысль, что в своем трактате он столь же естественно и просто разрешит сложные проблемы, над которыми безуспешно бились его предшественники, как это сделал Колумб с яйцом¹. Хогарт не удержался, однако, от соблазна еще яснее раскрыть эту аналогию: перед Колумбом он поставил блюдо, а на нем изобразил яйца и двух угрей, придав последним изогнутые очертания той самой «линии красоты», которую он в качестве «приманки» поместил на палитре в своем «Автопортрете» 1745 года.

Экземпляры «Анализа красоты» начали выдаваться подписчикам с 1 декабря 1753 года, но несколько экземпляров книги находилось в обращении уже и ранее. Газета «Дейли эдвертайзер» известила о выходе в свет сочинения в номере от 3 декабря, но из переписки Хогарта, опубликованной Николсом и Айрлендом, видно, что секретарь лондонского «Королевского общества» Т. Бирч и кембриджский библиотекарь Ионге получили книгу в ноябре.

Первые печатные отклики на книгу Хогарта были краткими, но вполне благоприятными и сочувственными. Периодическая печать единодушно приветствовала «Анализ красоты» и приводила из его текста отдельные цитаты в подтверждение того, что книга отличается здравомыслием и, в частности, вполне благонамеренной патриотической тенденцией². Полемика с Хогартом возникла позже, но не в литературных кругах, а в среде задетых им собратьев-художников и «ценителей» искусств. Вероятно, книга оживленно обсуждалась в Лондоне в течение некоторого времени, притом в разных кругах; леди Лаксборо просила достать ей экземпляр «Анализа красоты», «как бы красота ни была здесь описана», и шутливо прибавляла в том же письме: «Сожалеею, что в настоящее время в моем имени нет буквы „s“, с помощью которой я могла бы заявить права на свою долю в Красоте»³. В возникших вокруг книги спорах особенно громко звучали доброжелательные голоса личных друзей Хогарта или

¹ На подписном билете под этой гравированной картинкой помещен был текст: «Получено от ... нять шиллингов в качестве первого взноса за небольшой трактат в четвертую долю листа под заглавием «Анализ красоты», в котором формы рассматриваются в новом освещении. К книге будут приложены две объяснительные таблицы, серьезного и комического содержания, гравированные на больших медных досках». Та же гравюра, но без сопроводительного текста (воспроизведенная и в настоящей книге), была отгиснута перед самым выходом в свет «Анализа красоты»; она имеет и дату: «Рисовано и гравировано В. Хогартом, 1 декабря 1753 г.». См.: *Stephens F. G., Howkins E. Catalogue of Prints and Drawings in the British Museum. Division I. Political and Personal Satires. London, 1873—1883, No 3192.*

² Дж. Бёрк (*Burke J.*, p. XXIV—XXV), указывая на ряд этих отзывов в газетах и журналах («*Gray's Inn Journal*», «*Gentlemen's Magazine*», «*Monthly Review*», «*The Connoisseur*», «*The World*»), свидетельствует, что среди них не было ни одного неблагоприятного. См. также: *Dobson A. W. Hogarth. London, 1891, p. 192.* (Далее: *Dobson A.*)

³ *Letters to Shenstone. London, 1875, p. 380.*

его искренних почитателей. Джеймс Таунли прославлял Хогарта в особом стихотворении, утверждая, что

Наши потомки в будущем будут прилагать усилия,
Чтобы решить, чему отдать главные почести:
Твоему карандашу или твоему перу. . .

Джеймс Ральф торжественно объявлял, что после выхода в свет «Анализа красоты» «учение о композиции стало наконец наукой; ученый знает теперь, что он должен исследовать, знаток искусства — что ему следует хвалить; ни воображение, ни мода, ни предписание не будут более узурпировать избитое наименование — Вкус». Наконец, Сильванус Урбан (под этим латинским псевдонимом скрывался Эдуард Кэйв, происходивший из ремесленной семьи, лондонский типографщик, составивший себе состояние и имя как долголетний владелец и редактор журнала «Джентлменс мэгезин») написал длинное стихотворение в честь Хогарта, в котором называл его «Протеем Красоты». Все это свидетельствовало если не о полном успехе книги Хогарта, то по крайней мере о любви к ней, которое она вызвала при своем появлении в самых широких кругах. Вскоре, однако, Хогарту пришлось испытать ощущения совсем другого рода: против него начата была целая полемическая кампания, которая велась со страстью и задором; голоса его антагонистов стали звучать громче и увереннее, чем похвалы его друзей и почитателей.

В черновиках своей «Автобиографии» Хогарт с горечью отметил «банальную истину», что «жизнь изменчива и что в этом мире всякий успех или выгода неизменно сопровождаются своей противоположностью в том или другом роде». Судьба его «Анализа красоты» могла служить наглядным подтверждением этого общего наблюдения. Хогарту вскоре пришлось испытать до дна полную чашу горестей и незаслуженных обид. Нападки на него продолжались с этих пор до конца его жизни, ожесточая его, делая его злобным, неуживчивым, подозрительным. Веселый и остроумный карикатурист сам стал предметом карикатур, не пощадивших ни его «Анализа красоты», ни его искусства, ни его домашней жизни. Все было поднято на смех, выворочено наизнанку, подвергнуто глумлению без всякой милости и сострадания. Самому Хогарту казалось, что он потревожил огромный осиный улей.

Кампанию против Хогарта открыл художник Поль Сандби (1725—1809) — один из наиболее умных и дельных критиков среди всех его антагонистов. Сандби был профессиональным художником-акварелистом, имевшим вполне заслуженную популярность. Современники свидетельствуют, что он числился среди поклонников Хогарта до тех пор, пока не почувствовал глубокую личную обиду, увидев собственные картины воспроизведенными Хогартом в его цикле «Модный брак». Тогда будто бы он сам решил сделаться карикатуристом и избрал мишенью своих острот автора «Анализа красоты». Трудно сказать, насколько справедливо это предание, но в 1753—1754 годах Сандби действительно издал несколько острых карикатур против Хогарта, имевших большой успех и вызвавших многочисленные реплики и отголоски. Все эти карикатуры Сандби показывают, что он хорошо знал не только творчество Хогарта и был внимательным читателем его трактата, но что он посвящен был во многие обстоятельства частной жизни художника. Хотя личная обида могла способствовать злобной горечи пападок Сандби на Хогарта, чувствуется все же, что его инвективы имели некую идейную программу. Сандби потому и имел успех, что он

выступал как бы от имени целой группы противников Хогарта, отрицавших правильность его эстетических воззрений. В этом смысле карикатуры Сандби против Хогарта имеют и принципиальный исторический интерес.

Первой из этих карикатур была ядовитая «Бурлеска по поводу бурлески» (1753), снабженная столь же язвительным текстом. Действие происходит в мастерской Хогарта. Он сам изображен в виде бульдога, работающего над картиной «Жертвоприношение Исаака» — злейшей пародией на историческую живопись голландской школы. В мастерской темно от закрытых ставней, на которых, впрочем, отчетливо читаются надписи: «Бедный Рафаэль», «Бедный Рубенс», «Бедный Тициан», «Бедный Рембрандт». Наверху — пародия на картину самого Хогарта «Св. Павел перед Феликсом». Внизу, под текстом, целая серия рисунков, издевательски выворачивающих наизнанку многие положения «Анализа красоты». Характерно также, что большая стопка непроданных экземпляров этой книги виднеется в углу мастерской Хогарта и что один из мопсов, изображенных здесь же, держит в своей пасти кость, изогнутую в виде «змеевидной линии». Все это лишь отдельные детали, поскольку композиция в целом выдержана в стиле самого Хогарта, с характерным для него обилием подробностей, взаимодействие которых обнаруживается только после их самого тщательного изучения¹.

Вторая карикатура Сандби еще беспощаднее первой. Она называется «Мопсовы грации» (1754) и почти целиком посвящена «Анализу красоты». Кажется, что карикатурист не упустил ни одной возможности больно уязвить своего противника. Опять перед нами Хогарт в своей мастерской, изображенный в виде своей любимой собаки; опять он представлен за работой над своей картиной «Моисей у дочери Фараона», а в качестве натурщиц ему позируют гротескные женские фигуры, безобразия которых выходит за пределы реальности. Один из друзей художника указывает ему на эти модели, другой держит в руках «Анализ красоты», и вся его поза (повторяющая очень характерную фигуру из хогартовской гравюры «Колумбово яйцо») свидетельствует о том, что он только что понял, насколько недогадлив был прежде. Чтобы еще больше связать свою карикатуру с содержанием «Анализа красоты», Сандби гротескно воспроизвел многие графические примеры из обеих гравированных таблиц, приложенных Хогартом к трактату, и, подобно ему, снабдил их номерами. Эта гравюра Сандби, как и первая, изобилует подробностями, утомительными для перечисления или описания. Стоит, однако, обратить внимание на две существенные детали: бюст Рафаэля приспособлен в качестве болванки для парика; справа — открытая книга с заглавием: «Возражения против Академии художеств».

Наконец, третья из карикатур Сандби, того же 1754 года, названная «Поход художника из Финчли», подымала на смех лучшие создания художника. Заглавие пародирует знаменитое полотно Хогарта «Поход гвардии в Финчли», в котором он осыпал воступление английских войск для усмирения восставших шотландцев; по в карикатуре есть ряд подробностей, заимствованных из других произведений Хогарта, например из его «Вечера». Не забыт, впрочем, и «Анализ красоты»: в центре сатирической композиции Сандби, неподалеку от

¹ Подробный комментарий к этим карикатурам см. в кн.: *Stephens F. G., Howkins E. Catalogue of Prints and Drawings in the British Museum. London, 1877, vol. 3, part 2, p. 888—893.*

фигуры самого Хогарта, убегающего от преследующей его толпы и своры собак, изображен безобразный калека, также, очевидно, посылающий вослед ему далеко не безобидные восклицания; его деревянная нога и костыль, которым он грозит художнику, изогнуты в виде хогартовской «линии красоты и привлекательности».

Как видим, Сандби изопрямлялся всячески, чтобы задеть Хогарта с самых чувствительных сторон. Он отказывал ему в праве на звание исторического живописца, он высмеивал «вульгарность» его вкуса, «жалкие образцы искусства, которыми он вдохновлялся», и «неправдоподобные модели», которые он припимал за житейскую реальность; в особенности же ополчался он против тех эстетических воззрений Хогарта, которые тот проповедовал издавна с искренностью и убеждением. Нетрудно заметить, что жестокая критика хогартовских взглядов давалась с точки зрения тех самых конессёров, которым Хогарт некогда объявил войну. Критические замечания Хогарта о старых мастерах объявлены были вигилистическими; Хогарт представлялся публике как невежда, поднявший руку на величайших художников прошлого. Возражения Хогарта против академической рутин, против копирования старых образцов как традиционного метода художественного воспитания, его призывы к художественному постижению реальной жизни — все это подверглось беспощадному осмеянию и глумлению. Сатирические гравюры Сандби рассматривались как справедливая месть истинных ценителей искусства самонадеянному «знатоку», который осмелился учить их хорошему вкусу, правилам композиции и прочим таинствам искусства, недоступным для непосвященных. Количество оскорбленных или только задетых Хогартом конессёров было велико; они с радостью подняли на щит Поля Сандби как выразителя их общего недовольства, как отступника, покинувшего лагерь поклонников Хогарта и возглавившего стан его злейших врагов. Борьба разгоралась все ярче, перекинулась в журналы и на столбцы ежедневных газет.

В настоящее время вся эта полемика оставляет крайне досадное впечатление обилием личных выпадов против Хогарта, инсинуаций, злонамеренностью обвинений, грубостью своего языка, но сатира в тот век была беспощадна и неразборчива в средствах. Хогарт буквально был облит грязью. Его изображали в виде выходца из Бедлама, в шляпе с павлиньим пером, с палитрой, надетой на шею, в одеяле, едва прикрывающем его наготу, с высунувшейся голой рукой, старающейся вычертить на стене камеры изобретенную им «линию красоты и привлекательности». В памфлетах, топорных виршах наемные писакки не стеснялись переделывать его имя, превращая его в самые оскорбительные наименования; его изображали как полного невежду, вообразившего себя всезнайкой и оракулом. Дело дошло и до прямых обвинений его в плагиате. Все это вызывало на полемические крайности и самого Хогарта, отвечавшего на эту, по его словам, «ядовитую и наглуемую брань» грубыми карикатурами, ответными ругательствами, беспощадными насмешками над своими противниками. Дело осложнялось еще и тем, что к полемике с «Анализом красоты» присоединилась жестокая критика его картины «Сигизмунда», написанной на сюжет новеллы Боккаччо. Хогарт отвечал всем своим хулителям, не без основания предполагая, что они принадлежат к той «шайке», с которой он «почитал за честь быть в постоянной войне, — а именно толкователей тайн старых картин», этих «торгашей», которые «могут причинить много вреда современному художнику». «Каким бы ничтожеством ни был продавец яда, а все-таки его снадобье

оказывается зловредным. По крайней мере, мне лично пришлось порядком от них натерпеться», — пишет Хогарт далее в тех же автобиографических записях и прибавляет с горечью: «Дурные примеры до такой степени заразительны, что даже самая маленькая собачонка в нашей профессии считала своей обязанностью меня облаять. . .»

Может быть, Хогарт не знал, что прямо направленные против него анонимные письма, опубликованные в 1759 году в журнале Джонсона «Досужий», написаны были сэром Джошуа Рейнольдсом, а если и знал, то едва ли придавал этому большое значение: с этим художником-аристократом ему давно было не по пути. Зато в числе самых яростных своих противников Хогарт с раздражением увидел и своих недавних поклонников и льстецов. Так, поэт-сатирик Чарлз Черчилль, некогда числившийся среди друзей и приверженцев Хогарта, посвятил ему в газете «North Briton» (1762) язвительнейшую стихотворную эпистолу, которая не осталась без ответного удара¹, а Уилкс в той же газете поместил памфлетическую статью против Хогарта, полную самых обидных намеков, вымыслов и сплетен, которую близкий к Хогарту Гаррик недаром оценил как одну из самых «окровавленных характеристик», какие только довелось читать ему в тогдашней печати. И в самом деле, статья начиналась с ссылки на «юмориста Хогарта, предполагаемого автора *«Анализа красоты»*, и еще раз воспроизводила клевету, пущенную в оборот его зоилами-конессёрами, но на этот раз оскорбительно выдавая ее за признание самого художника: «Где-то Хогарт говорит, что он обязан другим третьей частью им написанного: это его собственные слова». Стоит сравнить с этим то, что Хогарт действительно пишет в Предисловии к *«Анализу красоты»*, чтобы увидеть, к каким средствам прибегал Уилкс, чтобы унижить своего противника; в данном случае это было злонамеренное извращение подлинного свидетельства Хогарта.

5

Полемика с Хогартом как автором эстетического трактата, а также неуспех некоторых поздних его картин сильно омрачили последние годы жизни художника и несколько ослабили его бурную творческую деятельность. Однако полемика постепенно исчерпывала себя, и наряду с ней, в самые острые ее периоды, до Хогарта доходили порой и болес успокоительные известия о том, как оценивалась его книга некоторыми зарубежными критиками и переводчиками. Когда

¹ Достоин внимания рассказ самого Хогарта о том, как он встретил появление в печати адресованного ему послания Черчилля, так как этот рассказ — в тех же автобиографических заметках — прекрасно характеризует его хладнокровие и темперамент бесстрашного борца, каким он оставался до конца жизни. Хогарт с равнодушием, в котором чувствуется подавленное бешепство, сообщает, что стихи Черчилля не произвели на него никакого впечатления, потому что помимо обычной брани, к которой он уже привык, в эпистоле содержались лишь «небольшие преувеличения, простительные стихоплетам», и продолжает: «Разыскав, однако, у себя медную доску, на которой уже изготовлены были задний план и фигура собаки, я начал обдумывать, нельзя ли как-нибудь воспользоваться этой доскою, лежавшей у меня без употребления, и решил, наконец, увековечить на ней милейшего Черчилля в облике медведя. Удовольствие и денежные выгоды, полученные мною от этой гравюры, а также прогулки верхом, которые я себе иногда позволял, восстановили пошатнувшееся было мое здоровье, насколько может ожидать этого человек, находящийся в моем возрасте».

подходишь к «Аналізу красоти» не с точки зрения тех кровавых битв и взволнованных споров, которые она возбудила в Англии при своем появлении, но с позиций значительного исторического отдаления, то сыгранная им важная теоретическая роль представляется очень существенной и неоспоримой. Может быть, некоторые иностранные критики трактата Хогарта потому и сумели оценить прогрессивное значение этой книги ранее, чем это сделано было в Англии, что они стояли в стороне от самой полемики и сумели сохранить спокойствие для хладнокровного и беспристрастного суждения о ее достоинствах и недостатках.

Книга Хогарта была полемична по своему существу. От первой до последней страницы она была страстной и убежденной защитой воззрений ее автора, вступившего в очевидное противоречие со взглядами большинства. Хогарт излагал свою теорию, все время имея в виду инакомыслящих, и подвергал подробной критике главным образом мнения, которые считались тогда общепринятыми. В особенности же критически настроен он был против воззрений конессёров, их абстрактного эстетства, их нежелания считаться с запросами жизни, их традиционализма, их привычного благоговения перед модными авторитетами и робости во всех тех случаях, когда нужно было высказать самостоятельное и независимое суждение.

Точки зрения Хогарта и конессёров по всем основным вопросам эстетики были действительно совершенно противоположны. Важнейшее из их разногласий заключалось в самом понимании и определении красоты. Для конессёров, приверженцев идеалистической эстетики, прекрасное в искусстве являлось результатом следования определенным канонам, выполнения художником некоей суммы предустановленных правил, выведенных, в частности, из более или менее абстрактного или сугубо формалистического анализа старых и неоспоримых художественных образцов. Хогарт всегда ратовал против всяких «канонов» и всяческих «правил», превращающих застывшую, омертвелую формулировку в непреложный закон; в своем трактате он возражает также и против любого слишком абстрагированного анализа, всякой «нормы» (например, против математического исчисления пропорций человеческого тела) и против всякого «предписания», основанного исключительно на традиции. Горячо, хотя порою и сбивчиво, он отстаивает ту мысль, что одна только идея, внутреннее содержание может быть действительной причиной красоты, иначе говоря, что форма может быть прекрасна только тогда, когда она соответствует внутренней цели. Для того времени эта мысль Хогарта была не только новой, но и действительно замечательной. Хогарт был одним из первых теоретиков искусства в Англии, который отстаивал права художника на самостоятельную творческую манеру, индивидуальные особенности живописного языка. Он требовал, однако, и большего: идейной содержательности искусства. Прекрасным, по его представлениям, могло быть вовсе не то, что скопировано было с образцов, объявленных «красивыми», или выполнено по правилам, установленным в свое время (чаще всего давно прошедшее); прекрасным он готов был считать прежде всего то, что соответствовало внутреннему заданию художника, избранной им цели, отвечало его собственным намерениям, а эти последние — отвечали общественной практике его времени.

Этот общий смысл эстетической теории Хогарта, которую нельзя не оценить как новаторскую и весьма прогрессивную для своего времени, сильнее всего подчеркивался в решении им проблемы, считавшейся одной из основных

в эстетических спорах, — проблемы отношения искусства к «природе», действительности. Виднейшие теоретики той поры, например Джонатан Ричардсон (несколько раз цитируемый в «Анализе красоты»), считали азбучной истиной, что художник должен изображать не «всю природу», а только то, что в ней может представиться красивым, восполняя при этом то, чего ей недостает в действительности. В своем «Опыте об искусстве критики живописи» (1719) Ричардсон прямо утверждает, что задача художника заключается не в том, чтобы воспроизводить на полотне то, что видит его глаз, а в том, чтобы изобразить то, что он видит редко, и представить это по возможности в «улучшенном» виде; только это и дает лучшие качества картине или рисунку¹. Хогарт думал нечто совсем противоположное. Он, как мы уже видели, издавна привык «ставить природу выше лучших произведений искусства», усматривать в природе разнообразие и первозданную красоту, «превосходящие высшие усилия подражания», и на этом именно основании обрушивался в своем «Анализе красоты» на всех «исправителей природы». Отсюда, по его собственным словам, проистекали и его критические замечания относительно прославленных произведений великих мастеров древности и нового времени, суждения, которые со стороны могли представляться «кощунственными» или даже просто невежественными. Эти и подобные им утверждения Хогарта, забытые порошью или объединенные в целую систему, также должны были встретить недоумение и противодействие именно со стороны конессёров. В эпоху восторженного преклошения перед художественным гением античного мира и считавшимися недосягаемыми по своему совершенству скульптурами древних ваятелей Хогарт бесстрашно открывал в них недостатки или несообразности; он в состоянии был также подвергать хладнокровному анализу знаменитые полотна старых мастеров, достоинства которых считались непостижимыми, недоступными для словесного объяснения, стоящими выше критики.

В то время, когда симметрия, упорядоченность форм и строгая пропорциональность считались обязательным условием красоты, Хогарт пытался обосновать своего рода «принципы» непропорциональности ради «разнообразия» или особое изящество изогнутой линии в противовес прямой и доказать, что «однообразие» форм в эстетическом смысле утомительнее, беднее и значительно менее привлекательно для взора, чем любой художественный «беспорядок». Все эти положения в конечном счете сводились у Хогарта к основному — к признанию преимущества, превосходства «природы» над всяким произведением «искусства», к утверждению иных реальных соотношений между ними, нежели те, которые прокламировала господствующая идеалистическая эстетика того времени. Естественно, что все это казалось парадоксальным, неоправданным, неясным всем тем, кто стоял на старых позициях эстетики французского классицизма, все еще пользовавшейся широкой популярностью в Англии, хотя и

¹ *Thielke K. L. Literatur und Kunstkritik in ihren Wechselbeziehungen. Ein Beitrag zur englischen Aesthetik des 18. Jahrhunderts. — Studien zur englischen Philologie. N. XXXIV. Halle, 1935, S. 32—33.* (Далее: *Thielke K. L.*) До Дж. Ричардсона то же самое проповедовал, например, Дж. Эльсум в его малосодержательной, но крайне типичной для этой эпохи книге «Искусство живописи в итальянском вкусе» (*Elsum J. Art of Painting after the Italian Manner. London, 1704*); подобные взгляды были широко распространены и имели много приверженцев (*Thielke K. L., S. 32—34; Vines S. The Course of English Classicism from the Tudor to the Victorian Age. London, 1930, p. 55*).

несколько видоизмененной здесь благодаря прививкам к ней идей, заимствованных из трактатов итальянских маньеристов.

Исходя из указанных оснований, Хогарт и попытался построить в своем трактате более или менее цельную систему эстетических воззрений. Это удалось ему лишь после значительного труда, хотя недостаточная опытность в литературном изложении мыслей все же сказалась в трактате, который содержит в себе некоторые противоречия и непоследовательность в аргументации и прежде всего отличается запутанностью композиции. Тем не менее основные его мысли могут быть сведены к следующим важнейшим положениям.

Сущность красоты, по мнению Хогарта, находится в гармоническом сочетании единства и разнообразия. Разнообразию является непременным ее условием, так как мертвое однообразие утомляет; но это разнообразие, в свою очередь, должно отличаться внутренней цельностью, единством и правильностью, потому что «не гармоническое» разнообразие запутывает. Настоящая линия красоты есть волнистая линия, потому что она представляет собой самое полное соединение и взаимодействие единства и разнообразия; всякий предмет является тем более красивым, чем более он движется в этих волнистых линиях. Если такая волнистая линия свертывается или сгибается таким образом, что ее разнообразие увеличивается еще более, она становится извилистой или змеевидной линией: эту линию можно назвать «линией привлекательности». Все мускулы и кости человеческого тела состоят из волнистых или змеевидных линий. Все, что живет и движется, живет и движется в этих линиях. Поэтому, сделавшись основой искусства, они наилучшим образом отразят и воспроизведут самую сущность жизненного процесса. Прямолинейное и симметричное имеют права в искусстве только лишь тогда, когда они пробуждают понятие единства и не уничтожают понятие разнообразия.

Вся эта система изложена в семнадцати главах разного объема, иногда очень кратких. Хогарт пытается доказать правильность своих положений для большинства отраслей искусства и даже для их применения в быту. Поэтому ему приходится говорить обо всем. Он обсуждает различные произведения изобразительного искусства, начиная от античной древности и до своего времени. Он говорит о человеческом теле как анатом, о формах растительного или животного мира как естествоиспытатель; он рассуждает о движении не только как живописец, но и как музыкант, театральный режиссер или учитель танцев, о предметах бытового обихода — как декоратор или домоуправитель. Он касается, наконец, вопросов литературы, поэзии, драматургии, ссылаясь на писателей, им любимых. Все это разнообразие тем и материалов, привлеченных к исследованию, создает впечатление чрезвычайной пестроты, порой даже хаотичности изложения, потому что и самая мысль его движется не прямолинейно, а логические ее ходы как бы подчинены принципам тех же «волнистых» и «змеевидных» линий, красоту и привлекательность которых он пытается доказать.

Конечно, вопросы изобразительного искусства все же выдвинуты в трактате Хогарта на первый план. Страницы «Анализа красоты», удельные им линии и краски, свету и тени в живописных композициях, компоновке человеческих фигур на художественных полотнах, правилам перспективы, качеству рисунка, различным способам гравирования и т. д., в количественном отношении превышают все остальные, в которых он отвлекается от своей главной темы. Живописное мастерство, теория и практика изобразительного искусства — вот что

составляет основное ядро его книги; на все остальное он также смотрит преимущественно глазами художника. Это определяет и место трактата среди других книг по вопросам эстетики, появившихся в Англии в XVIII веке. Хотя «Анализ красоты» привлек к себе внимание не одних лишь художников, исторически эта книга должна рассматриваться в ряду других сочинений по истории и теории живописи, среди которых она занимает довольно видное и своеобразное место.

Английская литература по теории и истории изобразительных искусств, как мы указывали, была довольно богата уже в XVII веке; в середине следующего столетия она увеличивалась довольно быстро, пополняясь, однако, главным образом за счет переводных сочинений. Хогарт довольно хорошо знал эту литературу — в английских переводах, а может быть, держал в своих руках и некоторые из этих сочинений во французских подлинниках (французский язык был единственным иностранным языком, кроме древних, который Хогарт до известной степени понимал). В «Анализе красоты» встречаются ссылки на Дюфронуа, Роже де Пиля, Ламберта Теп-Кате, Шарля Лебрена и других; знакомы ему были, в той или иной степени, трактаты Леонардо да Винчи (в изложениях), Ломатцо, Альбрехта Дюрера. За отечественной литературой по вопросам теории и искусства и художественной критики Хогарт, по-видимому, следил довольно внимательно, в особенности в период работы над «Анализом красоты». В какой степени он был обязан своим предшественникам и можно ли считать, что изложенные им эстетические принципы внушены были ему его чтецами в не меньшей мере, чем и его художественной практикой?

Недоброжелательные современники Хогарта, как мы видели, обвиняли его в том, что многие положения его трактата заимствованы у других и что, например, красота «волнистой» и особенно «змеевидной» линии обсуждалась задолго до него. Хогарт не скрывал от читателей, что одной из отправных точек для его теории послужило наставление Микеланджело одному из его учеников, сохранившееся в трактате Паоло Ломатцо. Хогарт приводит и соответствующую цитату из книги Ломатцо, этого теоретика итальянского маньеризма, в которой указанное «правило» Микеланджело о пирамидальной форме и змеевидной линии приведено в формулировке невнятной, почти таинственной и, во всяком случае, лишенной какого-либо обоснования и аргументации. В последующих сочинениях о живописи XVII века, как итальянских, так и французских, иногда встречались указания на «пирамидальные» основы художественной композиции и на ту же «змеевидную линию», однако с такими аргументами в ее пользу, какие вовсе исключают предположение, что Хогарт в своем «Анализе» излагал чужие мысли.

Некоторые французские теоретики XVII века рассуждали иногда о значении «змеевидной» или «пламениподобной» линии в изобразительном искусстве, ссылаясь на того же Ломатцо с его *forma serpentinata*. Они пользовались его трактатом, этой «библией маньеризма», по меткому определению Ю. Шлоссера¹, полным мистических призывов и средневековых реминисценций, как своего рода противоядием против насквозь рассудочной эстетики классицизма и сурово регламентированных ею правил. Характерно, что ссылки на «змеевидную линию» Ломатцо и противопоставление ее «чувственного» характера вся-

¹ *Schlosser J.* Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte. Wien, 1924, S. 352. (Далее: *Schlosser J.*)

кой геометрической прямолинейности, «логике» встречаются именно у тех французских теоретиков живописи XVII века, которые пытались, сознательно или бессознательно, отойти от рационалистических канонов классицизма¹. Кроме того, Ломаццо вовсе не был единственным теоретиком, защищавшим эстетический принцип «волнистости» и «змеевидности»; он и сам опирался в этом случае на сохраненные преданием слова Микеланджело к Марко да Пиппо (ум. 1587); нечто аналогичное можно встретить и у таких флорентийских маньеристов, как Сальвати, Вазари или Цуккарро. Вспоминается по этому поводу и пристрастие готики в архитектуре и живописи к линиям, походящим на литеру S², еще в «Трактате о живописи» Франческо Бизагни, вышедшем в Венеции в 1642 году, мы находим отождествление «серпентинаты» именно с этой латинской буквой³, представлявшейся очень «декоративной» всем средневековым каллиграфам.

Таким образом, возводить теорию «змеевидной» линии Хогарта непосредственно к трактату Ломаццо нет никаких оснований. Аргументация Хогарта, как и вся его эстетика, основана на другом принципе и вырастает из иного мировоззрения, типичного для него как для передового сатирика и борца за просветительские идеалы первой половины XVIII века, против изживших себя в Англии мертвящих «канонов» и «закономерностей» как в искусстве, так и в социальной практике. Недаром трактат Ломаццо, со всей присущей его автору болезненной изощренностью чувств, вызвал суровую отповедь Хогарта в нескольких местах его книги⁴. «Змеевидная линия» в восприятии Хогарта более связана с формами стиля рококо, утверждавшегося в его время в английском быту и в искусстве; даже самое ее название имело тогда широкое бытовое применение: можно вспомнить, например, о «змеистой» речушке и «змеевидном озере» (*Serpentine river, Lake* — в просторечии просто *Serpentine*), построенных в дворцовом Сент-Джеймском парке для королевы Каролины в 1727—1728 годах; о них знал каждый лондонский житель.

Все другие положения «Анализа красоты» столь же мало обязаны литературным источникам, как и учение Хогарта о линиях. Книги, которыми он пользовался — иногда по совету своих друзей, — лишь подкрепляли его собст-

¹ Трактат Ломаццо во Франции пропагандировали тулузский живописец Илер Падер, издавший его первую книгу в своем переводе в 1649 г., адвокат Дююи де Грээ («Трактат о живописи», 1699), писавший о «змеевидных фигурах, подобных пламени, всегда извивающемуся подобно змее», и др. См.: *Fontaine A. Les doctrines d'art en France. De Poussin à Diderot*. Paris, 1909, p. 90—99.

² *Schlosser J.*, S. 401.

³ *Bisagna F. Trattato della Pittura fondato nell'autorità di molti eccellenti in questa Professione, fatto a comune beneficio de' Virtuosi*. Venezia, 1642. См. о нем: *Schlosser J.*, S. 401, 537, 545.

⁴ Некоторые исследователи Хогарта, например Т. Гаррет, цитируемый Дж. Бёрком (*Burke J.*, p. XXXVII), указывали, однако без достаточных к тому оснований, на теорию линий в книге Анри Тестелена (*Testelin H. Sentiments des plus Habiles Peintres sur la Pratique de la Peinture*. . . Paris, 1696), будто бы представляющую известное сходство с теорией, изложенной в «Анализе красоты». Тестелен устанавливает контуры четырех родов («грубые, волнистые, пясные», «благородные, четкие», «определенные, ясные», «строгие, устрашающие»), рекомендуя применять каждый из них в соответствии с различными жанрами и сюжетами в живописи, что, как нетрудно заметить, не заключает в себе никаких аналогий тому, что мы находим у Хогарта; статьи сказать, он нигде и не называет Тестелена и едва ли мог знать эту старую книгу, никогда не переведенную на английский язык.

венные теории и привлекались им в цитатах либо для оживления текста, либо для облегчения процесса выработки его собственных словесных формулировок. Так, например, две главы из «Воспоминаний о Сократе» Ксенофонта, специально переведенные для него с греческого Т. Мореллом¹, имели некоторое значение для построения первой главы «Анализа красоты» и для замысла и компоновки первой из гравированных таблиц («Двор скульптора»), приложенных к трактату, но заинтересовавший Хогарта сократовский принцип разумной целесообразности, которая должна быть присуща произведениям искусства, получил у него совсем иную и вполне самостоятельную разработку.

6

Трактат Хогарта меньше всего походит на учебное сочинение, хотя с внешней стороны он и может внушить именно такое представление. «Анализ красоты» нельзя рассматривать как результат изысканий эрудита или опытного писателя; значение его определили не цитированные в нем книги или некоторые новые оттенки в тех мыслях, которые он якобы нашел у своих книжных предшественников, а нечто совсем иное. Книга эта, как мы уже неоднократно подчеркивали, написана художником, и хотя, как утверждает сам Хогарт, он старался избегать в своем изложении «рассуждений о том, что может быть хорошо усвоено лишь одними художниками» (гл. XII), написанный им труд представляет собою один из интереснейших документов для изучения английской художественной практики середины XVIII века и является в то же время важнейшим ключом к раскрытию многих особенностей его собственного творчества. В этом смысле отношение к «Анализу красоты» современного нам историка искусства должно резко отличаться от того, которое эта книга возбудила к себе у первых английских читателей. Они восприняли эту книгу на фоне других английских и переводных сочинений об искусстве, но безотносительно к художественному творчеству самого Хогарта, еще не завершеному в то время и питавшемуся теми идеями, какие получили свое словесное выражение в его трактате. Мы имеем возможность сопоставить высказанные им мысли с его живописными полотнами, эстампами, замыслами и подметить, несомненно, существующий между ними параллелизм. И обнаруженная Хогартом начатность, и характер аргументации в пользу тех или иных положений, и действительно проявляющаяся то там, то здесь непоследовательность хода его мысли — все это имеет свое значение для понимания его творческой личности, его вкусов, пристрастий и антипатий, его напряженных поисков какого-либо надежного эстетического критерия, который оправдал бы и его собственную художественную практику и в то же время мог бы служить опорой для английских художников его времени. С такой точки зрения, даже неясности, заблуждения или явные погрешности в тех или иных суждениях Хогарта представляют известный интерес и могут получить свое объяснение как естественные и закономерные.

В Англии в первой половине XVIII века в период начавшейся здесь борьбы в живописи, архитектуре и прикладном искусстве наблюдалась удивительная разногласия мнений и вкусов². В это время еще очень немногочисленные

¹ Об этом подробнее см. в примечаниях к настоящему изданию.

² *Fehr B.* The antagonism of forms in the eighteenth century. — *English Studies*, 1936, vol. 17, No 3.

художественные деятели были в состоянии изложить свою эстетическую систему в цельном и законченном виде. В условиях еще не преодоленных старых художественных традиций «Анализ красоты», этот ранний опыт приложения просветительских идей к построению реалистической эстетики, не мог быть последовательным до конца и во всех своих разрезах. Закономерно поэтому, что многое в трактате Хогарта кажется непродуманным, нечетким, противоречивым. Таково, например, оставляющее впечатление двойственности и неопределенности отношение Хогарта к возрождавшейся в Англии на его глазах готике или к родственной рококо «китайщине» в архитектуре и садовом искусстве¹. Тем не менее в доказательстве всех своих основных теоретических положений Хогарт кажется и рассудительным, и достаточно убедительным, потому что каждое из них является не абстрактным умозаключением, но выросло непосредственно из его художественной практики или проверено опытом художника. Попутно Хогарт высказывает много таких острых и метких наблюдений, справедливость которых не могли не признать самые яростные его противники, а впоследствии охотно цитировали критики, даже вполне равнодушные к его трактату. В этих наблюдениях отчетливо сказывается трезвый и недюжинный ум художника, его умение видеть мир, его способность к анализу жизненных явлений, его критический дар.

Примечательны, например, книги, которые Хогарт называет в «Анализе красоты» (так как они ясно очерчивают круг его чтения), расширившие его познание природы и совершенствовавшие его представление о современной действительности. Закономерным для просветительских склонностей Хогарта является несомненный интерес к передовому материалистическому естествознанию и энциклопедический характер его образования. В своем трактате он опирается на обширные сведения, заимствованные из области анатомии и физиологии, зоологии и ботаники, физики, химии и математики, — в их разнообразных приложениях и сочетаниях. Некоторые из цитируемых сочинений он, несомненно, проштудировал весьма основательно, хотя они не имели прямого отношения ни к ремеслу художника, ни к основной теме его книги; при этом текст трактата свидетельствует, что Хогарт был хорошо знаком (в данном случае безразлично, с чьей именно помощью) с новейшими сочинениями в этих областях, в том числе и с такими, какие не имелись еще в английском переводе. Немаловажным представляется для нас также вероятное знакомство Хогарта с философскими сочинениями не только Джона Локка, но и французского материалиста Ламетри², не даром на страницах «Анализа красоты» столь явственно проглядывают стихийно-материалистические взгляды самого автора и столь знакомая нам по его гравюрам воинствующая непамять ко всякому суеверию, фанатизму, религиозной обрядности, мистике, традиционной символике³.

Не менее характерен и круг чтения Хогарта в художественной литературе. На первом из двух написанных им автопортретов он изобразил возле себя три книги: Шекспира, Мильтона и Свифта. Неудивительно, что и в «Анализе кра-

¹ См. примеч. 12 к гл. VIII. Любопытно, что В. Чемберс в своей книге «Изображения китайских построек» (1757) неоднократно ссылается на теорию «эмвидной линии» у Хогарта и заимствует у него доводы в ее пользу.

² См. примеч. 4 к гл. XI.

³ См. в «Анализе красоты» замечания о нелепости изображения ангелочков «с утиными крылышками под подбородком».

соты» мы встречаем наибольшее количество ссылок именно на этих писателей и прямые или скрытые цитаты из их произведений. Эпиграф для трактата выбран Хогартом из «Потерянного рая» Мильтона; из этой же эпопеи приведена им цитата в XVII главе. Шекспира Хогарт цитирует четыре раза, ссылаясь на отдельные места в «Антонии и Клеопатре», «Зимней сказке» и «Гамлете», но он хорошо знал также и многие другие его произведения, что, между прочим, подтверждает и его живописное наследие: если в самом начале своей деятельности он создал два больших полотна на шекспировские темы — романтическую сцену из «Бури» и юмористическую жапровку сцену из второй части «Генриха IV», — то его известная картина «Гаррик в роли Ричарда III» относится приблизительно к началу 50-х годов. Шекспир, следовательно, не исчезал из поля зрения Хогарта в его лучшие творческие годы. Интересом к Шекспиру и пониманием его текста Хогарт был, несомненно, обязан своей дружеской близости к Д. Гаррику, лучшему и правдивейшему сценическому интерпретатору Шекспира в то время, а может, также и другому своему приятелю, Филдингу, оценившему творчество великого английского драматурга глубже и сильнее, чем большинство его современников.

Для истории знакомства Хогарта с Шекспиром немаловажные подробности можно извлечь также из иллюстраций к «Анализу красоты». Давно уже высказывалась догадка, что изображенный Хогартом на первой гравированной таблице «римский генерал» в традиционном театральном костюме воспроизводит, в слегка карикатурном виде, сценический облик знаменитого английского актера старой классической школы Джеймса Куина (1693—1766) в роли шекспировского Кориолана¹; первоначальный набросок пером той же фигуры сохранился на обороте листа одной из рукописей «Анализа красоты» (ил. 18). Этот «римский генерал», воспроизведенный художником не без умысла подчеркнуть неправдоподобность и безвкусье его оденния, имеет действительно большое сходство с известной английской гравюрой того времени, на которой Куин представлен именно в роли Кориолана: в делаппой позе, произносящим монолог в свойственной ему риторической, декламационной манере². В отличие от этой гравюры, актер, нарисованный Хогартом, представлен им со спины: это позволило художнику придать «анонимность» этой явно сценической фигуре и в то же время еще сильнее подчеркнуть всю пелепость ее густого массивного парика, ниспадающего до самой поясицы. Предположение, что Хогарт изобразил именно Куина в одной из его прославляемых шекспировских ролей, перешло в полную уверенность, когда был опубликован один из автографических листков Хогарта, долго остававшийся неизвестным³. Это собственноруч-

¹ См.: *Nichols J. Biographical Anecdotes. London, 1833, p. 337.*

² Эта гравюра воспроизводилась много раз. См.: *Odell G. Shakespeare from Betterton to Irving. London, 1919, vol. 1, p. 354.*

³ *Oppé A. P., p. 40 (pl. 30)*, откуда листок воспроизводится и в настоящем издании. Первоначальный набросок «римского генерала в парике» из рукописи «Анализа красоты» воспроизведен в той же книге (*Oppé A. P., p. 52, pl. 27*). Исследователь педантично отметил все отличия наброска Хогарта от гравюры, в которой он получил полное завершение (табл. I, № 19; в гравюре изменено положение рук, меч переставлен с правой стороны на левую п. т. д.), но почему-то заметил: «Традиционно считается, что здесь изображен Куин в роли Брута»; тем самым А.-П. Оппэ вступил в противоречие с собственным указанием, данным им в другом месте той же книги (р. 40), что Хогарт изобразил Куина в «Кориолане» Шекспира (в роли Кориолана), а не в «Юлии Цезаре» (в роли Юпия Брута).

пое письмо Хогарта к некоему «Т. Н.» в Нориче, в текст которого включены два наброска (ил. 21), графически поясняющие различия пропорций фигур Куина и Гаррика, знаменитых лидеров двух соперничавших в то время актерских школ; Куин был убежденным сторонником старой классической школы сценической игры; Гаррик новаторски стремился утвердить на английской сцене естественность и реализм. Этот документ относится к 1746 году, то есть к тому году, когда на подмостках театра в Ковент-Гардене, этой цитадели классицизма, произошло историческое столкновение обеих сценических систем. В письме говорится: «Если бы точно соответствующая действительности фигура м-ра Куина была бы уменьшена до размера гравированного изображения м-ра Гаррика, то он выглядел бы более маленьким человеком, потому что м-р Гаррик ростом выше»; далее читаем: «Картина, с которой был сделан интересующий Вас эстамп, была написана с самого Гаррика в натуральную величину и продана за двести фунтов по его собственному желанию, по той причине, что он представлен здесь в роли Ричарда III, а не кого-либо другого». Не подлежит, таким образом, никакому сомнению, что Хогарт не только внимательно читал тексты шекспировских пьес, но и хорошо посвящен был в их театральную историю и в современные ему споры относительно сценической их интерпретации.

Что касается Джонатана Свифта, то он был особенно родствен Хогарту по самой природе своего дарования; интересно поэтому, что и «Анализ красоты» свидетельствует о хорошем знакомстве Хогарта с сатирами Свифта, но прежде всего с «Путешествиями Лемюэля Гулливера».

В «Анализе красоты» рассеяно множество замечаний Хогарта о произведениях изобразительных искусств, живописи в первую очередь, имеющих первостепенное значение для понимания того, как оценивал он важнейшие художественные школы прошлых веков и шедевры мирового искусства. Итальянские мастера стоят на первом месте, но Хогарт меньше говорит о Рафаэле или Микеланджело, чем о художниках более поздней поры, так или иначе отразивших в своем творчестве упадочные маньеристические черты; однако имена Пармиджанино, Андреа Сакки или Аннибале Карраччи чаще других мелькают на страницах его трактата не потому, что он чувствовал к ним большую склонность, но по той причине, что о них больше говорили в Англии его времени. В отдельных, часто очень кратких суждениях Хогарта о старых художниках Европы высказаны иногда очень тонкие, запоминающиеся наблюдения, свидетельствующие о внимательном, вдумчивом, профессиональном изучении их произведений. В этих суждениях нет ничего случайного; несмотря на то что некоторые из них высказаны попутно, мимоходом, все они легко складываются в довольно цельную и продуманную систему эстетических оценок. С пониманием и полным сочувствием говорит Хогарт о великих фламандцах: о Рубенсе (подчеркивая «своеобразие его рисунка» и пытаясь вдуматься в «линейные» основы его композиций), о Ван Дейке, большим почитателем которого он считал себя, вместе с другими своими современниками провозглашая его одним из зачинателей английской национальной школы портретистов. К французам, напротив, Хогарт обнаружил настороженное или даже прямо отрицательное отношение: ему вовсе была чужда парадная академическая живопись Риго или Шарля Лебрена, как и «сухая манера» Никола Пуссена, по его собственному меткому определению; более близок ему был Шарль-Антуан Куапель, да и то преимущественно в его живых и веселых иллюстрациях к «Дон Кихоту» Сервантеса.

Ряд страниц «Анализа красоты» свидетельствует, что Хогарт был знатоком и ценителем театралных зрелищ своего времени и что как театралный зритель и критик он придерживался воззрений, вполне согласующихся с его основными эстетическими принципами. В небольшой XVII главе трактата сосредоточены, например, интересные замечания о движении на сцене, об актерском мастерстве, об искусстве декламации, представляющие собой ценные свидетельства для истории английского театра.

Привлекательность «Анализа красоты» заключается, между прочим, в том, что эта книга меньше всего походит на мертвую схему, систематически, но бесстрастно излагающую некую теорию, извлеченную из чисто рассудочных положений. Живая жизнь, яркие впечатления дня, порою, может быть, даже помимо воли автора, то и дело врываются на страницы его книги, сообщают ей непрерывно пульсирующую полнокровность, оживляют ее бытовыми примерами, воспоминаниями о пережитом, записями, подходящими на извлечения из личного дневника. Уже отмечавшаяся выше связь «Анализа красоты» с автобиографическими заметками Хогарта еще больше подчеркивает значение этого трактата как первоклассного биографического источника.

Сквозь разнообразный, пестрый и не всегда равноценный материал, объединенный Хогартом на страницах его книги, отчетливо проглядывает облик самого художника, как в моменты его напряженного творческого труда, так и в периоды отдыха, в окружавшей его бытовой среде и обстановке. Он, не задумываясь, рассказывает, например, какую веселую выдумку видел на Варфоломеевской ярмарке (глава VI), или, для того чтобы определить правильный эстетический критерий оценки античных скульптур, прямо ссылается на собственную житейскую практику: «Я слышал, как кузнец разглагольствовал о красоте тела боксера — совершенно, как анатом или скульптор, хотя, быть может, пользовался иными словами». Соображения, высказанные Хогартом о строении тела людей, занимающихся физическим трудом, прямо указывают на ту среду, в которой он любил вращаться и в которой он проверял некоторые из своих эстетических положений. Носильщики портшезов, например, как это ему неоднократно приходилось замечать, имеют ноги с сильно развитой мускулатурой, у лодочников же, наоборот, ноги тонкие, но зато сильные, привыкшие к работе мускулистые руки: «Едва ли на Темзе найдется хоть один лодочник, фигура которого не подтвердит это наблюдение. Поэтому, если бы мне пришлось изображать характерную фигуру Харона, я бы именно таким образом отличил его внешность от внешности всякого другого человека». Хогарт-мыслитель и Хогарт-художник сказался весь в этом как бы вскользь брошенном замечании. Оно вскрывает нам и корни его реалистической эстетики, и столь шокировавшей эстетов его времени дерзновенной критики величайших созданий искусства, считавшихся непревзойденными образцами красоты, — критики, тем более казавшейся святотатственной, что она исходила непосредственно из житейских наблюдений, сделанных в самой «низкой» сфере.

Хогарт не устыдился также поместить в «Анализе красоты» такие намеки на историю своей жизни, какие в глазах его первых критиков могли лишь бросить тень на компетентность его суждений о прекрасном. Но именно в этих случаях Хогарт неоднократно оказывался и дальновидным, и проникательным. Во многих своих частных суждениях, примерах и эстетических оценках Хогарт опередил свое время, пополнив одновременно категорию таких предметов, какие могли подлежать оценке с эстетической точки зрения. Так, например, в

главе V своего трактата Хогарт, этот сделавшийся художником подмастерье резчика по серебру, которому в юные годы приходилось иметь дело с несложными по своей конструкции механическими инструментами, дает зачаточные элементы того, что столетие спустя стали называть «эстетикой машины»: «завлекающее движение» нарезного винта с приводным колесом казалось ему не только приятным и радующим взор, но он прямо сравнивал ощущения, испытанные им в юности, когда он долго и внимательно наблюдал за ритмическими извивами такого винта, с теми, которые вызывал модный в его время среди танцующих контрданс. Неудивительно, что и в другом месте своего трактата Хогарт рассуждает об эстетических свойствах самых совершенных в его время механизмов и даже заводных автоматов, сопоставляя их с «механизмом» человеческого тела, и что эти рассуждения принадлежат художнику, который одним из первых в Англии изобразил ткацкий станок на одной из своих гравюр в качестве важнейшего компонента рисунка (в первой гравюре серии «Прилежание и леность», 1747; ил. 23).

Не менее примечательным для человеческого и творческого облика Хогарта является, например, то своеобразное философско-лирическое интермеццо, которым открывается V глава «Анализа красоты»: «Живой ум всегда склонен быть в действии. Искания — дело всей нашей жизни; даже независимо от их цели они доставляют нам удовольствие. Каждая возникающая трудность, которая на какое-то время замедляет и прерывает наши искания, дает своего рода толчок уму, повышает удовольствие и превращает то, что иначе казалось бы тяжелым трудом, требующим усилий, — в забаву и развлечение» и т. д. Это не только зачаток теории происхождения искусства из трудовых процессов, разработанной много позже западноевропейской философией и эстетикой; это также в некотором смысле жизненное кредо Хогарта, неутомимого борца, крепкими нитями связанного с действительностью, и страстного искателя истины.

7

В «Анализе красоты» даны подробные пояснения относительно того, как следует воспринимать мир во всей его сложности и многообразии и воспроизводить на рисунках, полотнах и гравировальных досках. Поэтому едва ли подлжет сомнению, что текст этой книги служит ценнейшим комментарием ко всем картинам, рисункам и гравюрам Хогарта, во многих отношениях более важным, чем идущие еще от XVIII века многословные литературные к ним пояснения, вроде тех, которые составили Жан Руке или Лихтенберг¹. Хогарт задумал трактат как своего рода итог своей художественной деятельности уже в конце творческого пути. Пытаясь открыть некоторые общие, универсальные законы композиции и эстетического восприятия жизни, он неминуемо должен

¹ Книга Жана Руке (*Rouquet J. Lettres de M*** à un de ses amis de Paris, pour lui expliquer les estampes de Monsieur Hogarth. London, 1746*; переиздана в Амстердаме в 1749 г. в третьем томе «Bibliothèque choisi et amusante») представляла собой первый литературный комментарий к гравюрам Хогарта, несомненно основанный на разъяснениях самого художника. Э. Мур (*Moore R. E. Hogarth's Literary Relationship. Minneapolis, 1948, p. 61*) отметил, что текст английских пояснений к циклу «Модный брак», автором которого до сих пор считался сам Хогарт, будто бы является сокращенным переводом из книги Руке, что увеличивает ее значение как первоисточника. О «Подробных пояснениях» Г.-К. Лихтенберга см. ниже.

бы посвящать читателей в тайны своих сокровенных творческих исканий, в свои заветные мысли об искусстве, во многие секреты своего ремесла. И действительно, «Анализ красоты» зачастую ведет читателя непосредственно в его художественную мастерскую, со всей подробностью хозяина описывает не только ее вещи — кисти, краски, инструменты, — но и родившиеся здесь замыслы и произведения, процесс их создания и завершения.

В особенности полны интереса для истолкователей Хогарта те главы трактата, где он говорит о линиях (гл. VII), о приемах композиции (гл. VIII), о свете и о тени (гл. XII), о красках и колорите (гл. XIII—XIV), о характере человека и присущих ему выражениях лица (гл. XV); но и во всех других главах встречается много таких замечаний и признаний опытного мастера, какие с большой пользой может учесть всякий, изучающий творчество Хогарта. Мы можем привести здесь лишь несколько примеров, подтверждающих это общее наблюдение.

Хогарт был безусловно выдающимся английским портретистом своего времени (эта важная сторона его деятельности, надолго заслоненная для историков искусств его морально-жанровыми композициями, была по достоинству оценена лишь в недавнее время); существенно поэтому, что Хогарт сделал в своем трактате много интересных замечаний о технике портретной живописи. В III главе, где Хогарт рассуждает, в частности, о женской красоте и способах лучшей ее передачи средствами изобразительных искусств, он разъясняет, что следует понимать под термином «изящный поворот головы». Ему кажется, что лицо красивой женщины художнику выгоднее всего воспроизводить тогда, когда голова ее немного повернута в сторону от смотрящего, вследствие чего «нарушается точное соответствие между обеими сторонами этого лица», а легкий наклон головы придает ему еще большее разнообразие очертаний. Во всех своих многочисленных женских портретах и прочих картинах, в том числе и в таких, в которых он сознательно добивался передачи красоты в ее идеальном виде (например, в «Сигизмунде», 1759), Хогарт неуклонно следовал этому своему правилу; достаточно взглянуть на всю созданную им портретную галерею с такими превосходными ее образцами, как портреты Пегг Уоффингтон, актрисы Лавинии Фентон и многие другие, вплоть до знаменитой «Девушки с крестками».

Изучению человеческих лиц во всем бесконечном разнообразии их очертаний и характерных выражений Хогарт уделял особое внимание на всем протяжении своей деятельности. Современники Хогарта, близко его знавшие, рассказывают, что он обладал удивительной зрительной памятью на человеческие лица и всевозможные их изменения и что он большей частью рисовал их, не пользуясь никакими предварительными набросками; изредка только, прогуливаясь по лондонским улицам для пополнения своих впечатлений, он делал несколько штрихов на ногте большого пальца левой руки, и этого было для него вполне достаточно. Эта часто повторяемая легенда едва ли вполне справедлива. Условные штрихи на ногтях — это, конечно, изобретенные Хогартом знаки его «зрительной мнемоники», которые он потом расшифровывал в своей мастерской. Однако при всей четкости его памяти, усиленной частыми упражнениями, Хогарт вовсе не пренебрегал эскизами и черновыми набросками разного рода. Среди его набросков сохранилось много листов, сплошь заполненных десятками одних только человеческих лиц, рисованных, очевидно, для экспериментальных сравнительных наблюдений.

Хогарт, однако, не только экспериментировал. Секрет воспроизведения человеческих лиц во всем их бесконечном многообразии он пытался постигнуть также с помощью специальных сочинений и руководств по физиогномике, которые в его время были в Англии довольно распространены. «Анализ красоты» свидетельствует, что он внимательно штудировал, хотя и без особой для себя пользы, небольшой физиогномический трактат Шарля Лебрена с рисунками автора; по-видимому, ему были известны и другие, более ранние сочинения об этом предмете. Главными авторитетами в темном искусстве распознавания человеческих лиц, помимо древних авторов, считались тогда англичанин Роберт Флудд (1547—1637) и в особенности неаполитанец Джованни-Баттиста делла Порта (ок. 1539—1615), имя которого нередко упоминается в тогдашней английской литературе¹ и, вероятно, было известно Хогарту.

Сделанные им во время долголетних изучений человеческих лиц наблюдения зафиксированы в тексте «Анализа красоты» и получили параллельное воплощение в его рисунках и гравюрах (ил. 33). В XV главе Хогарт рассказывает, например, об одном житейском впечатлении, которое удержалось в его памяти: «Помню, что однажды видел нищего, который очень искусно закутал голову лохмотьями, да и лицо его было достаточно худым и бледным, чтобы возбудить жалость, но черты его лица не соответствовали этой цели, так что, когда нищий намеревался состроить гримасу боли и горя, она более походила на радостную улыбку». Всякий, внимательно рассматривавший сотни человеческих лиц, изображенных Хогартом, может заметить, какое значение имело это наблюдение для его творческой практики и каких поразительных результатов он достиг, научившись выражать в чертах лица не какое-либо одно несложное ощущение, а целую гамму противоречивых чувств, вызывавших у зрителя одновременно совершенно противоположные реакции. Достаточно взглянуть на «Переулоч Джина» Хогарта, чтобы увидеть, что он, как никто другой, умел изобразить с поразительной для его времени проникновенностью веселость отчаяния, безнадежную тоску, выразившуюся в самой смешной и нелепой с виду гримасе, горе и радость, искренность и притворство в их неразличимом и нераздельном единстве. В этой психологической глубине наблюдений находились истоки его мастерства юмориста.

В той же главе «Анализа красоты» мы находим и другое любопытное замечание: «Неумеренный смех, чаще, чем любое другое выражение, придает умному лицу глупый или неприятный вид, так как от смеха вокруг рта образуются правильные простые линии вроде скобок, что иногда походит на плач».

¹ Именно Джованни-Баттисту делла Порта имеют в виду Аддисон, рассуждая о человеческих лицах в своем «Зрителе» («Spectator», No 86), и Джон Гей в басне «Собака и лиса». Хотя истинными создателями физиогномики считались великие врачи античного мира Гиппократ и Гален, а трактат «Физиогномия» приписывался самому Аристотелю, шарлатанские занятия этой «наукой» в корыстных целях были строго запрещены в Англии специальным указом при королеве Елизавете, вновь подтвержденным законом 1713 г. Английские ученые XVII в. проявляли к физиогномике здоровый скептицизм, приравнивая ее к астрологии (см., например: *Gwither. Discourse of Physiognomy. — Philosophical Transactions, 1694; Evelyn J. Disgression concerning Physiognomy. — In: Numismata, 1697*); несмотря на это, английские медики то и дело обращались к старым трактатам по физиогномике, стараясь почерпнуть здесь те или иные соображения и обосновать их своими физико-психологическими экспериментами; естествен поэтому интерес к ним и Хогарта. О трактате Шарля Лебрена подробно см. примеч. 6 к гл. XV.

Гравированный лист Хогарта под заголовком «Смеющийся зрительный зал» («The Laughing Audience») может служить яркой иллюстрацией к этому положению. Впрочем, оно получило подтверждение и во множестве других его произведений, везде, где только им были изображены веселящиеся люди: животное веселье искажает лица в уродливые гримасы; с маскообразной правильностью повторяются в этих лицах одни и те же очертания губ, щек и подбородка. Конечно, сделанное Хогартом обобщение относительно округлых складок, придающих лицам выражение особой веселости, основано было прежде всего на многочисленных наблюдениях, но любопытно все же, что до «Анализа красоты» в английской литературе существовали уже целые учения, разработанные медиками, о мускулах лица и их изменениях при смехе и выражении других эмоций человека; кстати сказать, эти ученые анатомо-физиономические трактаты были зло высмеяны в сатирической литературе при жизни Хогарта в книгах, которых он не мог не знать¹.

«Анализ красоты» дает множество существенных указаний относительно того, что самому Хогарту казалось смешным или достойным осмеяния; источники комического восприятия жизни указаны им здесь с большой полнотой. В качестве примера можно сослаться на VI главу, содержащую в себе ряд таких замечаний, которыми Хогарт сам воспользовался как художник. Здесь идет речь, в частности, об одеждах и формах париков, неоднократно дававших ему поводы для пасмешек. Парики, придающие «проницательность» взорам посящих их судей, изображены им в целой серии графических работ; к 1760 году относится его гравюра «Пять ордеров париков» («The five orders of Periwigs»; ил. 29), источником которой были юмористические замечания, рассеянные в «Анализе красоты», и, кроме того, специально предложенный здесь же (гл. VIII) проект капители из париков, который эскизно представлен также на гравированной таблице (ил. 30)². Занятия античной археологией и искусством были

¹ Так, Джон Бульвер в его некогда известном трактате «Пантомиотомия» («Panthomiophilia», 1649) посвятил около двадцати страниц подробному анатомическому описанию состояния лицевых мускулов во время «безудержного смеха», а доктор Грю (Grew N. *Costmologia sacra*. London, 1701) с педантизмом, впадающим в юмористическую крайность, рассказывал, что именно происходит с человеческим лицом, когда оно выражает «неумеренное» веселье. «Акт смеха, — писал он между прочим, — осуществляется с помощью 40 или 50 мускулов, помимо других, содействующих этому частей лица, каковы нос, щеки, губы, подбородок...» Возможно, что именно указанные сочинения Бульвера и Грю пародированы в знаменитой сатире, написанной А. Попом при участии Свифта и Арбетнота: «Трактат о необычайной жизни, трудах и открытиях Мартина Скриблера». В X главе этой книги юмористически защищается одно из важных «открытий» Мартина-писателя, а именно, «что человеческая душа выражает каждое свое состояние движением особого мускула», после чего дается подробное, ярко комическое описание лица при «безудержном смехе». Этот сатирический трактат пользовался в Англии большой популярностью; в 1741—1751 гг., т. е. как раз в период работы Хогарта над «Анализом красоты», он публиковался восемь раз в изданиях сочинений А. Попа, не считая отдельных изданий (см.: *Memoirs of the Extraordinary Life, Works and Discoveries of Martinus Scriblerus*. Ed. by Charles Kerby-Miller. New Haven, 1955, p. 131, 133, 275, 277), и у нас есть все основания думать, что Хогарт не только держал его в руках, но и испытал на себе его влияние.

² Отметим, что эта идея в зачаточной форме находится уже в «Маскарадном билете», нарисованном Хогартом в 1727 г., где он изобразил «алтарь» того же пародийного типа. См.: *Nichols J. Biographical Anecdotes*. London, 1785, p. 151; *Stephens F. G., Howkins E. Catalogue of Prints and Drawings in the British Museum. Political and Personal Satires*. London, 1883, vol. 4, part 2, No 3812.

тогда в Англии в моде, и Хогарт хорошо знал, в кого метит его сатира. Между прочим, для поощрения этих занятий еще в 1732 году в Лондоне было основано особое «Общество дилетантов» («Society of Dilettanti»). В 1751 году это общество поручило двум своим членам, архитекторам Джеймсу Стюарту и Никласу Риветту, отправиться в Грецию, чтобы собрать там данные об архитектуре древних Афин. О работах этих лиц много говорили в Англии еще до того, как вышел в свет большой том подготовленного ими труда «Древности Афин» («The Antiquity of Athens», 1762); за Стюартом так и осталась кличка «афинянин». Так как ему и пришлось, главным образом, производить обмеры древних зданий и сопоставлять архитектурные формы в их исторической эволюции, то его в особенности и задела придуманная Хогартом пародийная классификация архитектурных ордеров и звучащая издевательски терминология. Хогарт изобразил на своей гравюре парики различных форм, более или менее гротескных, расположив их по разрядам, соответствующим ордерам античной архитектуры. Первый тип парика — «епископский или поповский» («Episcopal or Parsonic») — прост, массивен и соответствует «этрусскому» ордеру, второй — «старопэрский или олдгерменский» («Old Peegian or Aldermanic») — изящнее и соответствует ионическому ордеру. Следующие типы париков еще изысканнее и сложнее, и их названия каламбурно искажают исторические наименования; так, «киринтический» («Queerinthian», от queer — эксцентричный), странный тип парика, с его характерными улиткообразными завитками, в самом своем звучании содержит намек на «коринфский» ордер. Хогарт смеялся одновременно и над модами английской знати и над пристрастием великосветских дилетантов к античным древностям.

Несоответствие одежды фигуре человека, его достоинству, времени его жизни, званию или даже возрасту, о чем также Хогарт рассуждает в VI главе своего трактата, в свою очередь имеет множество откликов в его живописных работах. Хогарту кажется смешной условность традиционных театральных костюмов, в которых «портной и парикмахер» пренебрегли исторической правдой; смешным кажется ему и «ребенок в мужском парике и одежде», потому что здесь «беспорядочно перепутаны понятия молодости и старости»¹. Это

¹ В рукописях «Анализа красоты» сохранилось несколько графических набросков, иллюстрирующих эту мысль, которая, по-видимому, долгое время занимала Хогарта. Таковы, например, наброски «Старое дитя» («The Old Baby») и «Ребенок в мужском парике» (ил. 32), воспроизводимые нами по книге А.-П. Оппэ (*Oppé A. P.*, pl. 77), — первые замыслы тех гравированных изображений, которые были помещены затем под № 17 и 18 в правом нижнем углу первой таблицы (набросок фигуры «танцовщика» помещен был под № 20 на той же таблице в качестве первого звена этого своеобразного триптиха). Старик, изображенный в виде маленького ребенка, плачущего из-за пролитой кашки, встречается у Хогарта неоднократно в различных вариантах, например в гравюре «Почтовая карета» (1747), где он изображен с надписью: «Не надо старого ребенка» («No Old Baby»). Эту подробность толкуют как сатирический намек на парламентские выборы этого года, когда от графства Эссекс баллотировался в депутаты двадцатилетний юноша John Child Tylney (впоследствии сделавшийся виконтом Кастлмейном); его второе имя — Child, т. е. «дитя», еще более усиливало комическую ситуацию (см.: *Stephens F. G., Howkins E. Catalogue of Prints and Drawings in the British Museum. Political and Personal Satires. London, 1877, vol. 3, part 1, p. 668, No 2882*). Существует еще один рисунок (ил. 31), приписываемый Хогарту (оригинал находится в Британском музее): здесь представлял тот же плачущий «старый ребенок», с еще более резкими морщинами старческого лица; окруженный столь же смешными головками унылых ангелочков с крылышками, превращающими их в орнаментальные розетки.

наблюдение дает ключ к целому ряду детских образов, представленных на его картинах, в особенности если его сопоставить с другим, высказанным в XV главе, где Хогарт утверждает, что будто бы «но детским лицам трудно определить что либо, за исключением тупости или живости ребенка, да и то при условии, что черты его лица находятся в движении». Целая галерея детских портретов, созданная Хогартом (начиная от ранних картин «Детская игра», «Карточный домик», 1730, сцена из пьесы «Индийский император, или Завоевание Мексики», 1731, где изображена группа детей, исполняющих в домашнем театре героическую трагедию в костюмах взрослых, — ил. 36), заслуживала бы специального анализа: Хогарт был одним из первых английских художников, пытавшихся проникнуть, с немалыми затруднениями, в психологию детского возраста. Отмеченное им несоответствие костюма взрослых детскому облику тем примечательнее, что английский быт XVIII века не усвоил еще этой простой истины; между тем Хогарт умел уже извлечь весьма мрачные эффекты из сделанного им вывода: вспомним фигуру мальчика в шестой картине из цикла «Карьера потаскушки», сидящего у гроба матери в костюме гробовщика и беззаботно вертящего кубарь.

В той же VI главе Хогарт делает ряд тонких замечаний о сходстве человека и животных, о том, почему ему кажется необыкновенно смешным остриженный пудель, об обезьяне, «так странно напоминающей человека», которая «становится еще смешнее, когда на нее надевают платье, и она еще в большей степени превращается в пародию на человека». Иллюстрации этому примеру легко найти в многочисленных произведениях Хогарта: обезьяна, наряженная человеком, — один из распространенных мотивов его картин и сатирических эстампов; напомним хотя бы обезьянку в чепчике, играющую с кружевом во второй картине «Карьеры потаскушки», наряженную обезьяну в картине «Великосветский вкус», в позе, пародийно подчеркивающей изысканный изгиб стоящего здесь же молодящегося щеголя, в заключительной картине из цикла «Выборы», где представлена обезьяна в военном мундире, с ружьем за плечом, верхом на танцующем медведе, и т. д.

Весьма важное значение для понимания Хогарта как художника и рисовальщика имеют его замечания о том, что «естественно» и «неестественно» в человеке и какие особенности в его внешнем облике могут вызывать смех. Сделанные им (в гл. XI) наблюдения имеют ближайшее отношение к его «теории комического» и представляют для нас тем больший интерес, что в систематическом виде вся эта теория Хогартом изложена не была: в «Анализе красоты» он коснулся ее бегло, попутно, в пояснениях к своим главным положениям. Хогарт исходит из той мысли, что, подобно тому как художник смешивает краски на своей палитре, для того чтобы получить необходимый ему «цветной тон», он может также соединить в своем воображении такие отдельные «элементы», которые в совокупности могут образовать более или менее цельный и, во всяком случае, правдоподобный психофизический облик человека, его «характер».

«...Самое слово характер [character], — пишет Хогарт, — поскольку оно употребляется нами по отношению к форме, может оказаться не совсем понятным каждому, и, хотя оно часто употребляется, я не помню, чтобы когда-нибудь где-нибудь встречал его объяснение» (гл. XI, с. 194). Эта оговорка настораживает читателя, естественно заключающего отсюда, что слово «характер» употребляется Хогартом не в привычном, традиционном смысле. Действительно, этому

старому греческому слову, давно приобщенному к словарю английского языка и за свою долгую жизнь в английской речи ставшему весьма многозначным, Хогарт, очевидно, хотел придать особый оттенок. Речь шла у него не о личности, абстрактно представляемой с точки зрения присущих ей общих человеческих свойств — пороков или добродетелей, — как слово *character* понимали английские моралисты XVII века в целой серии книг о человеческих характерах-типах и нравственных схемах (например, «Характеры добродетелей и пороков» Джозефа Холла, 1608, «Характеры» Томаса Овербери, 1614, «Микрокосмографии или описание части мира, открытого в очерках и характерах» Джона Эрла, 1628 и т. д.), так или иначе восходивших к «Характерам» греческого писателя IV века Феофраста или к их французскому классическому варианту — Лабрюйера (1688)¹. Хогарт ближе к тому бытовому смыслу, в котором слово «характер» употреблялось в английском языке XVIII века, когда и английская литература заменила уже отвлеченные представления о человеческих «характерах» более индивидуализированными портретами, полными правдоподобия и сочных жизненных красок².

И все же под словом «характер» Хогарт подразумевал нечто иное. Существенно, что в его понимании термин «характер» относился к форме (*relates to form*); следовательно, он имел в виду прежде всего внешний облик человека. Утверждая, что художник по своей воле может «смешать и составить» «такие соответственные части, которые образуют тот или иной характер», наблюдаемый «в искусстве или жизни», Хогарт говорит о таких воспринимаемых художником внешних отличиях того или иного человека, на основании которых можно составить себе представление о его поступках, нраве, поведении. «Фигура, как бы она ни была необычайна, может быть воспринята как характер только в том случае, когда она имеет какую-либо особую причину или повод для своего необычайного вида. Так, например, толстая раздутая фигура не напоминает характера Силенна до тех пор, пока мы не свяжем с нею понятие сластолюбия; подобным же образом сила и неуклюжесть фигуры могут быть свойственны характеру атланта так же, как и характеру носильщика» (гл. XI). Это важное утверждение не получило дальнейшего развития ни в тексте «Анализа красоты», ни в графических пояснениях к трактату³. Для правильного его истолко-

¹ Полный перечень этих многочисленных книг о «Характерах», особенно распространенных в XVII в., составила Г. Мэрфи (*Murphy G. Bibliography of English Character-Books, 1608—1700. Oxford, 1925*); ей же принадлежит издание хрестоматии избранных отрывков из этих книг с ценными историческими и реальными комментариями (*Murphy G. A Cabinet of Characters. Oxford, 1925*). Очень вероятно знакомство Хогарта с некоторыми из этих изданий, так как их традиция не заглохла еще и в XVIII в. Вопрос о соотношениях подобных произведений с жанровой и портретной живописью, насколько известно, еще не ставился.

² Таковы были, например, «характеры», обильно представленные во всех морально-сатирических журналах Стила и Аддисона, с таким вниманием читанных Хогартом (см.: *Papenheim W. Die Characterschilderungen im «Tatler», «Spectator» und «Guardian». — Beiträge zur englischen Philologie, 1930, N. XV*).

³ Отметим, кстати, что Силен изображен Хогартом на рис. 107 первой таблицы и что к нему же относится также попутное замечание в главе XV: «Человеческая природа едва ли может быть представлена в более униженном виде, чем в изображении [in the character] Силенна». Здесь же говорится: «Древние в изображении низших характеров [in their lowest characters] показали столько же понимания и проявили столь же тонкий вкус... как и в своих статуях более возвышенного рода [of a sublimer kind]».

вания мы, однако, располагаем еще одним дополнительным, но не менее важным источником — гравюрами Хогарта с объяснительными текстами, в которых он употреблял то же слово «характер» и касался всего круга связанных с ним представлений. Начиная с 1743 года и до конца своей жизни Хогарт настойчиво возвращался к этим вопросам, словесно и с помощью специально приспособленных для этого рисунков внушая своему читателю, какой смысл вкладывает он в слово «характер» и почему его не следует смешивать с другими, сходными обозначениями. Однако в своих словесных определениях Хогарт не был вполне самостоятельным; он шел по следам своего приятеля, Генри Филдинга.

В 1742 году в Лондоне вышел в свет роман Филдинга «История приключений Джозефа Эндрюса и его друга, Абраама Адамса», открывший новый период в его творчестве и вместе с тем новую страницу в истории европейского реалистического романа. Книге предпослано известное «Предисловие автора», исторически важное по своим рассуждениям и определениям, так как оно дает, в сущности, целую теорию комического с типичных просветительских позиций.

Филдинг выступил здесь против той традиционной строгой иерархии литературных жанров, согласно которой «комический роман», или, по его определению, «комическая эпическая поэма в прозе», стоит ниже и ценится меньше, чем «роман серьезный». При этом они не допускают между собой смешения в таком же смысле, в каком, например, не допускают его «комедия» и «трагедия». Тем не менее Филдинг отчетливо разграничивает при этом «комическое» и «бурлескное» в литературных изображениях, так как, по его мнению, «из всех видов письма нет двух, более отличных друг от друга».

«Бурлеск всегда выводит напоказ уродливое и неестественное, и здесь, если разобраться, наслаждение возникает из неожиданной нелепости, как, например, оттого, что низшему придан облик высшего или наоборот, тогда как в первом, [то есть «комическом»], мы всегда должны строго придерживаться природы, от правдивого подражания которой и будет проистекать все удовольствие, какое мы можем таким образом доставить разумному читателю». Чтобы указанное различие представилось еще более отчетливо, Филдинг предлагает также пример из другой области искусства, представляющий для нас острый интерес. «Сопоставим творения комического художника-бытописателя с теми произведениями, которые итальянцы называют карикатурой [caricature]; здесь мы найдем, что истинное превосходство первых состоит в более точном копировании природы; так что взыскательный глаз тотчас отвергнет всякую утрировку [outré], малейшую вольность, допущенную художником по отношению к этой их общей матери-кормилице [almae matris, то есть Природе]. Между тем в карикатуре мы допускаем любой произвол; цель ее — выставить напоказ чудища, а не людей, и всяческие искажения и преувеличения здесь вполне уместны». Итак: то, что есть карикатура в живописи, представляет собою бурлеску в словесности; в том же соотношении находятся между собой комический писатель и комический художник. И здесь я замечу, что если в первом случае у художника есть как будто некоторое преимущество, то во втором оно на стороне писателя — и притом бесконечно большее: потому что чудовищного много легче изображать, чем описать; смешное же легче описать, чем изобразить. И хотя, быть может, этот второй вид — будь то живопись или словесность — не действует так сильно на мускулы лица, как первый, все же, я думаю, надо признать, что он доставляет удовольствие более разумное и полезное. Тот, кто назовет остроумного Хогарта мастером карикатуры, по-моему, не отдаст ему

должного; ибо, конечно же, куда легче, куда менее достойно удивления, изображая человека, придать ему несообразных размеров нос или другую черту лица. либо выставить его в какой-либо нелепой или уродливой позе, нежели выразить на полотне человеческие наклонности. Почитается большой похвалой, если о живописце говорят, что образы его *как будто дышат*; но, конечно, более высокой его благородной оценкой будет утверждение, что они *словно бы думают*.

Предисловие Филдинга к «Джозефу Эндрюсу», из которого мы намеренно привели столь длинные цитаты, имело для Хогарта исключительное важное значение. Он не только мог извлечь отсюда определения, закреплявшие его собственные воззрения на «естественно» и «неестественно» смешное, но и получил верную оценку своего собственного художественного творчества, с отчетливой характеристикой его основной направленности, достоинств его и качеств¹. Филдинг одновременно и воздавал должное Хогарту как «комическому художнику», ставя его в один ряд с собой как с «комическим писателем», и снабжал Хогарта крайне существенными для него соображениями о комических жапрах, о значении смеха и различных приемах творчества, с помощью которых его можно вызывать у зрителя и читателя. По-видимому, именно в этом Предисловии можно найти и наиболее точное объяснение того, что Хогарт понимал под словом «характер» в «Анализе красоты» и в других своих писаниях: задача «комического художника» заключается в том, чтобы «выражать на полотне человеческие наклонности»; нелепые же позы, намеренно искаженные черты, неестественные пропорции составляют исключительное достояние карикатуристов.

Хогарт не раз свидетельствовал, какое сильное впечатление произвели на него указанные выше места из Предисловия к «Джозефу Эндрюсу». Менее чем через год после выхода в свет этого романа Хогарт награвировал и распространил подписной билет на серию выпускаемых им эстампов «Модный брак», воспроизводивших известный цикл его картин. Билет назывался «Характеры и карикатуры» («Characters and Caricaturas», 1743; ил. 33), и подпись к нему сопровождалась прямой ссылкой на Предисловие Филдинга².

¹ Все это настолько соответствовало тому, что думал о себе сам Хогарт, что некоторые исследователи высказывали предположение, будто художник и писатель обсуждали эти вопросы заблаговременно, еще до того, как Предисловие Филдинга было написано и опубликовано (см.: *Isaacs G. Hogarth's Idea of the Comic*. — *Listener*, 1950, May 4; *Moore R. E. Hogarth's Literary Relationship*. Minneapolis, 1948); однако для подтверждения этой догадки у нас решительно нет никаких данных. Несомненным остается лишь факт значительной дружеской близости Хогарта с Филдингом и неизменно восторженного отношения Филдинга к произведениям своего друга, которое он сохранил до конца своей жизни. В «Томе Джонсе» Филдинг упоминает «Утро» Хогарта и третий лист «Карьеры потаскушки» (кн. I, гл. 2, кн. II, гл. 3, кн. III, гл. 6), в «Амелии» (кн. III, гл. 2) характеризует его как «нравственного сатирика» (*moral satirist*). в «Вернониаде» назван «Бедствующий поэт» Хогарта, в одной из статей «Ковент-Гарденского журнала» (21 января 1752 г.) — «Улица Пива», в «Дневнике путешествия в Лиссабон», последнем произведении Филдинга, — «Взбешенный музыкант». Филдинг умер в 1754 г., вскоре после издания «Анализа красоты», и этот трактат у него нигде не назван, так как, очевидно, не был ему известен.

² *Opéré A. P.*, p. 62—63. Полная подпись к гравюре гласит: «Характеры и карикатуры». Для дальнейшего объяснения различия между *характером* и *карикатурой* см. Предисловие к «Джозефу Эндрюсу».

К тому же противопоставлению Хогарт вернулся вновь в сентябре 1758 года в гравюре «Суд» (ил. 34), полное заглавие которой гласит: «Суд, или Различные значения слов *характер, карикатура и утрировка* в живописи и рисунке» («The Bench, or the different meanings of the Words *Character, Caricature and Outré* in Painting and Drawing»). Следуя тем же старым филдинговским дефинициям, Хогарт в пояснительном тексте к этой гравюре воспроизводит опять, с легкими стилистическими изменениями, то место из Предисловия к «Джозефу Эндрюсу», где идет речь о задачах «комическо-исторического художника» («comic history painter»), то есть «художника-юмориста-бытописателя», каким он продолжает считать себя самого. В тексте, приведенном Хогартом на одном из вариантов гравюры, говорится: «Произведения комическо-исторического живописца отличаются от тех изображений, какие итальянцы называют *каррикатурами*; отсюда следует, что истинное превосходство первого должно состоять в точном воспроизведении природы; рассудительный глаз тотчас же отвергает малейшую утрировку (anything *outré*)». На самом рисунке представлены судьи «королевской скамьи», то есть Верховного суда. По свидетельствам современников, Хогарт якобы изобразил здесь четырех видных судей того времени (верховного судью Уиллиса, Батхерста, Нозла и Эдуарда Клайва), сидящих в зале суда в пурпурных мантиях и в тех париках, какие он сравнивал с львиными гривами. В «Анализе красоты» Хогарт отметил, что подобные парики могут придавать лицу «не только достоинство, но и пронизательность», однако изображенные на этой гравюре судейские физиономии выражают нечто совершенно иное: все они крайне мало озабочены ходом судебного процесса, на котором присутствуют. Один из них читает газету, другой с полным сознанием своей значительности знакомится со свидетельским показанием, третий только что задремал, а четвертый спит крепко, вероятно аккомпанируя своим храпом речи адвоката. Здесь и представлены Хогартом «характеры», то есть графически выраженные «человеческие наклонности»; все они явно смешны, но правдоподобны и естественны. Чтобы отличить от них то, что обозначается итальянским словом *caricatura* и французским *outré*, Хогарт окружил центральную сцену гравюры серией рисунков человеческих голов, «каррикатурных» и «преувеличенных», с различными искажениями нормальных пропорций в лицах, некрасивых, нелепых, неправдоподобных, с забавными или отвращающими гримасами¹.

Главы о цвете, светотени и красках (гл. XIII—XIV) в «Анализе красоты» столь же важны для понимания живописной техники Хогарта, как и предшествующие им — для истолкования приемов его композиции. Хотя, рассуждая о цвете и красках, Хогарт в некоторых отношениях следовал за своими предшественниками, итальянскими и французскими (например, де Пилем, придававшим особое значение колориту в живописи и оставившим специальное сочинение на эту тему), ему удалось все же объединить много интересных и полезных замечаний, всецело основанных на его собственном творческом опыте. Следует помнить также, что именно в Англии, в первой половине XVIII века,

¹ Существуют поздние оттиски этой гравюры с той же доски, на которой добавлено, однако, следующее свидетельство: «Незавершенная группа голов в верхней части оттиска была дорисована автором в октябре 1764 г.; он имел намерение представить в них дальнейшие иллюстрации к тому, что сказано относительно характера, карикатуры и утрировки. Он работал над ними еще за день до смерти, происшедшей 26 числа этого месяца» (*Dobson A.*, p. 281).

после открытий Ньютона, изложенных им в его «Оптике» (1704), теория цветов и цветовых сочетаний стала целой научной дисциплиной, которая широко и охотно разрабатывалась в то время и с точки зрения физики, и в ее разнообразных применениях к вопросам эстетики и художественной практики. Под воздействием ньютоновских идей популярными стали тогда в Англии и теории о «колористической гамме», и проблемы синестезии — о гармоническом соответствии красок и звуков и доставляемых ими ощущений¹. Отзвуки профессионального интереса Хогарта к оптической теории спектра и к аналогиям между живописью и музыкой находятся и в «Анализе красоты».

Утверждая, что в живописи существуют «лишь три первоначальные краски, кроме черной и белой, а именно красная, желтая и синяя», а «зеленая и фиолетовая — составные», Хогарт придерживался традиции, восходившей еще к практике художников эпохи Возрождения; учение о том, что в основе всего природного цветового многообразия лежит лишь несколько основных цветов, разрабатывалось также физиками и художниками всего последующего столетия². Тем не менее наблюдение Хогарта существенно для понимания тех замечательных колористических эффектов, которых добился он в своих собственных картинах, в особенности в портретах. Создавая их, Хогарт, как это уже неоднократно отмечалось, охотно пользовался основными тонами, цветовыми пятнами. Некоторые из его полотен отличаются такой колористической свежестью и живописной свободой, что напоминают исследователям его творчества не только живопись Делакруа, но и французских импрессионистов³. То, что в «Анализе красоты» говорится о «красках и тенях всех цветов и оттенков», практически воплощено было Хогартом на таких превосходных его полотнах, как, например, портрет сестры художника, одетой в яркое оранжевое платье, желтое на свету и темно-красное в тени. На других портретах кисти Хогарта можно наблюдать его разнообразные и смелые опыты по разложению цветов спектра, отличающиеся притом очень своеобразной техникой наложения красок, при которой линейное разграничение формы почти исчезает в красочных пятнах (Р. Мутер в «Истории живописи» нашел некоторую аналогию этой техники только на последних полотнах Франса Халса). «Девушка с креветками» Хогарта («The Shrimp Girl»), написанная в коричнево-серо-розовой гамме с удивительной артистической свободой и профессиональным мастерством, многим казалась подлинно «импрессионистической» по манере и колориту. Эту картину исследователи Хогарта всегда считали единственной в своем роде и не могли подыскать ей никаких параллелей во всем европейском искусстве XVIII века. Между тем ее живописная техника, как и доброго десятка других замечательных портретов, созданных Хогартом, хорошо объясняется теми страницами «Анализа красоты», на которых он излагает свои правила о необходимости соблюдать «раздельную яркость красок», чтобы природный «цвет тела» не превратился на полотне в неопределенно-тусклый и «грязно-серый».

