

АНТИЧНОСТЬ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ XV-НАЧАЛА XX ВЕКОВ



Turner, 1844

THE CLASSICAL TRADITION IN EUROPEAN PAINTING

From the Renaissance to the Early 20th Century

Moscow
Sovetsky Khudozhnik Publishers
1984

АНТИЧНОСТЬ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ XV- НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Москва
Советский художник
1984

Авторы статей:

М.С.Сененко, М.В.Алпатов,
К.С.Егорова, И.А.Кузнецова,
М.М.Алленов, Г.А.Недошивин

Художник

Л.Е.Горячкин

Перевод на английский язык

Е.Бессмертной

Foreword

by M. Senenko

Contributors:

M. Alpatov, X. Yegorova,
I. Kuznetsova, M. Allenov,
and G. Nedoshivin

Designed

by L. Goriachkin

English translation

by E. Bessmertnaya

Оглавление

Contents

Введение	7	Introductory note
М.В.Алпатов		
Искусство Возрождения и античность	8	
К-С.Егорова		
Античное наследие и европейская художественная культура XVII столетия	12	
И.А.Кузнецова		
Обращение к античности во второй половине XVIII века	18	
М.М.Алленов		
Образы античности в русской живописи	24	
Г.А. Недошивин		
Судьба античного наследия в искусстве XX века	33	
Живопись эпохи Возрождения	40	Renaissance Painting
Живопись XVII века	58	17th Century Painting
Живопись XVIII века	88	18th Century Painting
Живопись XIX века	109	19th Century Painting
Живопись XX века	144	20th Century Painting
Аннотированный список иллюстраций	156	
Принятые сокращения	163	
	164	Notes on the Plates
Именной указатель	174	
	175	Index

Введение

Название альбома говорит само за себя. Значительность данной темы явствует из того факта, что существующая ныне европейская цивилизация во многом, если не во всем, обязана цивилизации античной. Влияние ее на все области человеческой жизни последующих эпох, включая художественную культуру, в которой это влияние проявилось наиболее ярко, велико, многосторонне, сложно и необычайно интересно. Однако долетевший и до нас из Греции и Рима голос античности на пути своем звучал и воспринимался по-разному. В этом альбоме сделана попытка показать, какие изменения претерпевал античный образ в живописи на протяжении веков, начиная с эпохи Возрождения. Материалом послужила показанная летом 1982 года в ГМИИ им. А.С.Пушкина выставка того же, что и альбом, названия. Предваряющие иллюстрации статьи К.С.Егоровой, И.А.Кузнецовой, М.М.Алленова были написаны специально в связи с данной выставкой и помещены в каталоге. Статья М.В.Алпатова взята из его книги «Художественные проблемы итальянского Возрождения» (М., 1976). Статья Г.А.Недошивина является частью законченной им несколько лет назад работы.

Иллюстрации помещены в хронологическом порядке по пяти разделам. Перед каждым разделом дана краткая характеристика интерпретации образа античности в живописи данного периода, и каждая воспроизведенная картина в свою очередь снабжена аннотацией.

В альбоме использованы материалы каталога выставки.

Ниже приводится отрывок из предисловия М.С.Сененко к каталогу.

Античное наследие было живо в средние века, но лишь начиная с эпохи Возрождения оно было осознано как образец, мерило, своего рода точка отсчета. Обращением к античному идеалу ознаменовался глубокий и сложный процесс секуляризации европейской культуры. При сохранившемся в ней стремлении к прочным опорам, «вечным истинам» она на протяжении нескольких веков черпала из неиссякаемого источника классического искусства с его завершенностью, уравновешенностью, гармонией. Пластически воплощенный идеал «прекрасного и доброго» человека стал выражением духовного совершенства не только античного, но и христианского героя, личности вообще. Словесная и изобразительная метафора, отсылающая к античной мифологии и истории, надолго утвердилась в правах излюбленного языка художников. Представление об этических нормах и гражданских добродетелях древних определило внутренний строй многих произведений искусства, особенно в XVII и XVIII веках. С течением времени античный идеал утратил былую универсальность, и догматическое следование его канонам выродилось в академическую рутину. Но живая нить связи с античностью не прерывалась и в XIX веке, а на рубеже нынешнего столетия явственно почувствовалась необходимость укрепить и обновить ее.

Эстетическое сознание нашего времени находится в сложных отношениях с классической древностью. На него воздействуют по меньшей мере два фактора: с одной стороны, утонченное знание о самой античности благодаря достижениям современной науки, с другой — освоение художественного образа античности, эволюционизировавшего на протяжении нескольких предшествующих культурных эпох.

Introductory Note

The name of this volume — *The Classical Tradition in European Painting from Renaissance to the Early 20th Centuries* — speaks for itself. European civilization as it is now owes so much, if not all, to the civilization of classical antiquity that the importance of the subject is self-evident. Throughout the centuries the impact of antiquity on all the spheres of life, including artistic endeavour — where this impact was undoubtedly the most striking, was powerful and complex; it comprises many aspects and is truly fascinating. Yet the message of ancient Greece and Rome, of which we in our day are also aware, had a different ring for, and was given a different interpretation by, those who received it in different historical periods. The present volume is an essay purporting to show how the image of antiquity was interpreted in painting, starting with the Renaissance. It is based on the material of the exhibition of the same name, held in the summer of 1982 in the Pushkin Museum of Fine Arts in Moscow.

The plates, arranged in chronological order, are divided into five sections (the intra-sectional sequence is in accordance with the year of the artist's birth). Every section is preceded by a brief note (in Russian and in English) on the artistic interpretation of antiquity in the given period; every plate is accompanied by its own note (in Russian and in English).

From the foreword in the Catalogue of the exhibition:

The heritage of ancient Greece and Rome was not totally lost in the Middle Ages. Yet it was only in the Renaissance period that it came to be recognized as a shining example and a model for all time. The recognition of the ideal of classical antiquity signified the deep-going, complex process of the secularization of European culture. Because it retained its urge for a firm footing and for "eternal truth", European culture proceeded for several centuries to draw on the bountiful source of antique art, marked as it is with perfect integrity, harmony and balance. The ideal of the beautiful and benign human being, perpetuated by the plastic arts, was identified with the spiritual perfection of both the ancient and the Christian heroes, and of the individual as such. Verbal and pictorial allusions to Greek and Roman mythology and history took strong and durable root as the artists' cherished expressive idiom. The prevailing interpretation of the ethic norms and civic virtues of the Greeks and Romans dominated the essence of many works of art, especially in the seventeenth and eighteenth centuries. In the course of time the ideals of classical antiquity lost their erstwhile universality, and the punctilious clinging to these canons led to academic routine. Yet the organic connection with antiquity remained unbroken even in the nineteenth century; and the turn of the nineteenth and twentieth centuries was marked by an insistent striving to strengthen and renew that connection.

The aesthetic consciousness of our own time has an involved relationship with classical antiquity, being affected by two factors at least: one is the superior knowledge of that epoch gained by contemporary science; the other is the perception of antiquity's artistic image in its totality, comprising all the preceding stages of artistic development.

Marina Senenko,
Curator of the Pushkin Museum of Fine Arts

М.В.Алпатов

Искусство Возрождения и античность

Возрождению принадлежит честь открытия античного искусства, которое в течение многих лет средневековья оставалось почти неизвестным. Античность, этот забытый мир, вновь является Возрождению, как древняя сказочная птица Феникс. Колонны начинают служить опорой, в скульптуре замечается рост пластического начала, в живописи возникает трехмерное пространство и светотень. Все это придает образам больше красочности и жизненности. Обретение этих забытых качеств наполняло людей Возрождения гордостью; восхищаясь своими художниками, они сравнивали их с великими греками Фидием и Поликлетом.

Мы так привыкли считать, что Возрождение — это возрождение античности, что историки искусства, в сущности, почти не касались вопроса о том, какую же именно античность возрождали Брунеллески, Донателло и их продолжатели.

Между тем в духовный мир современного человека постепенно вошло искусство тех периодов древности, о которых гуманисты не имели представления. Они действительно ничего не знали ни о греческой архаике, ни о древнем Крите и Микенах, ни о доколумбовой Мексике, ни об Иране Ахеменидов и Сасанидов, ни о пластике Танского периода, ни об индийских храмах, ни о бизонах и оленях в пещерах Альтамиры и Ласко, ни о многом другом, что в наши дни стало общеизвестно. Самое большее: они догадывались об этих древних культурах. В кружке флорентийских неоплатоников интересовались египетскими иероглифами. Высказывалось предположение, что в подернутых дымкой пейзажах итальянских мастеров XV века отразились впечатления от древнекитайской живописи по шелку. Джентиле Беллини делал портрет турецкого художника в «иранском стиле». Все это не исключает непреодолимой грани, которая отделяла Италию от великих доклассических культур. Но так ли они были всегда противоположны? Фрески Пьеро делла Франческа и Мантеньи порою напоминают фиванские росписи Нового царства, женщины Боттичелли и Пьеро делла Франческа — женщин Аджанты с их стройными, гибкими телами. Скачущие лошадки в Дуньхуане могут напомнить фрески Кампо Санто в Пизе. В пещерном храме Элуры мы вспоминаем Капеллу Медичи Микеланджело.

Помимо сообщества культур в историческом пространстве и времени есть еще сообщество в мире ценностей. И потому возможны совпадения в решении одной задачи двух учеников, сидящих на разных скамейках.

Видимо, в творческом воображении художников имеются общие закономерности или же имеются хотя бы общие границы их возможностей, и потому Микеланджело и индийский скульптор сходным образом пирамидально

группировали тела и ставили их перед стеной. Во всяком случае, «встречи» Возрождения с великими культурами доклассической древности — свидетельство того, что в своих самых мудрых прозрениях оно не порывало с основами основ, которые были созданы народами в пору их младенчества. Но, конечно, у Возрождения больше всего непосредственных связей и совпадений с культурой греко-римской. Итальянцы не только учились у древних, но им откровенно подражали. Их роднила сама их историческая судьба, и это сделало закономерным обращение Возрождения к античности.

Античная культура на протяжении веков прошла путь от варварства к цивилизации, от хтонического поклонения земле к попыткам разумного истолкования мира. В античности это сопровождалось усилиями сохранить на высшей стадии поэтическое отношение к миру. Античность трагически переживала переход от городских общин к всемирным монархиям. Это было близко и понятно итальянцам эпохи Возрождения. Они угадывали в памятниках античной культуры волнующий урок и высокий пример. Вот почему интерес к античности стал их неодолимой страстью.

В эпоху Возрождения понятие античности было чем-то единым. Говорили о греко-римской старине. Между тем сейчас ясно, что между искусством Древней Греции и Древнего Рима существовало разительное расхождение. Греческое искусство чарует нас естественной прелестью и простотой своих форм. Это искусство оригинальное. Искусство Древнего Рима копирует греческое, все в нем более рассудочно, взвешенно. Греческое искусство всегда утверждает себя чисто художественными средствами в самом вещественном бытии произведений; римское добавляет к этому логические доказательства, оно ратует, борется, оно не чуждо риторических преувеличений.

Римские памятники были перед глазами итальянцев, они чувствовали себя преемниками, потомками древних римлян; итальянский язык напоминал латынь. Поэтому вполне естественно, что Возрождение началось с собирания, коллекционирования памятников римского происхождения. Этим отчасти объясняется, что «Илиада» Гомера пользовалась меньшей славой, чем «Энеида» Вергилия. Впрочем, помимо знаний, существовало еще историческое чутье, и оно помогло многим пробиться к истинной классике.

Историки итальянского искусства накопили множество наблюдений над тем, какие произведения античного искусства вдохновляли мастеров Возрождения. Нередко, даже не подражая античным шедеврам, только в силу природной чуткости и догадливости, они создавали образы, овеянные духом античности.

Сильное влияние римских образцов видно уже в кафедре пизанского баптистерия, выполненной Никколо Пизано в XIII веке. Римские впечатления особенно сильны в его рельефе «Поклонение волхвов». Подлинный реформатор итальянской живописи Джотто в своих фресках капеллы дель Арена в Падуе несомненно заимствовал многие черты из тех же источников. Например, во фреске «Увенчание терновым венцом» об этом свидетельствуют четкое расположение фигур, логика композиции.

Зависимость итальянцев от римской традиции совершенно ясно видна во фреске **Мазаччо** «Взимание подати» в капелле Бранкаччи во Флоренции. В самой расстановке фигур и в их равновозвешивании видно следование римским рельефам Алтаря Мира. В двух конных статуях кондотьеров — «Гаттамелате» Донателло (Падуя) и в еще большей степени в «Коллеоне» Вероккьо (Венеция), а также во многих современных им скульптурных портретах заметно воздействие древнеримских примеров.

Вся деятельность Мантеньи, начиная с молодых лет, была посвящена римской античности. Он писал евангельские события так, будто происходили они в Древнем Риме. Его «Триумф Цезаря» (Лондон) доставил ему громкую славу. Эрколе Роберти строил свои композиции по образцу римских рельефов. В его картинах «Взятие Христа под стражу» и «Несение креста» (Дрезден) фигуры расположены так же тесно, как в римских рельефах.

Итальянцы мало интересовались судьбой греческих памятников. Единственным путешественником по Греции был Кириако ДАнкона.

В Италии имелись и собственные греческие памятники — в Пестуме и Сицилии, но они оставались незамеченными. Итальянцы чтили Витрувия как представителя архитектуры Древнего Рима.

Но все же отдельные мастера вдохновлялись примером греческого искусства. Оно влекло к себе простотой и легкостью исполнения; художникам, следовавшим римским образцам, влияние греческого искусства придавало поэтическое своеобразие.

Дуччо в алтарном образе из Сиенского собора выступал как подражатель византийской живописи. Но Византия была проникнута античными эллинистическими традициями.

В произведениях Дуччо все музыкально и певуче, как в древнегреческом искусстве. У Донателло в «Благовещении» (Флоренция) в фигуре коленапреклоненного ангела с его мягко струящимся плащом проглядывает пленительная грация и чистота, как в аттических надгробиях IV века до н. э.

В середине XV века в Италии появляется мастер Пьеро делла Франческа, который не-

ожиданно обнаруживает грубое понимание греческого духа и тонко его соблюдает в Сан Франческо в Ареццо. Но больше всего это чувствуется в фигуре его обнаженного «Геракла» (Бостон). В своей картине «Крещение» (Лондон) Пьеро делла Франческа придал ангелам облик милостивых белокурой крестьянских девушек. И вместе с тем в лице ангела с венком на голове, в его гордой осанке, чертах лица, устремленных вдаль глазах есть нечто родственное женской фигуре в античной фреске дома Ливии на Палатине. В картинах Тинторетто в Скуола ди Сан Рокко в некоторых, написанных широкой и свободной кистью второплановых сценах есть удивительные «живописные прозрения» в духе античных росписей виллы Фарнезины в Риме.

В картине Антонелло да Мессины тело красивого «Св. Себастьяна» (Дрезден) обнаруживает сходство с «курсами» — архаическими греческими скульптурами юношей.

Боттичелли в своем «Рождении Венеры» (Флоренция) строит композицию, как в эллинистической живописи. В раннем произведении Рафаэля «Обручение Марии» (Милан) певучие линии, очерчивающие фигуры, связывают их воедино, что составляет главное очарование картины. Но проходят годы — и в его несущейся по воде «Галатее» (Рим, вилла Фарнезина) теряется чувство греческой гармонии; обилие фигур в свите Галатеи заставляет видеть воздействие Рима.

Микеланджело в большинстве своих статуй по-римски отчетливо выделяет каждую складку одежды, в лицах персонажей точно так же передает все их черты. Но в телах юношей и мужчин для гробницы папы Юлия II (Флоренция) он решился, подобно грекам, передать гибкое движение как чисто пластическую задачу.

Рассадником греческого духа в эпоху Возрождения служила Венеция, связанная с Востоком, с Византией — и тем самым с Древней Грецией. Недаром здесь существовала типография Альда Мануция, где издавались греческие классики. Уже в картине Джованни Беллини «Вакханалия» (Вашингтон) вся сцена полна неописуемой красоты, свежести и чисто эллинского очарования. В «Спящей Венере» Джорджоне (Дрезден) царят светлое чувство, чистота и невинность, которые можно объяснить только впечатлениями художника от греческих статуй обнаженных богинь. Та же проблема стояла перед Тицианом, когда он задумал свою «Венеру» (Мадрид), ласкающую шенка и слушающую игру на органе галантного кавалера; но Венера Тициана откровенно чувственна. В конце своей жизни он создал картину «Пастух и нимфа» (Вена) — две фигуры на фоне грозного пейзажа. В их облике нет ничего бытового, нимфа подобна ожившей античной

статуе спящей Ариадны, обретенной Дионисом. Тициан проявил такое понимание греческого мифа, такое умение его воплотить, каким не обладал ни один итальянский мастер Возрождения.

Трудно переоценить огромное образовательное, воспитательное значение античности для людей Возрождения, значение открытий, раскопок, собирательства, благоговеющего изучения и старательного подражания классическим образцам. Дело не ограничивалось энтузиазмом отдельных людей, оно приобрело общенациональное значение. На пороге цивилизации нового времени Италия находит поддержку в представителях культуры, за тысячелетие до того закончившей свой круг развития.