Живописная техника Хогарта еще в начале XIX века казалась многим неоправданной, непонятной и порождала недоуменные вопросы. Г. Гейне, на-

¹ *Nicolson M. H. Newton Demands the Muse. Princeton, 1946.*

² Ср.: *Бецольд В.* Учение о цветах по отношению к искусству и технике. Спб., 1878; *Нюберг Н. Д.* Курс цветоведения. М.—Л., 1932; *Ляликов И.* Теория цветов Ломоносова. — В кн.: Ломоносов. Сб. статей и материалов. III. М.—Л., 1951, с. 17—33.

³ *Некрасова Е. А.* Вильям Хогарт. М., 1933, с. 49.

пример, построил целую теорию относительно того, что художники-сатирики и карикатуристы якобы «редко бывают мастерами колорита вследствие того душевного разлада, которым обуславливается их пристрастие к карикатуре». Характерно, что домыслы эти возникли у Гейне после того, как ему довелось увидеть несколько подлинных полотен Хогарта. «Мастерство колорита, — писал он по этому поводу, — рождается в душе художника и зависит от единства его чувств. В оригиналах Хогарта в Национальной галерее в Лондоне я видел только пестрые кляксы, перекрикивавшие друг друга, мятеж пронзительных красок» («Выставка картин в 1831 году в Париже») ¹. Однако Хогарт, как мы видели, сознательно добивался яркости цвета на своих картинах вовсе не из-за якобы присущей ему особой смятенности чувств или душевных противоречий, как полагал Гейне. Это проистекало, скорей, из его неистребимого жизнелюбия и умения видеть мир во всей его природной яркости. Недаром темные от времени картины старых мастеров, с их потухшими красками, столь ценившиеся конессёрами, вызывали его раздражение и досаду; он негодовал и на тех, кто, следуя моде, считал, что почерневшие, закопченные, обесцвеченные полотна улучшены естественным процессом природы, и бросал дерзкий вызов самому «Времени», безжалостно коптящему картины из своей трубки (ил. 35). Отсюда и нашедшие свое место в «Анализе красоты» (гл. XIV) профессиональные советы о том, как следует готовить краски, чтобы они не жухли. Хогарт предостерегает от употребления плохого лака, против сырости, против различных примесей в красках или опасных их сочетаний; по его убеждению, соблюдая его советы, можно добиться устойчивости цвета, сохранить его на картинах на многие годы, «вопреки самому времени», которое все разрушает и приводит в негодность ².

Во многих главах «Анализа красоты» мы находим, наконец, указания на источники, импульсы его будущих картин, гравюр, рисунков (таковы, например, литературные источники только что упомянутого эстампа «Время, окуривающее картину», указанные в XIV главе), равно как и смутные очертания замыслов, не получивших живописного воплощения, печальные итоги его житейских впечатлений и обобщения зрелого мастера.

Есть в «Анализе красоты» и такие замечания, которые проливают неожиданный свет на второстепенные, казалось бы, и обычно ускользающие от взора наблюдателей детали художественных композиций Хогарта. В III главе находится, между прочим, следующее, заслуживающее внимания, указание Хогарта: «Когда художник по необходимости вынужден показать здание с фасада со всем его однообразием и параллелизмом, он обычно ломает (таков термин) этот неприятный внешний вид, поставив перед домом дерево или бросив на него тень воображаемого облака». У Хогарта было, очевидно, много поводов, вынуждавших его прибегать к рекомендуемому им способу оживления однообразного городского пейзажа; примеры, опять же восходящие к его первым

¹ Гейне Г. Полн. собр. соч. В 12-ти т. М.—Л., 1936, т. 6, с. 250.

² Р.-Б. Беккет (*Beckett R.-B.*, р. 5) замечает, что это оказалось вполне справедливым по отношению к собственным картинам Хогарта, «если они не были испорчены очисткой». Тем не менее время, по-видимому, все же не пощадило его полотен; такой зоркий художественный критик, как Д. В. Григорович, изучая картины Хогарта, собранные на лондонской выставке 1862 г. отметил в своем отчете: «Колорит его, серый или желтоватый, по большей части тускл; в нем преобладают далеко не привлекательные буро-коричневые тоны» (Русский вестник, 1863, март, с. 32).

живописным оштам, и на этот раз могут образовать длинный ряд. На ранней картине, семейном групповом портрете 1731 года («The Vane Family») Хогарт, очевидно с умыслом, изобразил дерево, загораживающее унылую стену, окружающую сад. Последующие картины Хогарта дают еще более убедительные примеры. Так, в картине «Поход гвардии в Финчли» («The March to Finchley», 1745; ил. 37) получает свое естественное объяснение прямолинейно срезанная тень, падающая на голую стену от неизвестно где расположенного здания. Тот же случай в картине «Ворота Кале» («Calais Gate», 1749)¹, где ворота срезают тень от предполагаемого здания, стоящего далеко за пределами изображаемого пейзажа, или во второй картине из цикла «Выборы» («Elections», ил. 39), где большое, развесистое дерево помещено с явным намерением скрыть голую стену весьма унылой постройки на заднем плане — акцизного управления; те же преднамеренные прямоугольные тени мы находим и на других картинах того же цикла («Выборы»): в первой она помещена с правой стороны на передней унылой стене здания, в третьей она срезает мост и т. д. (ил. 40).

Одним из последних произведений Хогарта, а по свидетельству современников, даже действительно последним его графическим трудом, оконченным за несколько месяцев до смерти (1764), была мрачная фантазия, теснейшим образом связанная с «Анализом красоты» и с теми разочарованиями, которые принесло автору издание любимой книги. Это был эстамп, изображавший «конец времени» и прозвучавший как трагический аккорд, завершивший и его деятельность, и его жизнь. Английский заголовок этой гравюры — «The Bathos, or Manner of Sinking, in Sublime Paintings, inscribed to the Dealers in Dark Pictures» — поддается переводу только после некоторых пояснений, которые указывают на его непосредственные литературные источники.

В английской эстетике XVIII века, как, впрочем, и в эстетике других европейских стран, видное место занимала книга «О возвышенном» («Περὶ ὑψέους»), приписанная авторству Диона Кассия Лонгина, неоплатоника III века нашей эры. Книга эта служила излюбленным источником эстетических идей для философов, художников и литераторов и обсуждалась более столетия как основа идеалистических представлений об искусстве и его назначении. Чрезвычайная распространенность этой книги вызвала и реакцию против нее именно в Англии, этом «отечестве пародии и карикатуры», по определению Пушкина. В 1727 году А. Поп пародировал трактат псевдо-Лонгина в своем веселом и остроумном произведении, полном злободневных намеков на литературу и искусство его времени, — «О низменном, или искусстве падения в поэзии» («PERI BAΘOY: or Martinus Scriblerus his Treatise of the Art of Sinking in Poetry»)².

¹ Эта картина имеет и другое название: «O, the Roast Beef of Old England». На втором эстампе из цикла «Англия и Франция» мы находим на стене точно такую же тень (ил. 38).

² Это произведение, заданное А. Попом от имени воображаемого персонажа его дружеского литературного кружка Мартина Скриблера, увидело свет в последнем томе сборника («Miscellanies»), в котором участвовал также и Свифт. Это дало реальное основание — помимо его острых сатирических качеств — приписать трактат «О низменном...» перу Свифта. С именем знаменитого сатирика он появился во французских и немецких переводах под разными заголовками («Анти-Лонгин», «Анти-Возвышенное» и т. д.). См.: *Blassneck M. Frankreich als Vermittler english-deutscher Einflüsse in 17 und 18 Jahrhunderts. Leipzig, 1934, S. 101.* В Англии он издавался не раз еще в 40-х гг., вместе с «The Memoirs... of Martinus Scriblerus». Подробно об этом трактате см.: *Monk S. H. The Sublime: a Study of Critical Theories in XVIII Century. New York, 1935.*

Именно эта пародия вспомнилась Хогарту, когда он последний раз взялся за свой гравировальный резец, и он озаглавил свою гравюру «Низменное, или... Падение Возвышенного в живописи. Посвящено торговцам старыми картинами» (1764; ил. 42).

Графическая композиция Хогарта полна иступленного вдохновения и мрачного пафоса. Время, воплощенное в образе Сатурна из античной мифологии, находится на смертном ложе при последнем издыхании; в беспомощной руке Сатурна трубка, которую он только что курил; из его уст вылетает последний клубок дыма, на котором четко начертано: «Конец». В его другой руке — свиток, где читаются слова: «Завещаю мир и каждый атом его Хаосу, коего и назначаю единственным своим душеприказчиком». Все детали этой гравюры продуманы с величайшей тщательностью; каждая из них увеличивает ее злобный и мрачный колорит. Аполлон лежит мертвый в своей колеснице, и она вот-вот низринется с облаков, потому что его великолепные кони издохли. Возле умирающего Сатурна — свиток с судейской печатью и надписью «Природа — банкрот» и книга жизни, раскрытая на последней странице, гласящей: «Все действующие лица уходят». Иссохшие деревья, полуразрушенный трактир с вывеской «Земной шар», обломки колонн и треснувшие колокола вперемежку с ружьями, кипжалами и сломанными бутылками... Кажется, Хогарт не забыл ни одной подробности, которая могла бы усугубить гнетущее впечатление созданной им картины: он изобразил и тусклые, неподвижные облака, остановившиеся на темном небе, сонное, обессиленное море, на котором гниет мертвое судно; солнце погасло, но его последние лучи бросают отблеск на стоящую в отдалении виселицу и висящий на ней труп. Характерно, что все это злобещее видение, предвосхищающее мрачные фантазии Байрона («Тьма») и подсказанное Хогарту болезненными ощущениями его старости, состоянием мнительности, раздражения и глубокого разочарования, не покидавшим его в последние месяцы жизни, сопровождалось прямой ссылкой на «Анализ красоты», которая воспринимается зрителем как навязчивая мысль, как тревожное воспоминание. В нижней части гравюры, в окружении каллиграфически написанного текста, изображены два конуса с оплетающими их «линиями красоты и привлекательности», да и самая композиция гравюры сделана в полном соответствии с изложенными им некогда правилами. О своих находках и эстетических открытиях Хогарт действительно не переставал думать до конца своей жизни¹.

Хогарт умер 26 октября 1764 года, оплакиваемый друзьями и почитателями. Современники художника отчетливо представляли себе, какой потерей была его смерть для английского искусства. М-с Пюонци рассказывает, что Самюэл Джонсон, никогда не находившийся в близких отношениях с Хогартом, сочинил проект надгробной надписи, где перечислены были все заслуги покойного художника. В первых же строках этой эпитафии Хогарту воздается должное не столько как рисовальщику, сколько именно как автору «Анализа красоты»:

¹ На своем так называемом втором автопортрете 1764 г. (ил. 50) Хогарт представил себя за работой над картиной, изображающей Музу комедии: он сидит перед мольбертом с палитрой и кистями в руках. Характерно, что Хогарт счел пущым изобразить здесь же в правом углу прислоненный к мольберту печатный экземпляр «Анализа красоты»; чтобы не осталось никаких сомнений в том, что это именно его трактат, а не какая-либо другая книга, Хогарт вложил в нее в развернутом виде первую из приложенных к пей гравированных таблиц, на которой явственно читается и надпись: «Анализ красоты».

Здесь недвижимо лежит рука человека,
Уловившего основные формы Привлекательности,
Здесь сомкнут смертью зоркий глаз,
Угадывавший нравы людей по их лицам. . .
(The Hand of Art here torpid lies
That traced the essential form of Grace:
Here Death has closed the curious eyes
That saw the manners in the face. . .) ¹

8

Книга Хогарта не прошла бесследно для английской философской и эстетической мысли XVIII века. В 50—60-е годы этого столетия многие положения «Анализа красоты» оживленно обсуждались в Англии в довольно широких общественных кругах; упоминания о трактате Хогарта встречаются в периодической печати, в переписке, дневниках и мемуарах этой поры, наконец, и в художественной литературе.

Популяризации «Анализа красоты» не только среди современников, но и во всех последующих поколениях европейских читателей немалое содействие оказал Лоренс Стерн. Автор «Сентиментального путешествия» и «Тристрама Шенди» сам чувствовал влечение к живописи и хорошо был посвящен во все споры об этом искусстве. Известно также, что Стерн был большим почитателем Хогарта как художника и что он внимательно проштудировал «Анализ красоты». Наглядное этому свидетельство представляют первые два тома «Жизни и мнений Тристрама Шенди», этого прославленного юмористического философско-психологического романа, открывшего новую страницу в истории европейского повествовательного искусства.

Представляя одного из своих действующих лиц, доктора Слопа, Стерн просит читателей вообразить себе его «маленькую приземистую мешковатую фигуру», «ростом около четырех с половиной футов, с такой широкой спиной и выпяченным на полтора фута брюхом, что она сделала бы честь сержанту конной гвардии», и прибавляет: «Если вы читали «Анализ красоты» Хогарта (а не читали, так советую вам прочесть), то вы должны знать, что карикатуру на такую внешность и представление о ней можно с такой же верностью дать тремя штрихами, как и тремя сотнями штрихов» (т. II, гл. IX). В «Тристраме Шенди» есть и другие страницы, непосредственно навеянные книгой Хогарта. Одним из таких отзвуков является, например, ироническое замечание Стерна, которое, по его собственным словам, «следует понимать *cum grano salis*», «с щепоткой соли», то есть с остроумным намеком, иносказательно: «Писатели моего склада держатся одного общего с живописцами правила. В тех случаях, когда рабское копирование вредит эффективности наших картин, мы избираем меньшее зло, считая более извинительным погрешить против истины, чем против красоты» (т. II, гл. IV). В других главах рассеяно немало острых насмешек над «знатоками искусства»: над их мнимым всеведением, сомнительным вкусом, темнотой их критических суждений, скрывающей скудомыслие или недостаточную самостоятельность взгляда; все это по существу очень близко к полемическим выпадам Хогарта, но, в отличие от его гневных филиппик, Стерн

¹ *Boswell J. The Life of Samuel Johnson. London, 1907, vol. 1, p. 79.*

облек свои насмешки над этим сословием критиков в тонко-ироническую форму. Стерн издевался также над профессиональным жаргоном конессёров и, между прочим, предлагал такой образчик якобы подслушанного им диалога с одним из подобных записных знатоков: «— А зашли вы посмотреть на большую картину, когда возвращались домой? — Жалкая мазня, милорд! Ни одна группа не написана по принципу пирамиды! — а какая цена! Ведь в ней нет и признаков колорита Тициана, выразительности Рубенса, грации Рафаэля, чистоты Доменикино, корреджистости Корреджо (the corregiescity of Corregio), познаний Пуссена, пластичности Гвидо, вкуса Карраччи или смелого рисунка Анджемо (or the grand contour of Angelo)». «Помилосердитесь, бога ради!» — восклицает Стерн и замечает, в полном соответствии со взглядами Хогарта, что «из всех жаргонов, на которых жаргонят в этом жаргонящем мире, жаргон ханжей хоть и можно считать наихудшим, — самым изводящим, однако, является *жаргон критиков*». В той же главе это явное раздражение против конессёров сформулировано Стерном весьма эмоционально и в очень энергичных выражениях. «Нечего нам напускать на себя важность и делать вид, будто ругательства, которые мы себе позволяем в нашей хваленой стране, — наши собственные и на том основании, что у нас хватает духу произносить их вслух, воображать, будто у нас достало бы также ума их придумать. Я берусь сию же минуту доказать это всем на свете, за исключением знатоков, хотя и объявляю, что возражения мои против знатоков ругани только такие, какие я бы сделал против знатоков живописи и т. д. и т. д., — вся эта компания настолько обвешана кругом и офетишена побрякушками и безделушками критических замечаний или же, оставляя эту метафору, которой, кстати сказать, мне жаль, ибо я ее раздобыл в таких далеких краях, как берега Гвинеи, — головы их, сэр, настолько загружены линейками и циркулями и чувствуют такую непреодолимую наклонность прилагать их по всякому поводу, что для гениального произведения лучше сразу отправиться к черту, чем ждать, пока они его растерзают и замучат до смерти» (т. III, гл. XII. Здесь и далее пер. А. А. Франковского).

Одним из наиболее интересных отзвуков «Анализа красоты» в «Тристрате Шенди» является та сцена романа, в которой автор заставил капрала Трима читать случайно найденную в книге рукопись проповеди сидящим перед ним братьям Шенди и доктору Слопу. Нет никакого сомнения, что Стерн, с именем которого связывается своего рода открытие детального описания характерной позы и движения действующего лица как устойчивого и существенного элемента композиции в повествовательном произведении¹, вдохновлялся в данной сцене теми страницами трактата Хогарта, где идет речь о различиях между скульптурными изображениями человеческой фигуры, с их искусственностью и принужденностью, и живым телом, свободный изгиб которого может естественнее образовать «линию красоты» (см. в особенности главу XVI — «О положении тела», а также высказанное Хогартом в XI главе принципиально важное положение относительно необходимости «мыслить о форме и движениях одновременно»).

С добродушным юмором и тонкой иронией Стерн описывает позу капрала Трима в тот момент, когда он готовился начать чтение найденной проповеди. Трим «стоял перед своими слушателями, согнув туловище и наклонив его вперед ровно настолько, чтобы оно образовало угол в восемьдесят пять с полови-

¹ *Dibelius W.* Die englische Romankunst. Berlin, 1922, Bd 1, S. 248.

ной градусов на плоскости горизонта; все хорошие ораторы, к которым я сейчас обращаюсь, прекрасно знают, что это и есть самый убедительный угол падения; вы можете говорить и проповедовать под любым другим углом; никто в этом не сомневается; да так оно и бывает ежедневно; но с каким результатом, представляю судить об этом каждому. Необходимость именно этого угла в восемьдесят пять с половиной градусов, вымеренного с математической точностью, разве не показывает нам — замету мимоходом, — какую братскую помощь оказывают друг другу науки и искусства». «Он стоял — я это повторяю для цельности картины, — продолжает Стерн, — согнув туловище и немного наклонив его вперед; правая его нога покоилась прямо под ним, неся на себе семь восьмых всего его веса; ступня же его левой ноги, изъят которой не причинял никакого ущерба его позе, была немного выдвинута: не вбок и не вперед, а наискосок; колено было согнуто, но не круто, а так, чтобы поместиться в пределах *линии красоты* — и, прибавлю, *линии научной* также: ибо обратите внимание, что нога должна была поддерживать восьмую часть его туловища; таким образом, положение ноги было в этом случае строго определенное — потому что ни ступня не могла быть выдвинута дальше, ни колено согнуто больше, нежели это допустимо по законам механики для того, чтобы поддерживать восьмую часть его веса, а также нести ее. Сказанное рекомендую вниманию художников и — надо ли добавлять? — ораторов. Думаю, что не надо; ведь если они не будут соблюдать этих правил, то непременно бухнутся носами в землю» (т. II, гл. XVII).

Это веселое балагурство не могло не прийтись по вкусу Хогарту, любившему острое словцо и тонкую ироническую усмешку и, между прочим, сумевшему оценить по достоинству выдающиеся качества первых двух томов «Тристрама Шенди», вышедших в свет в начале января 1760 года. Роман имел чрезвычайный успех, и его издатель, Додсли, немедленно же начал готовить второе издание обеих частей одновременно с публикацией последующих.

Интересно, что Стерн возымел сильное желание получить для второго издания «Тристрама Шенди» несколько иллюстраций, рисованных Хогартом, и в первую очередь к указанной сцене, и что он тотчас же начал хлопотать об этом. «Меня удовлетворил бы даже самый небрежный эскиз Трима, читающего проповедь моему отцу и дяде Тоби», — писал Стерн Ричарду Беренджеру, возлагая на него поручение во что бы то ни стало получить от Хогарта просимый рисунок. Хогарт быстро откликнулся на просьбу Стерна; первый томик романа, во втором издании вышедший в начале апреля того же 1760 года, украшен фронтисписом «Трим читает проповедь», гравированным Равене по рисунку Хогарта; к третьему тому «Тристрама Шенди», изданному год спустя (1761), Хогарт также сделал рисунок, «Крещение Тристрама», гравированный тем же Равене¹.

¹ Cross W. The Life and Times of Laurence Stern. New Haven, 1929, p. 116, 215—216, 587, 600—601. Подлинный рисунок Хогарта сохранился и находится ныне в собрании Нью-Йоркской Публичной библиотеки (ил. 43). Он сделан карандашом с поправками пером и несколько отличается от гравюры Равене: подробное сличение этого рисунка с гравюрой Равене, сохранившейся в двух состояниях (со шляпой на полу и стоящими часами на заднем плане, а также без них), привело А.-П. Оппэ (*Oppé A. P.*, p. 55—56, No 89), из книги которого мы и воспроизводим хогартовский оригинал, к заключению, что граверу пришлось изменить некоторые подробности, так как будто бы в этот период Хогарт уделял мало внимания книжным иллюстрациям и бывал небрежным или не-

Утверждения и наблюдения Хогарта, высказанные им в «Анализе красоты», вызвали одобренные замечания и сочувственные отклики в целом ряде книг философско-эстетического содержания, появившихся во второй половине этого столетия. Историки английской эстетической мысли подчеркивают даже, что у себя на родине этот трактат имел «огромное влияние»¹ и широко обсуждался здесь в течение по крайней мере целой четверти века. Однако далеко не все положения Хогарта принимались безоговорочно, раздавались голоса и за и против них; впрочем, большинство сходилось на том, что Хогарт затронул в своей книге важные и безусловно полезные вопросы.

В 1758 году Александр Герард представил на рассмотрение Эдинбургского ученого общества трактат, озаглавленный «Опыт о вкусе» («An Essay on Taste»); он был одобрен, получил премию, дважды издавался в Эдинбурге (в 1759 и 1764 годах) и все это время пользовался некоторой популярностью. Хотя труд Герарда и имел эклектический характер, но он понравился потому, что в простой и доступной форме излагал широким кругам читателей ходячие мысли и представления о прекрасном и, в частности, о том, что следует подразумевать под словом «вкус» — термином, вызывавшим в то время повсеместные споры. Статьи, эссе, наброски, афоризмы на тему о том, что такое «вкус», рассуждения о причинах, его определяющих и воспитывающих, утверждающих и изменяющих, следовали тогда настолько густой чередой едва ли не во всех журналах третьей четверти XVIII столетия, что попытки разобраться в них, систематизировать, отметить важнейшие их тенденции приводили буквально в отчаяние исследователей².

Несомненно, что Герард основательно протрудился над трактатом Хогарта, недаром ставивший своей целью, как это явствует из его подзаголовка, «закрепить неустойчивые понятия о вкусе» (припомним, что он вышел в свет в самом начале указанного длительного спора). Любопытно поэтому, что основная терминология в рассуждениях Герарда заимствована им преимущественно у Хогарта: Герард на все лады повторил то, что утверждал Хогарт относительно

точным рисовальщиком. На самом же деле некоторые не додуманные до конца детали убранства комнаты, в которой происходит действие, а также следы колебаний художника при установлении общей композиции объяснялись прежде всего спешкой Хогарта, торопившегося исполнить просьбу Стерна. Наконец, дошедший до нас рисунок, несомненно, представляет собою самый ранний вариант иллюстрации к указанной сцене «Тристрама Шенди», и не существует никаких свидетельств, что именно по этому варианту делалась гравюра Равене. Во всяком случае, все различия между рисунком Хогарта и гравюрой Равене не относятся к основной его части — к позе капрала Трима, нарисованной четко и уверенно: Хогарт не мог не знать, что он является истинным вдохновителем этой известной сцены в романе своего современника и почитателя.

¹ *Hooker E. N. The Discussion of Taste, from 1750 to 1770 and the New Trends.* — PMLA, 1934, June, p. 583; *Bosanquet B. History of Aesthetik.* London, 1922, p. 207—208.

² Р. Бэбкок (*Babcock R. W. The Idea of Taste in the Eighteenth Century.* — PMLA, 1935, vol. 50, No 3, p. 922—926) существенно дополнил вышеуказанную статью Э. Хукера, приведя перечень упущенных им нескольких десятков журнальных статей на тему «О вкусе» того же двадцатилетия. Р. Бэбкок справедливо упрекнул Хукера за то, что он слишком упростил вопрос, разбив всех споривших о «вкусе» в эти годы лишь на две основные группы — «интуитивистов» и «психологистов», и напомнил, что сам Хукер в своей статье характеризовал указанный спор как «безнадежную путаницу», как «хаос эстетических суждений» и т. д.

единства и разнообразия, об истинной пропорциональности, соответствии, целесообразности и т. д. Еще более сильное воздействие «Анализ красоты» оказал на шотландского психолога Генри Хома (лорда Кэймса, 1696—1782), который в своей известной книге «Элементы критики» («Elements of criticism», 1762) многократно ссылался на Хогарта и цитировал из его труда особенно понравившиеся ему места.

Значение, которое хогартовские идеи имели для развития эстетических споров в Англии его времени, особенно явственно чувствуется в раннем трактате самого сильного и влиятельного из его оппонентов — Эдмунда Бёрка (1729—1797), в будущем реакционного публициста, а в те годы еще прогрессивного мыслителя, которого с известным основанием числят среди предшественников Лессинга. Трактат Бёрка назывался «Философское исследование о возвышенном и прекрасном» («A Philosophical Inquiry into the Sublime and Beautiful», 1757) и, как известно, имел огромное значение для всей европейской эстетической мысли до Канта включительно. В старый псевдолонгиновский термин («возвышенное»), толкования которого сыграли такую важную роль в эстетике позднего классицизма, Бёрк старался вложить новый смысл¹. Твердо стоя на позициях сенсуализма и идя опытным путем, Бёрк пытался обосновать новое для своего времени положение, что как в реальной жизни, так и в искусстве существует нечто такое «уродливое», какое, при известных обстоятельствах, перестает быть неприятным и может даже доставлять наслаждение. Эта важная мысль открывала широкие перспективы для развития новых эстетических представлений во многих искусствах, в том числе и в живописи; в частности, она могла служить опорным пунктом и для углубленного восприятия, и эстетического оправдания живописного сатирического наследия Хогарта, может быть даже в большей степени, чем его собственный «Анализ красоты». Тем существеннее, что в своем исследовании Э. Бёрк не только воздал должное «всему изобретательному Хогарту», идею которого относительно линии красоты он считал очень верной, но и заимствовал из «Анализа красоты» ряд примеров, рассуждений и наставлений. Говоря, например, о свойствах предметов, которые представляются нам красивыми, Бёрк прямо воспроизводил аргументацию Хогарта, утверждая, что такие предметы не должны быть «угловатыми» («are not composed of angular parts»), но что линия их очертаний должна иметь разнообразные, мягкие, неприметно меняющиеся и потому приятные для взора формы. В книге Бёрка мы находим также отзвуки размышлений Хогарта относительно композиции со «змеевидной» и «волнистой» линиями, хогартовской же критики «магических», непознаваемых представлений о «привлекательности» в произведениях искусства и даже его же анатомических анализов. Эти общие черты в трактатах Хогарта и Бёрка, свидетельствуя о широком и основательном знакомстве Бёрка с рассуждением своего предшественника, не позволяют, однако, говорить об их идейном родстве; в своих основных положениях о сущности «возвышенного» и прекрасного Бёрк занял не только вполне самостоятельную позицию, но находился в противоречии с основами хогартовских эстетических идей.

Ссылки на трактат Хогарта мелькают также во многих других философских книгах, в таком изобилии появившихся в Англии и Шотландии во второй

¹ См.: *Monk S. H. The Sublime: a Study of Critical Theories in XVIII Century.* New York, 1935, p. 109—110.

половине XVIII столетия, однако цитаты из «Анализа красоты» и замечания по их поводу приводятся здесь со все возрастающими полемическими интонациями. Много говорит о Хогарте видный шотландский психолог Арчибалд Элисон в своей некогда очень популярной книге «Опыты о сущности и принципах вкуса» (*Essays on the Nature and Principles of Taste*, Edinburgh, 1790), но он представляет уже серьезные психофизиологические возражения против самой возможности «зрительно» представить себе некую обобщенную линию «красоты и привлекательности», подробно говорит об относительности и субъективности наших представлений подобного рода и утверждает даже, что «большая часть таких тел в природе, которые обладают плотностью, прочностью и стойкостью, отличается именно угловатостью своих форм». Джеймс Битти (1735—1803), профессор этики в Эбердине и автор романтической поэмы «Менестрель», также писал об «Анализе красоты» без особого энтузиазма, чтобы возразить против тех положений трактата Хогарта, которые казались ему спорными или недосказанными.

Наиболее серьезный ущерб популярности хогартовских теорий в Англии нанесли те полемические выпады, которые исходили от некоторых современных Хогарту видных английских художников. Среди них на первом месте должен быть упомянут Джозуа Рейнолдс, убежденный приверженец идеалистической эстетики классицизма, взгляды которого испытали на себе сильное воздействие Семьюэла Джонсона¹. Еще в 1759 году в журнале Джонсона «Досужий» («*The Idle*», № 76 и 82) Рейнолдс поместил анонимно два письма, направленных главным образом против Хогарта и его «Анализа красоты». Рейнолдс выступал от лица некоего воображаемого конессёра, только что вернувшегося из Италии, еще полного впечатлений от Рафаэля и Доменикино и с тем большим негодованием отзывающегося о дерзких мнениях и лишенных вкуса теориях доморожденного английского живописца, каким Хогарта продолжали считать его противники. Острота полемического умысла Рейнолдса заключалась в том, чтобы уязвить Хогарта от лица просвещенного и действительного знатока искусства и уподобить автора «Анализа красоты» тем любителям-полуневеждам, которых он сам преследовал столь неутомимо.

Хотя в своих последующих писаниях об искусстве живописи, например в «Рассуждениях» («*Discourses*»), Рейнолдс и не говорит о Хогарте, но иногда он, может быть, имел его в виду, провозглашая совершенно противоположные его взглядам истины². Рейнолдс считал, что основная задача художника состоит в поисках «Идеальной Красоты» («*Ideal Beauty*»), находящейся где-то между абстрактными представлениями о присущих ей формах и действительными несовершенствами Природы. Природой, по его мнению, следовало бы называть некую идею — Идеальное, Совершенное, тогда как реальный мир есть всего лишь произвольное и обязанное случайностям всякого рода отклонение от идеальной нормы. Этому главному положению Рейнолдса вполне отвечает и его представление, что изображение в живописи всего индивидуально-своеобразного является воспроизведением не Природы, но хаоса случайностей, не подчиняющегося никакой закономерности, в том числе и эстетической. Приверженность Рейнолдса к абстрактной, идеальной красоте заставляла его с

¹ *Reynolds J. Works*. London, 1809, p. XXXIII.

² *Thompson E. N. S. The Discourses of Sir Joshua Reynolds*. — PMLA, 1917, vol. 32, p. 339.

явным пренебрежением отзываться обо всех индивидуализирующих тенденциях в искусстве, обо всем, что влекло к частному вместо общего. В «Рассуждениях» Рейнолдс с восхищением говорил о скульптурном торсе, дающем общее представление о телесной форме; в теории и практике он ценил в портретном искусстве лишь умение передавать основное, важнейшее представление о человеческом лице и с пренебрежением, подходящим на брезгливость, рассуждал о голландской живописной школе¹.

Не подлежит никакому сомнению, что идеалистическая эстетика Рейнолдса была последовательным и систематическим отрицанием всех воззрений Хогарта²: его интуитивных открытий, недосказанных, по оригинальных мыслей, всего его просветительского пафоса. Непререкаемый авторитет Рейнолдса как теоретика и прославленного художника подавлял в Англии интерес к «Анализу красоты». Впрочем, система эстетических воззрений Рейнолдса в существе была далеко не нова: это был один из вариантов античного платонизма, осложненного прививками новоевропейских идей, шедших от итальянских и французских эстетиков XVI—XVII веков; в Англии в течение всего XVIII столетия подобные взгляды имели много убежденных ревнителей. Характерно, что приверженцы Рейнолдса и его обобщающих тенденций большей частью противопоставляли его именно Хогарту, имея в виду его не только как теоретика, но и как художника-практика. Так, упомянутый выше Джеймс Битти в своем трактате «О поэзии и музыке как результатах работы мысли» (*On Poetry and Music, or the effect of Mind. Edinburgh, 1776*) защищал ту мысль, что «общая идея красоты совершеннее той, которая находится в каком-либо единичном, частном явлении», и пояснял это на таком примере: «Тенирс и Хогарт рисуют лица и фигуры, воспроизводя их в соответствии с действительной жизнью, представляют правы», благодаря чему их картины в известной мере теряют свою действительность. В противоположность им, Рейнолдс, как и Рафаэль, избегает частностей; поэтому их произведения будут доставлять наслаждение «до тех пор, пока люди способны будут создавать общие идеи или судить о них»³. На той же точке зрения стоял и Джон Скотт, который в своем стихотворном «Опыте о живописи» сближал Хогарта и Свифта на том основании, что и тот и другой якобы изображали в своих произведениях не общепризнанные, обобщенные явления, но лишь мелкое, случайное, преходящее:

Рожденные юмором непостоянные образы подобны туманным
парам в небесах;

Они растут, плывут мимо и исчезают навсегда:
Хогарт и Свифт, если бы они были живы, вероятно,
пожалели бы

О доброй половине своих шуток, которые теперь перестали
смешить⁴.

¹ Thielke K. L., S. 39—41. О «героизированных» портретах, написанных Рейнолдсом в связи с общими тенденциями его эстетических взглядов и традициями искусства его времени см. интересную статью: *Wind E. Humanitätsidee und heroisierter Porträt in der englischen Kultur des 18 Jahrhunderts. — Vorträge der Bibliothek Warburg, 1932, Bd 9.*

² Burke J. Hogarth and Reynolds. A Contrast in English Art Theory. Oxford, 1943.

³ Thielke K. L., S. 113.

⁴ Ibid.

Лишь немногие английские художники последней четверти XVIII века перечитывали хогартовский трактат как забытую книгу или напоминали о нем, преимущественно в полемических целях. Так, среди почитателей хогартовских идей и его художественного наследия нередко числят Джеймса Барри (1741—1806), человека с довольно примечательной, но злополучной судьбой, в свое время довольно известного художника; впрочем, старое мнение относительно его приверженности к Хогарту едва ли имеет действительные основания. Барри был сыном каменщика-ирландца и, по рассказам современников, уже в раннем возрасте проявил незаурядные способности к живописи. Одна из его первых больших картин па тему легенды о святом Патрикe, выставленная в Дублине, вызвала к нему интерес Эдмунда Бёрка, который отправил его в Лондон, представил здесь Рейнолдсу и дал средства для поездки в Италию. После пятилетнего пребывания в Риме Барри вернулся в Лондон в 1770 году, выставил здесь несколько картин, всецело проникнутых влиянием поздних итальянских мастеров, и предлагал написать большие декоративные панно для собора св. Павла. Проекты его не были приняты. Тогда, обиженный и раздраженный, Барри издал свое «Рассуждение о действительных и воображаемых причинах, препятствующих развитию искусств в Англии» («Inquiry into Real and Imaginary Obstructions to the Acquisition of the Arts in England», 1773), памфлет, направленный, в частности, против суждений Винкельмана и его последователей, отрицавших художественный гений у северных народов; однако памфлет был преисполнен столь злобных выпадов против английских художников, что вызвал их острую неприязнь, еще более усиленную последующим его «Письмом к обществу дилетантов» («Letter to the Dilettanti Society», 1795). В этих писаниях Барри действительно есть кое-какие отзвуки идей Хогарта¹, преимущественно полемических, но они сопровождаются такими оговорками и столь мало соответствовали собственной художественной практике Барри, исторического и аллегорического живописца, что их нельзя не считать более или менее случайными.

Художником, который пристально изучал «Анализ красоты» и с полным сочувствием отзывался о ряде его положений, был пейзажист Джон Констебл (John Constable, 1776—1837), но он принадлежал уже и к следующему столетию, и к новой школе английской живописи². На рубеже XVIII и XIX веков хогартовские традиции были живы лишь у политических карикатуристов и рисовальщиков; попытки же переоценки его наследия, включая сюда и трактат

¹ *Barry J. Works*. London, 1809, vol. 2, p. 385.

² Чарльз Роберт Лесли в своей известной биографии Констебла приводит ряд заметок художника по вопросам эстетики и искусства, а также его суждений, записанных мемуаристами, из которых явствует, что он основательно изучил «Анализ красоты» (*Leslie C. R. Memoirs of the Life of John Constable*. London, 1845, p. 85, 213, 269, 301, 307, 331). Дж. Бёрк (*Burke J.*, p. LV) методически сопоставил их с параллельными местами трактата Хогарта. Так, например, Констебл, как и Хогарт, считал, что «природа со всеми ее произведениями... то и дело представляется нам значительно более прекрасной, нежели та, которую самым удачным образом приводят в порядок средствами человеческого искусства». Констебл неоднократно повторяет возражения Хогарта против маньеризма, отзывается об «идеальном искусстве» («ideal art») как о «непроходимой глуposti», в частности по отношению к пейзажу, употребляет термины «конессёр» и «конессёрство» в пренебрежительном смысле («Я смотрел на картины как на вещи, которых следует сторониться, конессёры смотрели на них как на объекты для подражания») и т. д.

«Анализ красоты», исходили от прогрессивных публицистов, эссеистов и критиков (Ч. Лем, В. Хезлитт), подготовлявших новое и на этот раз более широкое утверждение реалистических принципов в английском искусстве¹.

9

Широкий и длительный интерес вызвал к себе «Анализ красоты» в XVIII веке также и на континенте, особенно в Германии и Франции. Уже через несколько месяцев после выхода в свет книги Хогарта появился ее немецкий перевод, интересный, в частности, тем, что к двум его изданиям и к популяризации их среди немецких читателей ближайшее отношение имел Г.-Э. Лессинг. Перевод этот сделан был Христлобом Милиусом (1722—1754), родственником Лессинга, разносторонним и многообещающим литератором просветительского склада, умершим в молодые годы. В 40-е годы XVIII века Милиус издавал популярные журналы с естественно-историческим уклоном («Свободомыслящий» и «Естествоиспытатель»), пробовал силы в художественной прозе и драматургии. В 1748 году он состоял одним из редакторов лейпцигской «Фоссовый газеты», выпускал сатирико-нравоучительный журнал и — вместе с Лессингом — другое периодическое издание, посвященное театру (1750). Задумав затем большое путешествие с научной целью в Вест-Индию, он добрался до Лондона, но вскоре умер здесь в сильной нужде.

Живя в Лондоне, Милиус и занят был переводом «Анализа красоты», который вышел в свет весной 1754 года, вскоре после его смерти (так называемое «лондонско-ганноверское» издание)². Лессинг тотчас же откликнулся на это издание краткой, но весьма одобрительной рецензией в берлинской газете Фосса (*Voss's Berlinische privilegierte Zeitung*, 1754, от 30 мая); он назвал здесь Хогарта «бесспорно одним из величайших художников, которых когда-либо имела Англия», и заметил, что славе своей он в особенности обязан тем, что «сумел

¹ См.: Из истории демократической литературы в Англии XVIII и XIX веков. Л., 1955, с. 94.

² *Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen, geschrieben von Wilhelm Hogarth. Aus dem Englischen übersetzt von Ch. Mylius. London, bei Andreas Linde... und in Hannover bei J. W. Schmidt, 1754.*

В вопросе о том, как осуществлен был перевод Милиуса, есть некоторые неясности. Лессинг в первой своей статье об этом переводе утверждает, что пребывание Милиуса в Лондоне «доставило ему случай пользоваться при переводе советами самого Хогарта, что Милиус будто бы «весьма часто прибегал к помощи автора» и что благодаря этому сделанный им перевод «Анализа красоты» «приобретает своего рода аутентичность» (*Lessing G. E. Sämtliche Schriften. Stuttgart, 1890, Bd 5, S. 407*). Далее: *Lessing G. E.*). Известно, что Милиус приехал в Лондон 22 августа 1753 г., т. е. еще до выхода в свет первого английского издания трактата (предисловие подписано Хогартом 1 декабря, и около этого времени книга появилась в продаже), и умер 7 марта 1754 г., вскоре после того, как перевод был им закончен; следовательно, он был осуществлен в очень короткий срок. Биограф Милиуса утверждает, что последний занят был этим переводом уже с декабря 1753 г., т. е. вскоре же после выхода в свет книги Хогарта в Лондоне (*Trillmich R. Christlob Mylius. Halle, 1914, S. 122*), но не сообщает никаких подробностей о встречах Милиуса с Хогартом, засвидетельствованных Лессингом. С другой стороны, от того же Лессинга известно, что перевод Милиуса в первом издании был полон неясностей, ошибок и опечаток и что это именно и послужило основанием для его переиздания в исправленном и дополненном виде.

придать своим картинам своего рода сатирическую мораль, принуждая сердце принимать участие в удовольствиях зрения». Лессинг полагал, что если в живописных произведениях Хогарта удивлялись жизненной правде, естественности и привлекательности (*Natur, Leben und Reiz*), то своим трактатом он показал, что его достоинства как художника находятся в тесной связи с его «глубокими размышлениями о предмете искусства», проливающимися новый свет на общие вопросы о сущности красоты.

Кратко остановившись на основных положениях трактата, Лессинг отметил, что эта книга будет полезной не только для живописцев, ваятелей и художественных критиков, но что «превосходные замечания» найдут в ней для себя и учителя танцев, и ораторы, и актеры; «даже поэты и музыканты, благодаря той тесной связи, которая существует между всеми изящными искусствами», с помощью этой книги «смогут открыть сходные основания для определения прекрасного в произведениях ума и звука»¹.

Однако это первое издание немецкого перевода «Анализа красоты» особого успеха не имело и, кроме того, по-видимому, было труднодоступным для немецких читателей, так как оно печаталось, по всем данным, в лондонской типографии.

Поэтому Лессинг и Х.-Ф. Фосс вскоре объединили свои усилия, чтобы выпустить, на этот раз уже в Берлине, новое издание этого перевода, последнего литературного труда их общего покойного друга Милиуса. Это новое издание вышло в свет в конце июня того же 1754 года, при ближайшем участии Лессинга, который снабдил его своим предисловием. Перевод был исправлен и улучшен; в качестве приложения к книге напечатан был также перевод «Писем» Руке (с объяснениями хогартовских гравюр)².

В предисловии к этому изданию Лессинг серьезнее оценил трактат Хогарта, чем в своих газетных статьях о нем, имевших до известной степени рекламный характер, так как в них он стремился способствовать успеху перевода Милиуса³. Но этот раз Лессинг, излагая важнейшие положения Хогарта, не оставил их без возражений, и некоторые из них были довольно существенны. Так, соглашаясь в принципе с Хогартом в том, что красота заключается «в искусном и разнообразном применении волнообразной линии», Лессинг полагает все же, что это положение недоказуемо и что аргументация Хогарта во всяком случае недостаточна: «Стоит для этого посмотреть на ряд различных волнообразных линий, представленных Хогартом в верхнем ряду его первой гравированной таблицы: каждая из них красива в известной степени, однако лишь одна из них заслуживает названия собственно линии красоты, именно та, которая изогнута не слишком мало и не слишком сильно». Но так как Хогарт не определяет точнее эту линию и не сообщает нам, каков именно должен быть характер ее изгиба, чтобы она могла удовлетворять своему назначению, то отсюда следует, что он не достигает конечной цели своего исследования, хотя, может быть, и

¹ *Lessing G. E.*, S. 405—407.

² *Zergliederung der Schönheit...* von Wilhelm Hogarth. *Verbessert und vermehret* Abdruck. Berlin und Potsdam, bei Christian Friedrich Voss, 1754.

³ По поводу этого второго, «берлинско-потсдамского» издания было помещено несколько заметок в той же газете Фосса 1754 г. в номерах от 25 июня и 4 июля; последняя перепечатана без изменений в номере от 25 июля и имеет подпись Х.-Ф. Фосса; впрочем, издатели сочинений Лессинга полагают, что она исправлена или написана Лессингом (см.: *Lessing G. E.*, S. 413—414; 416—417).

находится на правильном пути. Лессинг полагает при этом, что при дальнейших исследованиях этого рода едва ли можно будет обойтись без соответствующих математических вычислений («Я думаю, что только это могло бы удовлетворить философа относительно тех причин, почему эта линия имеет такую приятную власть над нашими ощущениями»), и напоминает, кстати, о попытках этого рода, сделанных французским физиком и математиком Антуаном Параном¹.

Несмотря на эти оговорки, Лессинг в предисловии дает, в общем, очень лестную оценку трактату Хогарта. Общий новаторский дух этой книги был, несомненно, ему близок, и он перечитывал ее несколько раз. В «Лаокооне» (гл. XXII) Лессинг еще раз с похвалой отозвался об «Анализе красоты» и процитировал оттуда целую страницу в качестве образца остроумного и верного критического разбора античной скульптуры; в «Гамбургской драматургии» (отрывок от 12 мая 1787 года) трактат Хогарта упомянут вновь по другому поводу².

Сочувственные отзывы Лессинга об «Анализе красоты», вероятно, дошли до Хогарта, как дошло до него и сохранилось в его бумагах письмо некоего

¹ Ссылку на работы Антуана Парана (Antoine Parent, 1666—1716) Лессинг нашел в «Journal Britannique» Мати в ноябрьском и декабрьском номерах за 1753 г., где они упомянуты именно в связи с выходом в свет «Анализа красоты». Мати подчеркнул, что до Хогарта аналогичная система воззрений на сущность прекрасного изложена была французским ученым Параном. Издатель «Journal Britannique», пишет Лессинг, «ссылается при этом на третью часть «Физических и математических исследований» этого ученого, а также на «Journal des Savants» 1700 года, где помещена его статья «О красоте тела». Я имел возможность познакомиться только с последней и признаюсь, что я был почти изумлен сходством мыслей Хогарта и Парана. <...> Уже в начале своей статьи Паран удостоверяет, что красота не может заключаться в таких соотношениях частей, какие Хогарт также опровергает, ссылаясь на Ломацио и Дюрера. Затем он показывает, что она проявляется не в одном лишь разнообразии частей, хотя именно разнообразие и нравится очень часто; такое же наблюдение делает и Хогарт... Паран идет дальше и исследует формы, не имеющие никакой привлекательности, состоящие из выступающих или далеко отстающих друг от друга углов, перемешанных со многими прямыми линиями. Красивые фигуры, учит Паран, — так же как и Хогарт, — состоят из привлекательных для зора извилин, образующихся из нежных выпуклостей, вогнутостей и наклонов. Что остается сделать здесь, кроме того, чтобы назвать эти красивые извилины по своему усмотрению и исследовать чуть подробнее их соотношения между собой? Может быть, г. Паран и сделал это в своих сочинениях, которые остались мне неизвестны...» (*Lessing G. E.*, S. 368—372). Сделанные Лессингом, согласно указанию Мати, сопоставления положений французского физика и английского художника представляют известный интерес, тем более что они никогда впоследствии не служили предметом специального разбора. Следует, однако, иметь в виду, что Хогарт нигде не упоминает имени Антуана Парана и едва ли мог читать его специальную статью в парижском ученом журнале благодаря своему весьма посредственному знанию французского языка и отчетливо высказанному в том же «Анализе красоты» предубеждению против математических исчислений как основы эстетических оценок. Это не исключает, впрочем, возможности знакомства Хогарта с сочинениями Парана через посредство третьих лиц.

² Из сохранившихся набросков продолжения «Лаокоона» явствует, что Лессинг предполагал дать толкование гравюры Хогарта «Взбешенный музыкант» («The Enraged Musician»), но это намерение осталось невыполненным.

И. Риффштейна из Касселя от 25 марта 1757 года¹ с выражением самого глубокого почтения к нему самому и восхищения его трактатом. «С тех пор как я впервые прочел «Анализ красоты», в котором писателю удивляешься не менее, чем художнику, — писал Хогарту этот немецкий его почитатель, — я всегда ждал благоприятного случая выразить Вам нашу общую благодарность...» «С изяществом и с большой силой вы смогли рассеять туман и объяснить трудности, свойственные теории живописи...» «Лучшие мастера и глубококомысленнейшие теоретики блуждали по лабиринту в потемках в бесплодных поисках красоты... Вам одному удалось развязать сплетенный здесь крепкий узел» и т. д. Стоит подчеркнуть, что И. Риффштейн высказывал все эти похвалы не только от своего собственного имени. Извещая Хогарта об основанной недавно в Аугсбурге «Академии для изучения и поощрения искусств и наук», Риффштейн сообщал также, что на него возложено было поручение препроводить Хогарту при этом письме диплом на звание почетного члена Аугсбургской академии с выражением самого глубокого уважения к его «выдающемуся таланту». Очевидно, немецкий перевод «Анализа красоты» уже в эти годы нашел своих читателей и ценителей.

Незадолго перед тем трактата Хогарта коснулся также Мозес Мендельсон (1729—1786), известный в то время философ-просветитель и моралист, которому «Анализ красоты» стал известен в переводе Х. Милиуса. В своих «Письмах об ощущениях» («Briefe über Empfindungen», 1755), в конце 41-го письма, Мендельсон прямо свидетельствует, что теории Хогарта в Германии вызвали широкий интерес и пользовались популярностью. «В Германии знают теперь волнообразную линию, которую наш Хогарт (unser Hogarth) определил для художников как подлинную линию красоты, — писал Мендельсон и спрашивал: — В чем же заключается ее привлекательность?» По его мнению, эту линию спрavedило было бы определить как выражающую красоту «действительного или кажущегося движения», поскольку смутное, расплывчатое представление о чем-либо «привлекательном» (vom Reize) чаще всего связывается именно с движением. «Редко говорят о привлекательном цветке, постройке, но чаще — о позе, жесте, выражении лица и т. д.», словом, обо всем том, что обладает известной подвижностью. «Во всех случаях наличествует линия красоты и привлекательности, но не столько как линия, заключенная в некоем пространстве, сколько как линия, воспроизводящая способность двигаться. Художники придают ей привлекательность (den Reiz) тем, что изображают ее как пламенеющую (flam-migle) или змеевидную, говоря словами Хогарта, с чем наше воображение постоянно связывает представление о движении»².

Имя Хогарта как автора «Анализа красоты» упоминается также в ряде других немецких книг по эстетике второй половины XVIII века, однако не всегда с полным сочувствием и признанием; были у него и антагонисты, в особенности из числа приверженцев Винкельмана. Таков был, например, Хельфе-

¹ По-видимому, это был тот самый художник Риффштейн, который в 1754 г. выполнял портрет Карла-Филиппа-Эммануила Баха, второго сына знаменитого композитора. См.: *Thieme U., Becker F. Allgemeines Lexikon der bildenden Kün-ster. Leipzig, 1934, Bd 28, S. 325*; письмо его Хогарту здесь, однако, не указано.

² *Pomezny F. Grazie und Grazien in der deutschen Literatur des 18 Jahrhunderts. — Beiträge zur Aesthetik. VII. Hamburg — Leipzig, 1900, S. 52—54*; ср. также: *Howard W. G. Reiz ist Schönheit in Bewegung. — PMLA, 1909, vol. 24, p. 286—293.*

рих-Петер Штурц (1737—1779), дипломат, критик и художник-портретист, ездивший в Англию в 1768 году. Хотя он довольно близко познакомился здесь с живописью и теоретическими работами об искусстве, но ни английские художники (за исключением натурализовавшейся в Англии Анжелики Кауфман), ни английские критики не вызывали в нем симпатий. Его «Фрагмент о красоте» («Fragment über Schönheit», 1776), в котором мимоходом идет речь и о Хогарте, всецело проникнут воздействием Винкельмана и направлен против попыток найти основания красоты в «пропорциях», «соответствиях» или в хогартовском учении о линиях; Штурц считает красоту неопределимой и вновь утверждает значение античных образцов как бесспорной эстетической нормы¹.

К этому же времени относится тонкое по замыслу и очень изящное по своему исполнению небольшое произведение Иоганна-Фридриха Мерка, облеченное в живую художественную форму «воображаемого разговора». Оно озаглавлено: «О красоте. Разговор между Бёрком и Хогартом» и увидело свет в журнале «Teutsche Merkur» за 1776 год. И.-Ф. Мерк (1741—1791), один из преданных друзей Гете, близкий к Гердеру и Виланду, игравший немалую роль в формировании эстетики немецких «бурных гениев», с ранних лет интересовался изобразительными искусствами. Хотя он и не оставил связного и сколько-нибудь цельного изложения своих эстетических воззрений, его статьи и рецензии по вопросам живописи и гравирования, публиковавшиеся в периодических изданиях, нередко анонимно, как и написанный для Хагедорна, но оставшийся ненапечатанным при жизни автора «Фрагмент к истории живописи», занимают довольно видное место в истории немецкой художественной критики². В кругах, близких к Гете и Виланду, Мерк с полным основанием считался большим знатоком европейской живописи, гравюры и авторитетным судьей в общих вопросах эстетики³. Еще в студенческие годы Мерк издал (в 1762 году) свой перевод с английского «Исследований наших предстателей о красоте и добродетели» Хатчесона и серьезно интересовался английской философией и искусством (характерно, что некоторые рецензии Мерка 70-х годов были подписаны: «Друг английской литературы»). В те же годы Мерк познакомился и с трактатом Хогарта.

Написанный Мерком «воображаемый разговор» между Эдмундом Бёрком и Хогартом относится к тому жанру философских диалогов, который возник в античном мире, распространен был в эпоху Возрождения и вновь обрел широкую популярность в Европе в просветительскую пору. Действующие лица подобных диалогов почти всегда осуществляли лишь функции развивающегося спора, но не представляли собою живых людей, определенных их реальным историческим существованием. Мерк всецело следовал этой традиции, выведя в своей сцене, предназначенной для диалектического изложения нескольких спорных эстетических тезисов, не реальные фигуры беседующих между собой о сущности красоты философа и художника, но авторов двух знаменитых трактатов. «Разговор» Мерка всецело построен на двух сочинениях — «Философском исследовании о возвышенном и прекрасном» Бёрка и «Анализе красоты»

¹ Sturz H.-P. Schriften. Leipzig, 1779, Bd 1, S. 222. См. о нем: Hatfield H. C. Winkelmann and his German Critics. New York, 1943, p. 44.

² Wetzold W. Deutsche Kunsthistoriker. Von Sandrart bis Ruhmor. Leipzig, 1921, S. 137.

³ Prang H. Johann Friedrich Merck. Ein Leben für Andere. Wiessbaden, 1949, S. 134.

Хогарта — и воспроизводит те места этих сочинений, в которых различие их точек зрения обнаруживается особенно явственно. Местом действия Мерк избрал бельведерский дворик в Ватикане, неподалеку от хранящихся здесь «знаменитейших древних скульптур», которые должны были служить своего рода фоном для беседы о сущности прекрасного. Нельзя не признать очень удачным замысел Мерка столкнуть Бёрка и Хогарта в остром принципиальном споре, привести их в то музейное святилище, которое не могло не быть известным в то время во всех подробностях всякому европейскому любителю искусства благодаря находившимся здесь античным мраморным шедеврам. Мерк, разумеется, прекрасно знал, что Хогарт никогда не бывал в Италии, но для него было достаточно и того, что о статуях Аполлона, Веперы, группе Лаокоона или «Бельведерском торсе» Хогарт судил как человек, тщательно их изучивший. Поэтому, несмотря на это сознательное и вполне законное отступление от реальной правды, созданная Мерком сцена полна исторического и психологического правдоподобия.

Находясь в непосредственном соседстве с великими образцами древнего искусства, Бёрк выражает сомнение в том, что ему удастся именно здесь отстоять свое мнение о пропорциях как о первопринципе красоты. Хогарт, напротив, уверенно и с упорством защищает свое учение о волнистых и змеевидных линиях. Он возражает Ломацио и Дюреру, утверждая, что предлагаемые ими способы исчисления пропорций оказываются совершенно бесплодными, «если только фигура, которую хотят определить по пунктам, не находится в позе солдата, с которого снимают мерку». Со своей стороны Бёрк выражает сомнения: может ли глаз, следящий за «раскачивающимися» линиями, уловить их красоту, и полагает, что «там, где он ее не открывает, ее нет и на самом деле...». Наконец, к спорящим медленно приближается художник «в плаще и широкополой шляпе», присутствия которого они не заметили: он стоял поодаль, зарисовывая в своем альбоме очертания статуи Аполлона. Это Антон Рафаэль Менгс — вдохновенный истолкователь произведений искусства и преемник идей Винкельмана. Он вступает в спор, и за ним остается последнее слово. Красота, утверждает он, видима повсюду, однако лишь в отражениях. Для того чтобы говорить о ней, нужно выдумать догмы, подобные тем, на которых основываются религиозные системы. Принципы красоты — как определяются они каждой художественной сектой — непременно содержат в себе истину, хотя она несовершенна и относительна. Дюрер, например, видел человеческое тело сквозь приближающиеся к его очертаниям геометрические формы, Хогарт, проявивший себя как мастер выразительности, экспрессии, естественно, должен был особенно приглядываться к магии каждого изменения волнующейся, змеящейся линии. «Поэтому, — утверждает Мерк устами Менгса, — следует уважать каждую систему всякого большого художника как золотое правило и как ключ к пониманию тайн его мастерства; необходимо упражнять глаз и руку для усвоения всяческих форм и создаваемых ими образов». Менгс напоминает также слова Дюрера, осуждающие неразумные мнения не посвященных в сокровенные тайны искусства, и заключает: «Итак, да будет мир между всеми нами»¹.

¹ *Merck J.-F. Über Schönheit. Ein Gespräch zwischen Burke und Hogarth. — Teutsche Merkur, 1776, Bd 1, S. 131—141.* В руках Мерка могла быть только одна работа Менгса — «Мысли о красоте и вкусе в живописи» (*Mengs A. R. Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei. Zürich, 1762*).

Произведение Мерка, полное топких и колоритных деталей, отличающееся хорошим знанием предмета и беспристрастием в оценках, интересно, прежде всего, как изложение его собственных эстетических воззрений, хотя и представленных от имени Антона Рафаэля Менгса. Оно обратило на себя внимание не только в кругу ближайших друзей Мерка, но и вошло в историю немецкой художественной критики XVIII века как одна из ее примечательных страниц. Беседа «О красоте», безусловно, способствовала освежению популярности в Германии хогартовского трактата и возобновила споры вокруг его основных положений. О «линии красоты» сочувственно отзывался молодой Гете в письме к Лафатеру от 31 июля 1775 года. Полтора десятилетия спустя, на пороге нового века, Гете еще раз вспомнил о теориях Хогарта в одной из самых крупных своих работ об искусстве, облеченной в форму переписки между коллекционером произведений живописи и окружающими его людьми, также увлеченными этой страстью, — «Собиратель и его присные» («Der Sammler und die Seinigen»). Это произведение Гете увидело свет во втором томе «Прописев» (1799), издававшихся в Тюбингене. В этой «маленькой семейной картине», как называл ее Гете, в которой выведены реальные лица, он имел в виду, по его собственным словам, представить «различные направления, которых могут придерживаться художники и любители искусств, если они не стремятся обнять искусство в целом». В восьмом письме один из спорящих намечает различные качества, «которые в совокупности могли бы образовать подлинного художника, равно как и подлинного любителя», но которые в действительной жизни, к сожалению, «слишком часто проявляются обособленно». В ряду различных носителей этих обособленных качеств, характеризованных Гете, — «подражателей», «фантазеров», «характеристов» («Nachahmer», «Imaginanten», «Charakteristiker») — в особую группу выделены им так называемые ундулисты (Undulisten), самое прозвание которых содержит прямой намек на адептов хогартовской «волнистой линии». «Ундулисты» противопоставлены «схематикам», «геометрам», «скелетистам», так как они «любят мягкость и приятность, лишенную характерности и значительности, благодаря чему возникает не более чем безразличная прелесть» (Anmut). Дальнейшие разъяснения не оставляют сомнений, что именно хогартовская теория линий дала Гете повод для особого наименования художников и ценителей этого рода. «Ундулистов, — пишет он, — называли также «змеевистами» («Schlängler»), вспоминая о том времени, когда змеевидную линию хотели считать первообразом и символом красоты. Любопытно, что Гете говорит здесь о прошлом, то есть о той поре, когда главный тезис Хогарта мог вызывать к себе широкое сочувствие; теперь, очевидно, времена не те, и в оценке Гете звучит нескрываемое осуждение: «Эта змеистость (Schlängelei) и мягкость у художника, как и у любителя, переходит в некоторую слабость, сонливость и, если хотите, даже в известного рода болезненную прелесть (eine gewisse kränkliche Reizbarkeit)»¹.

Если к концу XVIII века популярность «Анализа красоты» Хогарта в Германии уже исчерпывала себя, то в эти годы здесь заново входила слава его как художника и сатирика². В большой мере она обязана была одному из популярнейших во всей Европе интерпретаторов живописного наследия Хогар-

¹ Goethes Werke, hrsg. A. Meyer und G. Witkowski. Berlin — Stuttgart, [s. a.], Bd 30, S. 117—118.

² В библиографическом указателе (*Price M. B., Price L. M. The Publications of English Literature in Germany in the Eighteenth century*. Berkeley, California,

та — Георгу Кристофу Лихтенбергу (1742—1799). Этот физик-экспериментатор по специальности, с 1769 года занимавший профессорскую кафедру в Геттингенском университете, как известно, остался в памяти потомства прежде всего как один из виднейших немецких сатириков второй половины XVIII столетия. В 70-х годах он подолгу жил в Англии (1770, 1774—1775), близко познакомился с английским бытом и нравами, литературой и искусством и отразил свои впечатления от жизни дома и за границей в серии сатирических очерков, нередко сближаемых по присущей им горькой иронии и беспощадному сарказму с памфлетами Свифта. Хогарт был также объектом его пристального внимания и изучения.

В пятилетие между 1794 и 1799 годами Лихтенберг издал в Геттингене пять выпусков своих «Подробных объяснений хогартовских гравюр» («Ausführliche Erklärung der Hogartschen Kupferstiche»); после смерти Лихтенберга это издание продолжено было Бутервеком, доведшим его в 1835 году до четырнадцатого выпуска. Эти знаменитые и много раз переиздававшиеся литературные комментарии к художественному наследию Хогарта свидетельствуют о тщательности его изучения Лихтенбергом и его действительном понимании просветительских задач столь любимого им английского художника. В этих «Объяснениях» Лихтенберга не раз идет речь также и об «Анализе красоты»; правда, трактат Хогарта интересует комментатора не столько как памятник эстетической мысли, но как источник ценных автопризнаний, поясняющих идейную направленность важнейших циклов его картин и эстампов. Долгие и усердные занятия Лихтенберга наследием Хогарта, несомненно, способствовали развитию и усовершенствованию его собственного сатирического дарования. Воодушевленный Хогартом, Лихтенберг, между прочим, жестоко обрушился на прекраснородушного Лафатера и его работы по физиогномике и еще в 1777 году опубликовал свой язвительный памфлет: «О физиогномике против физиогномистов». Шуточным приложением к нему является еще более ядовитый «Отрывок о хвостах» («Fragment von Schwänzen»), в котором нетрудно увидеть своеобразно преломленное автором в обличительно-сатирических целях хогартовское учение о линиях¹.

1934, р. 124) кроме немецкого перевода «Анализа красоты» указаны различные литературные произведения на немецком языке, основанные на сатирических циклах Хогарта, например «Leben eines Liederlichen, ein satyrisches, moralisches Gemälde nach Hogarth und Chodowiecki von C. F. Bretzner», двумя изданиями вышедшая в Лейпциге (1787—1788; 1790—1791).

¹ «Отрывок о хвостах» имеет форму строго объективного научного труда, изложенного в самом серьезном стиле, без тени улыбки, и сопровождается серией рисунков — силуэтами хвостов различной линейной структуры как важным источником для суждения о тех или иных качествах их обладателей. Существуют, например, хвосты «героические», «идеальной формы», выражающей силу и самоудовлетворенность; завитки или изгибы других, напротив, явно свидетельствуют о слабости характера, мягкости, податливости, угодливости. От вольевых хвостов английских догов автор переходит к жалким извивающимся отросткам порослят, беспрепятственно превращаемых в колбасные изделия, а затем, без всякого изменения в методике исследования, — к типичным формам кос, приставляемых к напудренному парикам, что заставляет еще раз вспомнить сатирические рисунки Хогарта и его научнообразные экспозиции «пяти ордеров» в парикмахерском искусстве. Сатирический блеск Лихтенберга усиливается еще более в заключительных разделах его памфлета — «Восьмь силуэтов кос париков для упражнения» и в восхитительных по своей нелепости «Вопросах для последующих упражнений».

Во Франции, еще задолго до того как здесь появился полный перевод «Анализа красоты» (1805), об этом трактате безусловно знали в довольно широких кругах художников и критиков. Однако важнейшим его популяризатором, несомненно, был Дени Дидро. В его статью «Салон 1765 года» включена уже полемическая страница, в которой он с раздражением и в довольно непочтительных выражениях прямо советует Хогарту бросить литературные занятия и вместо того продолжать совершенствовать свое живописное искусство¹. Поводом для этой полемики послужило действительно опрометчивое замечание Хогарта, мимоходом сделанное им в «Анализе красоты», что «Франция не произвела ни одного выдающегося колориста». Дидро обиделся прежде всего за Шардена, этого, по его словам, «великого колориста» среди французских художников, чем и объясняется его бранчливая отповедь Хогарту. Между тем в той же самой статье Дидро засвидетельствовал, что он читал трактат Хогарта не только со вниманием, но и с немалой пользой для себя. Дидро просто повторяет Хогарта, когда, например, утверждает здесь: «Пирамида красивее конуса, который прост, но лишен разнообразия. Конная статуя приятнее для глаза, чем статуя пешая; линия изломанная — нежели линия прямая; изогнутая — нежели изломанная, овал — нежели круг, извилистая линия — нежели изломанная» и т. д.² В известном «Опыте о живописи» Дидро также есть ряд прямых (хотя и не оговоренных) заимствований из того же «Анализа красоты», например в первой главе, в том месте, где Дидро возражает против утверждения, что «анатомические модели изучают лишь для того, чтобы научиться видеть природу». Повторяя Хогарта и на этот раз, Дидро пишет: «Однако опыт показывает, что, пройдя это изучение, весьма трудно видеть ее такой, какова она на самом деле. . . Как полагаете вы, с пользой ли для дела проходят семь лет, проведенных в Академии за рисованием с моделей? . . .»³

«Так пусть уж по выходе отсюда, для довершения нелепости, учеников посылают учиться грации у Марселя или Дюпре, или у любого учителя танцев. Тем временем правда природы забывается; воображение полно ситуаций, поз и фигур фальшивых, напряженных, неясных или холодных. . .» Еще одно непосредственное заимствование Дидро из «Анализа красоты» находится в четвертой главе «Опыта о живописи»: «Знайте же, что такое изящество или, другими словами, строгое и точное соответствие всего тела с природою действия, и никогда не смешивайте его с изяществом актера или учителя танцев. Изящество действия и изящество Марселя в корне противоречат друг другу. Если бы Марсель встретил человека, стоящего в позе Антиноя, он взял бы одной рукой его под подбородок и, положив ему другую на плечи, сказал: «Послушай-ка ты, длинноногий, разве это поза?» Затем, дав ему пинка и подхватив за локти, добавил бы: «Ты из воска, что ли? Того и гляди, начнешь таять. Ну, дуралей, стой прямо, подними голову, выше нос». И, превратив его в самого пошлого щеголя, он улыбнулся бы ему в восхищении перед своей собственной работой»⁴. Нетрудно заметить, что это всего лишь простая амплификация того со-

¹ Дидро Д. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1946, т. 6, с. 127.

² Там же, с. 180—181. Ср. «Анализ красоты» (гл. VI).

³ Там же, с. 215. Ср. «Анализ красоты» (гл. VI).

⁴ Там же, с. 239. Заимствования Дидро у Хогарта указаны были неоднократно. См.: Fontaine A. Les doctrines d'art en France. De Poussin à Diderot. Paris, 1909, p. 295; в русской печати: Дионео. К юбилею Хогарта. — Русское богатство, 1897, № 10, с. 138.

поставления античной фигуры Антиопа и современного учителя танцев, которое Хогарт дал в своем трактате и проиллюстрировал тут же на первой из своих гравированных таблиц.

Хотя полный французский перевод «Анализа красоты» вышел в свет значительно позже, чем немецкие и даже итальянский¹, — лишь в начале XIX века², — его, несомненно, знали во Франции во второй половине предшествующего столетия, в особенности в кругах, близких к «энциклопедистам», всегда с интересом следившим за всем, что появлялось по ту сторону Ла-Манша.

Приведенные примеры, которые можно было бы пополнить, подтверждают, что в XVIII веке трактат Хогарта читали везде, и на родине, и за ее пределами, и что он оставил разнообразные следы в многочисленных книгах разных стран.

10

Судьба «Анализа красоты» в читательском обиходе XIX века, в развитии эстетики и художественной критики Западной Европы нового времени значительно беднее фактами и примечательными эпизодами, чем в предшествующем столетии, когда книга Хогарта вызвала столько откликов и противоречивых суждений.

В Англии в первой трети XIX века вышло в свет несколько переизданий трактата³; последние из них, впрочем, относятся к концу 30-х годов; затем он и на своей родине был забыт довольно прочно и надолго. Об «Анализе красоты» редко вспоминали и те, кто восторженно отзывался о Хогарте как о художнике, гравере и рисовальщике. Мало внимания уделил трактату Чарлз Лем (1775—1834) — виднейший английский критик и очеркист романтической поры, труды которого, однако, оказали столь сильное воздействие на разработку новой реалистической эстетики в английском искусстве. В своем известном очерке «О гении и характере Хогарта» («On the Genius and character of Hogarth», 1811) Лем коснулся «Анализа красоты» лишь мимоходом и вскользь, сосредоточив свои усилия на истолковании художественного наследия Хогарта. Новым и непривычным для традиционного восприятия творчества Хогарта, хотя и очень типичным для новой поры, было, в частности, утверждение Лема, что в большинстве картин Хогарта заметны «проблески чего-то возвышенного», нечто такое, что «облагораживает» каждый разработанный им сюжет. Конечно, Хогарт знакомил нас с повседневным бытом и с заурядными жизненными историями, рассуждал Лем, но он учил также задумываться над ними и различать «последовательные степени здравомыслия и добродетели». Главную за-

¹ L'Analisi della Bellezza scritta con disegno di fissar l'Idée vagues del Gusto. Tradotta dell' Originale Inglese di Guglielmo Hogarth. Livorno, 1761.

² Analyse de la Beauté destinée de fixer les idées vagues qu'on a du gout; traduite de l'anglais de Guillaume Hogarth. Paris, An XIII—1805. Переводчиком, как это видно из предисловия (р. X), был голландец, Хендрик Янсен, с конца 80-х гг. много писавший по вопросам истории и эстетики, а в год выхода в свет указанного перевода состоявший библиотекарем Талейрана.

³ С. Ф. Рид (*Read S. F. Some observations on William Hogart's Analysis of Beauty.* — *The Huntington Library Quarterly*, 1942, vol. 5, No 3, p. 365—368) перечисляет два отдельных издания 1810 г. (Bagster edition; Scholey—Davison ed.), одно издание 1812 г. (Scholey—Ballantyne ed.) и, кроме того, называет ряд «собраний произведений» Хогарта, где оно было перепечатано девять раз между 1803 и 1837 гг.

слугу Хогарта Лем усматривал в том, что он всячески «препятствовал возникновению чувства отвращения к будничной жизни», этого «*taedium quotidianum formagum*», по терминологии древних, пресыщения обыденностью, «опасного потому, что оно может породить ничем не ограниченную страсть к идеальной красоте и формам». Это тонкое наблюдение Лема, в сущности, почти исключало для него необходимость излагать воззрения Хогарта именно на эти «идеальные формы» прекрасного, поскольку историческую заслугу художника он увидел в его умении противодействовать поискам идеальной красоты как естественной реакции на отвращающую действительность. Друг Лема поэт Сэмюэл Колридж также подчеркивал в творчестве Хогарта его искусство видеть прекрасное в самой жизни. Колридж обращал внимание на «красоту женских лиц» («*beautiful female faces*») на картинах Хогарта и подчеркивал, в связи с этим, что в его творчестве «сатирик никогда не затмевал любви к прекрасному, которая была свойственна ему как поэту»¹. Тем не менее хогартовский «Анализ красоты» не привлек к себе внимания также и Колриджа, видимо оставаясь и для него побочным, второстепенным, малозначительным трудом замечательного художника.

Прогрессивный английский критик и эссеист той же поры Уильям Хезлитт (1778—1830) посвятил Хогарту целую главу своих очерков об «Английских комических писателях» («*English comic writers*», 1819)², в которой назвал его «одним из величайших комических гениев, когда-либо живших, и, несомненно, одним из самых выдающихся людей, явившихся в нашей стране». Хезлитт дал обобщенную характеристику Хогарта как художника, подробно рассказал содержание основных циклов его картин, сопроводив это рядом частных наблюдений технического характера, и, пытаясь выяснить отличие его живописной манеры от искусства других европейских мастеров, пришел к заключению, изложенному в афористической форме и неоднократно впоследствии цитировавшемуся: «Картины других художников мы видим, — хогартовские — читаем». Этот тезис Хезлитта о родстве живописи Хогарта литературе его времени и словесному искусству вообще, безусловно, оправдывал включение очерка о Хогарте в книгу об английских «комических писателях»; в то же время он как бы определял закономерность невнимания к собственно литературным произведениям художника, в том числе и к единственной изданной им книге. Неудивительно поэтому, что Хезлитт, отметивший, как и его современники, что Хогарт вовсе не лишен был «чувства естественной красоты» («*a sense of natural beauty*»), все же ни единым словом не обмолвился в своем очерке об «Анализе красоты».

По-видимому, в эти годы в Англии трактат Хогарта уже мало принимался в расчет присяжными эстетиками и историками искусства; может быть, над ним все еще тяготело старое, восходившее к полемике с самим автором и сохранявшееся в течение всего XIX века подозрение относительно малой самостоятельности и оригинальности этого труда. Так, например, в 1817 году некий Эдмунд Феррерс издал в Лондоне остроумную, но совершенно бесполезную

¹ Этот отзыв Колриджа помещен в его «Друге» («*The Friend*») — своего рода писательском дневнике, выходившем в виде журнала в 1809 г. и переизданном затем отдельной книгой (1818).

² Большая часть этой статьи несколько лет спустя была включена Хезлиттом в его «Очерки важнейших картинных галерей» (*Hazlitt W. Sketches of the principal Picture Galleries in England*. London, 1824).

книгу «Ключ к Хогарту» («Clavis Hogarthiana»)¹ — образчик бесцельного и совершенно бесплодного начетничества, которое, впрочем, в данном случае могло служить той же скрытой полемической цели. По словам автора, книга его ставила своей задачей иллюстрировать живописные произведения Хогарта «цитатами из таких писателей, произведений которых он никогда не читал и которых он не мог понять». Достаточно к этому прибавить, что авторы, из которых Феррерс выбрал отдельные места для пояснения картин Хогарта, преимущественно латинские, чтобы увидеть, что умысел Феррерса был сродни нападкам на Хогарта конессёров XVIII века и что он вовсе не был настолько невинен, каким может показаться с первого взгляда; не менее характерно, однако, что «Анализом красоты» Феррерс также не воспользовался².

Таким образом, чем сильнее возрастала популярность Хогарта как художника, тем более отодвигалась в тень написанная им книга. Картины Хогарта можно было видеть в лондонских картинных галереях, его прославляли как первоклассного мастера-реалиста, как «историка» английского общества, чьи полотна имеют ценность документальных свидетельств. Хогартом интересовались летописцы быта старой Англии, писатели-реалисты, учившиеся «читать его картины» и воссоздавать с их помощью эпизоды из лондонской жизни, старой и новой, со всем их сходством и различиями, в том особом, несколько ироническом освещении, которое считалось присущим одному Хогарту и которое еще Хезлитт характеризовал как специфическое искусство доходить «до самой границы карикатуры, но никогда не заходить за этот предел». Недаром и в английской, и в континентальной европейской критике 40—50-х годов появилось так много параллелей между Хогартом и Диккенсом, Хогартом и Теккереем, как главными представителями той «блестящей школы» английских романистов, которые разоблачили больше истин, чем политики и публицисты. Сами эти писатели, в том числе и Диккенс, и Теккерей, были, как известно, большими почитателями Хогарта как художника и действительно немало у него поучились.

Теккерей, следуя хезлиттовской точке зрения, причислял Хогарта более к писателям, чем к художникам, и посвятил ему целый очерк в своих «Чтениях об английских юмористах XVIII века»³ (1853). Теккерей, в свойственной этим чтениям полудокументальной, полубеллетристической манере, попытался воссоздать здесь живой облик художника, несомненно вызывавшего в нем чувство самой искренней симпатии. Теккерей привлек в Хогарте не только первоклассный «юморист», образ которого искусно вставлен им в портретную

¹ Так называлось, собственно, только второе издание этой книги 1817 г. (*Ferrers E. Clavis Hogarthiana*. . . London, 1817); в первом издании (1816) книга называлась скромнее: *Ferrers E. Illustrations of Hogarth*. London, 1816.

² Дж. Бёрк в своем издании «Анализа красоты» (*Burke J.*, p. LVI) вспоминает о «Clavis» Феррерса и, с нашей точки зрения, без всяких к тому оснований замечает, что тот же Феррерс будто бы легко мог подобрать материал и для дополнительного тома своей книги, «чтобы иллюстрировать теории «Анализа красоты» цитатами из английских и в особенности шотландских философов, с той же при этом правдоподобностью, что Хогарт никогда их не читал». В настоящем издании трактата мы неоднократно стремились подчеркнуть нечто совершенно противоположное, полагая, что представление о Хогарте как о малоначитанном самоучке давно пора сдать в архив.

³ *Thackeray W. M. The English Humourists of the Eighteenth century*. Leipzig, 1853 (Lecture the fifth, p. 212).

галерею английских писателей XVIII столетия, но прежде всего человек из плоти и крови, общительный и остроумный собеседник, веселый с друзьями и собутыльниками, истинно преданный «старому английскому ростбифу» и доброй пинте эля, полный презрения к французам и вообще ко всем иноземцам, в особенности же — к иностранным художникам. По традиции, но в своей манере, Теккерей вновь изложил содержание хогартовских циклов картин, привел отрывки из его автобиографии, пересказал несколько ходячих анекдотов из его жизни; слегка коснулся он также «Анализа красоты» (который, по-видимому, имел в руках, хотя и не называет в своем очерке), но сделал это также для того, чтобы заимствовать оттуда несколько штрихов для своего литературного портрета Хогарта — застольного оратора и брагчливый полемиста, который никогда не давал спуска своим хулителям. Теккерей признавался, как бы ему хотелось хоть на минуту увидеть живого Билля Хогарта в тот момент, когда в компании друзей, за стаканом пунша он произносил свои воинствующие тирады «против Карраччи и Корреджо», как он стучал по столу кулаком и, щелкая пальцами, приговаривал: «К черту всех исторических живописцев! Вот человек, который может написать на любую тему картину, перед которой дрянью покажется вся эта итальянская чепуха, держу пари на сотню фунтов стерлингов! Удивительно, как это могут хвалить «Сигизмунду» Корреджо! Взгляните на «Сигизмунду» Билля Хогарта! Взгляните на мой запрестольный образ в церкви св. Марии Редклифской в Бристоле! Взгляните на моего «Павла перед Феликсом», и тогда решите сами, уступлю ли я кому-либо из этих самых прославленных иностранцев!» Здесь нельзя не узнать некоторые полемические выпады «Анализа красоты» — в стилизованной обработке, облеченные в форму монолога и вложенные в уста Хогарта. Но эта стилизация грешит против истины, а намерение автора представляется более чем архаическим. Будучи сам профессиональным художником-рисовальщиком, серьезно изучавшим историю живописи и у себя на родине, и в картинных галереях всей Европы, Теккерей, видимо, все же был не в состоянии дать справедливую историческую оценку полемической остроте критических суждений Хогарта и по старинке объяснил ее сугубо личными мотивами слишком завосчивого и даже самовлюбленного художника. Теккерей объявил в этом же своем очерке, что Хогарт будто бы «может служить наглядным свидетельством поговорки, что легче увидеть сучок в глазу соседа, чем бревно в собственном глазу», и привел еще один анекдот, достоверность которого, впрочем, более чем сомнительна. Однажды за обедом в приятельской компании в присутствии Хогарта один из собеседников высказал убеждение одного местного врача, что «Грин в качестве композитора несколько не уступит Генделю». Хогарт тотчас же возразил, что «Гендель — колосс в музыке, а Грин не может даже считаться серьезным композитором». «Итак, вы находите, что этот врач постоянно ошибается в своих суждениях? А между тем он божится и клянется, что вы пишете портреты несколько не хуже, чем Ван Дейк», — не без коварства ответил Хогарту его собеседник. «На этот раз он, против обыкновения, высказал сущую истину, — будто бы тотчас же объявил Хогарт и прибавил: — Клянусь, что, если меня не станут торопить и дадут мне выбрать подходящий сюжет, я напишу не хуже Ван Дейка». Теккерей вспомнил по этому поводу, будто Свифт не признавал в Генделе великого композитора и говорил, что в музыке между «тра-ла-ла» и «тра-дери-дери» трудно найти какое-либо различие. Но потомство оправдало Генделя, разобралось в этом различии, и то же потомство наградило Хогарта почетом и бессмертием,

хотя и не соглашается видеть в нем «соперника Корреджо». Теккерей мог бы прибавить также «и критика Корреджо», так как он, очевидно, вместе со своими современниками, проводил резкое различие между Хогартом-художником и Хогартом-критиком, восхищаясь первым и унижая второго. О серьезной и беспристрастной оценке «Анализа красоты» при этом, естественно, не могло быть и речи.

Равнодушное или отрицательное отношение к трактату Хогарта было обычным в английской критике вплоть до конца XIX века. Приятель Диккенса и популярнейший в Англии журналист Джордж Августус Сейла (Sala, 1828—1896), написавший большую книгу о Хогарте как о художнике и философе (фрагменты из которой первоначально напечатал тот же Теккерей в своем «Корнхиллском сборнике»), уделил «Анализу красоты» несколько поверхностных замечаний, впрочем процитировав отсюда несколько мест, которые показались ему остроумными или оригинальными¹.

Последующие биографы Хогарта были не более внимательны к его трактату. В статье, помещенной в «Национальном биографическом словаре», об «Анализе красоты», например, говорится: «Хогарт, без сомнения, знал больше, чем он сам мог выразить или его друзья могли истолковать с его слов или воспроизвести, поэтому результаты не блистали стройностью или ясностью»². Остин Добсон в своей известной монографии о Хогарте, положившей начало серьезному изучению его творчества, находил, что в «Анализе красоты» Хогарт взялся за осуществление непосильной задачи, требовавшей от него полного владения литературным стилем, и что, с каким бы уважением мы ни относились к неудачам гения, это все же была неудача³. Находились и такие критики, которые считали, что приложенные к «Анализу красоты» две гравированные таблицы гораздо интереснее того литературного текста, для которого они должны были служить пояснением.

Тем не менее о хогартовской «линии красоты» вспоминали иногда понаслышке, имея самое общее понятие о ее графическом выражении, но не очень твердо представляя себе, что именно он говорил в ее пользу. Характерный пример того, как глубоко, в самый быт, проникла молва об этой изобретенной им линии, дает нам роман голландского писателя Мультиатули (Эдуарда Деккера) «Макс Хавелар» («Max Havelaar», 1860), в котором есть такая сцена: «Был вечер. Типа сидела во внутренней галерее и читала, а Хавелар рисовал образчик для вышивания. . . — Посмотри, Типа, хорошо ли я сделал, — просил Хавелар, — посмотри, у меня пальма вышла немножко больше. . . Как раз получается *линия красоты Хогарта*, не правда ли?» (гл. XX). Постепенно и к «линии красоты», и ко всем теоретическим выкладкам Хогарта возникал, однако, новый интерес со стороны представителей нормативной эстетики, преимущественно немецких. Одним из первых, серьезно заговоривших об «Анализе красоты», был Карл Юсти, посвятивший этой книге целую главу своего содержательного очерка о Хогарте в специальном искусствоведческом журнале⁴. По мнению Юсти, трактат Хогарта заслуживает полного внимания как «опыт связать воедино в общей

¹ Sala G. A. William Hogarth: Painter, Engraver and Philosopher. Essay on the Man, the Work, and the Time. London, 1866, p. 308—309.

² Dictionary of National Biography. London, 1921—1922, vol. 9, p. 983.

³ См.: Dobson A., p. 139—140.

⁴ Justi C. William Hogarth — Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig, 1872, Bd 7, H. I, S. 1—8, 49—54.

теории красоты разнообразные наблюдения художника-практика с данными научной методики». Юсти находит даже, что в этой книге в известном смысле «художник посрамил многих философов».

Хотя сам Юсти сумел уже взглянуть на «Анализ красоты» глазами историка искусства, он все же не оставил без возражений некоторые положения Хогарта, представлявшиеся ему неправильными с точки зрения неких якобы неизменных общих эстетических норм. К. Юсти считает, например (как и Лессинг, утверждавший нечто подобное за столетие перед тем), что аргументация Хогарта относительно «линии красоты» была бы убедительной только в том случае, если бы ему удалось доказать, что «подобные линии обнаруживаются во всех красивых предметах, сколь бы разнообразны они ни были, что все то, где подобные линии обнаруживаются, красиво только благодаря им, что наличие их находится в тесном соотношении с красотой, которая то увеличивается, то исчезает». Конечно, полагает Юсти, Хогарт несколько смягчает и сам своими оговорками слишком суровую закономерность подобных условий, но это все же не обращается в его пользу. «Общепризнано, например, что красивый дорический архитектурный ордер создан при помощи преобладающих в нем *прямых линий*. Не остаются без возражений Юсти также и рассуждения Хогарта об анатомии, которыми автор «Анализа красоты» хотел подкрепить свое положение об эстетических преимуществах кривых линий над прямыми. По мнению Юсти, «линия очертаний» человеческого тела всегда вызывала ощущение красоты «магическим», но не всегда одинаковым образом: в древней Греции, например, «первоначально строго и жестко обозначенная мускулатура» архаической пластики сменилась, в конце концов, плавными, мягкими округлостями в скульптурах более позднего периода; так и в Италии, сухие, несколько жесткие контуры очертаний тела, свойственные художникам кватроченто, в эпоху Рафаэля и Леонардо уступили место мягким изящным округлым очертаниям, с которыми начало связываться представление о грации, привлекательности и красоте. «Происходят ли эти изменения эстетических представлений благодаря эволюции воззрений на *линию*, или же сухой контур перестает нравиться просто потому, что он кажется неправдоподобным, представляется искусственным воспроизведением живых природных очертаний?» — спрашивает Юсти и дает положительный ответ на последнее из этих предположений на том основании, что «*линия* не помогает нам ни в чем, если она находится в споре с природой и назначением искусства». Ведь и сам Хогарт сознается, «с редкой для создателя теоретической системы непосредственностью», что он был слеп ко многим некрасивым формам, если они удачно выполняли свое практическое назначение, и что, с другой стороны, многие изящные предметы вызывали его отвращение, если они находились на неподходящих для них местах. «Существует, следовательно, красота и там, где линия отсутствует, — заключает отсюда Юсти, — где при известных условиях линия сама по себе бессильна вызвать ощущение прекрасного; поэтому она и не может быть первопричиной красоты: наблюдение природы для художника надежнее, чем следование за теорией линий».

Другие философы конца века, излагавшие «сущность красоты» с точки зрения умозрительной эстетики того времени, напротив, отстаивали значение линии как существенного фактора для определения прекрасного предмета и при этом излагали теорию линий, близко напоминавшую хогартовскую. Так, например, А. Студничка в написанной по-французски популярной книге по

теории эстетики утверждал, что, хотя «при формах разнообразно расчлененных, при всей образцовой пропорциональности и при интересной во всех отношениях группировке своих частей предмет может в некоторых случаях производить приятное впечатление и даже удовлетворять всем требованиям искусства», «для полной его красоты необходим еще один фактор, а именно красивые линии, грациозность контуров отдельных частей и их совокупности». Распределив линии, находящие себе применение в различного рода художественных работах, на три группы (линии «геометрические», линии «органические», к которым относятся, в частности, «неправильные кривые, образующие контуры тел человека и животных, а равно и являющиеся во многих частях растений», наконец, «каллиграфические»), автор излагает теорию линий, даже текстуально соответствующую некоторым страницам «Анализа красоты». «Самая простая кривая форма — круг; она производит на нас приятное впечатление. Удовольствие, испытываемое нами при виде кривой линии, бывает тем сильнее, чем сложнее ее принцип; в эллипсе есть нечто более привлекательное, чем в круге, а овал, спираль и волнистая линия более приятны, чем эллипс. Чем сложнее построение, тем форма разнообразнее. Ту же постепенность мы находим и в ряду твердых тел, среди которых самая простая форма — шар; за нею в отношении простоты следуют формы чечевицеобразная, эллипсоидальная, овальная и, наконец, волнистая. Сущность красоты многих линий заключается в правильности, соединенной с разнообразием. Что касается органических линий, формы которых бесконечно разнообразны, то их изящество зависит, главным образом, от их группировки и некоторого соответствия друг другу»¹.

Все это настолько сходно с рассуждениями Хогарта, что он не мог не быть здесь упомянут. А. Студничка действительно назвал имя автора «Анализа красоты», изложил некоторые подробности тех мест его трактата, в которых идет речь о линиях, и возразил Хогарту лишь в частности. «Хогарт, — писал он, — также признавал, что изящество линий тем более значительно, чем сложнее правило, на котором оно основано, и пришел к заключению, что на первое место должна быть поставлена волнистая линия, опоясывающая высокий конус, изогнутый в виде рога изобилия. Чтобы придать такой линии еще больший интерес, Хогарт отделил ее так, чтобы она казалась широкою в середине, а к обоим своим концам утончалась подобно каллиграфически начертанной букве S».

«Согласиться с этим мнением можно, однако, только отчасти, — прибавлял далее А. Студничка, — потому что одной линией, даже построенной согласно с указанным правилом, невозможно произвести столь же сильного впечатления, как удачной группой нескольких линий. Поэтому мы остаемся при том убеждении, что сущность красоты линий надо искать в их правильности, разнообразии и группировке»². Как видим, эта оговорка не столь значительна, чтобы она могла служить полным отрицанием хогартовской теории.

Приведенный пример может служить иллюстрацией постепенного возрождения интереса к «Анализу красоты» в западноевропейской эстетике. Полная переоценка трактата Хогарта осуществилась, однако, лишь в недавнее время.

Для развития эстетических воззрений в конце XIX века немалое значение имело проявившееся в то время особое любопытство к красоте «органических»

¹ Студничка А. Принципы прекрасного. Спб., 1904, с. 71—72.

² Там же, с. 72.

линий и форм; оно усилилось под заметным воздействием идей Дарвина и материалистического естествознания. Натуралисты обращали особое внимание эстетиков и художников на красоту разнообразных форм растительного и животного мира: на очертания разрезов листа дерева, образующих целую систему линий, повторяющихся с однообразной правильностью, на причудливость изгибов стволов и стеблей, на удивительную симметрию и пропорциональность частей в цветке или простейшем морском животном, на строение медузы или очертания раковины, предвосхищающие фантазию самого изобретательного рисовальщика, и т. д. Когда немецкий естествоиспытатель Эрнст Геккель издал большой иллюстрированный труд «Красота форм в природе»¹, труд этот тотчас же получил чрезвычайно широкую популярность, повсеместное признание и вызвал дальнейшую многостороннюю разработку затронутой им проблемы.

Эстетика XX века, рука об руку с биологией, а частично и с математикой, энергично занялась выяснением общих причин, содействующих возникновению «красоты» в живых существах и в произведениях искусства, новыми математическими исчислениями «красивых» пропорций и соотношений физических тел, опытно проверенных на разнообразных формах, представляемых органической жизнью природы, поисками закономерностей в эволюции прекрасных форм на основе биологических и математических законов роста и т. д. Вновь вспомнили тогда и о Хогарте.

В свете всех вышеуказанных исследований некоторые попутные замечания, сделанные Хогартом в «Анализе красоты», например о закономерности «печетных чисел» в строении растительных форм или его восхищение ананасом, как естественной, но затейливо-изящной и красивой орнаментальной моделью, — показались неожиданным, но замечательным проникновением в ту область знаний, которая, как казалось, открывалась наукой впервые. Вместе с тем «линия красоты» снова становилась популярной, получая подкрепление с непредвиденной стороны — в новейших биологических теориях и психофизических анализах. В качестве примеров можно назвать здесь известный труд Д'Арси Томпсона «О росте и форме» или книгу Теодора Кука «Кривые линии в жизни», сочетавшие биологические воззрения с эстетическими². Т. Кук в своем исследовании отмечал, в частности, наличие во многих живых организмах, растениях и животных той «спирали», которую до него и Гете считал математическим символом жизни и духовного развития; он излагал также целую эстетическую теорию изогнутой линии, закономерно возбуждающей в человеке чувства красоты и очарования. Нельзя поэтому не признать, что разбранные в «Анализе красоты» многочисленные замечания Хогарта о неповторимой красоте форм природы, которые он противопоставлял более ограниченной выдумке человеческого воображения, представляемой в произведениях искусства, в известной степени действительно предвосхитили позднейшие исследования в этой области. Между «Анализом красоты» и этими исследованиями было, однако, существенное различие: хогартовский трактат был весь пропитан идеями просветительского века, а биолого-эстетические исследования XX столетия нередко вырвались в чисто формалистические и отвлеченно-эстетические рассуждения

¹ *Haeckel E. Kunstformen der Natur. Leipzig — Wien, 1904* (рус. пер.: *Геккель Э. Красота форм в природе. Спб., 1907*).

² *Thompson d'Arcy. On Growth and Form. Cambridge Engl. — New York, 1948; Cook Th. The Curves of Life. . . London, 1914.*

или эстетико-математические схемы, примером которых может служить и упомянутая книга Т. Кука¹.

Возрождение интереса к «Анализу красоты», может быть даже ослабившее на время исследовательское внимание к Хогарту как к художнику², несло в себе тенденцию слишком формалистического истолкования трактата; такой подход к нему дает себя знать то там, то здесь в современной нам зарубежной искусствоведческой литературе.

К монографии Р. Виленского «Английская живопись» (1933) дано специальное приложение, посвященное «Анализу красоты»³. Уже один этот факт свидетельствует о том, что полная переоценка трактата в настоящее время завершилась. Р. Виленский и на самом деле особо выделяет эту книгу, написанную рукою художника, из многих других, ей подобных, как один из важных памятников английской эстетической мысли; он кратко излагает ее главные положения, напоминает о наиболее замечательных откликах и спорах, какие она вызвала среди философов и художников. Однако некоторые пояснительные замечания Р. Виленского дали повод к ошибочным умозаключениям. О теории «линии красоты» он говорит, в частности, как о серьезном эстетическом открытии Хогарта, а возникшие по этому поводу споры объясняет непониманием критиками того обстоятельства, что эта линия мыслилась Хогартом не как каллиграфическая, а как «объемно-пространственная»: недаром Хогарт изобразил ее как оплетение конуса. Разъяснение Р. Виленского было подхвачено другими художественными критиками, например Майклом Эйртоном, объявившими, что Хогарт якобы должен считаться прямым предшественником Поля Сезанна, также решавшего проблему живописи «в трех измерениях» и потому утверждавшего художественное значение «куба, конуса и цилиндра». М. Эйртон шел, однако, и еще дальше, утверждая, например, что открытие Хогартом декоративных возможностей в человеческих костях (представленное им на рисунках 60 и 61 второй таблицы «Анализа красоты») предвосхищает будто бы некоторые картины Пабло Пикассо и рисунки Генри Мура⁴.

Едва ли, однако, есть необходимость идти столь далеко. Трактат Хогарта для нас остается прежде всего памятником своей эпохи, ее естественным и закономерным порождением. То обстоятельство, что он мог пережить свое время, продолжая служить источником новых мыслей и ощущений, свидетельствует только о его содержательности, но не дает нам права пользоваться им для утверждения закономерности тех или иных новейших эстетических теорий или художественных школ; преувеличенная оценка исторического документа является таким же грехом, как и полное к нему невнимание.

11

Рапо стал Хогарт известен также и в России. Его гравированные листы довольно широко распространялись у нас уже в XVIII веке, и от этого времени

¹ О работах Д'Арси Томпсона, Т. Кука, Дж. Кольмена («Proportional Form») и др. см.: *Кука М.* Эстетика пропорций в природе и искусстве. М., 1936, с. 39, 40, 126 и др.: *Weyl H.* Symmetry. New Jersey, 1952.

² *Read S. F.* Bibliography of Hogarth's Book and Studies 1900—1940. Chicago, 1941.

³ *Wilensky R. H.* English Painting. London, 1933.

⁴ См. предисловие Майкла Эйртона — известного английского театрального художника, рисовальщика и иллюстратора к изданному им ценному альбому подлинных рисунков Хогарта ([*Ayrton M.*], p. 11).

до нас дошло и сохранилось в различных собраниях довольно много его эстампов¹. Знала его гравюры Екатерина II. Так, в памятной записке Храповицкого, статс-секретаря императрицы, от 13 декабря 1788 года записано: «Спешили разбором внутренней почты, имея какое-то дело. Тут сказали: Je suis comme le musicien de Hogard (sic!), которому все мешали: примешься за одно дело, а встретится двадцать». Екатерина имела в виду известную картину-гравюру Хогарта «Взбешенный музыкант»². Радищев мог упомянуть имя Хогарта без всяких пояснений в своем «Путешествии из Петербурга в Москву»: «Если бы у нас родился Гогард, то бы обильное нашел поле на карикатуры» (глава «Зайцовой»). Анекдот о Хогарте, подчеркивавший дидактические цели его искусства, вскоре помещен был в московском журнале П. А. Сохацкого и В. С. Подшивалова: «Иппокрена, или Утехи любословия». Мы читаем здесь: «Гогарт, английский живописец, писал свои картины совсем не для того, чтобы приносить удовольствие любителям живописи. Он не старался о механизме своего искусства, т. е. о чертах, проводимых кистью, о соответствии частей между собою и о соразмерности красок, а занимался только поэзией и нравственностью живописи. Я признаю, говорил он, всех людей справедливыми судьями картин моих, включая записных знаковок». В доказательство этого признания (основанного, как легко видеть, на полемических страницах «Анализа красоты», что, впрочем, осталось нераскрытым для русских читателей) приводится следующий пример, долженствующий подтвердить, «сколько он в том успел и с каким выразительным красноречием кисть его действовала в сердцах простых и чувствительных»: «Он написал эстамп, в котором со всюю живостию, отличающею мастерские его произведения, изобразил различные мучения, претерпеваемые от людей животными (имеется в виду гравюра Хогарта из серии „Four stages of cruelty“). Случилось некогда, что один извозчик бил своих лошадей немилосердно. Проходящий, тронутый жалостью, сказал ему: „Несчастный! Разве ты не видел Гогартова эстампа?“³.

¹ О том, как давно и широко собирались эстампы Хогарта русскими любителями искусства, свидетельствует целая серия выставок последних десятилетий, на которых они экспонировались в ранних и редких оттисках (см., например: Каталог выставки английских и французских гравюр... Пг., 1916; Старые годы. Кн. 1—2, 1916; *Чечулин Н. Д.* Десять лет собрания. Каталог коллекции гравюр. Спб., 1908, и др.). В настоящее время значительная часть этих собраний находится в музеях и книгохранилищах СССР. Большая и ценная коллекция оригинальных гравюр Хогарта находится в Гос. Эрмитаже в Ленинграде (см.: *Доброклонский М.* Рисунки, гравюры и миниатюры в Эрмитаже. Л., 1937), а также в отделе эстампов Гос. Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина. Обширные коллекции гравюр Хогарта имеются также в Москве, в Гос. библиотеке СССР им. В. И. Ленина (часть их экспонировалась на выставках 1916 и 1924 гг. См.: Эпохи западной гравюры. Выставка Румянц. музея. М., 1916; Выставка английской гравюры XVIII века. Каталог выставки Румянц. музея. М., 1924) и в Гос. музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (см.: Выставка произведений английского искусства... из музеев СССР. Каталог. М., 1956, с. 10—11, 117; Выставка английского искусства XVI—XX вв. Путеводитель. М., 1956, с. 29—32). Большое собрание гравюр Хогарта находится ныне также в фондах Куйбышевского художественного музея (*Мичурин П.* Гравюры Уильяма Хогарта. — Сов. культура, 1957, 28 сент.); встречаются они и во многих других музеях СССР.

² Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете. 1862, кн. 2, с. 145.

³ Гогарт (пер. с франц. Андрея Усова). — Иппокрена, или Утехи любословия на 1799 год. М., 1799, ч. I, с. 285—286.

В том же сентиментально-дидактическом истолковании преподносил Хогарта русскому читателю начала XIX века молодой В. А. Жуковский. В «Вестнике Европы» 1808 года он поместил свой перевод из «Пояснений» Г.-К. Лихтенберга к хогартовскому циклу «Карьера распутника»; к этой же книжке журнала приложена была в качестве иллюстрации первая картина этого цикла, гравированная Алексеем Флоровым. Основываясь на определении карикатуры, даваемой Зульцером, которая, по словам этого популярного у нас тогда эстетика (в его «Allgemeine Theorie der Schönen Künste», 1771—1774), «представляя порок и всякое моральное безобразие чертами разительными, необходимо возбуждает к ним отвращение...», Жуковский приходил к заключению, что Хогарт, «славный в сем роде живописи, совершенно достигнул сей цели»¹.

Несколько позднее в письме к А. П. Киреевской от 11 июня 1815 года Жуковский заключил свой рассказ такими словами: «...признаюсь, сцена эта стоила пера кисти Гогартовой». Его интерес к Хогарту продолжался и в последующие годы. Так, в ноябре 1818 года он писал той же корреспондентке, что среди присланных ему книг он не нашел «Carricaturen von Hogarth» и «Erklärungen von Hogarth»².

В последние годы жизни П. А. Вяземский посвятил своим друзьям начала века стихи, в которых упомянул имя Хогарта. В стихотворении «Дом Ивана Ивановича Дмитриева» говорится:

То Гогарта схватив игривый карандаш
(Который за десять из новых не отдашь),
Он с русским юмором и напрямик с натуры
Из глуостей людских кроил карикатуры.

А в черновиках незаконченного стихотворения «Поминки» (Памяти В. А. Жуковского и гр. Вьельгорского) писал о В. А. Жуковском:

А часто... певец луны и плача
Дурачась, иль других с беззлобием дурача,
Веселости своей не полагая мер,
Был... и Гогарт и Гомер,
Фантазии своей предавшись своевольно,
Он шутки подсыпал своею крупною солью.³

В «Российском музее» за 1815 год (№ 1, с. 91) имя Хогарта упомянуто в обзоре «Новые произведения живописи», в сообщении о выставке в «The British Institute» (Лондон) «нового собрания картин английской школы»: «В некоторых рисунках Гогарта видно его плодотворное воображение».

В своих стихотворных «Отрывках из описания путешествия», напечатанных в журнале «Благонамеренный» (1823), Н. М. Языков упомянул

Лицо, которого Гогарту
Не удалось нарисовать...⁴

¹ Жуковский В. А. Путь развратного. Моральная Гогартова карикатура. — Вестник Европы, 1808, № 5, с. 42—43.

² Уткинский сборник. М., 1904, с. 14, 28.

³ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1887, т. 11, с. 353—354; Вяземский П. А. Избр. стихотворения. М., 1935, с. 379, 525.

⁴ Языков Н. М. Полн. собр. стихотворений. Л., 1934, с. 113.

Герой повести декабриста А. А. Бестужева-Марлинского «Испытание» (1830) вспоминал и вполне конкретные его эстампы, например «День»: проезжая Сенную площадь в Петербурге перед святками и бросив взгляд на рыночную толпу и лотки, заваленные снедью, он думал, что они «наиболее достойны наблюдательной кисти Хогарта». Н. И. Надеждин в одной из своих критических статей о пушкинском «Евгении Онегине», романе, который в его представлении был интересен только своими «блестящими арабесками», с похвалой отмечал здесь «верно набросанные», «прелестные» фламандские картинки и находил, что описание Москвы, представленное в VII главе, «сделано истинно Хогартовски»¹. Таким образом, имя Хогарта вызывало у нас представление о специфическом мастерстве в изображении жизненных явлений, пестроты бытового уклада, схваченной наблюдательным, острым и далеко не равнодушным взором художника.

Однако не всегда гравюры Хогарта находили сочувственных ценителей. Так, например, М. М. Сперанский писал своей дочери 3 декабря 1818 года, что из английских писателей ей «должно читать одни романы, писанные женщинами: ибо я весьма посредственного мнения о разборчивости (*délicatesse*) английских романистов нашего пола. Они слишком любят Хогартовы сцены, а Хогарта не всякому смотреть можно»².

Ф. В. Булгарин в предисловии ко 2-му изданию своих «Сочинений» восклицал: «Неужели мы станем судить об Англии и Франции по Хогартовым карикатурам, раздирающим сердце, по статьям о нравах Аддисона, Жуи и по сатирическим романам, в которых описываются нравы, местности, обычаи вредные или смешные?»³.

Во второй половине 30-х годов в журнале «Живописное обозрение» помещена была целая серия хогартовских гравюр, сопровождаемая подробным пояснительным литературным текстом. В первой из этих статей о Хогарте дана также краткая характеристика его «Анализа красоты»⁴: «Хогарт не только изу-

¹ Вестник Европы, 1830, № 7, с. 219.

² Русский архив, 1868, № 7-8, с. 1177.

³ Булгарин Ф. В. Соч. СПб., 1830, т. 1, с. XIII.

⁴ Хотя ранее этой даты трактат Хогарта, по-видимому, не упоминался в русской печати, о его «волнистой линии» у нас уже знали из других западноевропейских сочинений по эстетическим вопросам. Так, например, учитель Пушкина А. Галич в своем «Опыте науки изящного» (СПб., 1825), рассказывая о том, с помощью каких графических средств могут быть в «облике животных» переданы сила, проворство и т. д., замечает, что «тело животного четвероногого» требует «волнистых очертаний» (с. 94—95). Иван Средний-Камашев, давший в своем рассуждении «О различных мнениях в изящном» (М., 1829) связанный очерк истории эстетических учений, не только довольно подробно изложил взгляды Хатчесона и Бёрка, «двух главных законодателей в школе английских эстетиков», но остановился и на трактате А. Герарда, «восхвалявшем столько волнообразную линию» (с. 32—33). В журнале «Новый живописец общества и литературы», издававшемся Н. Полевым (М., 1832, ч. VI, с. 35), в статье «Сравнения, замечания и мечтания на московских улицах» также несколько иронически намекается на трактат Хогарта: «Говорят, что прямая линия не есть линия красоты, и так как люди любят, и это очень естественно, красоту более всего другого (здесь читатель может сделать вежливое наклонение головы своей красивой соседке), то и выходит, что красота, изящество, красивость, заключающаяся в кривизне, заставляют многих кривить — и дорогу, и ум, и весы правосудия, и душу». То, что здесь говорится о «линии Хогарта», подтверждается упоминанием его имени в одном ряду с другими писателями «сатирического направления» в другом томе того же журнала (1832, ч. II, с. 28).

чал теории живописи вообще, но даже написал книгу «Исследование о прекрасном» (Лондон, 1753). На портрете, им самим писанном (и при сем прилагаемом), изображая подле себя свою любимую собаку, Гогарт изобразил и палитру свою, начертив на ней волнистую линию, с надписью: *The Line of Beauty and Grace*, как основание трактата его о прекрасном»¹. Гравюры Хогарта охотно воспроизводились теперь русскими мастерами; известен даже случай участия русского художника в лондонском переиздании его произведений в 30-е годы².

Еще популярнее делался у нас Хогарт к началу 40-х годов; как сатирика и карикатуриста его ценили тогда не одни лишь русские художники. «Гогартовы карикатуры» Герцен вспоминает в письме к А. Л. Витбергу от 14 июля 1838 года³; на Хогарта ссылается и Белинский в статье «Русская литература в 1843 году», утверждая право художника воспроизводить общественные явления преимущественно с их отрицательных сторон. «Указать же на истинный недостаток общества значит оказать ему услугу, значит избавить его от недостатка. А можно ли за это сердиться? — спрашивал Белинский в этой статье и продолжал: — Кто ядовитее, язвительнее Гогарта изображал английское общество в лице всех его сословий — и однако ж Англия не осудила Гогарта за *lèse nation* (оскорбление народа), но гордо именуется его одним из любимейших и достойнейших сынов своих»⁴. То же право сатирика и с той же ссылкой на Хогарта Белинский отстаивал и в более поздней своей статье («Ответ «Москвитяину»»), свидетельствующей, что в его восприятии Хогарт был прежде всего живописцем пороков, разврата и пошлости. Англичане «любят своего Гогарта, который изображал *только* пороки, разврат, злоупотребления и пошлость английского общества его времени. И ни один англичанин не скажет, что Гогарт оклеветал

¹ Гогарт и его карикатуры. — Живописное обозрение... издаваемое Августом Семаном. М., 1835, ч. I, л. 18, с. 137—142. При статье воспроизведены «Автопортрет» Хогарта и две гравюры: «Взбешенный музыкант» («*The Enraged Musician*») и «Игорный дом» («*The Gambling House*»). В последующих книгах того же журнала воспроизведены также «Поход гвардии в Финчли» (1836, с. 236), «Триумф избранного в парламент» — заключительная четвертая гравюра из сюиты «Выборы в парламент» (1837, ч. III, л. 11, с. 81—84) и «Бедный поэт» (там же, с. 183—184); наконец, в том же журнале (1836, ч. II, л. 23, с. 177—178) воспроизведена «Перспективная карикатура» Хогарта с небольшим пояснительным текстом. Она обратила на себя особое внимание В. Ф. Одоевского, который в двух своих статьях дал интересный комментарий к этой, по его словам, «Гогартовой иронической картине» (см.: *Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие*. М., 1956, с. 457—458, 480, 657).

² В начале 30-х гг. в Лондон в качестве пенсионера петербургской Академии художеств отправлен был Федор Иванович Иордан. В мастерской известного английского гравера Дж. Г. Робинсона Иордан в 1833 г., по его собственным словам, «сделал гравюру на стали для издания произведений известного английского живописца Хогарта». Это была уменьшенная копия 7-й гравюры из цикла «Прилежание и леность». «Из рассказа Иордана, сообщенного им Д. А. Ровинскому по поводу этой гравюры, — утверждает С. П. Виноградов, — видно, что издатель, заказавший ее, уничтожил подпись Иордана под гравюрой и заменил ее подписью какого-то английского гравера» (Записки ректора и профессора Академии художеств Ф. И. Иордана. М., 1918, с. 118, 332, 347, 363; *Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв.* Спб., 1895, т. 1, с. 445).

³ Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1961, т. 21, с. 383. Напомним, что впоследствии в «Былом и думах» (ч. IV, гл. XXXI) Герцен дал полутное, но довольно подробное изложение содержания хогартовской сюиты «Прилежание и леность».

⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. В 13-ти т. М., 1955, т. 8, с. 87.

Англию, что он не видел и не признавал в ней ничего человеческого, благородного, возвышенного и прекрасного. Англичане понимают, что талант имеет полное и святое право быть односторонним и что он может быть великим в самой односторонности»¹.

К концу 40-х — началу 50-х годов, в период серьезных идейных исканий русских художников-жанристов, Хогарт постепенно становится в центре их изучения². Когда в эти годы обратил на себя внимание молодой художник Василий Егорович Астрахов, воспитанник Московского училища живописи, его тотчас же сравнили с Хогартом. Картины Астрахова — «Мучной лабаз», «Купцы, играющие в шашки», «Муж, запоздавший туалетом», — близкие по манере к федотовским полотнам, напомнили критикам также русские реалистические повести Даля, Григоровича. Один из критиков журнала «Пантеон» писал по этому поводу: «Пусть Астрахов приглядывается еще пристальнее к русской натуре, и живой, и мертвой. . . Пусть смотрит на игру Садовского, пусть читает русских народных писателей, и мы, может быть, доживем до того дня, когда нам придется приветствовать в Астрахове русского Гогарта, только Гогарта более мягкого, чем настоящий Гогарт, более мягкого настолько, насколько русский юмор теплее английского и голландского, насколько мирозерцание русского юмора человечнее и глубже мирозерцания величайших юмористов туманной Британии»³. В том же журнале вскоре была опубликована большая компилятивная статья о Хогарте, полная анекдотических подробностей о его жизни, содержащая в себе характеристики и подробные описания многих важнейших его произведений⁴.

С гораздо большим правом прозвание «русского Хогарта» получил в те годы художник П. А. Федотов. А. В. Дружинин в своих воспоминаниях приводит слова, слышанные им о Федотове в конце 40-х годов: «Он был бы наш Гогарт, художник-исполнитель, обещавший пойти далее этого знаменитого английского живописца»⁵, и такое суждение, несомненно, высказывалось неоднократно. М. П. Погодин, например, рекомендуя Федотова читателям своего «Москвитянина», отмечал особо его «воображение сильное, богатое, разнообразное, гогартовское»⁶. Дружинин подтверждает также, что некоторые произведения Федотова «задуманы были после просматривания картин Гогарта» и Федотов так был увлечен ими, что даже «строил планы насчет поездки в Англию» — специально «для изучения Вильки и Гогарта»⁷.

¹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч., т. 10, с. 249.

² *Коваленская Н. Н.* Русский жанр накануне передвижничества. — В кн.: *Русская живопись XIX в. М., 1929; она же: Связи России и Англии в области искусства и литературы. — Интернациональная литература, 1941, № 11-12, с. 291.*

³ *Пантеон, 1853, т. 7, с. 6—7.* Об Астрахове см.: *Собко Н. П.* Словарь русских художников. СПб., 1893, т. 1, вып. I, с. 253.

⁴ *Вильям Гогарт. Лондон сто лет тому назад. — Пантеон, 1853, т. 10, с. 1—22; т. 11, с. 1—30.* Статья заимствована из французского журнала «Revue Contemporaine».

⁵ *Воспоминания о русском художнике П. А. Федотове (1853).* — В кн.: *Дружинин А. В.* Собр. соч. в 8-ми т. СПб., 1865—1867, т. 7, с. 676.

⁶ *Цит. по кн.: Лещинский Я. Д.* Павел Андреевич Федотов. Художник и поэт. М.—Л., 1946, с. 232; в этой монографии приводятся (с. 80) сопоставления картин и рисунков Федотова с хогартовскими; ранее об этом писали Г. Г. Павлуцкий в статье «Федотов и Гогарт» в киевских «Университетских известиях» (1894, июнь, с. 213—226) и другие исследователи Федотова.

⁷ *Дружинин А. В.* Собр. соч., т. 7, с. 688.

Очень возможно, что более близкому ознакомлению Федотова с Хогартом содействовал именно Дружинин, в своих литературных работах и публицистических статьях выступавший как заинтересованный и убежденный популяризатор английской культуры; он хорошо знал Хогарта и много раз писал о нем. В одном из своих «Писем иногороднего подписчика», печатавшихся в «Современнике» (письмо 9-е, ноябрь 1849 года), Дружинин проводил параллель между Хогартом и Диккенсом, находившимся тогда у нас в зените своей славы («...у Диккенса есть много общего с Гогартом: придайте первому из них больше лирического элемента, смягчите угрюмую и резкую насмешку второго, у вас будут два близнеца-художника, неподражаемые в живописи и словесности» и т. д.)¹; в этюде «Джонсон и Босвель» (1851—1852) он отсылал читателя к «полному собранию гравюр Гогарта»², несомненно прекрасно ему известному. Впоследствии (1854) Дружинин изложил также «Лекции об английских юристах» Теккерея, приведя отсюда в своем переводе несколько страниц, посвященных Хогарту³; наконец, в большой статье, посвященной «Корнхиллскому сборнику» Теккерея (1860), подробно остановился на анонимной статье «В. Хогарт, живописец, гравер и философ»⁴.

В те же годы в книге М. А. Загоскина «Москва и москвичи» в споре упоминается имя Хогарта, как всем хорошо известного живописца: «Позвольте, скажут мне: да разве Гогарт был человек не гениальный, а ведь в его карикатурах вы найдете не много утешительного. <...>

— Гогарт! Да это совсем другое дело: карикатура вовсе не имеет притязания на истину: она представляет действительную жизнь всегда в преувеличенно-искаженном виде и даже иногда совершенно искаженном виде»⁵.

Интерес к художественному наследию Хогарта в известной степени предопределил у нас интерес и к его трактату. Намеки на «Анализ красоты» и прямые ссылки на отдельные его положения можно встретить нередко в русской печати в середине XIX столетия. Именно этот трактат Хогарта имел в виду И. С. Тургенев в своей известной статье о «Бедной невесте» А. Островского. Говоря о неясности образа Марьи Андреевны в этой комедии, о том, что драматургу не удалось сообщить ему «жизненной необходимости», утверждая, что автор «добросовестно и старательно гоняется за ней — за этой неуловимой чертой жизни, и не достигает ее до конца», Тургенев несколько неожиданно вспоминает именно хогартовский трактат и его теорию линий, интерпретируя ее, впрочем, на свой лад и несколько вольно. «Из математики нам известно, — пишет Тургенев, — что переломанная на самые мелкие углы прямая линия может только бесконечно приблизиться к линии круга, но никогда не сольется с ней. Точно так же и ум, труд, наблюдение проводят только, если можно так выразиться, прямые линии. Одной поэзии дана та «волнистая линия красоты»,

¹ Дружинин А. В. Собр. соч., т. 6, с. 202—205.

² Там же, т. 4, с. 177.

³ Там же, т. 5, с. 507—512.

⁴ Там же, с. 393—395. Исходя из того, что этот «капитальный труд» испорчен «эксцентричностью», «фантастическою разбросанностью, бесконечными иллюзиями» и «полным пренебрежением к общепринятым обычаям биографов», Дружинин приписал его авторство Джону Рескину, «знатоку художеств, пользующемуся в Англии большой славой». На самом деле эта статья принадлежит Джорджу Сейла, популярному журналисту и очеркисту, другу Диккенса. Через несколько лет эта работа вышла отдельной книгой с полным именем автора (*Sala G. A. William Hogarth; Painter, Engraver and Philosopher. Essays on the Man, the Work, and the Time. London, 1866*).

⁵ Загоскин М. А. Москва и москвичи. М., 1850, с. 23.

о которой говорил Гогарт»¹. Тургенев несомненно читал вступительную лекцию «Эстетики» Гегеля, в которой дано краткое изложение теории линий Хогарта².

Несомненно, что «Анализ красоты» был известен также Чернышевскому, хотя, по-видимому, и не по подлинному тексту. В своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) он назвал Хогарта один раз, имея его в виду только как художника-сатирика³. Тем не менее Чернышевскому уже в это время были хорошо известны теоретические положения его трактата. Осенью 1854 года у Чернышевского возник замысел написать цикл популярных статей по вопросам эстетики. Первая из этих статей — «Критический взгляд на современные эстетические понятия» — была им закончена и предложена для журнала «Отечественные записки», но опубликована не была и впервые увидела свет лишь в 1924 году; в этой статье Чернышевский прямо ссылается уже на «Анализ красоты», хотя и не называет его заглавием⁴. Излагая здесь «наши собственные мнения о том, в чем состоит сущность прекрасного», и рассуждая, в частности, «о тех предметах, которые нам кажутся прекрасными», Чернышевский пишет: «Особенно к животным прилагается мысль Гогарта, что кривая линия — линия красоты. В самом деле, органические существа всегда имеют фигуру, очерченную закругленными линиями, и всякая угловатость в них кажется нам некрасивою, потому что сила и полнота органической жизни придает округлость формам живых существ, и всякая угловатость в них бывает или следствием худого сложения и болезненности, или прямо уродливостью»⁵. Сходные мысли мы действительно находим в «Анализе красоты» (гл. X—XI).

Через несколько лет другой видный представитель русской революционно-демократической критики, П. Л. Лавров, уделил трактату Хогарта более пристальное внимание; в статье своей о «Лаокооне» Лессинга (1860) П. Л. Лавров довольно подробно, хотя и не вполне точно, изложил его, связав с общим развитием западноевропейской эстетической мысли в XVIII веке. Упомянув о Ломатцо и Дюфренуа как предшественниках Хогарта, Лавров попытался также определить, в чем состояло своеобразие его точки зрения. Хогарт, по его словам, «ищет линию, соединяющую в высшей степени свойства, доставляющие удовольствие нашему зрению. Эти свойства суть: правильность, многообразие, однородность, некоторая сложность, наконец, величина, — впрочем, не выходящая из известных пределов. Первые четыре свойства Гогарт находит преимущественно в волнообразной линии — основе красоты, и в змеистой линии, соединяющей к первой силу прелести. Наконец, между всеми волнообразными и всеми змеистыми линиями он выбирает ту, которая наиболее удовлетворяет

¹ Тургенев И. С. Несколько слов о новой комедии г. Островского «Бедная невеста». — Собр. соч. в 12-ти т. М., 1956, т. 11, с. 144.

² Hegel G. W. F. Vorlesungen über Aesthetik. — In: Werke. Berlin, 1835, Bd 10, T. 1, S. 180.

³ Хогарт назван здесь Чернышевским как пример художника, творческая деятельность которого «возбуждена вопросами, порождаемыми наблюдениями жизни» и у которого выражается стремление «произвести живой приговор о явлениях, интересующих его» (Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. В 15-ти т. М., 1949, т. 2, с. 86).

⁴ Очень возможно, что «Анализ красоты» был известен Чернышевскому из цитат в трактате Э. Бёрка, подробно изложенном в этой же статье.

⁵ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 2, с. 147. О «теории» Хогарта Чернышевский упомянул еще раз в том же 1854 г. — в опубликованной им в «Отечественных записках» рецензии на «Поэтику» Аристотеля в переводе Б. Ордынского.

условиям, им поставленным, и строит графически *линию красоты и линию прелести*. П. Л. Лавров не оставил, однако, без возражений суммарно изложенную им хогартовскую теорию, справедливо заметив при этом, что «исключительность положений Гогарта вышла из рода его занятий»: «В человеческом теле искал живописец человеческих форм безусловную красоту и прелесть; поэту он отверг все остальное, и следствием этой исключительности были самые странные результаты в архитектуре. Греческий и римский стиль, где преобладает круг с прямою линией, готический стиль с его пересечениями кривых — все это оказалось в отношении красоты ниже витых колонн, переплетенных линий в фасадах зданий. Результат осуждал положение»¹. В своем заключительном приговоре П. Л. Лавров был прав только отчасти: он не учел, в частности, что в свое время Хогарт не мог встать всецело на историческую точку зрения при оценке эстетических явлений и что известная непоследовательность и противоречивость в отношении его к архитектурным ордерам античного мира и в особенности в его понимании готики объяснялись и состоянием эстетических представлений в ту пору, и явным полемическим заданием его книги. Хотя Хогарт и претендовал на решение основных проблем сущности красоты, предложенные им результаты были исторически ограниченными и практически неприложимыми в следующем столетии; поэтому и судить о его трактате следует не как о непререкаемой догме, но как об историческом памятнике эстетической мысли.

Тем не менее краткая характеристика «Анализа красоты», данная П. Л. Лавровым, надолго сохранила свое значение в русской литературе, так как она основана была на знакомстве с его подлинным текстом и, в частности, свидетельствовала о достаточно ясном понимании хогартовского стиля и его специфической, трудновоспроизводимой в переводе терминологии. Впоследствии в русской печати встречались неоднократно упоминания «Анализа красоты», а также его изложения², но последние делались большей частью с чужих слов и отличаются разнообразными неточностями.

К середине XIX столетия популярность Хогарта как художника утвердилась в России уже прочно и незыблемо. Началась пора спокойного и беспристрастного изучения его наследия, основанного не только на литературных данных, но и на опытах самостоятельных анализов его художественных полотен. Хорошее их собрание могли оценить по достоинству многочисленные русские посетители Манчестерской выставки 1857 года³, в еще большей степени — Лондонской выставки 1862 года. Об этой последней, кстати сказать, подробный отчет представил Д. В. Григорович, открывавший свою статью следующими словами: «Начнем с Гогарта. . . первого основателя, можно сказать, самостоятельной школы живописи в своем отечестве. Все, что считается лучшим в творениях этого замечательного человека, собрано здесь с той нежной заботливостью, которая прилагается англичанами ко всему, что сколько-нибудь возвышает их национальную славу». Григорович дал подробную характеристику всех тридцати двух картин Хогарта, собранных на этой выставке, раскрыл перед читателями весь

¹ Лавров П. Л. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. Сочинение Лессинга. (Пер. Е. Эдельсона). — Библиотека для чтения, 1860, № 3, с. 21—22, 45—47; воспроизведено в кн.: Лавров П. Л. Этюды о западной литературе. Пг., 1923, с. 23—24.

² См., например: Чешихин В. Е. Гогарт. Критико-биографический этюд. — Артист, 1892, № 24 (II), с. 106—107; Дионео. К юбилею Гогарта. — Русское богатство, 1897, № 10, с. 136—137; и др.

³ Современник, 1857, т. 14, № 8, с. 317.

его творческий путь, подтвердив, в частности, справедливость той оценки его наследия, которая издавна складывалась в русской критике: «Отрицать в Гогарте всякое сочувствие к красоте и природе так же несправедливо, как обвинять его безусловно в суровом скептицизме и озлоблении по принципу против всего рода человеческого»¹. В том же году Герцен в «Колоколе» еще раз вспомнил Хогарта в «первом письме» своей работы «Концы и начала». Говоря здесь о значении сатирических жанров в буржуазной культуре и напомнив о «карикатурах» у Диккенса, «сверных до трагического», Герцен заметил: «Далее Гогарта этот род идти не может»². Как бы мы ни толковали эти слова, ясно, что они прежде всего утверждают в нашем сознании все значение исторического дела, совершенного Хогартом.

Правдивые слова о значении Хогарта в мировом искусстве сказаны были также В. В. Стасовым. Стасов высоко ценил Хогарта, называя великим начатое им дело — «представлять все то, что совершается в действительной повседневной жизни». Огромной заслугой Хогарта Стасов считает то, что ему удалось правдиво запечатлеть «сцены с улицы, с рынка, из тюрьмы, из кабака и зазорного дома, закулисные тайны барской жизни», смело выставить наружу изнанку «пышности и величия». «Чем, как не страшным позором искусства, должно было представиться все это публике и художникам, воспитанным в благочестивом обожании только тех картин, где являлись фальшивые спартапцы и небывалые сабики, ходульные Фермопилы и сентиментальные Федры, забавные Бруты и жалкие Сократы». «Эти понятия долго еще и после смерти Гогарта удерживались не только во всей Европе, но и в самой Англии: в продолжение многих десятков лет не нашлось и там ни одного продолжателя великого дела, начатого Гогартом. Но пришло, наконец, время, и то, что было тайной одного, разлилось на весь мир, сделалось потребностью и стремлением всех»³. Хогарт-живописец воспринимался и пропагандировался Стасовым не только как один из «значительнейших предшественников живописцев XIX века», но и как союзник в его борьбе за национальное русское реалистическое искусство; именно поэтому Стасов ставил в пример «гогартовское постижение жизни, его жажду «проникнуть во все изгибы совершающейся перед нашими глазами действительности»⁴. Хотя Стасов нигде не упоминает «Анализа красоты», он не мог не знать этот трактат, считавшийся в то время одним из важнейших памятников английской эстетической мысли просветительской поры. Стоит отметить, что в конце XIX века Л. Н. Толстой в своем трактате назвал Хогарта среди английских философов предшествующего столетия, писавших по вопросам эстетики⁵.

Первоклассный мастер-реалист, художник с большим кругозором и опытом жизни, с ясной устремленностью своих идейных исканий, Хогарт должен быть нам известен и как писатель лучше, чем его знали предшествующие поколения русских читателей.

М. П. Алексеев

¹ Григорович Д. В. Картины английских живописцев на выставке 1862 года в Лондоне. — Русский вестник, 1863, т. 44, с. 32—39.

² Герцен А. И. Собр. соч., т. 16, с. 136.

³ Стасов В. В. Избранное. М.—Л., 1951, т. 2, с. 250—251. («После всемирной выставки 1862 г.»). О Хогарте Стасов говорит также в статьях «Двадцать пять лет русского искусства» (1882), «Тормозы нового русского искусства» (1885) и др.

⁴ Там же, с. 251.

⁵ Толстой Л. Н. Что такое искусство. М., 1898, с. 21.

(Более подробно о Хогарте в России см.: Левин Ю. Д. Уильям Хогарт и русская литература. — В кн.: Русская литература и зарубежное искусство. Сб. исследований и материалов. Л., 1986, с. 35—61. — *Ред.*.)

У. ХОГАРТ

АНАЛИЗ КРАСОТЫ

НАПИСАНО С ЦЕЛЬЮ ЗАКРЕПИТЬ
НЕУСТОЙЧИВЫЕ ПОНЯТИЯ О ВКУСЕ

*Так он кружил извилистым путем,
Играя в изворотах перед Евой,
Чтоб взор ее привлечь...*

Мильтон



Содержание

Предисловие.

Введение. Применение и преимущества, которые мы получаем, рассматривая твердые предметы как тонкие оболочки, составленные из линий, подобных шелухе луковицы.

Глава I. О соответствии.

Глава II. О разнообразии.

Глава III. О единообразии, правильности или симметрии.

Глава IV. О простоте или ясности.

Глава V. О сложности.

Глава VI. О величине.

Глава VII. О линиях.

Глава VIII. Из каких частей и каким образом составляются изящные фигуры.

Глава IX. О композиции с волнообразной линией.

Глава X. О композиции со змеевидной линией.

Глава XI. О соразмерности.

Глава XII. О свете и о тени, а также о том, как благодаря им предметы представляются глазу.

Глава XIII. О композиции по отношению к свету, тени и цвету.

Глава XIV. О красках.

Глава XV. О лице.

1) Проявления наивысшего вкуса и его противоположности.

2) Характер и выражение лица.

3) О том, как линии лица изменяются от детства к старости и указывают нам различный возраст.

Глава XVI. О положениях тела.

Глава XVII. О движении.

1) Новый метод овладения легким и изящным движением руки, головы и др.

2) О танце, преимущественно менуэте.

3) О контрдансе и в заключение о сценическом движении.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Если когда-нибудь и требовалось предисловие, то, вероятно, именно к этому сочинению, заглавие которого (объявленное в печати некоторое время тому назад) очень заинтересовало любопытствующих и возбудило их ожидания, хотя они отчасти и сомневались в том, что подобный труд может быть выполнен удовлетворительно.

Хотя красота доступна взорам¹ и ощущается всеми, исследования, ей посвященные, были почти совсем оставлены из-за большого количества бесплодных попыток объяснить ее причины. Красота обычно считалась понятием высоким и слишком тонкого свойства, чтобы она могла подлежать действительно вразумительному обсуждению. Таким образом, представляя публике это сочинение, столь новое по своему содержанию, следует сказать несколько вводных слов, в особенности потому, что оно естественно столкнется с некоторыми общепринятыми и давно установленными мнениями, а может быть, и опровергнет их; так как споры могут возникнуть и по поводу того, насколько глубоко и как именно предмет этой книги рассматривался и обсуждался ранее, правильно будет изложить читателю все, что можно собрать об этом в сочинениях древних и современных писателей и художников.

Неудивительно, что красота так долго считалась необъяснимой, поскольку сущность многих ее сторон не может быть постигнута одними лишь литераторами. В противном случае, остроумные джентльмены, печатавшие об этом в последнее время целые трактаты и писавшие гораздо более ученым образом, чем это можно ожидать от человека, никогда прежде не бравшего пера в руки, не были бы так скоро приведены к путанице в своих мнениях и не были бы вынуждены так внезапно свертывать на общую, протоптанную стезю рассуждений о нравственной красоте² для того, чтобы выпутаться из трудностей, с которыми они, как оказалось, встретились. Вдобавок они, по тем же причинам, вынуждены забавлять своих читателей удивительными (но часто ошибочными) похвалами умершим художникам и их произведениям; беспреестанно рассуждая о следствиях вместо того, чтобы раскрывать причины, они после приятных слов и долгих красноречивых разглагольствований благополучно кончают тем, с чего начали, честно признаваясь, что в отношении того, что следует понимать под привлекательностью, то есть по основному пункту обсуждаемой проблемы, они даже не претендуют на какое бы то ни было понимание...

И в самом деле, как они могут понять? Ведь здесь необходимо практически знать искусство рисования в целом (одной скульптуры недостаточно), и знать его в самой высокой степени, для того чтобы иметь возможность протянуть цепь своих изысканий через все его части, что, я надеюсь, будет сделано в настоящем сочинении.

Естественно возникает вопрос, почему лучшие художники последних двух столетий, которые в своих произведениях постигли красоту и привлекательность, ничего не сказали о предмете, имеющем такое большое значение для изобразительного искусства и их собственной славы? На это я отвечаю, что они, вероятно, достигли выдающегося мастерства в своих работах путем точного воспроизведения красок природы и частым подражанием замечательным античным статуям. Это в достаточной степени удовлетворяло их как художников, и они не беспокоили себя дальнейшими расследованиями тех особых причин, которые вызывали эти результаты.

Не странно ли в самом деле, что великий Леонардо да Винчи (среди многих философских наставлений, которые он беспорядочно дает в своем трактате о живописи)³ не обмолвился даже малейшим намеком, имеющим в виду систему подобного рода, тем более что он был современником Микеланджело, который, как утверждают, открыл определенный принцип только в торсе античной статуи (хорошо известной благодаря этому обстоятельству как «торс Микеланджело»⁴, рис. 54 табл. 1). Принцип этот придавал его творениям величие вкуса, свойственного лучшим античным произведениям искусства. Относительно этого предания у Ломатцо⁵, который в то же время писал о живописи, мы находим следующий достойный внимания отрывок (т. 1, кн. 1).

«...И потому, что здесь отсутствует некое указание *Микеланджело*, которое может послужить нашей цели, я не утаю его, оставив дальнейшее его толкование и понимание самому читателю. Рассказывают, что *Микеланджело* однажды дал следующее наставление своему ученику художнику *Марку из Сьены*: *в основу своей композиции он всегда должен класть фигуру пирамидальную, змеевидную и поставленную в одном, двух и трех положениях*. В этом правиле (по моему мнению) заключается вся тайна искусства, потому что величайшее очарование и жизнь, какие только может иметь картина, это передача *Движения*, которое художники называют *духом* картины. Нет такой формы, которая бы выражала *движение* лучше, чем пламя или огонь, который, согласно *Аристотелю* и другим философам, является наиболее деятельным из всех других элементов. Поэтому форма языка пламени наиболее пригодна для изображения движения. Пламя имеет форму *Конуса* или острия, которым оно будто бы рассекает воздух, чтобы подняться в свою, присущую ему сферу. Таким образом, композиция, которая имеет эту форму, будет наиболее красивой...»⁶

Многие писатели после Ломатцо в тех же выражениях рекомендовали применять это правило, не понимая, однако, его смысла. Потому что пока оно не изучено систематически, практическая сущность того, что мы называем «привлекательностью»⁷, не может быть нами достигнута.

Дюфренуа⁸ в своем «Искусстве живописи» * говорит: «Широкие, плавные линии очертаний, имеющие волнообразный вид, придают привлекательность не только части, но и всему телу, как это мы видим в статуе Антиноя⁹ и во многих других античных статуях. Красивая фигура и ее части должны всегда иметь змеевидную, подобную пламени форму; естественно, этот род линий имеет от природы нечто живое и как бы таит движение, очень сходное с подвижностью пламени и змеи».

Если бы Дюфренуа понимал вышесказанное, то он, говоря о привлекательности, не вступил бы в противоречие с самим собой, когда писал: «Но откровенно говоря, это трудное дело и редкий дар, который художник скорее получает от бога, нежели приобретает собственными стараниями и трудом» **.

Еще более противоречит себе де Пиль¹¹, который в своем «Жизнеописании художников» говорит: «Художник может владеть ею (подразумевается «привлекательность») только от природы и даже не знать, что владеет ею, ни в какой степени владеет ею, ни как сообщает ее своим произведениям, не знать, что привлекательность и красота — разные вещи; красота вызывает удивление благодаря призракам, привлекательность — без них».

Все английские писатели, писавшие по этому поводу, повторяли подобные слова; с тех пор *Je ne sçai quoi*¹² стало модной фразой для определения того, что мы называем словом «привлекательность».

Таким образом, становится ясно, что совет, который почти как оракул подал так давно Микеланджело, оставался до настоящего времени загадочным и даже мог восприниматься в обратном смысле. Мы начнем несколько меньше удивляться этим обстоятельствам, если сообразим, что заявление это так же полно противоречий, как самое темное изречение, когда-либо произнесенное в Дельфах¹³, потому что *изогнутые линии так же часто являются причиной отталкивающего безобразия, как и привлекательности*.

Решение этого вопроса здесь было бы предвосхищением того, что читатель найдет более подробно изложенным на страницах настоящего сочинения.

Существуют также серьезные возражения против пристрастия к прямым линиям, которые якобы создают истинную красоту форм человеческого тела, где им никогда и не следовало бы появляться. Посредственный конессёр¹⁴ считает, что профиль красив только при очень прямом носе, а если лоб сливается с ним в одну прямую линию, то он находит это еще более возвышенным. Я видел жалкие наброски, начерченные пером, которые продавались по значительной цене

* См. перевод Хейдока, напечатанный в Оксфорде в 1598 году.

** См. перевод латинской поэмы о живописи Дюфренуа, сделанный Драйденом¹⁰, стих 28-й и примечание к этим самым строкам на с. 155-й, которое гласит следующее: «Трудно сказать, что именно определяет «привлекательность» живописи. Воспринять и понять ее гораздо легче, чем выразить словами; происходит она от озарений превосходного разума (по не может быть приобретена), с помощью которого можно так подать вещи, что они начинают нравиться».

только потому, что здесь были изображены профили, подобные тому, который изображен между рис. 22 и 105 табл. 1. А такой профиль каждый человек может нарисовать с закрытыми глазами. Общее представление о том, что человек должен быть прямым, как стрела, и держаться совершенно выпрямившись, относится к тому же кругу идей. Если бы учитель танцев увидел своего ученика в легкой, изящно изогнутой позе Антиноя (рис. 6 табл. 1), он начал бы стыдить его, сказал бы, что он согнулся как бараний рог, велел бы ему поднять голову и держаться так, как держится его учитель (см. рис. 7 табл. 1).

Художники, судя по их работам, в этом смысле не менее единодушны, чем писатели. Французы, за исключением тех, кто подражал античной и итальянской школе, казалось, упорно избегали в своих картинах змеевидной линии, особенно Антуан Куапель¹⁵, писавший на исторические сюжеты, и Риго¹⁶, главный портретист Людовика XIV.

Рубенс¹⁷, рисунок которого очень своеобразен, пользовался широкой, плавно движущейся линией, которая, главным образом, и встречается во всех его картинах и придает им дух благородства. Но он, кажется, не был знаком с тем, что мы называем точной линией, о которой мы еще будем говорить подробно и которая придает тонкость произведениям лучших итальянских мастеров. Рубенс, скорее, перегружает контуры слишком смелыми изогнутыми линиями в форме буквы S.

Когда Рафаэль увидел работы Микеланджело и античные статуи, он внезапно изменил свое отношение к прямым жестким линиям и так пристрастился к змеевидной линии, что довел ее до смешного излишества, особенно в своих драпировках; правда, превосходное умение наблюдать жизнь скоро избавило его от этого заблуждения.

Пьетро да Кортона¹⁸ в очень удачной манере применил эту линию в своих драпировках.

Нигде принцип этот не воплощен лучше, чем в некоторых картинах Корреджо, особенно в его картине «Юнона и Иксион»¹⁹. Однако пропорции его фигур иногда таковы, что их мог бы исправить простой, малюющий вывески живописец.

Между тем Альбрехт Дюрер²⁰, рисовавший по математическим правилам, не отклонялся в сторону «привлекательности» даже тогда, когда, рисуя с натуры, он должен был это делать, потому что пользовался своими собственными, не годными к употреблению правилами пропорций.

Но самую большую путаницу в это дело внесло, быть может, то обстоятельство, что Ван Дейк²¹, во многих отношениях один из лучших портретистов, каких мы только знаем, очевидно, просто никогда не думал ни о чем подобном. В его картинах «привлекательность» присутствует в той мере, в какой она была случайно дарована ему природой.

Существует гравюра, изображающая герцогиню Уортон (рис. 52 табл. 2), гравированная Ван Гунстом с оригинала Ван Дейка, лишенная какого бы то ни было изящества. Если бы ему была известна эта линия как главная, он не смог бы нарисовать все части своей

картины наперекор ей, точно так же как мистер Аддисон не смог бы написать всего «Зрителя»²² наперекор правилам грамматики, разве что он постарался бы сделать это нарочно. Во всяком случае, вследствие других больших достоинств Ван Дейка, художники предпочитают именовать этот недостаток привлекательности в его позах *простотой*, и в самом деле они часто справедливо заслуживают этого эпитета.

Современные художники не меньше колеблются и противоречат друг другу, чем уже упомянутые мастера, сколько бы они ни утверждали противное. Мне хотелось убедиться в этом, и в 1745 году я издал фронтиспис к моему собранию гравюр, нарисовав там палитру с изображенной на ней змеевидной линией, под которой я поместил слова: *линия красоты*²³. На эту приманку попались быстро, и ни один египетский иероглиф не занимал умы в течение столь долгого времени; художники и скульпторы являлись ко мне, чтобы узнать значение этих слов, и были озадачены ими не менее, чем *все прочие*, до тех пор, пока не получали разъяснения. И только тогда, а не раньше некоторые вспомнили, что давно знакомы с этой линией, хотя сведения, которые они могли дать о ее свойствах, были почти так же удовлетворительны, как те, какие рабочий может дать о машине, которой он постоянно пользуется, — как о механической силе.

Другие, как, например, заурядные портретисты и копиисты картин, отрицали, что в природе и в искусстве может существовать такое правило, и уверяли, что все это чистейший и бессмысленный вздор. Однако нет ничего удивительного в том, что эти джентльмены не были способны понять вещь, с которой мало имели или совсем не имели ничего общего. Хотя *копиист* и может иногда, по общему мнению, соперничать с копируемым оригиналом, но ему самому требуется не больше способностей, таланта или знания жизни, чем поденщику-ткачу, который, работая по готовому узору, кладет нить за нитью, почти не созная, что он тклет, человека или лошадь, и все же, в конце концов, после почти бессознательной работы снимает со своего станка красивый гобелен, изображающий, быть может, одну из тех битв Александра, которые написал Лебрен²⁴.

Так как вышеупомянутая гравюра вовлекала меня в частые споры при объяснении качеств этой линии, я был чрезвычайно рад найти поддержку в упомянутом выше правиле Микеланджело, на которое мне впервые указал доктор Кеннеди²⁵, ученый антикварий и коллекционер, у которого я впоследствии приобрел перевод книги Ломатцо, выбрав из него несколько необходимых для моих целей отрывков.

Попытаемся теперь раскрыть, как обсуждаемый вопрос был освещен в древности.

Вначале Египет, а затем Греция показали своими работами большое мастерство в искусствах и науках и среди прочих также в живописи и скульптуре, которые, как предполагают, обязаны своим происхождением их великим философским учениям. Пифагор, Сократ и Аристотель, видимо, указали верный путь к изучению природы художникам и скульпторам того времени (которого они, по всей вероятности, и придерживались впоследствии, идя теми тропинками,

каких от них требовала каждая отдельная профессия). Это может быть установлено из ответов, которые дал Сократ своему ученику Аристиппу и живописцу Паррасию²⁶ в отношении *соответствия* — первого и основного закона природы, касающегося красоты.

В известной мере я избавлен от трудов по собиранию исторических сведений об этих искусствах у древних, так как случайно обнаружил предисловие к трактату под названием «*Об идеально прекрасном*»*. Этот трактат был написан Ламбертом Тен-Кате²⁷ по-французски и переведен на английский Джеймсом Кристофером ле Блоном²⁸, который, говоря об авторе, пишет в своем предисловии: «Превосходное понимание существа предмета, обнаруженное им (Тен-Кате) в сочинении, которое я ныне выпускаю в свет, основано на принципе соответствия у древних греков, то есть на том истинном ключе к нахождению всех гармонических соразмерностей в живописи, скульптуре, архитектуре, музыке и т. д., который привез в Грецию Пифагор, возвратившись из своих странствий.

После того как этот великий философ путешествовал по Финикии, Египту и Халдее, где он беседовал с учеными, он вернулся в Грецию в 520 году до нашей эры, около 3484 года от сотворения мира, и привез на благо своих соотечественников много превосходных открытий и улучшений, среди которых закон соответствия был одним из самых значительных и полезных.

После него (но не прежде) греки с помощью этого соответствия начали превосходить другие нации в науках и искусствах; до этого времени они изображали свои *божества* в виде простых человеческих фигур, а теперь греки начали понимать идеально прекрасное. Памфил²⁹, прославившийся в лето от сотворения мира 3641, в 363 году до нашей эры, и учивший, что никто не может достичь совершенства в живописи без знания математики, ученик Павсия и учитель Апеллеса, был первым, кто искусно применил упомянутое соответствие к искусству живописи. Примерно в то же самое время скульпторы и архитекторы начали применять его, каждый в своем искусстве, и без этой науки греки остались бы такими же невежественными, какими были их предки.

Они продолжали совершенствоваться в рисунке, живописи, архитектуре, скульптуре и пр., пока не стали чудом для всего мира, особенно после того, как народы Азии и египтяне (бывшие прежде учителями греков) с течением времени и по причине опустошительных войн потеряли свое былое превосходство в науках и искусствах. За это все другие народы были впоследствии обязаны грекам и могли лишь подражать им.

Ведь когда римляне покорили Грецию и Азию и привезли в Рим лучшие картины и прекраснейших художников, мы не можем считать, что они открыли великий ключ к познанию — соответствие, о котором я теперь говорю. Их лучшие творения были сделаны под руководством греческих художников, которые, казалось, не хотели открывать своего секрета в отношении соответствия потому, что либо

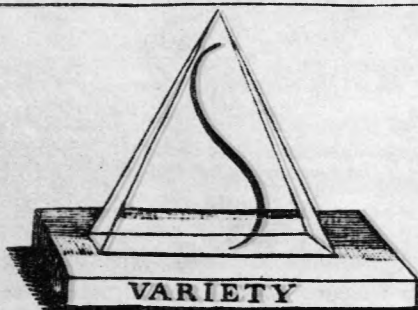
* Напечатан в 1732 году и продается А. Милларом.

THE
ANALYSIS
OF
BEAUTY.

Written with a view of fixing the fluctuating IDEAS of
TASTE.

BY WILLIAM HOGARTH.

*So vary'd be, and of his tortuous train
Curl'd many a wanton wreath, in sight of Eve,
To lure her eye.----- Milton.*



L O N D O N :

Printed by J. REEVES for the AUTHOR,
And Sold by him at his House in LEICESTER-FIELDS.

MDCCLIII.

Титульный лист первого издания «Анализа красоты»

~~The unpleasantry and the~~
~~unpleasantry~~
and examples
of proverbs may not a clear idea of what
conflict ^{mean} be concerned in ^{humour} other things ^{the better}
Is it not the same,umble or sanction of cor-
cumstances, that makes up the Humorous Characters
of Tragic in Duke and no Duke of roll in
the Devil to pay? saw there is the same re-
-calary connection in most of Falstaffs Humours
- saying stand before me boy I would not be seen
to his little page when the Lord Chancellor was
passing by and again this fighting and going
blows ^{Hedilbroth} and don get what ^{afford} ^{shewy} from
ing ^{most} ^{Horror} by this ^{means} becomes matter of laughter
and jest, as the known story of the wounded
man in a ^{his} fight having had his leg shot
off ^{of which} ^{had} also his head shot
off by a cannon ball as he carried down to
the surgeon, unknown to the surgeon ^{at the} ^{time} ^{of} ^{the} ^{operation}
the surgeon being angry. ^{for} ^{his} ^{treachery} ^{it} ^{is}
braying a man to be cur'd ^{with} ^{gold} ^{stand}
of the fellow who brought the body, whom
for answer in a pet damn him he told
me it was his leg, another Instance of this
kind of Humour in a story of Horace is

Рукописная страница из «Анализа красоты»
с карандашными поправками Т. Морелла

намеревались стать необходимыми Риму, сохраняя свой секрет, либо сами римляне, которые преимущественно утверждали свое господство над миром, были недостаточно любознательны и не пытались узнать этот секрет, не зная его важности и не понимая, что без него они никогда не достигнут степени совершенства греков. Тем не менее следует признать, что римляне удачно применяли пропорции, которые греки задолго до того свели к определенным твердым правилам, согласно своему древнему Соответствию.

Таким образом, римляне смогли достичь благополучного применения пропорций без постижения самого Соответствия».

Эта оценка сходится с тем, что постоянно наблюдается в Италии, где творения греков и римлян как в чеканке, так и в скульптуре столь же отличны друг от друга, как особенности их языков.

Так как предисловие к указанной книге оказалось для меня полезным, я надеялся, судя по ее названию и уверениям переводчика, что ее автор благодаря своей великой учености открыл тайну древних, встретить там что-либо, что помогло бы мне или подтвердило сложившуюся у меня схему. Однако я был сильно разочарован, не обнаружив ничего подобного, — ни объяснения слова *Соответствие*, ни даже последующего упоминания о нем, которое вначале так приятно взволновало меня. Теперь я предложу читателю лишь один образец того, как сам автор своими словами раскрывает эту великую тайну древних или *великий ключ знания*, как ее называет переводчик.

«Возвышенное в искусстве, столь мною ценимое, о котором я начал говорить, поистине есть *не знаю что такое* (Je ne sçai quoi), то есть нечто необъяснимое для большинства людей и в то же время нечто наиболее существенное для всех истинных знатоков искусства. Я бы назвал его гармонической правильностью, выражающей задевающее за живое или волнующее единство, патетическое согласие или согласованность не только каждого члена тела по отношению к целому, но также и каждой части отдельного члена по отношению к нему самому. В то же время возвышенное проявляется также в *бесконечном многообразии частей*, причем каждая из них подчинена разным задачам; таким образом, общее положение каждой фигуры и использование драпировки должны отвечать или соответствовать избранной задаче. Короче, это подлинное зрелище ясности и гармоничного соподчинения идей как для лица и фигуры, так и для положений тела. По моему мнению, великий гений, который стремится к идеалу, должен заняться именно этим, так как это являлось основой изучения для наиболее знаменитых художников. Именно в этом великим мастерам не может подражать никто, кроме них самих или тех, кто приблизился к познанию идеала, и тех, кто, так же как эти мастера, сведущ в правилах или законах природы поэзии и живописи, хотя и уступает им в высоком духе изобретательности».

Слова о *бесконечном многообразии частей* в приведенной цитате, на первый взгляд, заключают в себе некоторый смысл, но он окончательно уничтожается тем, что говорится дальше в том же параграфе; все же остальные страницы заполнены, как это обычно делается, описаниями картин.

Так как каждый человек имеет право высказывать свои соображения по поводу того, что могло заключаться в этом открытии древних, моей задачей будет показать, что это был ключ к совершенному познанию многообразия как формы, так и движения. Шекспир, который обладал даром глубочайшего проникновения в природу, суммировал все чары красоты в двух словах: *бесконечное многообразие*. Говоря о власти Клеопатры над Антонием, он замечает:

Ее разнообразье бесконечно,
Привычкою его не истощить.³⁰

(Д. 2, сч. 3)

Часто отмечалось, что древние делали свои учения непостижимыми для простых людей и, пользуясь символами и иероглифами, сохраняли их в тайне от тех, кто не принадлежал к их особым сектам и сообществам. Ломаццо (глава 29 первой книги) пишет: «Греки, подражая древним, исследовали знаменитые пропорции, в которых проявлялось совершенство самой утонченной красоты и прелести, посвящая их в сосуде, образующем форму треугольника, Венере, богине божественной красоты, от которой проистекает красота всех низших вещей».

Если мы будем считать достоверным то, что утверждается в этом месте книги, то не можем ли мы также предположить, что символ треугольного сосуда сходен с той линией, придерживаться которой советует Микеланджело? Особенно если можно будет доказать, что треугольная форма сосуда и сама змеевидная линия — наиболее выразительны из всех, какие только можно изобрести, чтобы передать не только красоту и привлекательность, но и весь *строй формы*.

В рассказе Плиния о посещении Протогена Апеллесом³¹ существует обстоятельство, подтверждающее такое предположение. Надеюсь, мне будет позволено повторить этот рассказ. Апеллес, услышав о славе Протогена, отправился в Родос, чтобы навестить его, но не застал его дома. Тогда он попросил доску, на которой нарисовал *линию*, сказав служанке, что по этой линии хозяин сможет узнать, кто приходил навестить его. Нам точно не известно, что это была за линия, которая могла с такой определенностью характеризовать одного из лучших в своем искусстве. Если это была просто прямая линия (хотя бы даже тонкая, как волос, как полагает Плиний), она никоим образом не могла бы выразить талант великого художника. Но если мы предположим, что это была линия необыкновенного свойства, например змеевидная, то Апеллес, желая оказать честь Протогену, не мог оставить более подходящей подписи. Протоген, вернувшись домой, понял намек и нарисовал рядом еще более тонкую *или, вернее, еще более выразительную линию*, чтобы показать Апеллесу, если тот придет еще раз, что он понял его мысль. Апеллес вскоре возвратился и был очень доволен ответом, который ему оставил Протоген, и по нему убедился, что слава, идущая о Протогене, справедлива. Он еще раз исправил линию, сделав ее, быть может, еще более изящной, и уехал. Рассказ этот может иметь только такой смысл, а в том виде, в каком он обычно толкуется, его нельзя воспринимать иначе, как забавную историю.

К этому следует добавить, что едва ли найдется хоть одна египетская, греческая или римская статуя божества, которая не была бы изображена с извивающейся змеей, рогом изобилия или другим таким же изогнутым символом. Две небольшие головки богини Изиды³² над бюстом Геркулеса (рис. 4 табл. 1) — одна увенчанная шаром между двумя рогами, вторая — лилией*, относятся к этому роду.

Гарпократ³³, бог молчания, еще более замечателен в этом смысле, так как у него с одной стороны головы растет большой изогнутый рог, в руке он держит рог изобилия, второй лежит у его ног, палец он поднес к губам в знак хранения секрета (см. «Древности» Монфокона)³⁴. Примечательно, что божки варварских народов никогда не имели, да и не имеют и по сей день, сколько-нибудь привлекательных форм, какие должны были бы быть им присущи. Совершенно лишены такой привлекательности пагоды Китая³⁵. Большинство попыток китайцев в живописи и скульптуре отличается посредственным вкусом, хотя отделяют они свои работы необычайно искусно; кажется, что народ в целом смотрит на это одинаковыми глазами; такое зло является естественным следствием предрассудков, которые они усваивают, копируя свои изделия друг у друга, что древние, по-видимому, делали очень редко.

В целом же ясно, что древние изучали искусства совершенно иначе, чем их изучают сейчас. Ломаццо, судя по тому, что он пишет в одном из разделов своей работы (с. 9), в какой-то мере понимал это: «Существует двойное развитие во всех вкусах и искусствах. Одно мы называем строем природы, второе — изучением. Природа развивается обычно начиная с несовершенного, как частности, и кончая совершенным, как целым. Если, пытаясь определить природу вещей, наш разум следует тому строю, которым они порождены, то, несомненно, это будет наиболее совершенный и легкий способ, какой только можно придумать, так как мы начинаем познавать вещи из их первых, непосредственных источников, и это не только мое мнение, но и мнение Аристотеля». Однако, не понимая мнения Аристотеля и совершенно уклоняясь от его совета, он говорит дальше: «Если бы мы могли постигнуть все это разумом, мы были бы очень мудрыми, но это невозможно». После довольно туманного объяснения, почему он так думает, он заявляет: «Я решил следовать путем изучения», что до него подобным же образом делал каждый, писавший о живописи.

Если бы я прочел этот отрывок до того, как задумал свое сочинение, он бы, вероятно, остановил меня и отпугнул от попытки, которую Ломаццо называет невыполнимой задачей. Но, обнаружив, что в упоминавшихся выше спорах общее мнение направлено против меня, и что многие мои противники насмеются над моими доказательствами, несмотря на то что ежедневно пользуются ими и даже без всякого стеснения выдают их за свои собственные, — я почувствовал желание опубликовать что-нибудь на эту тему. В связи с этим я обратился к

* Лепестки этого цветка очень красиво извиваются в различных направлениях, что можно яснее рассмотреть на рис. 43 табл. 1, но существует еще любопытный маленький цветок под названием осенний цикламен (рис. 47), лепестки которого изящно извиваются только в одном направлении.

нескольким своим друзьям, которых считал способными взять в руки перо вместо меня, предлагая снабжать их устными и письменными материалами. Однако признав такой метод непрактичным и затруднительным из-за того, что одному человеку пришлось бы выражать мысли другого, особенно о предмете, с которым он либо совсем не знаком, либо совершенно новым для него, — я был вынужден найти такие слова, которые наилучшим образом отвечали бы моим собственным идеям, так как зашел уже слишком далеко, чтобы отказаться от своего намерения. Поэтому, обдумав все это наилучшим образом и набросав свои соображения в виде книги, я отдал ее на суд тех друзей, на чью искренность и способность я мог вполне положиться, решив напечатать или уничтожить ее в зависимости от их одобрения или осуждения. Но их благоприятное мнение о рукописи, высказанное публично, привлекло такое внимание к этому предприятию и так изменило отношение тех, кто был лучшего мнения о моем карандаше, чем о пере, что в результате их насмешки сменились ожиданием, особенно после того, как те же мои друзья любезно предложили мне опубликовать мой труд.

Я считаю себя особенно обязанным одному джентльмену³⁶ за то, что он исправил и улучшил, по крайней мере, треть мною написанного. Из-за его отсутствия и занятости какая-то часть моих рукописных листков попала в печать без всяких исправлений, все же остальные были просмотрены еще несколькими моими друзьями³⁷. Я охотно беру на себя вину за все неудачные выражения, которые могут встретиться в тексте, хотя, признаюсь, не склонен придавать им большого значения, если моя работа в целом будет признана полезной и не окажется в противоречии с истиной и жизнью. Если при этом условии читатель все же будет считать необходимым исправить любые ошибки, мне это доставит только удовольствие и будет большой честью для моей работы.

Я предлагаю читателям краткий очерк, сопровождаемый двумя пояснительными гравированными таблицами, в котором пытаюсь объяснить, что именно заставляет нас считать формы одних вещей красивыми, других же безобразными; одних привлекательными, других — наоборот. Я хочу показать это, рассмотрев подробнее, чем это делалось раньше, существо тех линий и их различные сочетания, посредством которых в нашем сознании возникают представления обо всем многообразии форм, какое только можно себе вообразить. Сначала, быть может, мое намерение, так же как и гравюры, могут показаться предназначенными скорее для того, чтобы поразить и позабыть, чем заинтересовать и научить. Но я убежден, что, когда примеры, почерпнутые из жизни, которые приводятся в этом очерке, будут должным образом обдуманы и исследованы на основании изложенных здесь правил, они окажутся достойными тщательного и внимательного изучения. Гравюры также, я не сомневаюсь, будут рассматриваться с таким же вниманием, когда выяснится, что почти каждая фигура, там изображенная (сколь бы странным ни показалось их объединение), в тексте книги обсуждается особо и служит для того, чтобы помочь воображению читателя в тот момент, когда отсутствуют приводимые в качестве примеров оригиналы, как из области искусства, так и из области природы.

С этой точки зрения, я надеюсь, и будут рассматриваться мои гравюры и фигуры, расположенные на них; они даны здесь отнюдь не как примеры красоты и привлекательности, а с единственной целью указать читателю, предметы какого рода должен он находить и изучать в жизни или в произведениях величайших художников.

Таким образом, мои фигуры должны рассматриваться так же, как и фигуры математика, которые он чертит пером для того, чтобы нагляднее объяснить свою мысль, хотя ни одну линию в них нельзя назвать ни идеально прямой, ни соответствующей именно той кривизне, о которой он говорит. Напротив, рисуя их, я настолько не стремился к привлекательности, что намеренно был наименее тщателен там, где следовало бы ожидать наибольшей красоты, для того чтобы лишний штрих, положенный на рисунок, не нанес ущерб мысли, изложенным в самой моей книге.

Должен сознаться, что я питаю мало надежд на то, что мое намерение в целом будет встречено с благосклонным вниманием теми, кто

уже был посвящен в тайны живописи и скульптуры более модным способом. Еще меньше я рассчитываю на поощрение, да, по правде говоря, и не желаю его, от той группы людей, которая заинтересована в подрыве любого учения, предлагающего нам *смотреть своими собственными глазами*.

Бесполезно отмечать, что некоторые из упомянутых последними являются не только опорой, но часто и единственными наставниками и вожжами первых. Но в каком свете они воспринимаются за границей, можно судить отчасти по их карикатурному изображению (рис. 1 табл. 1), взятому с гравюры, рисованной кав[алером] Гецци¹ в Риме и опубликованной мистером Пондом.

Таким образом, эта работа посвящается с большим удовольствием людям непредубежденным, потому что именно перед ними взял я на себя большинство обязательств и имею основание теперь ожидать от них наибольшего беспристрастия.

Поэтому я бы хотел уверить этих моих читателей, что как бы они ни благоговели, как бы ни чувствовали себя подавленными широковещательными терминами искусства, трудными именами и парадом великолепных с виду собраний картин и статуй, — они смогут (женщины наравне с мужчинами) скорее достигнуть совершенного знания прекрасного и изящного в искусственных так же, как в естественных формах, рассматривая их систематически, но в то же время привычным путем, чем те, кто ослеплен догматическими правилами², почерпнутыми только из произведений искусства. Больше того, я осмелюсь сказать, что они приобретут эти познания быстрее и более рационально, чем даже сносный художник, зараженный теми же предрассудками.

Чем более распространено мнение, что художники и знатоки являются единственно компетентными судьями в вопросах такого рода, тем более становится необходимым разъяснить и подтвердить все изложенное в предыдущем разделе, чтобы недостаток таких элементарных познаний не препятствовал никому заниматься подобным исследованием.

Причина, по которой джентльмены, пытливо изучавшие картины, имеют менее наметанный глаз для наших целей, чем другие, заключается в том, что их мысли были постоянно и исключительно заняты обдумыванием и запоминанием различных *манер*, в которых написаны эти картины, всевозможных историй, имен и нравов художников, относящихся вместе со многими другими мелкими обстоятельствами к технической части искусства. Но джентльмены эти очень мало, а то и совсем никакого времени не уделяли совершенствованию своих понятий о самих объектах природы. Получая, таким образом, свои первые представления лишь от *подражаний* и слишком часто становясь слепыми приверженцами их недостатков, так же как и красот, люди эти, в конце концов, окончательно пренебрегают творениями природы только лишь потому, что они не совпадают с тем, что так сильно владеет их сознанием.

Если бы это не соответствовало истинному положению вещей, многие пользующиеся известностью картины, которые украшают каби-

неты любителей во всех странах, были бы давно преданы огню. А «Венера и Купидон»³, представленные под рисунком 49 таблицы 1, ни в коем случае не смогли бы найти своего места в главных залах дворца.

Совершенно очевидно также, что глаз художника может оказаться несколько не лучше подготовленным к восприятию новых впечатлений, если он подобным же образом находится в плену у произведений искусства, потому что и он тоже готов в погоне за тенью упустить реальность. В эту ошибку впадают главным образом те, кто отправляется в Рим для завершения своего образования, так как они, неосторожно следуя заразительному примеру, совершают поездку знатока-ценителя, а не художника. И соответственно тому как они благодаря этому проигрывают в своем собственном искусстве, они выигрывают как знатоки. В подтверждение этого кажущегося парадокса можно заметить, что обычно на всех аукционах картин самые скверные художники считаются самыми лучшими судьями и что им доверяют, как я полагаю, исключительно из-за их *незаинтересованности*.

Я понимаю, что большая часть написанного мною будет скорее восприниматься как протест и как намерение сделать недействительными возражения тех, кто едва ли согласится принять недостатки этой работы с некоторой благосклонностью, а не как поощрение таких вышеупомянутых моих читателей, которые не являются ни художниками, ни знатоками. Я буду достаточно чистосердечен, чтобы признать в этом долю правды. Однако в то же время я бы не позволил себе, чтобы только это обстоятельство явилось достаточным мотивом и заставило меня обидеть кого бы то ни было, если бы не иное соображение, помимо уже упомянутого, куда более существенное для моего намерения, не сделало это необходимым. Я имею в виду необходимость обратить внимание читателей на поразительные изменения, которые, видимо, претерпевают предметы из-за предвзятого отношения и предубеждения, возникающих в нашем сознании. Те, кто хотят научиться видеть правду, должны остерегаться ложных выводов!

Хотя приведенные примеры достаточно вопиющи, однако, несомненно, справедливо (в утешение тем, кто чувствует себя несколько задетым вышеизложенным), что художники любого положения являются собой более яркий пример почти неизбежной подверженности предвзвешенности, чем какие бы то ни было другие лица.

Что представляют собой все так называемые *манеры* даже крупнейших мастеров, которые так сильно отличаются друг от друга, а все вместе взятые — от природы, как неубедительные доказательства нерушимой приверженности художников к фальши, которая благодаря их самонадеянности превращается в неоспоримую истину в их собственных глазах? Рубенс, по всей вероятности, был бы так же возмущен сухой манерой Пуссена⁴, как Пуссен — расточительной манерой Рубенса. Предвзятое мнение более мелких художников в отношении совершенства их собственных произведений еще более поразительно... Их глаза, которые так быстро подмечают недостатки других, в то же самое время совершенно слепы по отношению к своим собственным! Поистине, как полезно было бы всем нам, если бы хлопущки Гулли-

вера⁵ находились у нашего локтя, чтобы напоминать нам каждым хлопком, какая масса предубеждений и самомнения извращает наш взгляд.

Из всего сказанного, я надеюсь, стало понятно, что те, кто не имеют какого-либо рода предубеждений, проистекающих из их собственного опыта либо из уроков других, являются наиболее подходящими людьми для того, чтобы исследовать справедливость принципов, положенных в основу данных страниц. Но так как не каждый имел возможность в достаточной мере ознакомиться с изложенными примерами, я предложу один пример, достаточно знакомый всем, который сможет послужить указанием для наблюдения тысячи ему подобных.

Посмотрите, как глаз постепенно примиряется даже с некрасивым платьем, если оно все больше и больше входит в моду, и как быстро оно снова перестает нравиться, как только проходит эта мода и новая начинает занимать умы. Так неустойчив вкус, если в основе его не заложены твердые правила.

Я уже сообщал вам о своем намерении подробно рассмотреть многообразие линий, которое помогает нашему сознанию составить представление о телах. Эти линии, несомненно, следует представить себе нанесенными на поверхность твердых и непрозрачных тел. Однако нам необходимо попытаться получить, настолько, насколько это возможно, точное представление о *внутренней стороне*, если можно так выразиться, этих поверхностей, что чрезвычайно поможет нам в нашем дальнейшем исследовании.

Для того чтобы хорошенько понять меня, представим себе, что каждый предмет, который мы хотим рассмотреть, так хорошо вылучен, что от него осталась только тонкая внешняя оболочка, в совершенстве совпадающая своей внешней и внутренней стороной с формой данного предмета. Подобным же образом предположим, что эта тонкая оболочка состоит из очень тонких нитей, плотно прилегающих друг к другу, которые одинаково воспринимаются глазом, когда он смотрит на них снаружи или изнутри; и так мы увидим, что представления о двух поверхностях этой оболочки естественно совпадают.