Для понимания искусства Возрождения важно уяснить себе, в чем итальянцы следовали античности, в чем они шли своим собственным путем. В то время об этом никто не решался сказать. Альберти счел бы это недопустимым. В действительности итальянцы не были послушными учениками. Возрождение искусства нередко понималось ими как преобразование античной основы.

«Шествие богородицы в дом Иосифа» Джотто, как давно уже было отмечено, напоминает античное шествие. В росписи гробницы в Казанлыке (Болгария), по стилю еще близкой строгому стилю в вазописи, участники погребального шествия выстроены в ряд и образуют цепочку. На плафоне гробницы они символизируют вечный круговорот жизни. Они принадлежат миру идей.

В своих падуанских фресках Джотто также вскрывает простейшие закономерности в жизни человека. И в этом он близок античности. Но его участники шествия образуют картину. Фигуры Марии и ее спутниц подчеркнута осязаемы, даже несколько тяжеловесны. Они закрывают друг друга, сливаются в группы. В своем стремлении вскрыть в мире явлений закономерности мира сущностей Джотто — предшественник Возрождения. И в этом он далек от классической древности.

Еще более разительны расхождения между античным рельефом и рельефом XV века. Рельеф св. Цецилии (Флоренция) долгое время считался работой Донателло, ныне его приписывают Дезидерио да Сеттиньяно. Видимо, современники считали его бесспорным проявлением классического вкуса. Действительно, как и в живописных женских портретах того времени, строгий профиль навеян античными прототипами, геммами и монетами. Но если сравнить работу Дезидерио с рельефом «Рождение Венеры» на Троне Людовизи, то нетрудно заметить грань, отделяющую Возрождение от античности.

Античный мастер, как и итальянский, любовался строгой красотой женского профиля

и волнистых прядей волос. Но в классическом рельефе V века до н. э. мы не перестаем ощущать, что он изваян из камня, из мрамора, имеющего свою выпуклость, материальность. Чудо искусства в том, что мрамор, не теряя своих свойств материала, превращается в подобие прекрасной женщины с ниспадающими прядями волос. Материальное и духовное находятся в счастливой гармонии. Созерцание этой гармонии приобщает нас к идеальному миру.

Рельеф итальянского мастера — это, в сущности, иллюзорная картина, выполненная не красками, а в мраморе, но так, что мрамор как бы обесценен. Все свое изысканное мастерство Дезидерио употребил на то, чтобы казалось, что женщина, с ее классическим профилем и причудливыми завитками волос, находится как бы в пролете окна. Тонкая лепка лица и волос — это почти сфумато Леонардо. В рельефе есть некоторая фотографичность в духе XIX века.

Такой картинности, живописности рельефа античность не знала даже в эпоху эллинизма. Принято считать, что в «Триумфе Галатеи» в Фарнезине Рафаэль сравнялся с античными живописцами. Мнение это возникло в те времена, когда представление об античной живописи было еще очень смутно, но оно сохраняется по традиции и доныне. Чтобы убедиться в том, как далеко ушел Рафаэль от боготворимой им классики, нужно сравнить кукулю-либо из фресок из жизни Психеи с античной картиной вроде «Девушки, играющие в кости» в Неаполе. Фигуры Рафаэля, образуют группы и превосходно вписаны в интервалы между арками. Они так телесны, осязательно анатомически вылеплены кистью мастера, что отделяются от стены, тяжело нависают. (Быть может, участие в работе Дж. Романо еще усилило это впечатление, хотя в основном он послушно следовал рисункам мастера.) Одухотворенная прелесть античного рисунка с легко обозначенными гибкими контурами, музыкальностью целого оказалась недоступной мастеру Возрождения. Здесь, как и при сравнении фрески Джотто с фреской в Казанлыке, мы имеем дело с противоположностью между идеальным миром сущностей и миром явлений во всей их чувственности.

В ранней молодости Микеланджело выполнил статую в античном духе, и его современники принимали ее за «антик». Всю свою жизнь он был страстным поклонником античности и в искусстве и в философии. И если в Сикстинском плафоне его вдохновляло платоновское учение об идеях, то неудивительно, что и в своих обнаженных юношах, так называемых «ignudi», он решился на своде папской капеллы воплотить свое представление о предмете платонической любви. Действительно, между юношами Микеланджело

и фигурой жениха из знаменитой «Альдобрандинской свадьбы» I века до н. э. есть черты общего во взгляде глаз, в красоте телосложений. Казалось бы, в лице Микеланджело Возрождение совсем подошло к античному идеалу.

Однако в античной картине человек выражает себя в покое, в естественном равновесии своих членов. Его большие, доверчиво раскрытые глаза устремлены как бы в золотой век. Юноша Микеланджело делает усилия, тело его напряжено, как натянутый лук, мускулы играют под кожным покровом, волосы образуют вокруг головы клубок змей. Можно признать, что чаяния Микеланджело были устремлены к тому миру, о котором говорил Платон. Но он не мог преодолеть в себе то представление о жаждущем счастья, но осужденном на страдания человеке, которое он унаследовал от Данте.

В архитектуре Высокого Возрождения самым классическим зданием принято считать маленький храмик «Темпьетто» Браманте, рядом с храмом Сан Пьетро ин Монторио. Казалось бы, итальянский мастер, который обычно вынужден был считаться с практическим назначением здания, на этот раз мог удовлетворить свой собственный идеал — создать круглый храмик в духе Витрувия. Да, действительно, круглый план, классический ордер — все это как в древности.

И все-таки это всего лишь модель античного храма, его воспроизведение, как на картинах и на гравюрах итальянских мастеров. Но ему не хватает «существенности», присущей не только греческой дорике, но и римской архитектуре, хотя бы круглому храму на Форуме. Античный храм обладает драгоценным свойством — всем своим обликом он утверждает свое право на самостоятельное существование, свою принадлежность к высшей реальности. Даже в тех случаях, когда от античного храма сохранилась всего одна колонна, она полна этого самоутверждения. Между тем в «Темпьетто» колонны образуют всего лишь архитектурную картину, которая существует ради зрителя, почти как здания на театральной сцене.

Люди Возрождения были уверены, что вернули жизнь античности. Этот миф их тешил и вдохновлял. Они создали на основе его много прекрасного. Но их миф был в значительной степени самообманом. Итальянской классике не хватало античной формообразующей силы, в ней было больше сил воспроизведения. Попытки утвердить античные понятия должны были потерпеть крушение и дали повод для возникновения откровенно антиклассических направлений в XVI веке. Прекрасное сновиденье исчезло, и люди с горечью осознали, что призвание их заключается в чем-то совершенно ином.

К.С.Егорова

Античное наследие и европейская художественная культура XVII столетия

Художественная культура XVII века остается в значительной степени «мифологизированной», то есть важнейшие социальные, этические, эстетические проблемы эпохи мыслятся в понятиях и образах античного, христианского, библейского мифа. Христианская религия играет активную социально-политическую роль, под ее лозунгами выступают мощные общественные движения, ведутся войны, многие люди убеждены, что провидение ежечасно определяет ход их жизни. Интерес к религиозной тематике понятен. Но античность? Почему людей продолжают привлекать богатства древней культуры, не имеющие, казалось бы, никакого отношения к их жизни? Ведь никто уже давным-давно не верит в античных богов, даже под видом злобных демонов, воплощений дьявола, как представляло их себе средневековье. Более того: как известно, именно с окончательным отмиранием этой веры и с появлением исторического понимания античности как далекой древности связано сложение возрожденческих воззрений на нее, легших в основу взглядов последующих эпох. Видимо, коренной причиной обращения к античности в XV—XVII веках были поиски неких ориентиров, выходящих за пределы привычной реальности. В истории известна лишь одна эпоха — европейский XIX век, — когда искусство ищет свои истоки и цели в окружающей действительности и только в ней. Но это исключение. Как правило, духовная культура, коренясь в конечном счете в реальности, стремится сочетать исходящие от нее импульсы с некоторой иной системой ценностей, иной — воображаемой или желаемой — картиной мира. Такая картина мира отличается большей или меньшей стройностью; опираясь на нее, человеческое сознание вносит определенную — пусть в значительной мере иллюзорную — закономерность в эмпирическую реальность. Подобная мыслительная система мира в той или иной степени противостоит эмпирии, вытесняя и подменяя ее собой. Со всей очевидностью противостояние реальности и духовных структур проявляется там, где доминирующую роль играет религия.

Обострение религиозной борьбы, Реформация и жестокие войны XVI—XVII веков, проходившие под религиозными лозунгами, свидетельствуют о том, что христианство стало предметом рационалистического анализа, предметом спора и выбора — в такой мере и в такой форме, к которой не приближались еретические движения средневековья. В религиозных спорах складывается понятие свободы совести, в принципе враждебное всякой религии.

Восхищение античностью служит секуляризации и порождается ею. Античная система ценностей — научных, моральных, эстетических — воспринимается как внерелигиозная, поскольку соответствующая ей религия давно умерла. Какими бы верующими христианами ни были европейцы того времени, бурный интерес к античному наследию свидетельствует о растущей потребности в иной системе осмысления мира, нежели та, которую выработала христианская церковь.

Гигантское духовное наследие античности давало в этом смысле неисчерпаемые возможности. Оно представляло собой внутренне единую систему и потому могло играть роль мировоззренческих координат. Вместе с тем материал античной философии и науки, литературы и искусства был не только обширен, но и многолик, многослоен, чрезвычайно лабилен. Заново в эпоху Возрождения открыв для себя античную древность, представители европейской цивилизации проявляют редкую изобретательность и гибкость, приспособляя это наследие к своим нуждам.

Бурно развивающаяся рационалистическая философия XVII века возводит свой метод к математике, которая опирается на науку древности. Однако для широких кругов образованных людей едва ли не большее значение имела другая область — учение о человеке. Прописной истиной становится учение о неразрывной связи физической и духовной жизни человека (в противовес их противопоставлению, характерному для христианства), об идеале как всестороннем, гармоничном развитии личности, как норме телесного и душевного здоровья. Если Возрождение двигало эти представления и боролось за них, то в XVII столетии они стали чем-то само собой разумеющимся. В начале века Рубенс приказывает выбить на каменном портале во дворе своего антверпенского дома знаменитый афоризм Ювенала: «*Mens sana in corpore sano*» («Здоровый дух в здоровом теле») — девиз разумной и достойной жизни, уже ни у кого не вызывающий сомнений.

Античное учение о счастливом «золотом веке», который якобы пережило человечество на заре своей истории, уже в эпоху Возрождения стали применять к самой античности. Наследники Возрождения, люди XVII столетия были убеждены, что время неповторимого расцвета наук и искусств, изобиловавшее к тому же проявлениями гражданских добродетелей, и было царством высокой мудрости и красоты, когда род людской достиг наивысшего совершенства, какое ему вообще доступно. Всякое соприкосновение, всякая связь с античностью возвышает, «освящает» любые новейшие начинания, особенно в художественном творчестве.

Любопытно следующее обстоятельство: по сочинениям греческих и римских авторов — того же Ювенала, Тацита и других — было

хорошо известно, каких жестокостей, несправедливостей и преступлений была полна жизнь их современников, однако это никого не смущало. Ведь древние авторы описывали также гражданственные и воинские подвиги, проявления политической мудрости, добродетели, героического самопожертвования; они передавали поэтические мифы, полные глубокого смысла, а иногда и таинственных иносказаний. Их сочинения отличались такой многогранностью и завершенностью мысли, такой отточенностью литературной формы, какой лишь в редких случаях достигала новая европейская литература. Наконец, самая древность античной цивилизации внушала почтительный трепет: это была мудрость далеких веков, когда люди были ближе к пониманию скрытых законов природы, великих тайн бытия. Характерно, что европейцев нового времени — в том числе церковных деятелей — нисколько не смущает и то обстоятельство, что эти древние «тайны» не могли иметь никакого отношения к христианству. Постепенно уходит, забывается даже установившаяся ранее привычка толковать образы и эпизоды языческих мифов как провозвестие или аллегорическое подобие истин христианства. Значит ли это, что античность интересует сама по себе? Да, конечно. Вместе с тем очевидно, что XVII век переносит в древность свои собственные понятия и проблемы, настойчиво добиваясь их решения. Едва ли не важнейшей такой проблемой была разработка этического идеала, жизненного, многостороннего, полнокровного, учитывающего всю сложность и своеобразие человеческой психики, применимого к разным людям в разнообразных обстоятельствах. Эта задача проходит красной нитью через творчество величайших гениев эпохи. Значительную роль играет здесь античное духовное наследие, которое понимают и используют по-разному. Разнообразие подходов лишний раз свидетельствует о свободной, самостоятельной, ищущей позиции художников, для которых обращение к античности служит импульсом, стимулирующим творчество.

Попробуем оценить под этим углом зрения творческие позиции четырех величайших живописцев эпохи: Рубенса, Рембрандта, Веласкеса и Пуссена.

Для современников Рубенс — общепризнанный авторитет в вопросах искусства и материальной культуры древности. Он вхож в круги ученых гуманистов, хорошо знает латынь и римскую литературу, а также греческих авторов в латинских переводах. Он скрупулезно изучает античные памятники, считая такого рода познания необходимой составной частью профессионального багажа живописца; не случайно сохранилось

огромное количество рисунков с антиков, исполненных в его мастерской. Вместе с тем известно его высказывание, что современная живопись обладает большими возможностями, нежели античная скульптура, передавая жизнь со всем богатством красок, тонкостью светотени и т. п., и что чрезмерное увлечение антиками угрожает забвением этих возможностей. Такую же свободу суждений, свободу интерпретации Рубенс оставляет за собой и в трактовке тем, сюжетов и образов.

Множество его произведений исполнено на сюжеты, заимствованные из античной мифологии, истории и литературы. Среди них особую роль играют тема героического подвига («История Деция Муса», «Прометей», «История Ахилла», «Смерть Сенеки» и т. д.) и тема гедонистического наслаждения жизнью (прежде всего многочисленные варианты «Вакханалий», включая московскую картину). В сущности, это не две темы, а два аспекта миропонимания, доминирующие в его искусстве, его творческом складе. Они существуют в нераздельном единстве, хотя в различных произведениях то один, то другой аспект может выступать на первый план.

Думается, особый интерес Рубенса к античной древности был вызван не только обстоятельствами его биографии (например, дружбой с учеными гуманистами, в число которых входил его брат Филипп), но прежде всего своеобразием его индивидуальности. Дар сенсуалистического наслаждения жизнью во всех ее проявлениях сочетается в нем с артистизмом, с высочайшей художественной культурой; мощь фантазии и темперамента — с самодисциплиной, разумом, точным расчетом. Как художник и как человек он приближается к идеалу всесторонне развитой, универсальной, гармоничной личности, насколько это вообще доступно европейцу нового времени. Он лишен комплексов неуверенности, неполноценности, сомнений в себе. Его творчество подобно потоку природной стихии, законы которого устанавливает его собственный разум. В этом сочетании мощи, свободы и естественности с утонченным эстетизмом (который проявляется прежде всего в колорите) есть нечто родственное художественной культуре античности. Можно найти и более конкретные черты сходства между живописью Рубенса и определенным кругом античных памятников, прежде всего со скульптурой эллинизма. Художник знал многие выдающиеся памятники этого круга («Лаокоон», «Геркулес Фарнезе» и др.). Правда, Рубенсу остался неизвестен величайший из них и самый близкий ему по духу — «Пергамский алтарь». Тем удивительнее внутреннее родство между искусством мастера и этим великим творением древности.

Думается, своеобразное родство с духовным строем античной культуры коренится в неких основах творческой личности Рубенса, которые с трудом поддаются определению. Их проявлением является, например, отказ от углубленного индивидуального психологизма; художник способен передать и величайшее напряжение, пароксизм страсти, и еле уловимую, нежнейшую игру эмоций, однако, как правило, переживания его персонажей сохраняют своеобразный оттенок имперсональности, который исчезает лишь в некоторых портретах (прежде всего в позднем «Автопортрете» из Вены). Сюда же следует отнести «хоровой», массовый характер эмоционального содержания многофигурных картин мастера, будь то бурная «Битва греков с амазонками» (Мюнхен) или гедонистически-полнокровное «Возвращение Дианы с охоты» (Дрезден).

Тончайшей эмоциональностью наполняет Рубенс и природу; пейзаж у него очеловечен, а человек слит с природой («Меркурий и Аргус», Дрезден; «Вакх», Ленинград). На этой основе вырастает своеобразный пантеизм — спонтанное, непреложное, непобедимое чувство единства и одухотворенности всех вещей в мире, единства физической и духовной жизни не только отдельной личности, но и всей вселенной.

Рубенс был последним в ряду великих европейских мастеров, которые обладали способностью передавать вселенские масштабы изображаемого события. Именно такой характер носила некогда тема «Пергамского алтаря» — борьба богов и титанов; в христианской иконографии такой была тема Страшного суда. Рубенс в «Низвержении грешников» (Мюнхен) передает картину конца света, гибели человечества. Этот сюжет и позже продолжал существовать в живописи, однако воплотить его с подобной мощью и трагизмом не удалось более ни одному художнику; исключение можно найти только в литературе, а не в живописи — описание низвержения с небес Сатаны и его воинства в «Потерянном рае» Мильтона.