Само слово «оболочка» заставляет нас как бы одинаково видеть обе поверхности. Это причудливое выражение, как некоторые могут назвать его, будет очень часто употребляться нами в процессе работы; и чем чаще мы будем думать о предмете как о его оболочке, тем больше мы облегчим и укрепим наше представление о каждой отдельной части предмета, который рассматриваем, получая таким образом более определенное представление о предмете в целом. Ведь наше воображение естественно заполнит свободное пространство внутри оболочки и оттуда, как из центра, сможет обозреть всю форму изнутри и так ясно представить себе соответствующие ей наружные части, что мы получим представление о целом и будем господствовать над каждым аспектом этого предмета даже тогда, когда будем рассматривать его снаружи.

Так, самое совершенное представление, какое мы только можем получить о шаре, это вообразить бесконечное количество прямых лучей одинаковой длины, исходящих из центра, как из глаза, и одинаково-

во расходящихся в разные стороны. Если их концы соединить плотно прилегающими друг к другу нитями или циркульными линиями, они составят правильную сферическую оболочку.

Но обычно, когда смотрят на любой непрозрачный предмет, часть пространства, которая непосредственно противостоит глазу, целиком поглощает наше внимание, а противоположная или даже рядом лежащая часть в этот момент не занимает нашу мысль. Малейшая попытка ознакомиться с любой другой стороной предмета разрушает наше первое представление из-за отсутствия связи между этими двумя представлениями, которую мы, безусловно, могли бы установить, познав весь предмет в целом, если бы в самом начале иначе подошли к нему.

Другое преимущество от восприятия предметов как оболочек, составленных из линий, заключается в том, что этим путем мы получаем правдивое и полное представление о так называемых очертаниях фигуры, в то время как представление, составленное на основании рисунка, сделанного на бумаге, очень ограничено. В приведенном выше примере каждая из воображаемых циркульных линий имеет право считаться очертанием шара, так же как те, которые отделяют видимую часть шара от той, что не видна. Если предположить, что глаз непрерывно движется вокруг шара, то каждая из этих нитей так же непрерывно будет сменять одна другую в его очертаниях (я говорю об узком и ограниченном смысле этого слова). В тот момент, когда любая из этих нитей во время движения глаза попадает в поле его зрения с одной стороны, противоположная ей нить на другой стороне пропадает из поля зрения. Тот, кто возьмет на себя труд получать совершенное представление о расстояниях, положении и взаимоотношениях различных точек и линий на поверхностях даже самых неправильных фигур именно таким способом, постепенно научится представлять эти фигуры в своем сознании даже тогда, когда сами предметы не будут находиться перед ним. Представление же о них будет таким ясным и совершенным, как о простейших и правильных фигурах, каковы, например, куб или шар. Способ этот окажет неоценимую услугу тем, кто придумывает и рисует по памяти, а тем, кто рисует с натуры, позволит точнее работать.

Таким образом, я бы хотел, чтобы читатель, насколько это возможно, помог своему воображению, представляя каждый предмет так, как если бы его глаз был помещен внутри этого предмета. Так как прямые линии очень легко постигаются, то затруднений при пользовании этим методом в простых и правильных формах окажется куда меньше, чем можно было предполагать вначале, а пользы от него в сложных фигурах окажется куда больше, что будет подробнее изложено, когда мы начнем говорить о композициях.

Поскольку фигура на рисунке 2 таблицы 1 может оказаться особо полезной молодым рисовальщикам при изучении формы человеческого тела, наиболее сложной и красивой из всех форм, указывая им механический путь к нахождению противоположных точек на ее поверхности, которые никогда не могут быть видимы одновременно, — я считаю нужным именно здесь объяснить этот рисунок, чтобы такое

объяснение сделало бы еще более убедительным то, что уже было сказано выше.

Рисунок изображает собой торс человека, отлитый из мягкого воска, сквозь который перпендикулярно через середину пропущен металлический прут. Второй прут вставлен спереди перпендикулярно первому и выходит сзади в середине спины. Таких прутьев может быть пропущено любое необходимое количество, параллельно по отношению к первым двум и на равных расстояниях от них и друг от друга, как это отмечено несколькими точками на поверхности торса. Прутья эти вставлены так, что в любой момент их можно вынуть, но вынимать мы их начнем не раньше, чем окрасим все выступающие за пределы воска части прутьев в другой цвет. Таким образом, горизонтальное *наполнение* частей тела (под ними я подразумеваю расстояния между противоположными точками на поверхности этих частей), через которые проходили прутья, будут точно известны и их можно будет сравнить друг с другом. Маленькие дырочки, оставшиеся в тех местах, где прутья прошли через воск, отметят соответствующие противоположные точки на поверхности мускулов тела; они помогут нам создать более полное представление о всех лежащих между ними частях. Эти точки могут быть аккуратно перенесены в масштабе на мраморную фигуру.

Известный способ, которым пользуются уже многие годы для того, чтобы более точно и быстро уменьшать рисунки при гравировке больших картин или, наоборот, увеличивать рисунки при разрисовке потолков и куполов, можно сказать, до некоторой степени родствен этому. (Рисуются перпендикулярные друг другу линии так, чтобы разбить оригинал и бумагу, предназначенную для копии, на равное количество квадратов; таким образом, очертания каждой части картины механически выявляются и легко переносятся.) Последний способ употребляется на плоскости, а первый — на объемных телах. Кроме того, этот новый способ отличается своим применением и может оказаться гораздо более полезным и шире применимым, чем старый.

Однако пришло время закончить Введение. Обращусь теперь к основным правилам, которые, сочетаясь должным образом, придадут изящество и красоту любым живописным композициям, и покажу моим читателям особую силу каждого из них в тех композициях природы и искусства, которые наиболее *радуго* и *занимают глаз* и передают привлекательность и красоту, являющиеся предметом данного исследования.

Правила, которые я имею в виду, следующие: *целесообразность, многообразие, единообразие, простота, сложность и величина* — все они принимают участие в создании красоты, взаимно исправляя, а иногда ограничивая друг друга.

ГЛАВА I

О СООТВЕТСТВИИ

Соответствие частей общему замыслу, ради которого создана каждая отдельная вещь, будь то в искусстве или в природе, должно быть рассмотрено нами прежде всего, так как оно имеет самое большое значение для красоты целого. Это настолько очевидно, что даже наше зрение, этот великий вожатый на пути к познанию красоты, находится под столь сильным влиянием замысла, что, когда сознание благодаря целесообразности той или иной формы предмета находит ее красивой, хотя с других точек зрения она не является таковой, глаз становится нечувствительным к отсутствию красоты в данном предмете и даже находит его приятным, особенно если в течение некоторого времени привыкнет к нему.

С другой стороны, хорошо известно, что формы очень красивые часто кажутся отвратительными, если они получили неверное применение¹. Так, витые колонны несомненно красивы, но так как они вызывают в нас представление о слабости, то, будучи неправильно применены для поддержки чего-либо грузного или кажущегося тяжелым, они перестают нравиться нам.

Объем и пропорции предметов определяются целесообразностью. Именно это обстоятельство установило размеры и пропорции стульев, столов, вообще всякого рода утвари и предметов домашнего обихода. Именно оно определяет размеры колонн, арок, поддерживающих большие тяжести, видоизменяет архитектурные ордера, а также определяет размеры окон, дверей и т. п. Как бы велико ни было здание, ступеньки лестницы и подоконники должны сохранить в нем свою обычную высоту, иначе они, потеряв свою целесообразность, утратят также и свою красоту. В кораблестроении размеры каждой отдельной части ограничены и соотносятся с пригодностью судна для плавания. Если у корабля хороший ход, моряки всегда называют его красавцем² — так тесно связаны оба эти понятия!

Общие размеры частей человеческого тела приспособлены к тем функциям, которые эти части предназначены выполнять. Торс — наиболее объемная часть, благодаря тому что она должна больше всего вместить; бедро больше голени, потому что оно должно управлять ногой и ступней, в то время как голень управляет только ступней, и т. д.

Соответствие частей в сильной степени определяет также и характерные особенности предметов; так, например, скаковая лошадь по

своим качествам и внешним признакам столь же отличается от кавалерийской, как фигура Геркулеса отличается от фигуры Меркурия.

Все размеры частей тела скаковой лошади наиболее соответствуют предназначению ее к быстрому бегу, благодаря чему она приобретает согласующийся с ее характером тип красоты. Для примера предположим, что красивая голова и грациозно выгнутая шея кавалерийской лошади присоединены к туловищу скаковой вместо ее собственной удлиненной головы с вытянутой шеей: это обезобразит и изуродует лошадь, вместо того чтобы сделать ее красивее, потому что наше сознание осудит это как явное несоответствие.

У Геркулеса работы Гликона³ (рис. 3 табл. 1) все части превосходно соответствуют представлению о предельной силе, допускаемой структурой человеческого тела. Спина, грудь и плечи состоят из крупных костей, и мускулы соответствуют предполагаемой действительной силе верхней части туловища; но так как для нижней части требовалось меньше силы, здравомыслящий скульптор, вопреки всем современным правилам равномерного увеличения каждой части, начал постепенно уменьшать величину мускулов вниз по направлению к ногам. По той же причине он сделал округность шеи больше любой части головы (рис. 4 табл. 1); в противном случае такая фигура была бы обременена излишним весом, который бы явился помехой для силы, а следовательно, и характерной для данного случая красоты.

Эти кажущиеся ошибки, которые свидетельствуют о превосходном знании древними анатомии, так же как о их рассудительности, нельзя обнаружить в литых копиях этой фигуры у Гайд-парка⁴. Нынешние унылые гении полагают, что сумели исправить эти очевидные *диспропорции*.

Этих нескольких примеров достаточно, чтобы дать представление о том, что я имею в виду под красотой соответствия или целесообразности.

ГЛАВА II

О РАЗНООБРАЗИИ

Как велика роль разнообразия в создании красоты, можно видеть по природному орнаменту.

Форма и окраска растений, цветов, листьев, расцветка крыльев бабочек, раковин и т. п. кажутся созданными исключительно для того, чтобы радовать глаз своим разнообразием.

Все чувства наслаждаются им и в равной мере питают отвращение к однообразию. Слух раздражается от непрерывного повторения одной и той же ноты, так же как глаз, устремленный в одну точку или в унылую стену.

Однако когда глаз пресыщается сменой разнообразия, он находит успокоение в известной доле однообразия; даже ровная поверхность становится приятной, если она правильно введена и противопоставлена разнообразию, дополняя его.

Здесь, как и везде, я имею в виду организованное многообразие, ибо многообразие хаотическое и не имеющее замысла представляет собой путаницу и уродство.

Заметьте, что постепенное сокращение — один из видов разнообразия, который создает красоту. Пирамида, уменьшающаяся от своего основания к вершине, спираль или волута, постепенно суживающаяся к середине, — красивые формы. Предметы, которые кажутся построенными по этому принципу, хотя на самом деле не являются таковыми, все равно красивы: вид перспективы, особенно перспективы зданий, всегда приятен для глаза.

Маленький кораблик (между фигурами 47 и 88 табл. 1), двигаясь вдоль берега на уровне нашего глаза, может пройти все расстояние до пункта А в границах двух линий, проведенных на равном расстоянии по его основанию и вершине. Но если кораблик войдет в море, то линии эти начнут постепенно сближаться в пункте В и сойдутся в пункте С, расположенном на линии соединения моря с небом, называемой горизонтом. Эти соображения о красоте перспективы, благодаря кажущемуся изменению устойчивых форм, я полагаю, могли бы оказаться приемлемыми для тех, кто не занимался изучением перспективы.

ГЛАВА III

О ЕДИНООБРАЗИИ, ПРАВИЛЬНОСТИ ИЛИ СИММЕТРИИ

Можно вообразить, что основная причина красоты заключается в симметрии частей предмета. Но я твердо убежден, что это господствующее мнение вскоре окажется лишенным каких бы то ни было оснований.

Здесь, конечно, может идти речь о весьма важных свойствах, таких, как правильность, соответствие и полезность, но все они мало отвечают задаче радовать глаз именно своей красотой.

Человеку с самого детства свойственна любовь к подражанию, и глаз часто радуется, равно как и удивляется, имитации и восхищается точностью копии; но в конце концов любовь к разнообразию всегда берет верх, и подражание скоро надоедает.

Если бы единообразие фигур, частей или линий было действительно главной причиной красоты, то чем правильнее они бы выглядели, тем большее удовольствие доставляли бы глазу. Однако это далеко не соответствует истине, и после того как наше сознание однажды убедились в том, что части соответствуют друг другу с наивысшей точностью, которая дает возможность целому соответственно стоять, двигаться, погружаться, плавать, летать и т. п. без потери равновесия, то глазу приятно видеть, как предмет сдвигается или поворачивается для того, чтобы нарушить это единообразие.

Так, вид большинства предметов в ракурсе, так же как и профиль лица, доставляет больше удовольствия, чем фас.

Отсюда ясно, что мы получаем удовольствие не благодаря точному сходству одной стороны с другой, а от сознания, что они совпадают на основе соответствия с замыслом и целесообразностью. Когда голова красивой женщины немного повернута, вследствие чего нарушается точное соответствие между обеими сторонами лица, а легкий наклон придает ему еще большее разнообразие по сравнению с прямыми и параллельными линиями полного фаса, — на такое лицо смотреть всегда приятнее. Так и говорится, что это изящный поворот головы.

Постоянное правило для композиции в живописи — избегать однообразия. Когда в жизни мы смотрим на здание или на любой другой предмет, мы имеем возможность, переменив место, смотреть с той стороны, с которой он нам больше нравится. В результате художник, если ему предоставлен выбор, берет его в ракурсе, а не фронтально, так как это более приятно глазу из-за того, что однообразность линий уничтожается перспективой, причем смысл соответствия не нарушается.

А когда художник по необходимости вынужден показать здание с фасада со всем его однообразием и параллелизмом, он обычно ломает (таков термин) этот неприятный внешний вид, поставив перед домом дерево, или бросив на него тень воображаемого облака, или используя какой-либо другой предмет, который бы отвечал той же цели — придать разнообразие или, что то же самое, нарушить однообразие.

Если бы предметы, однообразные на вид, доставляли удовольствие, разве следовало бы тогда прилагать столько усилий, чтобы придавать контрастирующее разнообразие всем частям статуи? В этом случае портретное изображение Генриха VIII¹ (рис. 72 табл. 2) мы предпочли бы так тонко противопоставленным друг другу фигурам на картинах Гвидо или Корреджо², окостеневшая, прямая фигура учителя танцев (рис. 7 табл. 1) была бы предпочтена слегка наклоненной фигуре Антиноя (рис. 6 табл. 1). Однородные очертания мускулов (на рис. 55 табл. 1), взятые из книги о пропорциях Альбрехта Дюрера³, казались бы имеющими больше вкуса, чем та античная скульптура (рис. 54 табл. 1), из которой Микеланджело извлек так много для своего мастерства.

Короче, все то, что кажется целесообразным и соответствует большим намерениям, всегда удовлетворяет наше сознание, а потому и нравится. К этому разряду относится и единообразие. Оно оказывается в какой-то мере необходимым, когда нам надо дать представление об устойчивости в покое и движении.

Однако глаз наш будет больше радоваться разнообразию, если этих целей можно с тем же успехом достичь с помощью нечетного количества частей.

Как приятно ощущение устойчивости, сообщаемое нашему глазу тремя изящными тумбами стола, или тремя ножками стоячей лампы, или прославленным треножником древних.

Таким образом, вы видите, что правильность, единообразие или симметрия нравятся только тогда, когда создают представление о целесообразности.

ГЛАВА IV

О ПРОСТОТЕ ИЛИ ЯСНОСТИ

Простота без многообразия совершенно пресна и в лучшем случае разве что не вызывает неудовольствия. Но если к ней присоединяется многообразие, тогда она нравится, потому что повышает удовольствие от многообразия, предоставляя возможность глазу воспринимать его с большей легкостью.

Нет предмета, состоящего из прямых линий, который, при небольшом количестве частей, был бы так многообразен, как пирамида. Ее непрерывно изменяющаяся форма от основания к вершине при любом положении глаза (без того, чтобы она казалась однообразной при движении глаза вокруг нее) давала ей во все времена преимущество перед конусом, почти одинаковым с разных точек зрения и изменяющимся только в зависимости от света и тени.

Крыши, монументы и большинство композиций в живописи и скульптуре остаются в форме конуса или пирамиды, как в наиболее подходящих по своей простоте и разнообразию границах. По этой же причине статуи всадников нравятся больше, чем отдельные фигуры.

Творцы (а они работали втроем) одной из самых лучших существующих скульптурных групп, какие только создавались античными или современными мастерами (я имею в виду Лаокоона и его двух сыновей)¹, предпочли допустить нелепость, сделав сыновей вдвое меньше отца — хотя по всем другим признакам это взрослые люди, — только для того, чтобы уложить свою композицию в рамки пирамиды (рис. 9 табл. 1). Таким образом, если бы умелому плотнику пришлось делать деревянный футляр для предохранения скульптуры от порчи либо для ее перевозки, он сразу бы заметил, что вся композиция легко укладывается в пирамидальную форму и будет в пей хорошо упакована.

Шпильки обычно делали исходя из конусообразной формы, но для того чтобы они не казались слишком простыми, круглое основание конуса заменяли различными многоугольниками, но с четным количеством сторон, вероятно в целях единообразия. Однако можно сказать, что эти формы были избраны архитекторами исходя из формы конуса. В его границы могут укладываться также и целые композиции.

Все же нечетные числа имеют, по-моему, преимущество перед четными, так как многообразие приятнее однообразия. Это справедливо даже тогда, когда и то и другое отвечает своему назначению,

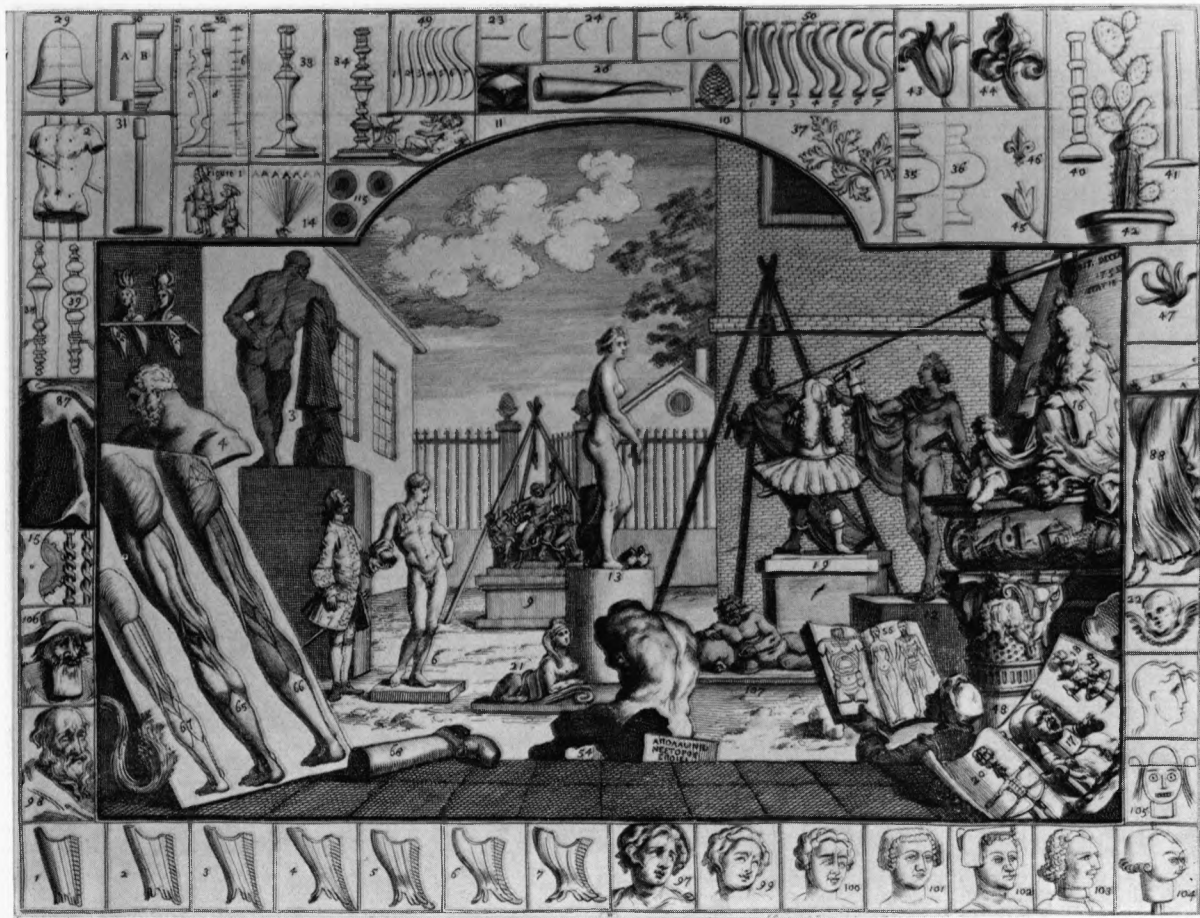


Таблица 1 к «Анализу красоты»

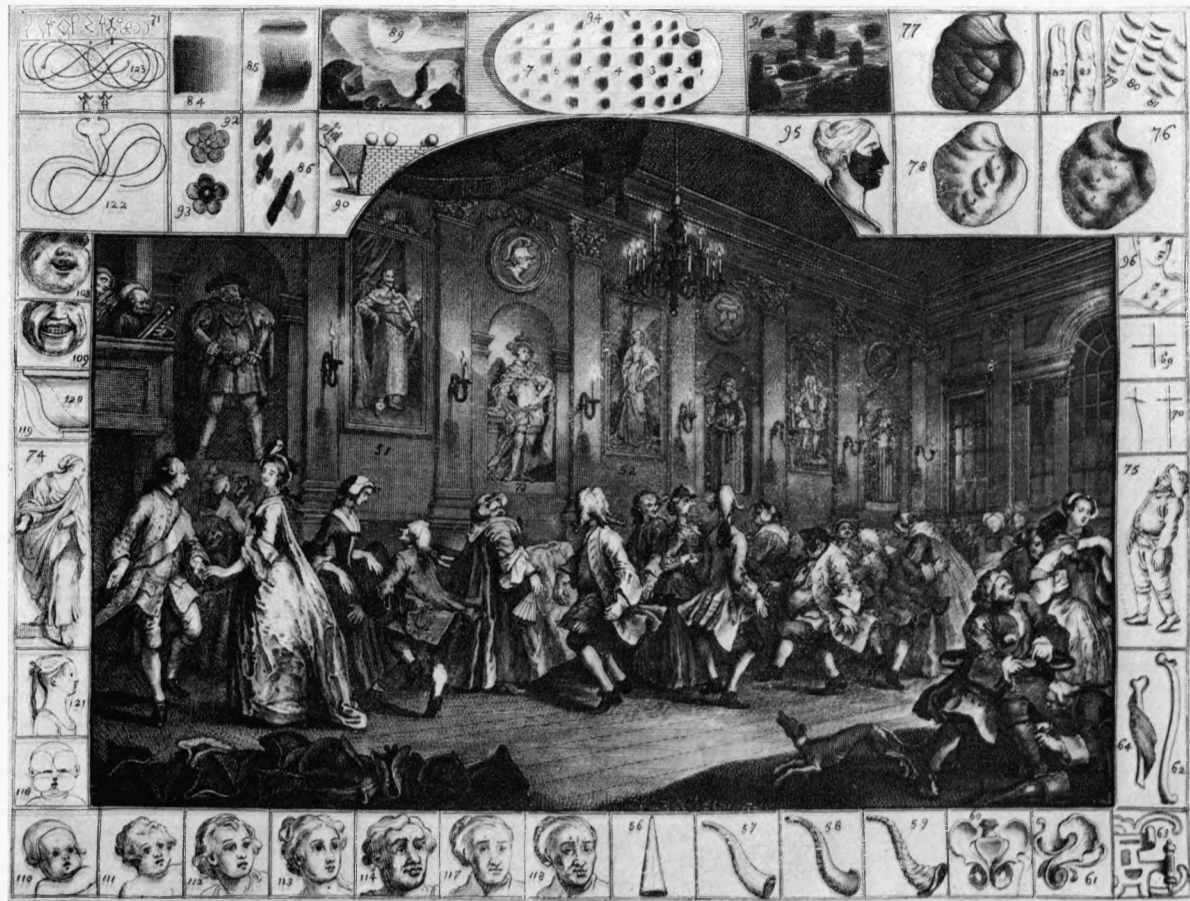


Таблица 2 к «Аналізу красоты»

как в том случае, когда оба многоугольника могут быть вписаны в тот же круг или, иными словами, когда обе композиции лежат в границах конуса.

Не могу не заметить, что Природа во всех проявлениях своей фантазии, если позволено будет так выразиться, там, где деление на четные и нечетные числа является несущественным, чаще всего предпочитает нечетные; как, например, в зазубринах листьев, лепестков, цветах и т. д.

Овал, тоже благодаря сочетанию разнообразия с простотой, в такой же степени предпочтителен перед кругом, как треугольник перед квадратом или пирамида перед кубом. Эта фигура, суживающаяся с одной стороны наподобие яйца, а потому и более многообразная, отбирается автором среди прочего многообразия как обрамляющая черты красивого лица.

Когда овалу придается форма несколько более конусообразная, чем яйцо, в нем еще более четко проявляется соединение этих двух наиболее простых, многообразных фигур.

Природа особо отличила по его очертаниям ананас (рис. 10 табл. 1), одарив его богатым мозаичным орнаментом, состоящим из противопоставленных друг другу змеевидных линий и, как их называют садовники, «очок» (рис. 11 табл. 1), которые создают разнообразие и сами по себе, потому что в каждом из них имеется по две впадины и одно округлое возвышение.

Если бы могла быть найдена более изящная и в то же время простая форма, чем эта, вероятно, здравомыслящий архитектор сэр Кристофер Реп² не избрал бы ананасы для завершения обеих сторон фасада собора св. Павла. Быть может, шар и крест, хотя это и красивая многообразная фигура, которая венчает собор, не заняли бы доминирующего места, если бы здесь не были замешаны религиозные соображения.

Таким образом, мы видим, что простота придает красоту даже многообразию, делая его более доступным восприятию. Ее следует всегда изучать в произведениях искусства, так как она предупреждает путаницу в изящных формах, как это и будет показано в следующей главе.

ГЛАВА V

О СЛОЖНОСТИ

Живой ум всегда склонен быть в действии. Искания — дело всей нашей жизни; даже независимо от их цели они доставляют нам удовольствие. Каждая возникающая трудность, которая на какое-то время замедляет и прерывает наши искания, дает своего рода толчок уму, повышает удовольствие и превращает то, что иначе казалось бы тяжелым трудом, требующим усилий, — в забаву и развлечение.

В чем заключалась бы прелесть охоты, стрельбы, рыбной ловли и многих других излюбленных развлечений без постоянно присущих им частых неожиданностей, трудностей и разочарований? Каким неудовлетворенным возвращается охотник, если заяц недостаточно помучил его, и напротив того, каким оживленным и радостным, если какой-нибудь старый хитрый русак сбил всех с толку и даже опередил собак! Эта любовь к преследованию ради преследования заложена в нашей природе и, несомненно, имеет свою нужную и полезную цель.

У животных она, по-видимому, инстинктивна. Гончая ненавидит зверя, которого преследует с таким страстным нетерпением; и даже кошка отваживается выпустить из своих когтей добычу для того, чтобы продлить преследование ее.

Разрешать самые трудные задачи — приятная работа для ума; аллегории и загадки, как бы они ни были малозначительны, развлекают ум; а с каким наслаждением следим мы за хорошо сплетенной нитью пьесы или романа, и удовольствие наше возрастает по мере того, как усложняется сюжет, и мы чувствуем себя окончательно удовлетворенными, когда в конце концов он распутывается и все становится ясным.

Глаз тоже получает наслаждение подобного рода от извилистых аллей, змеящихся речек и всех тех предметов, форма которых, как мы увидим впоследствии, составлена главным образом из того, что я называю *волнообразными* и *змеевидными* линиями.

Сложность формы я определяю как такое своеобразие составляющих ее линий, которое *принуждает глаз следовать за ними со своего рода ревностью*; удовольствие, которое этот процесс доставляет сознанию, возводит ее до наименования красоты. Справедливо было бы поэтому сказать, что самое понятие привлекательности более непосредственно зависит от этого правила (сложности), чем от пяти других, за исключением многообразия, которое на самом деле включает в себя как это, так и все остальные.

Для того чтобы это наблюдение нашло свое подтверждение в природе, от читателя потребуются призвать себе на помощь все, что он сможет, наряду с тем, что ему будет предложено здесь. Для того чтобы представить это дело в более ясном свете, обыкновенный, знакомый всем подъемный рычаг с его вращательными движениями может послужить лучшим примером, чем другая более сложная фигура. Предварительно обсудим рисунок 14 таблицы 1, на котором изображен глаз, удаленный на нормальное для чтения расстояние от ряда букв, но устремленный со всем возможным вниманием на среднюю букву А.

Когда мы читаем, можно протянуть предполагаемый луч от центра глаза к той букве, на которую он устремлен, а затем последовательно передвигать его от буквы к букве по всей длине ряда. Однако если глаз остановится на какой-нибудь определенной букве (А), чтобы рассмотреть ее внимательнее, чем другие, то эти остальные буквы будут тем хуже видны, чем дальше они расположены от буквы А, как это показано на рисунке. Если мы захотим сразу увидеть все буквы этого ряда с одинаковой четкостью, то наш воображаемый луч должен скользить взад и вперед с большой быстротой. И хотя, строго говоря, глаз может уделять должное внимание этим буквам лишь по очереди, все же поразительная легкость и быстрота, с которой он выполняет свою задачу, позволяют нам достаточно хорошо охватывать одним внезапным взглядом значительные пространства.

Таким образом, мы всегда будем предполагать, что один такой основной луч движется вместе с глазом и рассматривает части каждой формы, которую мы собираемся исследовать самым тщательным образом. А если мы захотим точно проследить направление находящегося в движении тела, этот луч должен постоянно двигаться вместе с телом.

Рассматривая таким способом различные формы, мы увидим, что, находясь *в покое* или *в движении*, они всегда заставят *двигаться* этот воображаемый луч или, вернее говоря, приведут в движение сам глаз, воздействуя на него с большей или меньшей степенью *приятности* в соответствии со своими различными *очертаниями и движениями*.

Так, например, если мы имеем дело с подъемным рычагом, а наш глаз с указанным воображаемым лучом будет плавно скользить вниз к тому месту, где прикреплена тяжесть, или же следить за медленным движением поднимаемой тяжести, наше сознание будет утомляться в равной мере. Если же глаз будет быстро производить кругообразные движения по ободу махового колеса, когда рычаг не находится в движении, или проворно следовать за одной точкой на колесе, когда оно находится в движении, у нас в одинаковой степени будет кружиться голова. Однако от этих ощущений такого неприятного свойства сильно отличается то, которое мы получаем, наблюдая за вращающимся резным винтом, к которому прикреплено колесо (рис. 15 табл. 1). При этом нам доставляет одинаковое удовольствие, находится ли он в покое или в движении и является ли это движение медленным или быстрым.

Что это действительно верно для того случая, когда колесо находится в покое, видно по ленте, обвившейся вокруг стержня (изображенной справа сбоку на том же рисунке): она составляла давно установившийся орнамент для резьбы оконных рам, украшений каминов и дверных коробок и была прозвана резчиками ленточным вьющимся орнаментом, а когда стержень отсутствует — ленточным бордюром. И тот и другой орнаменты можно найти почти в каждом светском доме.

Когда этот орнамент находится в движении, он доставляет глазу еще больше удовольствия. Я никогда не забуду, с каким напряженным вниманием наблюдал я за ним в мои юные годы; его завлекающее движение пробуждало во мне тогда ощущение, подобное тому, которое я испытал впоследствии, наблюдая за исполнением контрданса; впрочем, последний был, вероятно, привлекательнее, особенно когда мой взор следовал за лучшей из танцующих, за всеми гибкими движениями ее фигуры, и она чаровала меня, в то время как воображаемый луч, о котором мы говорили выше, все время танцевал вместе с нею.

Одного этого примера достаточно для того, чтобы объяснить, что я имею в виду под *красотой организованной сложной формы* и как она *заставляет глаз следовать за нею*.

Волосы на голове служат еще одним очень ясным примером. Предназначенные главным образом для украшения, они более или менее оправдывают свое назначение либо своей естественной формой, либо с помощью искусства парикмахера. Необыкновенно красив сам по себе развевающийся локоц; волны и разнообразные повороты естественно переплетающихся локонов чаруют глаз, доставляя ему радость следовать за ними, особенно в тот момент, когда легкий ветерок приводит их в движение. Поэтам это известно так же, как и художникам; не раз поэты описывали своенравные колечки кудрей, колеблемые ветром¹.

Однако для того чтобы показать, как надо избегать излишества в сложности, так же как в каждом из других правил, представим эти же самые волосы в перепутанном и сбитом состоянии, что превратит их в крайне неприятное зрелище, ибо глаз будет поставлен в тупик и не сможет проследить такое количество беспорядочных, несобренных, запутанных линий. И тем не менее современная мода, которой следуют дамы, заплетая часть волос сзади, наподобие скрутившихся змей, а затем прикалывая их к основной массе волос, с которой они сливаются, — на редкость живописна. Такое переплетение волос, при котором сохраняются отчетливые разнообразные размеры, — искусный способ сохранения одновременно и сложности и красоты.

ГЛАВА VI

О ВЕЛИЧИНЕ

Формы больших размеров, даже неприятные по своим очертаниям, в силу своей величины все же привлекают к себе наше внимание и вызывают наше восхищение.

Огромные бесформенные скалы таят в себе устрашающую прелесть, а обширный океан внушает трепет своей необъятностью. Но когда глазу предстают красивые формы огромных размеров, то наше сознание испытывает удовольствие и страх переходит в чувство благоговения.

Как торжественны и красивы рощи высоких деревьев, большие церкви и дворцы! Разве даже одинокий старый разросшийся дуб не вызывает в нас почтительного чувства? Виндзорский замок¹ может служить благородным примером воздействия величины. Огромные размеры его отдельных частей как на расстоянии, так и вблизи поражают глаз своим необыкновенным величием. Величина в соединении с простотой делают его одним из прекраснейших зданий в нашем королевстве, хотя он и лишен правильности какого-либо одного архитектурного стиля.

Фасад старого Лувра² в Париже также замечателен своими размерами. Старый Лувр считается лучшим образцом здания во Франции, хотя там есть много равноценных ему зданий, а быть может, и превосходящих его во всех отношениях, за исключением величины.

Кто не испытывает удовольствия, рисуя в своем воображении здания, которые украшали некогда Нижний Египет, представляя их себе неразрушенными и декорированными гигантскими статуями?

Слоны и киты нравятся нам своим неуклюжим величием; даже рослые люди уже одним своим видом вызывают к себе уважение. Больше того, большой рост человека составляет качество, часто возмещающее недостатки в его телосложении.

Одеяния государственных деятелей всегда делаются широкими и свободными, потому что придают величие их внешности, приличествующее людям, занимающим самые высокие посты. Мантии судей отличаются достоинством, внушающим к себе глубокое уважение, что достигается огромным количеством затраченной на них материи. Когда приподымают шлейф мантии, получается красивая изогнутая линия, протягивающаяся от плеч судьи к рукам несущего шлейф. А когда этот шлейф слегка отбрасывают в сторону, он обычно ниспадает, образуя большое количество разнообразных складок, которые опять-таки радуют глаз и привлекают его внимание.

Величественность восточных одежд, далеко превосходящая европейскую, зависит в такой же мере от количества ткани, как и от ее ценности.

Одним словом, размеры придают изящному величие. Однако следует избегать преувеличения, иначе размеры станут громоздкими, тяжелыми либо смешными.

Широкий массивный парик, напоминающий львиную гриву, заключает в себе нечто благородное и придает выражению лица не только достоинство, но и пронизательность³ (рис. 16 табл. 1). Однако если этот парик будет чрезмерно велик, то он превратится в карикатурный; если же его наденет себе на голову не подходящий для этого человек, он опять-таки будет вызывать смех.

Неуместные и *несовместимые* излишества всегда вызывают смех; особенно когда форма этих излишеств не отличается изяществом, то есть когда они однообразны по своим очертаниям.

В качестве примера укажем на рисунок 17 таблицы 1, изображающий толстое лицо взрослого человека в детском чепчике и в детском платье, которое так прилажено к подбородку, как если бы оно принадлежало этому человеку. Эту выдумку я видел на Варфоломеевской ярмарке⁴, где она всегда вызывала взрывы смеха. Следующий рисунок, 18-й, — в том же духе: ребенок в мужском парике и одежде. В этих изображениях вы видите беспорядочно перепутанные понятия молодости и старости, притом в формах, не представляющихся красивыми.

Подобно этому, римский полководец⁵ (рис. 19 табл. 1), приспособленный для исполнения роли в трагедии современными портным и парикмахером, — фигура комическая. Исторические костюмы обычно перепутаны, а линии, из которых они состоят, либо прямые, либо только округлые.

Танцовщики, изображающие богов в больших балетах, не менее смешны (см. изображение Юпитера — рис. 20 табл. 1).

Все-таки привычка и мода с течением времени примиряют глаза почти со всеми нелепостями, либо он просто перестает замечать их.

То же самое соединение противоположных понятий заставляет нас смеяться над совой и ослом, потому что при своей нелепой внешности они кажутся важно размышляющими, как если бы они имели человеческий разум.

Обезьяна, которая своей фигурой и большинством движений так странно напоминает человека, тоже очень смешна и становится еще смешнее, когда на нее надевают платье и она в еще большей степени превращается в пародию на человека.

Есть что-то чрезвычайно нелепое и смешное в пуделе. В нем смешаны представления о неизящной и неживой копне волос или муфте с представлением об умном и добром животном; это такая же пародия на собаку, как обезьяна, наряженная в платье, — на человека.

Что, кроме неизящного внешнего вида, к тому же и неуместного, заставляет публику раздражаться хохотом, когда она видит, как в «Докторе Фаусте» мешок мельника прыгает по сцене?⁶ Если бы то же самое проделала ваза красивой формы, это удивило бы в такой же

степени, но не вызвало бы всеобщего смеха, так как его предотвратило бы изящество очертаний вазы.

Когда каждая из форм, объединяемых вместе, изящна и образует приятные линии, они не только не вызовут нашего смеха, но и окажутся занимательными для воображения и доставят удовольствие глазу. Сфинкс и сирены⁷ вызывали восхищение и считались украшением во все века. Сфинкс воплощает в себе соединение силы и красоты; сирена — красоты и быстроты — оба в приятных, изящных формах.

Современный символический грифон, служащий выражением силы и быстроты и сочетающий в себе благородные формы льва и орла, — великая выдумка искусства. Так и античный кентавр очень красив благодаря своему дикому величию.

Правда, их можно назвать чудовищами, но в то же время они выражают такие благородные идеи и обладают таким изяществом форм, что это полностью возмещает противоестественность такого объединения.

Укажу еще на один пример подобного рода и, пожалуй, самый удивительный из всех. Это головка двухлетнего ребенка с двумя утиными крылышками, помещенными у него под подбородком, которой назначено постоянно порхать кругом и распевать псалмы (рис. 22 табл. 1).

Художник не может изобразить небо без роя этих маленьких несообразных созданий, порхающих вокруг либо усевшихся на облака; и все же в их облике есть что-то настолько приятное, что это успокаивает глаз и заставляет его не замечать нелепости; мы находим их в резьбе и росписи почти каждой церкви. Собор св. Павла полон ими.

Так как вышеизложенные правила являются основой нашего труда, то для того чтобы сделать их более понятными, мы расскажем, как они применяются в повседневной жизни и как их можно обнаружить в любой нашей одежде. Мы увидим, что не только модные дамы, но и женщины всех сословий, о которых говорят, что они мило одеваются, испытали силу указанных правил, не подозревая об их существовании.

1. Прежде всего женщины думают о целесообразности, зная, что их платья должны быть полезны, удобны и соответствовать их возрасту: богатое, воздушное, свободное — в соответствии с тем, какими бы они хотели казаться по платью.

2. Единообразие в одежде согласуется, главным образом, с целесообразностью и, кажется, распространяется не дальше обыкновения делать одинаковыми оба рукава и надевать башмаки одинакового цвета. Если единообразие отдельных частей платья не оправдывается целесообразностью, женщины всегда называют его *скучным*.

Именно по этой причине, имея возможность выбирать любые формы для украшения своей персоны, те из них, кто обладает лучшим вкусом, избирают неправильные, считая их наиболее привлекательными. Так, например, никогда не выбираются две мушки одного размера и не помещаются на одной и той же высоте; одна мушка тоже никогда

не помещается в середине одной из частей лица, если только это не вызвано желанием скрыть какой-либо недостаток. Одно перо, цветок или драгоценный камень обычно прикалываются сбоку прически; если же такое украшение помещают спереди, то во избежание педантизма его ставят косо.

Одно время существовала мода носить два спускающихся на лоб локона одинакового размера и на одинаковом расстоянии. Мода эта, вероятно, возникла потому, что вид свободно ниспадающих на лоб локонов очень красив.

Локон, падающий на висок и благодаря этому нарушающий правильность овала лица, имеет слишком возбуждающий вид для того, чтобы быть пристойным, что очень хорошо известно женщинам легкого поведения. Но если локоны чопорно спускаются попарно и на равном расстоянии, они теряют желаемый эффект и не заслуживают, чтобы их любили.

3. Разнообразие одежды как по цвету, так и по форме является предметом постоянных забот людей молодых и веселых. Тем не менее:

4. Чтобы пестрота наряда не нарушала впечатления от истинного разнообразия, на помощь для ограничения излишеств призывается простота, которая часто используется с таким искусством, что природная красота выигрывает еще больше. Я не знавал таких людей, которые превзошли бы квакеров⁸ в соблюдении этих правил простоты и естественности.

5. Переизбыток в одежде всегда был излюбленным принципом. Так, иногда те части одежды, которые поддавались значительному увеличению, доходили до таких нелепых размеров, что при королеве Елизавете вышел закон, запретивший увеличивать размеры брыжей. Не менее убедительным примером необычайной любви к широкой одежде могут служить размеры современных кринолинов, не связанные ни с удобством, ни с изяществом⁹.

6. Красота сложности заключается в изобретении изогнутых форм, подобных старинным головным уборам, которые украшают головы сфинксов (рис. 21 табл. 1), либо подобных современному лацкану, когда он отогнут вперед. Каждая часть одежды, построенная на применении этого правила, будет благодаря ему «иметь вид» (как это называют); и хотя требуются умение и вкус для того, чтобы хорошо выполнить подобные изгибы, мы видим, как они повседневно применяются с успехом.

Правило это рекомендует также скромность в одежде. Одежда должна возбуждать наши ожидания и не слишком скоро удовлетворять их. Поэтому тело, руки и ноги должны быть прикрыты и только кое-где должны намеками сквозить через одежду.

Лицо же может оставаться открытым и тем не менее будет постоянно вызывать наш интерес без помощи маски либо вуали, потому что громадное многообразие сменяющихся обстоятельств заставляет наш глаз и сознание непрерывно наблюдать за бесчисленной смелой выражений, на которые лицо способно. Как скоро надоедает невыразитель-

ное лицо, даже если оно красиво! Тело же, не обладая этими преимуществами лица, скоро пресытило бы глаз и, будучи постоянно выставленным напоказ, оказывало бы не больше воздействия, чем мраморная статуя. Но когда оно искусно одето и задрапировано, глаз за каждой складкой видит то, что сам представляет себе. Так, рыболов — если мне позволено будет такое сравнение — предпочитает не видеть рыбу, которую ловит, до тех пор, пока она не будет окончательно поймана.

ГЛАВА VII О ЛИНИЯХ

Следует вспомнить, что в предисловии читателю рекомендовалось считать поверхность предметов оболочкой, состоящей из большого количества тесно примыкающих друг к другу линий, что теперь и следует иметь в виду, для того чтобы лучше понять не только эту главу, но и все последующие главы о композиции.

Постоянное употребление линий при изображении предметов на бумаге как математиками, так и художниками создало установившееся представление, будто бы эти линии существуют и на самих предметах. Исходя из этой предпосылки, мы сначала скажем вообще, что *прямая и округлая линии*, в различных комбинациях и вариантах, могут ограничить и описать любой видимый предмет, и они производят, благодаря этому, такое бесконечное разнообразие форм, которое делает необходимым распределить эти линии и разбить их на определенные группы, оставив промежуточные формы и связи дальнейшим наблюдениям самого читателя.

Во-первых (рис. 23 табл. 1), существуют предметы, состоящие либо только из прямых линий, такие, как куб, либо только из округлых линий, как шар, либо из тех и других, как цилиндр, конус и т. д.

Во-вторых (рис. 24 табл. 1), существуют такие предметы, которые состоят из прямых линий, округлых линий и из линий частично прямых, частично округлых, как, например, капители колонн, вазы и т. п.

В-третьих (рис. 25 табл. 1), предметы, состоящие из всех уже упомянутых линий с добавлением волнообразной линии, линии, которая в большей мере создает красоту, чем любая из упомянутых; ее можно обнаружить в цветах и других служащих украшением формах, почему мы и будем называть ее линией красоты.

В-четвертых (рис. 26 табл. 1), предметы, состоящие из всех упомянутых выше линий, к которым добавлена змеевидная линия, как, например, в человеческой фигуре, — линия, обладающая свойством придавать красоте наивысшее очарование. Заметьте, что наиболее изящные формы имеют наименьшее количество прямых линий.

Следует заметить, что прямые линии отличаются друг от друга только длиной и поэтому наименее декоративны.

Изогнутые линии, в связи с тем, что могут отличаться друг от друга степенью своей изогнутости, так же как и длиной, на этом основании приобретают декоративность.

Соединение прямых и изогнутых линий, представляя собой сложные линии, многообразнее просто изогнутых линий и потому еще более декоративно.

Волнообразная линия, как линия красоты, еще более многообразна и состоит из двух изогнутых, противопоставленных линий, а потому становится еще красивее и приятнее; даже рука, изображая такую линию на бумаге, делает живое движение пером или карандашом.

И наконец, змеевидная линия, изгибаясь и извиваясь одновременно в разных направлениях, доставляет удовольствие глазу, заставляя его следить за бесконечностью своего многообразия, если мне позволено будет употребить такое выражение. Благодаря тому что эта линия имеет так много различных поворотов, о ней можно сказать (несмотря на то что это одна линия), что она несет в себе различное содержание. Поэтому все ее многообразие не может быть выражено на бумаге одной непрерывной линией без помощи нашего воображения либо без помощи какой-нибудь фигуры. Смотрите рисунок 26 таблицы 1, где этот тип соразмерной, извилистой линии, которая впоследствии будет называться точной змеевидной линией или *линией привлекательности*, представлен красивой проволокой, обвивающейся вокруг изящной многообразной фигуры конуса.

ГЛАВА VIII

ИЗ КАКИХ ЧАСТЕЙ И КАКИМ ОБРАЗОМ СОСТАВЛЯЮТСЯ ИЗЯЩНЫЕ ФИГУРЫ

До сих пор мы старались дать как можно более широкое представление о силе многообразия, показав, в частности, что линии, которые сами по себе наиболее многообразны, больше всего способствуют созданию красоты; теперь мы покажем, как можно соединять линии, чтобы создавать красивые фигуры или композиции.

Для того чтобы сделать это по возможности более ясным, мы приведем несколько наиболее простых и знакомых примеров и заставим их служить ключом нашему воображению. Я говорю, главным образом, о воображении, так как предлагаемый метод не всегда должен осуществляться на практике и применяться в каждом случае, потому что это едва ли возможно, а в некоторых случаях это попросту явилось бы нелепой потерей времени. . . Однако есть случаи, в которых необходимо тщательно следовать этому методу, как, например, в архитектуре.

Лично я глубоко убежден, как бы это ни казалось поразительным некоторым читателям, что, следуя этому способу компоновки, можно создать совершенно новый гармонический архитектурный ордер¹, что едва ли можно с уверенностью сделать без помощи этого метода. Я склонен верить этому потому еще, что при более внимательном рассмотрении четыре ордера древних², которые так прочно установились благодаря своей красоте и верным пропорциям, прекрасно согласуются со схемой, которую мы сейчас изложим.

Этот способ составления изящных форм может быть достигнут отбором многообразных линий по принципу их очертаний и размеров, а затем варьированием их положений по отношению друг к другу самыми различными путями, какие только можно выдумать. В то же самое время (если объектом нашей композиции является сплошная фигура) содержимое или пространство, которое будет заключено в эти линии, должно быть соответствующим образом продумано и сделано многообразным, насколько это возможно и уместно. Одним словом, можно сказать, что искусство хорошо компоновать — это искусство хорошо разнообразить. Нельзя ожидать, чтобы это положение сразу же было превосходно понято, однако я уверен, что оно станет достаточно ясным с помощью приводимых ниже примеров.

Рисунок 29 таблицы 1 представляет собой простую изящную форму колокола; эта оболочка, как мы можем назвать ее, состоит из волнообразных линий, ограничивающих или заключающих внутри себя многообразное пространство, отмеченное пунктиром. Здесь вы видите, что многообразие пространства внутри соответствует красоте его

внешней формы, и если бы это пространство или содержимое было еще более разнообразно, внешняя форма его была бы еще более красивой.

В качестве доказательства рассмотрите композицию из большого количества частей и путь, которым эти части могут быть скомпонованы при определенном способе варьирования их. Вот, например, посмотрим, как одна половина розетки подсвечника А (рис. 30 табл. 1) может быть сделана более многообразной, подобно его второй половине В. Вначале найдем удобную и соответствующую вышину подсвечника, как на рисунке 31 таблицы 1, затем определим требуемую величину розетки, как на рисунке 32, после чего, в целях придания ей лучшей формы, изменим каждое расстояние или длину деления, чтобы они отличались от длины розетки, а также сохраним различные расстояния между делениями, что и отмечено пунктиром на линии (а). Иными словами, отодвинем любые две точки, *обозначающие расстояние*, от любых двух ближайших точек, следя за тем, чтобы одно расстояние или одна часть всегда были больше всех других, и вы тотчас же убедитесь, что без этого условия многообразие не будет завершенным.

Подобным же образом начнем изменять расстояния по горизонтали (держась всегда в границах соответствия) — и по их положению, и по длине, так, как это сделано на противоположной стороне той же самой фигуры (в). Соединим все эти расстояния одной сплошной оболочкой, употребив несколько изогнутых и прямых линий, сохраняя в целях разнообразия их различную длину (с); применим их, как показано (d) в том же рисунке, и мы получим подсвечник (рис. 33 табл. 1). Если вы разделите подсвечник на еще большее количество частей, он окажется перегруженным, как на рисунке 34 таблицы 1, то есть форма его будет недостаточно отчетливой на близком расстоянии и потеряет свое многообразие на далеком. Первый же вариант глаз легко различит, даже находясь на значительном расстоянии от него.

Простоту композиции или отчетливость частей всегда следует принимать во внимание, потому что, как уже было сказано, она является одной из составных частей красоты. Но то, что имею в виду я, говоря об отчетливости частей в данном случае, надо представлять себе более ясно, почему и следует пояснить это примером.

Если вы станете компоновать предмет с большим разнообразием частей, нужно сделать так, чтобы некоторые из этих частей заметно отличались от близлежащих и чтобы каждая из них казалась отдельной, хорошо сформированной величиной или частью, как это отмечено пунктиром в рисунке 35 таблицы 1 (части эти подобны тому, что в музыке называют пассажами, а в литературе — абзацами); благодаря этому не только целое, но даже каждая часть будет лучше восприниматься глазом. В этом случае мы избежим путаницы, рассматривая предмет на близком расстоянии, а на далеком — части его будут казаться достаточно разнообразными, хотя число их и будет меньше. Фигура, изображенная на рисунке 36 таблицы 1, является повторением предыдущей, но она отнесена на такое далекое расстояние, что глаз не различает более мелких частей.

Лист петрушки (рис. 37 табл. 1), положенный в основу красивой листвы орнамента, также разделен на три отчетливые части, которые, в свою очередь, делятся на нечетное количество частей. Это правило можно считать общим для листьев большинства растений и лепестков цветов, из которых самыми простыми являются трилистник и пятилистник. Свет, тень и цвет тоже должны быть отчетливыми для того, чтобы окончательно сделать предмет красивым. Но о них мы поговорим в свое время, а сейчас я хочу только дать вам общее представление о том, что здесь подразумевается под красотой и отчетливостью форм, света, тени и цвета, напомним об обратных результатах, которые они все, вместе взятые, могут дать.

Посмотрите, как теряет свою отчетливость хорошо составленный букет после того, как он увядает. Каждый листок и цветок сморщивается и утрачивает свою отчетливую форму; яркие краски, поблекнув, становятся похожими друг на друга, так что все в целом постепенно превращается в беспорядочную грудку.

Если главные части предмета сохраняют вначале большие размеры, они всегда могут подлежать дальнейшему обогащению более мелкими формами, но формы эти должны быть настолько мелкими, чтобы не внести путаницы в основные размеры. Таким образом, вы видите, что разнообразие, когда оно преувеличено, становится само себе помехой, а это, конечно, порождает то, что называют *безвкусицей* и путаницей для глаза.

Небесполезно будет показать, какое впечатление производят предметы, скомпонованные вопреки этим правилам композиционного многообразия или без учета их. Фигура (рис. 38 табл. 1) представляет собой одно из тех украшений, которые прикреплялись по сторонам обычных старомодных каминных решеток, и, как вы видите, части его варьировались с помощью одной лишь фантазии, и тем не менее варьировались очень хорошо. Рядом с этой ветвью помещена другая (рис. 39 табл. 1) почти с тем же количеством частей. Но так как части эти недостаточно разнообразны и по своему содержанию, и по отношению друг к другу, а за одной из форм следует другая, в точности похожая на нее, — то в целом эту фигуру можно назвать неприятной и безвкусной. По этой же причине подсвечник на рисунке 40 таблицы 1 выглядит еще хуже, так как в нем еще меньше разнообразия. Нет, лучше уж пусть будет совсем простой подсвечник, как на рисунке 41 таблицы 1, чем с такими жалкими потугами на красоту.

Этих нескольких примеров, правильно понятых, я полагаю, будет достаточно, чтобы уничтожить все сомнения по поводу того, о чем я говорил в начале этой главы, а именно что *искусство хорошо компоновать* — это не более чем *искусство хорошо разнообразить*. Этого достаточно также, чтобы показать, что при помощи метода, который был здесь изложен, можно, следовательно, создавать изящные пропорции частей, в то время как все отклонения от него приведут к обратному результату. Однако для того чтобы подкрепить последнее утверждение, рассмотрим согласно вышеизложенным правилам композиции следующие встречающиеся в жизни фигуры, и нам станет ясно, что кактус или чертополох (рис. 42 табл. 1), так же как весь

род этих неуклюжих экзотических растений, уродлив по тем же причинам, что и подсвечник (рис. 40), а красота лилии (рис. 43 табл. 1) и ириса (рис. 44 табл. 1) проистекает оттого, что они скомпонованы с большим разнообразием и что некоторая потеря многообразия в подражаниях этим цветам (рис. 45 и 46) и есть причина посредственности их формы, хотя они и сохранили ее настолько, чтобы удержать за собой те же названия.

До сих пор в отношении композиции мы не говорили ни о чем, за исключением форм, состоящих из прямых и изогнутых линий, и хотя эти линии сами по себе мало разнообразны, однако по причине большого разнообразия, на которое они способны в соединении друг с другом, с их помощью можно также достичь разнообразия в красоте более полезного свойства, как, например, во всевозможной утвари и в зданиях. Но, по моему мнению, здания, как я уже намекал, могли бы быть более разнообразны, потому что после того как необходимое соответствие частей твердо установлено, любые дополнительные орнаментальные части можно изменять с не меньшим изяществом по вышеизложенным правилам. Я также не могу отказаться от мысли, что церкви, дворцы, больницы, тюрьмы, жилые дома и дачи могли бы строиться в более определенном характере, чем сейчас, если бы были изобретены ордера, соответствующие каждому типу здания³; не приходилось бы тогда современному архитектору строить дворцы в Лапландии или Вест-Индии, руководствуясь одним Палладио⁴ и не отваживаясь сделать ни шагу без помощи его книги.

Разве многие готические здания не обладают последовательной красотой, достигнутой, быть может, благодаря природной уверенности глаза, которая очень часто совпадает с результатом работы по правилам, а иногда и порождает эти правила. Сейчас наблюдается такая жажда разнообразия, что даже жалкие подражания китайским строениям⁵ имеют некоторую популярность, главным образом из-за своей новизны. Однако не только эти, но и все другие новые типы строений могли бы быть упорядочены на основании соответствующих правил. Даже сами украшения зданий, как, например, капители, фризы и т. п., могли бы, по крайней мере, получить сейчас более широкое распространение, для того чтобы увеличить красоту многообразия.

Природа предлагает нам для этой цели бесконечный выбор изящных примеров в формах раковин, цветов и пр.

Ведь образцом для коринфской капители послужило, как утверждают, не что иное, как листья чего-то вроде щавеля, росшие в корзине⁶. Даже капитель, составленная из неуклюжих и ограниченных по своей форме шляп и париков⁷ (как это изображено на рис. 48 табл. 1), в искусных руках могла бы приобрести своего рода красоту.

Как бы то ни было, хотя современные архитекторы не много прибавили к искусству строить, имея в виду красоту орнамента, мы должны признать, что они довели простоту, удобство и тщательность отделки зданий до высокой степени совершенства, особенно в Англии, где простой здравый смысл предпочел эти более необходимые качества красоты, понятные каждому, великолепию вкуса, который так часто можно видеть в других странах и который так часто подменяет эти

качества. Собор св. Павла — один из наиболее благородных примеров, какой только можно привести, разумнейшего применения каждого приводившегося здесь правила. Там вы можете увидеть наивысшее многообразие без путаницы, простоту без обнаженности, великолепие без мишуры, отчетливость без жесткости и величину без чрезмерности. Поэтому глаз получает сплошное наслаждение от чудесного многообразия всех его частей вместе взятых. Благородные, продуманные размеры некоторых из них выглядят смелыми и отчетливыми на расстоянии, в то время как более мелкие части внутри их исчезают. Несколько же огромных, но на редкость удачных по своему разнообразию частей, которые продолжают радовать глаз до тех пор, пока различим весь собор, являются неоспоримыми доказательствами превосходного мастерства сэра Кристофера Рена⁸, справедливо считающегося королем архитекторов.

Едва ли покажется спорным утверждение, что внешний вид этого здания много совершеннее внешнего вида собора св. Петра в Риме. Внутренняя же отделка, хотя она нарядна и величественна настолько, насколько это допускает наша религия, все же уступает роскоши, парадности и великолепию собора св. Петра из-за его скульптур, росписи, так же как из-за превосходства его общей величины. Существует еще множество других очень красивых церковей работы того же архитектора, которые прячутся в сердце города, но их купола и шпили поднимаются выше обычных так, чтобы на расстоянии их можно было видеть над всеми другими зданиями. Большое количество этих церковей, разбросанных по всему городу, украшает его и придает ему богатый, величественный вид; по этой причине формы их должны считаться особо красивыми.

Среди этих церковей, а может быть, и среди других, находящихся в Европе, церковь св. Марии «с арками»⁹ выделяется изящным многообразием своих очертаний. Церковь Сент-Брайд, стоящая на Флит-стрит, по мере отдаления от нее не теряет своей стройности, но ее архитектурные детали, хотя и весьма любопытные для взора, когда вы находитесь вблизи, не являясь достаточно смелыми и четкими, как у церкви св. Марии, на расстоянии скоро теряют свое многообразие. Некоторые готические шпили красивы и хитроумны благодаря разнообразию своей формы, в особенности знаменитая колокольня Страсбургского собора¹⁰.

Вестминстерское аббатство¹¹ представляет яркий контраст собору св. Павла в отношении простоты и отчетливости. Большое количество филигранных орнаментов Вестминстерского аббатства, с делениями и подразделениями их частей, кажется перепутанным на близком расстоянии и совершенно теряется на относительно отдаленном. Тем не менее в этом здании наблюдается такая общая согласованность частей в хорошем готическом вкусе¹² и такое соответствие мрачным идеям, которые оно должно было выражать, что в конце концов эти части в самом здании приобрели устойчивый, отчетливый характер.

Если бы здания, предназначенные для веселья и развлечений, строились в том же духе, это выглядело бы неуместностью и даже своего рода профанацией.

ГЛАВА IX

О КОМПОЗИЦИИ С ВОЛНООБРАЗНОЙ ЛИНИЕЙ

Едва ли в каком-либо из домов существует комната, где бы мы не нашли волнообразной линии, употребленной тем или иным путем. Как не изящно выглядели бы без них формы всех движимых предметов. Как просты и не орнаментальны были бы лепные украшения карнизов и каминов без разнообразия, вносимого *S-образной кривой*, которая целиком состоит из волнообразных линий.

Хотя все виды волнообразных линий, если они правильно использованы, — декоративны, все же, строго говоря, существует лишь одна точная линия, которую следует называть *линией красоты* и которая в шкале этих линий (рис. 49 табл. 1) помечена номером 4. Линии 5, 6, 7, будучи слишком выпуклыми, становятся громоздкими, неуклюжими, и наоборот, линии 3, 2, 1, выпрямляясь, становятся посредственными и обедненными, как это показано на рисунке 50 таблицы 1, где они нашли применение в качестве ножек для стульев.

Еще более законченное представление о силе воздействия точной волнообразной линии и тех линий, которые отклоняются от нее, можно получить, рассмотрев ряд корсетов (рис. 53 табл. 1), где номер 4 состоит из точных волнообразных линий и поэтому является корсетом самой лучшей формы. Каждый китовый ус в хорошем корсете должен быть изогнут подобным образом, ибо весь корсет, когда он стянут сзади, поистине является оболочкой разнообразного содержимого, и его поверхность, несомненно, является красивой формой. Таким образом, если мы проведем линию или проложим тесьму от шнуровки корсета сзади, вокруг тела и вниз к мысу корсета спереди, то она образует эту совершенную, точную змеевидную линию, которая была показана на рисунке 26 таблицы 1 обвивающейся вокруг конуса. Именно поэтому все украшения, наклонно пересекающие тело, как, например, ленты, которые носят рыцари Подвязки, всегда красивы и изящны. Номера 5, 6, 7 и 3, 2, 1 являются отклонением от нормы и в одном случае кажутся нам посредственными и обедненными, а в другом — неуклюжими и уродливыми. Причины же этого неприятного впечатления, после всего того, что уже было сказано, совершенно ясны человеку, обладающему минимальными способностями.

Однако нам следует принять во внимание, что корсет номер 2 лучше бы подошел хорошо сложенному мужчине, чем корсет номер 4. А корсет номер 4 лучше бы подошел хорошо сложенной женщине, чем корсет номер 2. Если же рассматривать их просто как предметы

определенной формы и сравнивать между собой так, как мы сравнивали бы две вазы, то наши правила уже показали нам, насколько четвертый номер красивее, чем второй. Не повышает ли такой наш вывод достоинства этих правил, доказывая в то же самое время, насколько форма женского тела превосходит по красоте мужскую?

Из примеров, которые были приведены, мы почерпнули достаточно сведений для того, чтобы продолжить наши наблюдения над любыми другими объектами, одушевленными или неодушевленными, которые могут встретиться на нашем пути, и суметь не только *графически* объяснить уродство жабы, свиньи, медведя или паука, формы которых совершенно лишены этой волнообразной линии, но и истолковать различные степени красоты, свойственные вещам, обладающим ею.

ГЛАВА X

О КОМПОЗИЦИИ СО ЗМЕЕВИДНОЙ ЛИНИЕЙ

Описать эту линию словами столь же трудно, как и нарисовать ее карандашом (на что я уже намекал, когда упомянул о ней впервые); это вынуждает меня очень медленно излагать то, что я хочу сказать в этой главе. Прошу читателя запастись терпением до тех пор, пока шаг за шагом я не приведу его к пониманию того, что я разумею под возвышенностью формы¹ и что столь замечательно проявляется в человеческом теле. Полагаю, что читатель, однажды получив представление об этом, придет к заключению, что интересоваться следует по преимуществу именно этим родом линий.

Прежде всего взгляните на рисунок 56 таблицы 2, изображающий прямой рог, заполненный внутри; читатель найдет, что так как этот рог представляет собою разновидность конуса, то уже по одному этому он имеет довольно красивую форму.

Затем пусть читатель проследит, каким образом и в какой степени увеличивается красота этого рога на рисунке 57 таблицы 2, где он изогнут в двух различных направлениях.

И наконец, пусть читатель уделит внимание тому, как сильно возросла красота этого же самого рога, дойдя до степени особой привлекательности и изящества на рисунке 58 таблицы 2, где он, помимо того что согнут дважды, еще и скручен (как на последнем рисунке).

На первом из этих рисунков пунктирная линия, проходящая посередине, обозначает прямые линии, из которых он состоит, а они без помощи изогнутых линий, света и тени едва ли способны показать, что у него есть объем.

То же самое можно сказать о втором рисунке, хотя благодаря изгибу рога прямая пунктирная линия превратилась в красивую волнообразную линию.

Но на последнем рисунке эта пунктирная линия, благодаря не только изгибу рога, но и тому, что он скручен, превратилась из волнообразной в змеевидную. Линия эта, ускользя из поля зрения позади рога на его середине и возвращаясь снова в его суживающемся конце, не только дает свободу воображению и по этой причине восхищает глаз, но говорит также о величине и многообразии заключенного в нем пространства.

Я выбрал этот простой пример как легчайший путь для того, чтобы дать ясное общее представление об особых качествах змеевидных линий и о преимуществах внесения их в композиции, где объемам,

которые вам надлежит изобразить, не чужды привлекательность и изящество.

Я прошу в то же время отнести к змеевидным линиям то, что я уже раньше говорил о волнообразных линиях. Ведь если среди огромного многообразия волнообразных линий, какое только можно представить себе, существует лишь одна, которая поистине заслуживает названия *линии красоты*, то существует также только одна точная змеевидная линия, которую я называю *линией привлекательности*. Кроме того, если эти линии даже сделаны слишком выпуклыми или конусообразными и в связи с этим теряют, конечно, в красоте и в привлекательности, все же они их не лишаются окончательно и могут сослужить превосходную службу в композициях, где красота и привлекательность не должны быть обязательно выражены в своем величайшем совершенстве.

Хотя я так тщательно и выделил эти линии, что назвал их линиями *красоты и привлекательности*, все же я полагаю, что их употребление и применение должно ограничиваться правилами, которые я положил в основу композиции вообще, и что они должны тщательно перемежаться и сочетаться друг с другом и даже с такими линиями, какие, в противовес указанным, я могу назвать *простыми* линиями, так как того требует данный предмет. Например, рог изобилия (рис. 59 табл. 2) скручен и изогнут в той же самой манере, что и наше последнее изображение рога, но на нем больше украшений и больше других изогнутых линий, которые обвиваются вокруг него короткими оборотами наподобие оборотов винта.

Подобного же рода форму, только еще более разнообразную (а потому и более красивую), можно увидеть, рассматривая рога козла; здесь, по всей вероятности, древние первоначально и позаимствовали в высшей степени изящные формы, которые придали своим рогам изобилия.

Есть и другой путь представить себе это последнее изображение рога, который я бы рекомендовал своему читателю для того, чтобы дать ему более ясное представление о применении в композициях волнообразной и змеевидной линий.

Представьте себе изогнутый и скрученный рог, разрезанный в длину очень тонкой линией на две равные части. Рассмотрите одну из них в том же положении, в котором изображен рог, и вот какие наблюдения, естественно, придут вам на ум. Первое: лезвие пилы должно пройти от одного края рога до другого по линии красоты, так, что края этой части рога будут иметь красивую форму. И второе: где бы пунктирная змеевидная линия, проходящая по поверхности рога, ни исчезала позади него и ни терялась для глаза, она немедленно снова возвращается в поле зрения на полую поверхность разделенного рога.

Польза, которую я извлеку из этих наблюдений, окажется весьма значительной в применении их к фигуре человека, которой мы вслед за этим займемся.

Поэтому в данный момент нам достаточно знать, что, во-первых, сам рог приобретает красоту благодаря тому, что изящно изогнут в двух различных направлениях; во-вторых, какие бы линии ни напо-

сились на его поверхность, они приобретают привлекательность, так как все должно из-за изгиба рога приобрести в той или иной мере форму змеевидной линии. И, наконец, когда рог распилен и внутренняя поверхность его оболочки нам видна так же, как наружная, — глазу особенно приятно и легко следовать за этими змеевидными линиями, так как их изгибы, их вогнутости и выпуклости представляются взору. Поэтому во многих случаях полые формы, составленные из таких линий, необычайно красивы и радуют глаз значительно больше, чем сплошные тела.

Почти все мускулы и кости, из которых состоит человеческое тело, обладают большим или меньшим количеством подобного рода изгибов и сообщают их (правда, в меньшей степени) покрывающим их тканям, которые непосредственно воспринимаются глазом. По этой причине я особенно тщательно описывал формы изогнутого, скрученного и орнаментированного рога.

Во всем теле едва ли найдется одна прямая кость. Почти все они не только согнуты в различных направлениях, но еще имеют изгиб, который в некоторых из них очень грациозен. Мускулы, прилегающие к ним, хотя и бывают различной формы, приспособленной к их особому назначению, обычно состоят из волокон, имеющих форму змеевидных линий; они приспособляются к различным формам костей, к которым принадлежат, и обвивают их, особенно в конечностях. Анатомам так нравится это, что они находят удовольствие, отмечая некоторые их красоты. Я займусь только берцовой и бедренной костями.

Берцовая кость (рис. 62 табл. 2) имеет изогнутый поворот, подобный повороту рога (рис. 58). Но красивые прилежащие кости, не имеющие названия (*ossa innominata*; рис. 60 табл. 2), обладают, с еще большей долей разнообразия, теми же изгибами и поворотами рога, когда он распилен и его внешняя и внутренняя поверхности открыты глазу.

Какими декоративными оказываются эти кости после того, как мы, добавив немного листьев, освобождаемся от предубеждения, которое питали к ним как к частям скелета, — можно видеть на рисунке 61 таблицы 2. Такие раковинообразные, изогнутые формы, смешанные с листьями, обвивающимися вокруг них, употребляются во всех орнаментах, и композиция эта рассчитана главным образом на то, чтобы радовать глаз. Лишите эти композиции их змеевидных изгибов, и они немедленно потеряют все очарование и снова приобретут обедненный готический стиль², какой имели сто лет тому назад (рис. 63 табл. 2).

На рисунке 64 таблицы 2 мы намерены показать, без анатомической точности, каким образом большая часть мускулов (особенно мускулов конечностей) обвивается вокруг костей и соотносится с их длиной и формой. Что касается волокон, из которых состоят эти мускулы, то некоторые анатомы сравнивали их с мотками пряжи, свободными посередине и туго связанными по концам. Если вообразить, что такие мотки обернуты вокруг костей в различных направлениях, мы получим наиболее яркое представление о композиции из змеевидных линий.

Мускулы и кости состоят из этих красивых изогнутых линий, которые благодаря своим разнообразным соотношениям становятся еще более сложно-красивыми и составляют непрерывную волну извивающихся форм, переходящих из одной в другую. Лучше всего это можно видеть, изучая хорошую анатомическую фигуру, часть которой (мышцы ноги и бедра) изображена на рисунке 65 таблицы 1. Здесь показаны змеевидные формы и многообразные положения мускулов, так, как они выглядят, когда с них снята кожа. Рисунок этот был выполнен с гипсового слепка фигуры, оригинал которой был подготовлен для глины знаменитым анатомом Каупером³. В этой последней фигуре после снятия кожи можно проследить глазом так отчетливо благодаря их сложной тонкости, присущей наивысшей красоте. Извивающиеся мускулы при разнообразии их положений должны всегда считаться изящными формами, однако в нашем воображении они в какой-то мере теряют красоту, которой на самом деле обладают, из-за того, что с них снята кожа. Тем не менее на основании того, что уже было сказано и о мускулах, и о костях, мы видим, что человеческое тело имеет большее количество частей, составленных из змеевидных линий, чем любое другое тело, созданное природой, а это является доказательством его превосходящей сравнительно со всеми другими телами красоты и в то же время доказательством того, что красота его проистекает от этих линий. Хотя изгибы мускулов иногда бывают слишком выпуклыми, каковы, например, вздувшиеся мускулы Геркулеса, — все же изящество и величие вкуса сохраняются в них. Но как только эти линии теряют свой изгиб и становятся почти прямыми, все изящество вкуса исчезает.

Так, фигура (рис. 66 табл. 1) тоже была сделана с натуры и нарисована в том же положении, что и предыдущая, но в более сухой, жесткой и, то что художники называют, *неприятной манере*, чем, может быть, присуще самой природе мышц, если только не высохла содержащаяся в них жидкость. Следует признать, что части этой фигуры имеют такие же правильные размеры и так же правильно расположены, как и в предыдущей, недостает только точного изгиба линий, чтобы придать им изящество.

Чтобы продолжить свои доказательства и еще нагляднее показать, какое жалкое впечатление производят эти простые или неразнообразные линии, я попрошу взглянуть на рисунок 67 таблицы 1, где однообразные, неизменяющиеся очертания и положения мускулов без какой бы то ни было волнообразной линии создают такую деревянную форму, что тот, кто может сделать ножку табуретки, способен изваять эту фигуру не хуже лучшего скульптора. Лишите подобным же образом одну из лучших античных статуй всех ее змеевидных изгибающихся линий, и она превратится из изысканного произведения искусства в фигуру таких обычных очертаний и однообразного содержания, что простой каменщик или плотник с помощью своей линейки, циркулья и циркуля может смастерить ее точную копию. Если бы не эти линии, то любой токарь мог бы выточить на своем токарном станке гораздо более красивую шею, чем шея греческой Венеры, так как, согласно обычному представлению о красивой шее, она была бы более

круглой. По этой же причине ноги, распухшие от болезни, так же легко изобразить, как столб, потому что они потеряли, как это называют художники, свой *рисунк*. Иными словами, все их змеевидные линии стерлись из-за одинакового натяжения кожи, как на рисунке 68 таблицы 1.

Сравнивая между собой эти три фигуры, читатель (несмотря на предубеждение, которое мог внушить его воображению вид анатомических фигур) сможет обнаружить, что одна из них не так неприятна, как другие. Теперь легко определить, что эта тенденция к красоте в одной из фигур обязана не большей степени точности в *пропорциях* ее частей, а лишь более *приятным изгибам и переплетениям линий*, которые составляют их внешнюю форму, потому что во всех трех фигурах соблюдались те же самые пропорции и на этом основании все они имеют одинаковые права на красоту.

Если читатель продолжит это анатомическое исследование ровно настолько, чтобы получить правильное представление о том, с каким искусством используется кожа и подкожный слой жира для того, чтобы скрыть от глаза все некрасивое и неприятное и в то же время сохранить все необходимые формы мускулов, придающие изящество и красоту всей конечности, — он незаметно для себя постигнет принципы той красоты и изящества, которые заключаются в хорошо сложенных, красивых, здоровых конечностях человека или же в конечностях лучших античных статуй. Он также поймет причину, по которой его глаз так часто восхищается ими.

Таким образом, во всех прочих частях тела, так же как в конечностях, где из-за необходимого движения частей с достаточной силой и быстротой места прикрепления мускулов слишком тверды, их выпуклости чересчур выдаются вперед, впадины между ними слишком глубоки для того, чтобы очертания их были красивыми, — природа с превосходным искусством смягчает угловатости, заполняя эти пространства соответствующим количеством жира и покрывая все мягкой, гладкой, эластичной и почти прозрачной кожей, которая, сообразуясь по внешней форме со всеми внутренними частями, сообщает глазу представление об их содержании с величайшей красотой и изяществом.

Поэтому кожа, мягко облекая и приспособляясь к различным формам каждого из наружных мускулов тела, смягченная жировым слоем, так как в ином случае на ней появились бы те же резкие линии и глубокие морщины, которые появляются от старости на лице и от работы на руках, — является скорлупообразной оболочкой (в подтверждение мысли, с которой я начал), созданной природой с величайшей тонкостью. В связи с этим кожа и является наиболее подходящим предметом изучения для каждого, кто хочет подражать произведениям природы, *как это должен делать мастер*, либо судить о произведениях других, как следовало бы *истинному знатоку*.

Я полагаю, что не слишком долго задерживаюсь на этой теме, так как от нее будет зависеть очень многое. Поэтому я попытаюсь дать ясное представление о том различном впечатлении, которое производят на глаз фигуры анатомические и те же фигуры, покрытые жиром

и кожей. Возьмем небольшой кусок проволоки, потерявшей упругость и обладающей способностью сохранять любую придаваемую ей форму, и крепко прижмем его к бедру (рис. 65 табл. 1), затем начнем оборачивать его вокруг берцовой кости, по косой линии вокруг икры и выведем вниз к наружной части щиколотки (проволока все время должна быть прижата так плотно, чтобы в точности соответствовать форме каждого мускула, который она обвивает), а затем снимем его. Если мы теперь исследуем проволоку, то обнаружим, что общий непрерывающийся волнообразный изгиб, который должен был получиться оттого, что мы обвивали ее вокруг ноги, распался на многие отдельные простые изгибы с резким обозначением зазубрин, которые получились в результате прижимания проволоки к впадинам между мускулами.

Предположим теперь, что эта проволока была подобным же образом обвита вокруг живой хорошо сложенной ноги и бедра либо вокруг ноги хорошей статуи. Когда вы снимете ее, вы не найдете ни таких резких зазубрин, ни правильных зубцов (как их называют в геральдике), которые прежде раздражали наш глаз. Напротив, вы увидите, как постепенно происходят изменения ее формы, как незаметно переходит одна извилина в другую и как легко скользит глаз по разнообразным изгибам ее очертаний. Если бы мы провели карандашом линию, точно следуя предполагаемому расположению проволоки, острие нашего карандаша на анатомической ноге и бедре сталкивалось бы с постоянными задержками и препятствиями, в то время как на других оно скользило бы от мускула к мускулу по эластичной коже так же свободно, как легчайший ялик скользит по небольшим волнам.

Представление о проволоке сохраняющей форму частей, вокруг которых она обвивалась, кажется мне настолько важным, что я ни в коем случае не хочу, чтобы оно оказалось забытым. Эта проволока вполне может рассматриваться как одна из нитей (или очертание) оболочки (или внешней поверхности) человеческого тела, а частое возвращение к ней поможет воображению в познании тех его частей, формы которых наиболее сложно-разнообразны; ведь подобного рода наблюдения могут быть с равным успехом сделаны на любом количестве других кусков проволоки, обвитых подобным же образом в любых направлениях, вокруг любой части тела хорошо сложенного мужчины, женщины или статуи.

Если читатель проследит в своем воображении за наиболее искусными поворотами резца в руках мастера в тот момент, когда он окончательно отделяет статую, то очень скоро поймет, чего ждут истинные ценители от руки такого мастера. Итальянцы называют это «il raso più»⁴ — «чуть больше», и это отличает в действительности оригинальные шедевры Рима даже от самых лучших копий, сделанных с них.

Нескольких примеров окажется достаточно для того, чтобы объяснить, что здесь имеется в виду, так как эти искусные повороты резца могут быть обнаружены на всей поверхности тела и конечностей, в той или иной степени красоты. Мы можем, взяв любую часть хорошей фигуры (хотя бы даже такую маленькую, что на ней означены немно-

гие мускулы), объяснить способ, которым ей было сообщено так много красоты и грации, так, чтобы искусный художник с первого взгляда мог убедиться в том, что работа эта выполнена большим мастером.

Для этой цели я избрал небольшую часть тела (рис. 76 табл. 2), расположенную слева под рукой около груди (в эту часть входит особая мышца, которая благодаря сходству своих краев с зубцами пилы совершенно лишена красоты). Мышца эта наиболее удобна нам, потому что ее правильная форма требует особого искусства художника для того, чтобы придать ей несколько большее разнообразие, чем то, которым она обладает от природы.

Вначале я дам вам представление об этой части тела по анатомической фигуре (рис. 77 табл. 2) и покажу, как однообразна форма всех зубоподобных скреплений этой мышцы и как правильны составляющие ее волокна, располагающиеся почти параллельно очертаниям ребер, которые эти волокна частично прикрывают. После всего сказанного выше о значении естественного покрова кожи нам будет совершенно ясно, что следующая фигура (рис. 78 табл. 2) представляет собой такое же неинтересное изображение той же части тела, что, несмотря на то что резкие и угловатые края мышцы смягчены этим кожным покровом, все же в ней сохранилось достаточно однообразия и правильности для того, чтобы сделать ее неприятной.

Так как, на наш взгляд, правильность и однообразие являют отсутствие изящества и подлинного вкуса, мы попытаемся сейчас показать, как эта же самая часть тела (с такой правильной формой мышцы) может стать не менее разнообразной, чем любая другая часть тела. Для того чтобы достичь этого, некоторые изменения должны быть сделаны почти во всех частях мышцы, хотя в каждой из этих частей они будут настолько незначительны, что никаких заметных изменений в форме и расположении их не произойдет.

Итак, пусть части, отмеченные цифрами 1, 2, 3, 4 (которые кажутся совершенно одинаковыми по форме и параллельно расположенными в анатомической фигуре 77 и мало чем улучшены в фигуре 78), подвергнутся вначале изменению в размерах. Изменения эти следует производить не постепенно, от самого большого размера до самого маленького, как на фигуре 79 таблицы 2, и не чередованием коротких и длинных линий, как на фигуре 80 таблицы 2, ибо и в том и в другом случае сохранился бы слишком большой педантизм. Поэтому мы сейчас должны попытаться придать им разнообразие всеми доступными нам способами, не теряя при этом истинного представления о самих частях.

Предположим, что они слегка изменили свое положение и разместились неправильно по отношению друг к другу (некоторые так, как изображено на рис. 81 табл. 2), тогда внешний вид всей этой части тела, рассматриваемый нами в данный момент, приобретет более разнообразную и приятную форму, представленную на рисунке 76. Это легко установить, сравнив между собой три фигуры: 76, 77, 78. Легко также заметить, что если бы мы провели линию или наложили проволоку на эти мышцы и на прилегающие к ним части, то и линия, и

провокола, в каком бы направлении они ни проходили, имели бы непрерывный волнообразный изгиб.

Так как однообразие этих частей значительно легче улавливается и копируется, чем их тонкое разнообразие, то неискусные художники, рисуя эти части с натуры, в большинстве случаев делают их еще правильнее и примитивнее, чем они выглядят на самом деле даже у истощенного человека.

Разница станет явной при сравнении рисунка 78, сознательно выполненного в этой безвкусной манере, с рисунком 76; и еще более понятной при изучении этой же части на «торсе Микеланджело»⁵ (рис. 54 табл. 1), откуда и была взята эта фигура.

Заметьте, что гипсовые слепки с небольшой копии этого знаменитого торса можно получить почти у каждого мастера гипсовых фигур, и на этих слепках достаточно хорошо видно все, что здесь было сказано, не только в отношении той части, с которой был выполнен рисунок 76, но и в отношении всего этого искусного произведения древности.

Здесь я снова должен призвать моего читателя обратить особое внимание на извилины этих внешних линий, остающихся однообразными в каждом сочленении, независимо от любых изменений, которые могут получиться на поверхности кожи от различного положения членов. И хотя пространство именно в этих сочленениях чрезвычайно ограничено, а соответственно этому и линии чрезвычайно коротки, применение нашего правила разнообразия линий, настолько, насколько позволяет их длина, и здесь будет иметь тот же эффект и увеличит грацию так же, как и в других, более длинных мышцах нашего тела.

Наблюдая пальцы, где сочленения короткие, а сухожилия прямые и где красота кажется в известной степени подчиненной их применению, вы все же замечаете на суживающихся концах пальцев маленькие извилистые линии между складками или (что еще красивее благодаря своей простоте) ямочки на суставах. Так как мы всегда лучше распознаем вещи, когда можем сравнить их с другими вещами, им противоположными, то, рассмотрев фигуру на рисунке 82 таблицы 2, состоящую из прямых линий, мы увидим, что фигура на рисунке 83 таблицы 2 сделана с некоторым вкусом, хотя и нарисована небрежно. Разница станет еще более очевидной, если вы подобным же образом сравните простой, прямой, грубый палец с узким в ямочках пальцем изящной дамы.

Существует определенная степень очаровательной пухлости, присущей коже слабого пола, которая рождает эти прелестные ямочки на всех прочих суставах так же, как на суставах пальцев, и этим отличает их от суставов даже изящно сложенных мужчин. Эта пухлость при содействии смягченной формы мускулов, лежащих под ней, преподносит глазу все разнообразие каждой из частей тела; части эти нежнее, более плавно соединены друг с другом и обладают такой изящной простотой, которая всегда дает очертаниям женского тела, воплощенным в Венере (рис. 13 табл. 1), преимущество перед очертаниями Аполлона⁶ (рис. 12 табл. 1).

Теперь тот, кто может представить себе линии, постоянно скользящие и изящно изменяющиеся в каждой части тела, вплоть до кончиков пальцев, и вспомнит, что привело нас к этому последнему описанию того, что итальянцы называют «*il raso riù*» («*чуть больше*», чем можно ожидать от руки мастера), сможет, по-моему, получить истинное представление о слове *Вкус* в применении к форме, каким бы необъяснимым ни казалось раньше это слово⁷.

Мы все время обращались главным образом к творениям древних не потому, что у современных мастеров нет таких же превосходных произведений, а потому, что старые произведения более широко известны. Мы не хотим также, чтобы создалось впечатление, будто любое из этих произведений когда-либо могло достичь высочайшей красоты природы. Кто, кроме фанатика античности, скажет, что не видел у живых женщин таких лиц, шеи и рук, рядом с которыми даже греческая Венера кажется грубой копией? И какой достаточно веский довод можно привести в пользу того, что все вышесказанное не относится также к любой части человеческого тела?

ГЛАВА XI

О СОРАЗМЕРНОСТИ

Если кто-нибудь спросит, что делает человеческую фигуру соразмерной, как быстро и как будто бы убедительно последует обычный ответ: симметричность и гармония частей по отношению к целому. Но так как, по-видимому, этот неясный ответ берет свое начало от учений, не связанных с учением о форме, либо от пустых схем, построенных на этих учениях, то я полагаю, что, после того как будет проведено соответствующее исследование, мы обнаружим, что ответ этот перестанет считаться близким к истине.

Перед тем как пойти дальше, необходимо в этом месте дополнить предисловие и указать еще одну причину, по которой я убеждал читателя рассматривать предметы выдолбленными до тонких оболочек. Именно посредством этого представления он сможет лучше различать и не смешивать между собой два следующих основных понятия, как мы их называем, относящихся к форме, которые имеют склонность путаться и совпадать в нашем сознании, в то время как (для того чтобы сделать каждое более полным и особенно ясным) необходимо, чтобы они существовали отдельно и продумывались каждое в отдельности.

Во-первых, *основное понятие*, которое уже обсуждалось в предыдущих главах, связанное с поверхностью формы и рассматривающее ее только с точки зрения, декоративна она или нет.

Во-вторых, сейчас следует обсудить *основное понятие*, которое мы обычно получаем от формы в целом, возникающее главным образом от ее соответствия какой-либо определенной цели или употреблению.

До сих пор нашей основной целью было установить и иллюстрировать только первое представление, показав прежде всего природу разнообразия, его воздействие на наше сознание, а также и то, каким путем возникает подобное воздействие посредством различных ощущений, получаемых глазом от движений, прочерчивающих и пересекающих поверхности всех родов.

Поверхность части орнамента, содержащая всевозможные изгибы, на какие только способны линии, и в то же самое время не имеющая никакого практического применения, никакого другого назначения, как только услаждать наш глаз, является как раз тем предметом, который отвечает нашему первому представлению.

Нечто подобное представляет собой изображение листа, помещенное в левом углу, рядом с рисунком 67 таблицы 1. Лист этот был сорван со ствола ясеня и является своего рода «игрой природы», так как

он рос в виде отростка, но он так красив благодаря своим похжим на раковины извилинам, что Гиббонсу¹ было бы не под силу создать подобный ему даже из того же самого материала; равным образом резец таких граверов, как Эделинк или Древе², не мог бы воздать ему должное на меди.

Заметьте, что современные орнаменты как будто бы частично заимствованы из подобного рода произведений природы; осенью их можно наблюдать у растений, особенно у спаржи, когда она идет в семена.

Сейчас я попытаюсь объяснить, что заключается в понятии, которое я, для отличия, назвал вторым *основным понятием* о форме, — значительно полнее, чем это было сделано в первой главе «О соответствии». С самого начала замечу, что, хотя поверхности еще неизбежно будут присутствовать в нашем изложении, мы не должны больше ограничивать себя, рассматривая их только как поверхности, что мы делали до сих пор. Теперь мы должны направить свой взор на общий объем, так же как на объем и плотность отдельных частей. Мы должны также выяснить, чем этот объем заполнен и почему таковы некоторые *заданные* величины и размеры частей, заключающих в себе известное содержание или предназначенных для *движения, перемещения тяжести, устойчивости* и других жизненных функций, что, я полагаю, приведет нас в конце концов к удовлетворительному пониманию слова *пропорция*.

Что же касается *соотношения* объема и движения, то разве мы, почти на первый взгляд, даже без проверки, не *чувствуем*, когда любого рода рычаг слишком слаб или недостаточно длинен, чтобы поднять тот или иной груз? Или когда пружина недостаточно сильна? И разве мы на основании опыта не знаем, какой вес или величина должны быть либо прибавлены данной вещи, либо отняты у нее по тем или иным причинам? Поскольку общие, так же как и частичные, объемы вещей делаются из материалов, соединенных вместе механическим путем для того или иного определенного назначения, то, принимая во внимание эти соображения, мы совершенно естественно придем к суждению о *соответствующей пропорциональности*, которая воспринимается нашим сознанием как составная часть красоты, хотя и не всегда является таковой для глаза.

Наши потребности научили нас придавать материи различные формы и соответствующие пропорции для определенного употребления, как, например, бутылки, стаканы, ножи, тарелки и прочее. Разве чувство обиды не создало форму меча, а необходимость обороны не породила щит? А что еще, как не должное соответствие частей, установило размеры пистолетов, мушкетов, пушек, охотничьих ружей и мушкетонтов; эти различные формы могут быть названы — оружие разного типа, так же как людей с различными фигурами называют людьми разного типа.

Мы найдем также, что богатое разнообразие форм, которое представляет собой все животное царство, проистекает главным образом от превосходного соответствия их частей, предназначенных для того, чтобы выполнять особые, свойственные каждому роду движения.

Здесь, я думаю, будет уместно сказать о любопытном различии между живыми механизмами, созданными природой, и теми жалкими, по сравнению с ними, механизмами, которые способны сделать люди. С помощью этого различия я надеюсь показать, что же именно придает наибольшую красоту пропорциям человеческой фигуры.

По приказанию правительства Гаррисоном были сделаны часы³, а сейчас делаются еще одни, по которым, находясь в море, можно определять точное время; это один из наиболее совершенных механизмов, которые когда-либо создавались.

Как должен быть счастлив умелый изобретатель даже в том случае, если общая форма этого удивительного механизма и каждой его части будет запутанной и неприятной для глаза, а на движения его будет противно смотреть, если он тем не менее отвечает своей конечной цели. Декоративная композиция не входила в планы изобретателя, разве что где-нибудь необходима была полировка. Если для того, чтобы исправить форму этого механизма, нужно будет прибавить украшения, следует позаботиться о том, чтобы они не препятствовали его ходу, так как они являются лишними для его основного назначения. Однако в механизмах природы мы превосходно видим, как красота идет рука об руку с пользой.

Если бы механизм, назначенный для этой цели, был создан природой, то весь в целом и каждая его отдельная часть обладали бы совершенной красотой формы; причем эта красота формы не представляла бы опасности для совершенства движений механизма, будто бы декоративность и являлась его единственным назначением. Движения этого механизма также отличались бы изяществом, без единой излишней частицы, добавленной к любой из этих прекрасных целей. В этом и заключается любопытная разница между соответствием в механизмах природы⁴ (одним из которых является человек) и в механизмах, сделанных руками людей. Данное различие должно привести нас к нашему основному исходному пункту, а именно к показу того, что составляет наивысшую красоту пропорции.

Несколько лет тому назад из Франции был привезен маленький часовой механизм⁵, к которому были приделаны утиная голова и утиные лапки. Часы были устроены так, чтобы походить на эту птицу, когда она стоит на одной ноге, вытягивая другую назад, поворачивает голову, открывает и закрывает клюв, двигает крыльями и потряхивает хвостом. Всё это самые простые и обычные движения для живого организма. Однако из-за того, что эти немногие движения скверно выполнялись, этот глупый, но чрезвычайно превознесенный механизм в открытом виде оказался необыкновенно сложным, путаным и неприятным предметом. А если бы он даже был прикрыт кожей, плотно прилегающей ко всем его частям, так, как это бывает у настоящей утки, то это едва ли сильно исправило бы его форму. В лучшем случае мешочек с гвоздями, сломанными петлями и железными кольцами выглядел бы не хуже, если бы с помощью каких-либо иных средств он был набит так, чтобы приобрести соответствующую форму.

Таким образом, вы снова видите, что чем больше многообразия мы стараемся придать незначительным движениям наших механизмов,

тем более запутанными и некрасивыми становятся формы — случайность редко приходит им на помощь. Как раз обратное происходит в природе. Чем больше разнообразия имеют движения, тем красивее части, создающие их.

Животные из рода плавниковых производят меньше движений, чем другие существа, поэтому и формы их менее красивы. Можно отметить, что в каждой породе животных самые красивые представители ее лучше всего двигаются. Неуклюжие птицы редко хорошо летают, рыбы с бугорчатой поверхностью кожи не так легко скользят в воде, как более гладкие, а животные, сложенные наиболее изящно, всегда выигрывают в скорости. Из этих последних прекрасными примерами являются лошадь и борзая собака; а самые изящные из них почти всегда бывают и самыми быстрыми.

Кавалерийская лошадь в большей степени наделена силой, чем скаковая; если этот избыток силы первой прибавить второй, то поскольку она прибавит вес в неподходящих частях тела, предназначенных лишь для скорости, конечно, это великолепное качество в известной мере уменьшится и тем самым частично уничтожится то тонкое соответствие, с каким эта скаковая лошадь была создана. Однако подобное добавление придаст ее движению другое качество, превосходящее быстроту, так как она станет более пригодной для того, чтобы двигаться с легкостью в самых разнообразных направлениях, которые так восхищают наш глаз, взирающий на хорошо управляемую военно-кавалерийскую лошадь. В то же время что-то величественное и грациозное добавится к ее фигуре, про которую раньше можно было только сказать, что она обладает изящной стройностью. Это благородное создание занимает первое место среди животных⁶, и это лишь согласуется с закономерностью природы, отметившей наиболее полезное из всех животных также и наибольшей красотой.

Однако, по правде говоря, ни одно из живых существ не способно двигаться в таких истинно разнообразных и изящных направлениях, как представители человеческого рода; не стоит даже говорить, насколько более превосходна поэтому красота их форм и структуры. После того что было сказано по отношению к фигуре и движению, становится ясно и очевидно, что природа сочла нужным сделать красоту пропорций и красоту движения необходимыми друг для друга. Таким образом, наблюдения, сделанные ранее в отношении животных, останутся одинаково верными и по отношению к людям, то есть тот, кто наиболее изящно, пропорционально сложен, тот наиболее приспособлен к изящным движениям — таким, как свобода и грация манер или движения в танцах.

Неким второстепенным, но тем не менее достойным нашего внимания подтверждением того, что уже было сказано об этом методе действий природы, является наблюдение, что в любых частях человеческого тела, скрытых и непосредственно не участвующих в движении, все те декоративные формы, какие мы ясно видим в мускулах и костях*, отбрасываются как ненужные, ибо природа ничего не совер-

* См. главу X «О композиции со змеевидной линией».

шает напрасно! Это явно относится к внутренним органам, которые не несут в себе ни малейшей красоты формы, за исключением одного лишь *сердца*. Эта благородная часть и, в некотором роде, первый двигатель, представляет собой простую, достаточно разнообразную форму, соответственно которой были созданы изящнейшие римские урны и вазы.

Теперь, запомнив все это, мы поведем разговор, во-первых, об общих измерениях, таких, как высота всего тела по отношению к его ширине, или длина конечности по отношению к ее толщине. И во-вторых, о таком виде размеров, которые слишком сложно-многообразны для того, чтобы их можно было передать при помощи линий.

В первом пункте мы можем ограничиться несколькими прямыми линиями, пересекающими друг друга, которые будут легко восприняты каждым, но второй пункт потребует несколько больше внимания, потому что там мы будем иметь дело с точным определением каждого видоизменения границ или очертаний человеческой фигуры.

Объясню подробнее: что касается первого пункта, то я начну с того, что покажу, какой целесообразный род измерений может быть использован для того, чтобы произвести наиболее соответствующее разнообразие в пропорциях частей любого тела. Я говорю *целесообразный* потому, что огромное многообразие сложно расположенных частей человеческого тела не позволяет измерять расстояние от одной части до другой линиями или точками сверх определенного числа без того, чтобы не возникла путаница в самой этой операции или в нашем воображении. Например, если бы линия, представляющая, скажем, полторы ширины запястья, равнялась бы ширине самой толстой части руки выше локтя. Нельзя ли в таком случае спросить, какая часть запястья имеется в виду? Ведь если вы поместите кронциркуль поближе к кисти или подальше от нее, расстояние между точками изменится; изменится оно также, если точки будут двигаться вокруг руки, потому что с одной стороны она более плоская, чем с другой. Но предположим, в целях облегчения доказательства, что рука всюду имеет один и тот же диаметр, не спросят ли снова, куда следует приложить кронциркуль — к более плоской или более круглой стороне руки и как далеко от локтя и должна ли быть рука выпрямлена или согнута? Ведь это тоже дает ощутительную разницу, потому что в этом последнем положении мускул, называемый бицепс, надувается, как шар, на передней части руки и сокращается с другой стороны. Больше того, все мускулы изменяют свой внешний вид при различных движениях, так что как бы па это ни претендовали некоторые авторы, истинные пропорции человеческого тела не могут быть математически точно измерены при помощи линий⁷.

Таким образом, мы приходим к выводу, что только в том случае, если мы будем считать длину и ширину тела и конечностей такими же правильными фигурами, как цилиндр, либо как ногу (рис. 68 табл. 1), которая кругла, как бревно, только тогда измерение путем соотношения длины к ширине целесообразно и может принести пользу при определении пропорции. Итак, поскольку все математические схемы не имеют отношения к нашей задаче, мы постараемся окон-

чательно отбросить их с нашего пути. Я не могу не упомянуть, что Альбрехт Дюрер, Ломатцо (см. две безвкусные фигуры, взятые из их книги о пропорции, рис. 55 табл. 1) и некоторые другие не только озадачили человечество множеством произведенных ими мельчайших, ненужных делений, но также и страшным *представлением* о том, что деления эти управляются законами музыки⁸. В это заблуждение они, кажется, были введены тем, что определенные одинаковые и созвучные деления на одной струне создают гармонию для слуха, и убедили себя, что аналогичные расстояния в линиях, образующих форму, будут подобным же образом восхищать глаз*. Как раз обратное этому было доказано в главе III «О единообразии». «Длина ноги, — говорят они, например, — по отношению к ее ширине составляет дважды двойное число⁹, делимое без остатка, *диапазон и диатессарон*», — что, по-моему, одинаково приложимо к уху, к растению, к дереву или к любой другой форме. Однако этот род *представлений* со временем так укрепился, что слова *гармония частей* кажутся применимыми в отношении формы так же, как и в отношении музыки.

Несмотря на абсурдность вышеупомянутых схем, измерение античных фигур сможет сослужить некоторую службу художникам и скульпторам, особенно молодым, начинающим. Однако ничто не сравнится с пользой от измерений старинных зданий, сделанных тем же путем, которую получали и могут получить архитекторы и строители, потому что они имеют дело чуть ли не с простыми геометрическими фигурами. Измерения эти, однако, могут служить только при копировании того, что было сделано прежде.

Несколько измерений, о которых я буду говорить, для того чтобы установить общие размеры фигуры, будут сделаны только прямыми линиями, для более легкого восприятия того, что поистине может быть названо *измерением содержимого тела*, если предположить, что оно твердое, подобно мраморной статуе, как это уже было описано в случае с металлическими прутьями (рис. 2 табл. 1) в введении. Этим простым способом можно получить ясные представления о том, что кажется мне *единственно* требующим измерения, а именно какая определенная длина по отношению к ширине составляет в целом наиболее желательные пропорции.

Самыми общими размерами тела и конечностей являются длина, ширина и толщина. Общее изящество фигуры, соответственно ее характеру, зависит в первую очередь от правильного соотношения этих линий или прутьев (которые являются их измерениями) между собой. Чем многообразнее эти линии в своих взаимоотношениях, тем многообразнее должны быть дальнейшие деления, которые будут сде-

* Заметьте, эти авторы уверяют вас, что этот любопытный метод измерения «производит красоту куда более превосходящую ту, что может предложить природа».

Ломатцо предлагает еще одну схему с треугольником для того, чтобы исправить бедность природы, как они выражаются. Эти исправители природы напоминают о портном Гулливера в Лапуте¹⁰, который, сняв с него мерку при помощи линейки, квадранта и циркуля и потратив на это много времени, принес домой неверные измерения.

ланы на них. И конечно, чем менее разнообразны эти линии, тем меньше разнообразия будут иметь части, от которых они зависят, так как части эти должны согласовываться с ними. Например, крест (рис. 69 табл. 2), состоящий из двух равных линий, пересекающихся посередине, будет точно соответствовать фигуре человека, нарисованной сообразно с ними, и ее неприятному характеру, так как она будет одинакова и в длину, и в ширину. А две линии, пересекающие друг друга так, чтобы образовать высоту и ширину фигуры, если одна линия будет слишком короткой по отношению к другой, испытают противоположный недостаток разнообразия, а следовательно, они не смогут составить удовлетворительно многообразную фигуру. Чтобы доказать это, читателю будет очень легко сделать эксперимент, нарисовав одну или две фигуры (даже очень несовершенно), которые придерживаются этих границ.

Между этими двумя крайностями существует среднее, подходящее для каждой фигуры соотношение, которое легко и точно определит глаз.

Так, если бы линии (рис. 70 табл. 2) являлись размерами предельной длины и ширины, предназначенными для фигуры человека либо для вазы, то глаз скоро заметил бы, что более длинная из них недостаточно длинна по отношению к другой для того, чтобы образовать изящную фигуру человека; ваза же будет слишком конусообразной для того, чтобы быть изящной. Ни линейка, ни циркуль не смогли бы решить этот вопрос так быстро и точно, как верный глаз. Можно заметить, что небольшие расхождения при большой длине не имеют почти никакого значения для пропорций, потому что они неразличимы. Человек, ложась спать вечером, всегда бывает на полвершка короче, чем когда он утром встает, — и это невозможно обнаружить. Применение линейки и циркуля может оказаться необходимым в случае пари, но едва ли при каких-либо других обстоятельствах.

Этого я считаю достаточным для рассмотрения общего отношения длины к ширине. Здесь, я полагаю, мне удалось ясно показать, что не существует реальных правил для точного установления пропорций человеческого тела при помощи линий, но если бы даже они существовали, то все равно один лишь глаз должен руководить нами в отборе того, что наиболее приятно.

Итак, покопчив с общим размером, который, можно сказать, почти то же, что пропорции, как это видно, когда на нас не надето платье, я в своем втором и более расширенном способе пойду уже знакомым нам путем наблюдения и буду взывать, по мере продолжения, к нашему привычному чувству или к единому восприятию фигуры и движения.

Возможно, при упоминании двух-трех известных примеров выяснится, что почти каждый гораздо больше знает об этой умозрительной области пропорции, чем он думает. Особенно это относится к тому, кто привык наблюдать обнаженных людей, совершающих физические упражнения, тем более если он так или иначе заинтересован в их успехе. И чем лучше он знаком с самим упражнением, тем лучше он

может судить о фигуре, которая должна производить эти упражнения. Поэтому, как только два боксера раздеваются для схватки, то даже мясник, искушенный в боксе, показывает себя сведущим критиком пропорций и часто заключает, на чьей стороне будет преимущество, основываясь лишь на внешнем виде сражающихся. Я слышал, как кузнец разглагольствовал о красоте тела боксера, совершенно как анатом или скульптор, хотя, быть может, пользовался иными словами. Я твердо верю, что один из наших обыкновенных специалистов по атлетике мог бы обучать и направлять лучшего из ныне здравствующих скульпторов, который не видел упражнений атлетов или совершенно не знаком с ними. И это дало бы статуе английского боксера более присущие этому характеру пропорции, чем можно наблюдать даже в знаменитой группе античных боксеров¹¹ (или римских борцов, как их называют многие), которыми восхищаются до сих пор.

Поскольку многие части тела постоянно прикрыты, не все его пропорции известны нам в равной мере. Но так как чулки являются очень тонким и плотно прилегающим покрытием, то каждый может с большой точностью судить о различных формах и пропорциях ног. Дамы постоянно с большим искусством рассуждают о шеех, плечах и руках и часто указывают на такие особые красоты или недостатки их строения, которые легко могут ускользнуть от наблюдения ученого.

Несомненно, подобные определения не могли бы произноситься с такой уверенностью, если бы глаз не был способен судить с большой точностью о соотношениях толщины и длины. Больше того, для того чтобы определять так хорошо, как они это зачастую делают, глаз должен в то же время искусно различать эти тончайшие изгибы на поверхности, описанные на страницах 147 и 148, которые полностью содержат оба основных понятия, упоминаемых в начале этой главы.

Если так, то, конечно, ученый, обладающий наблюдательным глазом, может пойти еще дальше и представить себе без большого напряжения мысли много других необходимых обстоятельств, относящихся к пропорции: например, каким образом и какого размера кости помогают в создании выпуклостей и поддерживают другие части; возможно также определить (по принципу безмена), какой соответствующий вес или размер мускулов нужен для того, чтобы управлять рукой той или иной длины, с той или иной степенью быстроты или силы.

Хотя очень многое из этого предмета можно легко постигнуть путем обычного наблюдения и с помощью науки, все же, я боюсь, будет трудно получить ясное представление о том, что составляет наивысшую красоту пропорций. Это можно видеть на примере статуи Антиноя (рис. 6 табл. 1), которую в этом отношении считают наиболее совершенной из всех статуй древности, хотя, казалось бы, красота здесь была в той же мере целью скульптора, как и в статуе Венеры; кроме того, мужская сила в пропорциях статуи Антиноя выражена с головы до ног.

Так как этот шедевр искусства хорошо знаком всем, возьмем его за образец и попытаемся создать или собрать в нашем воображении другую подобную ему фигуру. Мы скоро обнаружим, что это, главным образом, достижимо посредством превосходного ощущения, которым

мы обладаем от природы и которое подсказывает нам, какие определенные количества или размеры частей более всего способны создать наивысшую силу, необходимую для движения либо для поддержания большого веса. А также, что более всего соответствует наивысшей легкой подвижности и каждой из ступеней между двумя крайностями.

Тот, кто совершенствовал свои понятия об этом предмете ежедневными наблюдениями и с помощью искусств, имеющих к нему отношение, будет, вероятно, наиболее точно и ясно постигать применение различных частей и размеров, которые встретятся ему в последующем описании, для того чтобы составить представление о красивой пропорциональной фигуре.

Избрав Антиноя как образец¹², мы предположим, что рядом с ним с одной стороны помещена неуклюжая слоноподобная фигура Атланта¹³, созданная из таких толстых костей и мускулов, которые более всего пригодны для поддержания больших тяжестей, в соответствии с его характером чрезвычайной тяжеловесной силы. Представьте себе с другой стороны стройную фигуру Меркурия, тщательно сформированную и рассчитанную на легкую подвижность, с топкими костями и суживающимися мускулами, соответствующими его готовности легко оторваться от земли. Следует себе представить, что обе эти фигуры равного роста, не превышающего шести футов*.

Установив таким образом крайности, представим себе, что Атлант постепенно сбрасывает с себя определенное количество костей и мускулов, необходимое для *достижения* легкой подвижности, как бы стремясь к воздушным формам и качествам Меркурия. С другой стороны, представьте себе, что в то же время сухопарая фигура Меркурия увеличивается в равной мере, приобретая в соответствующих местах то, что теряет фигура Атланта. В процессе сближения этих фигур по весу, конечно, можно представить себе, что формы их становятся все более и более сходными, пока в один определенный момент они не станут абсолютно подобны друг другу. А так как это будет точная середина между двумя крайностями, то мы можем заключить, что именно эта фигура и будет правильной формой и точных пропорций, наиболее соответствующих превосходной активной силе или грациозным движениям, подобно Антиною, которого мы рекомендовали представить в своем воображении**.

Я понимаю, что эта часть моей схемы, предлагаемой для объяснения точной пропорции, может показаться не такой определенной, как это было бы желательно. Как бы там ни было, я должен представить

* Если бы в натуре их размеры превосходили шесть футов, то сила одного и подвижность другого уменьшались бы в соответствии с увеличением роста. Имеются достаточные подтверждения этому и в механических расчетах, и в повседневных наблюдениях.

** Жокей, который точно знает, какая мышца или кость наиболее соответствуют силе или скорости лошади, легко представит себе аналогичный процесс; взяв в качестве примера сильнейшую ломовую лошадь и быстрейшего скакуна, он очень скоро придет к выводу, что хороший боевой конь является серединой между этими двумя крайностями.

ее на рассмотрение читателю как лучшее имеющееся в моем распоряжении средство в таком трудном деле. Поэтому я попрошу разрешения проиллюстрировать ее еще немного, заметив, что подобным же образом два любых противоположных цвета *радуги* создают между собой третий, передавая ему свои отличительные свойства. Так, например, ярко-желтый и живой синий, находящийся от него на некотором расстоянии, явно сближаются, незаметно переходя из оттенка в оттенок и, как сказано выше, скорее *регулируют*, чем уничтожают друг друга, пока не встречаются в одном определенном соединении. В какой-то момент присущий им вначале вид совершенно теряется, но вместо них возникает пленительнейший зеленый цвет, в который природа одела землю и красота которого никогда не утомляет глаз.

Для того чтобы упорядочить представления, которые могли возникнуть в нашем сознании от описания вышеупомянутых трех фигур, мы можем легко составить самые различные пропорции между ними. Подобно тому как художник, расположив в определенном порядке краски на палитре, легко смешивает их и получает тот тон, который ему нравится, так и мы можем смешать и составить в нашем воображении такие соответственные части, которые образуют тот или иной характер, или, по меньшей мере, можем понять, как составляются подобные характеры, когда мы наблюдаем их в искусстве или в жизни.

Но возможно, даже само слово «характер», поскольку оно употребляется нами по отношению к форме, может оказаться не совсем понятным каждому, и хотя оно часто употребляется, я не помню, чтобы когда-нибудь где-нибудь встречал его объяснение. Поэтому, а также потому, что дальнейшее покажет необходимость мыслить о форме и движении одновременно, будет не лишним заметить, что, несмотря на то что характер в этом смысле главным образом зависит от примечательности формы фигуры в ее отдельных частях и в целом, все же, конечно, фигура, как бы она ни была необычна, может быть воспринята как характер только в том случае, когда она имеет какую-либо особую причину или повод для своего необычного вида. Так, например, толстая, раздутая фигура не напоминает характера Силена¹⁴ до тех пор, пока мы не свяжем с нею понятия сластолюбия; подобным же образом сила и неуклюжесть фигуры могут быть свойственны характеру Атланта так же, как и характеру носильщика.

Если мы вспомним, какую большую тяжесть часто приходится поднимать носильщикам портшезов¹⁵, разве мы не согласимся сразу же с тем, что в тосканском ордере их ног¹⁶ есть правильность и соответствие, благодаря которым и фигуры их становятся характерными.

Лодочки также представляют собой отчетливо выраженные характеры благодаря своим тонким ногам; поскольку усиливаются мускулы, которые имеют наибольшую нагрузку, постольку легко ослабевают и атрофируются те, которые постоянно находятся в покое. Едва ли на Темзе найдется хоть один лодочник, фигура которого не подтвердит это наблюдение. Поэтому, если бы мне пришлось изображать характерную фигуру Харона¹⁷, я бы именно таким образом отличил его внешность от внешности всякого другого человека и, невзирая на

слово *низменный*, осмелился бы дать ему широкие плечи и тонкие вытянутые голени, независимо от того, мог бы я при этом сослаться на античную статую либо барельеф или нет.

Быть может, я не смогу лучше осветить все, что здесь было сказано о пропорциях, чем критикуя замечательную красоту Аполлона Бельведерского¹⁸, которая дала ему предпочтение даже перед Антиноем. Я имею в виду его *сверхвеличие* при равной красоте и грации последнего.

Эти два шедевра искусства можно увидеть вместе в одном и том же дворце в Риме, где Антиной лишь восхищает зрителя, в то время как Аполлон поражает его, как говорят путешественники, чем-то *сверхчеловеческим*, чем-то таким, что они, *конечно*, никогда не в силах описать¹⁹. Это впечатление (по их словам) тем более удивительно, что при ближайшем рассмотрении непропорциональность частей его тела становится очевидной даже неискушенному глазу. Один из лучших английских скульпторов, который недавно ездил смотреть эти статуи, подтвердил²⁰ мне все, что сейчас было сказано, особенно в отношении ног и бедер, которые слишком длинны и велики по сравнению с верхней частью тела. Андреа Сакки, один из великих итальянских художников, кажется, придерживался того же мнения, иначе он в своей знаменитой картине (которая сейчас находится в Англии) едва ли придал бы Аполлону²¹, увенчивающему музыканта Паскуалини, точные пропорции Антиной, в то время как в других отношениях его Аполлон кажется прямой копией Аполлона Бельведерского.

Хотя в величайших произведениях мы часто наблюдаем небрежное отношение к мелочам, здесь об этом не может быть и речи, так как в прекрасной статуе верные пропорции являются одной из неотъемлемых частей ее красоты. Таким образом, ясно, что нижние части тела увеличены умышленно, ибо в ином случае этого легко было бы избежать.

Итак, если мы тщательно рассмотрим красоты этой фигуры, мы придем к убеждению, что то, что до сих пор считалось невыразимо прекрасным в общем виде статуи, обязано тому, что казалось недостатком в одной ее части. Попробуем, однако, насколько возможно, разъяснить это обстоятельство, так как оно может подкрепить то, что уже было сказано выше.

Статуи, будучи больше натуральных размеров (а эта даже больше Антиной), всегда выигрывают в благородстве, согласно правилу величины*, но этого, однако, недостаточно, чтобы создать то, что поистине может быть названо *величием* в пропорции. Так, если бы фигуры 17 и 18 таблицы 1 были нарисованы или высечены в десять футов вышины, они бы все равно сохранили свои пропорции пигмеев, в то время как фигура вышиной лишь в два вершка может изображать гигантский рост.

Поэтому *величие* пропорций должно рассматриваться как зависящее от применения правила *величины* только в отношении тех частей

* См. главу VI.

тела, которым оно может придать грацию в движениях: например, удлинение шеи для более плавных, лебединых поворотов головы, а ног и бедер — для общей легкости всех верхних частей фигуры.

Исходя из этого, мы найдем, что если бы Антиною дать великолепный рост Аполлона, этого не было бы достаточно для того, чтобы он производил такое же превосходное в смысле величия впечатление, какое производит последний. Добавления, необходимые для того, чтобы производить впечатление *величия* в пропорциях, сообщающие, как мы видим, и привлекательность, могут найти правильное применение только в уже упомянутых частях.

Я не знаю, к каким еще прибегнуть доказательствам, и поэтому, как это уже делал прежде, обращаюсь к глазу самого читателя и к повседневному наблюдению.

Так как Антиной обладает наивозможнейшими правильными пропорциями, посмотрим, какие добавления, согласно правилу величины, могут быть сделаны к его фигуре, без того, чтобы нарушить ее красоту.

Представим себе, что мы увеличили размеры головы, и мы тотчас же поймем, что это только изуродует статую; если увеличим руки или ступни ног, мы ощутим что-то грубое и неблагородное; если удлиним руки, мы почувствуем, что они будут неловко болтаться; если увеличим длину или ширину тела, мы знаем, что оно покажется громоздким и неуклюжим; таким образом, речь может идти лишь о *шее, ногах и бедрах*. Здесь мы увидим, что могут быть допущены определенные дополнения, которые не только не произведут неприятного впечатления, но, напротив, придадут фигуре *величие* — последнее из совершенств пропорции человеческого тела, как это ясно выражено в статуе Аполлона и находит свое дальнейшее подтверждение при изучении рисунков Пармиджано²², где эти особенности наблюдаются в избытке. Однако именно благодаря этому обстоятельству все истинные знатоки утверждают, что его работы имеют невыразимое величие вкуса, хотя во многих других отношениях неправильны.

Вернемся теперь к двум основным понятиям, с которых мы начали эту главу, и вспомним, что в первом случае — «О поверхности» — я показал, каким образом и в какой мере можно измерить пропорции человека, разнобразя содержимое тела, соответственно заданным пропорциям двух линий. На основании второго и более широкого общего понятия о форме, возникающего от соответствия движению, я всеми доступными мне средствами пытался объяснить, что каждый отдельный, мельчайший размер тела должен подчиняться такому назначению движения, какое вначале было тщательно продумано и установлено, от этого и зависят правильные пропорции каждого характера, что мы и наблюдаем благодаря нашему единому восприятию объема и движения. Этот отчет о пропорции человеческого тела, как бы он ни был несовершенен, имеет основания существовать, пока не будет дан другой, внушающий больше доверия.

Так как Аполлон (рис. 12 табл. 1) был только упомянут в связи с величием его пропорции, я считаю, что будет справедливо по отношению к такому прекрасному произведению, а также поскольку это

близко касается нашей темы, добавить несколько наблюдений, касающихся его совершенств.

Помимо всего прочего, если мы начнем рассматривать эту статую с точки зрения преподанных здесь правил для создания характера, мы обнаружим большую проницательность автора в выборе пропорций для своего божества, которые послужили двум благородным целям одновременно. Те самые размеры, которые как будто придают ему такое большое достоинство, в то же время лучше всего пригодны для того, чтобы производить наивысшую скорость. А что может характеризовать бога дня с такой силой, что может быть наиболее выразительным в статуе, как не превосходная быстрота и величественная красота? И как поэтически выражает иллюзию быстроты его поза, когда он, слегка выступив вперед, кажется готовым спустить свои стрелы, если стрелам будет позволено означать лучи солнца. Это, по крайней мере, не менее достоверное предположение, чем обычная догадка, что он убивает змея Пифона²³. Однако догадка эта, безусловно, очень несостоятельна, если принять во внимание, что стоит он выпрямившись и взгляд его милостив*.

Нет в этой статуе и небрежности по отношению к менее важным частям. Драпировка, которая спускается с его плеч и падает складками с его протянутой руки, выполняет тройную функцию. Во-первых, она помогает сохранить общий вид в границах пирамиды, которая, будучи перевернута основанием вверх, является более естественной и благородной формой для отдельной фигуры, чем когда основание ее находится внизу. Во-вторых, она заполняет свободный угол под рукой и смягчает прямизну линий, которая неизбежно возникает при таком движении руки по отношению к телу. И наконец, ниспадая, как она это делает, красивыми складками, драпировка эта удовлетворяет глаз благородством композиции в целом, не лишая при этом зрителя возможности созерцать красоту обнаженного тела. Коротче говоря, если бы надо было прочесть лекцию, эта фигура могла бы служить примером каждого правила, которое было выше развито мною. На этом мы сейчас не только закончим все, что хотели сказать о пропорциях, но и весь наш графический отчет о форме, за исключением того, что мы можем особо сообщить о лице, а это будет правильное отложить до того времени, пока мы не поговорим о *свете, тени и цвете*.

Так как античные статуи сослужили мне такую большую службу, я попрошу разрешения закончить эту главу несколькими общими замечаниями о них.

Наиболее искусные в подражательных искусствах считают, что, хотя существует множество реликвий античности, которые обладают многими высокими достоинствами, все же среди них не наберется и двадцати, которые можно было бы, в полном смысле этого слова, назвать *превосходными*. Тем не менее существует одна причина, помимо слепого почитания, являющегося обычной дапью античности,

* Сведения, имеющиеся об этой статуе, делают чрезвычайно достоверным предположение, что это Аполлон Дельфийский, в чем я лично никоим образом не сомневаюсь.

по которой многие весьма несовершенные произведения пользуются известной долей уважения. Я имею в виду тот *особый оттенок изящества*, который так явно присущ всем этим произведениям, вплоть до самых неправильных из античных барельефов. Я убежден, что теперь мой читатель поймет, что это наличие *вкуса* полностью обязано превосходному умению древних употреблять точную змеевидную линию.

Но эта причина *изящества* с тех пор так и не была понята в достаточной мере, поэтому неудивительно, что такие результаты казались таинственными и приводили человечество к некоему подобию религиозного уважения и даже слепого почитания произведений античности.

Не было также и недостатка в ловких людях, которые хорошо зарабатывали на тех, чье необузданное восхищение заставляло их восторгаться всем. Да и по сие время существуют люди, ведущие выгодную торговлю оригиналами, которые так изуродованы и испорчены временем, что без пары *двойных* очков знатока-ценителя невозможно определить, хороши они или плохи; торгуют эти люди и ловко состряпанными подделками, которые выдают за оригиналы. А тот, кто осмеливается раскрывать подобные обманы, тотчас же получает клеймо и выдается за человека низких понятий, чуждого всему истинно возвышенному, самодовольного, завистливого и т. п.

Но ведь значительная часть человечества восхищается главным образом тем, что им меньше всего понятно. Как знать, ведь *обманываемый* и *обманывающий*, вероятно, оба одинаково вознаграждены. По крайней мере, мне кажется, таково было мнение Батлера²⁴, писавшего:

Любя обманывать, иной из нас
Сам хочет быть обманутым подчас.

ГЛАВА XII

О СВЕТЕ И О ТЕНИ, А ТАКЖЕ О ТОМ, КАК БЛАГОДАРЯ ИМ ПРЕДМЕТЫ ПРЕДСТАВЛЯЮТСЯ ГЛАЗУ

Хотя и эта, и следующая глава могут показаться имеющими больше отношения к искусству живописи, чем все им предшествующие, тем не менее, поскольку я все время старался, чтобы меня понимал каждый читатель, я и здесь буду избегать, насколько мне позволит данная тема, рассуждений о том, что может быть хорошо усвоено лишь одними художниками.

В природе видимых вещей существует столь неуловимое разнообразие, что мы, вероятно, не достигнем большого успеха в нашем исследовании, если не сделаем усилия и не используем каждое из наших чувств, способное дать нам какие-либо сведения о них.

До сих пор мы пользовались чувством осязания наравне с чувством зрения, так что, быть может, человек, родившийся слепым, чье осязание развито лучше, чем у зрячего, мог бы, следуя нашему изложению о линиях, ощутить природу формы и составить для себя удовлетворительное представление о том, что выглядит красивым для глаза.

Здесь нам снова должны прийти на помощь другие наши чувства, несмотря на то что в этой главе мы ограничили себя рассмотрением того, что сообщается глазу лучами света; вещи будут нами рассматриваться только как явления, создаваемые исключительно средствами *света, тени и цвета*.

Каждый знает, что, благодаря различному сочетанию их, мы видим на гладкой поверхности зеркала изображения, одинаковые с теми оригиналами, которые в нем отражаются. Также и художник, располагая надлежащим образом на своей картине свет, тени и краски, может вызвать подобные же представления. Даже гравюра посредством лишь света и тени превосходно сообщает глазу форму любого предмета и расстояние, на котором он находится. В гравюре даже линии должны рассматриваться как узкие тени; нарисованные или выгравированные близко одна к другой и носящие название *штриховки*, они служат тенью и при умелом использовании прекрасно передают тончайшие оттенки природы. Если бы гравюры меццо-тинто¹ могли выполняться с той же точностью, как гравюры резцом, то гравюры в технике меццо-тинто ближе всего подходили бы к природе, так как они выполняются без штрихов или линий.

Я часто представлял себе, что пейзаж в процессе гравирования несколько напоминает начало рассвета. Медная доска, на которой

делается гравюра, в тот момент, когда художник берет ее в руки, уже обработана острым режущим инструментом, так что в печати она дает ровный, черный, как ночь, оттиск. Вся дальнейшая работа художника состоит в том, чтобы внести сюда свет, что он и делает, выглаживая грубую зернистую поверхность соответственно своему рисунку и искусно отшлифовывая ее там, где у него должен быть самый сильный свет. В процессе введения света и рассеивания тени художник должен делать отпечатки, чтобы видеть, что у него получается, так что каждый отпечаток выглядит как разные моменты туманного утра, пока наконец один не получится достаточно отчетливым и ясным, чтобы передать полный дневной свет. Я дал это описание потому, что, мне кажется, процесс этот простейшим образом показывает, чего можно достичь с помощью одной лишь светотени.

Так как присутствие света всегда должно предполагаться, я буду говорить лишь о таких его ослаблениях, которые называются тенями или полутенями. Здесь я попытаюсь изложить и подробно описать определенную последовательность и порядок их появления. В этой последовательности мы можем представить себе различного рода смягчения и модуляции лучей света, попадающих в глаз от каждого предмета, который он видит, и вызывающих более или менее приятные вибрации управляющих глазом нервов, которые служат для того, чтобы сообщать сознанию о каждой вновь появляющейся форме или фигуре.

Лучший свет для того, чтобы правильно видеть тени предметов, это свет, падающий из обыкновенного окна, в которое не светит солнце. Поэтому я буду говорить о последовательности появления теней именно при таком свете. В этой и последующих главах я позволю себе также рассматривать цвета лишь как цветные тени, которые вместе с простыми тенями будут теперь подразделены на две основные части или два рода.

Первый род мы назовем *основные тона*, под которыми подразумевается любой цвет или цвета на поверхности предметов. И мы будем рассматривать эти различные цвета как тени по отношению друг к другу. Так, цвет золота будет тенью по отношению к цвету серебра и т. д., исключая те дополнительные оттенки, которые могут быть созданы ослаблением света.

Второй род может быть назван *уходящие тени*, которые ослабевают постепенно, переходя от оттенка к оттенку, как на рисунке 84 таблицы 2. Эти тени, поскольку они более или менее разнообразны, создают красоту независимо от того, вызваны ли они уменьшением света, созданы ли искусством или природой.

Когда я начну говорить о цвете, я подробно покажу, каким образом незаметная градация основных тонов служит созданию красивого цвета лица. А сейчас мы только заметим, как природа с помощью этой градации теней украсила наружность животных. У рыб обычно можно наблюдать этот род теней начиная со спинки по направлению вниз к брюшку. Оперение птиц обогащено ими, а многие цветы, в особенности роза, обнаруживают эти тени в постепенном усилении цвета своих лепестков.

На небе всегда можно наблюдать градацию теней, а восход и заход солнца показывают их в совершенстве; с особым мастерством воспроизвел их Клод Лоррен, а ныне делает это Ламберт². Они создают такую гармонию для глаз, что в искусстве, я думаю, мы можем назвать их гаммой живописца, которую природа превосходно показала нам в расцветке так называемых глазков павлиньего хвоста. Лучших вышивальщиц учат, худо ли, хорошо ли, воспроизводить эти оттенки в каждом цветке и листе, так как они постоянно наблюдаются в жизни, например в языках пламени, и всегда привлекают глаз. Существует род вышивки под названием «ирландский стежок», который выполняется только такими тенями, и он нравится до сих пор, хотя уже давно вышел из моды.

Между тенью и силой звука существует столь выразительная аналогия³, что они могут служить иллюстрацией качеств друг друга. Так, постепенно слабеющий и нарастающий звуки создают для нашего уха представление об утихании и усилении, а усиливающиеся и смягчающиеся тени создают то же впечатление для глаза. Так же, как по постепенно светлеющему предмету мы можем судить о расстоянии, так и по затихающим звукам грома мы судим о том, что гроза удаляется от нас. Что же касается их причастности к красоте, то, подобно тому как постепенные переходы тени радуют глаз, усиливающийся, нарастающий звук так же приятен для слуха.

Я назвал их «уходящие тени» потому, что благодаря постоянным изменениям своего вида они соответствуют постепенно сходящимся в одну точку линиям*, показывая, как предметы или части их удаляются от глаза, без чего пол или горизонтальный план часто стоял бы перед нами наподобие стены. Независимо от всех других путей, которыми мы узнаем, на каких расстояниях находятся от нас предметы, глаз часто ошибается из-за отсутствия подобных переходов. Если случается, что свет падает на предметы так, что не дает этим теням проявиться во всех их градациях, то нарушаются не только пространственные представления, но и объемные предметы кажутся нам плоскими, а плоские — объемными.

Однако, хотя уходящая тень и обладает этой способностью, когда мы видим ее вместе с суживающимися линиями, все же, если она не охватывает определенную форму, как это показано на рисунке 94 наверху второй таблицы, она может выглядеть только плоско наложенной тенью. Если же она заключена в какие-либо известные границы или контуры, такие, как стена, дорога, шар, или в любую другую взятую в перспективе форму, где части удаляются, тогда она выявит и свою способность перспективного сокращения; примером может служить уходящая тень на полу (табл. 2), которая начинает свои постепенные переходы от ног собаки до ног танцоров и определяет таким образом уровень пола. Если куб в перспективе нарисован на бумаге одними линиями, едва лишь намечающими направления, кото-

* См. с. 125. Две сходящиеся в одну точку «С» линии кораблика под рис. 47 табл. 1.

рые должна принять каждая его грань, то такие тени могут заставить его грани казаться удаляющимися точно в соответствии с направлением перспективных линий, завершив, таким образом, эти два представления о его положении в пространстве, тогда как ни то, ни другое в отдельности не является достаточным.

Более того, линия, ограничивающая шар, на бумаге становится просто кругом. Но если мы заполним пространство внутри его этой тенью, то заставим этот круг в разных его поворотах казаться нашему глазу то плоским, то выпуклым, то вогнутым. А так как для каждой из этих целой круг должен заполняться различного рода тенью, то это ясно показывает нам необходимость различать несколько видов теней так же, как мы различаем классы и виды линий, с которыми тени могут иметь аналогию.

Поступая так, мы обнаружим, что благодаря своему соответствию предметам, составленным из прямых, волнообразных или змеевидных линий, тени эти, конечно, приобретают разнообразие, адекватное разнообразию, создаваемому этими линиями. Благодаря такому соответствию теней, мы, рассматривая спереди любой составленный из вышеупомянутых линий предмет, получаем представление о том, как он выглядит сбоку, чего в ином случае не могли бы добиться, не допнувшись до него.

Вместо того чтобы показывать в рисунках примеры каждого рода теней, как я это делал с линиями, я нахожу, что они могут быть гораздо более успешно объяснены и описаны, если мы обратимся за помощью к жизни.

Но для того чтобы лучше сосредоточиться на тех отдельных примерах, в которых в той или иной мере принимают участие все виды уходящих теней, я предлагаю следующую схему. Схема эта будет дополнительным средством, чтобы создать для нашего восприятия такие простые впечатления, которые можно считать соответствующими четырем видам линий, описанным в главе VII. Вот как мы можем представить себе неуловимые переходы тени. Первый род будет представлен так: 1, 2, 3, 4, 5. Второй — 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, и третий — 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5 — постепенно градируя между точками и снова повторяясь.

Так как первый род изменяется от одного оттенка к другому только в одном направлении, то он наименее декоративен и соответствует одним прямым линиям.

Второй род изменяется в противоположных направлениях, удваивая разнообразие первого, а следовательно, он вдвойне приятен и поэтому соответствует изогнутым линиям.

Третий род изменяется в противоположных направлениях дважды, а значит он еще более приятен своим учетверенным разнообразием, которое делает его способным передать нашему сознанию посредством тени красоту волнообразной линии, в то время когда она сама как линия не видна.

Сейчас должно было бы последовать описание уходящей тени, соответствующей змеевидной линии. Но так как сама эта линия не может быть выражена на бумаге без фигуры конуса (см. рис. 26

табл. 1), то и тень эта не может быть описана без помощи соответствующей формы, и потому разговор о ней мы отложим.

Когда речь идет только о декоративных свойствах теней, то для того чтобы отличить их от уходящих теней, мы будем рассматривать их лишь как теневые пятна. Отсюда для нас возникает еще одно преимущество, которое заключается в том, что все находящиеся между ними сочетания теней с присущей каждому из них красотой могут так же легко восприниматься нами, как те, которые встречались между каждым видом линий.

А теперь обратимся к жизни за теми примерами, которые могут объяснить нам возможности каждого рода уходящих теней, поскольку, как это уже сообщалось выше, они должны рассматриваться вместе с соответствующими им формами. В ином случае отметить их свойства очень трудно.

Любое наклонное положение, которое способны принимать плоскости или ровные поверхности, превосходно подчеркивается первым родом уходящих теней, что мы можем отчетливо видеть, сидя напротив двери, когда она открывается наружу и освещена падающим на нее спереди светом. Однако следует заметить, что, когда дверь совсем закрыта и приходится параллельно окну и глазу, на ней будет лежать только плоская тень, градирующая от центра; тень эта не будет давать ни малейшего представления об удалении и станет уходящей только тогда, когда дверь откроется и линии обретут перспективу. Это происходит оттого, что прямоугольная форма и параллельные линии двери не соответствуют подобной тени. Но представим себе, что дверь, находясь в том же самом положении, стала круглой и без наличников либо с круглыми наличниками, окрашенными в любой другой цвет, чтобы ее очертания были видны более четко, — и она немедленно начнет казаться вогнутой подобно чаше благодаря непрерывно удаляющейся тени, потому что эта круглая тень будет сопровождаться соответствующей ей формой круга*.

Но возвратимся к началу. Мы видели, что все наклонные положения движущихся плоскостей и ровных поверхностей более понятны для глаза благодаря первому роду уходящих теней. Например, когда дверь открывается и отходит от своего параллельного по отношению к глазу положения, тень, о которой мы говорили выше, может измениться и вместо переходов, начинающихся от ее центра, может продолжать градировать только в одном направлении, подобно тому, как стоячая вода начинает течь в ту сторону, где ей представляется хоть малейшая возможность спуска.

* Заметьте, что, если бы свет падал сквозь очень маленькое отверстие, находящееся неподалеку от двери, так, чтобы сделать градацию тени неожиданной и резкой, что может быть достигнуто с помощью небольшой свечи, помещенной у стены или панели, чаша казалась бы еще более глубокой.

Заметьте также, что когда при полном дневном свете плоскости лежат параллельно глазу, на них едва ли вообще можно обнаружить градирующую от центра или плоско лежащую тень. Такие плоскости кажутся лишь однородными, основными тонами, потому что лучи света рассеиваются на них равномерно. Но стоит только придать им наклон, как они тотчас же, в той или иной мере, представят нам уходящую тень.

Заметьте, что если бы свет падал не через окно, а через дверь, то переходы теней были бы в таком случае обратными, но тем не менее впечатление от удаления осталось бы тем же самым, так как эта тень всегда подчиняется правилам перспективных линий.

Теперь давайте рассмотрим *оволо*, или четвертной валик, в верхней части карниза ⁴, который так же фронтально противостоит глазу, и здесь мы найдем пример для второго рода теней. На наиболее выдающейся части карниза видна полоса света, и от нее эти тени расходятся в различных направлениях, благодаря чему его кривизна становится понятной. На этом же самом карнизе можно увидеть пример и третьего рода теней, а именно в той декоративной части его, которую архитекторы называют *сума recta*, или «прямой гусек»⁵, и которая на самом деле есть не что иное, как более крупный изгиб или S-образное лепное украшение. В тех местах, где выпуклые части мягко переходят в вогнутые, вы можете увидеть четыре контрастные градирующие тени, которые показывают такое множество разнообразных удалений от глаза, что по ним мы ощущаем изгибающуюся форму этого украшения так, как будто бы видим боковые очертания одного из его углов, где он «соединен в ус», как это называют столяры. Заметьте, что когда подобные предметы немного блестят, тогда эти явления видны наиболее четко.

И наконец, змеевидную тень мы можем увидеть (при том же освещении и положении) с помощью следующей фигуры. Представьте себе, что рог (рис. 57 табл. 2) сделан из такого мягкого материала, что мы при помощи пальцев можем придать ему любую форму; нажмем слегка у пунктирной линии и будем все больше и больше усиливать нажим по направлению к суживающемуся концу. Благодаря такому нажиму в верхней части рога образуется выпуклость, равная вогнутости в его нижней части, и в целом фигура станет не менее красивой и многообразной, чем S-образное лепное украшение. После этого изогнем всю фигуру, как на рисунке 58, и тогда эти тени должны будут неизбежно изменить свой вид и в какой-то мере изогнуться так, как изогнуты вогнутая и выпуклая части, увеличив, таким образом, многообразие, которое, конечно, даст этому роду теней такое же большое преимущество перед предыдущим, какое имеют формы, составленные из змеевидных линий, перед теми, которые состоят из одних лишь волнообразных линий (см. главы IX и X).

Я бы не стал беспокоить читателя, заставляя его дополнять с помощью воображения вышеуказанную фигуру, но это может способствовать более полному и верному пониманию того сложного многообразия, какое придают витые фигуры этому последнему роду теней. Кроме того, читателю легче будет понять причину красоты подобных теней, на поверхностях каких бы орнаментов они ни находились. С особой очевидностью это обнаружится, когда мы начнем рассматривать красивое лицо, как это будет видно из дальнейшего исследования.

Пунктирная линия (рис. 97 табл. 1), которая начинается с вогнутой части, ниже лба, возле носа, и оттуда, извиваясь, спускается вниз к углу глаза, затем в косом направлении проходит по округло-

сти щеки, — показывает нам извивы теней на лице, которые мы раньше показывали на примере рога. Тени эти могут быть наиболее отчетливо обнаружены в натуре или на мраморном бюсте, вместе со следующими дополнительными обстоятельствами, которые нам еще остается описать. Так как лицо по большей части бывает круглым и склонно принимать отраженный свет на свою затененную сторону *, что не только способствует красоте, добавляя еще один приятный тонкий переход тени, но и помогает отличать округлость щек и пр. от частей западающих, потому что на вогнутостях не бывает отражений, какие бывают на выпуклостях **.

Мне остается только добавить, что, как уже говорилось выше (см. главу IV, с. 129), овалу присуща благородная простота, соответствующая его многообразию, больше, чем любому другому предмету в природе. Овал и составляет общую форму лица. Поэтому на основании всего того, что уже было сейчас показано, общая градирующая тень, принадлежащая овалу, соответствует ему и, следовательно, придает нежную мягкость всей структуре лица. Вместе с формой лица ее тени повторяют каждую мелкую трещину, впадину или царапину и помогают выявить этот недостаток. Даже самая малейшая шероховатость прерывает и нарушает эту мягкую игру теней, падающих на лицо. Драйден, описывая игру светотени на лице в своем послании к портретисту сэру Годфри Неллеру ⁶, проникательностью своего несравненного таланта, кажется, постиг этот язык в произведениях природы, который последний с помощью верного глаза и твердой послушной руки мог лишь добросовестно воспроизвести. Вот как он пишет:

Там свет играет, в тень преобразаясь,
То замерев, то снова возрождаясь.

* Заметьте, что, хотя я и советовал наблюдать предметы при свете, падающем спереди, для того чтобы лучше понять наши четыре основных рода теней, тем не менее предметы гораздо более выгодно и приятно выглядят при боковом свете, почему его обычно и предпочитают в живописи. Он дает дополнительную отраженную мягкость, имеющую сходство с нежным отголоском в музыке.

** Пример того, что вогнутости и выпуклости казались бы одинаковыми, если бы последние не обладали способностью отражать свет, можно видеть на яйцеобразном украшении и полужелобе карниза. Если они помещены рядом и освещены лобовым светом, то каждое из них по очереди будет казаться то выпуклым, то вогнутым, в зависимости от игры нашего воображения.

ГЛАВА XIII

О КОМПОЗИЦИИ ПО ОТНОШЕНИЮ К СВЕТУ, ТЕНИ И ЦВЕТУ

Под этим заголовком я попытаюсь показать, что же создает видимость того пустого или свободного пространства, в котором так легко двигаются предметы. Я покажу также, каким путем свет, тень и цвет выявляют расстояние от одного предмета до другого и производят приятную для глаза игру, которую художники называют прекрасной гармонией и приятным сочетанием света и тени. Здесь я намерен рассмотреть это явление как внешнее воздействие природы на глаз, будто бы предметы вместе с их тенями и в самом деле были расположены так, как это кажется и какими их обычно считают люди, неискусшенные в оптике. На протяжении этой главы будет также отмечено, что удовольствие, возникающее от композиции, например в красивом пейзаже, обязано главным образом расположению и соединению света и тени, управляемых правилами, которые называют *контрастность*, *пространственность* и *простота* и которые дают верное и отчетливое восприятие предметов, находящихся перед нами.

Опыт учит нас, что глаз из-за предварительного суждения нашего сознания, чувства или из-за иного убедительного мотива может, подчиняясь им, составить себе представление о предмете даже обратное тому, какое он получает от него в действительности. Однако, несомненно, этот удивительный обман зрения не имел бы места, если бы не был направлен к большой и важной цели. А именно — исправлению некоторых свойственных зрению несовершенств, которым оно в ином случае оказалось бы подверженным (хотя мы должны в то же время признать, что само сознание, заставляя глаз видеть предметы ошибочно или верно, может находиться под давлением). Так, например, если бы не этот контроль над зрением, всем хорошо известно, что предметы не только бы двоились у нас в глазах, но мы бы видели их вверх ногами, так, как они отражаются на сетчатке, поскольку каждый наш глаз видит отдельно. Перейдем к расстояниям: муха на оконном стекле издали иногда кажется вороной или даже более крупной птицей, пока какое-либо обстоятельство не исправит ошибку и не убедит нас в ее истинной величине и положении.

Из этого я делаю вывод, что глаз обычно дает свою санкцию такому пространству и расстоянию, которые прежде были измерены чувством или, иными словами, рассчитаны сознанием. А измерения и расчеты эти в равной, если не в большей, степени доступны сле-

тому, как это было полностью подтверждено несравненным математиком, чудом своего века, покойным профессором Сандерсоном¹.

Продолжая это наблюдение над способностями сознания, мы можем создать представление о средствах, с помощью которых мы достигаем восприятия огромного пространства, окружающего нас. Пространство это способно делиться и подразделяться в нашем сознании и впоследствии в связи с ограниченной возможностью глаза принимает форму сначала полусферы, а затем различных расстояний, которые представляются глазу посредством таких расположений света и тени, которые будут сейчас описаны. Я хочу, чтобы на них смотрели лишь как на множество меток, наложенных на эти расстояния, которые запоминаются и узнаются постепенно, и после того, как они будут изучены, к ним нужно будет во всех случаях возвращаться.

Таким образом, если нам будет разрешено рассматривать свет и тени как *виды различия*, — они станут нашими материалами, из которых *основные тона* будут самыми главными. Под ними я подразумеваю установленный и постоянный цвет каждого предмета — например, зелень деревьев и т. д., — который своей различной силой или контрастными тенями служит цели разделения и обособления предметов (рис. 86 табл. 2).

Другие тени, о которых говорилось выше, служат и способствуют тем же целям, если они правильно противопоставлены. Но так как в природе они постоянно подвижны и изменяют свой вид в зависимости от их и нашего положения, то иногда они противопоставляются и становятся контрастными, а иногда нет. Вот, например, я однажды наблюдал купол колокольни, который настолько совпадал по цвету с легким облачком позади него, что с того места, где я стоял, не было ни малейшей возможности различить их, так что шпиль (свинцового цвета), казалось, висел в воздухе. Но если бы облако такого же цвета, как купол, сменилось белым, то купол стал бы контрастным и отчетливым, а шпиль — невидимым.

Для предметов недостаточно также быть разного цвета или оттенка для того, чтобы мы могли определить их расстояние от нашего глаза, если один из них частично не прячется за другим или не прикрывает его, как это показано на рисунке 86.

Если бы два одинаковых шара (рис. 90 табл. 2) — один черного, другой белого цвета — были помещены на двух разных стенах, находящихся, предположим, на расстоянии двадцати—тридцати футов, шары эти тем не менее могли бы показаться лежащими на одной стене, если бы верхушки этих стен находились на одном уровне с глазом. Но если один шар частично прикрывает другой, как показано на том же рисунке, мы начинаем понимать, что они находятся на разных стенах, так как это уже определяется перспективой*. Отсюда вы поймете причину, по которой шпиль Блумберийской церкви со

* Понимание правил перспективы очень способствует умению точно видеть предметы. Для этой цели сможет оказаться весьма полезной книга д-ра Брука Тэйлора «Линейная перспектива», облегченная для тех, кто не знаком с геометрией; такой труд вскоре намерен издать м-р Кёрби из Ипсвича².

стороны Хемпстеда кажется укрепленным на Монтэгью-хауз³, хотя они находятся на расстоянии нескольких сот ярдов друг от друга.

Противопоставление одного первичного тона или тени другому играет такую большую роль при определении расстояния в перспективе, что оно становится важным правилом и нам следует продолжить его обсуждение с тем, чтобы знать, как с ним следует обращаться в композициях как природы, так и искусства.

Если взглянуть на это правило только с одной точки зрения, то художник получает преимущество перед природой, ибо те неизменные расположения теней, которые он искусно создал, не могут быть нарушены изменением света; по этой причине рисунки, сделанные только в двух основных тонах, в достаточной мере способны представить эти удаления и дать в оттиске верную перспективу. Контрасты же в природе, зависящие, как уже говорилось, от случайностей и непредвиденных событий, не всегда создают такую приятную композицию и поэтому часто оказывались бы несовершенными, если бы природа работала только в двух красках. Вот почему природа и запасла бесконечное число материалов, не только в целях предотвращения этого, но и для того, чтобы сообщать своим творениям дополнительные блеск и красоту.

Под бесконечным числом материалов я подразумеваю краски и тени всех цветов и оттенков. Некоторое представление о создаваемом природой разнообразии можно получить вот как: предположим, что кусок белого шелка путем нескольких погружений постепенно окрашивается в черный цвет. Подобным же образом пропустим этот белый шелк через основные тона — желтый, красный и синий, а затем снова через все те смеси, которые можно получить из этих трех первоначальных цветов. Поэтому, когда мы наблюдаем это бесконечное, необъятное разнообразие, неудивительно, что, как бы ни менялся свет, контрасты, за исключением редких случаев, будут в наличии. Никогда даже самая случайная тень не бывает уж так окончательно неуместна, чтобы нарушить красоту всей композиции. Отсюда посредством наблюдения и черпает художник свои принципы подражания.

Те предметы, которым надлежит больше всего воздействовать на глаз и прежде всего быть на виду, должны обладать большими, сильными, четкими контрастами, как передний план рисунка 89 таблицы 2. То же, что задумано вдали, должно становиться слабее и слабее, как это показано на рисунках 86, 92 и 93, когда последовательное удаление создает нечто вроде постепенного ослабления контрастов. К этим и всем остальным уже описанным обстоятельствам природа добавила еще и то, что известно под названием воздушной перспективы и представляет собой такое введение воздуха, которое погружает в мягкий тон все находящееся в перспективе. Лучшее всего это можно наблюдать при поднимающемся тумане. Все снова получает еще большую отчетливость, так же как и большую степень разнообразия, когда ярко сияет солнце и бросает широкие тени с одного предмета на другой, что дает искусному рисовальщику такие примеры для показа широких и превосходных контрастов теней, которые придают жизнь и настроение его произведениям.

Ширина тени существует для того, чтобы сделать контраст более заметным. Так, рисунок 87 таблицы 1 кажется более четким благодаря ширине и величине тени и на любом расстоянии смотрится с большей легкостью и удовольствием, чем рисунок 88 таблицы 1, в котором много теней, но мелких, раздробленных, теряющихся между складками. Посмотрите на Виндзорский замок при восходе и заходе солнца, и вы увидите один из благороднейших примеров этого правила.

Как бы ни была изображена широкая тень, она всегда даст отдых глазу. И наоборот, если свет и тени разбросаны по композиции мелкими пятнами, глаз все время будет находиться в состоянии беспокойства и сознание тоже будет в тревоге, особенно если вам захочется воспринять каждый предмет композиции. Вы испытаете то же ощущение, которое испытывает человек, если хочет услышать, что говорится в обществе, где все разговаривают одновременно.

Простота (последнее, о чем я говорю) в очень многообразных композициях лучше всего достигается следованием постоянному правилу природы, а именно разделением композиции на три — пять частей или участков (см. главу IV «О простоте»). Художники соответственным образом делят свои композиции на передний план, средний план и дальний, или задний, план; и эти простые отчетливые величины *группируют* многообразие, которое радует глаз так же, как различные партии — бас, тенор и дискант — в музыкальной композиции радуют слух.

Нарушите эти правила либо пренебрегите ими — и тотчас же свет и тень покажутся такими же неприятными, как на рисунке 91 таблицы 2; в то время как если бы это была композиция одних лишь света и тени, правильно расположенных, хотя бы даже не соединенных с какими-либо определенными фигурами, — она все же могла бы производить приятное впечатление картины. Так как различные эффекты света и тени на непрозрачных и прозрачных телах можно обсуждать бесконечно, мы оставим их наблюдениям читателей и на этом закончим главу.

ГЛАВА XIV

О КРАСКАХ

Под красотой колорита художники подразумевают такое расположение на предмете цветов и их оттенков, которое кажется в любых композициях одновременно и отчетливо разнообразным и искусно объединенным. Но в порядке предупреждения скажу, что если не называется какая-либо иная композиция, то следует понимать, что речь идет о цвете тела.

Чтобы избежать путаницы и вследствие того, что я уже достаточно сказал об уходящих тенях, я теперь опишу лишь природу и действие первичного тона тела. Потому что эта основа, если она правильно понята, включает в себя все, что можно сказать об окраске предметов.

И здесь (как было показано в восьмой главе о правилах составления красивых форм) весь процесс будет зависеть от искусства варьировать, иными словами, от искусного варьирования каждого оттенка, присущего телу, руководствуясь шестью основными правилами, которые были изложены.

Но прежде чем показать, каким путем эти правила могут осуществить наше намерение, мы бросим взгляд на удивительные пути, которыми природа создает всевозможные цвета тела, что может помочь нам получить более подробные сведения о принципах варьирования красок, а также увидеть, почему они являются причиной красоты.

1. Нам не раз встречались молодая красивая девушка, пожелтевший старик и негр. Все эти люди имеют одинаковый вид и выглядят одинаково неприятно для глаза, когда с них снята кожа. Для того чтобы избежать этого неприятного вида, а также чтобы создать разнообразие цветов тела, которое мы наблюдаем в жизни, природа изобрела прозрачную кожу (называемую кутикулой)¹ и необычайного свойства подкладку для нее — собственно кожу (кутис). Обе они настолько тонки, что каждый малейший ожог заставляет их покрываться пузырьками и свертываться. Эти слипшиеся кожные покровы в одних частях тела более прозрачны, чем в других, и соответственно бывают различными у разных людей. Сама по себе кутикула слегка влажная и несколько походит на тонкое листовое золото, но немного тоньше, особенно у молодых красивых людей. Сквозь нее, как сквозь слюду, видны были бы жир, мышцы, кровеносные сосуды, расположенные под ней, если бы не ее подкладка — собственно кожа, ко-

торая так удивительно устроена, что показывает скрытые под ней органы, необходимые для жизни и движения, в приятных положениях и красивых сочетаниях.

Кожа состоит из нежных волокон, похожих на сетку, наполненную соками различной окраски. Белый сок служит для очень нежного цвета кожи; желтый — для брюнетов; коричневато-желтый — для смуглых; зелено-желтый — для оливковых; темно-коричневый — для мулатов; черный — для негров. Эти различные цветные соки вместе с различными *петлями* сетки и толщиной ее волокон в том или ином месте и создают разнообразие цветов тела.

Изображение розового цвета щек и синеватых тонов у висков смотрите в профиле (рис. 95 табл. 2), где черные штрихи вы должны считать белыми волокнами сетки; таким образом, где эти штрихи гуще и место темнее, там цвет тела будет наиболее белым. Самая светлая часть будет означать ярко-красный цвет щек, постепенно смягчающийся во все стороны.

У некоторых людей сетка эта так ровно сплетена, что в одинаковой степени покрывает и лицо, и тело, так что в самую большую жару и в холод цвет их кожи не меняется; редко можно заметить, чтобы такие люди краснели, даже если они застенчивы, в то время как у некоторых молодых женщин кожа так тонка, что они краснеют и бледнеют по самому незначительному поводу.

Я склонен полагать, что строение этой сетки очень нежного свойства подвержено разнообразным повреждениям, но в то же время оно способно восстанавливаться, особенно в молодости. Крепкий, толстый, здоровый ребенок трех или четырех лет обладает превосходной сеткой, что наиболее заметно, когда она умеренно тепла, но до этого возраста сетка несовершенна.

Таков путь, которым идет в своей работе природа. А теперь рассмотрим, как подобные явления достигаются посредством искусства и как их можно изобразить на поверхности обычной статуи из воска или мрамора. Описывая эту операцию, мы будем особенно подчеркивать то, что служит нашей нынешней цели; я имею в виду причину, по которой путь, избранный природой, поражает нас своей красотой. Между прочим, некоторым художникам это может принести больше пользы, чем они предполагают.

В живописи существуют лишь три первоначальные краски, кроме черной и белой, а именно красная, желтая и синяя. Зеленая и фиолетовая — составные; первая составляется из синей и желтой, последняя из красной и синей. Однако, поскольку эти составные краски так сильно разнятся от основных, мы будем рассматривать их как таковые. Рисунок 94 таблицы 2 показывает смешанную, как на палитре художника, шкалу пяти этих основных цветов, разделенную на семь классов — 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7-й. 4-й — средний и наиболее яркий класс — представляет собой чистый красный, в то время как 5, 6, 7-й переходят к белому, а 1, 2, 3-й впадают в черный, что обуславливается затемнением либо значительным удалением от глаза. Таким образом, 4-й есть наиболее яркий и наиболее постоянный цвет, чем все остальные. Однако, так как белый наиболее близок к свету, то можно

сказать, что он равняется по красоте классу 4-му, если не превосходит его. Поэтому классы 5, 6, 7-й обладают также почти равной классу 4-му красотой, так как если они и теряют в своей яркости и неизменности цвета, то выигрывают от прозрачности или света, в то время как 3, 2, 1-й абсолютно теряют свою красоту по мере приближения к черному — символу мрака.

Ради отличия и для того чтобы подчеркнуть его превосходство, назовем 4-й класс каждой краски *цветущим тоном* или, если вам угодно, чистым, как его называют художники. Вспомним еще раз, что в расположении красок, так же как в формах, многообразии, простота, отчетливость, сложность, единообразие и количество придают красоте окраске человеческого тела, особенно если мы включим сюда лицо, где единообразие и сильный контраст красок необходимы, как, например, в изображении глаз и рта, которые более всего требуют нашего внимания. Но для общего цвета тела, который подлежит нашему описанию, потребны главным образом многообразие, сложность и простота.

После того как мы подобным образом обдумали ценность каждого класса красок и разместили их по порядку на палитре, попробуем применить их на бюсте из белого мрамора (рис. 96 табл. 2), предположив, что каждая краска впитывается им подобно тому, как капля чернил впитывается промокательной бумагой; таким образом, каждая краска, расплываясь вокруг, будет создавать постепенные переходы.

Если мы захотим придать шее бюста очень яркий и живой тон, то следует взять кистью чистый цвет каждой краски в том порядке, в каком они расположены под номером 4; для менее цветущего тона следует взять номер 5, для очень нежного — номер 6 и так далее, пока мрамор почти совсем не будет окрашен. Остановимся сейчас на номере 6 и начнем накладывать краски — красную на «г», желтую на «у», синюю на «в», а фиолетовую или крапплак на «р».

После того как будут наложены эти четыре тона, продолжайте покрывать ими всю шею и грудь, не переставая, однако, менять и варьировать краски по отношению друг к другу, стараясь также, чтобы очертания и размеры цветовых пятен были как можно разнообразнее. Красный должен повторяться чаще всех, затем идет желтый, реже — фиолетово-красный и совсем редко синий — только в определенных местах, как, например, виски или тыльная поверхность руки, где бывают видны разветвления толстых вен (иногда даже слишком отчетливо), — при этом продолжая все время разнообразить их вид. Несомненно, в природе существуют бесконечные варианты того, что можно назвать самым красивым расположением красок на теле, — не только у различных людей, но и в разных местах, у одного и того же человека, — и все эти варианты, в той или иной мере, подчиняются одним и тем же правилам.

Теперь представим себе, что весь этот процесс проделан нежными тонами класса 7, в том порядке, в котором они должны быть расположены: красная, желтая, синяя, зеленая и фиолетовая краски — одна под другой. В этом случае общий цвет произведения на любом

небольшом расстоянии будет казаться основным тоном, то есть очень нежным, прозрачным, похожим на жемчуг цветом. Однако он никогда не будет походить ни на снег, ни на перламутр, ни на мрамор, ни на воск — подобно тому как поэт описывает свою возлюбленную, потому что любой из этих цветов на живом теле выглядел бы поистине отвратительно.

В природе же, благодаря общему желтоватому оттенку кутикулы, переход из одного цвета в другой оказывается более нежным и обобщенным. Так же и краски, которые мы накладываем, кажутся более обобщенными и смягченными благодаря маслу, на котором они сделаны и которое со временем приобретает желтоватый оттенок, что, впрочем, может принести больше вреда, чем пользы. По этой причине следует брать наиболее чистое масло, которое лучше всего сохранит цвет * в масляной живописи.

* Невзирая на глубоко укоренившееся даже среди большинства самих художников мнение, что время улучшает хорошие картины, я хочу взять на себя труд доказать, что нет ничего более абсурдного. Упомянув выше свойства масла, посмотрим теперь, как действует время на краски, для того чтобы обнаружить, могут ли какие-либо изменения в них придать картине большую цельность и гармонию, чем это был в силах сделать искусный художник, со всеми его правилами искусства. Когда изменяются краски, они должны меняться приблизительно в следующем роде: поскольку некоторые из них сделаны из металла, другие из земли, третья из камня, а остальные из еще более разрушающихся материалов, время не может действовать на них иным образом, чем так, как мы знаем это из повседневного опыта, а именно: одна становится темнее, другая светлее, третья совсем меняет цвет, а вот, например, ультрамарин сохраняет свою первоначальную яркость даже в огне. Возможно ли, чтобы такие разнообразные изменения таких различных материалов (что становится видно с течением времени) случайно совпали с намерением художника и создали большую гармонию произведения, когда это явно противоречит их природе? Разве мы не видим по большинству коллекций, как сильно время разъединяет краски, обесцвечивает, чернит и постепенно разрушает даже сохраняемые в наилучших условиях картины?

Но в целях доказательства предположим, что все краски тускнеют одинаково, и посмотрим, какие преимущества это нам дает при любой композиции. Начнем с изображения цветов. Когда художник рисует розу, лилию, горечавку или фиалку, применив все свое искусство и самые яркие краски, они все же уступают свежести и яркости природы. А если мы увидим, что они еще потускнели, обесцветились, потемнели от руки времени, неужели мы должны считать, что они стали красивее, называть их улучшившимися и прекрасными вместо испортившихся и в какой-то мере погибших? Какой абсурд! Вместо «сочных и смягченных» читайте всегда «пожелтевшие и испачканные», потому что именно это на самом деле делает время-разрушитель!

А разве мы бы хотели, чтобы с цветом лица, буквально таким же ярким в жизни, как вышеупомянутые цветы, обошлись подобным беспощадным образом? Неужели в пейзаже вода станет более прозрачной или небо будет сиять с большим блеском, когда они пожелтеют и потемнеют от времени? Конечно, нет. Должен сознаться, что, к сожалению, прекрасное описание работы Времени в картинной галерее, сделанное Аддисоном², и следующие строки Драйдена³ требуют более достаточных оснований:

За вами встанет время и умело
Притронется к фигурам кистью зрелой,
Тона смягчая, краски затемнит,
Придаст им старины прелестный вид,

В целом мы находим, что наибольшая красота колорита зависит от великого правила разнообразия, исключительно от разнообразия и от правильного и искусного объединения этого разнообразия. Дополнительным доказательством может служить предположение, что все изложенные здесь правила или какая-то часть из них будут применены противоположным образом.

Я склонен думать, что непонимание искусного и сложного метода, каким природа соединяет краски при создании многоцветных композиций или первичного тона тела, делало цвет в искусстве живописи загадкой для всех веков. Это совершенно очевидно, и можно по праву сказать, что из многих тысяч, стремившихся постичь его, преуспели не свыше десяти-двенадцати художников*. Корреджо, который жил в деревне⁶ и мог учиться только у жизни, был почти единственным, достигшим в цвете особого превосходства. Гвидо⁷, поставивший красоту своей главной задачей, никогда не умел пользоваться цветом. Пуссен едва ли смыслил что-нибудь в этом деле, как это видно из его разнообразных попыток. Вообще Франция не дала ни одного вы-

Прославит нас навеки, и красот
Оно вам больше даст, чем унесет.

(Драйден «Послание к сэру
Годфри Неллеру»)

Ошибка, на которой построены подобные утверждения, приносит постоянный вред росту искусства, вводя в заблуждение и специалиста, и знатока и часто вынуждая первого, вопреки своему мнению, подражать нарушенному цвету испорченных картин. Поэтому, когда такие работы подвергаются подобным же разрушениям, они уже дважды отдаляются от природы, что дает возможность самому неопытному наблюдателю заметить их недостатки. Отсюда возникло еще одно абсурдное мнение, а именно, что краски в наше время не так устойчивы, как прежде. В то время как хорошо приготовленные краски, что требует не такого уж большого искусства и затрат, всегда имели и будут иметь одни и те же свойства и без таких случайностей, как сырость, плохой лак и тому подобное (да если к тому же они хранятся особо), могут выдержать многие годы, бросая вызов самому времени.

В подтверждение этих слов пусть кто-нибудь посмотрит на плафон в Гринвичском госпитале, расписанный сэром Джеймсом Торнхиллом⁴ сорок лет тому назад, который по сие время остался таким же свежим, выразительным, ясным, как будто бы он был закончен только вчера. Хотя некоторые французские писатели так учено и философски доказали, что воздух этого острова⁵ слишком тяжел или чем-то еще слишком вреден для таланта художника, тем не менее Франция ни в одном из своих дворцов не может похвастаться более благородным, разумным или богатым произведением подобного рода. Заметьте, что верхняя часть зала, где нарисовано королевское семейство, была поручена главным образом кисти некоего иностранца по имени Андреа, после того как установленная вначале оплата за эту работу была настолько снижена, что сэру Джеймсу уже не имело смысла заканчивать ее всю своей более искусной рукой.

* Глупое оправдание для многих крупных художников, которое приводят исследователи живописи, состоит в том, что, мол, эти художники нарочно глушили свои краски и делали их, то что они притворно называют, скромными для того, чтобы правильность очертаний была яснее видна. В то время как краски не могут быть слишком яркими, если они правильно расположены, потому что благодаря им отчетливость частей становится более совершенной, что можно видеть, сравнивая мраморный бюст с хорошо написанным лицом или подобным же лицом в жизни. Верно, конечно, что несогласованное разнообразие в чертах ли лица, в конечностях ли, если они будут запятнаны многими или одной краской, так спутает черты, что сделает их неразумительными.

дающегося колориста⁸. Рубенс смело и мастерски сохранял свои цветущие краски яркими, отдельными и отчетливыми, иногда даже чересчур для станковой живописи. Тем не менее его манера была превосходно рассчитана для выполнения работ, которые должны смотреться на значительном расстоянии, таких, как его знаменитый плафон Уайтхолла^{*9}.

На более близком расстоянии плафон этот может служить иллюстрацией тех положений, которые я выдвинул в отношении отдельной яркости красок, и показать то, что, право, известно каждому художнику. А именно: если бы краски, которые мы видим на этом плафоне яркими и отдельными, были бы сглажены и совершенно незаметно переходили бы из оттенка в оттенок, они бы выглядели грязно-серыми и не передавали бы цвета тела. Трудность заключается в том, чтобы ввести синий — третий основной цвет — в цвет тела, из-за огромного разнообразия, имеющегося там. Если это преодолено, то здесь и кончаются все трудности, и любой художник, малюющий вывески, который умеет гладко накладывать краски, становится в вопросах колорита Рубенсом, Тицианом или Корреджо.

* Фасад этого здания, работы Инниго Джонса¹⁰, может служить еще одним пояснительным примером к правилам разнообразия в здании. (См. пример с подсвечниками, глава VIII).

Кратко коснувшись вопросов света, тени и цвета, вернемся теперь к линейному определению формы, в частности (как упоминалось на с. 129) к форме лица. Замечено, что из огромного количества лиц, получавших свои очертания начиная от сотворения мира, нельзя найти двух настолько близких между собою, чтобы обычная и всем присущая способность глаза отличать предметы не смогла бы обнаружить их различия. Поэтому есть основания предполагать, что эта присущая глазу пронизательность может быть усовершенствована еще более с помощью методических исследований, которые изобретательный Ричардсон¹ в своем трактате о живописи называет *искусством видеть*.

1. Я начну с описания таких линий, которые составляют черты лица наивысшей красоты, и противоположных им. Смотрите рисунок 97 таблицы 1, сделанный с античной головы, которая принадлежит к первоклассным произведениям искусства. В качестве доказательства скажу, что Рафаэль Урбинский и другие великие художники и скульпторы копировали ее для образов своих героев и других великих людей. Голова старика (рис. 98 табл. 1) была вылеплена из глины Фьяминго² для Андреа Сакки; своими линиями она не уступает лучшей из античных голов. По этой модели Андреа Сакки написал все головы в своей знаменитой картине «Видение св. Ромуальда»³, а эта картина считается одной из лучших в мире*.

Примеры эти выбраны для того, чтобы пояснить и подтвердить значение змеевидной линии в строении человеческого лица. Следует также заметить, что все прочие части этих шедевров искусства согласуются с правилами, которые были изложены выше; я поэтому покажу только силу линии красоты и ее употребление. Единственный путь, которым можно доказать, каким образом действует в этом смысле змеевидная линия, это взять куски проволоки и плотно прижать их к различным частям лица этих слепков. Снятые проволоки будут представлять собою такие же змеевидные линии, какие частично обозначены пунктиром в рисунке 97 таблицы 1. Борода и волосы на го-

* Я вынужден отсылать читателя к гипсовым слепкам с обоих этих произведений скульптуры, которые можно найти в руках антикваров, потому что как бы я ни старался, в гравюре такого размера немисливо выразить все, что я хочу; впрочем, это немисливо сделать в гравюре даже самого большого размера.

лове (рис. 98), представляющие собой ряд свободных линий и потому располагающиеся по желанию художника или скульптора, скомпонованы на этом слепке из одних лишь змеевидных линий, переплетающихся между собой наподобие языков пламени.

Но так как подражать недостаткам легче, чем достоинствам, мы сможем сейчас полнее раскрыть эти последние, показав их противоположность на разных ступенях, вплоть до самого низменного убожества, какое только можно изобразить линиями.

Фигура 99 представляет собой первую ступень отклонения от фигуры 97. Линии здесь более прямые и количество их меньше. Отклонение продолжается в фигуре 100, увеличивается в фигуре 101 и еще более очевидно в 102-й; фигура 103 еще хуже, фигура 104 окончательно лишена всех изящных линий и напоминает болванку, которой пользуются парикмахеры, а 105-я состоит лишь из таких простых линий, какие обычно употребляют дети, когда начинают сами рисовать человеческое лицо. Совершенно очевидно, что неподражаемый Батлер сознавал низменное и смехотворное действие подобных линий, судя по тому, как он описывает бороду Гудибраса (рис. 106 табл. 1):

По форме схожа с черепицей,
Пожалуй, можно ошибиться.⁴

2. О характере и выражении лица. Ежедневно мы видим множество примеров, подтверждающих общепринятое выражение, что лицо — это зеркало души. Это изречение пустило такие глубокие корни, что мы невольно, слегка напрягая внимание, составляем себе определенное мнение об уме человека, за лицом которого наблюдаем, прежде чем получить сведения об этом человеке каким-либо другим путем. Как часто с первого взгляда говорят, что такой-то выглядит добродушным человеком, а у такого-то честное открытое выражение лица, или что он хитрый, плут, или человек умный, дурак и т. п. А как приковывается наш глаз к внешнему облику королей и героев, убийц и святых; размышляя об их поступках, мы в редких случаях не составляем себе представления об их внешности. Есть все основания считать это явление определенным свойством нашего сознания, которое при первом взгляде внушает каждому одно и то же представление, впоследствии всецело подтверждающееся. Так, например, все сойдется в мнениях при взгляде на совершеннейшего идиота.