Во многом антиподом Рубенса является его младший современник Рембрандт. Основная линия его творчества — то погружение в противоречия индивидуального сознания, которого избегал Рубенс.

Рембрандт — прославленный мастер психологического портрета, в его сюжетных картинах преобладает библейская и евангельская тематика, которая также решается в ключе индивидуализированного психологизма. Гораздо более скромное место занимают эпизоды из мифов и древней истории, однако им посвящены некоторые наиболее значительные, этапные произведения мастера. Рембрандту чужды археологические увлечения его современников. В отличие от Ру-

бенса, его мало заботит воспроизведение античного костюма и даже точное следование рассказу древнего автора. Недаром сюжеты некоторых его картин вызывают споры: Дана ли это или одна из библейских героинь (относительно картины из Ленинграда); Флора или пастушка из современной художнику пасторальной пьесы (картины в Ленинграде и Лондоне) и т. п.

В упомянутых картинах в облике легендарных персонажей отчетливо читаются характерные, далекие от классического идеала черты реальных женщин. Обе «Флоры» — это портреты Саскии ван Эйленбург, жены художника; в «Данае», по-видимому, воспроизведен облик Гертье Диркс, его возлюбленной в те годы, когда он переработал картину, создав ее окончательный вариант. В поздний период творчества вторая жена Рембрандта Хендрике Стоффельс станет моделью картин «Флора» и «Юнона» (обе в Нью-Йорке). Рембрандт совершает «подстановку»: реальных женщин он превращает в легендарных героинь и богинь, причем иногда слегка меняет, но, в сущности, не смягчает индивидуальной характеристики их облика и внутреннего склада. Художник возводит на пьедестал живых людей, которых он любит. По-видимому, он не может и не хочет представить себе героев античных мифов иными, более совершенными, чем живые люди, его окружавшие.

Страсть Рембрандта к переодеваниям в портретах его близких и в изображениях наемных натурщиков говорит о стремлении выйти за рамки социальной реальности Голландии XVII века. Костюмированная модель как бы играет ту или иную роль, однако основу образа составляет правда характера человека — современника мастера. В результате творческая мысль колеблется между современностью и легендой, не устанавливая четкой границы между ними. Здесь уместно вспомнить, что такая граница всегда существует в произведениях его великих современников Рубенса и Пуссена; оба этих мастера никогда не теряют сознания исторической перспективы. Вместе с тем, видя в классической древности вечный идеал человеческого существования, они — каждый по-своему — возносят ее над историей.

У Рембрандта сознательное стремление показать определенную историческую эпоху встречается редко. С наибольшей определенностью оно сказалось в огромном холсте «Заговор Юлия Цивилиса» (Стокгольм, сохранилась лишь средняя часть). Сцена клятвы батавских вождей восстать против завоевателей-римлян воспринимается как грозное, многозначительное и таинственное событие, происходящее в далекой древности. В отличие от большинства художников XVII—XIX веков, Рембрандта мало интересует внеш-

няя достоверность околочностей, деталей быта и костюма, они сведены к минимуму и во многом фантастичны. Зато он инстинктивно угадывает напряженную атмосферу решимости и жестокой ненависти к врагу, особый духовный мир древних батавцев — иной, чем у современных голландцев, которые видели в них своих предков.

Восстание батавцев относится к временам Римской империи, однако оно направлено против античной цивилизации. Что же касается собственно античных сюжетов и образов, то они в творчестве Рембрандта в основе своей мало отличаются от библейской тематики: это все тот же мир поэтической фантазии, в котором человеческие характеры и эмоции проявляются с особой яркостью и полнотой. Этот мир, созданный Рембрандтом, не имеет точных географических и исторических координат. Даже античный костюм, хорошо знакомый художнику по гравюрам и слепкам, почти никогда не встречается в его работах: мастер заменяет его причудливыми одеяниями собственного изобретения, отчасти связанными с так называемым «бургундским» театральным костюмом эпохи («Аристотель перед бюстом Гомера», Нью-Йорк; «Лукреция», Вашингтон, и т. д.).

В некоторых картинах 1630-х годов можно уловить ироническое отношение к распространенным легендарным сюжетам. Вполне отчетливо оно сказалось в «Ганимеде» (Дрезден), где Юпитер, приняв облик орла, вместо прекрасного юноши похищает орущего от ужаса малыша. Однако далеко не мягкий юмор Рембрандта сказался и в «Автопортрете с Саскией на коленях» (Дрезден), написанном на сюжет евангельской притчи о блудном сыне, и в библейской сцене «Самсон угрожает своему тестю» (ранее Берлин, погибла в 1945). Все это свидетельствует о редкой для того времени свободе художника в обращении с освященными традицией сюжетами, вплоть до вызова современникам, которые по привычке относятся с уважением к этим старинным историям.

Вряд ли дело здесь в «германском» неприятии «романской» средиземноморской цивилизации, которое находили у Рембрандта немецкие романтики и их последователи. Объяснение следует искать в субъективном складе мастера и в особой социально-психологической и культурной ситуации в бюргерской республике Голландии, противостоявшей остальным феодально-абсолютистским государствам Европы. Однако и в самих этих государствах можно встретить художников, для которых ориентация на общепринятые ценности античности представляется чем-то необязательным или во всяком случае второстепенным. Величайший из них — Веласкес. В творчестве великого портретиста встреча-

ется ряд композиций на античные сюжеты, однако художник выбирает и толкует их наперекор традиции. Пусть у Рубенса в «Шествии Силена» (Мюнхен) козлоногие сатиры смешиваются с крестьянами и миф становится выражением народных представлений о радостной полноте физического бытия, картина тем не менее принадлежит к миру мифа, неустанно творимого художником. Когда же Веласкес пишет своего «Ваха» (Мадрид) — молодого парня в окружении деревенских кутил, — в картине остается лишь иронический кивок в сторону античности, народное веселье изображается как таковое. Ирония достигает апогея в «Эзопе» и «Мениппе» (Мадрид) — великолепных портретах опустившихся бродяг, которых художник окрестил именами баснописца и сатирика древности. Наперекор традиции, опираясь на реальность, создает художник свой идеал женской красоты («Венера», Лондон). В поздней картине «Пряхи» (Мадрид) можно усмотреть итог размышлений Веласкеса относительно дихотомии «жизнь и миф», «реальность и искусство». В глубине картины тканый ковер с изображением мифа об Афине и Арахне предстает как средоточие прекрасной мечты; ей противопоставит реальный мир труда — мир ткацкой мастерской, — но и здесь есть своя красота, воплощением которой служит мощная фигура молодой ткачихи.

Античные ассоциации для Веласкеса — нечто вроде ссылок на общепринятое, чтобы подчеркнуть принципиально иную суть своей собственной творческой позиции.

После Рубенса вторым художником, в чьем творчестве античная тема сыграла определяющую роль, был Пуссен. Почти всю свою творческую жизнь Пуссен провел в Риме, изучая искусство античности и Высокого Возрождения. В отличие от Рубенса, он оставил сравнительно немного зарисовок древних памятников; по свидетельству современников, изучая их, он старался прежде всего проникнуться их духом, их красотой, чтобы напитать ею свое творчество, не повторяя в точности форм той или иной статуи.

Пуссен хорошо знал и античную литературу, правда, в основном по итальянским и французским переводам. Его творчество охватывает обширный круг сюжетов, заимствованных у древних авторов, причем нередко художник выбирает в них необычный, редкий аспект. Так, в «Фастах» Овидия есть упоминание о саде богини Флоры, где росли прекрасные цветы; в картине «Царство Флоры» (Дрезден) Пуссен наполнил этот сад живыми людьми, которые, согласно «Метаморфозам» того же Овидия, по воле богов превратились в растения. Улыбаясь и рассыпая белые цветы, легко танцует безмятежная богиня Флора. Ее окружают погружен-

ные в себя задумчивые прекрасные юноши и влюбленные женщины, некоторые из них окровавлены, а налево обезумевший Аякс бросается на свой меч, и из его крови вырастают гвоздики; кроме Флоры это единственная активная, подвижная фигура. Большой холст производит впечатление радостной гармонии, весенней легкости, но и затаенной тревоги. В волшебном царстве Флоры человеческие страдания превращаются в цветы, но следы крови остаются.

Эта странная, двойственная картина — исключение в творчестве Пуссена, но исключение характерное. Ряд работ того же периода посвящен мифологическим эпизодам, близким к тем, чьи герои собраны в «Царстве Флоры». По настроению они перекликаются с поэзией Овидия, но также и со стихами кавалера Марино, покровительствовавшего молодому Пуссену. Утонченный лиризм, любовное томление и страдание сливаются здесь воедино. За неуклонным стремлением к ясности и гармонии часто проглядывает драматическое, даже трагическое мировосприятие художника. Так, в знаменитой луврской картине «Аркадские пастухи» («И я был в Аркадии») философическая элегия не снимает тревожного вопроса о смысле человеческой жизни и тайне смерти.

Эта последняя картина относится ко времени сложения зрелого классического стиля Пуссена. Опираясь на наследие античности и Высокого Возрождения, прежде всего Рафаэля, мастер создает последовательную систему, которая зиждется на возвышенном, ясном содержании и благородном, отчетливом художественном языке. Как отмечал исследователь искусства XVII века В.Фридендер, Пуссену чужда непосредственность в восприятии античности, которая была свойственна Рафаэлю и Рубенсу. В соответствии с духом французской культуры той эпохи творчество Пуссена рационалистично; не случайно в нем появляется оттенок стилизации, преднамеренного конструирования стиля. Такому стилю можно научиться, на его основе можно разработать метод преподавания, что и было сделано в парижской Королевской академии в последней трети столетия. В результате Пуссен оказался «отцом» классицизма, которому суждено было долгое время играть во французском искусстве весьма не однозначную роль.

Искусство Пуссена в конце его жизненного пути изменяется вновь. В серии больших пейзажей природа становится средоточием чувств и мыслей, носящих широкий, философский характер. Младший современник художника критик Роже де Пиль назвал эти пейзажи «героическими». Действительно, воображение старого мастера создает картины природы столь мощной, суровой и прекрасной, что ее обитателями могут быть

только герои и боги древности, а не простые смертные. Так через новое понимание природы Пуссен приходит к новому пониманию древности. Характерно, что в картинах этой группы он нередко заменяет свой обычный «кабинетный» формат холстом большего размера, как в замечательном московском «Пейзаже с Геркулесом и Какусом».

Столь различное отношение четырех великих мастеров XVII столетия к античному духовному наследию связано, конечно, с разнообразием их творчески индивидуальностей, а также с разнообразием социально-культурных ситуаций в различных европейских странах.

Италия, Рим остаются сокровищницей античности для европейцев всех наций, которые туда приезжают. Они по-разному воспринимают увиденное в Италии, как бы читая мифы древности в переводе на разные языки. На пороге XVII столетия великий итальянский художник Караваджо, рисуя бога Вакха (Флоренция, Уффици) в виде женоподобного отуманенного вином юноши, сохраняет монументальный строй, особую чистоту и значительность художественного языка. Немец Эльсхеймер пишет «Юпитера и Меркурия у Филемона и Бавкиды» (Дрезден) как небольшую жанровую картинку, где тонкая передача ночного освещения поглощает внимание мастера — одного из первооткрывателей в этой области. У итальянцев мифологические мотивы преобладают в монументально-декоративных росписях; пришельцы из заальпийских стран создают многочисленные варианты пейзажей, то идиллических, то эпических, с античной архитектурой и сюжетными эпизодами и т. д. и т. п. Рисование с антиков получает столь широкое распространение, что вызывает к жизни интереснейшую картину голландца Свертса «Мастерская художника» (Амстердам), где заполняющие мастерскую обломки древних статуй превращаются в своего рода «Vanitas», аллегория бренности; заодно под сомнение ставится занятие рисующего их юнца, а может быть, и искусство вообще.

В настоящей статье вкратце очерчены лишь некоторые аспекты восприятия античного наследия художниками XVII столетия. Можно было бы на основании огромного фактического материала исследовать под этим углом зрения творчество многих мастеров (например, существует ряд таких исследований о Рубенсе). Можно рассмотреть развитие живописи на античную тему, «мифологизированный» портрет, идиллический пейзаж и т. д. Особую проблему в этом смысле представляет аллегория.

Характернейшим мыслительным кодом эпохи служит чрезвычайно развитая аллегорика. Она существует в виде устойчивой наукообразной системы, зафиксированной в кни-

гах во главе со знаменитой «Иконологией» Чезаре Рипа. В этой системе боги древности становятся обозначением той области действий или явлений, покровителями которой они считались: Минерва — мудрость, Венера — любовь и пр. Однако эти понятия переплетаются с социально-политическими реалиями нового времени и традиционной символикой христианства. Юпитер не только олицетворяет верховную власть, но может обозначать и конкретного монарха, Геракл — силу, но также и христианскую добродетель Стойкость (Fortitudo). Символы разного происхождения существуют вместе: змея, кусающая собственный хвост, — уходящий в глубокую древность знак вечности; пальма — христианский знак неуклонного стремления к высшей истине; обломок колонны — любимый гуманистами знак быстротечности жизни и т. д. и т. п. Из подобных знаков-«эмблем» складываются политические, профессиональные, семейные, личные гербы и девизы, они служат атрибутами на портретах, из аллегорических персонажей и предметов могут строиться сложнейшие живописные композиции (прежде всего у Рубенса).

Люди XVI—XVII веков были убеждены, что таким способом они возрождают и развивают древнюю мудрость. В действительности они разработали свой собственный вариант извечного языка изобразительных знаков применительно к условиям и понятиям своего времени.

Конечно, аналогичную трансформацию претерпевают любые понятия и образы античной древности, переходя в сознание людей XVII столетия, включаясь в их культуру. В известном смысле, можно сказать, что заимствованные из античности понятия служат формой, кодом для иного содержания, причем взаимосвязь между ними может быть достаточно внешней или, наоборот, глубокой и многозначительной.

Показательно, что с точки зрения стиля живопись XVII века в целом не носит антикизирующего характера. Классицизм зрелого Пуссена и ряда других французских живописцев — лишь одно из стилистических направлений эпохи. В писаниях теоретиков он выглядит гораздо последовательней и внушительней, чем в творческой практике художников. Наиболее значительную роль он играет в архитектуре некоторых стран. Идея подражать античности в оформлении быта, в costume, мебели и прочем пока вообще не имеет хождения.

Античность для людей XVII столетия остается, как и в Ренессансе, системой высших истин, этических и эстетических ориентиров. Это и дает возможность свободного, творческого отношения к античному наследию, включая право на отход, даже на отказ

от него. В сущности, историзм Ренессанса по отношению к древности свидетельствует о постепенном сложении нового типа самосознания, люди ощущают отличие своих собственных индивидуалистических жизненных устремлений от общественно-психологических установок не только средневековья, но и античности. Развитие человеческой индивидуальности сопровождается развитием индивидуализма со всеми вытекающими отсюда победами и утратами, когда завоевание внутренней свободы оплачивается одиночеством. Вслед за Возрождением XVII век делает заметный шаг на этом пути. Идя этим путем, европейская культура в дальнейшем утратит потребность в том постоянном общении с духовным наследием античности, которое в XVII столетии сыграло столь плодотворную роль. Из жизненной необходимости античность превратится в объект научного исследования, в источник ностальгических мечтаний, но также и политического пафоса Великой французской революции.

И.А.Кузнецова

Обращение к античности во второй половине XVIII века

В начале XVIII века античная тема, еще продолжая сохранять широкое распространение в искусстве, совершенно утрачивает свое прежнее значение.

Классицизм, став основой официальной академической школы, вырождается в безжизненный набор формальных правил, лишаясь завещанного Пуссеном высокоэтического и героического содержания.

Противостоящие ему мастера нового стиля рококо или, как говорили в то время — «малой манеры», стремясь освободиться от стеснительных правил скучного академизма, направляют свои основные усилия в область чисто декоративного искусства, добиваясь предельной изощренности и изысканности внешней формы.

Живопись и скульптура наряду с мебелировкой, гобеленами и предметами прикладного искусства становятся элементами единого декоративного убранства интерьера. В этом ансамбле, предназначенном прежде всего радовать глаз зрителя, нет места для драматических и величественных сюжетов, требующих внимания и размышления. Великие деяния героев античной древности перестают интересовать как художников, так и их светских заказчиков, а фигуры мифологических божеств, заполняющие плафоны и стенные панно, превращаются всего лишь в часть общего декоративного зрелища, пленяющего нежным колоритом и эффектными группировками сверкающих обнаженных тел.

При этом высокое мастерство исполнения сочетается с бросающейся в глаза стандартизацией художественных приемов, однообразием мотивов и образов.

Традиционная аллегоричность этих изображений с их привычно неизменными атрибутами, позволяющими сразу распознать знакомый сюжет, как нельзя лучше отвечала новым задачам. В грациозных фигурах этого преображенного Олимпа зритель находил модный идеал красоты своего времени, воплощенный в образах Венеры, нимф и граций, и отнюдь не пытался найти здесь нечто большее. В произведениях Франсуа Буше, одного из главных представителей европейского рококо, особенно ярко прослеживается этот новый подход к античности. Для него античная тема — лишь предлог к изображению соблазнительной наготы и разнообразных любовных сцен. В своих картинах, стенных росписях, картонах для гобеленов и рисунках для севрского фарфора Буше наряду с пасторалью почти всегда варьирует один и тот же мотив «любви богов», перебирая по очереди все любовные пары от «Геркулеса и Омфалы» до «Юпитера и Каллисто». Среди этих бесчисленных композиций только в самых ранних полотнах еще чувствуются непосредственность и сила подлинной страсти, очень быстро уступающие место холодной,

жеманной эротике, заключенной в грациозно-изысканные формы, органично сплетающиеся с капризными арабесками орнаментального обрамления.