По детским лицам трудно определить что-либо, за исключением тупости или живости ребенка, да и то при условии, что черты его лица находятся в движении. По красивым лицам, почти любого возраста, нельзя определить глупость или злость до тех пор, пока человек не выдаст себя каким-нибудь поступком или словом, хотя странные, часто повторяемые движения мускулов лица человека глупого, даже если оно очень красиво, с течением времени оставляют на нем следы, которые при внимательном исследовании обнаруживают недостаток ума. Однако дурной человек, если он лицемерен, может так управлять мускулами, приучив их действовать наперекор своим чувствам, что по внешности очень трудно определить его характер. Таким образом, карандаш не в силах показать лицемерие человека,

не привлекая каких-либо дополнительных обстоятельств для его разоблачения, таких, как улыбка в момент совершения убийства, или им подобных.

Когда человек достигает сорокалетнего возраста, его характер, благодаря естественным и произвольным движениям мускулов, вызываемым чувством, должен был бы в какой-то мере отразиться на лице, если бы не различного рода события, которые часто препятствуют этому. Человек злобный, постоянно хмурясь и надувая губы, приводит соответствующие мускулы в неизменное положение, обнаруживающее дурной нрав, что можно предупредить, стараясь постоянно улыбаться. То же можно сказать о других чувствах, хотя существуют и такие, которые непосредственно на мускулы не воздействуют, как, например, любовь и надежда.

Однако не следует думать, что я придаю слишком большое значение внешности, как физиономист. Как это признано всеми, существует так много различных причин, вызывающих одни и те же движения и изменения черт, так много противоречивого из-за случайных форм лица, что древнее изречение *fronti nulla fides*⁵, в общем, всегда останется в силе, и у природы есть на это достаточно мудрые причины. Но с другой стороны, так как во многих частных случаях мы делаем заключения на основании различных выражений лица, то все последующее имеет своим намерением дать описание тех графических средств, которыми они изображаются.

Своевременно было бы проследить душевные состояния человека, начиная от спокойствия вплоть до крайнего отчаяния, в том виде, как они представлены в распространенной книге по рисованию под названием «Лебреновы душевные состояния»⁶; рисунки извлечены из работ этого великого мастера для пользования обучающихся живописи; в то же время эта книга дает и краткое обозрение всех распространенных выражений вообще. И хотя это лишь несовершенные воспроизведения, они отвечают нашим намерениям лучше, чем что-либо другое, что я мог бы предложить вам, так как душевные движения даны здесь в последовательном порядке и отчетливо изображены с помощью лишь одних линий рисунка без теней.

Некоторые черты лица бывают сформированы так, что по ним можно четко определить то или иное выражение чувства. Например, маленьким, узким, раскосым глазам больше всего подобает любящее, смеющееся выражение, в то время как большому, выпуклому глазу подобает выражение свирепости или удивления. Мускулы, принимающие круглую форму, всегда будут иметь в какой-то степени жизне-радостный вид даже в горе. Черты лица, соответствующие выражениям, которые на нем часто появляются, в конце концов отмечают его линиями, позволяющими в достаточной мере судить о характере человека.

Древние в изображении низших характеров показали столько же понимания и проявили столь же тонкий вкус в изгибах их линий, как и в своих статуях более возвышенного рода; в первом случае они отклонялись от точной линии красоты в тех местах, где этого требовали характер или действие. Умиравший гладиатор и танцую-

щий фавн, первый — раб, а второй — иступленный шут, изваяны в той же превосходнейшей манере, как Антиной или Аполлон, с той только разницей, что в изображении последних преобладает точная линия красоты. Несмотря на это, их равные достоинства получили всеобщее признание, так как для выполнения их требуется почти равное умение.

Человеческая природа едва ли может быть представлена в более униженном виде, чем в изображении Силена (рис. 107 табл. 1), где выпуклая линия (рис. 49, № 7) проходит через все черты его лица, так же как через другие части его свиноподобного тела. В то время как в лесном сатире древние хотя и соединили скотское с человеческим, мы все же видим оставшуюся в неприкосновенности игру змеевидных линий, которая превращает его в изящную фигуру.

В самом деле, произведения искусства нуждаются во всех преимуществах этой линии, чтобы компенсировать свои другие недостатки. Хотя природа в своих произведениях часто пренебрегает линией красоты либо соединяет ее с простыми линиями, тем не менее они на этом основании не становятся несовершенными, поскольку этими средствами выявляется все бесконечное разнообразие человеческих форм, которое всегда отличается руку природы от ограниченных и недостаточных возможностей искусства. И если ради общего многообразия природа прибегает иногда к простым и неизящным линиям, а плохой художник время от времени способен исправить их или сделать более изящной какую-то копируемую частность, потому что научился этому у более совершенных произведений той же природы, то в девяти случаях из десяти он преисполняется тщеславием и мнит себя исправителем природы, не задумываясь о том, что даже в этих худших своих произведениях природа никогда не бывает окончательно лишена таких красивых линий и иных тонкостей, которые не только лежат за пределами его ограниченных возможностей, но и не встречаются даже в наиболее прославленных попытках превзойти природу. Однако возвратимся к так называемым простым линиям, которые обладают способностью неизменно производить удивительное впечатление. Будучи более или менее заметными при любом характере или выражении лица, они обладают способностью придавать ему в известной степени глупый или смешной вид.

Топорность этих линий, скорее соответствующая неодушевленным предметам, встречаясь там, где мы ожидаем найти более красивые и изящные линии, делает лицо глупым и смешным (см. главу VI, с. 134).

Дети в младенчестве делают движения мускулами лица, свойственные их возрасту: бессмысленный, непонимающий взгляд, открытый рот, бессмысленная улыбка. Все эти выражения формируются главным образом из простых кривых; подобные же движения и выражения сохраняются у идиотов, и со временем эти неуклюжие линии оставляют след на их лицах. Когда же эти линии совпадают и согласуются с естественными чертами лица, человек приобретает более явный и ярко выраженный вид идиота. Эти простые, только что упоминавшиеся формы иногда свойственны совершенно здравомыслящим

людям, одним — когда черты их лица находятся в покое, другим — когда они приходят в движение. Разнообразие постоянных, регулярных движений, проистекающих от правильного понимания и подчеркнутых хорошим воспитанием, зачастую постепенно превращает эти линии в более изящные.

Подобным же образом то или иное особое выражение лица или движение тех или иных черт, которые подобают одному человеку, будут казаться неприятными в другом, независимо от того, совпадают такие выражения и повороты с линиями красоты или нет. По этой причине существуют очаровательные хмурые взгляды и неприятные улыбки. Линии, создающие приятную улыбку, образуют в углах рта изящные извилины, как на рисунке 108 таблицы 2, но теряют свою красоту при хохоте (рис. 109 табл. 2). Неумеренный смех чаще, чем любое другое выражение, придает умному лицу глупый или неприятный вид, так как от смеха вокруг рта образуются правильные, простые линии, напоминающие скобки, что иногда выглядит похожим на плач. И наоборот, я помню, что однажды видел нищего, который очень искусно закутал голову лохмотьями, да и лицо его было достаточно худым и бледным, чтобы возбудить жалость, но черты его лица не соотвествовали этой цели, так что когда нищий намеревался соорудить гримасу боли и горя, она более походила на радостную улыбку.

Странно, что природа отпустила такое множество линий и форм для обозначения недостатков и несовершенств нашего разума, в то время как совсем отсутствуют линии, которые бы подчеркивали какие-либо наши достоинства, кроме обычного здравомыслящего и спокойного вида. О людях добрых, мудрых, остроумных, гуманных, щедрых, милостивых и храбрых должны говорить их поведение, слова и поступки. Серьезный же вид и торжественные взгляды не всегда являются признаком мудрости. Человек, голова которого занята пустяками, может выглядеть так же серьезно и деловито, как будто бы обременен делами первостепенной важности. Канатоходец, сконцентрировавший все свое внимание на одной точке, ради сохранения равновесия, может выглядеть в этот миг не менее мудро, чем величайший философ, погружившийся в свои занятия. Все, что могли сделать древние скульпторы, не смотря на свои полные энтузиазма попытки поставить своих богов над человеческой природой, — это наградить их красотой. Облик бога Мудрости⁷ не выражает ничего, кроме статной мужественности. Юпитер стоит несколько выше, благодаря тому что обладает большей, в сравнении с Аполлоном, суровостью. Это впечатление достигается благодаря преувеличенной выпуклости лба, слегка наклоненного, как бы в задумчивости, и бороде, которая в сочетании с некоторым количеством других благородных линий придает этой монументальной скульптуре необычайное достоинство, называющееся на таинственном языке завятого знатока — «непостижимо великой и превосходящей природу божественной фантазией». В-третьих, я покажу, каким образом изменяются черты лица от детства к старости, и установлю различные возрасты. Здесь наибольшее внимание мы должны будем уделить простоте, ибо разница в возрасте, о которой мы сейчас собираемся говорить, зависит в основном от ис-

пользования в той или иной мере этого принципа по отношению к форме линий.

Начиная с младенческих лет до того момента, как прекращается рост тела, лица и каждой их внешней части, все они изменяются с каждым днем, приобретая все большее разнообразие до тех пор, пока не достигают некой средней степени (см. с. 161—«О соразмерности»). Если от этой середины (рис. 113 табл. 2) начать возвращаться обратно к детскому возрасту, мы увидим, как уменьшается разнообразие, пока постепенно простота формы, которая определенным образом ограничивала многообразие, превращается в однообразие, и все части лица могут быть обозначены несколькими кругами (рис. 116 табл. 2).

Однако существует еще одно необычное обстоятельство (быть может, прежде не обращавшее на себя внимания), которое природа дала нам для того, чтобы отличать один возраст от другого. А состоит оно именно в том, что, хотя каждая черта лица становится больше и длиннее, пока человек не перестает расти, — глаз продолжает сохранять свой первоначальный размер. Я имею в виду зрачок и радужную оболочку, потому что их диаметр продолжает оставаться неизменным и, таким образом, становится установленным масштабом, по которому мы незаметно сравниваем ежедневные изменения других черт лица и по ним определяем возраст молодых людей. Иногда вы можете обнаружить, что эта часть глаза у грудного ребенка точно такого же размера, как у мужчины ростом в шесть футов; бывает, что глаз ребенка даже больше, чем у взрослого человека, как это видно на рисунках 110 и 114 таблицы 2 и на рисунке 115 таблицы 1, на котором представлены три различной величины зрачка. Самый маленький был точно измерен по глазу мужчины с крупными чертами лица в возрасте ста пяти лет, самый большой принадлежит двадцатилетнему, у которого он превосходит обычные размеры, и третий — обычной величины. Если бы измерить циркулем эту часть глаза в находящихся в Кенсингтоне портретах Карла II и Якова II, писанных Ван Дейком⁸, и сравнить с портретами, писанными Лели, когда они уже стали взрослыми мужчинами, то мы увидим, что диаметр глаза в обоих портретах почти совпадает.

В младенческом возрасте лица мальчиков и девочек не имеют видимой разницы, но с течением времени черты лица мальчиков начинают определяться быстрее по отношению к зрачку и радужной оболочке, чем черты лица девочек, и таким образом мы можем по лицу обнаружить признаки пола. Мальчиков, у которых черты лица по отношению к глазу крупнее обычных, мы называем развитыми детьми. И наоборот, дети с более мелкими чертами лица кажутся моложе своих лет. Именно благодаря этому соотношению между чертами лица и глазами женщины, переодетые в мужское платье, так мальчишески молодо выглядят. Однако, поскольку природа не всегда точно придерживается этих особенностей, то мы можем ошибаться и в определении пола, и в определении возраста.

По этим явным внешним признакам и разнице в общих размерах можно легко судить о возрасте до двадцати лет. О возрасте после двадцати лет судить с уверенностью уже трудно, ибо здесь мы столк-

немся с изменениями иного рода; человек склонен толстеть или худеть, а это, как известно, часто сказывается на внешности по отношению к возрасту.

Волосы, обрамляющие лицо, как рама картину, контрастируют с его цветом и создают целостную цветовую композицию. Прибавляя всему в целом ту или иную степень красоты, в зависимости от того, расположены ли они согласно правилам искусства, волосы также являются еще одним признаком для определения зрелого возраста. . .

То, что нам осталось сказать о различных внешних признаках возраста, поскольку это менее приятно, чем то, о чем говорилось выше, будет описано более кратко.

В возрасте от двадцати до тридцати лет, за редким исключением, ни в цвете, ни в чертах лица почти что не происходит никаких изменений. Правда, цветущие краски могут слегка поблекнуть, зато, с другой стороны, черты лица приобретают некую установившуюся твердость и осмысленность, которые щедро вознаграждают за эти потери и до тридцати лет сохраняют красоту на том же уровне. После тридцати, поскольку изменения становятся все более и более заметными, мы видим, как приятная простота многих округлых частей лица начинает перебиваться впадинами и мускулы, вследствие часто повторяемых движений, начинают более резко обозначаться. Это обстоятельство делит крупные части и тем самым разбивает широкие изгибы змеевидных линий, а следовательно, и красивые тени теряют свою мягкость. Некоторые подразумевающиеся здесь изменения, которые происходят между тридцатью и пятьюдесятью годами, можно увидеть на рисунках 117 и 118 таблицы 2. А разрушения, которые продолжает наносить время человеку после пятидесяти лет, слишком заметны для того, чтобы они нуждались в описании. Борозды и морщины, которые оно накладывает, говорят сами за себя. Во всяком случае, несмотря на злобствующее время, те черты лица, которые когда-то были красивыми, сохраняют свои главные изгибы и в почтенном возрасте, так что и руины остаются приятными для глаза.

ГЛАВА XVI

О ПОЛОЖЕНИЯХ ТЕЛА

Такое положение тела и конечностей, которое кажется наиболее изящным, когда мы их видим в покое, зависит от мягко извивающихся сопоставлений, большей частью подчиненных точной змеевидной линии. В позах властных линии эти выглядят более протяженными и удлиненными, чем обычно, а в небрежных и спокойных позах — несколько уменьшены по сравнению со средним уровнем изящества. Когда человек ведет себя высокомерно и гордо или когда лицо его искажено болью (см. рис. 9 табл. 1), линии приобретают преувеличенно изогнутый характер и превращаются в простые параллельные линии, когда выражают убожество, неловкость и покорность.

Общее понятие движения, так же как и позы, может быть передано карандашом очень немногими линиями. Легко представить себе, что положение человека на кресте может быть точно обозначено двумя прямыми пересекающимися линиями. Так, распятие св. Андрея¹ можно ясно представить себе, глядя на крест X-образной формы.

Так как вполне достаточно двух-трех линий, для того чтобы можно было составить себе представление о той или иной позе, я воспользуюсь этой благоприятной возможностью, чтобы представить моему читателю (которому, возможно, было бы затруднительно следовать за мною столь далеко) контрданс в схематическом наброске² того рода, с помощью которого я приступал к рисунку как таковому. Для того чтобы понять, как мало линий требуется для выражения начальных графических мыслей относительно различных поз, смотрите рисунок 71 таблицы 2: здесь при помощи линий представлено несколько тех человеческих фигур в различных позах, большей частью смешных, которые изображены в центре указанной таблицы.

Самый привлекательный человек может изуродовать свою внешность, принимая позы, при которых его тело и конечности будут представлены простыми линиями. Но такие линии становятся еще более неприятными у людей с особым строением фигуры, поэтому я и выбрал такие фигуры, которые, по-моему, лучше всего согласуются с первыми двумя десятками моих линий, представленных на рисунке 71. Две кривые рядом с рисунком 71 изображают фигуры старой женщины и ее партнера, в дальнем углу комнаты. Кривая и две прямые линии под прямыми углами дают представление о неуклюжей позе толстого человека. Затем я решил сохранить в пределах круга фигуру, изображавшую верхнюю часть тела толстой женщины, между толстым мужчиной и неуклюжим человеком в парике с волосами, со-

бранными в мешочек, которого я изобразил чем-то вроде X. Чопорная леди, его партнерша, в амазонке, отставив назад локти, представляет собой сносное D с прямой линией под ним, для того чтобы обозначить негибкость ее юбки. A Z означает угловатую позу, которую приняли тело и ноги жеманного молодого человека в перевязанном парике. Верхняя часть тела его пухлой партнерши придерживается буквы O, переходящей затем в P, как намек на прямые линии сзади. Ромб был заполнен разлетающимся платьем маленького, выделяющего антраша человечка в коротком парике, в то время как двойное L отмечало параллельное положение вытянутых рук его партнерши. И наконец, две волнообразные линии были нарисованы для обозначения более изящных поворотов пары в ближайшем углу.

Как бы хорошо ни был изображен в картине даже самый изящный танец, учитывая, что каждая фигура представляет скорее прерванное движение, чем позу, он всегда будет выглядеть несколько неестественным и смешным. Ведь если бы в настоящем танце было возможно зафиксировать каждого танцующего человека в какой-то один момент, как это делается в картине, то из двадцати ни один не оказался бы изящным, даже если бы был таковым в движении. Да и сам танец невозможно было бы понять.

Танцевальный зал также специально украшен такими статуями и картинами, которые могут служить дальнейшими иллюстрациями к сказанному. Генрих VIII (рис. 72 табл. 2) со своими ногами и руками изображает превосходный X; а поза Карла I (рис. 51 табл. 2) характеризуется менее разнообразными линиями, чем статуя Эдуарда VI (рис. 73 табл. 2), и медальон над его головой состоит из подобных же линий. Медальон над королевой Елизаветой, так же как и ее фигура, наоборот, состоит из однообразных линий. То же самое можно сказать и о двух других безжизненных фигурах в конце. Подобным же образом комическая поза удивления (выраженная направлением одной простой кривой линии, такой же, какова пунктирная линия во французской гравюре, изображающей Санчо³ в тот момент, когда Дон Кихот разрушает кукольный театр; рис. 75 табл. 2) является хорошим контрастом по отношению к змеевидным линиям в прекрасном изображении самаритянки (рис. 74 табл. 2), взятом с одной из лучших картин Аннибале Карраччи⁴.

ГЛАВА XVII О ДВИЖЕНИИ

Ко всему удивительному разнообразию форм, становящихся еще более разнообразными благодаря освещению, теням и расцветке, природа добавила еще одно свойство, умножающее их разнообразие и тем самым повышающее ценность ее созданий, — способность находиться в движении. Человек в полной мере может проявлять себя в движении, и в этом смысле к движению относятся все правила о том, как достигается красота или безобразие (как это частично видно из главы XI «О соразмерности»). Моей задачей будет по возможности более точным образом и подробно описать применение этих правил к движениям тела и этим закончить изложение *системы* многообразия форм и движений.

Нет ни одного человека, который бы не желал быть изящным и грациозным в своих движениях, если бы этого можно было достичь без хлопот и затраты времени. Обычные способы, употребляемые в этом случае среди хорошо воспитанных людей, отнимают значительную часть их времени. Даже особы наивысшего положения не имеют иных средств, как обращение к учителям танцев и учителям фехтования. Танцы и фехтование, несомненно, прекрасные и весьма необходимые совершенства. Однако они очень часто не дают должных результатов. Хотя мускулы тела с помощью подобных упражнений могут достичь гибкости, а конечности, благодаря изящным движениям в танце, приобретают способность легко, изящно двигаться, все же непонимание значения изящества и того, от чего оно зависит, часто приводит к преувеличению и неправильному применению приобретенных навыков.

Движение есть род языка, который, быть может, со временем будет изучаться с помощью чего-либо вроде грамматических правил, но в наши дни оно постигается лишь путем заучивания и подражания. В противовес всем другим подражаниям, знатные и богатые люди обычно превосходят в непринужденности поведения и не аффектированной грации копируемые ими оригиналы — своих учителей танцев. Происходит это потому, что чувство превосходства позволяет этим людям вести себя без напряжения, особенно если их фигура хорошо сложена. Если это в действительности так, то что может более способствовать свободе и необходимой смелости, которая заставляет приобретенную грацию казаться легкой и естественной, чем возможность

демонстрировать ее тогда, когда мы действительно уверены в каждом своем движении. В то же время при отсутствии такой уверенности один из самых изящных придворных, появившись, как актер, на публичной сцене, почувствовал бы себя неловко, не зная, как ему двигаться, и оказался бы негибким, натянутым и неуклюжим даже в том случае, если бы ему пришлось изображать самого себя. Неуверенность в том, что он делает все так, как нужно, естественно, сообщила бы ему то чувство напряженности, которое обычно испытывают необразованные, простые люди, когда попадают в общество людей знатных.

Известно, что тела при движении всегда описывают в воздухе ту или иную линию; так, например, головня, которой вертят в воздухе, совершенно явно описывает круг, водопад — часть кривой линии, стрела или пуля из-за быстроты своего движения — почти что прямую линию. Волнообразные линии создаются приятным движением корабля на волнах. Для того чтобы получить правильное представление о движении и в то же время быть твердо убежденным, что движение это правильное, давайте вообразим линию, получающуюся в воздухе от движения любой предполагаемой точки на конечности, или от движения части тела и конечности, или, наконец, всего тела целиком. Станет совершенно очевидно, что такое количество движений можно воспринять сразу, вспомнив хотя бы следующее. Если кому-нибудь доводилось видеть хорошего арабского скакуна, неоседланного и бегущего на свободе, тот не может не вспомнить, какие широкие волнообразные линии прочерчиваются в воздухе его скачками и его движением вперед. Дальнейшее разнообразие этих линий создается бросками скакуна из стороны в сторону, в то время как его длинная грива и хвост развеваются змеевидными линиями.

После того как мы составим себе представление о всех движениях как о линиях, будет нетрудно понять, что грация движения зависит от тех же правил, которые создают ее в формах.

Следующая вещь, которую нам следует принять во внимание, это сила привычки и обычая в движении, потому что от них зависит очень многое.

Своеобразные движения каждого человека, как, например, его походка, определяются такими линиями, какие описывает каждая часть его тела в силу привычек, приобретенных ею. Природа и сила привычки могут быть полностью объяснены на следующем знакомом нам примере, так же как движения одной части тела могут объяснить его движения в целом.

Обратите внимание на то, что привычка держать перо тем или иным образом немедленно передается глазу посредством формы букв. Если бы движения пальцев всех пишущих людей были совершенно одинаковыми, то один почерк никогда нельзя было бы отличить от другого. Но так как пальцы либо уже имеют различные привычки двигаться, либо приобретают их, то каждый почерк сильно отличается от другого. Движения эти совпадают с буквами, хотя они слишком быстры и мелки для того, чтобы их мог хорошо проследить глаз. Это, однако, показывает, какие тонкие различия возникают и постоянно сохраняются благодаря привычным движениям.

Можно отметить, что все полезные, привычные движения, какие служат необходимым жизненным задачам, состоят по большей части из простых линий, то есть из прямых и округлых, которые в какой-то мере являются общими линиями движения для человека и для большинства животных. Обезьяна по своему сложению могла бы быть достаточно грациозной, но нет никакой возможности заставить ее изящно двигаться, так как для этого необходим разум.

Хотя я и сказал, что обычные движения тела обозначаются простыми линиями, все же я имел в виду, что это обозначение верно только при сравнении их с уже изученными нами движениями змеевидной линии. Так как наши мускулы всегда готовы двигаться, то, как только начала действовать одна часть (например, рука или предплечье), прилежащие мускулы начинают действовать до какой-то степени в соответствии с ними. Поэтому даже самые обычные наши движения редко отмечаются совершенно убогими линиями, такими, как, например, движения кукол и марионеток. Человек должен немало практиковаться, чтобы суметь подражать этим прямым или округлым движениям кукол, которые несовместимы с формой человеческого тела и потому кажутся только смешными.

Следует заметить, что грациозные движения, отмечаемые змеевидными линиями, совершаются редко и в большинстве случаев во время досуга, а не постоянно при каждом нашем действии. Все жизненные функции могут выполняться без них, и, по существу говоря, они являются лишь декоративной частью жеста. Поэтому, не будучи вызваны естественной потребностью, они должны приобретаться путем подражания и становятся привычными лишь после частого повторения.

Правила — вот средство, которое я бы рекомендовал как скорейший и наиболее действенный путь. Но прежде чем перейти к методу, который я хочу предложить для наиболее быстрого и верного пути, каким можно приучить конечности к декоративным движениям, я бы хотел заметить, что быстрый темп выражает остроумие и живость, так же как медленный — серьезность, торжественность, и что последний из них представляет глазу возможность видеть линию привлекательности в наиболее выгодном свете, как, например, в поведении героев на сцене или в любой торжественной церемонии.

Мы сейчас хотим предложить странный, но, быть может, эффективный метод для овладения навыками движения, укладываемогося в линии привлекательности и красоты.

1. Пусть любой человек проведет мелом на ровной поверхности линию, изображенную на рисунке 119 таблицы 2, начав с любого ее конца, и он заметит, что рука его будет двигаться в красивом направлении. Но если он начнет рисовать подобного же рода линию на валике шириной в один, два фута, как это отмечено пунктиром (рис. 120 табл. 2), его рука будет двигаться в еще более красивом направлении, которое отмечено названием привлекательности. Соответственно размерам этих линий, к изяществу прибавится величие, и движение приобретет благородство.

Изящные движения подобного рода могут производиться всегда и везде и путем частых повторений станут такими привычными для упражняющихся в них частей тела, что при подходящем случае они начнут производить их по своему собственному почину.

Приятное впечатление от подобного движения руки можно наблюдать в тот момент, когда изящно и грациозно подают даме табакерку или веер, протягивая и снова убирая руку. Однако надо следить за тем, чтобы линия движения была такой же изящной, как линия номер 3 (рис. 49 табл. 1), а не слишком S-образной и изогнутой, как номер 7 на том же рисунке, так как это излишество покажется утрированным и смешным.

Ежедневно упражняя в этих движениях руки и другие части тела, которые на них способны, можно в короткое время сделать движения человека изящными и непринужденными.

Что касается движений *головы*, то страх, который обычно в присутствии посторонних людей испытывают дети, пока не достигнут определенного возраста, является причиной того, что они утыкаются в грудь подбородком и глядят исподлобья, как будто сознавая свою вину и неуклюжесть. Для того чтобы предупредить эту неловкую застенчивость, родители и наставники постоянно дразнят их, заставляя поднять голову. Если им с трудом и удается добиться своего, то только путем принуждения, которое причиняет детям страдания, так что они, естественно, ждут возможности поскорее опять опустить голову. Такая поза неудобна им самим, кроме того, порождает еще одно неприятное обстоятельство, так как постоянно опущенная голова может привести к искривлению спины. В таких случаях на помощь приходят стальные воротники и прочие железные механизмы, а все они несовместимы с природой и могут повести к образованию горба. Этой постоянной заботы, утомительной и для детей, и для родителей, можно легко избежать. Для того чтобы предупредить эту уродливую привычку (в соответствующем возрасте), следует завязать ленточкой прядь волос сзади или привязать ленточку к шляпе, если шляпа крепко сидит на голове, а другой конец ленточки прикрепить сзади к платью (как показано на рис. 121 табл. 2) на таком расстоянии, которое не позволит подбородку опуститься на грудь. В то же время ленточка предоставляет возможность голове двигаться в любом направлении, кроме одного, от которого ребенку следует отвыкнуть.

Но пока дети не достигают сознательного возраста, им трудно привить каким бы то ни было способом больше грации, чем та, которой обладает от природы хорошо сложенный ребенок.

Грация в движениях верхней части тела наиболее приятна; хорошо сложенный человек, любого положения, обладает ею от природы, поэтому правила, если только они не являются простыми и легко усваиваемыми, принесут здесь мало пользы, я бы даже сказал, наоборот.

Держать голову прямо пе всегда рекомендуется; красивый наклон ее может быть не менее изящен, но истинная грация большей частью возникает при перемене положений.

Вы можете достигнуть этого с помощью вашего внутреннего ощущения. и хотя вы не видите своих движений в зеркале, но если пово-

рот головы сопровождается и соответствующим поворотом тела, то, несомненно, в воздухе вы описываете ту же змеевидную линию, на которой прежде с помощью валика тренировали свою руку. И я осмелюсь утверждать, что несколько повторений сделают это движение таким же легким и естественным для головы, как и для руки.

Самый грациозный поклон получается тогда, когда голова наклоняется именно этим движением и снова таким же движением поднимается вверх. Некоторые неуклюжие подражатели этой изящной манеры кланяться, не понимая, что они должны делать, пробовали кланяться, перекашивая шею. Низкий, торжественный поклон королевскому величеству должен иметь самый небольшой изгиб, так как это более подобает выражению серьезности и покорности. Клоунский кивок по неожиданной прямой линии — полная противоположность такому поклону.

Наиболее изящный и почтительный реверанс сохраняет в некоторой мере линии вышеописанного грациозного поклона головы в тот момент, когда человек приседает, поднимается и отступает. Если кто-нибудь скажет, что изящество реверанса состоит главным образом в том, чтобы держать прямо спину в момент приседания и вставания, то, значит, заводная мадам Катерина или танцующий медведь, которого водят по улицам, способны сделать не менее изящный реверанс.

Примечание: в поклонах и реверансах необходимо раз и навсегда выработать одинаковое движение; ведь каким бы грациозным он ни вышел в одном случае, в другом он может получиться некрасивым и несоответствующим. Шекспир, вероятно, имел это в виду, когда устами Энобарба описывал изысканность поклона служанок Клеопатры¹.

«Пленительно склонялись перед нею».

(Акт 2)

2. *О танце.* Менуэт признается самими учителями танцев совершеннейшим из танцев². Я слышал однажды, как знаменитый учитель танцев утверждал, что изучению менуэта он посвятил всю свою жизнь, неустанно стремясь постигнуть все его красоты, но, в конце концов, он вынужден был признаться вместе с Сократом, что он «ничего не знает»³. Я счастлив добавить, что моя профессия художника дает мне некоторые возможности изучения этого танца. Поскольку менуэт содержит согласованное разнообразие такого количества движений, укладываемых в змеевидные линии, какое только можно вместить в определенные величины, постольку он, несомненно, является прекрасной композицией движений.

Обычные волнообразные движения тела при нормальной ходьбе (как можно ясно видеть по волнообразной линии, которую оставляет тень головы человека на стене, когда он проходит мимо нее при полуденном солнце) усиливаются в танце, превращаясь в большое количество волн во время па менуэта, которые составлены так, что тело человека постепенно слегка приподнимается, затем снова постепенно опускается на протяжении всего танца. Очертания менуэта на полу тоже состоят из змеевидных линий (рис. 122 табл. 2), изменяющихся иногда согласно моде. Когда танцоры посредством таких па то при-

поднимаются, то снова плавно опускаются, без неожиданных рывков и остановок, они находятся ближе всего к шекспировскому пониманию красоты танца ⁴, описанной в следующих строках:

... Что бы ты, мой ангел,
Ни делала, все лучше с каждым шагом...
... Танцевать начнешь — хотел бы,
Чтоб стала ты морской волной и в плавном
Движенье вечно, вечно колебалась.

(«Зимняя сказка»)

Другими красотоми, присущими этому танцу, являются повороты головы и изгибы всего тела в тот момент, когда партнеры проходят друг перед другом, а также изящные поклоны и протягивание руки в вышеупомянутой манере. Все это вместе взятое создает величайшее разнообразие движений в змеевидных линиях, какое только можно вообразить себе, и движения эти проходят в то же время в определенном ритме.

Есть и другие танцы, которые нравятся только потому, что они составлены из разнообразных движений, совершаемых в соответствующее время. Но чем меньше в них содержится змеевидных и волнообразных линий, тем меньшим уважением пользуются они у учителей танцев, потому что, как это уже было показано, когда форма тела лишена змеевидных линий, то она становится смешной; точно так же, когда все движения, соответствующие змеевидным линиям, исключаются из танца, он становится низким, гротескным и комическим. Тем не менее, поскольку танец, как уже говорилось, состоит из разнообразных движений, соответствующих какому-либо определенному характеру, и выполняется с живостью, он все же остается занимательным. Таковы итальянские народные танцы. Однако те неуклюжие движения, которые допустимы для мужчины, вызывали бы отвращение, если бы их проделывала женщина; точно так же, как наивысшая грациозность, соблазняющая нас в представительницах женского пола, отвратительна в представителях мужского. Даже грациозные движения мужчин во время исполнения менуэта едва ли бы вызывали наше одобрение, если бы не представляли собой неоднократно повторяемое обращение к даме.

В танцах итальянского театра существует гораздо большая последовательность, чем во французских, несмотря на то что, казалось бы, танец является призванием этой нации. Следующие ярко выраженные характеры — итальянского происхождения ⁵, и если мы представим графически их особые движения, то поймем, в чем заключается юмор этих персонажей.

Позы Арлекина попросту составлены из определенных мелких, быстрых движений головы, рук и ног; некоторые из них будто бы откачивают от тела по прямым линиям, некоторые можно изобразить маленькими кругами.

Скарамуччо — абсурдно-серьезный характер, с чрезмерно замедленными скучными движениями, которые выражаются линиями неестественной длины. Эти два характера кажутся задуманными по принципу резкого контраста движений.

Движения и позы Пьеро выдержаны главным образом в перпендикулярах и параллелях, так же как его фигура и одежда.

Пульчинелло смешон, потому что все в нем противоречит изяществу — и фигура, и движения. Красота разнообразия, во всех своих проявлениях, полностью исключена из его характера. Его конечности поднимаются и падают почти одновременно в параллельных направлениях, как будто бы они соединены с телом при помощи дверных петель.

Танцы, в которых изображаются в момент веселья провинциальные типы или очень простые люди, такие, как садовники, матросы и пр., — обычно наиболее занимательны на сцене. Итальянцы недавно внесли много веселого и шуточного в некоторые французские танцы, особенно в танец с деревянными башмаками, в котором одна поза, выражающаяся в простых линиях, непрерывно сменяет другую. Оба — мужчина и женщина — часто смешно застывают в одинаковых позах и часто начинают одновременно производить угловатые движения, одно из которых удивительно напоминает два W, поставленные рядом, как над рисунком 122 таблицы 2. Танцы такого рода, выражая изящную живость (в чем и заключается истинный дух танца), в последние годы великолепно выполняются и, кажется, сейчас окончательно взяли верх над помпезными, бессмысленными, большими балетами. Серьезный танец — это ведь противоречие даже в самих терминах.

3. *О контрдансе*⁶. Линии, которые составляют все занятые в фигуре контрданса люди, представляют собой великолепное зрелище для глаза, особенно когда всю фигуру можно окинуть одним взглядом, как с галереи театра. Красота подобного рода «таинственного танца», как его называют поэты, зависит от движения, выражающегося в согласованном разнообразии линий, главным образом змеевидных, подчиняющихся правилам сложности. Танцы дикарей не обладают подобными движениями и состоят только из диких прыжков, скачков, кружения или беготни взад и вперед, сопровождаемой конвульсивными подергиваниями и извращенными жестами.

Одно из самых красивых движений в контрдансе, отвечающее всем правилам разнообразия сразу, — то, которое называют «путаницей». Фигура эта представляет собой вереницу или ряд змеевидных линий, переплетающихся и сменяющих одна другую, так что если бы мы захотели обозначить их на полу, то получилась бы фигура, как на рисунке 123 таблицы 2. Мильтон в своем «Потерянном рае», описывая ангелов, танцующих у святой горы⁷, рисует эту картину следующими словами:

Мистические пляски!..
..... так сложны,
Запутаны они, так сплетены,
Что в них как будто вовсе нет порядка.
Однако же тем правильной они,
Чем кажутся неправильней.

Попытаюсь сказать, наконец, несколько слов о сценическом действии. Из того, что было сказано о наших обычных движениях, соот-

ветствующих волнообразным линиям, можно заключить, что если мы начнем графически представлять сценическое движение, особенно движение грациозное, то мы быстрее и точнее достигнем этого с помощью вышеизложенных правил, чем способом, который только что применяли. Известно, что обычная манера держать себя, такая, которая вне сцены может казаться достойной и изящной, будет недостаточно хороша для сцены, так же как обычная вежливая речь будет недостаточно точным и живым языком для пьесы. Таким образом, нельзя полагаться только на случайность. Действие в каждой сцене должно быть настолько, насколько это возможно, завершенной композицией достаточно разнообразных движений, рассматриваемых как таковые, абстрактно и отдельно от смысла произносимых слов. Движение, рассматриваемое как помощь в смысле донесения замысла автора, выражения чувств или страстей, мы полностью оставляем на усмотрение актера и претендуем только на показ того, как его тело и конечности могут быть доведены до такого состояния, что с одинаковой готовностью будут двигаться во всех тех направлениях, которые окажутся необходимыми.

То, что я подразумеваю под движением абстрактным и оторванным от смысла произносимых слов, может быть лучше понято, если мы представим себе иностранца, являющегося большим знатоком всех эффектов сценического действия, который пришел в театр, не понимая ни слова из того, что говорится в пьесе. Ясно, что впечатления его, при таком ограничении, возникнут, главным образом, от того, что он поймет по линиям движения каждого из персонажей. Движения старика, хорошо ли он играет или нет, будут ему понятны сразу, а о низких эксцентричных характерах он будет судить по изящным линиям, которые, как мы уже показали, свойственны характерам Пульчинеллы, Арлекина, Пьеро или клоуна. Он также сможет судить о благородной игре достойного джентльмена или героя по изяществу их движений, выражающихся в таких линиях красоты и привлекательности, которые уже были описаны выше — смотри главы V, VI, VII, VIII о композиции форм. Заметьте, что поскольку красота зависит от *беспрерывного разнообразия*, значит, то же самое будет относиться и к благородной изящной игре. А так как ровная поверхность составляет значительную часть красоты в форме, то и перерывы в движении актера также совершенно необходимы и, по моему мнению, весьма полезны для большинства наших сцен, чтобы освободить глаз от того, что Шекспир называет *непрерывным распиливанием воздуха руками*⁸.

Актриса достигает достаточной грации меньшим количеством движений, чем актер, и линии ее движений менее растянуты; так как линии, составляющие очертания Венеры, обладают большей простотой и плавностью, чем те, которые составляют очертания Аполлона, то и движения актрисы должны соответственно отличаться от движений актера.

Здесь будет также не лишне упомянуть о том, что раздражительные движения на сцене могут вызвать неодобрение зала. Такие движения часто представляют собой определенный набор жестов, кото-

рые, повторяясь, надоедают публике и становятся в результате предметом насмешек и передразнивания, что едва ли могло бы случиться, если бы актер был знаком с общими правилами, которые включают в себя сведения о результатах всех движений, па какие только способно тело.

Актер, чье занятие — подражать действиям, свойственным определенным характерам в жизни, может также извлечь для себя пользу, изучая линии. Ведь что бы он ни копировал в жизни, может быть усилено с помощью этих правил, изменено и приспособлено к его собственным суждениям и требованиям роли, которую ему дал автор.

К о н е ц

ПРИМЕЧАНИЯ

Эпиграфом к своей книге Хогарт выбрал стихи из «Потерянного рая» Мильтона (песнь IX, стихи 516, 517), в которых описывается, как воплотившийся в змея сатана старался привлечь внимание Евы, чтобы вступить с нею в разговор. Стихи приводятся в переводе Н. А. Холодковского.

ПРЕДИСЛОВИЕ

¹ По-видимому, Хогарт опирается здесь на широко распространенное в английской эстетике первой половины XVIII в. положение, гласящее, что из всех человеческих чувств зрение является самым «усладительным». Это утверждал, например, Джозеф Аддисон в своем трактате «Опыт об услаждениях воображения» («*Essay on the Pleasures of Imagination*»), напечатанном в хорошо известном Хогарту морально-сатирическом журнале «Зритель» (см. примеч. 22 к Предисловию). В этом трактате, имевшем сильное и продолжительное влияние на развитие английской эстетической мысли, Аддисон утверждал, что «именно зрение снабжает воображение идеями» и что под «услаждениями воображения или фантазии» он понимает «такие удовольствия, которые происходят от видимых предметов, находятся ли они перед нашими глазами, или мы вызываем в своем уме идеи о них посредством картин, статуй, описаний или каким-нибудь подобным способом»; «красота, которую мы находим в разнообразных произведениях искусства и природы, — по определению Аддисона, — состоит в яркости и разнообразии красок, в симметрии и пропорции частей, в сочетании и расположении предметов или в правильном соединении и согласовании всего вместе» (*Spectator*, 1712, No 412). В первой главе «Анализа красоты» Хогарт также называет зрение «великим вожатым на пути к познанию красоты».

² По-видимому, Хогарт, имея в виду общую этическую направленность английской эстетики его времени, намекает в особенности на эстетические теории Шефтсбери (*Shaftesbury*, 1671—1713) и его многочисленных последователей. Идеалистическое положение Шефтсбери, что красота и добро — одно и то же, и его формула: «то, что прекрасно, — гармонично и пропорционально, что гармонично и пропорционально — то истинно, а что прекрасно и истинно, то приятно и хорошо» — получили дальнейшее развитие в Англии в целом ряде философских трактатов и литературных произведений. Рукописные наброски Хогарта к «Аналізу красоты», в которых указанное место Предисловия изложено несколько подробнее, чем в окончательном печатном тексте, позволяют утверждать, что ему был известен трактат шотландского шефтсберийца Френсиса Хатчесона о происхождении «Идей о красоте и добродетели» (*Hutcheson F. An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*. London, 1725); возможно, что Хогарту были известны также шефтсберийские поэмы Генри Брука «Всеобщая красота» (*Brooke H. Universal Beauty*. London, 1735), Джона Гильберта Кувера «Могущество гармонии» (*Cooper J. G. The Power of Harmony: a poem*. London, 1745), Джеймса Хариса «Согласование» (*Haris J. Concord*. London, 1751) и др.

³ «Книга о живописи» Леонардо да Винчи (1452—1519) в первый раз была издана в Париже в 1651 г. Дюфреном на итальянском языке, по неполному и

дефектному списку («Trattato della pittura di Leonardo da Vinci, nuovamente dato in luce... da Raffael du Fresne»); хотя эта книга и переиздавалась (например, в Неаполе в 1733 г.), и переводилась в отрывках на французский язык, но в первой половине XVIII в. и во Франции, и особенно в Англии она еще не пользовалась той популярностью, какую получила впоследствии. Хогарт едва ли видел ее текст и говорит о ней с чужих слов; источником его сведений о трактате Леонардо могли быть сочинения Дюфренуа и де Пиля (о них см. примеч. 8 и 11 к Предисловию) или примечания к ним Джона Драйдена; последний хотя и назвал книгу Леонардо среди тех пособий, которые должны быть известны художнику, но заметил, что Леонардо сообщает свои советы «без всякой системы» («without method»), что вполне соответствует словам Хогарта.

⁴ Хогарт говорит о так называемом «Бельведерском торсе» — античной скульптуре, хранящейся в музее Ватикана, которая вместе с другими античными скульптурами того же музея (упоминаемыми Хогартом ниже) считалась в его время одним из высочайших достижений искусства древности. Через несколько лет после издания «Анализа красоты» Винкельман, живший в то время в Италии, посвятил этой скульптуре дифирамбическую статью («Описание Бельведерского торса в Риме», 1759), начинающуюся следующими словами: «Я даю здесь описание знаменитого Бельведерского торса, который обычно называется торсом Микеланджело, потому что этот художник особенно высоко ценил эту вещь и много по ней работал. Это, как известно, изуродованная статуя сидящего Геркулеса, и творцом ее был Аполлоний, сын Нестора из Афин». Надпись с обозначением ваятеля (ΑΠΟΛΛΩΝΙΟ ΝΕΣΤΟΡΟΣ ΕΡΟΙΕΙ) Хогарт также воспроизвел на своей гравюре (рис. 54 табл. 1) на pedestalе торса, представленного им со спины. Распространенное во время Хогарта предположение, что статуя изображает Геркулеса (Геракла), было позднее отвергнуто в пользу других догадок — что здесь скорее представлен Полифем или разбойник Скирон.

⁵ Речь идет об итальянском художнике и писателе Джованни Паоло Ломатцо (*Lomazzo*, 1538—1600), пользовавшемся широкой известностью в конце XVI в. не столько благодаря своим картинам, сколько благодаря своим стихотворным произведениям и сочинениям об искусстве. Ослепший в возрасте тридцати трех лет, после того, как он успел написать несколько картин на библейские и евангельские сюжеты, Ломатцо целиком отдался литературным трудам. Из его книг, вышедших в свет в конце XVI в., среди которых были и сборники стихотворений, и книги по вопросам эстетики, особое внимание обратил на себя «Трактат об искусстве живописи, скульптуры и архитектуры» («Trattato dell'arte della Pittura, Scultura e Architettura»), в семи книгах, изданный в Милане в 1584 г. В этом сочинении, говоря о правилах пропорций, изображения «движений» («moti»), т. е. душевных состояний, колорита и т. д., которыми следует руководствоваться живописцам (см.: *Schlosser J. Die Kunstliteratur. Ein Handbuch der Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte. Wien, 1924, S. 352—353*), Ломатцо проявляет себя как типичный маньерист, в эстетических канонах которого ощущается средневековая схоластика и мистицизм (см.: *Genzaro M. La teoria dell'arte di G. P. Lomazzo. — In: Archivio storico lombardo. Milano, 1933, vol. 59, p. 541—550*). Трактат Ломатцо был известен Хогарту в английском переводе Ричарда Хейдока, на который он ниже сам ссылается, а также и из ряда других французских и английских сочинений об искусстве. Едва ли, однако, этот трактат имел особое значение для выработки эстетических воззрений Хогарта; его заинтересовало лишь то приводимое Ломатцо наставление Микеланджело Марку из Сиены (Marco da Siena или Pino), в котором он увидел подтверждение некоторым собственным, уже сложившимся представлениям и теориям. Как показывают дошедшие до нас рукописные варианты «Анализа красоты», цитируемое Хогартом место из трактата Ломатцо он поместил сначала в Предисловие к своей книге, затем перенес в гл. X («О композиции со змеевидной линией»); в печатном тексте эта цитата, однако, вновь оказалась в Предисловии. В одной из рукописей «Анализа красоты» сохранилось также, позднее выброшенное из окончательного текста, примечание, в котором Хогарт пишет: «Я был чрезвычайно доволен, когда узнал, что та линия, которую я представлял себе в общей, сложившейся у меня системе мыслей

относительно форм, столь хорошо согласуется с правилом Микеланджело в книге Ломаццо, впервые указанной мне доктором Кеннеди» (*Hogarth W. The Analysis of Beauty. With the Rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes. Edited with an Introduction by Joseph Burke. Oxford, 1955, p. 231. Далее: Burke J.*). Характерно, что имя Ломаццо Хогарт везде писал с ошибкой (*Lamozzo*); это неправильное написание находится в тексте первого издания «Анализа красоты» и удерживалось в большинстве последующих переизданий книги.

⁶ Цитата из книги Ломаццо приведена в переводе Ричарда Хейдока, изданном в Оксфорде в 1598 г. («*A Tractate containing the Artes of Curious Paintings, Carings and Buildings written first in Italian by J. Paul Lomatius, painter of Milan and Englished by R. H[aydocke] student in Physik*»). Издание Хейдока имело важное историческое значение как первый английский перевод итальянской книги, посвященной искусству живописи и художникам; следует, однако, иметь в виду, что перевод Хейдока не отличается точностью и сопровождается многими собственными добавлениями переводчика. Особый интерес изданию Хейдока придают прекрасно выполненные им самим гравированные листы с изображением произведений искусства и его же обращение к читателю, в котором Хейдок говорит о состоянии живописи в современной ему Англии. Эта книга пользовалась известностью в Англии в течение всего XVII в. и в первой половине XVIII в. Сильное влияние ее прослеживается в книгах Генри Пичема «Искусство рисования пером и писания акварелью» (*Peachem H. The Art of Drawing with the Pen, and Limming in Water Colours. London, 1606*) и «Графическое искусство» (*Peachem H. Graphic. London, 1612*), Франциска Юниуса «Живопись древних» (*Junius F. The Painting of the Ancients. London, 1638*), во многих английских учебниках по рисованию и трактатах о живописи этого и последующего времени; на Ломаццо неоднократно ссылается Джордж Верту в своих записных книжках, Хорас Уолпол в своих «Анекдотах о живописи» и т. д. (*Hard F. Richard Haydocke and Alexander Breen: two half forgotten writers on the Art of Painting. — PMLA, 1940, vol. 55, No 3, p. 727—735*).

⁷ В подлиннике — «grace», слово, которое в данной фразе и везде далее в тексте трактата мы переводим русским «привлекательность», ближе всего соответствующим тому специфическому значению, в каком английское *grace* употреблялось и Хогартом, и его современниками. Понятие *grace* возникло в эстетических теориях позднего Возрождения в Италии и получило свое дальнейшее развитие в эстетических концепциях XVII—XVIII вв., прежде всего во Франции, через посредство которой оно распространилось и в Англии, став здесь популярным термином теории изобразительного искусства и художественной критики. В Англии, как и во Франции, понятие *grace* (восходящее к итальянскому *gratia, grazia*) не отождествлялось с понятием красоты (*beauty*), но даже иногда противопоставлялось ему, как не связанное с каким-либо объективным и определенным признаком художественного произведения. Французский теоретик искусства Дюпю де Гроз в своем «Трактате о живописи» (1699) утверждает, что под термином *grace* (или *bonne grace*) подразумевалась в то время своего рода «приятность» (*certain agrément*) в произведениях изобразительного искусства, выражавшаяся «в глазах, в лице, в позе или очертаниях фигуры, когда форма, движение, драпировки являются пристойными и приличествующими времени жизни и полу человека, которого желают изобразить, откуда и происходит и *la beauté* (красота) и *la grâçe*».

Французский художник и критик Роже де Пиль (о нем см. примеч. 11 к Предисловию) в своем «Искусстве живописи», дважды изданном в английском переводе (Лондон, 1706, 1743) и цитируемом Хогартом в «Анализе красоты», дает понятию *grace* более ясное определение, по-видимому ближе всего соответствующее тому его смыслу, какое вкладывал в него и сам Хогарт. Слово *grace*, пишет де Пиль, «мы можем определить как нечто такое, что нравится, что покоряет сердце, но что мы не можем понять своим умом. *Grace* и *Beauty* — разные вещи. Красота — это то, что достигается с помощью правил, а *Grace* — помимо них. То, что красиво [*beautiful*], не всегда привлекательно [*graceful*], но *grace* [привлекательность], соединенная с красотой, есть высшая степень совершенства» (*Piles R. de. Art of Painting. London, 1706, p. 129*).

В сходных выражениях ту же *grace* определяет и Дюфренуа, а из английских художественных критиков — Джонатан Ричардсон и Дж. Торнбулл в «Трактате об античной живописи» (*A Treatise on Ancient Painting*, London, 1740). Лучшим примером может служить знаменитый и часто цитируемый 152-й стих из «Опыта о критике» А. Попа (1711) о «*grace beyond the reach of art*», т. е. о «привлекательности» как о специфическом качестве художественного произведения, недоступном нашему разумению, но идущем прямо к сердцу зрителя (см.: *Monk S. H. A Grace beyond the Reach of Art. — Journal of the History of Ideas*, 1944, vol. 5, p. 131—150, где прослежена история понятия *grace* от Возрождения и до А. Попа). Таким образом, под словом *grace* в Англии в первой половине XVIII в. понимались такие качества предмета или произведения искусства, какие доставляли удовольствие наблюдателю (*pleasing quality*), производили на него благоприятное впечатление, имели свойства привлекательности или притягательности, заманчивости. Впоследствии слово *grace* стало употребляться в более ограниченном, суженном смысле, обозначая «привлекательность» того в произведениях искусства, что относится к изяществу пропорций или в особенности к легкости, утонченности, изысканности в движениях или позах. Тенденция к более узкому, ограниченному пониманию этого слова, приблизившая его к современному смыслу («грация», «изящество»), в особенности сказалась в немецкой эстетике XVIII в. Хегедорн в своем трактате о живописи (*Hagedorn F. Betrachtungen über die Malerei*, Leipzig, 1762) посвятил особое рассуждение понятию «*Grazie*» и его немецким словесным эквивалентам («*Von der Reize oder die Grazie insbesondere*»); он широко привлек здесь французские и итальянские сочинения, в которых даются определения этого понятия (де Пиль, Фелибьен, Арменини и др.), но пришел к заключению, что немецкие обозначения *Anmut* или *Reiz* с понятием *Grazie* не совпадают; Мейпхард еще в 1785 г. в примечании к своему немецкому переводу трактата Генри Хома «Элементы критики» (1762) отметил, что английское слово *grace* «непереводимо»: «Мы имеем три подходящих слова *Anmut*, *Reiz* и *Grazie*, но ни одно из них не исчерпывает понятия в целом». Випкельману принадлежит специальная статья «*Von der Gratie in der Werken der Kunst*», в которой он определяет «грацию» как «разумно приятное» («*das vernünftig Gefällige*») и утверждает, что «это весьма широкое понятие, распространяющееся на все действия. Грация — дар небес, но не в том смысле, как красота, ибо небеса даруют лишь predisposition и способность к ней. Она развивается воспитанием и размышлением и может превратиться в особое, соответствующее ей природное свойство...» «При изучении произведений искусства грация — это то, что нам чувственно наиболее доступно, и она служит наиболее понятным доказательством, убеждающим нас в преимуществе древних произведений над новейшими». Лессинг понимал слово *Gratia* как «красоту в движении» («*Лаокоон*», гл. XVI); такое смысловое значение слова получило и дальнейшее развитие в целом ряде немецких сочинений XVIII в., например в книге Ф. Риделя (*Riedel F. J. Theorie der Schönen Kunste und Wissenschaften*, Jena, 1764, Abs. XVII «Über die Grazie»), в «Письмах об ощущениях» М. Мендельсона (1771), у Зульцера (*Sulzer J. G. Theorie der schönen Kunste*, Leipzig — Berlin, 1771), который по-прежнему отличает понятия *Reiz* и *Anmutigkeit*, хотя и находит их родственными и т. д. (см.: *Pomezny F. Grazie und Grazien in der deutschen Literatur des 18 Jahrhunderts*, Hamburg — Leipzig, 1900, S. 32—92; *Hoffmeister J. Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Hamburg, 1955, S. 47—48, под словом «*Anmut*»).

⁸ Шарль-Альфонс Дюфренуа (*Dufresnoy, Charles-Alfonse*, 1611—1665) — французский художник и писатель. В 1632 г. он уехал в Италию, где занимался живописью и поэзией; вернулся в Париж незадолго до смерти. Известность Дюфренуа создали не его картины, а трактат «Об искусстве живописи» («*De arte graphica*»), написанный латинскими гекзаметрами между 1641 и 1665 гг.; издан он был уже после смерти Дюфренуа, другом его, художником Миньяром (Париж, 1667), и потом переиздавался много раз в оригинале и переводах на все западноевропейские языки (*Schlosser J. Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien, 1924, S. 555). Этот маленький трактат (550 стихов), латинская стихотворная форма которого была результатом долголетнего творческого труда и серьезного изучения автором древних латинских поэтов (прежде всего «Науки поэзии» Горация), излагает те

идеи о живописи и об искусстве вообще, которые распространены были в Италии на исходе XVI и в начале XVII в. Дюфрену проводит здесь параллель между живописью и поэзией, рекомендует художникам пользоваться сюжетами, заимствованными из произведений литературы, связывать художественную практику с теорией искусства. Существенное место в этом трактате занимает культ античной красоты и требование к художникам с помощью ее канонов исправлять «неправильности» природы. Дюфрену дает также профессиональные советы художникам: изучать анатомию и правила перспективы, рассуждает о приемах композиции картины, о том, как следует изображать внешние проявления душевных состояний человека, и т. д. В системе изложенных в трактате наставлений характерно преобладание требований, предьявляемых к рисунку, недостаточное внимание к колориту, стремление внушить уважение к итальянским мастерам живописи нового времени, произведения которых автор советует изучать столь же внимательно, как и природу. Трактат Дюфрену не богат собственными мыслями автора; однако он изложен гладкими латинскими стихами, изобилующими отчетливыми формулами и сентенциями, явно приспособленными для запоминания; поэтому он имел успех, аналогичный тому, который десятилетием позже приобрел знаменитый стихотворный трактат Буало «Поэтическое искусство» (1674), канонизировавший основные художественные идеи французского классицизма. Основные положения трактата Дюфрену Хогарт, естественно, принять не мог, как противоречившие его собственной практике и теоретическим воззрениям на искусство живописи, но он, несомненно, внимательно проштудировал его в английском переводе Драйдена.

⁹ Имя Антиноя, молодого раба из Вифинии, любимца императора Адриана, еще в древности стало синонимом совершенной и безупречной мужской красоты. Мраморная скульптура, найденная в Риме в XVI в. на том месте, где, по догадкам, расположены были бани, построенные Адрианом, долгое время считалась одним из лучших изображений Антиноя; по месту своего хранения в музее Ватикана она именовалась также «Антиноем бельведерским». Именно об этой статуе и говорит Хогарт. Однако уже в его время высказаны были сомнения относительно того, действительно ли эта статуя изображает Антиноя. И. И. Винкельман в «Истории искусства древности» (1763) утверждал, что предположение, будто бельведерская статуя, «неправильно называемая Антиноем», изображает любимца императора Адриана, «вызвано заблуждением», и выдвигал догадку, что «она изображает скорее Мелеагра или какого-нибудь другого юного героя». В настоящее время в ней чаще всего видят Меркурия.

¹⁰ Перевод «Искусства живописи» Дюфрену, сделанный виднейшим английским писателем второй половины XVII в. Джоном Драйдепом (1631—1700), был издан им отдельной книгой (The Art of Painting by C. A. Du Fresnoy — with Remarks. Translated into English with an Original Preface, containing a Parallel between Painting and Poetry. By Mr. Dryden. London, 1695). В этом издании полностью напечатан латинский оригинал поэмы Дюфрену, прозаический перевод ее Драйдена, его же обширное предисловие к изданию, примечания к поэме Дюфрену, предисловие де Пиля к французскому переводу той же поэмы и, наконец, краткая история живописи древней и новой. Перевод Драйдена был переиздан в Лондоне Ричардом Грэммом (Graham) в 1716 г., с исправлениями; однако под рукой у Хогарта было, вероятно, первое издание этой книги 1695 г. Цитата, заимствованная Хогартом из этой книги (от слов: «Широкие плавные линии очертаний» до слов: «сходно с подвижностью пламени и змеи»), очень неточно воспроизводит подлинный текст. В латинском оригинале поэмы Дюфрену приведенной цитате соответствует лишь полтора стиха (107—108):

Memborumque sinus ignis flammantis ad instar,
Serpenti undantes flexu; . . .

Хогарт воспроизводит буквально не перевод этих стихов, сделанный Драйдемом (из которых взят только несколько слов), но сопровождающее их в той же книге примечание («Observations on the Art of Painting»), правда с значительными сокращениями. Что касается следующей цитаты, которую Хогарт приводит якобы из того же источника, то она также отсутствует и у Дюфрену, и в переводе Драйдена; сходная мысль у Дюфрену имеется не в 28-м стихе, на который ссылается Хогарт, а в стихах 87—96. Все эти ошибки объясняются,

по-видимому, тем, что в момент работы над «Анализом красоты» Хогарт не имел под рукой указанной книги Дюфренау — Драйдена и цитировал ее по памяти или на основании ранее сделанных неточных и произвольно скомбинированных им выписок.

¹¹ *Роже де Пиль (Piles, Roger de, 1635—1709)* — французский художник, писатель и дипломат. Отправившись в Италию для изучения живописи, он познакомился там с Дюфренау и с рукописью его латинского стихотворного трактата, который тогда же решил перевести на французский язык. Это намерение де Пиль смог осуществить лишь значительно позже; перевод был снабжен получившими самостоятельное значение примечаниями (*Piles R. de. L'art de peindre. Paris, 1673*). В это время де Пиль находился в известной оппозиции к Ш. Леброну и возглавлявшейся им парижской Академии и пререкивался более самостоятельных воззрений на искусство живописи, чем Дюфренау. В 80-х гг. началась дипломатическая карьера де Пилиа; он ездил с разнообразными поручениями в Португалию, в Швецию и, наконец, в Нидерланды, где подвергся аресту; в заключении он занимался составлением труда по истории живописи — «Жизнеописание художников», изданного им по освобождении и возвращении в Париже (*Piles R. de. Abrégé de la vie des peintres. Paris, 1699*). Хотя именно на это сочинение и ссылается Хогарт, но в действительности приводимая им цитата взята не из «Жизнеописания художников», но из английского перевода «Искусства живописи» де Пилиа (*Piles R. de. Art of Painting. London, 1706, p. 8*; под другим заглавием — «The Principles of Painting by a Painter» — то же сочинение издано было в Лондоне в 1743 г.). Хогарту, вероятно, были известны и некоторые другие литературные работы де Пилиа, среди них пользовавшийся известностью небольшой трактат «Совершенный художник» («L'idée du peintre parfait»), опубликованный вместе с «Жизнеописанием художников», но издававшийся также и отдельно, в том числе и в английском переводе (без имени автора) в Лондоне в 1707 г. (*Schlosser J. Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellkunde der neueren Kunstgeschichte. Wien, 1924, S. 556*). Во всех своих многочисленных сочинениях де Пиль выступает с некоторой, впрочем не очень глубокой, критикой канонов эстетики классицизма. Хотя он и выдвигал требования «рисовать с натуры», обращаться «сначала к глазам, а затем к разуму», передавать, по возможности, впечатление от созерцания реальной действительности и т. д., но все эти требования не исключали, в его понимании, необходимости для художника «исправлять» природу соответственно античным образцам и представлениям о прекрасном. Де Пиль выступал пропагандистом фламандской художественной школы и в особенности Рубенса; в отличие от Дюфренау, он придавал особое значение колориту (этой теме он посвятил и особый «Диалог о колорите», изданный в Париже в 1699 г. и в английском переводе Ozell'a вышедший в свет в Лондоне в 1711 г.; эта книга также могла быть известна Хогарту).

¹² *Je ne sçai quot* — французское выражение, приводимое Хогартом и означающее буквально «не знаю что такое», т. е. «нечто невыразимое», «неуловимое», «не поддающееся определению в словесной формуле», подобно близкому ему по смыслу слову *grace* (см. примеч. 7 к Предисловию), имело довольно примечательную судьбу. В XVII—XVIII вв. оно было довольно широко распространено в различных западноевропейских языках как устойчивое словесное клише, игравшее роль своеобразного термина в эстетических спорах. Во Францию оно, по-видимому, пришло из Испании. Именно в испанской форме приводит его французский поэт Венсан Вуатюр (1598—1648) в одном из своих известных «Писем» (помеченном 24 января 1642 г.), пытаясь определить, какие качества художественных произведений порождают в человеке эстетическое чувство. «Истинная привлекательность» («les véritables grâces») произведений живописи, по его мнению, заключается в таких особенностях, которые нелегко назвать, — зачастую в чем-то «очень малом», «в неких действиях, неких движениях тела и лица», которые производят впечатление как бы сами собой, не будучи замеченными. Вуатюр цитирует при этом известный стих римского поэта Тибулла (III, 8, 8) с описанием красавицы, за которой красота следует «украдкой» («furtim»), что бы она ни делала и куда бы ни направлялась. «Это furtim, — прибавляет Вуатюр, — как мне кажется, выражает именно то, что испанцы называют *el no se que*; оно столь незначительно, что не знают даже,

что оно такое (que mesme on ne sçait ce que c'est)» (см.: Les Lettres de M. Voiture. Paris, 1663). Вскоре выражение je ne sçai quoi утвердилось во Франции в значении «чего-то неуловимо очаровывающего, обольщающего» (так определено оно в словаре Французской академии) и употреблялось в трактатах о живописи в качестве своего рода лозунга иррационализма и субъективизма в период господства рассудочной эстетики классицизма. Еще Вольтер писал, что «в каждом искусстве есть свое je ne sçai quoi, которое чрезвычайно трудно схватить» («Опыт о вкусе»).

Через посредство трактатов о живописи выражение je ne sçai quoi попало и в Англию и получило здесь распространение в первой половине XVIII в., в особенности среди конессёров (см. примеч. 14 к Предисловию). Как очень типичную для специфического жаргона английских конессёров, изобиловавшего французскими и итальянскими словечками, эту фразу-понятие приводит сатирик Роберт Ллойд (в поэме «The City's Country Vox», 1757), критиковавший светских дилетантов с тех же демократических позиций, что и Хогарт. Ллойд издевается над своим временем, этим «блаженным веком», когда каждый желающий «сможет добыть себе звание конессёра» («the title of a connoisseur») и «толпа благородных и неблагородных будет управляема этим единственным словом»; впрочем, оно порождает и множество других, каковы, например, «Гений, Фантазия, Суждение, Вкус, Прихоть, Каприз, «Не знаю что», Добродетель».

...Genius, Fancy, Judgment, Goût,
Whim, Caprice, Je ne sai quoi, Virtù.

(Vines S. Georgian satirists.
London, 1934, p. 162)

¹³ Дельфы — древнегреческий город в Фокиде, в котором находился оракул Аполлона, возвещавший предсказания в самой темной и загадочной форме.

¹⁴ В Англии термин «connoisseur» появился во втором десятилетии XVIII в. для обозначения «знатока», «ценителя», «судьи в вопросах искусства». Первоначально под словом «конессёр» понимался художник, ставший художественным критиком (или выдающий себя за такового), или, в более узком смысле, такой художественный деятель, который предъявляет права на то, чтобы считаться критическим авторитетом. Одно из ранних упоминаний слова «конессёр» относится к 1714 г. («Басня о пчелах» Мандевилля). Джонатан Ричардсон (см. о нем примеч. 1 к гл. XV) еще не употребляет его в своем «Опыте теории живописи» (1715), но в его следующем трактате 1719 г. этот термин, ставший уже популярным, вынесен в заглавие: «Конессёр: опыт об искусстве критики, относящейся к живописи» (Richardson J. The Connoisseur: an Essay on the Whole Art of Criticism as it Relates to Painting. London, 1719).

В другом своем трактате того же 1719 г. Дж. Ричардсон сделал попытку представить умение разбираться в вопросах изобразительного искусства как своеобразную «науку» и настаивал на включении ее в круг дисциплин, необходимых для воспитания джентльмена («Рассуждение о Достоинстве, Обязательности, Усладительности и Преимуществе науки конессёра»). Хогарт придавал этому слову пренебрежительный оттенок.

¹⁵ Речь идет о Шарль-Антуане Куапеле (Coypel, Charles-Antoine, 1694—1752) — французском живописце, рисовальщике и гравере. Первоначально Куапель писал картины на исторические сюжеты, но затем перешел к жанровым сценам. Широкой известностью пользовались его иллюстрации к комедиям Мольера и к «Дон Кихоту» Сервантеса, в которых он дал нарядную, легкую и веселую интерпретацию отдельных сцен знаменитого испанского романа. Иллюстрации Куапеля к «Дон Кихоту» были известны во многих гравированных листах (сюита их издана была и в Англии в 1715 г.), повторы в гобеленах и т. д. Иллюстрации самого Хогарта к «Дон Кихоту» и ряд других его ранних произведений имеют следы внимательного изучения гравюр Куапеля. Фигура Санчо Пансы, воспроизведенная Хогартом на рис. 75 табл. 2, взята у Куапеля. (Ранее Хогарт воспользовался ею в гравюре «Мистерия масонства».)

¹⁶ Pugo (Rigaud, Hyacinthe-François-Honorat, 1659—1743) — французский художник, один из видных портретистов своего времени. Его кисти принадлежит

много портретов короля Людовика XIV и членов его семьи, знатных представителей двора и многих выдающихся деятелей своего времени.

¹⁷ *Рубенс, Питер Пауль (1577—1640)*. Живописное наследие Рубенса было хорошо известно Хогарту не только по многочисленным воспроизведениям в гравюрах, но и по ряду оригиналов, находящихся в Англии, а также из характеристик его творчества в критических работах по теории и истории живописи. Возможно, что Хогарт видел и подлинные рисунки Рубенса, большое количество которых находилось в то время в английских художественных собраниях. Тем не менее даваемая Хогартом в данном месте «Анализа красоты» оценка своеобразия Рубенса как рисовальщика, по-видимому, относится не к его рисункам в прямом смысле слова (многочисленным, весьма разнообразным по технике, с характерными поисками слияния графического и живописного начал), а к его живописным полотнам. Несколько из них Хогарт воспроизвел и в своих произведениях: «Суд Париса» в «Карьере распутника», «Ваханку» в «Битве картин» и т. д.

¹⁸ *Пьетро да Кортона (1596—1669)* — итальянский художник, архитектор и писатель, автор известных плафонов во дворцах Барберини и Питти и других больших декоративных работ. Типично барочные черты, присущие творчеству да Кортонь, получили теоретическое обоснование в изданном им совместно с иезуитом Оттонелли «Трактате о живописи и скульптуре, о пользовании и злоупотреблении этими искусствами, сочиненном теологом и художником» (Trattato della pittura, e scultura, uso, et abuso loro, composto da un Theologo [G. Ottonelli] e da un Pittore [P. Berettini]. . . Firenze, 1652).

¹⁹ *Корреджо, Антонио Аллегри (1494—1534)* — итальянский художник ломбардской школы. Картина его, о которой говорит Хогарт, на античный мифологический сюжет, несколько раз меняла свое название; уже в конце XVIII в. она получила наименование «Юпитер и Ио»; ныне она обычно называется «Семела»; находится в Вене. Эта картина несколько раз привлекала внимание Хогарта; в частности, он воспроизвел ее на четвертой картине в своей скице «Модный брак».

²⁰ Великий немецкий художник *Альбрехт Дюрер (1471—1528)* много занимался разнообразными математическими вопросами, главным образом геометрией (его в особенности интересовали трудные для той эпохи проблемы сечения конуса, удвоения куба, трисекции угла, конструирование сложнейших геометрических фигур и т. д.), но также и алгеброй, особенно теорией чисел. В 1525 г. он издал в Нюрнберге руководство к изучению перспективы, первый на немецком языке учебник этого рода. Важнейшим трудом Дюрера, возникшим в итоге его продолжительных математических занятий, было сочинение «Четыре книги о пропорциях человеческого тела» («Hierin sind begriffen vier bücher von menschlichen proportion durch Albrecht Dürer in Nürnberg erfunden und beschrieben»), посвященное другу его, гуманисту Пиркхеймеру, и в первый раз изданное в Нюрнберге в 1528 г. Этот труд Дюрера Хогарт и имеет в виду, но так как книга Дюрера под различными заглавиями издавалась в XVI—XVII вв. много раз на немецком, латинском, французском, итальянском, португальском и нидерландском языках, трудно сказать, какое именно издание было в руках Хогарта (два рисунка из этой книги, иллюстрированной набросками и чертежами, воспроизведены Хогартом на рис. 55 табл. 1).

Пытаясь уловить точную математическую основу в пропорциях человеческого тела, Дюрер доходил до крайностей, проявляя при этом излишний педантизм, что и вызвало резкое осуждение Хогарта. В одном из ранних, впоследствии переделанных вариантов Предисловия к «Анализу красоты», сохранившихся в рукописи, характеристика математической основы художественных композиций Дюрера дана была Хогартом значительно полнее и подробнее, чем в окончательном печатном тексте. В рукописи Хогарт гораздо сильнее подчеркнул и свое отвращение к дюреровским «математическим правилам исчисления пропорций человеческого тела»; по его мнению, исчисления Дюрера заставляли его отклониться от правды и «поправлять» более прекрасную в действительности природу, навязывая ей мертвую схему. Дюрер, по словам Хогарта, «был связан по рукам и ногам своими почти неисполнимыми правилами». По этому же поводу Хогарт говорит здесь о «скупной манере» отыскивать пропорции человеческого тела и в качестве примера указывает, кстади, и на «схему в виде

треугольника» в книге Ломаццо. «По этой причине, — заключает Хогарт, — сообщая, что математический путь вовсе исключается в настоящем моем рассуждении».

²¹ *Ван Дейк, Антонис (Van Dyck, 1599—1641)* — выдающийся фламандский художник, ученик Рубенса. В 1632 г. Ван Дейк получил приглашение ко двору английского короля Карла I, был возведен в дворянское достоинство и сделан придворным живописцем. Если в первые годы своего пребывания в Англии Ван Дейк создал ряд замечательных портретов, то впоследствии, сделавшись модным портретистом английской знати и работая с помощью целой художественной мастерской, Ван Дейк создал или подписал много условных и безжизненных произведений. К их числу принадлежит и упоминаемый Хогартом парадный портрет леди Джейн Уортон, который находился в знаменитом собрании герцога Девонширского, в поместье Четсуорт в Дербишире. Тем не менее Хогарт высоко ценил мастерство Ван Дейка и внимательно его изучал, поэтому он с полным правом мог говорить ниже о «больших достоинствах» этого мастера и причислять его к «лучшим портретистам» Англии. В 1757 г. Хогарт скопировал портрет Иниго Джонса работы Ван Дейка. Характерно, что на том доме в Лондоне, на улице Лейстер-Филдз, в котором Хогарт жил между 1733—1764 гг. и где он имел мастерскую, он поместил позолоченный бюст Ван Дейка собственной работы, служивший не только признаком дома, но и своеобразным символом профессии живущего в нем художника, его «патроном». В картине Хогарта «Добрый самаритянин» заметно воздействие Ван Дейка (см.: *Bec-kett R.-V. Hogarth. London, 1949, p. 13—14*).

²² Знаменитый английский сатирико-правоучительный журнал «Зритель» («The Spectator», 1711—1712) издавался в Лондоне Джозефом Аддисоном (1672—1719) в сотрудничестве с Ричардом Стилом (1672—1729) и затем в 1714 г. продолжен был одним Аддисоном. Этот журнал, как и предшествовавший ему «Болтун» («The Tatler», 1709—1711), неоднократно переиздавался в XVIII в. и был хорошо известен Хогарту.

²³ Это свидетельство Хогарта неточно. Он имеет в виду свой известный автопортрет, писанный в 1745 г., гравюра с которого была выпущена в свет в 1749 г. Художник изобразил себя в овале; слева на переднем плане — палитра с рисованной на ней чертой, под которой сделана надпись: «Линия красоты и привлекательности». В рукописном фрагменте «Анализа красоты» все указанное место трактата имеет несколько иную редакцию: «Пять лет назад я издал гравированный лист, изображающий змеевидную линию, на которой начертаны слова: Линия красоты». В некоторых изданиях этой гравюры мы действительно находим эту надпись, в других — на палитре начертано: «Линия красоты и привлекательности» (см.: *Read S. F. Some Observations on William Hogarth's Analysis of Beauty. — The Huntington Library Quarterly, 1942, vol. 5, No 3, p. 361*).

²⁴ *Шарль Лебрен (Le Brun, Charles, 1619—1690)* — французский придворный художник и глава академического направления во французской живописи второй половины XVII в. В 1648 г. Лебрен принимал близкое участие в создании Академии живописи и скульптуры в Париже и был ее первым президентом; в 1666 г. он основал также Французскую академию в Риме. С начала 60-х гг. Лебрен являлся первым художником Людовика XIV, был директором Королевской мануфактуры гобеленов и руководил важнейшими декоративными работами при дворе. По заказу короля Лебрен между 1660 и 1668 гг. написал серию картин на сюжеты из истории Александра Македонского; уже первая из них так понравилась при дворе, что Лебрен получил титул дворянина и большую пенсию; многие из этих картин были повторены также в гобеленах.

²⁵ Хогарт имеет в виду известного в его время лондонского врача, дилетантски занимавшегося также археологией и особенно нумизматикой; современники называли его обычно «доктор Кеннеди», имея в виду его профессию. Кеннеди (Kennedy), Джон или, по другим данным, Патрик родился в Шотландии и некоторое время жил на Востоке, в Смирне, где у него, по-видимому, и возник интерес к изучению древностей и страсть коллекционера; умер он в Лондоне, в преклонном возрасте, в 1760 г. В оставшемся в рукописи примечании к одному из вариантов данного Предисловия Хогарт подробнее говорит о том, что книгу Ломаццо в переводе Р. Хейдока он приобрел у «доктора Кен-

неди» («Dr. Kennedy») и характеризует его как «ученого антиквара и знатока искусств». Современникам Хогарта и, вероятно, ему самому была хорошо известна принадлежавшая Кеннеди обширная и ценная коллекция древнегреческих и римских монет, а также его собрание картин. Перу Кеннеди принадлежит несколько сочинений по нумизматике, а также анонимно изданный им памфлет в защиту романа Филдинга «Амелия» (*Dudden F. H. Henry Fielding. Oxford, 1952, vol. 2, p. 881*).

²⁶ Речь идет об ученике древнегреческого философа Сократа (469—399 гг. до н. э.) *Аристиппе из Кирены*, основавшем самостоятельную школу, и о художнике *Паррасие из Эфеса*, жившем ок. 400-х гг. до н. э., о котором с похвалой отзывается Плиний («Естественная история», XXXV, 10). Хогарт имеет в виду две главы из третьей книги «Воспоминаний о Сократе» Ксенофонта, переводы которых специально сделал для него Томас Морелл (см. примеч. 36 к Предисловию) и которые сохранились среди рукописей Хогарта. В этих главах — VIII и X — Ксенофонт приводит в диалогической форме беседы Сократа с Аристиппом и Паррасием по вопросам эстетики и искусства. В главе VIII, названной «Разговор с Аристиппом об относительности понятий «хорошее» и «прекрасное», внимание Хогарта привлекло следующее место, к которому он и отсылает своих читателей. «...Аристипп спросил Сократа, знает ли он что-нибудь прекрасное. — Даже много таких вещей, — отвечал Сократ. — Все они похожи одна на другую? — спросил Аристипп. — Нет, так не похожи некоторые, как только возможно, — отвечал Сократ. — Так как же не похожее на прекрасное может быть прекрасным? — спросил Аристипп. — А вот как, — сказал Сократ, — на человека, прекрасного в беге, клянусь Зевсом, не похож другой — прекрасный в борьбе; щит, прекрасный для защиты, как нельзя более не похож на метательное копьё, прекрасное для того, чтобы с силой быстро лететь. — Твой ответ, — сказал Аристипп, совершенно не отличается от ответа на мой вопрос, знаешь ли ты что-нибудь хорошее. — А ты думаешь, — отвечал Сократ, — что хорошее — одно, а прекрасное — другое? Разве ты не знаешь, что все по отношению к одному и тому же прекрасно и хорошо? Так, прежде всего о духовных достоинствах нельзя сказать, что они по отношению к одним предметам нечто хорошее, а по отношению к другим нечто прекрасное; затем, люди называются прекрасными, и хорошими в одном и том же отношении и по отношению к одним и тем же предметам; также по отношению к одним и тем же предметам и тело человеческое кажется и прекрасным, и хорошим; равным образом, все, чем люди пользуются, считается и прекрасным, и хорошим по отношению к тем же предметам, по отношению к которым оно полезно. — Так и навозная корзина — прекрасный предмет? — спросил Аристипп. — Да, клянусь Зевсом, — отвечал Сократ, — и золотой щит — предмет безобразный, если для своего назначения первая сделана прекрасно, а второй дурно. — Ты хочешь сказать, что одни и те же предметы бывают и прекрасны, и безобразны? — спросил Аристипп. — Да, клянусь Зевсом, — отвечал Сократ, — равно как и хороши, и дурны: часто то, что хорошо от голода, бывает дурно от лихорадки, и что хорошо от лихорадки, дурно от голода; часто то, что прекрасно для бега, безобразно для борьбы, а то, что прекрасно для борьбы, безобразно для бега: потому что все хорошо и прекрасно по отношению к тому, для чего оно хорошо приспособлено, и, наоборот, дурно и безобразно по отношению к тому, для чего оно дурно приспособлено» (цит. по кн.: *Ксенофонт Афинский. Сократические сочинения. М.—Л., 1935, с. 116—117, пер. С. И. Соболевского*).

Глава десятая «Воспоминаний о Сократе» озаглавлена: «Разговор с Паррасием, Клитоном и Пистием об их специальностях». Приводим отрывки также и из этой главы, так как она имела важное значение для теорий Хогарта и отозвалась в ряде мест «Анализа красоты». «Если когда Сократ разговаривал с художниками, занимающимися своим искусством с целью заработка, то и им он был полезен. Так, он пришел однажды к живописцу Паррасию и в разговоре с ним сказал: «Не правда ли, Паррасий, живопись есть изображение того, что мы видим? Вот, например, предметы вогнутые и выпуклые, темные и светлые, жесткие и мягкие, неровные и гладкие, молодое и старое тело вы изображаете красками, подражая природе? — Верно, — отвечал Паррасий. — Так как нелегко встретить человека, у которого одного все было бы безупречно, то, рисуя красивые человеческие образы, вы берете у разных людей и соединяете

вместе какие есть у кого наиболее красивые черты и таким способом достигаете того, что все тело кажется красивым. — Да, мы так делаем, — отвечал Паррасий. — А изображаете вы то, что в человеке всего более располагает к себе, что в нем всего приятнее, что возбуждает любовь и страсть, что полно прелести, — я разумею духовные свойства? Или этого и изобразить нельзя? — спросил Сократ. — Как же можно, Сократ, — отвечал Паррасий, — изобразить то, что не имеет ни пропорции, ни цвета и вообще ничего такого, о чем ты сейчас говорил, и даже совершенно невидимо? — Но разве не бывает, что человек смотрит на кого-нибудь ласково или враждебно? — спросил Сократ. — Думаю, что бывает, — отвечал Паррасий. — Так это-то можно изобразить в глазах? — Конечно, — отвечал Паррасий. — А при счастье и при несчастье друзей, как ты думаешь, разве одинаковое бывает выражение лица у тех, кто принимает в них участие и кто не принимает? — Клянусь Зевсом, конечно, нет, — отвечал Паррасий, — при счастье они бывают веселы, а при несчастье — мрачны. — Так, и это можно изобразить? — спросил Сократ. — Конечно, — отвечал Паррасий. — Затем, величавость и благородство, униженность и рабский дух, скромность и рассудительность, наглость и грубость сквозят и в лице, и в жестах людей, стоят ли они или двигаются. — Верно, — отвечал Паррасий. — Так, и это можно изобразить? — Конечно, — отвечал Паррасий. — Так, на каких людей приятнее смотреть, — спросил Сократ, — на тех ли, в которых видны прекрасные, благородные, достойные любви черты характера, или же безобразные, низкие, возбуждающие ненависть? — Клянусь Зевсом, Сократ, тут большая разница, — отвечал Паррасий» (там же, с. 122—123).

²⁷ *Ламберт Кате*, или *Тен-Кате* (*Ten Kate, Lambert Hermansz, 1674—1731*) — знаменитый голландский лингвист, много занимавшийся историей родного языка и упорядочением его грамматики. Тен-Кате был известен также как любитель и знаток искусства. Его небольшое сочинение «Об идеально прекрасном в искусстве живописи, скульптуры и поэзии» было предпослано в качестве введения к изданию трактата Джонатана Ричардсона «Опыт о теории живописи» (см. о нем примеч. 1 к гл. XV), выпущенному в Амстердаме во французском переводе в 1728 г., благодаря чему Хогарт и предположил, что и упомянутое сочинение Тен-Кате было «написано по-французски»; с этого издания его перевел и Леблон.

²⁸ *Леблон, Джеймс Кристофор* (*Le Blon, Jacques Christoph, 1670—1741*) — художник и гравёр. Хогарт не без основания англизирует его имена; по происхождению француз, Леблон долго странствовал по Европе (родился во Франкфурте, жил в Италии, Франции и Нидерландах), а после 1715 г. переселился в Англию, где и умер. В начале 20-х гг. XVIII в. Леблон получил в Англии некоторую известность благодаря изобретенному им способу цветного гравирования. В 1730 г. Леблон издал в Лондоне книгу под заглавием «Колорит, или Искусство расцветивания в живописи, приспособленное для механической практики» («Coloritto, or the Harmony of Colouring in Painting, reduced to Mechanical Practice»), а через два года выпустил в свет свой английский перевод указанного выше трактата Тен-Кате (*The Beau Ideal, from the French of Lambert Ten Kate. London, 1732*). Из этой книги Хогарт и заимствовал приводимые им ниже цитаты.

²⁹ *Памфил* — древнегреческий художник (р. ок. 409 г. до н. э.). Предание приписывает ему введение в искусство живописи правил перспективы и учения о соразмерности. Памфила считали учеником Павсия из Сициона (многие картины которого уже в середине IV в. до н. э. были собраны в Риме) и учителем Апеллеса, одного из наиболее прославленных художников Древней Греции, придворного живописца Александра Македонского.

³⁰ Цитата взята Хогартом из трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» (д. II, сд. 2); Хогарт указывает на 3-ю сцену вместо 2-й согласно счету, который был принят в изданиях первой половины XVIII в. Цитата приводится в переводе Н. М. Минского.

³¹ *Протоген* — древнегреческий художник IV в. до н. э., написавший трактат в двух книгах «О живописи и мимике». Анекдот, который приводит Хогарт, пользовался широкой известностью и с давних времен подвергался разнообразным истолкованиям. Плиний («Естественная история», кн. XXXV, 8) говорит о черте или линиях (*linea*), проведенных Апеллесом на табличке или

куске холста, который он нашел в мастерской Протогена в отсутствие самого художника. Некоторые комментаторы Плиния полагали, однако, что речь шла не о линии, но об эскизном рисунке или наброске. Плиний прибавляет, что эта «табличка» стала знаменитой, увезена была в Рим и долго сохранялась здесь во дворце цезарей как памятник творческого состязания двух знаменитых древнегреческих художников (*Pfuhl E. Malerei und Zeichnung der Griechen. München, 1923, Bd 2, S. 839*).

³² *Изида* — древнеегипетская богиня (Исет), культ которой широко распространился в эллинистической Греции и особенно в Риме в эпоху империи. Как богиня женского плодородия, Изида изображалась в виде королевы, несущей между рогами солнечный диск. С рогами, но без шара Хогарт изобразил статуэтку Изиды на четвертой картине серии «Модный брак» («The Toilette»): здесь ее держит в руках мальчик-негр, перед которым разложены другие безделушки и предметы древних культов, собрание которых было распространено в английском высшем свете. С теми же атрибутами Изида изображалась и тогда, когда она имела женское лицо, как это представлено у Хогарта на рис. 75 табл. 1. Иногда же на ее торсе изображалось много грудей; в таком виде Изиду Хогарт представил на гравюре одного из ранних своих «подписных билетов». С греко-римскими древностями Хогарт, как он и сам указывает ниже, был знаком по иллюстрациям к книге Мопфокона.

³³ *Гарпократ* — первоначально египетское божество Солнца, культ которого был усвоен греками и римлянами. Прототип эллинистического Гарпократа, сына Озириса, Гор изображался египтянами в виде мальчика, державшего пальцы во рту; греки, а затем и римляне сделали из него бога молчания, по своему истолковав этот жест, служивший некогда символом его детского возраста. Гарпократ как бог молчания описан Овидием в «Метаморфозах» (IX, 691).

³⁴ *Бернар де Монфоко* (*Montfaucon, Bernard, 1655—1741*) — бенедиктинец, знаменитый французский исследователь античных древностей. Хогарт имеет в виду важнейший из его многочисленных трудов — «Древний мир, объясненный и представленный в изображениях» («L'Antiquité expliquée et représentée en images»), вышедший в 15-ти томах ин-фолио между 1719—1724 гг., заслуживший ему звание почетного члена Академии надписей и общеевропейскую славу.

³⁵ *Мода на китайское прикладное искусство, стоящая в теснейшей связи с искусством рококо, возникла во Франции и в Голландии в XVII в. и оттуда перекинулась в Англию. Хогарт засвидетельствовал это в картине «Великосветский вкус» (1742), изобразив здесь стоящую у стены гостиной китайскую вазу, а в руках у мальчика-негра фарфоровую фигурку божка или мандарина, также, очевидно, предназначенную для украшения модного салона. Хотя подлинная китайская архитектура в первой половине XVIII в. была еще мало известна в Европе по сбивчивым, недостоверным или вовсе фантастическим описаниям путешественников, во многих европейских странах, и прежде всего во Франции, начали входить в моду различные постройки «в китайском вкусе» (*Згура В. В. Китайская архитектура и ее отражение в Западной Европе. М., 1929, с. 22—23; Siren O. China and the gardens of Europe of the XVIII Century. New York, 1950*).*

В Англии условные «китайские» пагоды, домики и беседки начали обращать на себя внимание в качестве садовых строений в конце 40-х гг. XVIII в., одновременно с «готическими» руинами, искусственными гротами и «змеевидными аллеями». Одним из вдохновителей увлечения «китайской» садовой архитектурой в Англии был Уильям Хейлпи (*William Halfpenny*, псевдоним *Michael Hoare*), выпустивший в начале 50-х гг. целую серию изданий с гравированными изображениями садовых построек в «готическом» и «китайском» вкусе: «Новые рисунки китайских храмов» («*New Designs of Chinese Temples*», 1750), «Китайская и готическая архитектура, с приличествующими ей орнаментами» («*Chinese and Gothic Architecture properly ornamented*», 1752). «Сельская архитектура в китайском вкусе» («*Rural Architecture in the Chinese Taste*», 1750—1752) и др. Самые же постройки этого рода в Англии были еще редки (таков, например, «Китайский домик» в «Описании садов виконта Кобхэма в Стоу», изданном в 1751 г. См.: *Aubin R. A. Topographical poetry in XVIII Century England. New York, 1936, p. 128*). Первые более или менее систематические

сведения о китайском зодчестве дал английский архитектор Уильям Чемберс (Chambers, 1726—1796) в книге, вышедшей через несколько лет после «Анализа красоты» (и, кстати сказать, испытавшей на себе его непосредственное воздействие), — «Изображения китайских построек» (Designs of Chinese Buildings. London, 1757). Эта книга, получившая широкое распространение и вскоре переведенная на французский и немецкий языки, на долгое время сделалась почти единственным источником, к которому прибегали для ознакомления с китайским искусством. Хотя Чемберс писал в этой книге, что китайская архитектура заслуживает внимания «особенностью манеры, привлекательностью в пропорциях, простотой, иногда даже красотой форм», его отношение к ней не лишено было известной предвзятости, так как в китайских сооружениях он видел прежде всего экстравагантные и курьезные черты. «Я их рассматриваю, — писал Чемберс, — как безделушки в архитектуре». Интерес к китайской архитектуре проявился также и в практической деятельности Чемберса: воздвигнутая им в конце 50-х гг. в Кью (графство Серрей), в парке принцессы Августы, «китайская» пагода стала знаменитой и была описана и воспета поэтами (Ritso G. Kew Gardens. London, 1763). Таким образом, Хогарт видел только начало увлечения китайской архитектурой; свое отрицательное отношение к «жалким подражаниям китайским строениям» (имея, по-видимому, в виду указанные выше издания Хейпни) он высказал и ниже, в VI главе.

³⁶ Хогарт имеет в виду *Томаса Морелла (Morell, 1703—1784)* — известного ученого-эллиниста и писателя. Еще Джон Николс в собранных им материалах для биографии Хогарта отметил, что ряд сведений о работе Хогарта над «Анализом красоты» он получил непосредственно от Морелла, и указал, что Морелл был одним из главных помощников Хогарта при создании этого труда (*Nichols J. Biographical Anecdotes of William Hogarth. London, 1785, p. 5*). Изучение черновых вариантов рукописей «Анализа красоты» вполне подтвердило справедливость этого свидетельства: на некоторых рукописях последней, третьей редакции сохранились карандашные исправления, сделанные рукой Морелла (*Burke J., p. XXXIII*). Хогарт был вполне прав, говоря в Предисловии, что «джентльмен» — имени которого он не решился назвать — «исправил и улучшил» по крайней мере треть им написанного. Поправки, сделанные Мореллом, как видно из рукописей Хогарта, касались прежде всего стилистической стороны текста; он улучшил некоторые фразы, казавшиеся ему тяжелыми или неудобопонятными, исправил ошибки в латинских цитатах и т. д. Кроме того, Морелл снабдил Хогарта собственными переводами некоторых античных текстов (например, переводом извлечения из «Воспоминания о Сократе» Ксенофонта, о чем см. примеч. 26 к Предисловию). Не подлежит сомнению, что для Хогарта имели важное значение также и устные беседы с Мореллом в период напряженной работы над «Анализом красоты»; учесть вклад Морелла, внесенный им в творческую разработку трактата Хогарта, разумеется, трудно; однако необходимо отметить, что Морелл был человеком широкого кругозора и разносторонних интересов. В числе написанных им сочинений были комментарии к «Опыту о человеческом разумении» Джона Локка («Annotations on Locke On the Human Understanding»), оставшиеся в рукописи и изданные в 1793 г., после смерти Морелла; поэтому знакомство Хогарта с некоторыми идеями Локка может объясняться беседами Хогарта с их интерпретатором. В конце 40-х гг. Морелл трудился также над текстами трагедий Еврипида, издав их в подлиннике в двух томах (Лондон, 1748) и одну из них («Гекуба») в собственном, правда посредственном, переводе (1749). В то же время Морелл, состоявший в приятельских отношениях с композитором Генделем, составил либретто для большинства его ораторий, начиная от «Иуды Маккавея» (1746) и кончая «Гидеоном» (1759). Морелл интересовался также старыми английскими писателями, он выпустил «Кентерберийские рассказы» Чосера в подлиннике и «в современных переводах разных выдающихся лиц» (1737) и собирался издать стихотворные произведения Э. Спенсера. Современники оставили о Морелле самые сочувственные отзывы: он мог быть преданным другом, веселым собеседником, любил рассказывать занимательные истории и увеселять своими песнями; живой рассказ Морелла о Хогарте и его жене приводит (в тех же своих «Биографических анекдотах») Джон Николс. Самые дружеские отношения с Мореллом Хогарт сохранял до конца своей жизни. В 1762 г. Хогарт нарисовал портрет

Морелла, изобразив его сидящим у органа. Этот рисунок был гравирован и помещен в качестве фронтисписа в книгу, являющейся главным трудом Морелла в области классической филологии, — «Сокровищница греческой поэзии» (*Thesaurus Graecae Poeseos*. Eton, 1762); он воспроизводится и в настоящем издании.

³⁷ В числе главных «помощников» Хогарта, советами которых он пользовался при написании «Анализа красоты», кроме Морелла Джон Николс (*Nichols J. Genuine Works of W. Hogarth*. London, 1807, vol. 1, p. 222) назвал нескольких лиц: Ходли, Ральфа и Таунли; однако их участие в работе над книгой едва ли было сколько-нибудь существенным. *Бенджамин Ходли* (*Hoadly, Benjamin*, 1706—1757), врач по профессии, написавший несколько комедий, поставленных Гарриком в «Копепт-Гардене», якобы произвел стилистическую правку IX главы «Анализа красоты», признаваясь, впрочем, что он плохо разбирается в сущности поднимаемой Хогартом проблемы. Добровольно предложил Хогарту свои услуги живший с ним по соседству в Чисуике *Джеймс Ральф* (*Ralph, James*, 1705—1762), журналист, приятель Филдинга и ближайший помощник его по изданию журнала «Поборник» («*The Champion*»); однако останется неясным, вся ли рукопись трактата была у него в руках. Наконец, пастор *Джеймс Таунли* (*Townly, James*, 1714—1778), близкий приятель Хогарта, также не чуждый литературе и театру, подправил будто бы текст всего Предисловия к книге. В черновиках «Анализа красоты» действительно сохранились следы поправок и дополнений к тексту, сделанных друзьями художника, однако Хогарт воспользовался далеко не всеми предложенными ему исправлениями, советами и материалами. Поэтому следует думать, что роль всех этих советчиков автора была незначительной.

ВВЕДЕНИЕ

¹ Речь идет о *Пьетро-Леоне Гецци* (*Ghezzi, Pietro-Leone*, 1674—1755) — итальянском художнике, рисовальщике и гравере, стяжавшем особую популярность своими карикатурами; Хогарт называет его «кавалером», так как Гецци имел графский титул. Карикатуры Гецци были хорошо известны в Англии во времена Хогарта, в особенности благодаря Артуру Понду (*Pond, Arthur*, 1705—1758), художнику и граверу, который ездил в Рим в 1726 г. и познакомился там с Гецци. В начале 20-х гг. Артур Понд был младшим товарищем Хогарта по живописной школе на Сент-Мартинс лейн; Хогарт сохранил с ним дружеские отношения и после его возвращения из Италии. В 1734—1735 гг. Понд издал в Лондоне серию гравюр под заглавием «Подражания итальянским мастерам»; за нею последовала новая серия, получившая еще большую популярность, — 25 гравюр, исполненных по рисункам Гецци (*after cavaliero Ghezzi*); они переиздавались и впоследствии (под заглавием «*Escentric characters*» были выпущены в свет в Лондоне в 1823 и 1832 гг.). Одной из этих гравюр и воспользовался Хогарт, перерисовав ее в своей таблице: она изображает английского милорда, которого ведет за руку по иностранной картишной галерее его ментор. Современники видели здесь насмешку над так называемыми «знатоками искусства» из числа привилегированных английских путешественников по Италии, все суждения которых были внушены им первыми попавшимися и малосведущими гидами и не отличались ни самостоятельностью, ни вкусом; именно эти сатирические цели имел в виду и Хогарт.

² Вся эта полемическая страница направлена против конессёров и ложных ценителей искусства, с которыми Хогарт вел ожесточенную войну (см. примеч. 14 к Предисловию).

³ Речь идет о картине, в то время находившейся в Кенсингтонском дворце.

⁴ *Никола Пуссен* (*Poussin*, 1594—1665) — французский художник, один из вождей классицистического направления во французской живописи в XVII в. Противопоставление «сухости» наскавоз рассудочного искусства Пуссена «расточительной манере» Рубенса, делаемое Хогартом, было общим местом во французской, затем и английской художественной критике, отразившей борьбу эстетических принципов барокко с классицизмом в XVII в.

⁵ Свифт в «Путешествии Лемюэля Гулливера» (ч. II, гл. 2), описывая нравы и особенности жизни лапутян, замечает, что «умы этих людей так поглощены размышлениями, что они не способны ни говорить, ни слушать речи их собеседников, пока их внимание не привлечено каким-нибудь внешним воздействием на органы речи и слуха; вот почему люди достаточные держат всегда в числе прислуги одного так называемого хлопальщика... Обязанность такого слуги заключается в том, что при встрече двух, трех или большего числа лиц он должен слегка хлопнуть по губам того, кому следует говорить, и по правому уху того или тех, к кому говорящий обращается».

ГЛАВА I. О СООТВЕТСТВИИ

¹ Вся эта небольшая глава внушена Хогарту «Воспоминаниями о Сократе» Ксенофонта (кн. III, гл. VIII и X), цитаты из которых были приведены выше (см. примеч. 26 к Предисловию). Заимствуя у Сократа основную мысль об относительности понятия красоты, меняющейся в зависимости от цели, которую ставит себе создатель того или иного предмета или произведения искусства, Хогарт развертывает здесь, однако, самостоятельную аргументацию, основанную как на собственной житейской практике, так и на своих чтениях и тщательном изучении образцов античного искусства.

² Этот пример с кораблем сопоставляют с аналогичным рассуждением Давида Юма в его «Исследовании о принципах морали» (1751): «Художнику или человеку, сколько-нибудь смыслящему в навигации, корабль кажется неизмеримо красивее, если нос его широк и поднимается над кормой, чем если бы корабль был построен с точной геометрической правильностью, но в противоречии со всеми законами механики. Здание, двери и окна которого представляли бы собой точные квадраты, резало бы глаз подобными пропорциями, поскольку они не приспособлены к фигуре человека, в то время как назначены служить ему» (раздел V — «Почему полезное нравится»).

³ Хогарт имеет в виду одно из прославленных скульптурных изображений Геркулеса, известное также под именем Геркулеса Фарнезского (по имени собрания античных скульптур во дворце Фарнезе, где оно находилось некоторое время; ныне — в Неаполе). Геркулес держит за спиною яблоки из сада Гесперид и опирается на свою палицу. Надпись па статуе гласит: «Гликон, афинянин, сделал».

⁴ *Гайд-парк*, некогда представлявший собою обширную рощу, в которой еще в XVI в. охотились на оленей, в следующем столетии являлся уже излюбленным местом для прогулок лондонских жителей; в это время он представлял собою красивый парк, часть которого в самом начале XVIII в. была отчуждена для дворцовых садов. В восточном конце улицы Пикадилли, напротив Грин-парка, находился так называемый «Уголок Гайд-парка» («Hude-Park Corner»). Во времена Хогарта здесь стояли статуи, изготовленные известным скульптором Генри Чиром (Cheere, Henry, 1703—1781), который делал их из мрамора, бронзы и свинца, предназначая для модного украшения загородных садов; здесь собраны были копии многих знаменитых античных скульптур. В английской литературе XVIII в. часто упоминается это место и находившиеся в нем статуи, сам же Чир нередко назывался «человеком из Уголка Гайд-парка» (см., например, комедию Кольмена и Гаррика «Тайный брак»). В сатирической поэме Роберта Ллойда («The City's Country Vox», 1757) также описан этот «Уголок», в котором можно было «лицезреть богов Греции и Рима»:

Здесь нашли свое место коротышки *Купидоны*,
Рядом с *Венерой* и неуклюжими *Грациями*
Здесь стоит и *Аполлон* в столь умной позе,
Навсегда натянувший свой свинцовый лук,
И не могущий улететь, неподвижно стоящий на цыпочках
Меркурий...

ГЛАВА III. О ЕДИНООБРАЗИИ, ПРАВИЛЬНОСТИ ИЛИ СИММЕТРИИ

¹ Портрет английского короля Генриха VIII (1491—1547), помещенный Хогартом на табл. 2 в галерее портретов среди изображений других английских исторических деятелей, воспроизводит в общих чертах известный портрет работы Ганса Гольбейна.

² *Guido Reni* (*Reni, Guido, 1574—1642*) — итальянский художник болонской школы, один из виднейших представителей итальянской академической живописи XVII в. (О Корреджо см. примеч. 19 к Предисловию и примеч. 6 к гл. XIV.)

³ См. примеч. 20 к Предисловию.

ГЛАВА IV. О ПРОСТОТЕ ИЛИ ЯСНОСТИ

¹ Знаменитая античная мраморная группа, изображающая Лаокоона, жреца Нептуна в Трое; в наказание за то, что он предупредил троянцев о хитрости данайцев, спрятавшихся в деревянном коне, Лаокоон с двумя своими сыновьями был удушен змеями, посланными к нему Минервой (*Вергилий. Энеида*, II, 40 и след). Эта скульптура была найдена в Риме в 1506 г. и находится в музее Ватикана. Хогарт упоминает о трех изваявших ее мастерах; имена их начертаны на скульптуре — Агесандр, Полидор и Афинодор — и названы также у Плиния. («Естественная история» XXXVI, 4, II). В XVIII в. эта скульптура (по-видимому, копия с родосского подлинника, выполненная в I в. н. э.) пользовалась широкой известностью и воспроизводилась много раз — в гипсовых копиях и в гравюрах. Хогарту были хорошо известны характеристики и аналитические разборы ее, сделанные в «Трактате о живописи и скульптуре» Джонатана Ричардсона (см. примеч. 1 к гл. XV), в «Древностях» Монфокона и, вероятно, в ряде других литературных источников. Подробный анализ этой скульптуры лег в основу трактата Г.-Э. Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766), сделан был также в трудах Винкельмана и т. д. (см.: *Biber M. Laocoon. The Influence of the Group Since its Rediscovery. New York, 1942*).

² *Кристофер Рен* (*Wren, Christopher, 1631—1723*) — выдающийся английский архитектор, в творчестве которого проступают барочные черты. После «великого пожара» 1666 г., опустошившего Лондон и уничтожившего большое количество лучших зданий, в том числе свыше восьмидесяти церквей, Рену поручено было составить проект новой застройки города. Проект Рена не был осуществлен полностью, но он сделался главным строителем лондонских церквей на месте сгоревших и ряда других крупных зданий. В 1675 г. Рен начал постройку собора св. Павла, огромного сооружения ренессансного стиля, который занял второе по величине место после собора св. Петра в Риме и имеет некоторое сходство с ним в общих очертаниях. Постройка этого собора закончена была в 1710 г. Рену приходилось реставрировать старые готические церкви и строить новые, в подражание им. Из прочих построек Рена особой известностью пользуются церковь св. Стефана в Уолбруке в Лондоне, дворец в Винчестере, госпитали в Челси и Гринвиче, библиотека «Колледжа св. троицы» в Кембридже, а также церкви, упоминаемые ниже.

ГЛАВА V. О СЛОЖНОСТИ

¹ Хогарт намекает, в частности, на героико-комическую поэму английского поэта Александра Попа (1688—1744) «Похищение локона» (1714), которую хорошо знал (ок. 1720 г. он сделал к ней гравированную иллюстрацию). В этой поэме упоминается и о моде «носить два опускающихся на лоб локона одинакового размера и на одинаковом расстоянии», как это ниже утверждает Хогарт. Героиня поэмы Попа Белинда

... на гибель всей мужской породе
Носила кудри по последней моде:
Два локона спускались вдоль ланит,
Кудрями был затылок нежный скрыт.
Шлен для влюбленных — лабиринты эти:
Для сильных душ страшны такие сети!
(песнь II,

пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник)

ГЛАВА VI. О ВЕЛИЧИНЕ

¹ *Виндворский замок* — древняя резиденция английских королей. Расположен на правом берегу Темзы, неподалеку от Лондона, при маленьком городке того же имени, и представляет собою причудливую смесь архитектурных сооружений самых различных времен.

² *Лувр* — королевский замок в Париже, построенный в XIII в. и подвергавшийся значительным переделкам в последующие столетия. Король Франциск I в 1540 г. реконструировал Лувр с помощью итальянских архитекторов, чтобы уничтожить беспорядочную смесь готических строений, его составлявших. Лувр был полностью перестроен при Людовике XIV во второй половине XVII в. (новый фасад с большой колоннадой был окончен в 1670 г.). Трудно с уверенностью сказать, имел ли Хогарт в виду какое-либо изображение Лувра до перестроек, сделанных в XVII в., или же называл Лувр «старым», имея в виду всю историю этого знаменитого здания. Впрочем, во времена Хогарта Лувр, перестроенный по повелению Людовика XIV, также мог считаться уже старой постройкой.

³ Под париком, имеющим сходство с львиной гривой, Хогарт подразумевает так называемый «алонжевый парик» («full-bottom wig»), который носили в его времена представители знати и высшие должностные лица. Для пояснения своей мысли Хогарт отсылает к рис. 16 на табл. 1, где он изобразил судью именно в таком парике. Однако этот рисунок нуждается в особом пояснении, так как он полон смысла, о котором художник предоставил догадываться самому читателю. Немецкий писатель-сатирик Лихтенберг в своих известных истолкованиях произведений Хогарта дает следующее описание указанного рисунка: «На голове судьи пучок волос его парика вздымается надвверх подобно языку пламени. Судья, за головой которого вырисовывается надгробная плита, подписывает смертный приговор; несущий шлейф ангелоподобный мальчик вытирает глаза концом шлейфа, а в другой руке держит угломер, более подходящий на мипиатюрную виселицу. Другая головка плачущего ангелочка изображена на постаменте». Сделанное Хогартом в последующих строках наблюдение относительно карикатурности париков слишком больших размеров неоднократно служило ему поводом для острых сатирических рисунков.

⁴ «Варфоломеевской» называлась лондонская ярмарка, устраивавшаяся ежегодно 24 августа, в день св. Варфоломея, в Смитфилде. Ярмарка привлекала большое количество народа, для увеселения которого здесь устраивались различные балаганы, представления фокусников и прочие забавы. О характере их дает представление ранняя картина Хогарта «Ярмарка в Саутварке» («Southwark Fair», называемая также «The Fair» или «The Humorous of Fair», 1733), повторенная затем в гравюре (1735). О посещениях Хогартом ярмарки рассказано у Дж. Айрленда (см.: *Ireland J. Graphic Illustrations of Hogarth. London. 1794, vol. 1, p. 110—111*).

⁵ В рис. 19, к которому Хогарт отсылает читателей, современники узнавали фигуру актера Куина в роли Брута из трагедии Шекспира «Юлий Цезарь». Основанием для этой догадки была надпись, читающаяся на некоторых экземплярах этой таблицы: «И ты, Брут»; соответственно этому в статуе, стоящей за «полководцем» со свитком в одной руке, видели то Юлия Цезаря, то «корора». «Полководец» одет в традиционный театральный костюм: кирасу из золотой материи, заканчивающуюся юбочкой, с поддерживающими ее каркасами; на голову надет длинный французский парик. За несколько лет до «Анализа кра-

соты» во французской и английской печати начата была борьба с подобным традиционным стилизованным театральным костюмом, одинаково далеким как от исторического, так и от бытового правдоподобия. Во Франции поход против таких костюмов, употреблявшихся во всех жанрах, открыл Ремон де Сент-Альбин в своем трактате «Актер» (*Rémond P. de Saint-Albine P. Le Comédien...* Paris, 1747; 2-е изд. — 1749); в Англии за ним последовал его переводчик Джон Хилл (*Rémond de Saint-Albine P. The Actor. A Treatise in the Art of Playing.* London, 1750), ученик Меклина по его Хеймаркетской школе, учитывавший и особенности английской театральной практики того времени.

⁶ Хогарт скорее всего имеет в виду не народные английские варианты комедии о докторе Фаусте, а пантомиму Джона Термонда «Волшебник, или Арлекин доктор Фауст», в постановке Джона Рича шедшую в театре «Липкользанин-Филдз» в начале 20-х гг. и имевшую большой успех (см.: *Fitzgerald P. A New History of the English Stage.* London, 1882, vol. 1, p. 423—424). В гравюре «Маскарады и оперы» (1728) Хогарт изобразил толпу светских бездельников, устремляющихся на представление какого-то театрального зрелища о Фаусте; на стене театра — плакат с надписью: «Доктор Фауст здесь».

⁷ Хогарт говорит о воплощенных в искусстве образах античной мифологии. Весьма неожиданным и смелым является упоминание им в этом же ряду христианских ангелочков.

⁸ *Квакерами* прозваны были в Англии приверженцы протестантской секты, основанной в Англии в период буржуазной революции XVII в. Квакеры отвергали церковную обрядность и догматику и организовали свои общины на демократических началах; выступая против роскоши и всякого рода излишеств, квакеры до конца XVIII в. изгоняли из своего быта искусство. Еще во времена Хогарта квакеры отличались простотой своих одежд, предписанной специальными постановлениями, и это выделяло их во всякой общественной среде. Отношение Хогарта к квакерам никогда не было сочувственным; опрятность и простота одежды были их единственным качеством, о котором он отзывался положительно, имея, однако, своих предшественников в морально-сатирических журналах Стила и Аддисона, противопоставлявших квакеров пышно разодетым модным франтам-неряхам (см., например, «Зритель», № 631). В ряде своих картин и гравюр Хогарт изобразил квакеров в далеко не привлекательном виде: таков, например, квакер в брезгливой позе во второй картине серии «Модный брак» и в поздней гравюре «Петушиный бой», где благочестивый квакер изображен в толпе зевак: несмотря на свое благочестие, он не мог удержаться от соблазнительного зрелища, хотя и потупляет очи долу. Квакеров же, по-видимому, Хогарт имел в виду в знаменитом сатирическом гравированном листе «Жестокость, суеверие и фанатизм» (1762).

⁹ Одежда франтих, в особенности кринолины, была излюбленным предметом насмешек английских сатириков уже в начале XVIII в. Сатирические листки Стила и Аддисона всячески издевались над ними. Стил в одной из своих статей уверял, например, что из-за широты кринолинов придется перестраивать кареты и портшезы, что из одной широкой юбки можно сделать пять обыкновенных и будет еще остаток («Зритель», № 516). В журнале «Опекун» с горечью отмечали, что, несмотря на все старания сатириков, кринолины не уменьшались в размерах и что «кринолины, в которых леди, упавшие на улице, походят на опрокинутый колокол без языка, решительно остаются в моде» («The Guardian», 1713, No 114). В картине «Великосветский вкус или вкус à la mode» Хогарт поместил на стене изображение Венеры Медицейской с обозначением приличествующего для нее кринолина и надписью: «Мода 1742 года»; внизу па той же стене висит изображение дамы, гуляющей в парке, облаченной в пирамидальную юбку огромных размеров.

ГЛАВА VIII. ИЗ КАКИХ ЧАСТЕЙ И КАКИМ ОБРАЗОМ СОСТАВЛЯЮТСЯ ИЗЯЩНЫЕ ФИГУРЫ

¹ Современникам Хогарта эта его мысль, к которой он возвращался неоднократно и впоследствии, казалась очень смелой, так как в этот период английская архитектура находилась под сильным воздействием тех классических ка-

нонов, которые получили строгую регламентацию в трактатах теоретиков Возрождения — Виньола, Палладио и др. (см. ниже, примеч. 2 и 4 к данной главе).

² Классическими архитектурными ордерами, правила построения которых изложены были в знаменитом трактате римского архитектора I в. н. э. Витрувия («Десять книг об архитектуре»), являлись первоначально три древнегреческих ордера — дорический, ионический и коринфский; теоретики позднего Возрождения прибавили к ним еще два — тосканский и сложный (в котором капиталь представляет сочетание форм коринфской и ионической), реконструируя их на основании указаний Витрувия и анализа римского классического архитектурного наследия. Канонический учебник всех этих ордеров — «Правило пяти ордеров...» Джакомо Бароцци да Виньола, — впервые напечатанный в Риме в 1562 г., неоднократно переиздавался в Англии в течение всего XVII и в первой половине XVIII в. (1655, 1659, 1703, 1729 и т. д.) и не мог не быть известен Хогарту в подлиннике или по изложениям. Остается поэтому не вполне ясным, почему Хогарт говорит о четырех, а не пяти ордерах; так как ему был известен тосканский ордер, объясненный Виньолой (Хогарт упоминает о нем ниже, в гл. XI), то остается предположить, что он имеет в виду все названные выше ордера, кроме сложного (композитного), реальное существование которого действительно отрицалось некоторыми теоретиками, либо просто ошибся в счете.

³ Подчеркивая лишний раз возможность изобретения «совершенно новых» архитектурных форм, Хогарт полемизировал прежде всего с теми английскими «палладианцами» этой эпохи, которые требовали неуклонного следования классическим образцам. Здравая и естественная мысль Хогарта о целесообразности тех или иных архитектурных форм в зависимости от назначения зданий могла быть укреплена в нем чтением тех же глав «Воспоминаний о Сократе» Ксенофонта, перевод которых сделал для него Томас Морелл (см. кн. III, гл. VIII, 8—10).

⁴ *Андреа Палладио (Palladio, 1508—1580)* — выдающийся итальянский архитектор. Помимо практической строительной деятельности, Палладио прославился своим главным литературным трудом «Четыре книги об архитектуре» (*Palladio A. I quattro libri dell'architettura. Venezia, 1570*), в котором он описал свои постройки, представив также эстетическое истолкование и целую систему реконструкций памятников античной архитектуры. В Англии со времен Иниго Джона авторитет Палладио всегда был особенно велик; еще при жизни Хогарта существовала целая школа английских архитекторов, во главе с лордом Бёрлингтоном, считавшихся фактическими приверженцами Палладио. Вся первая половина XVIII в. в истории английской архитектуры (до нововведений архитекторов братьев Роберта и Джеймса Адамов, с начала 60-х гг.) нередко именуется «палладианским» периодом (*Super-Palladianism*). Один из английских «палладианцев», принадлежавший к кругу лорда Бёрлингтона, Колин Кемпбелл, издал трехтомный труд «Британский Витрувий» (*Vitruvius Britannicus, or the British Architect. London, 1717—1725*), триста иллюстраций которого, воспроизводящих наиболее значительные английские постройки конца XVII — начала XVIII в., наглядно демонстрируют влияние Палладио на виднейших архитекторов Англии этого периода. Хогарт с середины 20-х гг. находился в оппозиции к школе Бёрлингтона; поэтому все указанное место «Анализа красоты» следует рассматривать как сознательный полемический выпад против английских «палладианцев» и проповедовавшихся ими эстетических принципов (см.: *Fehr B. The Antagonism of Forms in the Eighteenth Century. — English Studies. 1936, vol. 17, No 3, p. 117—118*).

⁵ См. примеч. 35 к Предисловию.

⁶ Возникновение капители коринфской колонны античная легенда связывала с архитектором Калимахом, который будто бы создал ее, подражая кроне листьев так называемого «мягкого аканта» — растения, имеющего большие блестящие темно-зеленые листья на изогнутых черенках. Это предание сохранил Витрувий в трактате об архитектуре, где об этом повествуется следующее: «Дочь гражданина из Коринфа, уже в пору зрелого возраста, умерла от болезни; после ее похорон кормилица, собрав ее детские игрушки, сложила их в корзину и отнесла их на могилу, где поставила сверху надгробного памятника. Случайно корзина была помещена над корнем аканта, который, придавленный

сверху тяжестью, в весеннее время пустил листья и стебли по бокам корзины; стебли его, согнутые вниз углами черепицы, от давления принуждены были образовать снаружи изгибы завитков. В ту пору проходил мимо гробницы Каллмах, который за тонкость и изящество своих работ на мраморе получил от афинян прозвище «Искусный»; он заметил корзину и растущие вокруг нее нежные листья и, восхищенный новизной и родом формы, сделал по этому образцу у коринфян колонны, установил соответствующие размеры и, исходя из этого, разработал законы для устройства строительных произведений коринфского ордера» (кн. IV, гл. I, 9—10).

⁷ См. вступительную статью, с. 59—60.

⁸ См. примеч. 2 к гл. IV.

⁹ *Церковь St. Mary le Bow* в Чипсайде в Лондоне, называемая также сокращенно «арочная церковь» («Bow church»), получила это название от более старой церковной постройки с каменной аркадой, стоящей на этом месте до пожара 1666 г. Церковь св. Марии выстроена на этом же месте К. Реном и считается одним из его лучших сооружений. Характерной ее особенностью является колокольня, высота в 71 метр, над которой возвышается еще трехметровый дракон. Упоминаемая Хогартом ниже церковь Сент Брайд также построена Реном в 1680 г. и имеет стройную красивую башню (1701) высотой в 68 метров.

¹⁰ Собор в Страсбурге, архитектура которого демонстрирует все стадии развития средневекового зодчества, от раннего романского до позднего готического, имеет колокольню высотой в 142 метра, строительство которой было закончено в 1439 г., в период расцвета готического стиля.

¹¹ *Вестминстерским аббатством* именуется собор св. Петра в Лондоне, получивший это название от той части города, в которой он находится. Храм этот — образец английской готики — вначале принадлежал монастырю, построенному в VII в. Закладка собора относится к 1245 г., когда Генрих III приказал сломать восточную часть старой церкви и возвести на ее месте новую. Поперечный ее неф и хор были закончены уже в 1269 г., но с тех пор постройка ее продолжалась почти непрерывно до начала XVIII в., когда Кристофер Рен завершил сооружение церковных башен.

¹² В XVII и начале XVIII в. слова «готический», «готицизм» имели пренебрежительный оттенок и употреблялись для обозначения отрицательных сторон средневековой жизни и искусства. Так как готы, вандалы и другие германские варварские племена были победителями Древнего Рима, то для приверженцев классицизма они были прежде всего разрушителями, губителями наук и искусств, античной культуры вообще; поэтому термин «готицизм» («gothicism») имел приблизительно такое же значение. как слово «вандализм» в современном русском языке. В этом же смысле слово «готический» один раз употребляет и Хогарт в «Анализе красоты», когда говорит (с. 115) о «божках варварских народов» («barbarous and gothic nations»). Эстетика классицизма как во Франции, так и в Англии отрицательно относилась также к готической архитектуре, осуждая ее «причуды недисциплинированной фантазии», «ложную красоту и искусственно придуманные украшения», как это делал, например, Аддисон в своих заметках о путешествии по Италии и в журнале «Зритель», противопоставляя «готические формы» «благородной и величественной простоте» сооружений греков и римлян. Хотя предубеждение против всего «готического» сохранилось еще в Англии в течение первых десятилетий XVIII в., но в это же время началась уже постепенная подготовка к тому эстетическому движению, которое именуется «возрождением готики», достигшему своего расцвета в Англии во второй половине XVIII в. Редкие ценители готической архитектуры находились и ранее; так, анонимный автор «Поездки по Англии» (1717) выражал свой восторг по поводу Кентерберийского собора, называя его «одной из самых изящных построек, какую только ему приходилось видеть» (*Tielke K. L. Literatur und Kunstkritik in ihren Wechselbeziehungen. Ein Beitrag zur englischen Aesthetik des 18 Jahrhunderts. — Studien zur englischen Philologie. Halle, 1935, N. XXXIV, S. 19—24*). К середине 20-х гг. относятся весьма сочувственные характеристики готических зданий в английских провинциях, например собора в Личфилде в «Итнерарии» Уильяма Стаккля (см.: *Stakelly W. Itinerarium Curiosum. London, 1724*), поэтические их описания в «топографической поэзии», входившей в то время в моду, и т. д. Тем не менее сознательный и

аргументированный с теоретической стороны интерес к готической архитектуре возник в Англии только в середине этого столетия (см.: *Kluger S. The «Goths» in England. An Introduction to the Gothic Vogue in Eighteenth Century Aesthetic Discussion.* — *Modern Philology*, 1945, vol. 43, p. 107—117; *Longueil A. The Word Gothic in 18-century Criticism.* — *Modern Langauge Notes*, 1923, vol. 38, p. 453—456; *Haferkorn R. Gothic und Ruine in der englischen Dichtung des XVIII Jahrhunderts.* — *Studien zur englischen Philologie*. Leipzig, 1924, H. XXXIV; *Yvon P. Le gothique et la renaissance gothique en Angleterre*. Paris, 1931). Хорас Уолпол, один из первых влиятельных в Англии пропагандистов возрождения готики, в 1751 г. высказал свое осуждение греческой архитектуры за ее однообразие и отсутствие в ней «приятной иррегулярности», но лишь в своих более поздних «Анекдотах о живописи в Англии» (1762—1771) формулировал знаменитый тезис о том, что «самый благородный греческий храм дает нашему сознанию наполовину меньше впечатлений, чем это делает собор в лучшем готическом вкусе». Таким образом, слова Хогарта о «хорошем готическом вкусе» следует считать одним из ранних и характерных свидетельств о возникавшем в то время новом эстетическом движении. Однако признание готической архитектуры у Хогарта не было безусловным и не влекло за собой комплексного интереса к средневековой и средневековой культуре, как это было у Уолпола и других теоретиков «готического возрождения». Ниже (гл. X) Хогарт говорит о лишенном декоративности «обедненном готическом стиле», каким он был «сто лет назад».

ГЛАВА X. О КОМПОЗИЦИИ СО ЗМЕЕВИДНОЙ ЛИНИЕЙ

¹ В подлиннике *sublime* — устойчивый термин западноевропейской эстетики XVIII в., лишь приблизительно передаваемый русскими словами «возвышенность» или «величественность». Термин *sublime* был переводом древнегреческого «хюпсоус» и получил распространение благодаря популярности эстетического трактата, приписанного неоплатонику III в. н. э. Диону Лонгину, — «О возвышенном». Слово *sublime* применялось для обозначения «возвышенности» слога и литературного жанра, а также для определения соответствующих качеств в произведениях изобразительного искусства. В первой половине XVIII в. в Англии популярности термина *sublime* сильно способствовали новые английские переводы трактата псевдо-Лонгина, а также пользовавшийся большой известностью французский перевод его, сделанный Буало и приложенный к собранию его сочинений (см.: *Monk S. H. The Sublime: a Study of Critical Theories in XVIII Century*. New York, 1935).

² См. примеч. 12 к гл. VIII.

³ Хогарт имеет в виду английского хирурга и анатома *Уильяма Каупера* (*Cowper, William*, 1666—1709), напечатавшего несколько сочинений, доставивших ему известность и звание члена лондонского «Королевского общества». Каупер в особенности интересовался отделом описательной анатомии, посвященным учению о мышцах («Миотомия»). В 1694 г. Каупер издал в Лондоне книгу «Преобразованная миотомия», в которой стремился внести поправки в систему представлений о строении и работе мускулов человеческого тела. Через пятнадцать лет после смерти Каупера вышущено было новое издание этого труда, исправленное и дополненное на основании оставленных им рукописей (*Cowper W. Myotomia Reformata or an Anatomical Treatise on the Muscles of the Human Body*. London, 1724). По-видимому, этим изданием книги пользовался и Хогарт, так как некоторые анатомические рисунки, помещенные им на табл. 1 (например, рис. 65), совпадают с гравюрами, иллюстрирующими «Миотомию». Кауперу принадлежит еще один труд, который также мог быть известен Хогарту: «Анатомия человеческого тела, с изображениями, рисованными с натуры лучшими художниками Европы и искусно вырезанными на 114 медных гравировальных досках» (Лондон, 1698, 2-е изд. — Лейден, 1737).

⁴ *Roso più* — «чуть больше» — сокращение ходячей итальянской фразы «*roso più, roso meno*» — «чуть-чуть больше, чуть-чуть меньше», распространенной среди живописцев и художественных критиков. См., например, в «Опыте

о живописи» Дидро: «Художник следует чистоте, строгой точности линии, и росо ріі, росо мепо, линия эта, отклонясь в ту или иную сторону, создает уродство или красоту» (гл. X). Стери в «Тристраме Шенди» иронизировал над этим модным в его время выражением: «Господи боже! Как росо ріі, росо мепо итальянских художников — нечувствительное больше или меньше — определяет верную линию красоты в предложении, так же, как и в статуе! Как легкий нажим резца, кисти, пера, смывка и т. д. дает истинную полноту выражения, что служит источником удовольствия! Ах, милые соотечественники! будьте взыскательны; будьте осторожны в речах своих и никогда, ах, никогда не забывайте, от каких ничтожных частиц зависит ваше красноречие и ваша репутация» (т. II, гл. VI).

⁵ См. примеч. 4 к Предисловию.

⁶ На рис. 12 и 13 табл. 1, к которым Хогарт отсылает читателя, он изобразил две знаменитые скульптуры: Венеру Медицейскую и Аполлона Бельведерского; подробную характеристику последней статуи Хогарт дал в следующей главе.

⁷ Незадолго до выхода в свет «Апализа красоты», в начале 1750-х гг., в английских журналах началось широкое обсуждение слова «вкус» («taste»), которому давались разнообразные определения; это и имел в виду Хогарт, указав в подзаголовке к своему трактату, что он написал «с целью закрепить неустойчивые попятя о вкусе» (см.: *Hooker E. N. The Discussion of Taste from 1750 to 1770.* — PMLA, 1934, vol. 49, No 2, p. 577—592; *Babcock R. W. The Idea of Taste in the Eighteenth Century.* — PMLA, 1935, vol. 50, No 3, p. 922—926).

ГЛАВА XI. О СОРАЗМЕРНОСТИ

¹ *Гринлинг Гиббонс (Gibbons, Grinling, 1648—1721)* — нидерландский резчик по дереву, скульптор и рисовальщик. Эвелин рекомендовал его английскому королю Карлу II, который поручил Гиббонсу выполнить резные деревянные работы для капеллы в Виндзоре. Гиббонс был типично барочным художником-декоратором; ему принадлежит богатый лиственный орнамент на хорах собора св. Павла в Лондоне, резьба в Хэмптон-Корте, в ряде лондонских церквей, построенных Реном, в кембриджских и оксфордских колледжах и много других весьма искусно выполненных работ (большинство из них воспроизведено в кн.: *Tipping R. Grinling Gibbons and the Woodwork of his Age (1648—1720).* London, 1914).

² *Герард (или Жерар — во французском произношении) Эделинк (Edelinck, Gerard, 1649—1707)* — фламандский гравер, родом из Антверпена. В 1665 г. уехал в Париж и по рекомендации Лебрена сделался сначала рисовальщиком на фабрике гобеленов. Натурализовавшись во Франции, Эделинк стал одним из виднейших мастеров гравированного портрета. Ему принадлежит свыше трехсот гравированных на меди портретов различных исторических лиц (среди них — Лафонтена, Драйлена, Декарта и др.), а также гравюр с картин Рафаэля, Леонардо да Винчи, Лебрена и т. д. Из трех французских граверов, посивших имя Древе, Хогарт скорее всего имеет в виду своего современника, *Пьера-Луи Древе (Drevet, Pierre Louis, 1663—1738)*, члена Академии, гравированные портреты которого и копии с картин французских художников пользовались широкой известностью во всей Европе.

³ Хогарт говорит о *Джоне Гаррисоне (Harrison, John, 1693—1776)*, сыне йоркширского плотника, ставшем знаменитым часовщиком. В 1725 г. он изобрел компенсацию маятника стержнями (для устранения влияния температуры на продолжительность качания) и сделал ряд других улучшений в часовых механизмах. Усовершенствованные хронометры Гаррисона считались одними из лучших в Европе его времени.

⁴ Все это рассуждение Хогарта о «любопытном отличии» механизма природы от человеческого организма свидетельствует о вероятном знакомстве его с идеями французского философа-материалиста Ламетри (1709—1751). В 1748 г. Ламетри, будучи в эмиграции в Голландии, опубликовал анонимно свой знаменитый труд «Человек-машина» — одно из боевых материалистических и атеи-

стических произведений XVIII в. (английский перевод его, также без имени переводчика, под заглавием «Man a Machine», вышел в 1750 г.). Человеческий организм уподоблен в этой книге сложнейшей машине, механические закономерности которой объяснены физиологическими процессами.

⁵ Хогарт, несомненно, имеет в виду заводные автоматы французского механика Жака Вокансона (*Vaucanson, Jacques, 1709—1782*), из которых особенно известны были медные утки, которые порхали, хлопали крыльями и клевали рассыпанный корм. Другим известным автоматом Вокансона был флейтист — фигура в рост человека, внутри которой устроены были пружины и меха, вдвигавшие воздух в различные части механизма, благодаря чему губы автомата и пальцы его рук совершали правильные движения по флейте. В 1738 г. Вокансон показывал сконструированный им автомат в Париже и дал его подробное описание в особой брошюре, изданной в том же году. Для своих автоматов Вокансон воспользовался идеей часового заводного механизма. К. Маркс в письме к Ф. Энгельсу от 28 января 1863 г. писал: «... в XVIII в. часы впервые подали мысль применить автоматы (а именно, пружинные) к производству. Можно исторически доказать, что попытки Вокансона в этом отношении оказали чрезвычайно большое влияние на фантазии английских изобретателей (*Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 30, с. 263*).

⁶ Возможно, что эта мысль внушена Хогарту последней частью «Путешествий Лемюэля Гулливера» (1725) Дж. Свифта. Книгу эту Хогарт хорошо знал и несколько раз ссылался на нее в «Анализе красоты» (см. примеч. 5 к Введению).

⁷ Это положение Хогарта вызвало особенно резкие полемические замечания его современников, так как оно направлено было против основных законов пропорций, разработанных теоретиками Возрождения на основе закономерностей, установленных античной эстетикой и художественной практикой, законов, сохранявших непререкаемый авторитет среди теоретиков и приверженцев искусства классицизма в XVII и XVIII вв. Возражая непосредственно против тех методов исчисления пропорциональных соотношений, какие предлагались в книгах Дюрера и Ломацио, внимательно им изученных (см. примеч. 5 и 20 к Предисловию), Хогарт осуждал вместе с тем и античные каноны Поликлета и столь широко популярные в эпоху Возрождения среди ученых и художников правила «золотого сечения» («*sectio aurea*» Леонардо да Винчи, «божественная пропорция» Л. Паччоли, Кеплера и т. д.), гласившие, что для того чтобы целое, разделенное на две неравные части, казалось прекрасным с точки зрения формы, «между меньшей и большей частями должно быть то же отношение, что между большей частью и целым». Эстетика XIX в. возродившая это учение, называла его «законом пропорций» и утверждала, что этот закон, основанный на числовых соотношениях, проявляется не только в пропорциях человеческого тела или тех животных, формы которых представляются человеку красивыми, но и в архитектуре, музыке, ботанике и т. д.

В XVIII в. вопрос о математическом соотношении частей человеческого тела продолжал обсуждаться и после «Анализа красоты». Винкельман в «Истории искусства древностей» посвятил целую страницу (гл. IV, отд. 2) доказательству того, что «нога имеет более определенную меру, чем лицо и голова, по которым современные живописцы и скульпторы определяют свои размеры»; по его мнению, «отношение ноги к росту, показавшееся странным одному ученому и совершенно не припавшее Перро, основано на опыте и подтверждается самыми стройными телосложениями».

⁸ Для античной эстетики большое значение имело положение пифагорейской философской школы о том, что всякая гармония, начиная с гармонии музыки, зависит от пропорции или числового отношения между совокупностью и ее частями. Это положение, основывавшееся на идее числа, как сущности или символе всех вещей, через платонизм усвоено было и эстетикой эпохи Возрождения, учившей, что как музыка, так и произведения изобразительных искусств создают сходство в ощущениях гармонии, ритма и красоты. Хогарт не отрицал известных аналогий между изобразительными искусствами и музыкой, но обосновывал их, исходя из других элементов сходства (см. примеч. 3 к гл. XII).

⁹ В цитате, приводимой Хогартом из трактата Ломацио в старинном переводе Р. Хейдока 1598 г. (см. примеч. 5 и 6 к Предисловию), употреблены непереводимые архаические термины. Термин «double surgrabirantient» означает число или меру, делящуюся на равные части без остатка; термины «diarazon» и «diatessarou» следует понимать здесь в том же смысле, в каком они употреблялись в греческой и средневековой музыке: диапазон (греч. dia pason) — совокупность восьми или двенадцати звуков, диатессарон (от греч. dia tessaron) — интервал между четырьмя звуками (в средневековой фармакопее диатессарон обозначал также лекарство, приготовленное из четырех составных частей).

¹⁰ Хогарт вспоминает то место «Путешествия Лемюэля Гулливера», где Свифт от имени своего героя рассказывает о пребывании в воображаемом королевстве лапутян, прирожденных и страстных математиков: «Лица, попечению которых доверил меня король, видя плохое состояние моего костюма, распорядились, чтобы на следующий день явился портной и снял мерку для нового костюма. При совершении этой операции мастер употреблял совсем иные приемы, чем те, которые практикуются его собратьями по ремеслу в Европе. Прежде всего он определял при помощи квадранта мой рост, затем вооружился линейкой и циркулем и вычислил на бумаге размеры и очертания моего тела. Через шесть дней платье было готово; оно было сделано очень скверно, совсем не по фигуре, что объясняется ошибкой, вкравшейся в его вычисления» (ч. III, гл. 2).

¹¹ Речь, вероятнее всего, идет о мраморной группе, изображающей двух борцов (III в. до н. э.), хранящейся ныне в музее Уффици во Флоренции.

¹² См. примеч. 9 к Предисловию.

¹³ *Атлант* (или *Атлас*) — по античной мифологии, мудрый титан, знающий все морские глубины и поддерживающий столбы, разделяющие небо и землю. У Гесиода Атлант изображен стоящим перед Гесперидами: он держит на голове и поднятых вверх усталых руках небо в наказание за то, что принимал участие в борьбе титанов. Так изображали его и художники.

¹⁴ *Силен* — по античной мифологии, воспитатель и постоянный спутник Вакха, бога вина и веселья. На табл. 1 (рис. 107) Хогарт воспроизвел его древнее скульптурное изображение, где он представлен возлежащим на мехах для вина.

¹⁵ *Портшез* — крытое кресло с длинными ручками спереди и сзади, которое несли два человека. Появившись в Англии в 30-е гг. XVII в., портшезы еще при Хогарте были излюбленным средством передвижения лондонской знати. Хогарт неоднократно изображал портшезы. В четвертой картине серии «Карьера распутника» (1735), изображающей арест героя, Тома Рекуэлла, при выходе его из портшеза, на первом плане представлен типичный носильщик портшеза, в позе, прекрасно иллюстрирующей наблюдение художника, делаемое в «Анализе красоты»; портшез изображен также в гравюрах «Улица Пива» (на заднем плане) и «Великосветский вкус или вкус à la mode» (па каминном экране).

¹⁶ Итальянские теоретики архитектуры эпохи Возрождения, в частности Виньола («Правило пяти орденов архитектуры», 1562), в дополнение к трем древнегреческим ордерам (см. примеч. 2 к гл. VIII) канонизировали особый «тосканский ордер», представляющий римскую разновидность дорического. Особенностью тосканского ордера Виньола считает простой гладкий ствол колонны, утолщающийся книзу, а также наличие базы. Именно этим простым, но тяжелым колоннам Хогарт не без остроумия уподобляет ноги носильщиков портшезов.

¹⁷ *Харон* — по античной мифологии, лодочник, перевозчик душ в подземном царстве через реку Стикс.

¹⁸ Мраморная статуя Аполлона, о которой здесь идет речь, была найдена в конце XV в. в Капо д'Анцио (римский Антиум) близ Рима и помещена папой Юлием II в построенный им в Ватикане Бельведер — восьмигранный дворик, окруженный аркадами и четырьмя залами, в которых и доньше хранятся знаменитые античные скульптуры: помимо упомянутой статуи Аполлона, группа Лаокоона и та скульптура, которая во времена Хогарта называлась Антиномем. Ватиканский Бельведер и имеет в виду Хогарт, указывая ниже, что Аполлона и Антиноя, «эти два шедевра искусства можно увидеть вместе в одном и том же дворце в Риме». Аполлона Бельведерского Хогарт упоминал уже выше (гл. X),

а ниже в этой же главе добавил еще несколько своих интересных и самостоятельных наблюдений над этой статуей.

¹⁹ Легкая ирония, сквозящая в этой фразе, объясняется традиционными восторженными отзывами об Аполлоне Бельведерском. Десятилетие спустя И. Винкельман в своей «Истории искусства древности» (1763) писал, что эта статуя «есть высший идеал между всеми произведениями, сохранившимися нам от древности. . . Здесь нет ничего смертного или такого, что требует человеческая скрудость; не кровь и нервы горячат и движут это тело, но небесная одухотворенность. . . Он преследовал Пифона, впервые употребил против него свой лук, своей могучей поступью настиг его и поразил. . . Глядя на это чудное произведение искусства, я забываю все остальное и становлюсь в приподнятую позу, чтобы достойнее его созерцать. . .». Трезвое суждение Хогарта, отмечавшего непропорциональность частей тела в этой скульптуре, становится особенно характерным в сопоставлении с отзывом о ней Винкельмана и многих других подобных. Интересно, что всю страницу из «Анализа красоты», посвященную Аполлону Бельведерскому, привел полностью Г.-Э. Лессинг в своем трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (гл. XXXII), заметив: «Все это чрезвычайно верно и остроумно». Указанные соображения Хогарта передко вспоминались и в позднейших эстетических трактатах. Так, Джицци в своих «Основаниях эстетики» ссылается на Хогарта для подтверждения своего положения, что художник порою принужден отступать от правды, чтобы воспроизведение казалось более истинным. «В самом Аполлоне Бельведерском, — пишет Джицци, — Хогарт находит прекрасными те непропорциональности, к которым так строг Бартолини и нетерпим Бюшардон и которые приводят в ужас Сельватико» (*Gizzi G. Il fondamento della estetica. Palermo, 1893, p. 210—211*). Сельватико замечает по данному поводу: «Приходится заключить, что члены его [Аполлона Бельведерского] удлинены с умыслом. . . и признать, что то, что до сих пор казалось в целом величайшим достоинством, зависит от тех недостатков, которые очевидны в отдельных частях» (*Selvatico Estense P. Storia estetico-critica delle arti del disegno. Venezia, 1852, vol. 1, p. 426*).

²⁰ Хотя имя этого скульптора Хогартом не названо, не подлежит сомнению, что речь идет здесь о Луи Рубильяке. *Рубильяк (Roubillac, Louis-François, 1695—1762*, или *Roubiliac*, как его имя обычно писали и произносили в Англии) — французский скульптор, родом из Лиона, навсегда переселившийся в Англию в 20-х гг. XVIII в. Покровительствуемый братьями Уолполами (Хорасом и Эдвардом), а также другими английскими аристократами, Рубильяк между 30-ми и 50-ми гг. этого столетия стал одним из самых популярных в Англии скульпторов. Ему охотно заказывали бюсты и портретные монументальные скульптуры исторических лиц, а также надгробия. Рубильяк изваял целый ряд известных скульптурных портретов (в том числе Шекспира, Мильтона, Ньютона, Генделя и др.). Он выполнил также терракотовый бюст Хогарта, с которым его связывали близкие дружеские отношения. В 1752 г. Рубильяк ездил в Италию, что вполне согласуется с указанием Хогарта и подтверждает, что разговор его с Рубильяком относительно ватиканских античных скульптур состоялся в то время, когда напряженная работа над «Анализом красоты» уже заканчивалась. Кроме того, по свидетельству Дж. Рейнолдса, античные скульптуры не вызывали особого восторга Рубильяка и он предпочитал им работы новейших ваятелей, например Бернини (см.: *Northcote J. Memoirs of Sir Joshua Reynolds. London, 1813*), что также вполне сходится с тем его мнением, которое приводит Хогарт. Не подлежит сомнению, что Рубильяка в его собственном творчестве, как и Хогарта, больше интересовали проблемы реалистической передачи характерных особенностей в облике изображаемых им лиц, чем условные каноны красоты.

²¹ *Sacchi (Sacchi, Andrea, 1600—1661)* — итальянский художник римской школы. Хогарт говорит о картине Сакки «Аполлон, увенчивающий музыканта Паскуалини», т. е. папского певца Маркантонио Паскуалини (у Хогарта — *Pasquillini*), известной по английской гравюре С. Стрейнджа («*Apollo rewarding merit. . .*») с оригинала, который в то время действительно находился в Лондоне в собрании Фарнезе (см.: *Nagler G. K. Neues allgemeine Künstler-Lexikon. München, 1845, Bd 14, S. 133*), позднее — в Альторпе.

²² Хогарт имеет в виду итальянского художника *Пармиджанино* (*Parmigianino, Francesco Mazzola, 1503—1540*), которого именовали также Пармиджано. Его гравюры, а также рисунки пером пользовались популярностью и в Италии (их изучали, например, Паоло Веронезе, Якопо Бассано и др.), и за ее пределами. Изысканное, подчеркнутое эlegantное творчество Пармиджанино порою носило болезненный характер. Пармиджанино изображал человеческие фигуры в сложных и неестественных поворотах и движениях, прибегал к произвольному изменению пропорций и т. д.

²³ Аполлон, по античной мифологии, пронзил своими стрелами змея Пифона, который преследовал его с самого рождения и воспрещал ему доступ к Дельфийскому оракулу. Историки древнего искусства во времена Хогарта и позже полагали, что скульптура Аполлона Бельведерского изображает Аполлона Пифийского, особенно почитавшегося в Дельфах, отчего он назывался также Дельфийским; тем самым предположение, высказанное Хогартом здесь же в примечании, основанно на недоразумении, тем более что статуя сделана из каррарского мрамора и, следовательно, может являться лишь римской копией греческой скульптуры. Однако наблюдения Хогарта отличаются все же большой тонкостью. Возражая против «обычной» догадки, что статуя Аполлона изображает его в тот момент, когда он поражает Пифона, Хогарт скорее всего полемизировал с Дж. Спенсом, автором «Полиметиса», незадолго перед тем появившегося эстетического трактата, в котором была сделана попытка параллельного сопоставления античных скульптур с якобы объясняющими их цитатами из римских поэтов (см.: *Spence J. Polymethis, or an Inquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets and the Remains of the Ancient Artists. London, 1747, Dial. 8, p. 87*). Основанием для возражения Хогарта послужили поза Аполлона Бельведерского и его «милостивый взгляд». Впоследствии Винкельман в «Истории искусства древности» также писал, что «Понятие об Аполлоне-охотнике, придаваемое Спенсом этой статуе, не вяжется с выражением ее лица». Значительно позже при раскопках была найдена маленькая копия той же статуи, окончательно подтвердившая, что Аполлон Бельведерский был ошибочно реставрирован в XVI в.; в левой руке он держал вовсе не лук, приделанный ему реставраторами, а так называемый эгис (aegis), для отражения напавших на Дельфы иноплеменников.

²⁴ Хогарт цитирует стихи из «Гудибраса» (песнь III, стихи 1—2), знаменитой героико-комической поэмы английского сатирика *Сэмюэла Батлера* (*Butler, Samuel, 1612—1680*), которую он хорошо знал: гравированные иллюстрации Хогарта к «Гудибрасу», изданные в 1726 г., положили начало известности его как художника. Указанные стихи Батлера стали популярной в Англии цитатой, нередко употреблявшейся в обиходной речи; известности этого стихотворного изречения содействовали комментарии, сделанные к нему Свифтом в его «Сказке бочки».

ГЛАВА XII. О СВЕТЕ И О ТЕНИ, А ТАКЖЕ О ТОМ, КАК БЛАГОДАРИЯ ИМ ПРЕДМЕТЫ ПРЕДСТАВЛЯЮТСЯ ГЛАЗУ

¹ *Меццо-тинто* — итальянский термин, обозначающий особый способ гравирования на металле, или так называемая «черная манера», создающая в отсчетах постепенные переходы от тени к свету. Гравюры способом меццо-тинто отличаются глубиной и бархатистостью тона, богатством и тонкостью световых эффектов. Изобретенная в середине XVII в. немецким художником Л. Зигелом, техника меццо-тинто в этом столетии получила особое распространение в Голландии, где достигла большой высоты. Голландский гравер Абрахам Блотелшпик, специализировавшийся на меццо-тинто, в 1673 г. приехал в Англию и популяризировал здесь этот способ гравирования, выполнив ряд превосходных воспроизведений картин Ван Дейка, Неллера и Лели (о двух последних см. примеч. 6 к данной главе и примеч. 8 к гл. XV). После Блотелшпики в течение первой половины XVIII в. в Англии возникла целая школа меццо-тинтистов (Т. Фрай, Дж. Мак-Арделл и др.), благодаря чему в этом столетии меццо-тинто называлось также «английской манерой». Хогарт также воспользовался способом меццо-тинто для целого ряда своих эстампов.

² Клод Лоррен (Lorraine, Claude-Gelée de, 1600—1682) — французский художник-пейзажист. Джордж Ламберт (Lambert, George, 1710—1760) — английский художник-пейзажист и жанрист. Он родился в Кенте, учился живописи у Уорнера Гассельса и Джона Уттона и стал популярным мастером благодаря своим пейзажам, выполненным в манере Гаспара Пуссена; впоследствии он подражал также Сальватору Розе. Многие из пейзажей Ламберта были воспроизведены также в гравюрах. Хогарт числит Ламберта среди своих друзей и написал его портрет. Веселый и общительный, Ламберт был близок к театру «Ковент-Гарден», в помещении которого он даже имел свою мастерскую. Существует сельский пейзаж работы Ламберта, в создании которого принял участие и Хогарт, дописав на этой картине оживленную группу фермеров, занятых уборкой сена (*Beckett R.-B. Hogarth. London, 1949, plate No 202*).

³ Попытки установления аналогий между живописью и музыкой встречались постоянно в эстетических трактатах XVI и XVII вв. Упомянувшийся выше (см. примеч. 11 к Предисловию) де Пиль указывает, например, что видимые предметы «входят в наше сознание с помощью зрения, как музыкальные звуки с помощью слуха. Глаза и уши суть двери, открывающие нам путь к суждению о живописи и музыке; следовательно, как живописец, так и музыкант должны прежде всего заботиться о том, чтобы сделать доступ этих ощущений свободным и приятным благодаря силе гармонии» (*Piles R. de. The Principles of Painting by a Painter. London, 1743, p. 5—6*).

Аналогичные высказывания можно найти у Драйдена, Аддисона и во многих других английских и переводных сочинениях о живописи конца XVII — начала XVIII в. В черновых рукописях Хогарта к «Аналізу красоты» нашлась отброшенная им страница, которая предназначалась для XII главы (имевшей первоначальное заглавие: «Краски в их отношениях к красоте»). На этой исключенной из печатного текста странице, свидетельствующей, что Хогарт предполагал сначала уделить аналогии между живописью и музыкой более значительное место, он пишет: «Познание красок представляет столь выразительную аналогию науке о музыке, что некоторые склонны были даже считать, что сходные правила для сочинения музыки в одинаковой степени могут служить также и для [составления] красок» (*Burke J., p. 176*). Далее Хогарт приводит подтверждающий это положение пример, который им также в конце концов был выпущен из печатного текста. «Кастель из Сорбоппы, великий прожектор в Париже, убежденный в этом [сходстве между звуком и краской], с большой затратой времени и хлопот изобрел клавиесин, чтобы исполнять на нем гармонические композиции красок, о чем он и написал большой интересный трактат. Его нотами были цвета спектра». Под именем Кастеля (названного в рукописи *Pare Castle Dr. of Surbon*) Хогарт разумеет своего современника иезуита Луи-Бертона Кастеля (*Castel, 1688—1757*), известного работами в области математики и физики. В своем трактате о новейших опытах по оптике и акустике («*Nouvelles expériences d'optique et d'acoustique*». «*Mémoires de Trévoux*», 1735), принесшем ему популярность, который Хогарт, несомненно, и имеет в виду, Кастель представил описание изобретенного им «зрительного» или «хроматического» клавиесина, конструированием которого он занят был долгое время. С помощью этого клавиесина Кастель хотел, видоизменяя краски соответственно выработанной им красочной «гамме», производить такое же эстетическое впечатление на зрение, какое обычный клавиесин производит на ухо. Указание на новоизобретенный инструмент Кастеля Хогарт сопровождал, однако, юмористическими комментариями, из которых явствует, что этой французской выдумке он не придавал серьезного значения. «Я не был бы удивлен, — пишет Хогарт, — если бы услышал об инструменте, изобретенном этим же пародом во Франции для услаждения вкуса с помощью кулинарии... Разве не забавно было бы видеть господина Повара за этими клавиесинами, сочиняющего утром большой пир для угощения иностранных министров?» (*Burke J., p. 176—177*).

⁴ Оволо — см. чертеж карниза, сделанный Хогартом на рис. 120 табл. 2.

⁵ *Suta recta* — в русской строительной терминологии — «прямой гусек», одна из деталей «криволинейного облома» в карнизе, профиль которого имеет наверху вогнутость, а внизу выпуклость. «Гуськом» эта деталь называется, вероятно, вследствие сходства с очертанием шеи гуся, плывущего по воде.

⁶ *Годфри Неллер (Kneller, Godfrey, ок. 1648—1723)* или *Кнеллер* (как иногда произносится его имя на том основании, что он был по происхождению немец, родившийся в г. Любеке) — художник-портретист. В 1674 г. Неллер переселился в Англию и достиг здесь большой известности, заняв должность придворного художника. Поэт Джон Драйден (Dryden, 1631—1700) находился в дружеских отношениях с Неллером, встречаясь с ним, между прочим, в известном клубе вивов (Kit-Cat-Club); всех главных членов этого клуба, в том числе и Драйдена, Неллер изобразил в серии портретов, находящихся ныне в Национальной портретной галерее в Лондоне. «Эпистола к сэру Годфри Неллеру», на которую ссылается Хогарт, написана Драйденом в 1693 г., в благодарность за подаренный ему художником портрет Шекспира («Эпистола» к Неллеру напечатана впервые в «Miscellanies» в 1694 г. и вошла затем в собрание «Эпистол» Драйдена под номером 16). Хогарт цитирует стихи 69—70 из этого длинного послания, в котором Драйден дал общий очерк развития живописи и поэзии (the sister arts) от античности до своего времени и, представив историческую смену художественных школ, характеризует живописную манеру самого Неллера, в частности его умение пользоваться светотенью. Драйденовская «Эпистола» к Неллеру, несомненно, была хорошо известна Хогарту; в «Анализе красоты» он ссылается на нее еще один раз (см. гл. XIV).

ГЛАВА XIII. О КОМПОЗИЦИИ ПО ОТНОШЕНИЮ К СВЕТУ, ТЕНИ И ЦВЕТУ

¹ Имеется в виду *Никлас Сандерсон (Saunderson или Sanderson Nicholas, 1682—1739)* — английский физик и математик. На первом году жизни Сандерсон потерял зрение от оспы, но это не помешало ему впоследствии стать видным ученым. Он получил хорошее образование; в 1711 г. ему была присуждена ученая степень магистра, и в том же году он был назначен профессором математики в Кембриджском университете. Один из друзей Хогарта, Б. Ходли (см. о нем примеч. 37 к Предисловию), слушал лекции Сандерсона в Кембридже; может быть, он и рассказывал о нем Хогарту в период создания «Анализа красоты»; впрочем, научные труды Сандерсона пользовались известностью, а его личность и необычная судьба всегда привлекали к себе внимание. Сандерсон был автором знаменитой «Алгебры», опубликованной по подписке в 1740 г., уже после смерти ученого, его вдовой и сыном. Другие его работы, оставшиеся в рукописи, изданы были в Лондоне в 1751 г. Популярности Сандерсона содействовал Д. Дидро, писавший о Сандерсоне в своем «Письме о слепых в пазидающие зрячим» (1749). Сандерсон, говорит здесь Дидро, «читал лекции по оптике; он произносил речи о природе света и красок, он объяснял теорию зрения, рассуждал о действиях стекла, о явлениях радуги и о многих других вопросах, касающихся зрения и его органов. О нем рассказывают всяческие чудеса, и действительно, его успехи в изыскательской литературе и его искусство в математических науках делают все это правдоподобным».

² *Тэйлор, Брук (Taylor, Brook, 1685—1731)* — известный английский математик. Упомянутая Хогартом его книга «Линейная перспектива» (Лондон, 1715, 2-е изд. — 1719) очень ценилась, несмотря на краткость и темный, трудный для понимания язык, присущий большинству его сочинений. В 1749 г., после смерти автора, Кольсон выпустил в свет новое издание этого труда, предпослав ему биографию Тэйлора. *Джон Джошуа Кёрби (Kirby, John Joshua, 1716—1774)* — художник-самоучка. Поселившись в Ипсвиче около 1738 г., Кёрби сделал ряд архитектурных рисунков церковью, дворцов и прочих исторических памятников графства Сэффок и в 1748 г. издал их, снабдив вводным историческим очерком. В это же время он много занимался изучением перспективы, о которой впоследствии читал лекции в Лондоне. Книга, задуманная Кёрби, о которой говорит Хогарт, действительно вышла в свет через год после «Анализа красоты», в 1754 г., в Ипсвиче, в двух частях, под заглавием: «Метод перспективы д-ра Брука Тэйлора, сделанный легким в теории и практике» («Dr. Brook Taylor's Method of Perspective made easy, both in Theory and Practice»). Книга эта пользовалась известностью и переиздавалась несколько раз (1755, 1765,

1768). Фронтиспис к ней гравирован Л. Сьюливаном по рисунку Хогарта, давшего в нем ряд наглядных примеров тех искажений и забавных ошибок, которые допускают рисовальщики, не знакомые с правилами перспективы. Гравюра имеет следующую пояснительную надпись: «Тот, кто рисует без знания перспективы, может довести себя до таких нелепостей, какие изображены на этом фронтисписе». Подлинный рисунок Хогарта до нас не дошел; сохранилась, однако, точная копия с него, сделанная Лекером (акватинта) и подаренная Айрлендом дочери Кёрби; эту копию мы и воспроизводим (см.: *Ireland J. Graphic Illustrations of Hogarth. London, 1794, vol. 1, p. 158; vol. 4, p. 134; Oppé A. P. The Drawings of William Hogarth. London, 1948, p. 61—62, pl. 42*).

Во второй половине 50-х гг. Кёрби переехал в Лондон, давал уроки архитектуры принцу Уэльскому (будущему Георгу III) и в 1760 г. издал свой собственный труд — «Архитектурная перспектива» (*Perspective of Architecture*). Фронтиспис к книге и на этот раз нарисован был Хогартом. В подготовительном рисунке, хранящемся в Британском музее (*Binyon L. Catalogue of Drawings... preserved in British Museum. London, 1900, vol. 2, p. 323, No 29*), также воспроизводимом в настоящем издании, яснее, чем на выполненной с него гравюре (работы Woollett'a), видна колонна с очень своеобразной капителью, украшенной эмблемами ордена Подвязки; ее интересно сопоставить с относящимся к тому же 1760 г. гравированным листом Хогарта «Пять ордеров париков» (*Five orders of periwigs*). Очевидно, идея относительно возможности создания «совершенно нового архитектурного ордера» (см. примеч. 3 к гл. VIII) не покидала Хогарта и после издания «Анализа красоты».

³ Место, о котором говорит Хогарт, в Лондоне его времени представляло собой интересный архитектурный ансамбль. К северу от Блумсбэри-сквера помещался Саутхемптон-хауз — длинное белое, довольно высокое здание, строившееся по проекту Иниго Джонса, а рядом с ним находился Монтэгью-хауз, примечательный тем, что здесь через несколько лет (1759) разместился Британский музей. Основу музея составили коллекции Слоапа, умершего в год выхода в свет «Анализа красоты» и завещавшего эти коллекции Лондону.

ГЛАВА XIV. О КРАСКАХ

¹ Речь идет о самом наружном слое кожи (анатомическое название *epidermis* или *cuticula*), прозрачной и ломкой перепонке, не имеющей ни сосудов, ни точно определенных нервов. Далее Хогарт говорит о коже в собственном смысле (анатомическое название *cutis* или *corium*), состоящей из плотного переплета эластичных волокон. Все эти пояснения Хогарта были на уровне анатомических познаний его времени; он и сам изучал анатомические сочинения У. Каупера (см. примеч. 3 к гл. X) и, кроме того, пользовался советами своих друзей, например Бенджамена Ходли (см. примеч. 37 к Предисловию), видного врача, издавшего несколько медицинских сочинений.

² Речь идет о статье, помещенной Аддисоном (без заглавия и за подписью «С») в «Зрителе» (*Spectator*, 1711, No 83). Аддисон рассказывает здесь, что ему приснилось, будто бы он находится в картинной галерее, где на одной стене размещены картины современных ему художников, а на другой шедевры старых мастеров; он замечает старика, подкрадывающегося то к одной, то к другой картине и подкрашивающего все прекрасные полотна темными красками; в конце концов Аддисон догадывается, что этот старик — Время. Внутренние этим очерком Аддисона и указанными ниже стихами Драйдена мысли о разрушительном действии времени на произведения искусства воплощены были Хогартом в его известной гравюре «Время, окуривающее картину» (*Time smoking a picture*). Здесь изображен мифологический Хронос (олицетворяющий Время) с курительной трубкой в руке, сидящий перед картиной.

³ Хогарт цитирует заключительные стихи (161—166) из «Эпистолы к сэру Годфри Неллеру» Драйдена (см. примеч. 6 к гл. XII).

⁴ *Гринвичский госпиталь*, в городке Кентского графства, на правом берегу Темзы близ Лондона, представляет собой огромное здание, служившее в свое время дворцом королю Карлу I и полуразрушенное во время революции. Впо-

следствии, в 1694 г., здесь были помещены морской госпиталь, морская коллегия и школа для детей моряков. Постройка главного здания госпиталя начата была Иниго Джонсом; в перестройке его в начале XVIII в. принимал участие Кристофер Рен. Между 1707 и 1727 гг. сделаны были новые росписи стен и потолка в здании госпиталя, которыми руководил Джеймс Торнхилл (Thornhill, James, 1675—1734), придворный живописец королевы Анны и Георга I. Монументальные росписи Торнхилла в Гринвичском госпитале, мифологического и аллегорического содержания, были хорошо известны Хогарту, так как они не только производились на его глазах, но он даже принимал в них участие (по преданию, ему принадлежит фигура сатира на одной из указанных фресок Торнхилла). В автобиографических заметках Хогарт, рассказывая о своей юности, говорит, что именно эти росписи, «делавшиеся в то время», как и фрески собора св. Павла, «запали мне в голову, и я решил, что гравирование по серебру продлится не дольше, чем к этому будет вынуждать меня необходимость». Хотя работы Торнхилла в Гринвиче играли немалую роль в стремлении Хогарта стать историческим живописцем, они не принадлежали к сколько-нибудь значительным произведениям искусства, как, впрочем, и другие работы Торнхилла, парадно-условные, надуманные, проникнутые подражаниями европейским мастерам классицизма. У Хогарта были основания отзываться о произведениях Торнхилла с особой похвалой: на дочери этого художника, леди Джейн, Хогарт был женат, втайне от отца обвенчавшись с нею в марте 1729 г. Отказавшийся помогать дочери после ее тайного брака с бедняком-гравером Торнхилл примирился с зятем после того, как Хогарт завоевал популярность и упрочил свое материальное положение. Этим в значительной степени объясняется тот комплиментарный тон, который звучит в указанном месте «Анализа красоты» по отношению к уже в то время покойному тестю Хогарта. Хотя Хогарт и утверждал, что краски росписей Торнхилла не потускнели и оставались свежими в начале 50-х гг., но и это было, по-видимому, преувеличением: в XIX в. фрески были совершенно темными, а изображенные на них фигуры едва различимы (см.: *Brown B. G. William Hogarth. London, 1905, p. 39*).

⁵ Английская живопись в течение всей первой половины XVIII в. не вызывала к себе еще никакого интереса во Франции; об английских художниках ничего не говорят французские путешественники, посещавшие Англию; молчат о них и французские журналы того времени, и трактаты о европейской живописи. Интерес этот возник только после того, как швейцарский живописец по эмали Андре Руке (Rouquet) в 1755 г. выпустил в Париже книгу «Состояние искусств в Англии» («L'Etat des arts en Angleterre»), в которой дал подробную характеристику английских портретистов и жанристов.

⁶ *Корреджо* (см. примеч. 19 к Предисловию) действительно родился в бедной сельской семье в местечке Корреджо, давшем ему имя, близ г. Пармы. Своим образованием он всецело был обязан самому себе и жил в безвестности, пока его дарование не было открыто Аннибале Карраччи и Тицианом.

⁷ Гвидо Репи (см. примеч. 2 к гл. III).

⁸ Это замечание Хогарта вызвало резкую отповедь Д. Дидро в его статье «Салон 1765 года». Говоря о картинах французского художника Шардена, Дидро писал здесь: «Этот художник — лучший колорист Салона и, быть может, один из лучших колористов вообще. Я не могу простить этому дерзкому Веббу, который написал трактат об искусстве и не упомянул ни одного француза. Тем более не прощаю я Хогарту, заявившему, что французская школа не знает ни одного, даже посредственного, колориста. Вы солгали, г. Хогарт; с вашей стороны это или незнание, или низость. Я отлично знаю, что ваша нация имеет магию презирать любого беспристрастного автора, который осмелится с похвалой отзываться о нас; но неужели же должны вы в ущерб истине столь низко льстить вашим соотечественникам? Пишите, пишите лучше, если только сумеете. Учитесь рисовать и не занимайтесь литературой. У нас и у англичан две противоположные мании. Наша маниа — переоценивать произведения английские; их — обесценивать наши. Хогарт был жив еще два года тому назад, он посещал Францию, а Шарден вот уж тридцать лет как великий колорист» (*Дидро Д. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1946, т. 6, с. 127.*)

⁹ *Уайтхолл* — широкая улица в Лондоне, идущая на юг от Трафальгар-сквера к Вестминстеру, получившая свое название от помещавшегося здесь

дворца. Дворец этот долгое время являлся резиденцией епископов Йоркских и стал называться Уайтхоллом с 1529 г., когда перешел во владение короля Генриха VIII. Король перестроил его и сделал из него обширный и великолепный дворец, в украшениях которого принимали участие выдающиеся художники XVI в. Когда праздничный зал дворца был уничтожен пожаром 1615 г., король Яков I поручил Иниго Джонсу (см. след. примеч.) воздвигнуть здесь новый зал и перестроить все здание для своей пышной резиденции. Строительство дворца началось, но было прервано во время гражданских войн; завершена была лишь постройка (между 1619 и 1622 гг.) нового зала для праздничных торжеств («Banqueting Hall»), сохранившегося донныне. Потолок «Бенкетинг-холла» украшен картинами на холсте работы Рубенса (выполнены ок. 1630 г.), представляющими апофеоз Якова I с аллегорическими фигурами Мира, Изобилия и т. д. и сцены из жизни Карла I; на стенах — живопись Ван Дейка, посвященная истории ордена Подвязки. Остальные части старого дворца погибли в пожарах 1691 и 1697 гг., после чего королевская резиденция была перенесена в Сент-Джеймский дворец.

¹⁰ *Джонс Иниго (Jones, Inigo, 1573—1652)* — выдающийся английский архитектор, создатель национальной архитектурной школы и театральный декоратор. Как видно из предшествующего примечания, Хогарт имеет в виду созданный Иниго Джонсом проект грандиозного дворца в Уайтхолле, лишь частично осуществленный. Остается неясным, в какой последовательности возникли проекты собственно Бенкетинг-холла и всего дворца в Уайтхолле в целом, который, если бы он был построен, по своим размерам превзошел бы большинство других крупнейших дворцов в Европе, как прежних, так и построенных впоследствии. Существовало не менее семи вариантов проекта этого дворца. Хогарт мог знать те относящиеся к этим проектам чертежи, которые были опубликованы в 1720 г. в книге Кемпбелла «Британский Витрувий» (см. примеч. 4 к гл. VIII); среди них находился, несомненно, и тот проект фасада дворца, на который ссылается Хогарт. (Подробнее о планах постройки Уайтхолла с воспроизведением чертежей см.: *Михайловский Е. В.* Архитектор Иниго Джонс. Жизнь и творчество. М., 1939, с. 34—52.)

ГЛАВА XV. О ЛИЦЕ

¹ Речь идет о *Джонатане Ричардсоне (Richardson, Jonathan, 1665—1745)*, английском художнике-портретисте и авторе сочинений об искусстве, очень популярных в первой половине XVIII в. Хогарт имеет в виду первый из его трактатов — «Опыт о теории живописи» (*Richardson J. Essay on the Theory of Painting. London, 1715*; французский перевод — Амстердам, 1728). Здесь даны общие рассуждения об искусстве живописи, написанные под воздействием итальянских и французских сочинений, с точки зрения требований эстетики классицизма, и сопровождаемые описанием картин преимущественно итальянских художников XVI—XVII вв. Хогарту были известны и другие работы Дж. Ричардсона: «Знарок искусства», «Опыт о критике, относящейся к живописи» («*An Essay on the whole Art of Criticism in Relation to Painting*», 1719), «Рассуждение о достоинстве, несомненности, услаждении и преимуществе науки познания искусства» (1719). В 1722 г. Ричардсон издал также «Отзывы о статуях, барельефах, рисунках и картинах в Италии, Франции и т. д. с замечаниями» («*An Account of the Statues and Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, France etc. with Remarks*», 2-е изд. — 1754) — книгу, составленную по материалам, собранным во время поездки по этим странам его сыном, Дж. Ричардсоном-младшим; это был один из первых английских путеводителей по музеям и картинным галереям Европы, преимущественно — Италии. Отношение Хогарта ко всем названным работам Ричардсона не было устойчивым; в ранние годы художественной деятельности он, несомненно, основательно изучил «Опыт о теории живописи» Ричардсона, познакомивший его с итальянскими художественными школами; существует даже мнение, что именно эта книга вдохновила Хогарта добиваться признания в качестве исторического живописца, а также на создание двух картин на лестницах госпиталя св. Варфоломея

(«Силоамская купель», или «Купальня в Вифезде», 1735, и «Добрый самаритянин», 1736). Однако Хогарт уже в те годы был достаточно далек от основных принципов, проповедовавшихся Ричардсоном; борьба Хогарта с конвессерами (см. примеч. 14 к Предисловию) еще сильнее углубила коренное различие их воззрений на предмет и задачи искусства. Впоследствии совместное авторство Джонатанов Ричардсонов — отца и сына (издавших «Объяснительные примечания» к «Потерянному раку» Мильтона) — дало Хогарту повод для язвительной карикатуры.