Новое отношение и новое понимание античности воцараются в европейском искусстве в связи с теми мощными идеологическими сдвигами, которые породила эпоха Просвещения.

Именно теперь, в середине века, философы и мыслители, выражающие мировоззрение поднимающегося третьего сословия, ставят перед собой вопрос о сути и назначении искусства и произносят суровый приговор фривольно-гедонистическому искусству рококо. «Как Вы думаете,— писал Руссо в 1751 году,— что изображают статуи, выставленные на всеобщее обозрение в наших садах, и картины в галереях — эти лучшие произведения искусства? Защитников отечества или, быть может, еще более великих людей, украсивших его своими добродетелями? О нет, это образы всех заблуждений сердца и ума, старательно извлеченные из древней мифологии и слишком рано предложенные вниманию наших детей — без сомнения, чтобы перед глазами у них были собраны образцы всех пороков еще прежде, чем они научатся читать»¹.

Но если Руссо в своих страстных обвинениях готов вообще полностью отвергнуть искусство как порождение роскоши и разврата, то большинство просветителей держатся другого мнения. Отдавая себе отчет в том могучем воздействии, которое оказывает искусство на умы и сердца, они принимают огромное значение его воспитательной роли и считают, что, правильно использованное, оно может, наоборот, помочь им в целях преобразования всего общества.

Известный художественный критик Ла Фон де Сент Иен уже в 1747 году призывал художников изучать, подобно философам, человеческое сердце и изображать только благородные деяния, могущие служить примером, а секретарь Академии, гравер Кошэн, украсивший своим фронтисписом один из томов знаменитой «Энциклопедии», утверждал, что картина хороша только тогда, когда она поучительна.

Все больше и больше голосов поднимается против искусства рококо и галантной мифологии Буше и его школы. Среди наиболее горячих и убежденных апологетов воспитательной роли искусства выступает Дидро, главный организатор и редактор «Энциклопедии», первый том которой выходит в 1751 году. Искусство приобщается к борьбе против тирании, против былых авторитетов, против всех условностей «испорченной цивилизации». «Тебе,— обращается Дидро к художнику в трактате «Опыт о живописи»,— надлежит прославлять и обессмертить величие и прек-

расные поступки, почтить добродетель униженную и несчастную, заклеить торжествующий и почитаемый порок, устранить тиранов». Современное искусство, по мнению Дидро, далеко от этого. «Почти все наши картины,— пишет он,— страдают бедностью замысла, бедностью идей, не создающих возможности ощутить глубокое волнение и сильное потрясение»².

Эти последние слова, призывающие искусство с большей силой воздействовать на эмоции, пробуждать волнение, ужас и глубокие страсти, как бы перекликаются с выдвинутым в то же время англичанином Берком понятием «sublime» («возвышенного») как новой эстетической категории, далеко не всегда совпадающей с традиционной категорией «прекрасного».

Изысканный скептицизм и поверхностная развлекательность, царившие в искусстве первой половины века, уже никого не удовлетворяют. Живопись должна волновать, ужасать и трогать, показывать примеры доблести и героизма. Но откуда же брать эти примеры? Сентиментальные картины Греза, демонстрирующие семейные добродетели простых людей, были только первым этапом на новом пути. В них не хватало боевого духа и широкого общественного звучания, одушевлявшего передовую мысль эпохи. Воплотить ее стремления и чаяния были призваны общеизвестные в то время сюжеты из античной истории, являвшие примеры горячего патриотизма, гражданского мужества, борьбы за свободу.

Призывы философов к новой ориентации и новым задачам искусства находили себе могучую поддержку благодаря художественным выставкам в Салоне, которые начали систематически практиковаться с 1737 года. Впервые современное искусство оказалось вынесенным на суд широкого зрителя, сделавшись предметом оживленного внимания и горячих обсуждений.

Начиная с 1760-х годов мифологические сюжеты понемногу отходят на задний план, давая место картинам исторического содержания.

«Жизнеописания великих мужей древности» Плутарха становятся настольной книгой художников. Тит Ливии, Тацит, Светоний поставляют сюжеты из римской истории, преимущественно времен республики.

Наряду с историей появляется еще один важный источник живописной иконографии — «Илиада» и «Одиссея» Гомера.

Еще в первой половине века эти произведения были почти неизвестны художникам и широкой публике. В ученых кругах Гомеру предпочитали Вергилия, чья «Энеида» неизменно вдохновляла также и живописцев.

На Гомера впервые пытались обратить их внимание ученый знаток и археолог граф Кейлюс и тот же Ла Фон де Сент Иен (1747),

считавший гомеровский эпос неиссякаемым источником для изображения героических деяний.

Через три десятка лет Гомер будет уже единогласно признан величайшим гением всего древнего мира, а о популярности заимствованных у него сюжетов можно судить по творчеству молодого Давида, написавшего еще до революции «Похороны Патрокла» (1778), «Андромаху, оплакивающую Гектора» (1783) и «Париса и Елену» (1788). Впрочем, английские художники опередили здесь французских, так как Гэвин Гамильтон, почти всю жизнь проведший в Риме, выступил со своей «гомеровской серией» еще в 1760-х годах.

Итак, обращаясь к античности, в которой они хотели увидеть прообраз будущего «золотого века» человеческого общества, философы-просветители как бы начертали для художников всю программу их творчества.

Трудно сказать, как бы эта философская пропаганда повлияла на развитие современного искусства и, в частности, на сложение того неоклассического стиля, который к концу века уже охватил всю Европу, если бы этому не способствовало встречное антикизирующее движение, идущее из Италии, где в это время происходили величайшие археологические и художественные открытия, впервые столь ярко и наглядно явившие людям живой образ древнего мира.

В 1738 году происходит открытие Геркуланума, в 1748-м — Помпеи, древнеримских городов, погребенных под пеплом и лавой Везувия после извержения 79 года н. э. Начавшиеся раскопки позволили ознакомиться с разнообразнейшими памятниками искусства и материальной культуры, заставили взглянуть новыми глазами на этот таинственный, давно ушедший мир, дотоле известный лишь узкому кругу знатоков и эрудитов.

Воспитанники художественных академий, которых знакомили с античным искусством по гипсовым слепкам с немногих известных тогда оригиналов, получали теперь о нем совершенно новое представление, которое прекрасно передает восклицание молодого Давида, побывавшего в Помпеях: «Мне сняли катаракту!» По всей Италии идут раскопки и исследования. В 1750 году молодой французский архитектор Суффло, будущий строитель Пантеона в Париже, обмеряет и зарисовывает древнегреческие храмы в Пестуме. В Риме знаменитый Пиранези, стремясь прославить величие древнего города, создает серию офортов с видами наиболее известных памятников. Выходит ряд монументальных трудов, снабженных подробными таблицами и рисунками, где описываются и воспроизводятся известные и вновь найденные античные памятники.

Все эти издания становятся предметом глубо-

Д. Дидро. Об искусстве. Л.— М., 1936, т. I, с. 102 и 105.

чайшего интереса. Их обсуждают знатоки и ученые, ими начинают пользоваться архитекторы и художники. Тысячи гравюр и эстампов популяризируют виды знаменитых развалин и античных скульптур.

В Риме, начиная с середины XVIII века, культ античности разгорается с особой силой. Папы строят специальные галереи для древних скульптур, всячески поощряя раскопки и реставрацию античных памятников. Со всей Европы в Рим стекаются художники, ученые-коллекционеры и просто туристы, желающие познакомиться с открывающимися диковинами. Немецкие, французские, английские живописцы, такие как Менгс, Клериссо, Вьен, Гюбер Робер, Гэвин Гамильтон и многие, многие другие, появившиеся здесь все в те же 50-е годы, составят вскоре целую колонию адептов нового искусства, вдохновляемого образцами классической древности.

Наконец, в 1755 году в Риме обосновывается прибывший из Дрездена и уже известный своими писаниями Иоганн Иоахим Винкельман, который и становится признанным вождем и теоретиком нового неоклассического направления в искусстве.

В трудах Винкельмана — философа, историка, археолога и величайшего тогда знатока греческого и римского искусства, ставшего главным идеологом нового возрождения античности, мы находим как бы воссоединение двух образующих его основных течений: философско-просветительного и художественно-археологического, стремящегося к обновлению всей современной эстетики. Как и другие просветители, Винкельман видел в древних демократических республиках Греции и Рима идеал политического устройства, так же, как и они, восхвалял античное искусство, достигшее, по его мнению, такого совершенства прежде всего благодаря своей народной основе и свободе, царившей в обществе. Только античные мастера, утверждает Винкельман, могли постигнуть основные законы природы и творить в соответствии с ними; только в их созданиях следует поэтому искать подлинный образ «естественного» человека, чуждого позднейшей испорченности; и только этот образ следует считать наиболее прекрасным и признать за ним общечеловеческое значение.

Резко осуждая декоративные излишества, помпезность и театральные пафос барочного искусства, Винкельман противопоставляет ему «благородную простоту и спокойное величие» античных памятников, просветляющих и возвышающих нашу душу. Им чуждо все случайное, мелочное, изменчивое — все, что отклоняется от гармонического совершенства «прекрасного идеала», найденного раз и навсегда.

Единственный путь и спасительному обновлению всего современного искусства, а через

него и к очищению нравов Винкельман видел в подражании искусству древних, чему и было посвящено первое, прославившее его сочинение «Мысли по поводу подражания греческим произведениям в живописи и скульптуре», вышедшее в 1755 году и сразу же переведенное на французский и английский языки.

Призыв к подражанию античности сливается у Винкельмана и его последователей с главным лозунгом эпохи — приближения искусства к природе, но, конечно, не к «грубой природе», нас окружающей, а природе прекрасной. Красота же в природе является нам «в разрозненном виде», найти и сосредоточить ее в едином образе современному художнику гораздо труднее, чем это было для древнегреческого мастера, постоянно имевшего возможность наблюдать прекрасные нагие тела. Отсюда вывод, что «единственный путь для нас сделаться великими и, если можно, даже неподражаемыми — это подражать древним»³. Только руководство греческими правилами красоты должно привести к правильному подражанию природе.

Эта мысль Винкельмана подхватывается всеми его современниками. Даже убежденный реалист Дидро, несколько скептически относившийся к «фанатической» увлеченности Винкельмана, и тот замечает: «Мне кажется, что надо изучать античность, чтобы научиться видеть природу»⁴.

Вслед за «Мыслями о подражании греческим произведениям» Винкельман выпускает еще ряд различных работ, завершающихся его капитальным трудом «История искусства древности» (1764), получившим европейскую известность и ставшим настольной книгой у всех любителей искусства.

Как ни много было в теории Винкельмана идеалистических и чисто рационалистических построений, общих со многими просветителями, сказавшихся и в его представлении о едином и неизменном «прекрасном идеале», и в пристрастии к аллегории, говорящей «языком общих понятий», и в его утверждении, что «художник должен погружать свою кисть в разум», чтобы давать зрителю пищу для размышлений, — главный пафос его писаний заключался в страстном убеждении автора в том, что античное искусство являлось высшим достижением человечества. Коренной же предпосылкой такого расцвета и совершенства были, по мнению Винкельмана, политическая свобода греков и подлинно народный характер их художественного творчества. Именно благодаря этим мыслям идеи Винкельмана получают особую живучесть и широчайшее распространение, найдя горячий отклик у современников.

В теоретических трудах его друга и сподвижника, немецкого художника Менгса, в речах президента английской Академии Рейнолдса,

И. Винкельман. Избранные произведения и письма. М.— Л., 1935, с. 86.

4

Д. Дидро. Об искусстве. Л.— М., 1936, т. II, с. 94.

в трудах французского теоретика-искусствоведа Катрмера де Кэнси звучат и развиваются идеи Винкельмана, которые окажут огромное влияние на все последующее развитие немецкой эстетической мысли и обретут особую действенную силу во французском искусстве кануна Великой революции.

Итак, крупнейшие археологические открытия, выход в свет многочисленных исследований, знакомящих широкие круги с разнообразными памятниками древности и целый поток выступлений теоретического и публицистического характера, направленных против искусства рококо, предпринявшие сложение нового стиля во всей его последовательной целеустремленности и четкой осознанности творческих принципов.

Поначалу сами художники остаются еще вне поднимающегося движения, продолжая работать все в той же «малой», или «французской», манере, которая неизменно приносит им успех у заказчиков.

Богатые коллекционеры из кругов аристократии и высшей буржуазии еще не предъявляют им требований вернуться к «большому стилю». Так, директор королевских строений маркиз Мариньи, ратовавший за новую ориентацию государственных заказов и изменение академических программ, покупал для своего личного собрания отнюдь не антики и не картины классических итальянских мастеров, а Тенирсов и Буше, и можно сказать, что до начала 1760-х годов Париж еще продолжал оставаться столицей стиля рококо. Прежде всего к новому учению прислушиваются немецкие и английские художники, осевшие в Риме. Антон Рафаэль Менгс, друг и сподвижник Винкельмана, как бы задается целью воплотить его идеи в своей живописи. В 1760—1761 годах, расписывая потолок виллы Альбани, он выполняет свой знаменитый «Парнас», полностью разрывающий с традициями господствующих дотоле барочных плафонных росписей. Вместо бурной динамики форм, колористических эффектов и иллюзорных прорывов пространства, Менгс создает «картину» со строгой уравновешенной композицией, почти одноплановой группировкой фигур и ясными плавными линиями контуров. Позы девяти муз, окружающих Аполлона, заимствованные у различных античных статуй и барельефов, демонстрируют ученую эрудицию автора. Вслед за Менгсом на этот же путь вступили и прибывший из Америки Бенджамен Уэст, и Гэвин Гамильтон со своим гомеровским циклом, и одна из популярнейших художниц того времени — юная Ангелика Кауфман, написавшая портрет самого Винкельмана.

Все они резко отрицательно относятся к искусству рококо, все стремятся подражать античным памятникам, ища новых средств художественного выражения.

Памятуя слова Винкельмана о «благородной простоте и спокойном величии» антиков, они отказываются от непринужденной легкости художников «малой манеры», их капризного, подвижного контура, изысканной игры колорита и живописно-фактурного богатства, утверждая плавную «большую» линию, строгую, гладкую живопись, преобладание рисунка над колоритом.

Из французских художников одним из первых последователей нового неоклассического стиля становится Жозеф Мария Вьен, сделавшийся впоследствии учителем Давида.

В конце 1740-х годов он был в Италии, где стал свидетелем открытия Помпей. Античность овладевает его творческим воображением. В 1754 году Вьена принимают в Академию за картину «Дедал и Икар», в 1755 году появляется его «Весталка», ставшая предшественницей бесконечных «молодых гречанок», «афинянок», «коринфянок», которыми художник наводняет выставки Салона. В 1763 году он выставляет свою знаменитую «Торговку амурами» — вольную копию геркуланской росписи.

Изящные, деликатные и сентиментальные картины Вьена произвели большое впечатление и сразу нашли подражателей. В 60-х годах античная тематика и новая более сдержанная живописная манера начинают играть все большую роль на выставках парижских Салонов.

С легкой руки Вьена, подкрепляемой к тому же гравюрами всяких ученых увражей, в быт начинают широко входить различные орнаментальные формы античного декоративно-искусства, применяющиеся в мебели, керамике и т. п.

Уже в 1763 году Гримм пишет Екатерине II, что «сейчас в Париже — все «à la grecque»: фасады и интерьеры, мебель и украшения». Надо сказать, что, пожалуй, наиболее жизнеспособной оказалась как раз эта — чисто декоративная — струя неоклассицизма; что же касается скульптуры и живописи, то здесь появление нового стиля оказывается, при ближайшем рассмотрении, еще тесно связанным с традиционными вкусами, весьма далекими от античности. Художники и скульпторы, воображая, что они прониклись величавым духом древних, в действительности лишь рядили в античные одежды сентиментализм и завуалированную эротику Греза.

Со своей безмятежной и немного слащавой грацией и спокойной элегантною форм искусство Менгса, Вьена и Ангелики Кауфман было так же далеко от выражения подлинных чувств и страстей, как и искусство рококо, и так же, как оно, являлось по существу декоративным. Недаром королевская фаворитка графиня Дю Барри, поручившая сначала украшение своего особняка известному мастеру стиля рококо Фрагонару, по-

спешила передать этот заказ более «модному» Вьену. В основном оба они равно удовлетворяли ее вкусам. Пожалуй, наиболее крупным и самобытным французским мастером 60—70-х годов следует признать пейзажиста Гюбера Робера, слава которого докатилась и до России. Робер провел в Риме пятнадцать лет. Так же как Пиранези, Демаши и многие другие, он увлекался величественными римскими руинами, ставшими главной темой его живописи. Тема эта, однако, трактуется Робером без всякой романтической ностальгии и попыток оживить прошлое. Величественные развалины привлекают его своей декоративной живописностью, сам же художник принадлежит целиком своему времени и пишет их такими, какими видел во время блужданий по городу в ближайшем соседстве с кипящей жизнью. В старой базилике устроен сеновал, прачки стирают белье в древнем водоеме, странствующие музыканты играют серенаду под сводом полуразрушенной триумфальной арки. Отправной точкой для Робера всегда служит набросок с натуры, но его блестящий декоративный дар и неисчерпаемая творческая фантазия преобразуют первоначальный мотив в десятки разнообразных вариантов, каждый раз полных ощущения непосредственно увиденного.