² Хогарт имеет в виду фламандского скульптора, родом из Брюсселя, Франсуа Дюкенуа (*Duquesnoy, François*, 1594—1642), переселившегося в Италию, достигшего там большой известности и там же умершего. Во Франции его звали *François le Flamand*, в Италии — *Francisco Fiamingo* или просто *Fiamingo*. По заказу папы Урбана VIII Фьяминго для собора св. Петра в Риме создал большую статую св. Андрея на кресте. Голова этой статуи, изображенная Хогартом на рис. 98 табл. 1, известна была в Англии по скульптурным копиям. В одном из рукописных набросков «Анализа красоты» сохранился карандашный рисунок этой же головы (*Oppé A. P. The Drawings of William Hogarth*. London, 1948, p. 16, 52), воспроизводимый и в нашем издании.

³ Об А. Сакки см. примеч. 21 к гл. XI. Эта картина Сакки («*La visione di San Romualdo*»), находящаяся в музее Ватикана, изображает Ромуальда, окруженного монахами; она была хорошо известна благодаря описаниям и воспроизведениям в гравюрах (J. Baron, J. Frey и др.).

⁴ Цитата взята из поэмы Самюэла Батлера «Гудибрас» (см. примеч. 24 к гл. XI), часть I, песнь I, стихи 243—244.

⁵ *Fronti nulla fides* — слова римского сатирика Ювенала («Сатиры», 2, 8) о лицемерии мнимых философов; означают буквально «не доверяйся (человеческому) лбу»; обычно цитируются в смысле «не следует иметь никакого доверия к чертам лица», «наружный вид обманчив», «по наружности человека не суди».

⁶ Хотя книга, о которой говорит Хогарт, названа им неточно («*Le Brun's passions of the mind*»), несомненно, что речь идет об одном из изданий того небольшого трактата по физиогномике, который был написан Шарлем Лебреном в бытность его президентом парижской Академии живописи и скульптуры (см. примеч. 24 к Предисловию). Занятия Лебрена физиогномикой, как своего рода подсобной дисциплиной для художников, начались в 70-х гг. Из протоколов Академии видно, что уже в 1671 г. Лебрен устраивал здесь публичные чтения по физиогномике с демонстрацией собственных рисунков, изображавших «как людей, так и зверей». О содержании и характере этих работ Лебрена мы знаем из сочинения Тестелена «Чувствования, представленные в реестре наставлений» (*Testelin H. Documents recueillis en table de préceptes*. Paris, 1680) и из небольшой книги самого Лебрена, впервые изданной уже после его смерти (*Conférence de M. Le Brun... sur l'expression générale et particulière*. Amsterdam — Paris, 1698). Книга эта под различными заглавиями переиздавалась и позже; амстердамское издание на французском языке 1702 г. называлось: «Способ научиться отгадывать душевные движения, продолженный г. Лебреном в его чтении об общей и частной выразительности... Сокращенное изложение чтения г. Лебрена о физиогномике». Однако в руках Хогарта было, по-видимому, более позднее парижское издание этого сочинения, 1727 г.: «Выражение душевных состояний, представленное во многих гравюрах голов по рисункам покойного г. Лебрена» (*Expressions de passions de l'âme représentées en plusieurs testes graveés d'après les dessins de feu M. Le Brun*. Paris, 1727). В своем сочинении Лебрен разъясняет, как должно рисовать черты лица, позы, общий облик людей, охваченных чувством ненависти, радости, любви, страха и т. п. Хотя в начале своего трактата Лебрен прежде всего дает очень абстрактное разделение всех человеческих чувств на «простые» и «сложные» (заимствованное из медицинского сочинения Марена Кюро де ла Шамбра «Искусство познания людей и присущих им душевных движений»), но душевные состояния, которые Лебрен иллюстрировал в своих рисунках, он дал с теми наименованиями, в той последовательности и со всеми теми определениями, которые были приведены в знаменитом трактате Декарта «О страдательных состояниях души» (*Descartes R. Passions de l'âme*. Paris, 1649).

Сочинение Лебрена, написанное прежде всего в учебных целях, было встречено общими похвалами в парижской Академии живописи и пользовалось здесь популярностью еще до своего издания. Тем не менее Тестелен в указанной выше книге сообщает, что рассуждения и рекомендованные Лебреном правила вызвали долгие споры среди художников и что в Академии «в конце концов решили, что нет возможности давать точные предписания для изображения различных душевных движений по причине как разнообразия, так и различия человеческих темпераментов». Так, например, Лебрену возражали некоторые художники, утверждая, что «полное лицо не образует таких же складок, какие будут на лице худом и изнуренном», что «глаза большие и выпуклые имеют признаки, весьма отличающие их от глаз маленьких и впалых; человек желчный имеет движения, отличные от тех, которые свойственны флегматикам и сангвиникам; точно так же человек глупый действует иначе, чем здравомыслящий. Поэтому и художник должен относиться со вниманием ко всем этим различиям, чтобы сообразоваться с характером изображаемых им фигур, их очертаниями и перспективой». Несмотря на эти и подобные им выражения современников, в сущности подрывавшие весь замысел Лебрена в его основе, сочинение его было принято академической педагогикой и еще долгие годы служило руководством для второстепенных живописцев.

⁷ Под «*богом Мудрости*» (*God of wisdom*) Хогарт разумеет, по-видимому, Аполлона, хотя античная мифология не присваивала ему такого значения. Аполлон был богом-прорицателем, врачевателем, очистителем, богом музыки и поэзии.

⁸ Хогарт имеет в виду серию портретов английской королевской семьи, писанных Ван Дейком (см. примеч. 21 к Предисловию), и, может быть, самую раннюю из подобных его картин — групповой портрет 1632 г., изображающий Карла I с женой и двумя детьми (будущими Карлом II и Яковом II). Эта картина паходится во дворце в Виндзоре; возможно, что она или подобная ей находилась в Кенсингтонском дворце в Лондоне, построенном при участии Рена для короля Вильгельма III. Называемый Хогартом ниже художник Lilly (как его имя пишет Хогарт) — это не второстепенный английский художник Эдмонд Лилли (Lilly, Edmond, ум. 1716), но известный портретист Питер Лели, имя которого писалось в Англии на разные лады (Lilleu, Lily, Lyly и даже Lelio). Лели (Pieter Lely, alias Van der Faes, 1618—1680), собственно Ван дер Фас, родом из Утрехта, находился в свите Вильгельма, принца Оранского (отца Вильгельма III), приехавшего в Лондон в апреле 1641 г. для бракосочетания с дочерью Карла I Мэри. Портрет молодой четы, писанный Лели, очень поправился при дворе. После Реставрации Питер Лели сделался придворным художником и доверенным лицом Карла II, модным живописцем английской аристократии.

ГЛАВА XVI. О ПОЛОЖЕНИЯХ ТЕЛА

¹ Художники, следуя христианской легенде, изображали кончину св. Андрея на кресте особой формы, напоминающей букву X, распятого с широко раскинутыми руками и ногами. Так, в частности, представлен св. Андрей у Пармиджаино (см. примеч. 22 к гл. XI), и, может быть, именно его картину на этот сюжет Хогарт изобразил в своей полемической гравюре «Битва картин» (1745).

² Особенности контрданса, популярного английского танца, Хогарт повсвятил несколько наблюдений в следующей, XVII главе (см. примеч. 6 к гл. XVII). Здесь идет речь лишь о максимально лаконичном графическом способе представить ту или иную характерную позу человека, что Хогарт и попытался проиллюстрировать на второй таблице. Он предлагает читателю сопоставить центральную сцену, изображенную на этой таблице, с ее схематическим линейным воспроизведением на рис. 71 той же таблицы. Центральная сцена изображает исполнение контрданса, благодаря чему вся гравюра в целом также обычно именуется «Контрданс».

Чрезвычайно интересные пояснения, которыми Хогарт сопровождает свою оживленную жанровую композицию, сопоставляя ее с ее же линейной абстрак-

ций, имеют существенное значение для понимания художественной манеры Хогарта вообще, принципа компоновки в его сложных многофигурных композициях, творческой истории отдельных его произведений. В связи с этим необходимо иметь в виду также своеобразную и раскрываемую в настоящее время с достаточной полнотой историю замысла центральной сцены на второй таблице. Известно, что около 1745 г. после окончания цикла картин «Модный брак» Хогарт начал работать над другим циклом — «Счастливым браком», который должен был явиться своего рода аналогией первому. Этот замысел не был воплощен до конца, сохранилась, однако, целая серия эскизов маслом, ныне рассеянных по разным собраниям. Эскиз шестой к этому циклу, ныне составляющий собственность Южной Лондонской картинной галереи (South London Art Gallery), на котором изображены танцующие пары в нарядном зале, через несколько лет положен Хогартом в основу второй пояснительной гравюры к «Анализу красоты». Этот эскиз известен под разными названиями: «Танец», «Контрданс в Уонстид-хауз», «Уонстидская ассамблея» и т. д. Хотя общая его композиция, как предполагают, могла быть внушена Хогарту одной из гравюр Куапеля к «Дон Кихоту» (*Antal F. Hogarth and his Borrowings. — The Art Bulletin, 1947, vol. 29, March, p. 36—48*), даже в своем первоначальном варианте эскиз полон чисто английских бытовых подробностей и, более того, был, несомненно, связан с портретными характеристиками.

Выполненная на основе этого эскиза гравюра к «Анализу красоты» существовала по крайней мере в двух вариантах. Согласно разъяснениям современников Хогарта, среди танцующих можно было узнать графа Тайльни (Tulney), его жену и домочадцев; по другим данным, центральная танцующая пара изображала юного Георга III, в то время принца Уэльского, и леди Сару Леннокс. Так как изобразить высокопоставленное лицо во главе весьма гротескной толпы танцующих было непростительной дерзостью — на что будто бы указали Хогарту друзья, — во втором варианте гравюры он заменил фигуру будущего короля Георга III фигурой герцога Кинстонского. Хотя подобные отождествления и встречаются некоторые хронологические затруднения (так, например, Георг III, родившийся в 1738 г., был еще слишком юным в 1752—1753 гг., когда Хогарт изобразил его на гравюре, придав ему черты более взрослого человека), тем не менее вероятность их подтверждается устойчивостью предания, засвидетельствованного разнообразными источниками. Характерно также, что картины и скульптура, украшающие танцевальный зал, в котором происходит действие, вероятно, намеренно изображают коронованных особ, начиная с Генриха VIII (крайнего слева, в нише), позу которого Хогарт определяет как «превосходный X»; далее идут: Карл I (рис. 51), Эдуард VI (рис. 73), королева Елизавета (справа от рис. 52, без номера; рис. 52 — портрет герцогини Уортона, работы Ван Дейка). В глубине зала находятся еще два портрета-картины и скульптура, не имеющие номеров и не называемые Хогартом в тексте «Анализа красоты»; первый считается портретом короля Вильгельма III или герцога Мальборо, второй — какого-либо английского короля древних времен: в руках у него скипетр и держава.

³ Речь идет о гравированных иллюстрациях Куапеля к «Дон Кихоту» Сервантеса (см. примеч. 15 к Предисловию).

⁴ *Карраччи, Аннибале (Carracci, Annibale, 1560—1609)* — итальянский художник, ученик Корреджо, один из виднейших мастеров болонской школы. Картина, о которой говорит Хогарт, называется «Христос и самаритянка».

ГЛАВА XVII. О ДВИЖЕНИИ

¹ Цитата взята Хогартом из трагедии Шекспира «Антипий и Клеопатра» (д. IV, сц. 2) и приводится здесь в переводе Н. Минского.

² *Менуэт* — танец французского происхождения, родиной которого было, по-видимому, Пуату, в XVIII в. сделался одним из самых распространенных танцев во всей Западной Европе, в том числе и в Англии. Шарль Компан в своем «Словаре танца» (*Compan Ch. Dictionnaire de danse. Paris, 1787*), описывая менуэт чрезвычайно подробно, утверждает, в частности, что знаменитый

французский придворный танцовщик и балетмейстер Пекур (ум. 1729) «придал менуэту все то изящество, которое он имеет в настоящее время, изменив его главную фигуру, которая была похожа на букву S, а ныне стала похожа на букву Z». Правильный менуэт составлен из четырех па (хотя они, благодаря своим «лиезонам», — говоря языком искусства, — составляют собственно только одно па). Компан детально описывает различные стили менуэта; существовал, например, менуэт, каждое из которого состояло из «трех движений» («à trois mouvements») и производилось с помощью поднятия па носки; существовал менуэт с «обратным движением», «боковым» (он назывался также «открытым») и т. д. Таким образом, умение танцевать менуэт действительно приобреталось не без труда и представляло собой довольно сложную науку, состоявшую из теоретических положений и целой системы правил.

³ Широко распространенный афоризм, приписываемый Сократу (см. примеч. 26 к Предисловию), гласит: «Я знаю только то, что ничего не знаю».

⁴ Цитата заимствована из «Зимней сказки» Шекспира (д. IV, сц. 4) и приводится здесь в переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник.

⁵ Речь идет об устойчивых типах итальянской комедии масок (*commedia dell'arte*), популярных в это время в Англии, где они являлись действующими лицами в пантомимах, балетах, кукольных представлениях и т. д. Приводимые Хогартом ниже краткие характеристики Арлекина, Скарамуччо, Пьеро и т. д. основаны на личных театральных впечатлениях и не вполне совпадают с теми, какие давались им в итальянской комедии масок. Арлекин был веселым и наивным персонажем, хотя и достаточно ловким в достижении цели; внешним признаком его был пестрый костюм, сшитый из разноцветных лоскутков в форме треугольников и ромбиков; Скарамуччи — капитан, с гитарой в руках, умевший «выражать страсти, отображая их на своем лице», в роли которого особенно подчеркивалось значение мимического начала в актерской игре; Пьеро — поздняя маска, воплощение лирического начала в итальянской комедии и т. д. Пульчинелла назван у Хогарта *Punchinello*, так как ему был хорошо известен его английский родич — Панч (*Punch*, сокращение от *Punchinella*); Хогарт изобразил его в первый раз в своем раннем гравированном листе «Ярмарка в Саутварке» (1733).

⁶ Хогарт изобразил контрданс на своей второй таблице (см. примеч. 2 к гл. XVI), поэтому не может быть сомнения относительно того, о каком танце здесь идет речь. Хогарт называет его *country-dance*, т. е. «сельский танец» (или вообще «английский танец») — наименование, которым обозначались различные танцы английского происхождения (в том числе и исполняемые в сельских местностях на открытом воздухе), в отличие от танцев французских. Однако в данном случае речь идет об особом танце, вошедшем в моду в конце XVII — начале XVIII в., исполнявшемся любым количеством танцующих, располагавшихся друг против друга в двух длинных параллельных рядах. Этот танец подробно описан Р. Стилом в «Зрителе» (№ 271). В первые два десятилетия XVIII в. этот танец был завезен во Францию и сделался там также очень популярным; название его там было переосмыслено (вместо *country-dance* он стал называться *contre-dance* — по признаку «противопоставления» танцующих), и оно настолько привилось, что в середине XVIII в. в Англии готовы были считать, что именно оно является правильным и что родиной контрданса, как и многих других танцев, является Франция; так, в журнале «*Gentleman's Magazine*» (1758, р. 174) объясняли, что термин «*countrydance*» представляет собой искажение французского, означающего «противоположение» танцующих.

⁷ Хогарт приводит здесь (с небольшим сокращением) стихи 620—624 из V песни «Потерянного рая» Мильтона (из рассказа архангела Рафаила Адаму, в котором «мистические танцы» ангелов уподоблены движениям планет на небосводе); мы даем цитату в переводе Н. А. Холодковского. Предположение, что Мильтон в указанном месте своей поэмы описал именно «контрданс», является, однако, собственным и ни на чем не основанным домыслом Хогарта.

⁸ Хогарт имеет в виду наставление Гамлета актерам («Гамлет», д. III, сц. 2), в частности то место, где говорится: «Не слишком усердно пилите воздух руками, вот этак, но будьте во всем равны; ибо в самом потоке, в буре и, я бы сказал, в смерче страсти вы должны стяжать и усвоить меру, которая придавала бы ей мягкость». Это наставление пользовалось большой популярностью

и нередко цитировалось в Англии в первой половине XVIII в. как кодекс реалистических правил сценической игры. Его полностью воспроизвел Р. Стил в «Болтуне» («Tatler», No 35), пародировал Свифт, комментировал Гаррикс и т. д. То, что сказано Хогартом дальше о пользе, которую «знание линий» может принести актеру, изучающему движения на сцене, вызвало известную полемическую реплику Лессинга в его «Гамбургской драматургии» (отрывок от 12 мая 1767 г.). Однако Лессинг произвольно и неточно пересказал советы, якобы даваемые Хогартом. Лессинг пишет: «Я знаю, что сам Хогарт приказывает актерам учиться двигать руками, делая ими красивые округленные или змеиные извивы, но он велит делать это во все стороны и со всеми изменениями, которые можно придать линиям изгибов в отношении их размеров, очертаний и продолжительности. Наконец, он предписывает это только в виде упражнения, для приобретения искусства в мимике, для того, чтобы руки умели красиво выгибаться, но не вследствие убеждения, что самая мимика состоит лишь в описывании по воздуху таких красивых линий все в одном и том же направлении. Так оставим же это ничего не выражающее простиранье рук, особенно неуместное в правоучительных местах. Красота некстати обращается в аффектацию и гримасу; все та же красота, пускаемая в ход слишком часто, сразу охлаждает и становится противной».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ ИЗДАНИЙ «АНАЛИЗА КРАСОТЫ»

I. АНГЛИЙСКИЕ ИЗДАНИЯ

Ниже приводится общий перечень всех изданий «Анализа красоты» в английском подлиннике, снабженный краткими пояснениями. Более подробные библиографические данные об этих изданиях до 1942 г. даны в специальной статье Стэнли Ф. Рйда (*Read S. F. Some Observations on William Hogarth's «Analysis of Beauty»: A Bibliographical Study. — The Huntington Library Quarterly, San Marino, California, 1942, vol. 5, No 3, p. 360—373*).

ОТДЕЛЬНЫЕ ИЗДАНИЯ

1753

The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste. By William Hogarth. Printed by J. Reeves for the Author, and Sold by him at his House in Leicester Fields. (4°).

Первое издание и единственное, печатавшееся под наблюдением автора.

1772

The Analysis of Beauty... A New Edition. Printed by W. Strahan, for Mrs. Hogarth, and Sold by her at her House in Leicester Fields.

Второе (первое посмертное) издание, напечатанное для вдовы художника Джейн Хогарт; текст совпадает полностью с первым изданием; исправлены лишь опечатки.

1810

The Analysis of Beauty... Printed for Samuel Bagster in the Strand (8°).

Это издание не датировано, но, несомненно, относится к 1810 г.; в большинстве сохранившихся экземпляров оно переплетено вместе с книгой: *Francis Grose. Rules for Drawing Caricatures*, выпущенной тем же издателем, но имеет особую пагинацию.

The Analysis of Beauty... A New Edition. Printed for R. Scholey, 46. Paternoster Row, by T. Davison, Lombard Street, Whitefriars (малое 8°).

Оттиски из издания «*Works of William Hogarth by Thomas Clerk*», выпущенного в свет тем же издателем Scholey в 1810 г.

Analysis of Beauty. . . Printed by James Ballantine and C^o. Edinburgh (8°).
 Это издание не датировано; оно является перепечаткой «Works of William Hogarth by T. Clerk» 1812 г., от которого отличается лишь тем, что дополнено краткой биографией Хогарта.

1909

Analysis of Beauty. . . A Reprint including the Plates Formerly in Portfolio. Done at the Silver Lotus Shop. Pittsfield, Massachusetts.

Это массовое издание снабжено небольшой заметкой от издателей (с. 7—8), в которой объяснены причины изменений и переделок, внесенных в текст, и кратким Предисловием (с. 7—11) информационного характера, написанным W.C.O. (William Cheeseborough Ostrander). Из текста опущены Предисловие и Введение, а также «ряд не имеющих значения подстрочных примечаний»; некоторые другие примечания, казавшиеся редактору более важными, напротив того, введены непосредственно в текст; модернизирована орфография. Особенностью этого издания является то, что для удобства читателей большинство отдельных рисунков двух гравированных таблиц Хогарта, приложенных к его книге, повторены (в увеличенном виде) каждый в том месте текста, в котором Хогарт отсылает к ним читателя.

1955

The Analysis of Beauty. With the rejected passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes. Edited with an Introduction by Joseph Burke. Oxford, At the Clarendon Press.

Особую ценность придает этому изданию впервые полностью опубликованные здесь черновые наброски Хогарта к «Аналізу красоты» по рукописям, хранящимся в Британском музее, в Лондоне, куда они поступили в 1918 г.; две рукописи — автографы Хогарта и одна — современная ему рукописная копия, выполненная рукою профессионального переписчика.

1971

The Analysis of Beauty, 1753. Menston, Scolar Press, 1971 Reprint of London 1753 edition. 2 fold. plate.

1973

The Analysis of Beauty. New York, Garland Publishing, 1973. Reprint.

1974

The Analysis of Beauty. New York — Olms, Hildesheim, 1974. Facsimile.

В СОБРАНИЯХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ У. ХОГАРТА

«Анализ красоты» неоднократно перепечатывался в XIX—XX вв. в различных собраниях произведений Хогарта. Важнейшими из них, в которые включен «Анализ красоты», являются следующие:

Cook Th. Anecdotes of Mr. Hogarth and Explanatory Descriptions of the Plates of Hogarth Restored. London, 1803.

Stockdale J. Anecdotes of the Celebrated William Hogarth, with an Explanatory Description of his Works. London, 1811, 1813.

Nichols J., Steevens G. The Genuine Works of William Hogarth, Illustrated with Biographical Anecdotes, 2 vols. London, 1808—1810.

Clerk Th. The Works of William Hogarth, Including the «Analysis of Beauty», 2 vols. London, 1810.

Существуют также перепечатки 1812, 1821, 1832 (?) и 1837 гг.

The Works of William Hogarth. Including the Analysis of Beauty and Five Days of Peregrination, 10 vols. Philadelphia, 1900.

Самое полное из всех существующих изданий художественного и литературного наследия Хогарта. «Анализ красоты» напечатан здесь в томах 6 (с. 1—75) и 7 (с. 1—123).

II. ПЕРЕВОДЫ «АНАЛИЗА КРАСОТЫ»

ПЕРЕВОДЫ НА НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК

Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen, geschrieben von Wilhelm Hogarth. Aus dem Englischen übersetzt von Ch. Mylius. London, bei Andreas Linde. . . und in Hannover, bei J. W. Schmidt, 1754.

Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen, geschrieben von Wilhelm Hogarth. Aus dem Englischen übersetzt von Ch. Mylius. Verbesserter und vermehrter Abdruck. Berlin und Potsdam bei Christian Friedrich Voss, 1754.

Новое, исправленное издание перевода Х. Милюса. Предисловие к этому изданию написано Лессингом. Кроме «Анализа красоты» в книге напечатаны также «Письма *** к одному из его друзей в Париже» — Рукс.

William Hogarth Aufzeichnungen. Seine Abhandlung «Analyse der Schönheit», ergänzt durch Briefe und autobiographische Erinnerungen übertragen und herausgegeben von M. Leitner. Verlag Julius Bard. Berlin, 1914.

ПЕРЕВОДЫ НА ИТАЛЬЯНСКИЙ ЯЗЫК

L'Analisi della Bellezza. Scritta con disegno di fissar l'Idée vaghe del Gusto. Tradotta dell' Originale Inglese. Di Guglielmo Hogarth. Livorno. Per Gio: Paolo Fantecchi, 1761.

Переводчик неизвестен. Перевод посвящен «all'illustrissima Signora Diana Molineux, Dama Inglese».

ПЕРЕВОДЫ НА ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК

Analyse de la Beauté, destinée a fixer les idées vagues qu'on a du goût; traduite de l'anglais de Guillaume Hogarth, précédée de la vie de ce peintre, et suivie d'une Notice chronologique, historique et critique de tous ses ouvrages de peinture et de gravure. A Paris, An XIII — 1805, 2 vol.

Перевод выполнен голландцем Янсеном (Hendrik Jansen), в то время библиотечкарем Талейрана.

Analyse de la beauté. Introduction, traduction et notes par Olivier Brunet. Paris, Nizet, 1963.

ПЕРЕВОДЫ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Анализ красоты. (Пер. А. А. Сидорова). — В кн.: Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов под общей редакцией Д. Аркина и Б. Терновца. М., Изоиз, 1936, т. 2, с. 77—102.

Перевод нескольких избранных отрывков из различных глав «Анализа красоты», сделанный по изданию 1837 г. В этой же книге помещены отрывки из автобиографии У. Хогарта (с. 60—76) и «Непосвящение» (с. 59), с ошибочным указанием, что «Непосвящение» «было написано в форме письма Хогарта к издателю его трактата «Анализ красоты» и предназначалось к опубликованию перед текстом трактата» (с. 433). В действительности «Непосвящение» написано Хогартом в начале 60-х гг. и, по-видимому, предназначалось для какого-либо неосуществленного издания его гравированных листов.

Хогарт В. Анализ красоты. (Пер. П. В. Мелковой). Вступительная статья, примечания и редакция перевода М. П. Алексеева. Л.—М., 1958.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Августа, принцесса 217
 Агесандр 220
 Адам Д. 223
 Адам Р. 223
 Аддисон Д. 58, 62, 98, 111, 184, 205,
 213, 222, 224, 231, 233
 Адриан, император 209
 Айрленд Д. 13, 30, 38, 39, 41, 221, 233
 Александр Македонский 12, 111, 213,
 215
 Алексеев М. П. 3, 4, 104, 244
 Альдобрандини 32
 Анджело 71
 Андреа 185
 Анна, королева 234
 Антиной 86, 87, 127, 163, 164, 166, 167,
 190, 209, 228
 Аппеллес 112, 114, 215
 Аполлоний 206
 Апулей 17
 Арбетнот Д. 59
 Аристипп из Кирены 112, 214
 Аристотель 58, 102, 108, 111, 115
 Аркин Д. Е. 243
 Арменини 208
 Астрахов В. Е. 100
 Афинодор (Атенодор) 220
- Байрон Д. 69
 Бальдовинетти А. 31
 Барри Джакомо 28, 32
 Барри Джеймс 77
 Бартолини Л. 229
 Бассано Я. 230
 Батлер С. 16, 169, 188, 230, 236
 Бахгерст 65
 Бах К.-Ф.-Э. 81
 Беккет Р.-Б. 19, 34, 67, 213, 231
 Белинский В. Г. 99, 100
 Беллори Д.-П. 28
 Бембридж Т. 21
 Бенцони Д. 40
 Беренджер Р. 72
 Берлингтон, граф (лорд) 17, 18, 223
 Бернини Д. 229
 Бёрк Д. 5, 12, 13, 30, 39, 41, 50, 76, 77,
 98, 102, 207, 217, 231, 242
 Бёрк Э. 74, 77, 82, 83, 89
 Бёрнс Р. 34
 Бестужев (Марлинский) А. А. 98
 Бецольд В. 66
 Бизанья Ф. 50
 Бирч Т. 41
 Битти Д. 75, 76
 Блотелинк А. 230
 Боккаччо Д. 44
 Борениус Т. 28
 Босуэлл Д. (Босвель) 70, 101
 Бритофил (псевд. У. Хогарта) 30—31
 Брук Г. 205
 Брунеллески 41
 Буало Н. 209, 225
 Булгарин Ф. В. 98
 Бульвер Д. 58
 Бутервек Ф. 85
 Бэбкок Р. В. 73, 226
 Бюшардон Э. 229
- Вазари Д.-В. 41, 50
 Ван Гунст П. 110
 Ван Дейк А. 28, 34, 54, 90, 110, 111,
 192, 213, 230, 235, 237, 238
 Ван дер фас см. Лели П.
 Вебб 234
 Вергилий 220
 Веронезе П. 230
 Вергю Д. 207
 Виельгорский М. Ю. 97
 Виланд Х.-М. 82
 Виленский Р. X. 95
 Вильгельм III 237, 238
 Вильгельм, принц Оранский 237
 Вильки см. Уилки Д.
 Винкельман И.-И. 77, 81, 82, 83, 206,
 208, 209, 220, 227, 229, 230
 Виноградов С. П. 99
 Виньола Д.-Б. да 223, 228
 Витберг А. Л. 99
 Витрувий 223
 Вокансон Ж. 227
 Вольтер (Аруэ Ф.-М.) 211
 Вуатюр В. 210, 211

Вьельгорский М. Ю. см. Вьельгорский
Вяземский П. А. 97
Гален Клавдий 58
Галич А. И. 98
Гаррет Т. 50
Гаррик Д. 45, 53, 54, 218, 219, 240
Гаррисон Д. 158, 226
Гассельс У. 231
Гвидо см. Рени Г.
Гегель Г.-В.-Ф. 102
Гей Д. 20, 58
Гейне Г. 66, 67
Геккель Э. 94, 95
Гембл Э. 9—11
Гендель Г.-Ф. 28, 38, 90, 217, 229
Генрих III 224
Генрих VIII 38, 127, 195, 220, 235, 238
Георг I 234
Георг III 233, 238
Герард А. 73, 98
Гердер И.-Г. 82
Герман М. Ю. 3
Герцен А. И. 99, 104
Гесиод 228
Гете И.-В. 15, 82, 84, 94
Гецци П.-Л. 118, 218
Гиббонс Г. 157, 226
Гика М. 95
Гиппократ 58
Гликон, афинянин 124, 219
Говард Д. 21
Гольбейн Г. 220
Гомер 97
Гораций Флакк 208
Гренвиль Анна 36
Греэм Р. 209
Григорович Д. В. 67, 100, 104
Грин 90
Грюн Н. 59
Грээ Д. де 50, 207
Да Марко Пино см. Пино Марко да
Даль В. И. 100
Дарвин Ч. 94
Декарт Р. 226, 236
Деккер Э. см. Мультигули
Делакруа Э. 66
Делени М. (Пендарвс) 36
Де Пиль Р. см. Пиль Р. де
Дефо Д. 22
Дженгаро М. 206
Джицци Д. 229
Джонс И. 18, 186, 213, 223, 233, 234, 235
Джонсон С. 29, 45, 69, 75, 101
Дидро Д. 7, 50, 86, 226, 232, 234
Диккенс Ч. 89, 91, 101, 104
Дион Кассий Лонгин 68, 225
Дионео (Шкловский И. В.) 86, 103

Дмитриев И. И. 97
Доброклонский М. В. 96
Добсон О. 41, 65, 91
Додсли Р. 72
Доменикино (Доменико Цампьера) 71, 75
Драйден Д. 28, 109, 176, 184, 185, 206, 209, 210, 226, 231—233
Древе П.-Л. 157, 226
Дружинин А. В. 100, 101
Дюкенау Ф. см. Фьяминго
Дюпре Г. 86
Дюрер А. 49, 80, 83, 110, 127, 161, 212, 227
Дюфренуа III.-А. 28, 49, 102, 109, 206, 208—210
Дюфрень Р. 205
Еврипид 217
Екатерина II, императрица 96
Елизавета, королева 58, 136, 195, 238
Жун 98
Жуковский В. А. 97
Загоскин М. А. 101
Згура В. В. 216
Зиген Л. 230
Зульцер И.-Г. 97, 208
Ионге 41
Иордан Ф. И. 99
Каллимах 223, 224
Калло Ж. 16
Камашев-Средний И. 98
Кант И. 74
Карл I 195, 213, 233, 235, 237, 238
Карл II 192, 226, 237
Каролина, королева 50
Карраччи Ан. 54, 71, 90, 195, 234, 238
Кастель Л.-Б. 231
Каупер У. 150, 225, 233
Кауфман Анжелика 82
Квинтилиан 13
Кемпбелл К. 223, 235
Кеннеди Д. (или Патрик), доктор 111, 207, 213, 214
Кент У. 10, 17—19, 30
Кеплер И. 227
Кёрби Д.-Д. 178, 232, 233
Киреевская А. П. 97
Клайв Э. 65
Клитон 214
Кнеллер см. Неллер
Кобхем, виконт 216
Коваленская Н. Н. 100
Колридж С. 88
Колумб Х. 40, 41
Кольмен Старший Д. 95, 219

Кольсон 232
Компан Ш. 238, 239
Констебл Д. 77
Корреджо А.-А. 27, 28, 33, 71, 90, 91,
110, 127, 185, 186, 212, 220, 234, 238
Коттрель Ч. 17
Кроль А. Е. 3
Ксенофонт Афинский 51, 214, 217,
219, 223
Куапель Ш.-А. 16, 20, 54, 110, 211, 238
Куин Д. 53, 54, 221
Кук Т.-А. 94, 95
Купер Д.-Г. 205
Кэйв Э. (Сильванус Урбан) 42
Кэймс, лорд (Хом Генри) 74, 208
Кюро де ла Шамбр Марен 236

Лабрюйер Ж. 62
Лавров П. Л. 102, 103
Лаксборо, леди 41
Ламберт Д. 49, 172, 230
Ламетри Ж.-О. 52, 226
Лафатер И.-К. 6, 84, 85
Лафонтен Ж. 226
Леблон Д.-К. 112, 215
Лебрен Ш. 49, 54, 58 111, 189, 210, 213,
226, 236, 237
Левин Ю. Д. 104
Лекёр 233, 245
Лели П. (Ван дер Фас) 28, 192, 230,
237
Лем Ч. 78, 87, 88
Леннокс Сара 238
Леонардо да Винчи 49, 92, 108, 205,
226, 227
Лесли Ч.-Р. 77
Лессинг Г.-Э. 7, 74, 78—80, 92, 102,
103, 208, 220, 229, 240, 243
Леципский Я. Д. 100
Лилли Э. 237
Лилло Д. 22
Ллотар Ж.-Э. 35
Лихтенберг Г.-К. 56, 85, 97, 221
Ллойд Р. 211, 219
Лодж У. 28
Локк Д. 52, 217
Ломаццо Д.-П. 49, 50, 80, 83, 102, 108,
111, 114, 115, 161, 206, 207, 213, 227,
228
Ломоносов М. В. 66
Лоррен К. 172, 231
Льюис Мэри 13
Людвик XIV 110, 212, 213, 221
Ляликов И. 66

Мак-Арделл Д. 230
Мальборо, герцог 238
Мандевиль Б. 211
Марк из Сиены 50, 108, 206
Маркс К. 22, 227

Марсель Э. 86
Маги М. 40, 80
Мейнхард 208
Меклин 222
Мелкова П. В. 244
Менгс А.-Р. 83, 84
Менделсон М. 81, 208
Мендоса, кардинал 41
Мерк И.-Ф. 82—84
Микеланджело Буонарроти 18, 27, 49,
50, 54, 108—111, 114, 127, 154, 206,
207
Милиус Х. 78, 79, 81, 83, 84, 243
Миллар А. 112
Мильтон Д. 12, 17, 36, 52, 53, 105, 202,
205, 229, 236, 239
Мицкий Н. М. 215, 238
Миньяр П. 208
Михайловский Е. В. 235
Мичурин П. 96
Мольер Ж.-Б. 211
Монфокон Б. де 115, 216, 220
Морган П. 35
Морелл Т. 38, 51, 116, 214, 217, 218,
223, 244
Мультигули (Деккер Э.) 91
Мур Г. 95
Мур Р.-Э. 22, 26, 56, 64
Мурильо Б.-Э. 34
Мутер Р. 66
Мэрфи Г. 62

Надеждин Н. И. 98
Некрасова Е. А. 66
Неллер Г. (Кнеллер) 28, 176, 185, 230,
232, 233
Николс Д. 14, 38, 41, 53, 59, 66, 217,
218, 242
Нозл 65
Ньютон И. 66, 229
Нюберг Н. Д. 66

Овербери Т. 62
Овидий П.-Н. 216
Оглторп Д. 21
Одоевский В. Ф. 99
Опэ А.-П. 20, 35, 38, 53, 60, 64, 72,
236
Ордынский Б. И. 102
Островский А. Н. 101
Оттонелли, иезуит 212

Павлуцкий Г. Г. 100
Павсий из Сиккона 112, 215
Падер И. 50
Палладио А. 143, 223
Памфил 112, 215
Паран А. 80
Пармиджанино Ф. (Маццола) 54, 167,
230, 237
Паррасий из Эфеса 112, 214, 215

Паскуалини М. (Паскилини) 166, 229
Паччоли Л. 227
Пекур Г.-Л. 239
Пендарвс Мэри см. Делени М.
Перро К. 227
Пикассо П. 95
Пиль Р. де (Де Пиль) 28, 49, 65, 109,
206—210, 231
Пино Марко да 50
Пиоцци Э. Л. 29, 69
Пиркхеймер В. 212
Пистий 214
Пифагор 39, 111, 112
Пичем Г. 207
Плиний 114, 214—216, 220
Погодин М. П. 100
Подшивалов В. С. 96
Полевой Н. 98
Полидор 220
Поликлет 227
Понд А. 10, 118, 218
Поп А. 40, 59, 68, 208, 220, 221
Порта Д.-Б. делла 58
Протоген 114, 215, 216
Пуссен Г. 231
Пуссен Н. 50, 54, 71, 86, 119, 185, 218,
231
Пушкин А. С. 68, 98
Пьетро да Кортона (Берреттини П.)
110, 212

Равене С.-Ф. 72, 73
Радищев А. Н. 108
Ральф Д. 38, 42, 218
Рафаэль Санти 12, 18, 19, 27, 28, 34,
43, 54, 71, 75, 76, 90, 110, 187, 226
Рейнолдс Д. 45, 75—77, 229
Рембрандт 34, 43
Рен К. 129, 144, 220, 224, 226, 234, 237
Рени Г. 28, 71, 127, 185, 220, 234
Рескин Д. 101
Риветт Н. 60
Риго Г.-Ф. 33, 54, 110, 211
Рид С. Ф. 40, 87, 95, 213, 241
Ридель Ф. И. 208
Риффштейн И. 81
Рич Д. 20, 222
Рич У. 21
Ричардсон Д. 29, 47, 187, 208, 211, 215,
220, 235, 236
Ричардсон Д., младший 235, 236
Робинсон Д.-Г. 99
Ровинский Д. А. 99
Роза С. 231
Ромуальд 236
Рубенс П.-П. 12, 32, 33, 43, 54, 71, 110,
119, 186, 210, 212, 213, 218, 235
Рубляк Л.-Ф. 166, 229
Руке А. 234
Руке Ж. 56, 79, 243

Садовский П. М. 100
Сакки А. 54, 166, 187, 229, 236
Сальвати 50
Сандби П. 42—44
Сандерсон Н. 178, 232
Свифт Д. 22, 26, 31, 36, 52, 54, 59, 68,
76, 85, 90, 119, 120, 161, 219, 227,
228, 230, 240
Сезани П. 95
Сейла Д.-А. 91, 101
Сельватико Э. П. 229
Семан А. 99
Сент-Альбин Р. де 222
Сервантес М. 16, 54, 195, 211, 238, 245
Сидоров А. А. 243
Сильванус Урбан см. Кэйв Э.
Скотт Д. 76
Слоан Х. 233
Собко Н. П. 100
Собольевский С. И. 214
Сократ 51, 111, 112, 200, 214, 215, 217,
219, 223, 239
Сомервиль У. 26
Сохацкий П. А. 96
Спенс Д. 230
Спенсер Э. 217
Сперанский М. М. 98
Стакли У. 224
Стасов В. В. 104
Стен Я. 16
Стерн Л. 70—73, 226, 245
Стил Р. 26, 62, 213, 222, 239, 240
Стрейндж С. 229
Студничка А. 92, 93
Стюарт Д. 60
Сюлливан Л. 233

Тайльни Д.-Ч., герцог 60, 238
Талейран П.-Ш.-М. 87, 243
Таунли Д. 38, 39, 42, 218
Теккерей У.-М. 89—91, 101
Тенирс Д. Младший 76
Тен-Кате Л.-Х. 49, 112, 215
Термонд Д. 222
Терновец Б. Н. 243
Тестелен А. 50, 236
Тибулл Альбий 210
Тициан (Тициано Вечеллио) 28, 29,
32, 43, 71, 186, 234
Толстой Л. Н. 104
Томпсон д'Арси 94, 95
Томсон Д. 21
Торибулл Д. 32, 208
Торнхилл Д. 19, 21, 185, 234
Тургенев И. С. 101, 102
Тэйлор Б. 178, 232
Тэн И. 6

Уилки Д. 100
Уилкс Д. 45
Уиллис 65

Уолпол Х. 21, 22, 35, 207, 225, 229
Уолпол Э. 229
Уорбертон У. 40
Уортон Джейн, герцогиня 110, 213,
238
Уоффингтон Пегг 57
Урбан VIII, римский папа 236
Урбан Сильванус см. Кэйв Э.
Уссов А. 96
Уттон Д. 231

Фарнезе 229
Федотов П. А. 100, 101
Фелибьен 208
Фентон Лавиния 20, 57
Феофраст 62
Феррерс Э. 88, 89
Филдинг Г. 22, 26, 38, 53, 63, 64, 214,
218
Флоров А. 97
Флудд Р. 58
Фосс Х.-Ф. 78, 79, 243
Фрай Т. 230
Франковский А. А. 71
Франциск I, король 221
Фьяминго Ф. (Дюкенуа Ф.) 187, 236

Хаггинс Д. 19
Хагедорн 82, 208
Хадсон 29
Хаймор Д. 40
Халс Ф. 66
Харис Д. 205
Хатчесон Ф. 82, 98, 205
Хезлитт У. 78, 88, 89
Хейдок Р. 109, 206, 207, 213, 228
Хейпни У. 216, 217
Хилл Д. 222
Хогарт Джейн (урожд. Торнхилл) 13,
19, 234, 241
Хогарт Ричард 8—9, 14
Ходли Б. 38, 218, 232, 233
Холл Д. 62
Холодковский Н. А. 205, 239
Хом Г. см. Кэймс
Храповицкий А. В. 96
Хукер Э. Н. 73, 226

Цицерон Марк Туллий 13
Цуккаро Ф. 50

Чемберс У. 52, 217
Чернышевский Н. Г. 102
Черчилль Ч. 45
Честерфилд Ф.-Д.-Ф., лорд 40
Чечулин Н. Д. 96
Чешихин В. Е. 103
Чир Г. 219
Чосер Д. 217

Шарден Ж.-Б. 86, 234

Шекспир У. 18, 20, 36, 40, 52, 53, 56,
114, 200—203, 215, 221, 229, 232,
238—240

Шеридан Р. 32
Шефтсбери А.-Э. 205
Шлоссер Ю. 49, 50, 206, 208, 210
Штурц Х.-П. 81—82

Щенкина-Куперник Т. Л. 221, 239

Эвелин Д. 58, 226
Эглайонби У. 28
Эделинк Г. 157, 226
Эдельсон Е. 103
Эдуард VI 195, 238
Эйртон М. 35, 38, 95
Элисон А. 75
Эльсум Д. 47
Энгельс Ф. 227
Эрл Д. 62

Ювенал 236
Юлий II, римский папа 228
Юм Д. 219
Юнус Ф. 207
Юсти К. 91, 92

Языков Н. М. 97
Яков I 235
Яков II 192, 237
Янсен Х. 87, 243

Aglionby W. см. Эглайонби У.
Antal F. 16, 238
Aubin R. A. 216
Ayrton M. см. Эйртон М.

Babcock R. W. см. Бэбкок Р. В.
Bagster S. 241
Ballantine J. 241
Bard J. 243
Baron J. 236
Barry J. см. Барри Д.
Basire J. 38
Becker F. 81
Beckett R.-B. см. Беккет Р.-Б.
Berettini R. см. Пьетро да Кортона
Biber M. 220
Binyon L. 233
Bisagna Francesco D. fra см. Би-
занья Ф.
Blassneck M. 68
Bogenius T. см. Борениус Т.
Bosanquet B. 73
Boswell J. см. Босуэлл Д.
Bowen M. 17
Bretzner C. F. 85
Brewn A. 13, 207
Brooke H. см. Брук Г.
Brown V. G. 13, 26, 234

Brunet O. 3, 243
Burke E. см. Бёрк Э.
Burke J. см. Бёрк Д.
Butler S. см. Батлер С.

Carracci A. см. Карраччи Ан.
Castel L.-B. см. Кастель Л.-Б.
Chambers W. см. Чемберс У.
Cheere H. см. Чир Г.
Cheeseborough Ostrander W. 242
Chenstone 41
Chodowiecki 85
Clerk Th. 241, 242
Compan Ch. см. Компан Ш.
Constable J. см. Констебл Д.
Cook Th.-A. см. Кук Т.-А.
Cook Thomas 242
Cooper J. G. см. Купер Д.-Г.
Cowper W. см. Каупер У.
Coyuel Ch.-A. см. Куапель Ш.-А.
Cross W. 72

Davison T. 241
Delany M. см. Делени М.
De Piles R. см. Пиль Р. де
Descartes R. см. Декарт Р.
Dibelius W. 71
Diderot D. см. Дидро Д.
Dobson A. см. Добсон О.
Drevet P.-L. см. Древе П.-Л.
Dryden J. см. Драйден Д.
Dudden F. H. 214
Du Fresnoy C. A. см. Дюфренуа Ш.-А.
Dufresnoy Ch.-A. см. Дюфренуа Ш.-А.
Duquesnoy F. (Fiamingo Francisco)
см. Фьяминго Ф.
Dürer A. см. Дюрер А.

Edelinck G. см. Эделинк Г.
Elsum J. см. Эльсум Д.
Evelyn J. см. Эвелин Д.

Fantecchi P. 243
Fehr B. 51, 223
Ferrers E. см. Феррерс Э.
Fiamingo Francisco см. Фьяминго Ф.
Fitzgerald P. 222
Fontaine A. 50, 86
Frey J. 236

Gengaro M. L. 206
Ghezzi P.-L. см. Гецци П.-Л.
Gibbons G. см. Гиббонс Г.
Gizzi D. см. Джицци Д.
Goethe J. W. см. Гете И.-В.
Graham R. см. Грэм Р.
Granville A. см. Гренвиль А.
Grew N. см. Грю Н.
Grose F. 241
Gwitcher D. 58

Haeckel E. см. Геккель Э.
Haferkorn R. 225
Hagedorn F. см. Хагедорн Ф.
Halfpenny (Michael Hoare) см. Хейп-ни У.

Hard F. 207
Haris J. см. Харис Д.
Harrison J. см. Гаррисон Д.
Hatfield H. C. 82
Haydocke R. см. Хейдок Р.
Hazlitt W. см. Хезлитт У.
Hegel G. W. F. см. Гегель Г.-В.-Ф.
Hoadly B. см. Ходли Б.
Hoffmeister J. 208
Hogarth Guillaume 87, 243
Hogarth J. см. Хогарт Джейн
Hooker E. N. см. Хукер Э. Н.
Howard W. G. 81
Howkins E. 38, 41, 43, 60
Hutcheson F. см. Хатчесон Ф.

Ireland J. см. Айрленд Д.
Isaacs G. 64

Jansen H. см. Янсен Х.
Johson S. см. Джонсон С.
Jones I. см. Джонс И.
Junius F. (Du Jon) см. Юnius Ф.
Justi C. см. Юсти К.

Kennedy, dr. см. Кеннеди Д.
Kerby-Miller Ch. 59
Kirby J.-J. см. Кёрби Д.-Д.
Kliger S. 225
Köster A. 32

Lambert G. см. Ламберт Д.
Lavater J. см. Лафатер И.
Le Blon J.-Ch. см. Леблон Д.-К.
Le Brun Ch. см. Лебрэн Ш.
Leitner M. 243
Lely P., alias Van der Faes см. Ле-ли П.
Leonardo da Vinci см. Леонардо да Винчи
Leslie C.-R. см. Лесли Ч.-Р.
Lessing G. E. см. Лессинг Г.-Э.
Lilly E. см. Лилли Э.
Linde A. 78, 243
Liotard J.-E. см. Лиотар Ж.-Э.
Lomazzo G. P. см. Ломаццо Д.-П.
Longueil A. 225
Lorraine C.-G. de см. Лоррен К.

Manwaring E.-W. 28
Marco da Siena (del Pino) см. Марк из Сиены
Marshall R. 28
Mengs A. R. см. Менгс А.-Р.
Merck J.-F. см. Мерк И.-Ф.
Meyer A. 84

Molineux Diana 243
Montfaucon B. de см. Монфокон Б. де
Monk S. H. 68, 74, 208, 225
Moor R. E. см. Мур Р. Э.
Morell T. см. Морелл Т.
Murphy G. см. Мэрфи Г.
Mylius Ch. см. Милиус Х.

Nagler G. K. 229
Neller (Kneller) G. см. Неллер Г.
Nichols J. см. Николс Д.
Nicolson M. H. 66
Northcote J. 229

Odell G. 53
Oppé A. P. см. Оппэ А.-П.
Ottoneilli G. см. Оттонелли

Palladio A. см. Палладио А.
Pappenheim W. 62
Parent A. см. Паран А.
Parmigianino F. M. см. Пармиджанино Ф.
Peacham H. см. Пичем Г.
Pfuhl E. 216
Piles R. de см. Пиль Р. де
Piozzi H. L. см. Пиоцци Э. Л.
Pomezny F. 81, 208
Pond A. см. Понд А.
Poussin N. см. Пуссен Н.
Prang H. 82
Price L. M. 84
Price M. B. 84

Ralph J. см. Ральф Д.
Read S. F. см. Рид С. Ф.
Reeves J. 241
Reni Guido см. Рени Г.
Reynolds J. см. Рейнолдс Д.
Richardson J. см. Ричардсон Д.
Riedel F. J. см. Ридель Ф. И.
Rigaud H.-F.-H. см. Риго Г.-Ф.
Ritso G. 217
Roubillac L.-F. см. Рубильяк Л.-Ф.
Rouquet A. см. Руке А.

Sacchi A. см. Сакки А.
Sacheverell S. 24
Saint-Albine R. de см. Сент-Альбин Р.
де
Sala G.-A. см. Сейла Д.-А.
Salerno L. 28

Saunderson (Sanderson) N. см. Сандерсон Н.
Schlosser J. см. Шлоссер Ю.
Schmidt J.-W. 78, 243
Scholey R. 241
Selvatico E. P. Сельватико Э. П.
Shaftesbury A. см. Шефсбери А.-Э.
Siren O. 216
Somerville W. см. Сомервиль У.
Spence J. см. Спенс Д.
Steen J. см. Стен Я.
Steevens G. 242
Stephens F. G. 38, 41, 43, 60
Stockdale J. 242
Strahan W. 241
Stukelly W. см. Стакли У.
Sturz H.-P. см. Штурц Х.-П.
Sulzer J. G. см. Зульцер И.-Г.

Taine H. см. Тэн И.
Taylor B. см. Тейлор Б.
Ten Kate L.-H. см. Тен-Катэ Л.-Х.
Testelin H. см. Тестелен А.
Thackeray W. M. см. Теккерей У.-М.
Thielke K.-L.-F. 47, 76, 224
Thime U. 81
Thompson Arcy de см. Томпсон д'Арси
Thompson E. N. S. 75
Thornhill J. см. Торнхилл Д.
Tinker Ch. B. 21
Tipping R. 226
Townly J. см. Таунли Д.
Trillmich R. 78
Tylney J.-Ch. см. Тайльни Д.-Ч.

Van Dyck A. см. Ван Дейк А.
Vaucanson J. см. Вокансон Ж.
Vines S. 47, 211
Voiture V. de см. Вуатюр В.
Voilett W. 233
Voss Ch. F. см. Фосс Х.-Ф.

Walpole H. см. Уолпол Х.
Wetzold W. 82
Weyl H. 95
Wilensky R. H. см. Виленский Р. Х.
Wind E. 76
Witkowski G. 84
Wren Chr. см. Рен К.

Yvon P. 225

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

На фронтисписе: Автопортрет. *Гравюра с картины 1745 г.*

Иллюстрации в тексте трактата

Титульный лист первого издания «Анализа красоты» 112—113

Рукописная страница из «Анализа красоты» с карандашными поправками Т. Морелла 112—113

Таблица 1 к «Анализу красоты» 128—129

Таблица 2 к «Анализу красоты» 128—129

Иллюстрации в альбоме

- 1 Опера нищего. (*Акт III*). 1728 г.
- 2 Пародия на «Оперу нищего».
- 3 Битва картин. *Пригласительный билет на аукцион. 1745 г.*
- 4 Великосветский вкус или вкус à la mode. *Гравюра.*
- 5 Модный брак. Лист I. Брачный контракт. *Гравюра.*
- 6 Модный брак. Лист II. Вскоре после свадьбы. *Гравюра.*
- 7 Модный брак. Лист III. Визит к шарлатану. *Гравюра.*
- 8 Модный брак. Лист IV. Будуар графини. *Гравюра.*
- 9 Модный брак. Лист V. Дуэль и смерть графа. *Гравюра.*
- 10 Модный брак. Лист VI. Смерть графини. *Гравюра.*
- 11 Улица Пива. *Рисунок к гравюре.*
- 12 Улица Пива. *Гравюра.*
- 13 Переулок Джина. *Рисунок к гравюре.*
- 14 Переулок Джина. *Гравюра.*
- 15 Лаокоон. *Набросок из рукописи «Анализа красоты».*
- 16 Наброски из рукописи «Анализа красоты».
- 17 Судья. *Набросок из рукописи «Анализа красоты».*
- 18 Римский генерал. *Набросок фигуры Дж. Куина к первой таблице. Из рукописи «Анализа красоты».*
- 19 Геркулес, Генрих VIII, учитель танцев. *Наброски из рукописи «Анализа красоты».*
- 20 Портрет Томаса Морелла. *Гравюра.*
- 21 Пропорции Куина и Гаррика. *Автограф письма Хогарта от 21 октября 1746 г.*
- 22 Колумбово яйцо. *Подписной билет на издание «Анализа красоты».*
- 23 Прилежание и леность. Лист I. Ученики за станками. *Гравюра.*
- 24 Прилежание и леность. *Первый набросок рисунка к гравюре.*
- 25 Прилежание и леность. *Второй вариант рисунка к гравюре.*
- 26 Набросок античной головы. *Из рукописи «Анализа красоты».*
- 27 Наброски лиц. *Из рукописи «Анализа красоты».*
- 28 Голова старика. *Набросок из рукописи «Анализа красоты».*
- 29 Пять ордеров париков. *Гравюра. 1760 г.*
- 30 Проект капители из париков. *Набросок из рукописи «Анализа красоты».*
- 31 Старое дитя. Пугги. *Рисунок.*

- 32 Старое дитя. Ребенок в мужском парике. Танцовщик. *Наброски из рукописи «Анализа красоты».*
- 33 Характеры и карикатуры. *Гравюра. 1743 г.*
- 34 Суд. О различных значениях слов «характер», «карикатура» и «утрировка» в живописи и рисунке. *Гравюра. 1758 г.*
- 35 Время, окуривающее картину. *Гравюра.*
- 36 Сцена из пьесы «Индийский император, или Завоевание Мексики». *Гравюра с картины 1731 г.*
- 37 Поход гвардии в Финчли. *Гравюра с картины 1745 г.*
- 38 Англия и Франция. Лист II. Англия. *Гравюра.*
- 39 Выборы в парламент. Лист II. Вербовка голосов. *Гравюра.*
- 40 Выборы в парламент. Лист III. Голосование. *Гравюра.*
- 41 Выборы в парламент. Лист IV. Триумф избранного в парламент. *Гравюра.*
- 42 Торжество Низменного, или Падение Возвышенного в живописи. *Посвящено торговцам старыми картинами. Гравюра. 1764.*
- 43 Капрал Трим читает проповедь. *Рисунок для гравюры к «Тристраму Шенди» Л. Стерна.*
- 44 Ложная перспектива. *Акватинта Лекёра с утраченного рисунка Хогарта.*
- 45 Архитектурная перспектива. *Рисунок для фронтисписа к книге Дж. Дж. Кёрби.*
- 46 Бюст девочки. *Набросок из рукописи «Анализа красоты».*
- 47 Санчо Панса. *Набросок из рукописи «Анализа красоты». (С гравюры Ш. А. Куапеля).*
- 48 Кости. *Набросок из рукописи «Анализа красоты».*
- 49 Кости. *Набросок из рукописи «Анализа красоты».*
- 50 Автопортрет. *Гравюра с картины 1764 г.*

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ	3
Предисловие	5
УИЛЬЯМ ХОГАРТ И ЕГО «АНАЛИЗ КРАСОТЫ» <i>М. П. АЛЕКСЕЕВ</i>	6

АНАЛИЗ КРАСОТЫ

ПРЕДИСЛОВИЕ	107
ВВЕДЕНИЕ	117
Глава I. О СООТВЕТСТВИИ	123
Глава II. О РАЗНООБРАЗИИ	125
Глава III. О ЕДИНООБРАЗИИ, ПРАВИЛЬНОСТИ ИЛИ СИММЕТРИИ	126
Глава IV. О ПРОСТОТЕ ИЛИ ЯСНОСТИ	128
Глава V. О СЛОЖНОСТИ	130
Глава VI. О ВЕЛИЧИНЕ	133
Глава VII. О ЛИНИЯХ	138
Глава VIII. ИЗ КАКИХ ЧАСТЕЙ И КАКИМ ОБРАЗОМ СОСТАВЛЯЮТСЯ ИЗЯЩНЫЕ ФИГУРЫ	140
Глава IX. О КОМПОЗИЦИИ С ВОЛНООБРАЗНОЙ ЛИНИЕЙ	145
Глава X. О КОМПОЗИЦИИ СО ЗМЕЕВИДНОЙ ЛИНИЕЙ	147
Глава XI. О СОРАЗМЕРНОСТИ	158
Глава XII. О СВЕТЕ И О ТЕНИ, А ТАКЖЕ О ТОМ, КАК БЛАГОДАРЯ ИМ ПРЕДМЕТЫ ПРЕДСТАВЛЯЮТСЯ ГЛАЗУ	170
Глава XIII. О КОМПОЗИЦИИ ПО ОТНОШЕНИЮ К СВЕТУ, ТЕНИ И ЦВЕТУ	177
Глава XIV. О КРАСКАХ	181
Глава XV. О ЛИЦЕ	187
Глава XVI. О ПОЛОЖЕНИЯХ ТЕЛА	194
Глава XVII. О ДВИЖЕНИИ	196
Примечания	205
Библиографический указатель изданий «Анализа красоты»	241
Указатель имен	244
Список иллюстраций	252

Хогарт У.

Х68 Анализ красоты: Пер. с англ./ Вступ. ст. и примеч.
М. П. Алексеева.— 2-е изд., испр. и доп.— Л.: Искусство,
1987. —254 с.

«Анализ красоты» — книга по теории искусства, написанная рукой художника-новатора, провозгласившего основой творчества каждого настоящего художника природу, живую красоту в ее разнообразии и движении. Хогарт адресовал свой своеобразный труд не только художникам-профессионалам, но и всем почитателям красоты в жизни и искусстве. Своим собратям по кисти автор дал практические советы, основываясь на собственных творческих исканиях и опыте уже зрелого художника.

Вступительная статья и примечания принадлежат перу академика М. П. Алексеева.

Книга иллюстрирована. Для широкого круга читателей.

X $\frac{4903010000-008}{025(01)-87}$ 73-87

ББК 85.14

Уильям Хогарт
АНАЛИЗ КРАСОТЫ

Редактор А. К. Подымова
Художник В. Н. Даюба
Художественный редактор Г. Г. Ябкевич
Технический редактор Л. Н. Чешейко
Корректор Л. Н. Борисова

ИБ № 2651

Сдано в набор 08.10.86. Подписано в печать 03.04.87. Формат издания 60×90^{1/16}. Бумага тип. № 1, для альбома и наклейки мелованная. Печать высокая. Гарнитура обыкновенная новая. Усл. печ. л. 18,88. Уч.-изд. л. 23,29. Усл. кр.-отт. 19,39. Изд. № 666. Тираж 50 000. Зак. тип. № Т2416.

Цена 2 руб.

Издательство «Искусство», Ленинградское отделение. 191186 Ленинград, Невский пр., 28.

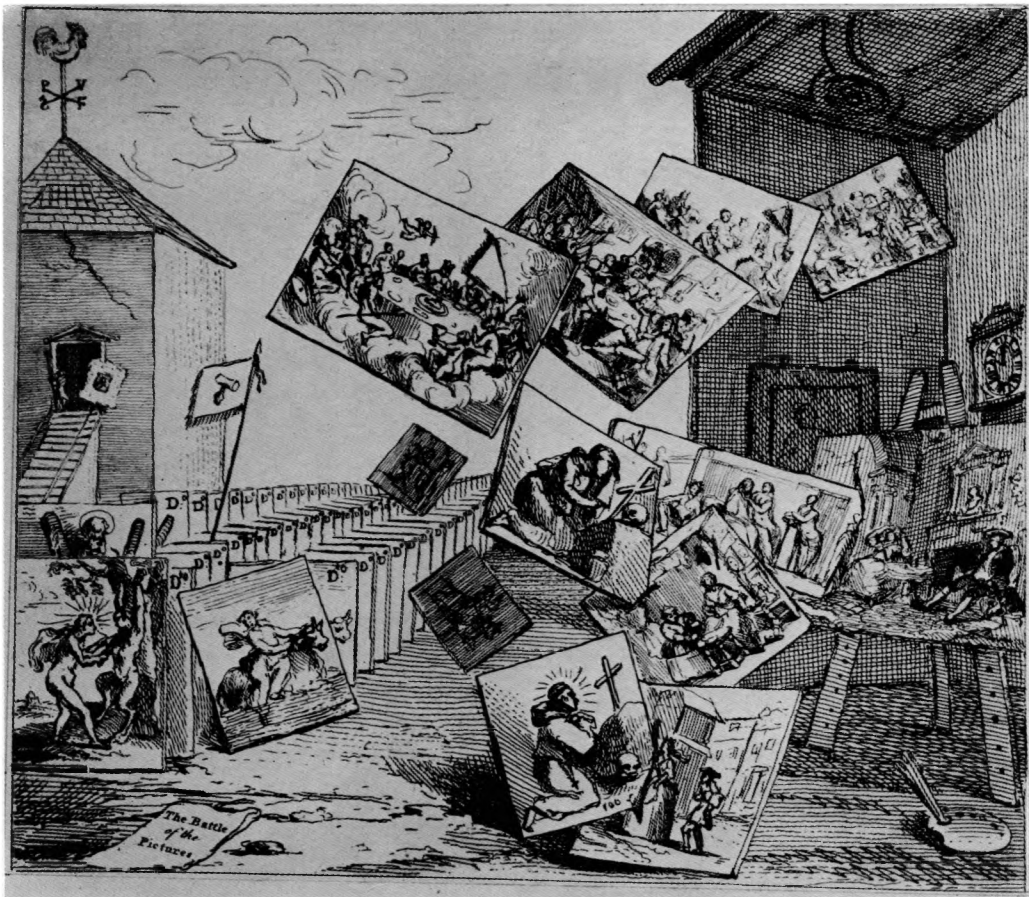
Ордена Трудового Красного Знамени ленинградская типография № 3 им. Ивана Федорова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 191126 Ленинград, Звенигородская ул., 11



1 Опера ницего. (Акт III)



2 Пародия на «Оперу нищего»



3 Битва картин



4 Великосветский вкус или вкус à la mode



5 Модный брак. Лист 1. Брачный контракт



6 Модный брак. Лист II. Вскоре после свадьбы



7 Модный брак. Лист III. Визит к шарлатану



8 Модный брак. Лист IV. Будуар графини



9 Модный брак. Лист V. Дуэль и смерть графа



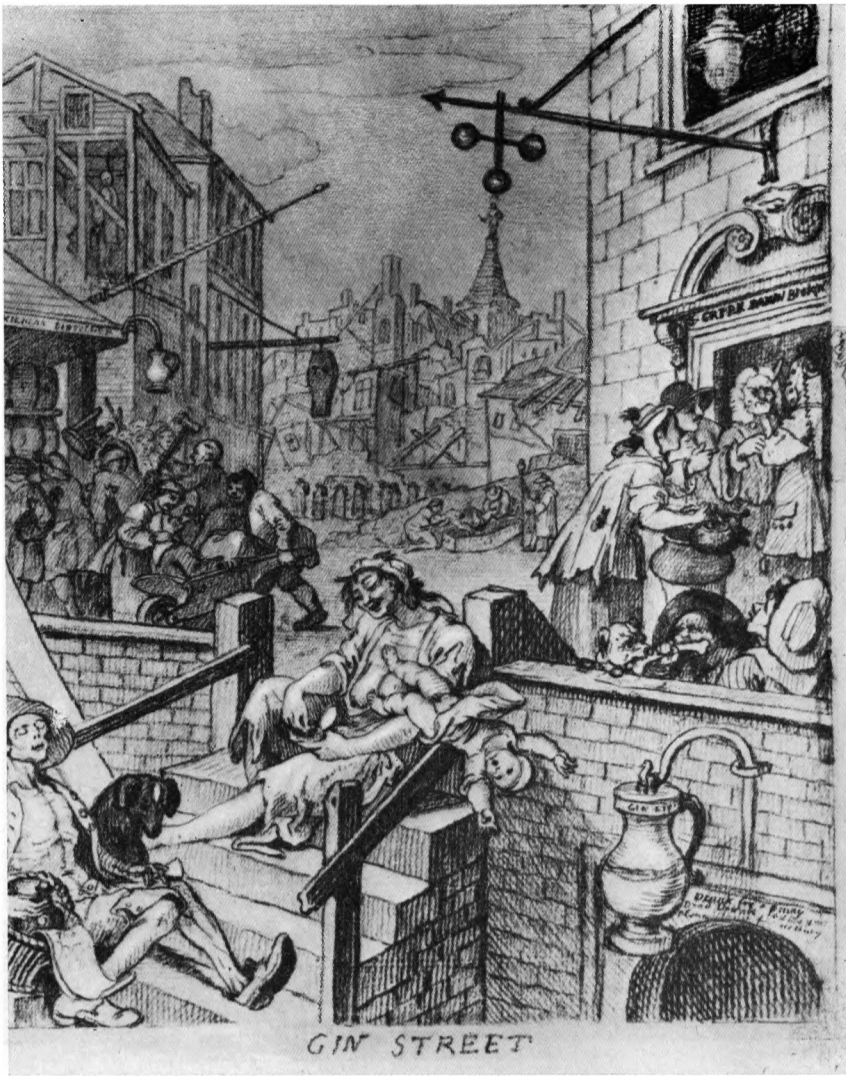
10 Модный брак. Лист VI. Смерть графини



11 Улица Пива. Рисунок к гравюре



12 Улица Пива. Гравюра



13 Переулок Джина. Рисунок к гравюре



14 Переулочек Джинна. Гравюра



15 Лаокоон. *Набросок из рукописи «Анализа красоты»*



16 *Наброски из рукописи «Анализа красоты»*



17 Судья.
Набросок из рукописи
«Анализа красоты»



18 Римский генерал.
Набросок фигуры Дж. Куина
к первой таблице.
Из рукописи «Анализа красоты»



19 Геркулес, Генрих VIII, учитель танцев.
Наброски из рукописи «Анализа красоты»



20 Портрет Томаса Морелла. Гравюра

Jr

Oct 21 1746

If the exact Figure of Mr Quin, were to be reduced to the size of the print of Mr Garrick it would form to be the shortest man of the two, because Mr Garrick is of a taller proportion.

examples



Let these figures be doubled down so as to be seen but once at once. Then let it be ask'd which represents the Tallest man
your's W H

21 Пропорции Куина и Гаррика.
Автограф письма Хогарта от 21 октября 1746 года

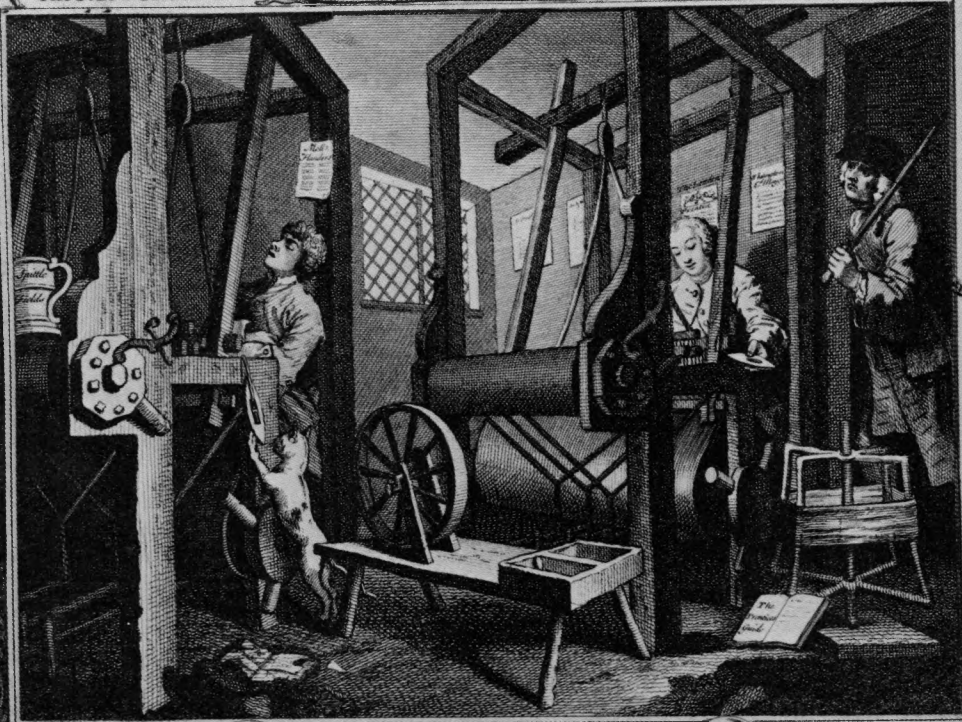


22 Колумбово яйцо. Подписной билет на издание «Анализа красоты»

The Fellow Prentices

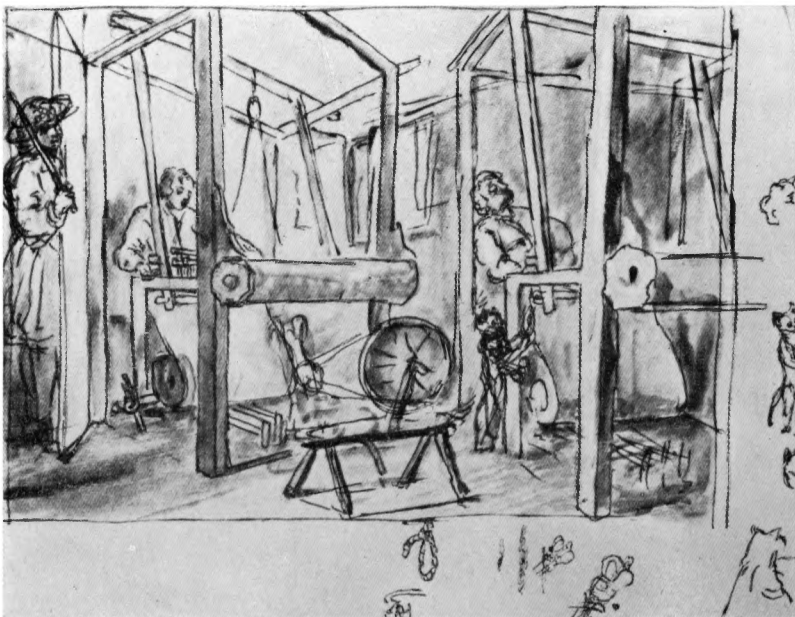
INDUSTRY and IDLENESS

at their Looms.

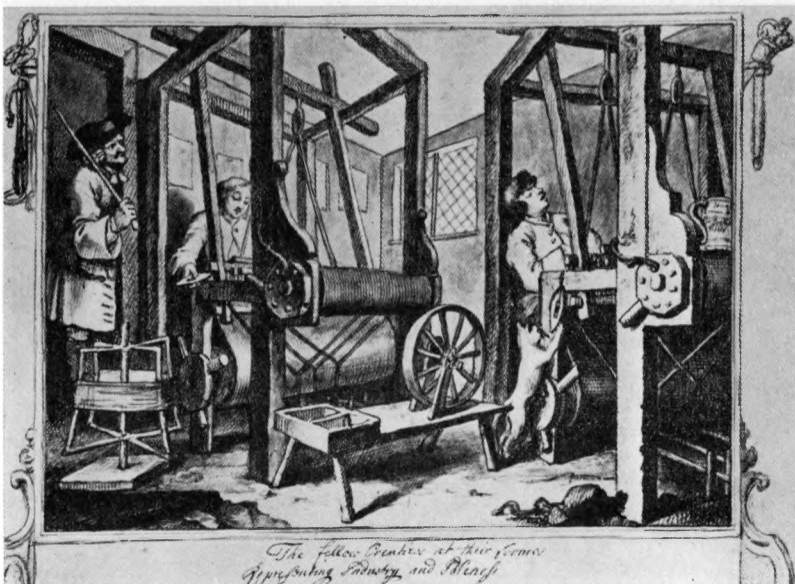


Proverbs Chap. 23. Ver. 21.
The Drunkard shall come to
Poverty, & do wrongs shall
cloath a Man wth rags.

Proverbs Ch. 16. Ver. 4.
The hand of the diligent
maketh rich.



24 Прилежание и леность.
Первый набросок рисунка к гравюре



25 Прилежание и леность.
Второй вариант рисунка к гравюре



26 набросок античной головы. Из рукописи «Анализа красоты»

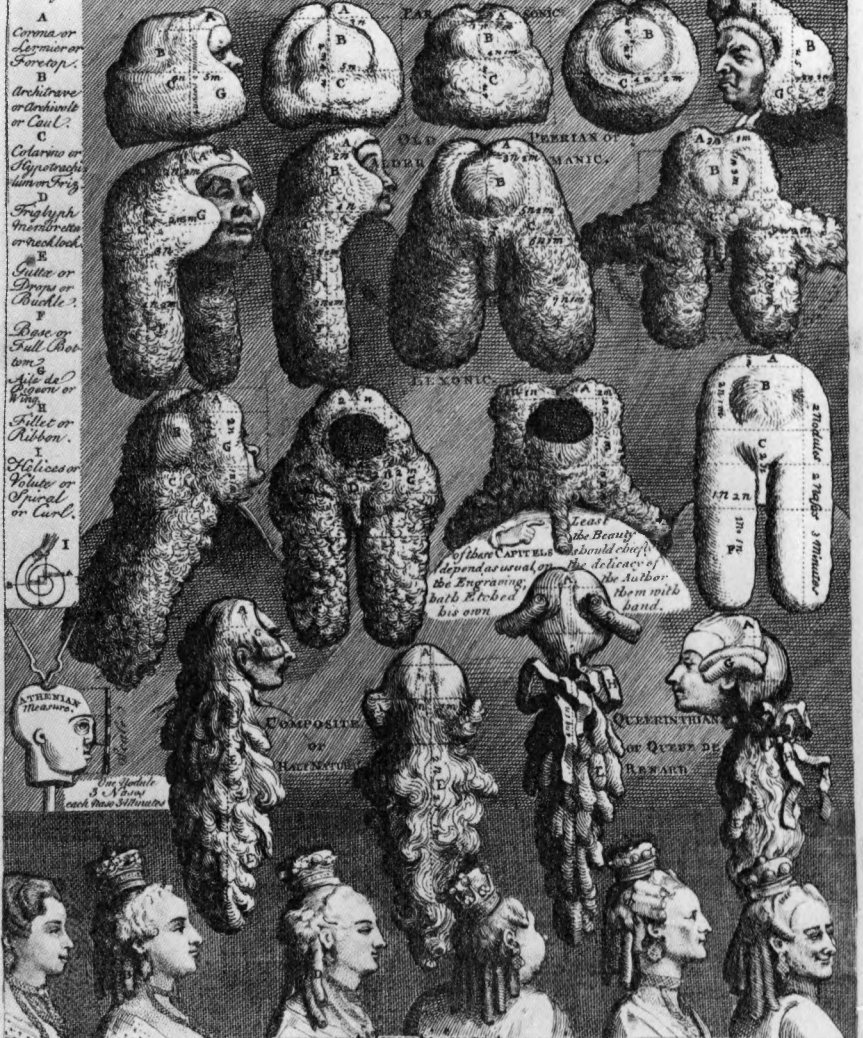


27 наброски лиц. Из рукописи «Анализа красоты»



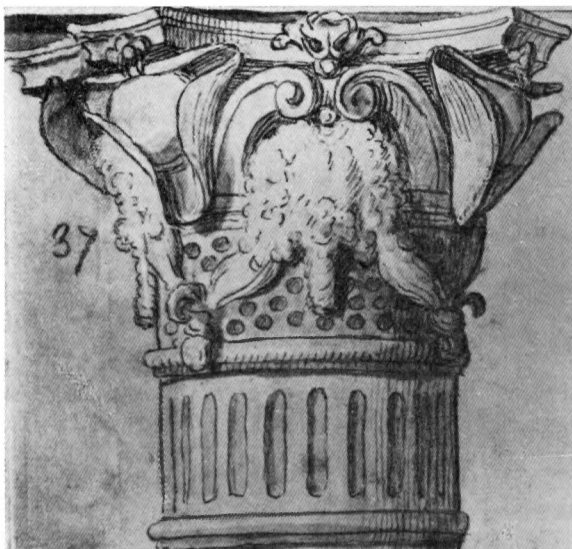
28 Голова старика. *Набросок из рукописи «Анализа красоты»*

The five orders of FERRIWIGS as they were worn at the late CORONATION, measured Architecturally.



Advertisement.

In about Seventeen Years will be completed, in Six Volumes, folio, price, Fifteen Guineas, the exact Measurements of the FERRIWIGS of the ancients; taken from the Statues, Bustos & Baso-Reliefs, of Athens, Palmira, Balbec, and Rome, by MODESTO PERRIWIG-meter from Lagado. NB. None will be sold but to Subscribers. Published as the Act directs Oct. 15 1765 by W. Hogarth.



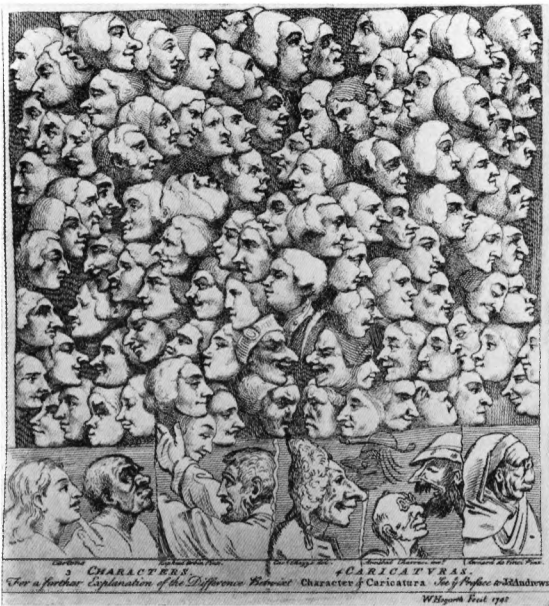
30 Проект капители из париков.
Набросок из рукописи «Анализа красоты»



31 Старое дитя. Пугги



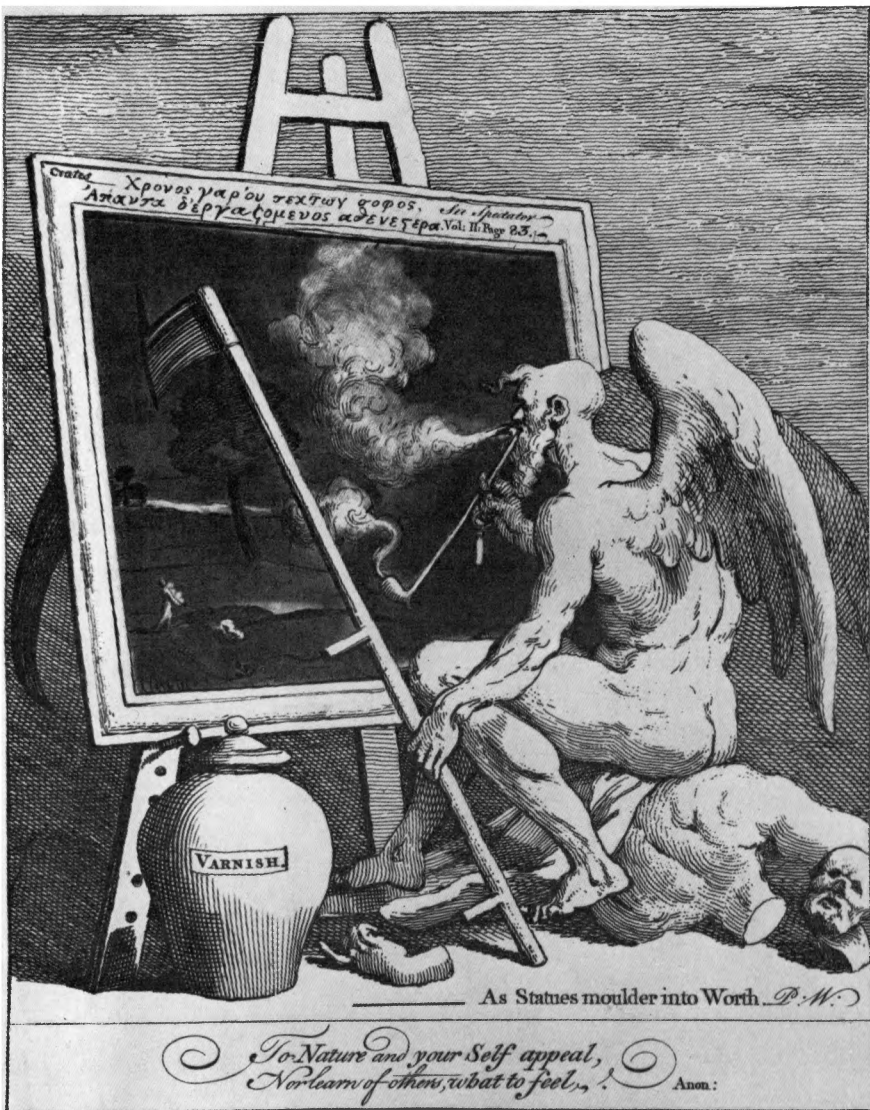
32 Старое дитя. Ребенок в мужском парике. Танцовщик.
 Наброски из рукописи «Анализа красоты»



33 Характеры и карикатуры



34 Суд. О различных значениях слов «характер», «карикатура» и «утрировка» в живописи и рисунке



35 Время, окуривающее картину



36 Сцена из пьесы «Индийский император, или Завоевание Мексики»



37 Поход гвардии в Фишчи





40 Выборы в парламент. Лист III. Голосование



41 Выборы в парламент. Лист IV. Триумф избранного в парламент

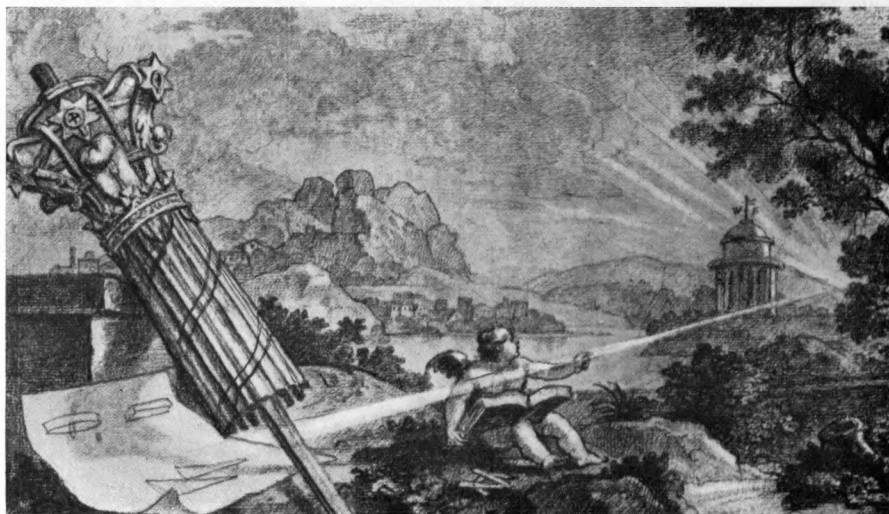


43 Капрал Трим читает проповедь.

*Рисунок для гравюры
к «Тристраму Шенди»
Л. Стерна*



44 Ложная перспектива.
*Акватинта Лекёра
с утраченного рисунка Хогарта*



45 Архитектурная перспектива



46 Бюст девочки



47 Санчо Панса



48 Кости



49 Кости

Наброски из рукописи «Анализа красоты»



50 Автопортрет. Гравюра с картины 1764 г.