Другую линию в развитии пейзажной живописи второй половины века представляло творчество известного немецкого художника Филиппа Гаккерта, сочетающего классические принципы «героического» пейзажа с античными зданиями и стаффажем, с точными и суховатыми панорамными видами. Начало 1780-х годов знаменует собой становление нового этапа классицизма, решительно порывающего с изысканной декоративностью и вялой манерностью предшествующего периода.

Это новое направление родилось во Франции, где нарастание борьбы с феодально-монархическим строем принимало все более резкие формы и уже чувствовалось дыхание приближающейся революции. Именно теперь особенно актуальное значение получают идеи энциклопедистов о роли искусства в пропаганде передовых стремлений и задач своего времени. Именно теперь, когда все более ширится оппозиция против господствующей верхушки общества и всех установлений королевской власти, лозунг борьбы с тиранией приобретает все более конкретный смысл, и именно теперь строгий «спартанский» язык античных художественных форм начинает восприниматься как естественный и единственно возможный для передачи новых гражданских идеалов. 1780-е годы — это годы полного торжества исторической живописи, выступающей как рупор философско-революционной мысли.

Античные сюжеты приобретают настойчивую актуальность, заостренность, композиция, очищаясь от всех декоративных красот, тяготеет к монументальной простоте, персонажи становятся более мужественными и полными экспрессии.

Главой этого нового направления становится Жак-Луи Давид, крупнейший французский мастер того времени. Начиная с 1781 года в каждом Салоне появляются его картины, прославляющие патриотизм, верность своим убеждениям и гражданскому долгу: «Велизарий», «Андромаха, оплакивающая смерть Гектора», «Клятва Горациев», «Смерть Сократа», «Брут», выставленный как раз в момент взятия Бастилии.

И если маститый Дидро, говоря о «Велизарии», провозгласил, что у молодого автора «есть душа», то знаменитая «Клятва Горациев» в Салоне 1785 года доставила Давиду подлинный триумф и прозвучала в накаленной атмосфере Парижа как призыв к открытой борьбе.

Последующие работы, с энтузиазмом принятые современниками, еще более укрепляют популярность художника и создают ему европейскую славу.

Давид был учеником Вьена, но трудно представить себе мастеров, более противоположных по характеру своего творчества. И тот и другой как будто следуют одним художественным принципам. Но если в картинах Вьена все дышит томной грацией и невозмутимым покоем, каждое полотно Давида звучит как «призыв к героическому действию». Его лаконичные, четко построенные композиции с предельной ясностью раскрывают главную идею произведений, как мы видим, например, в «Клятве Горациев», обладающей убедительностью революционного плаката. В живописных формах, как и во внутренних характеристиках персонажей, художник постоянно обращается к резким контрастам, усиливающим экспрессию образов, либо пользуется настойчивым повтором, подчеркивающим основную мысль. Именно так построена группа Горациев с их трижды повторенным могучим движением, сливающимся в едином порыве.

Глубокий драматизм пронизывает каждую из композиций Давида, как бы откликающегося на слова Дидро о том, что картина должна увлекать, волновать или ужасать зрителя. Легко себе представить, как велика была действенная сила подобных произведений и какое впечатление они производили на зрителей, видевших в них выражение самых волнующих задач и требований дня. Становятся понятными слова Дюбуа Крансе, провозгласившего с трибуны Якобинского клуба, что «гений Давида приблизил Революцию».

Но, откликаясь с такой страстной силой на события современности, художник не пере-

стает быть поклонником античности, в которой он находит своим образам законченно-классическую формулу. В античном искусстве черпал он уроки лаконизма, ясности и монументальности, которые были ему нужны для зримого воплощения своих идей. Именно общеизвестные классические образы и общепризнанное совершенство классического искусства позволяли ему придать особое величие, характер непреложной истинности и всеобщности тем идеалам, в абсолютность которых он уверовал со всей страстностью своей природы. И именно органическое слияние классического живописного языка с революционным подъемом современности делает его живопись вершиной классического направления, возникшего в XVIII веке.

Давид остается и при империи признанным главою школы, но само искусство уже перерождается в новой исторической обстановке. С одной стороны, все более распространяются и определяются чисто декоративные формы его применения, вошедшие в историю искусства под названием «стиля ампир», с другой — большое искусство, выразившееся в расцвете исторической живописи, утрачивает свой революционный пафос.

В живописи уже нет единого господствующего стиля, возникают новые направления, в самом классицизме вновь оживляются галантно-мифологические сюжеты вроде «Амура и Психеи» Жерара, а другой последователь Давида — Герен, обращаясь к традиционной теме «Энея и Дидоны», ищет в образе карфагенской царицы черты экзотики, предвещающей будущие устремления романтизма.

Только в искусстве молодого Энгра, этого наиболее самобытного и выдающегося из учеников Давида, классицизм, не изменяя своим основным принципам, обретает как бы заряд новой внутренней энергии и творческой силы. В картине «Эдип и Сфинкс», появившейся в Салоне 1808 года, острая выразительность сочетается с совершенной построенностью и красотой формы. Твердость и резкость контуров придают образу особую подчеркнутую характерность, но именно это возбуждает жестокие нападки критики, упрекавшей художника в слишком большом приближении к натуре и в «готической» манере исполнения. Теряя свои прежние позиции, все более и более порывая связь с реальной жизнью, классицизм быстро превращался в холодный академизм, ревниво хранящий застывшие канонические нормы «прекрасного идеала». Историческая действительность развеяла оптимистические мечты лучших умов XVIII века о возрождении античного искусства, так же как не оправдала их надежд на создание справедливого и гармоничного человеческого общества. И все же эта великая жажда обновления, через приобщение к живительному источнику античности, не осталась бесплодной.

Вера в возможность вернуться к «золотому веку» человечества, так же как и призыв Винкельмана «подражать древним, чтобы превзойти их», не могли не быть утопией, но само стремление к этому было подлинной духовной потребностью века, имевшей огромные последствия. На протяжении более полувека эта утопия двигала развитием эстетических вкусов эпохи, наложив свой отпечаток на все проявления культуры и быта, начиная с архитектуры и изобразительного искусства и кончая формами мебели и женского костюма. Недаром неоклассицизм называют последним «большим стилем» Западной Европы, получившим небывало широкое распространение.

Подготавливаемый с середины XVIII века, этот стиль зреет вместе с тем революционно-критическим духом, который охватывает тогда наиболее прогрессивные слои общества.

Своей кульминации он достигает в преддверии и во время революции, когда обращение к античности уже перестает быть только увлечением знатоков и эрудитов, когда новый стиль, все более укрепляясь, уже переступает порог аристократических интерьеров, когда его образы и символы становятся достоянием широчайших масс, сливаясь с их чаяниями и надеждами.

Именно в эту пору появляется искусство Давида. Конечно, оно не было подлинным возрождением античности, как, может быть, мнилось самому художнику и его восторженным современникам. Пластические образы Давида с их напряженным внутренним драматизмом, стремлением к реалистической достоверности, суровой прямолинейностью художественного выражения были, безусловно, далеки от винкельмановского идеала «спокойного величия», открывая прямую дорогу в искусство XIX века. Но в формы и образы, заимствованные из древности, Давид сумел влить живое новое содержание, которое заставило их заговорить языком современности.

В этой двойственности революционного классицизма лежит и корень его противоречивых оценок позднейшими исследователями, из которых одни сводили его лишь к слепому подражательству, а другие, как, например, Розенблум, справедливо указывая на богатство и разнообразие пронизывающих его новых тенденций, готовы были полностью отрицать значение в нем античного начала. В действительности же, искусство Давида и его современников, родившееся в период глубочайших преобразований старой Европы, явило собой редкий пример органического сплава насущных запросов своего времени с целым миром классических образов, форм и идей, показав неумирающую ценность и могучую силу античного художественного наследия.

Образы античности в русской живописи

Материал, относящийся к теме «античность», или «античное», в русском искусстве, практически необозрим. Достаточно сказать, что он включает в себя такую обширную и самостоятельную тему, как рецепции античности в древнерусском искусстве в процессе ее самоопределения по отношению к византийской художественной традиции, которая служила первым каналом связи русского искусства с античностью. Вторым таким каналом стала послеренессансная европейская традиция. Здесь античность оказывалась вписанной в комплекс модификаций, где она в качестве именно античности была не вычленена и не всегда опознаваема. Античная сюжетика вошла в русскую культуру в стилистической форме барочных аллегорий. Вопрос о соотношении первого варианта усвоения античного наследия, извлеченного из византийского искусства, с новым циклом усвоения античности смыкается с вопросом о своеобразии судьбы русского искусства вообще. С этой точки зрения, рублевская «Троица», удаленная от строя форм и сюжетики античности, в контексте всего русского искусства олицетворяет как бы саму античность, являясь ветвью древа, укорененного в античной почве¹, в сравнении с любым произведением послепетровской живописи, непосредственно апеллирующим к арсеналу форм и сюжетов античного происхождения.

Это соображение позволяет ввести одно существенное в методологическом плане разграничение внутри самой постановки вопроса. Если, по известной формулировке К. Маркса, «греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву», то об античности в целом в отношении к последующему культурному развитию Европы можно сказать, что она была для него одновременно и почвой, и арсеналом. Это в свою очередь ведет к дальнейшей дифференциации материала в пределах нашей темы.

В качестве «почвенного» античное наследие выступало для европейского искусства «вечной современностью», способной к бесконечному и неограниченному развитию. Но продуктом того же самого развития явилось накопление знаний об античности, приносящее с собой рефлексию, вопрос, что же есть античное как таковое в отличие от современного, то есть античность в своей самобытности, *в своих собственных границах*. Эта метаморфоза в отношении к античному наследию происходит в середине XVIII века. В этой фазе своей жизни, постепенно обретая *историческую раму*, отделяющую ее от современности, античность становится в искусстве, так сказать, картиной в раме, образом, изображением «античного»². Отныне мы будем постоянно сталкиваться с неравнозначностью самого понятия «античное» в разные эпохи и

для разных направлений мысли. Дело не только в различии греческой и римской моделей античности, взаимодействие которых имеет свою историческую судьбу. Дело в изменчивости самих представлений о сущности, первоосновах, так сказать, «эйдосе» античного чувства красоты и античного мирознания вообще. Поэтому речь не может идти о том, в какой мере выдаваемое каждой эпохой за античное было античностью в подлинном смысле, ибо это значило бы заявить претензию на обладание последним знанием об античности, то есть абсолютизацией одной из ее исторических версий. Речь может идти лишь об этих версиях, о том, чем она была для каждого данного этапа, то есть о функциональном значении античности в различные эпохи культурной истории и в различной среде.

Итак, чтобы античности родиться в искусстве в качестве самостоятельной темы, задачи изображения, смысл которой в том, чтобы представить античность, так сказать, адекватной, равной самой себе, она должна была умереть, войти в собственные берега, определиться, то есть обрести предел, разделяющий ее и современность. Неподобие античному в современном искусстве задано уже интенсивным развитием «рамочных», станковых форм. Воссоздать образ античности из не подобных ей форм художественного мышления — так формулируется теперь задача. Перестав быть «почвенно» античным, искусство стремится обрести утраченное рефлексивным путем, не только эксплуатируя арсенал античных форм и сюжетов, но и стремясь сделать объектом художественной рефлексии саму почву античного искусства, его мифологию. В качестве изображения античного мифа искусство обнаруживает тенденцию стать мифом об античности, то есть очерчивает предел возможного для данной культурной формации постижения античной сущности. Иначе говоря, такое произведение будет олицетворять форму современного мироучастия в мере ее приближенности или удаленности от античной. Явлений такого рода в русском искусстве, собственно, всего три: это картина А. Иванова «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением», «Пан» М. Врубеля и картины античного цикла В. Серова.

Наряду с этим в русском искусстве существует целый ряд произведений, где мы имеем дело не с античностью как темой, структурирующей образную концепцию произведений, а с античной тематикой, оформляющей совсем иные творческие интенции. Это прежде всего относится к таким образчикам «школьного» классицизма, как картины «Дедал и Икар» (1777), «Меркурий и Аргус» (1776) П. И. Соколова и «Самосожжение Геркулеса» (1782) И.А.Акимова. В них античный сю-

1

Рублев «извлекает из византийского наследия его античную, эллинистическую сердцевину. Он освобождает ее от всех позднейших напластований, он проявляет удивительную для человека того времени восприимчивость к античной грации, к античному эпосу, к античной просветленности, к античной ясности замысла...» (В.Н.Лазарев.

Андрей Рублев и его школа. М., 1966, с. 53).

2

Перепрашивая Шиллера, можно сказать, что прежде, до какого-то момента, воспринимали «антично», теперь воспринимают «античное» (Ф. Шиллер.

О наивной и сентиментальной поэзии. Собр. соч. М., 1957, т. 6, с. 403). Вряд ли возможно говорить о «Венере» Джорджоне или даже об античных сюжетах Пуссена как о сознательных художественных реконструкциях античности. Скорее мы имеем здесь дело не с «арсеналом», а еще с «почвой» античности, совпадением с духом античного искусства не в силу сознательной художественной интенции к созиданию собственно «образа античности», а в силу того, что античность для европейского искусства — это своего рода генетический код, способный давать феномен сходства и подобия в отдаленных поколениях.

А.Н.Егунов. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.—Л., 1964, с. 33.

4

Б.Г.Реизов. У истоков романтической эстетики. Античность и романтизм.— В его кн.: Из истории европейских литератур. Л., 1970, с. 20.

5

Там же, с. 15.

6

«Во Франции на картинах Давида и его школы все воины и герои представлены настоящими греками или римлянами, а в России это русские мужики, одетые в а l'antique»,— писал Н.Врангель (цит. по кн.: Н.Л.Каганович. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М., 1963, с. 182).

7

Н.И.Гнедич. Стихотворения. Л., 1956, с. 311.

8

Замечательно, что русское «царство-государство» XVIII века в глазах иностранных наблюдателей и в контексте представлений об античности, синонимичным понятию «естественного человечества», не весьма удаленного от первобытных нравов, могло восприниматься едва ли не более «антично», чем европейские. Виге-Лебрен, бывшая в России с 1795 по 1801 год, писала: «Мне говорили, что ничто не выглядит так прекрасно при лунном свете, как массы этих величественных зданий, которые напоминают античные храмы. В целом Санкт-Петербург переносил меня во времена Агамемнона — как грандиозностью своих зданий, так и костюмом своего народа, напоми-

жет выступает лишь в качестве внешней мотивировки, так сказать, санкции для упражнения в группировке обнаженных фигур. Очевидная элементарность задачи, вносящая в картину атмосферу натурального класса, подавляет атмосферу античного мифа, который имеет здесь номенклатурно-атрибутивный, необязательный характер. Усложненный, лишенный школьной элементарности вариант картинной инсценировки в античном роде представляет собой «Прощание Гектора с Андромахой» А. П. Лосенко (1773). Установлено знакомство Лосенко с композицией Рету на аналогичный сюжет. По сравнению с изящной балетной грацией группировки искусственно вытянутых фигур у Рету в картине Лосенко все становится более спокойным. Ритм композиции скандируется массивной, «плотной» поступью дорической колоннады, пропорции фигур первого плана отличаются приземистостью и какой-то грубоватой кражистостью. Это касается не только таких персонажей, как воин с копьем подле Гектора, но и главного героя картины. В отношении к аристократическому вкусу Рету вкус Лосенко можно было бы определить как простонародный и «примитивный». Неожиданным образом лосенковское представление гомеровского мира оказывается в русле той интерпретации Гомера, согласно которой давнее утверждение Скалигера о том, что все у Гомера «плебейское», «простецкое»³, было лишено дискредитирующего характера и обращено в достоинство народного поэта. Греческая поэзия из «грубой» стала «первобытной»⁴. «Мудрость Гомера ничем не отличалась от простонародной мудрости,— писал Вико.— Он должен был стоять на уровне совершенно простонародных чувств,⁵ а потому и простонародных нравов Греции»⁵. Но такое решение «гомеровского вопроса», в русле которого объективно оказывается картина Лосенко, обусловило то, что здесь гомеровская античность выглядит не столько собственно античностью, сколько некоей «древностью», «первобытностью» вообще. Проблема воссоздания образа античности в ее своеобразии, в конкретно-исторических реалиях попросту не возникает. Поэтому становятся возможны такие несообразности, как изображение сфинксов на площади Трои, откровенно простонародный, национально русский крестьянский типаж троянских воинов⁶ или такой неожиданный в контексте античного сюжета оборот христианской изобразительной лексики, как жест руки маленького Астианакса, подобный благословляющему жесту младенца Христа. Эта христианская санкция подвига языческого героя изымает его из локально исторической сферы. Она как бы должна приобщить его к разряду «святых подвигов» во имя отечества и с помощью этой внятной всякому русскому человеку эмблемы расшифровать для

русского зрителя значение происходящего. В эскизе к картине эту функцию «заражения» зрителя значительностью действия выполняет сама живопись, в которой обычно усматривают отголосок барочной патетики. Замечательна в эмоциональном отношении глубоко правдивая мотивировка S-образного разворота фигуры Андромахи — она не смотрит на Гектора, как в картине, а обернулась к сидящему на ее руках Астианаксу — живое движение матери, в патетический момент прощания с героем все же на мгновение оставляющей мужа ради сына. Цвет в эскизе — живописно мерцающий, словно с резким усилием вырывающийся из обволакивающих сцену мгlistых клочкообразных теней. Впечатление, оставляемое эскизом, неожиданно приближается к обобщенному образу гомеровского мира у Гнедича, в его вступлении к переводу «Илиады»: «...творения песнопевца, подобно яркому воздушному огню среди глубокой ночи, озаряют мрачную древность»⁷.

В самой картине — вместо эмоционального внушения, несущего предчувствие мрачной развязки,— дидактическое изложение ситуации, где о значительности деяния, к которому приготовлен герой, сообщается аллегорической эмблемой благословляющего жеста. Это могло быть продиктовано, в частности, тем, что в условиях весьма слабого в целом знакомства русской публики с гомеровскими сюжетами картина Лосенко призвана была выполнять миссию познавательной-информационную. В такой ситуации чем более «антично», тем менее было бы понятно русскому зрителю. Гомеровский сюжет поэтому не несет в себе для Лосенко художественного задания к исторической спецификации образа античности, а интерпретируется как некое вообще древнее предание о событиях, происходивших⁸ в некоем царстве, в некоем государстве»⁸.

Предыдущую картину, как и юношеское произведение А. Иванова «Приам, спрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» (1824), следует причислить к разряду произведений иллюстративного рода, где пластически-живописное решение диктуется необходимостью внятного изложения события, сути происходящего, то есть задач смысловой, психологической и драматургической режиссуры. Здесь завязывается узел проблем, касающихся вопроса о границах живописи и поэзии и явившихся со времен трактата Лессинга предметом постоянных дискуссий. Иванов, несомненно, проявлял живой интерес к этой проблематике — его юношеские заметки хранят следы изучения лессингова трактата. Это необходимо иметь в виду, так как трактовка сюжета «Приам у Ахилла» у Александра Иванова находится в глубокой связи с тем пониманием Гомера, которое выраба-

тывалось в среде собственно литературной. Пафос Лессинга, как известно, заключался в отделении живописи от поэзии ради освобождения поэзии, но при этом ограничивались возможности живописи из-за смешения ее с пластикой. Русской эстетической и художественной мысли такое разделение начал живописи и поэзии в целом не было свойственно. Для Иванова в особенности сознание единства живописи и поэзии имело обратный, чем то было у Лессинга, смысл, служа постоянным стимулом к *расширению границ живописи*, к обогащению ее собственных выразительных средств за счет ресурсов, относимых тогда к ведомству поэзии. Без той чуткости к внушениям, восходящим из сфер науки, философии, литературы, которая характеризует Иванова с первых шагов в искусстве, интерпретация гомеровской сцены, данная им в картине 1824 года, была бы невозможна. Главная особенность ивановской трактовки наглядно раскрывается при сопоставлении ее с выполненной одновременно по той же академической программе картиной неизвестного художника, хранящейся ныне в музее Академии художеств. В последней представлена эффектная и красивая развязка сцены — благородный Ахилл величественным и милостивым жестом повелевает старцу подняться в знак благосклонного снисхождения к его просьбе. Иванов же отодвигает изображенную им сцену к тому моменту, когда благоприятный исход не предreshен и еще неизвестно, как повернется событие. Там было действие, у Иванова — состояние. Событие «свертывается» вовнутрь, ставится в зависимость от душевных движений и чувств, испытываемых героями. Интерес изображения сосредоточивается в психологической сфере, которая считалась собственностью поэзии. Иванов обостряет конфликт, изображая Ахилла в печали перед урной с прахом Патрокла, убитого Гектором, о котором сейчас ему напоминает появление Приама. На рубеже XVIII и XIX веков, в эпоху сентиментализма и предромантизма, в Гомере стали ценить вечные красоты, «основанные на сердце человеческого и природе вещей» (Карамзин). Гомер сопоставляется с Шекспиром, в нем открывают науку сердцеведения, «язык страстей человечества юного» (Гнедич). Но тем самым он переводится в разряд «вечных современников», ибо, как писал Гнедич, «сердце человеческое не умирает и не изменяется, ибо сердце не принадлежит ни нации, ни стране, но всем общее; оно и прежде билось теми же чувствами, кипело теми же страстями и говорило тем же языком»⁹. В своем предисловии к переводу «Илиады» Гнедич цитирует М. Н. Муравьева, который еще в 90-х годах XVIII века писал: «...я нахожу, что самые сокровеннейшие чувствования сердца моего столь живы в творениях Гомера,

как будто происходят во мне самом»¹⁰. Именно в кругу подобных воззрений оказывается ивановская картина. Если винкельмановский образ античности послужил одним из аргументов к разделению границ живописи и поэзии, то заново понятая через Гомера античность в начале XIX века выводит искусство Иванова на путь примирения спора. Гомеровская античность становится у Иванова катализатором процесса обогащения исторической живописи классицизма психологическими задачами, привнесенными из сфер поэзии и размыкающими границы классицистической концепции античного сюжета. Следует специально отметить чреватый глубокими творческими последствиями поворот, который дает Иванов рецепту академической школы, предписывающему «облагораживать» натуру по античным образцам. Иванов превращает рецепт в принцип, прием — в концепцию, обладая замечательным умением заставлять знакомые черты античных статуй *жить* по законам психологического правдоподобия. Если для самого художника лик античной скульптуры — Аполлона Бельведерского или Лаокоона — служит прототипом для создания психологически убедительной экспрессии в чертах живого лица, то для зрительского восприятия созданное таким образом лицо выступает как живое, существовавший в самой действительности образец для знаменитых античных статуй. Художник как бы создает иллюзию, что перед нами та самая живая натура, слепком с которой явились черты прославленных античных статуй.

Вообще желание вообразить и представить воочию как бы живую античность, тенденция к своего рода оживлению античных пластических образов — одна из существенных особенностей романтического этапа в искусстве. Поскольку живопись как *живописание*, в отличие от статуарной неподвижности пластики, способна была обеспечить полноту живой иллюзии, проблема упиралась в уяснение границ живописи и пластики, смешанных Винкельманом и вслед за ним Лессингом. Один из путей примирения или компромисса между пластическим и живописным началами — это открытие живописного эффекта в самих антиках. Это та самая «сквознота мрамора, которая делает все живым и прозрачным», столь восхищавшая Брюллова и вообще «сынов северных отечеств», — при знакомстве, после привычки к гипсовым слепкам, с античными подлинниками — эффект, влекший Брюллова к выработке специфической режиссуры, где использовались рефлексы светоотражающих поверхностей, обеспечивающие высветление теней и нежность светотеневой моделировки, позволяющей достигнуть этой «сквозноты», мягкого мерцания пластической формы.

нающим древний» (цит. по кн.: L. Hauteceur. Architecture classique a Saint-Petersbourg a la fin du XVIII s. Paris, 1912, p. 100).

9

Н.И.Гнедич. Стихотворения, с. 311.

10

Там же, с. 312.

Возведением этого эффекта в степень картинной концепции можно считать брюлловский «Последний день Помпеи» (1833). Гоголь в своей знаменитой статье писал о картине: «...Мне казалось, что скульптуре, которая была постигнута в таком пластическом совершенстве древними, что скульптура эта перешла, наконец, в живопись...»¹¹. Живописное начало — дань новому романтическому вкусу — представлено у Брюллова, во-первых, в изначальном намерении развернуть зрелище толпы, массы фигур и, во-вторых, в световом эффекте. Но эта живописная тенденция, ясно обозначенная в эскизах, в самой картине с обеих сторон побеждается статуарно-пластическим принципом: живописная непрерывность колышущегося массива толпы становится дискретной, разбитой на статуарно решенные замкнутые в себе группы. Да и самый свет, эта стихия живописного по преимуществу, становится здесь жертвой того же статуарно-пластического созерцания формы: он выбеливает цвет и, лишая теплоты инкарнат, уравнивает его в фактурном отношении с поверхностями других предметов, тем самым стилизуя живые фигуры под беломраморные изваяния. Тот же свет абстрагирует, дематериализует, «съедает» форму, превращая целые фрагменты полотна в скупое подцвеченный, плоскостный рисунок. Так, группа на ступенях храма читается как плоская кулиса, служащая фоном для объемно моделированных фигур первого плана перед ней. Возникает своего рода порочный круг — искусственная световая инсценировка, предпринятая ради извлечения из сочиненной группировки антикизирующего пластического эффекта «народа статуй», начинает работать против пластического ощущения целого. Брюлловский «живописный» свет «оживляет», материализует лишь абстрактную линейно-пластического рисунка. Оживленный абстрактно же понятой патетикой романтических страстей, античный мир вызван к жизни как бы для того, чтобы снова окаменеть в апокалиптическом видении винкельмановского античного пластицизма, который празднует здесь «пиррову победу», так как оборачивается дискредитацией идеала «благородной простоты и спокойного величия».

Александр Иванов писал картину «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением» (1831—1834) в то же самое время, когда Брюллов работал над «Последним днем Помпеи». Из той же жажды представить живую, в буквальном смысле ожившую на полотне античность уясняется подлинный смысл замечания Иванова, что в своем «Аполлоне» он хотел написать «наготу вместо натурного класса». Сделать пластическое живописным, как бы перевести скульптурно изваянный образ античности в живописную форму — это и значило оживить ее. Но это

значило также представить «античное» как бы списанным с натуры. Искусство тем самым оказывалось в средоточии весьма острых в полемике романтизма с классицизмом споров вокруг понятия «натура» и самой подражательной, миметической природы искусства, то есть конкретно вокруг вопроса о подражании «натуре простой» и «натуре изящной». В Инструкции, коей снабжен был Иванов при отправлении в Италию Обществом поощрения художников, фигурировала эта центральная догма академического классицизма о живописи как искусстве, подражающем не просто натуре, «без выбора представившейся», но «натуре изящной», то есть облагороженной. Но чем регулировался этот выбор «натуры изящной», где был критерий, позволявший узнать и определить натуру «благородную» относительно обыкновенной? Академическое глубокомыслие не затруднялось ответом: «Надобно (...) чтобы молодые люди мыслили об возвышенных красотах, чтобы приучиться с помощью наглядки и копий с произведений, признанных веками великими, различать истинно изящное от обыкновенного», — с легкой иронией цитирует Иванов в одном из писем наставления Каммучини¹².

Итак, если искусство должно подражать «изящной натуре», «не без выбора представившейся», а «изящная натура» в свою очередь оказывается не чем иным, как природой, как бы подражающей искусству, то очевидно, что вообще сама идея подражания природе в искусстве обесмысливается и может быть без дальних слов заменена принципом подражания образцам, как то и происходило на самом деле в академической практике. Античность как норма и образец совершенно прекрасного и в этих спорах выступала эталоном «натуры изящной». В такой ситуации представить «живую античность» значило уподобить «натуру изящную» «натуре простой», то есть наделить идеальное атрибутом реальности. Продумывая возможные логические следствия подобного эксперимента, В. Ф. Одоевский в одной из своих статей выстраивал следующий ряд: «изящную натуру», принявшую форму природного существа, можно вообразить в виде оживленной Венеры Медицейской. Наибольшее приближение к природе и, следовательно, к верховному изяществу будет достигнуто, если эта статуя будет раскрашена и наделена иллюзией движения. «Что же в произведениях человека более всего приближается к сему образцу, соединяющему все части природы, изображающему ее *ii* совершенстве? Что если не *раскрашенный автомат*? — вопрошает Одоевский. — Оставьте скульптуру, оставьте живопись — они могут изображать только части природы; старайтесь усовершенствовать то, что более всего приближается к соединению сих частей! Автомат, один автомат удовлет-

11 Н.В. Гоголь. Полное собр. соч. (Л.), 1952, т. 8, с. 111.

12 Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. СПб., 1880, с. 21.

воряет сему требованию!»¹³ Любопытно, что весь этот пассаж представляет собой реакцию Одоевского на замечание Ф. Милиции в популярном в свое время трактате. Оно состоит в следующем: «Весьма худо раскрашивать статуям глаза и делать их из эмали или серебра по примеру древних; раскрашивать же всю статую достойно еще более осуждения... Несправедливо, будто бы одна из главнейших целей изящных искусств состоит в обмане (...) то есть в заставлении нас почитать предметы, изображенные искусством, действительно существующими»¹⁴. И суждение Ф. Милиции, и реакция на него Одоевского свидетельствуют о том, какой титанической властью классицистический миф «беломраморной античности» обладал над воображением не только адептов классицизма, но и их романтических оппонентов. Историческая, полихромная античность, опровергавшая ее же собственный идеализированный образ, оказывалась «вульгарной», противоречащей хорошему вкусу, или собранием раскрашенных идолов, «автоматов». Можно в этой связи вспомнить сказанное Стендалем о современном ему восприятии античных форм и стиля: «По странной случайности, Аполлон теперь больше бог, чем в Афинах. Так как мы никогда не слышали греческой или латинской речи, мы не находим ни одного вульгарного слова у Вергилия или Гомера, что служит педантам одним из самых веских оснований для восторга. Античный идеал пользуется, пожалуй, тем же преимуществом»¹⁵.

Тому, кто захотел бы вообразить «живую античность», предстояло, следовательно, каким-то образом снять рефлекс олимпийского величия с образов, репрезентирующих античный пластический идеал, приблизив божественное к человеческому. Именно таким путем идет Иванов в «Аполлоне», интимизируя ситуацию почти до жанровой, создавая своего рода «мифологический жанр». Вообще ивановский «Аполлон» заключает в себе ответ едва ли не на весь комплекс вопросов, которые выдвигала современная ему эстетическая мысль в попытках увязать «изящное», монополистом которого продолжала выступать античность, с современной жаждой реального, жизненно конкретного в искусстве, проецируемой и на саму античность. Но то был ответ особого рода, ответ *искусства*, бесстрашно экспериментирующего с теми возможностями, которые, как мы видели, ставили в тупик эстетическую мысль. Так, в серии рисунков и этюдов, предваряющих и сопровождающих работу над картиной «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением», мы встречаем и «оживленную» Венеру Медицейскую, и этюд, где рядом с головой Аполлона Бельведерского в монохромном гипсовом слепке изобра-

жена та же голова, наделенная улыбкой, общающей лицу мимическую подвижность. Легкая раскраска лица и прически довершает иллюзию оживления статуарного лика, напоминая эффект хризозефантинной техники. Искусство становится полем художественного эксперимента, казавшегося абсурдным. То, перед чем останавливалась теория в попытках вообразить раскрашенные, инкрустированные антики,— это новейшего происхождения страх натурализма, встающий видением раскрашенного автомата,— страх, неведомый античности, которая «перехитрила» и классицистических и романтических ее поклонников. Поскольку античному искусству в высочайшей степени было присуще чувство меры, оно умудрилось быть и пластичным, и полихромным, иллюзионистическим, не будучи натуралистичным. Бесстрашие Иванова в его экспериментах с оживлением статуарного внушено ему этим античным чувством меры. Его метод работы над «Аполлоном» наглядно демонстрирует, что дело не в том, как *мыслить* решение проблемы, а в том, кем и как *конкретно воплощается* эта проблема в искусстве.

Оставляя позади предрассудки эстетической мысли, ивановский «Аполлон» вместе с тем представляет собой наиболее глубокий отклик искусства на романтическую критику ходячей догмы академизма о подражании «натуре изящной». «Природа не вне художника, но в художнике, и творения искусства суть творения природы чрез посредство человека. Подражание требует образца, природа же образца иметь не может. Она сама себе образец и в материи и в форме. И действительно, если назвать эту творческую силу природы вместе с Шеллингом поэзией, то поэт, ваятель ли он, живописец, музыкант, зодчий, стихотворец,— поэт видит, слышит, чувствует деятельно, из себя вон, и произведения его дуть отелесившиеся созерцания внутренних его видений, созерцания природы»¹⁶ — таков был обычный мыслительный ход критики, отправлявшейся от шеллингианской «философии тождества».

Отсюда явствует, что обрести подлинную античность можно не в следовании извне данным, так сказать, готовым и завершенным образцам античного искусства, а лишь тогда, когда «античной» станет сама внутренняя природа творческого воображения, которая и есть единственный «образец подражания» для художника. Поскольку в романтической теории, к которой прибегает Иванов в пору работы над «Аполлоном», «лишь язык музыки наиболее приближается к сему внутреннему языку» (Одоевский), в картине Иванова художественное, творческое действие представлено как музицирование. Но здесь возможен вопрос: где же в картине Иванова эти «отелесившиеся созерцания внут-

13

В.Ф.Одоевский.

«Об искусстве смотреть на художества по правилам Зульцера и Менгса». [Соч.] Ф.Милиции, перевод с итальянского Валериана Лангера. Петербург, 1827.— В сб.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974, т. II, с. 191—192.

14

Там же, с. 190—191

15

Стендаль. Собр. соч. в 15-ти томах. М., 1959, т. 6, с. 277—278.

16

А.Я.Кронберг. Исторический взгляд на эстетику.— В сб.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974, т. II, с. 301.

ренных видений?» Своеобразие ивановского замысла в том, что он делает эту романтическую модель творческого акта объектом созерцания в изображении. Само творчество, способность к подражанию, мимесису, должно иметь свою меру, и эта мера в данном случае должна быть «античной». Какова же она, эта античная мера?

«Бывает состояние, — пишет В. Ф. Одоевский, — в котором душа стремится из самой себя к предметам, ищет раздвоиться между ними, почленить себя в них, когда все движения человека показывают *расширение*, и это состояние называется *радостью*»¹⁷.

«В древности, во времена младенчества микрокосма, — дух человечества был устремлен вне себя, оттого все его произведения, все действия носили характер вещественности»¹⁸. «Пластика и младенческая радость была уделом древних»¹⁹. Радость, жажда слияния, расширения субъективного «я» до тождества с природой есть, следовательно, вещественное, пластическое или античное, соответствующее «младенчеству микрокосма» оформление музыкального духа природы, ее «гармонии сфер». В согласии с этой античной мерой проявления творческого духа, который есть дух музыки, Аполлон в ивановской картине представлен как медиум этой музыки, которая мыслится разлитой повсюду в мире. В облике и пластике фигур как бы воплощается творческий дух в степенях его приближения к совершенству, соответствующих основным возрастным ступеням человеческой жизни. Поэтому-то «отелесившиеся созерцания внутренних видений — это суть сами образы ивановской картины. Стихия античного ваяния представлена здесь буквально в «живой», действенной форме как внутреннее становление, духовное деление себя, «самоизживание» в собственном облике меры способности слышать и воспроизводить музыку, гармонию природы. Фигуры ивановской картины — это как бы ее пластические камертоны. Но это и есть «идеал воспитания человека в его чистейших формах», который еще Гердер усматривал в греческом искусстве, являвшемся для него «школой гуманности». Пластическая фантазия художника в сочетании триады фигур в «Аполлоне» настроена в соответствии с той «античной мерой», которую заключает в себе сам объект изображения. Иванов, следовательно, создает такую художественную конструкцию, где античность как объект изображения предъявляет художнику неперемное условие осуществлять *свою* творческую волю в процессе создания *своего* произведения сообразно мере, заключенной в объекте изображения. Это как бы художественный эквивалент «интеллектуальной интуиции» в шеллингианской «философии тождества».

Античная тема вновь оказывается на маги-

стральном пути развития русского искусства лишь в конце XIX — начале XX века, будучи представлена такими произведениями, как «Пан» Врубеля (1899) и античный цикл В. Серова (1910—1911). Знаменательно, что образы античности возникают в творчестве художников, определяющих основную линию эволюции русского искусства на рубеже веков. Внутри творчества самих этих художников они являются произведениями не периферийного, а фундаментального, структурного свойства. Именно в творчестве названных мастеров проблема взаимоотношения современного формотворчества с классическим наследием выражена с наивысшей степенью интенсивности и драматизма. Естественно поэтому, что именно в образах античности, всегда служивших «окном», сквозь которое всякая новая культурная эпоха смотрит в «начало начал», эта проблема выступает с предельной заостренностью. «Пан» Врубеля и «Похищение Европы» Серова — произведения абсолютного художественного достоинства, которым подкрепляется принципиальность художественного высказывания, возведенного тем самым на концептуальный уровень. В полном соответствии с противоположностью индивидуальной творческой конституции обоих мастеров версии античности у Серова и Врубеля оказываются диаметрально противоположными.

Известно, что «Пан» был написан Врубелем под впечатлением рассказа А. Франса «Святой Сатир». Врубель создает в своем роде «идеальную иллюстрацию», то есть настолько абсолютное тождество облику Святого Сатира, что описание Франса в свою очередь можно было бы принять за иллюстрацию, словесный портрет врубелевской картины. «Прислонившись спиной к дуплистому стволу древнего дуба, какой-то старец смотрел сквозь листву в небо и кротко усмехался. На его седой голове виднелись маленькие тупые рожки. Курносое лицо было обрамлено седой бородой, и сквозь нее были видны наросты на шее. Жесткие волосы покрывали грудь. Длинные пряди шерсти свисали с его ляжек до самых раздвоенных копыт (...) Среди глубоких морщин его лица голубые и прозрачные глаза его сверкали как воды источника у корней старого дуба». Вместе с тем в рассказе Франса заключено некое культурологическое построение, не безразличное для понимания врубелевской образительной версии античного божества. Монах фра Мино, ученик и последователь Франциска Ассизского, обитает в монастыре, где сохраняется могила Святого Сатира. Брат Мино «видел святое сияние на рогатом челе Сатира в ознаменование того, что Иисус Христос извлек из погребения мудрецов и поэтов древности».

Фра Мино был поэтом, предавшим свой дар

17

В.Ф.Одоевский.
Гномы XIX столетия.— Указ. сб.,
с. 175.

18

В.Ф.Одоевский.
Опыт теории изобразительных искусств с особенным применением опыта к музыке.— Указ. сб., с. 160.

19

В.Ф.Одоевский.
Гномы XIX столетия., с. 175.

и наказанным за это. «Если я еще как будто **существую**, — внушает монаху Святой Сатир, — то это потому, что ничто не теряется и никому не дано умереть до конца. **Существа**, затерянные в потоке времен, подобны волнам, которые, как ты видишь, о **чадо** мое, **вздываются** и **опускаются** в море Адрии. Нет им конца, как нет начала, неуловима их гибель и рождение». Эта философская мифология должна была глубоко импонировать Врубелю, ибо она не что иное, как точнейшая метафора его собственного искусства, являвшего собой род художественного построения, в котором воплощена сокровенная сущность символизма, поскольку он «есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур (...) в порыве создать новое отношение к действительности путем пересмотра серии забытых мирозерцаний» (А. Белый)²⁰. Художественный строй врубелевского «Пана» соотносится не только иконографически — с нарисованным у Франса словесным портретом Святого Сатира, но и структурно — самой формой созерцательной деятельности, воплощенной в поэтической конструкции рассказа, устанавливающей аналогию между миром культуры и областью сна, где происходит сублимация культурной памяти. То, что для сознания выступает в дифференцированном, опосредованном исторической формой и стилем источника виде, в лаборатории творческого воображения, каковой является сон, интегрируется в целостное ощущение, в факт непосредственного душевного опыта, «...классицизм умер для нас как известный *исторический* момент; но как момент *психологический* он до сих пор имеет для каждого мыслящего человека большое значение», — писал в 1899 году Мережковский²¹. Что же такое античность, умершая как момент исторический, но живая как момент психологический? Какова может быть форма *представления* — такой античности? Прежде всего эта форма не может быть управляема механизмом исторических опосредований. Образ, имевший некогда определенные исторические детерминанты и значения, самопроизвольно возникая из недр культурной памяти, будет лишен этих значений. «Я не знаю, откуда это, зачем это, но я вижу, чувствую, переживаю это» — вот формула такого представления. Невсегда известное, исторически обозначенное возвращается туда, где «беспампатуствует слово», у образа нет имени. «Исторический момент» в форме «момента психологического» — это цитата без ссылки на источник, чужая речь, ставшая речью собственной. Этот отрыв образа от имени — от ссылок на античные первоисточники — осуществляется Врубелем в «Пане» путем исключения всяких ассоциаций с пластическими образами и иконографической эмблематикой, пред-

ставляющей античность в европейской художественной традиции. Облик греческого божества наделен чертами русского лешего. Далее — посредством отказа от закрепленных культурным сознанием в качестве античных географических и топографических реалий — врубелевский Пан возникает «из тьмы лесов, из топи блат» на фоне среднерусского, вообще северного ландшафта. О сознательной или, что в данном случае безразлично, бессознательной установке на иллюзию непосредственного изображения непосредственно представившегося взору видения говорит, в частности, удивительное обстоятельство, что это произведение лишено характерных, «типовых» примет, собственного индивидуального врубелевского стиля²². Это, наконец, единственное произведение Врубеля, где полностью отсутствует какой бы то ни было сюжетный контекст, который позволял бы локализовать значение изображенного в ряду мыслимых, возможных ситуаций. Такой контекст имеет и в «Демоне (сидящем)» — неудовлетворенность и тоска в «пространствах вечного эфира»; в «Испании» — схема отношений между двумя мужчинами и женщиной, отсылающая к испанским новеллам Сервантеса или Мериме; в «Венеции» — ситуация карнавала; в «Гадалке» — мистика карточного случая, рока, и т. п. Но такого ситуационного контекста нет в «Пане». Единственным «сообщением», ради которого существует козлоное существо на врубелевском полотне, является попросту утверждение в том, что «я есмь», «вот я», *то есть сам акт персонификации*. Иначе говоря, мифологический образ заключен в *портретную форму* изображения, обладающую способностью придавать изображенному онтологический статус, поскольку она постулирует существование персонального прообраза, изображенного в подверженной непосредственному опыту действительности. Врубелем, таким образом, создана художественная конструкция, программирующая зрительское поведение по аналогии с реакцией на портрет неизвестного лица, когда совершенно ясно, что это Кто-то, но неизвестно, Кто — имя забыто, утрачено — ситуация, взывающая к отождествлению образа с именем. Этим актом отождествления становится название картины. Имя Пан — единственное, что в «культурном» сознании создает античный контекст, и вообще контекст, для этого произведения. Поскольку же античность в культурном сознании продолжала и продолжает ассоциироваться с периодом олимпийства, наложение «текста» врубелевской картины на этот «контекст» видоизменяет «контекст». «Античное» наполняется новым, непредвиденным содержанием, оно возвращается к первобытному состоянию, к первоисточкам, когда миф был (и остается на уровне

20

А. Белый. Символизм. Сборник статей. М., 1910, с. 50.

21

Д. С. Мережковский. А. Н. Майков. — В кн.: Философские течения русской поэзии. Сост. П. П. Перцов. СПб., 1899, с. 322.

22

Об этом свидетельствуют два обстоятельства. Во-первых, не характерный для Врубеля сдвиг колористической гаммы к теплой части спектра в противовес обычному преобладанию в его палитре холодных цветов. Во-вторых, очевидно иной, не свойственный художнику, метод построения формы — не «изнутри наружу», а путем «списывания» с натуры «оболочки» формы, отчего у Пана, как признавал сам художник, «плечо помято» — анатомическая ошибка в практике Врубеля — случай уникальный.

«психологического момента») суеверием, родственным русской вере в лешего. Благодаря этому «контексту» возникает иллюзия «живого» Пана — существа, которое обитает и кочует везде и может «возникнуть» там, где его никак не ожидали — на русской болотистой равнине под краюхой медно-красного северного месяца. Вырванное из недр культурной памяти античное имя позволяет вспыхнуть и засветиться смыслу, заключенному в самом произведении, а не вне его, так как «драма персонификации» составляет, как было сказано, внутреннюю коллизию, «сюжет» самой формы этого необычного «мифологического портрета». Вместе с тем название картины, имя возводит этот «психологический момент» к «моменту историческому», когда Пан был собирательным образом и его будущее собственное имя было еще не наречено, скрыто в детском лепете человечества, оно было «во образе» и оглашало мир «на каменных отрогах Пиэрии» и у мшистых северных топей.

Было бы заманчиво сопоставить эту врубелевскую интерпретацию античного божества с господствовавшими во второй половине XIX века течениями научной мысли в области изучения античной мифологии.

Так, телесные точки соприкосновения врубелевский «ход» к античности через русские фольклорные представления обнаруживает с антропологической школой Тэйлора, Ланга и Фрезера, объяснявшей сходство мифологических образов различных племен «тождеством творческого аппарата, то есть человеческого духа. Все человечество проходит через одни и те же стадии культурного развития; этим фазисам соответствуют одинаковые религиозные представления, возникающие у разных племен совершенно самостоятельно»²³. Если экстраполировать этот метод в область художественного творчества, то воссоздание античного мифа будет заключаться в высвобождении мифологических образов из-под гипноза той формы, которая придана им классическим греческим искусством и санкционирована последующей культурной традицией. Но «деканонизация» была бы первой ступенью этого метода. Поскольку пережитые человечеством культурные фазы становятся «психологическим моментом» жизни личности, то путь к античности пролегает через оживление в своем индивидуальном, а следовательно, национальном опыте идентичных пластов мироощущения — не отлитый в готовую «культурную» форму миф, а первоначальное «суеверие», которое можно добыть из глубины собственного душевного опыта общения с природой. Именно таков способ преподнесения образа античного божества, осуществленный Врубелем в его «Пане».

Конечно, не может быть речи ни о бессозна-

тельной рецепции, ни тем более о сознательном применении выработанных наукой методов в области художественного творчества. Но само искусство Врубеля, как и инспирировавший «Пана» рассказ Франса, как сами методы современного им антиковедения, есть следствие некоторых общих условий возможности представлять феномены прошлой культуры именно так, а не иначе, созданных гуманитарной мыслью второй половины XIX века. Для общей культурной ситуации, сложившейся к концу века по поводу античного наследия, при всей условности положительных программ толкования античности, безусловной остается тенденция к размыканию ее пространственно-временных границ, прежде замкнутых вокруг классического цикла. Они размыкаются как в сторону архаики, первобытности, Востока, «дионисийства», так и в сторону модернизации, обнаружения

в античном мире современного. Именно с этой самой ситуацией в ее общем выражении соотносится то видение античности, которое представлено поздними произведениями В. Серова.

Картина «Похищение Европы» (1910) обычно характеризуется как декоративное панно. В парадоксе этого определения скрыто существо серовского понимания античности, о котором будет сказано позже. Живописное обобщение служит здесь целям поэтического уподобления. Картина — не фрагмент реального пространства, она как бы представляет собой всю природу, в которой нет ничего иного, кроме волн и неба. Благодаря тому что вздымающаяся стеной волна скрывает горизонт, отсутствует предел зрения — мир кажется беспредельным. Очертания верхней кромки волны имеют вид правильной параболы, корпус плывущего быка развернут строго по диагонали, фигурка Европы помещена точно в центре на вертикальной оси композиции — все, что обозначает движение, тяготеет таким образом к устойчивым геометрическим координатам плоскости, движение преобразовано в покой. Расходящиеся по поверхности волны блики имеют свой центр, фокус в точке, где помещено лицо Европы. Художник, следящий за рукой, вписывающей каждую форму, не мог не видеть, что пунктир мазков, имитирующих блики, идя по кромке волны, пересекает лицо Европы так, что глаза прочитываются, как те же блики. Этот эффект, очевидно, предусмотрен. Метафора проста и глубока. Ею определено специфическое впечатление «тупости», имперсональности выражения лица Европы: лучики бликов, которыми «смеется» море, попавшие в глаза, обессмысливают взгляд, уподобленный бессознательной орнаментальной игре природных форм.

Грациозный изгиб хрупкой фигурки Европы, повторенный в мощном повороте быка, обра-

щает диагональное движение вглубь — в движение вокруг все той же центральной оси. Вследствие того что оно имеет такой «завороженный» характер движения по кругу, оно несет в себе оттенок томительной неразрешимости, как остающийся неразгаданным и потому бесконечно возвращающийся сон. Все неустойчивое, движущееся стягивается к центру, имеет свой мыслимый предел и успокоение в единственной неподвижной точке изображения, откуда смотрит строго фронтально обращенное к зрителю лицо Европы. Но сам этот предел в свою очередь оказывается таинственно-беспредельным — лик архаической коры с невидящим взглядом, спрятанным где-то внутри неподвижной маски. Серов, человек XX века, обернулся на античность и нашел там мир лучезарный, чарующе гармоничный, но в сердцевине своей гармонии скрывающий некую загадку, тайну, олицетворением которой становится поразившая художника во время путешествия в Грецию маска акропольской коры, воспринятая им как своего рода историко-культурная эмблема непостижимости античного мира. Сделав этот символ художественно-смысловым средоточием видения античного мифа в своей картине, он заставляет переживать загадку его как феномен человеческого лица, скрытого под обаятельно-прекрасной маской, как загадку человечества, может быть, потому и столь прекрасного, что оно еще не раскрыло себя и предела своих возможностей, не сняло маски.

В своей версии античного мифа Серов идет путем, во многом противоположным Врубелю. Врубель берет неканоническую, первобытную античность, Серов — культурный, оформленный, классический миф, имея дело с традиционным представлением о лучезарной, «аполлонической» античности. У Врубеля — сумерки, месяц, таинственность, у Серова — сияющий свет. Но, с другой стороны, у Врубеля — иллюзия, почти пугающая, живого мира, и ради нее, ради того, чтобы преподать сказку как непосредственную действительность, сон — как явь, — отказ от каких бы то ни было отсылок к «готовой», в том числе и своей собственной, стилистике, то есть отказ от стилизации, способной перевести художественное воздействие в условно-игровой, «несерьезный» план. У Серова же откровенная стилизация, миф, иллюзия, сон предподнесены именно как иллюзия. Это своего рода объективная констатация художественными средствами того положения вещей, что классическая гармоническая античность давно стала поводом для изысканных «несерьезных» декоративных упражнений. Дифференциация, углубление в античный мир, открытие в нем циклов, идентичных новоевропейской истории, двоение ее лика между «аполлоническим» и «дионисийским» — все

это привело к тому, что традиционная классическая античность предстала скользящим видением, условной декоративной эмблемой обаятельного предрассудка. Это была ситуация, нашедшая свое великолепное выражение у Т. Манна в образе бездонного «колодца времени», где всякое начало — одновременно и конец какого-то мира, который влечет к новым началам — до бесконечности. «Вот так же порой не можешь остановиться, шагая по берегу моря, потому что за каждой песчаной косой, к которой ты держал путь, тебя влекут к себе новые далекие мысы. Поэтому практически начало истории той или иной людской совокупности, народности или семьи определяется условной отправной точкой, и хотя нам отлично известно, что глубины колодца так не измерить, наши воспоминания останавливаются на подобном первоисточке, довольствуясь какими-то определенными, национальными и личными, историческими пределами»²⁵. Таким пределом, о котором известно, что он — иллюзия, «очередная завеса, очередной мыс», и становится в серовском исполнении первомиф о похищении Европы. Парадокс определения картины как картины-панно состоит в том, что это все-таки станковая картина, которая тем самым становится «изображением изображения». Это второе изображение и есть панно, занавес или плоская кулиса, экран, на который в красочном отблеске спроецировано то, что некогда было трехмерной, вернее, четырехмерной реальностью. Но эта четырехмерная пространственно-временная стереоскопическая античность для современного мира обернулась неведомой страной, слоенной на множество «кулис», на одной из которых нарисован миф о похищении Европы. В этом своем свойстве расписанная Серовым декоративная «завеса» — это как бы заклинные бездны. Открытие в конце XIX века античного «дионисийства» дает себя знать не в прямом изображении смотрящих из глухих закоулков мифа первобытных бездн, как у Врубеля, а в «сплющивании», превращении в прекрасную маску «аполлонической» античности. Не только лицо Европы у Серова — маска, но и в целом изображенное на серовской картине — маска, образ античного мира как «вещь для нас», скрывающая античность как неведомую «вещь в себе» — бездонный колодец времени. Она, если позволено перефразировать Т. Манна, «лишь кулиса, лишь мнимый конец пространственно-временных поисков рая» — античности.

Г.А.Недошивин

Судьба античного наследия в искусстве XX века

В 1907 году двое русских художников — Валентин Серов и Лев Бакст отправились в Грецию, чтобы непосредственно прикоснуться к миру древней Эллады. У обоих от путешествия осталось глубокое впечатление. Ближайшим откликом на переживания этих недель оказались картины, прямо выполненные на античные темы.

Большая композиция Бакста была навеяна туманными сказаниями о гибели легендарной Атлантиды. В зловещей мгле рушатся колоннады зданий, бурные волны заливают скалы, тучи прорезают зигзаги молний. А на самом первом плане, в упор обращенная к зрителю высится статуя архаической коры: неподвижная и бесстрастная, как некая таинственная богиня, осеняет она зрелище катастрофы; и ее улыбка кажется загадочной и отчужденной. Недаром вещь эта названа «*Ноггог аптигуус*» — «Древний ужас».

Серова, как и Бакста, вдохновили не памятники и ассоциации классической поры, но тот же древний мир мифологических сказаний. Но его ощущение зари эллинского мира было совсем иным, нежели у его спутника. Серова влекло высокое светлое небо в перламутровой дымке полуденного марева, обесцвеченный на солнце песок, море, то рассыпающееся тысячами искрящихся бликов, то глубокое синее, медленно катящее тяжелые валы. Он делал торопливые акварельные наброски двумя-тремя мазками. В Музее Акрополя и он пленился архаическими кораи, но их улыбки казались ему скорее первым проблеском пробуждающейся внутренней жизни. И не случайно, наверное, эти скульптуры, столь удивительным образом сочетающие в себе топорную порой окостенелость с хрупким изяществом навеяли Серову нежные девические образы феакийской царевны Навзикаи, приютившей обессиленного в скитаниях Одиссея, и будущей возлюбленной Зевса — Европы.

Контраст вещей Серова и Бакста разителен. Бросается в глаза решительная противоположность светлого, можно бы сказать — весеннего мироощущения серовских композиций и мрачного, чуть что не апокалиптического настроения картины Бакста. Невольно приходит на ум аналогия с модной в то время антиномией «дионисийского» и «аполлоновского» — хтонического и солнечного — начал в древней цивилизации.

Не будем сейчас спорить о том, была ли на самом деле эта антиномия или это только новейшая ипостась старинной антитезы разума и страстей, хорошо ведомой еще классицизму XVII века. Нам сейчас важно лишь то, что названная антиномия Диониса и Аполлона применительно к произведениям Бакста и Серова (а она встречается в литературе) поверхностна и, думается, не раскрывает существа дела.

Более важным представляется подчеркнуть пе-

ренесение внимания в обоих случаях с классики на архаику. В трактовке мифологических сюжетов у Серова нет, разумеется, ничего формально нового. Но если раньше мифологические образы и сюжеты трактовались в формах зрелого, классического искусства (сошлемся хотя бы на «Похищение Европы» Пуссена, аранжированное по описанию Филострата), то теперь миф воспринимается сквозь «магический кристалл» начальных стадий античного искусства. Серов в юные годы сам отдал дань традиционной трактовке мифологии в своем «Триумфе Гелиоса»; теперь он идет к мифологическому образу через архаику. И это — многозначительно.

Античность, по уже давно и прочно сложившейся традиции, воспринималась художниками как нечто завершенное, гармонически целостное, свободно уравновешенное. Принимали ли такую концепцию древнего мира или с ней боролись во имя непосредственного обращения к окружающему, к обыкновенному, благоговели перед ней, как Пуссен или Энгр, или трунили над ней, как Рембрандт в «Ганимеде» или Домье в «Древней истории», но сама она со времен Ренессанса и до конца XIX века оставалась непоколебленной.

В эпоху модерна, которой принадлежат и произведения Серова и Бакста, античные, и в частности мифологические, мотивы были очень широко распространены. С легкой руки Беклина и Ганса Тома создавалось множество вещей, в которых изображалась «неофициальная» античность, что-то вроде приватной жизни разного рода полубогов и демонов. Но изображались ли они с полной серьезностью или с шутилой иронией, репертуар форм, даже когда речь шла о декоративной стилизации, как в венском Сецессионе, черпался в классике, нередко в эллинизме. Но архаика, насколько мне известно, до Серова не становилась предметом сосредоточенного и, можно сказать, программного интереса.

В чем же смысл этого, кажущегося пока эпизодическим, факта?

Нельзя не обратить внимания на то, что путешествие Серова в Грецию падает на те же годы, когда во Франции, в Париже, совершались бурные события в художественной жизни. Только что началось шумное выступление фовистов. В тот же год, когда русские художники в Афинах пленялись улыбками акропольских кор, Пикассо создавал «Авиньонских девиц» и начинал серию своих «негритянских» полотен, несколько лет спустя внушивших мистический ужас Булгакову. В том же году Воррингер опубликовал свою книгу «Абстракция и вчувствования». Все это были симптомы антиклассического движения во имя утверждения «дикости», «первобытности», смутной стихии варварства. Серов, воспитанный в традициях русской школы, был, конечно, далек от этих крайностей. Неизвестно, видел ли

он вещи Пикассо, появившиеся на стенах морозовского особняка. Но если и видел, то вряд ли их принял. Однако он ревниво приглядывался к Матиссу и, хотя признавался, что он ему «радости не дает», видел своим зорким глазом живописца, что после него все кажется тусклым. Вместе с тем Серов вступил в своеобразное единоборство с Матиссом, написав портрет И. А. Морозова на фоне матиссовского натюрморта. Очевидно, у художника начался свой расчет с новейшими французами. Лишь безвременная смерть прервала этот новый этап серовского творчества.

Во всяком случае, в контексте всей художественной ситуации в Европе обращение Серова к архаике, как и «египтизирующие» черты в портрете Иды Рубинштейн ставят его искания в общий поток антиклассического движения начала века, с его поисками варварского, стихийного, спонтанного. Правда, как мы видели, у Серова этот сдвиг в доклассические эпохи окрашен в светлые тона, хотя и не без отчетливой ноты ностальгической печали о невозвратимой юности человеческого рода. Как увидим, это было предвосхищение важных событий в художественной жизни позднейших времен.

Антиклассическое движение начала века является одним из характерных проявлений происходившей в ту пору «эстетической революции». Нас, однако, оно интересует не в этом качестве, а как симптом коренных изменений в судьбах античной традиции в европейской культуре. Дело шло о столь глубинном переломе, что, не обинуясь, можно говорить о рубеже всемирно-исторического порядка.

Вряд ли есть нужда подробно описывать, какую — не просто огромную, но и весьма специфическую — роль играли античные заветы на разных этапах истории европейской художественной культуры. Исторически эта роль была обусловлена тем простым и естественным фактом, что вся позднейшая цивилизация Европы так или иначе произросла на почве античности.

Однако начиная со средних веков, с различных «Каролингских» и «Македонских» ренессансов и вплоть до XIX века, древний мир ощущался и воспринимался, а впоследствии и толковался не только как источник, а как некий идеал, как, выражаясь словами К. Маркса, «норма и недосыгаемый образец». Другое дело, что в качестве такой идеальной нормы в разные времена рассматривались разные периоды и разные стороны древнего искусства, но сама нормативность как выражение некоего эстетического совершенства оставалась.

Отсюда неизбежное выключение античного идеала как вневременного абсолюта из всякого исторического контекста. Для средневековья это естественно вследствие отсутствия там вообще исторического мышления в строгом смысле слова. Эпоха Возрождения, пол-

ная веры в собственные силы, никогда не теряла вместе с тем благоговения перед совершенством древнего искусства, о котором, впрочем, тогда больше читали, чем видели воочию. Только архитектура составляла исключение. XVII и XVIII века, при всем том, что это были века интенсивного развития историзма, еще более углубили и закрепили понимание античного искусства как абсолютной нормы прекрасной гармонии. Многочисленные академии кодифицировали такое понимание с формально-технологической стороны. В эту эпоху окончательно сформировался взгляд на античный художественный идеал как на совершенную телесную гармонию, воплощающую в себе полноту бытия, исполненную свободной самоудовлетворенности. Классицизм разработал иерархическую теорию восхождения ко все более высокой красоте, непререкаемым мерилом которой оказывалась все та же античная классика. Нередко сюда примешивалась идея «золотого века». Классическая древность виделась царством социальной и нравственной гармонии, где прекрасные люди пребывали в состоянии прекрасного дружелюбия друг к другу.

По мере того как эпоха барокко все резче обозначала современные общественные и психологические конфликты, тем настойчивее утверждалась классика как искомый идеал, но тем абстрактнее сам этот идеал становился. Всей пестроте и изменчивости современного мира противостоял вечный в своей нетленной красоте образ прекрасного эллинского человечества, олицетворенный в его совершенном искусстве.

Винкельман отлил этот идеал в чеканные формы своей «Истории искусства древности». Замечательно, что эта исторически построенная книга стала кодексом вневременного совершенства классики. Само историческое изложение было не чем иным, как зрелищем восхождения к идеалу и картиной последующей его порчи.

Сегодня нам удивителен резонанс этой книги, которой зачитывались отнюдь не только художники и философы и не только во второй половине XVII столетия. Напомним, что название маленького северонемецкого городка, родины Винкельмана, — Стендаль — получило всемирную известность, став псевдонимом французского писателя Анри Бейля. На самом деле этот ученый археологический трактат был заряжен весьма мощной взрывной силой. Антитеза современности и классики, современного рабства и античной свободы очень скоро обнаружила, что гармонический идеал древней Эллады при всей его отвлеченности и утопичности был совсем не так далек от самых злободневных жизненных проблем. Известный афоризм Мильтона, что книги подобны зубам дракона, посеянным Кадмом, — из них вырастают вооруженные люди — осуществил-

ся, в том числе и для Винкельмана, в 1789 году. В нашей литературе широко и исчерпывающе освещен вопрос о взаимоотношениях классических идеалов революционного периода с реальными проблемами политической свободы. Мы можем поэтому ограничиться напоминанием о том, насколько жизненны были античные идеалы 1793 года, насколько были они боевыми и разрушительными и как на протяжении ближайших к революции десятилетий менялось идеологическое содержание классических программ.

Но и под фригийским колпаком санкюлотов, и под наполеоновским орлом античный идеал продолжал оставаться по-прежнему внеисторически-абсолютным, воплощением самодовлеющей гармонии. Даже Гегель, для которого все земное было преходящим, все было в должное время обречено на уничтожение, в последний раз утвердил бессмертие античного эстетического идеала, который в совершеннейшей художественной форме закрепил бытие абсолютного духа. Искусство, по Гегелю, могло и должно было уступить место иным формам обнаружения идеи, но идея в ее *эстетической* форме оставалась над историей, в ином обличье существовать она не могла.

В переводе на язык пластических форм изобразительного искусства это выражалось в канонизации греческой классики, которая в это время начинала быть известной в своей первоизданной форме: лорд Элгин уже успел вывезти парфенонские мраморы в Лондон. Следование античной традиции означало — в меру сил и возможностей — приближение к совершенству эллинского искусства. «Вот и товарищ тебе, Дискобол», — восклицал Пушкин по поводу статуи одного русского скульптора.

И вновь приходится обратить внимание на то, что подражание древним таило в себе мысль о противоположности высокой гармонии эллинского искусства и «довлеющей дневи» злобы дня. Искусство выступало как форма снятия антагонизмов действительности. И не случайно, повторим еще раз, стремление художника непосредственно приникнуть к реальной жизни необходимо вело к отрицанию классики как непрерываемого образца.

Здесь следует остановиться, чтобы сделать оговорку, нужную для понимания мысли автора.

Подчеркивая абстрактность и вневременность классического идеала, мы отнюдь не ставим под сомнение ни его реальную значимость, ни — более того — его всемирно-историческое значение. Об этом лучше всего свидетельствует долгий ряд шедевров искусства — от «Et in Arcadia ego» Пуссена до «Гесперид» Марсе. В этой отвлеченной форме преломлялась зачастую идея свободы и личного достоинства человека, хотя в этом возвышенном комплексе представлений неизбежно — и именно в силу отмеченной абстрактности — таилось зерно

ухода от жизни, холодной отчужденности от ее драм. В антиномии этой виноват был не идеал и не художественная практика, а сама социальная действительность, лежащая в их основе. Но об этом ниже.

С другой стороны, то, что мы говорили об античном идеале, относится не столько к подлинному содержанию древнего искусства, сколько к его интерпретации в европейской культуре со времен Ренессанса. На самом деле эллинское искусство во все времена было гораздо «теплее», чем это казалось Канове и Торвальдсену. Оно знало не только свет, но и тени; не только величавое и невозмутимое спокойствие духа Афины Парфенос и Дорифора, но и нежную грусть изображений на белых лекифах, и страдания воинов Скопаса. То, что давно было известно и понятно в литературе, становилось очевидным и для пластических художеств.

В течение XIX века внеисторический принцип освоения эллинского наследия претерпевает основательные потрясения. Прежде всего сам художественный процесс делает крутой поворот от антикизирующей идеальности к окружающей действительности во всей пестроте ее отнюдь не совершенных проявлений. Барбизонцы, Курбе и затем импрессионисты во Франции, шестидесятники и передвижники в России, за малым исключением, полностью освобождаются от следования заветам эллинского искусства. В лице академизма передовое реалистическое искусство обрело в абстрактной идеальности злейшего врага.

Параллельно шел процесс менее заметный, но, наверное, не менее многозначительный. История искусства все чаще и последовательнее стала включать античное искусство в контекст более широких исторических эпох. Тем самым античный эстетический идеал оказывался низведенным с престола своей исключительности и превратился в одно из исторических проявлений художественного творчества наряду с другими, столь же ценными: с Египтом и Вавилоном, Ассирией и Персией. Чем дальше, тем обильнее обрастала «История искусства древнего мира» все новыми и новыми культурами, появившимися на свет под лопатой археолога. В XX веке классическая Эллада занимает в общих компендиумах весьма скромное место. Долина Инда, еще недавно интересовавшая историков искусства лишь как территория, на которой войска Александра Македонского насадили эллинистические влияния, влившиеся в культуру Гандхары, теперь конкурирует по времени с древнейшими цивилизациями Двуречья и Нила, пленяя глаз современного художника напряженной выразительностью голов Мохенджо-Даро.

Но тут мы уже вступаем в нашу эпоху, которая отмечена упадком, а то и окончательным обесцениванием античного эстетического идеала.

Легче всего было бы объяснить этот факт торжеством всех и всяческих проявлений модернизма с его очевидной антиклассической (по крайней мере на первый взгляд) тенденцией. Некоторые теоретики склонны были в пору оживления у нас интереса к античным традициям отождествить антиклассические явления в западном искусстве с враждебностью реализму. На деле «антиклассичность» эстетической «революции» 1905—1925 годов скорее может рассматриваться как один из бесспорно важных симптомов девальвации античного наследия.

Одним из наиболее убедительных симптомов совершающегося поворота можно считать коренные изменения, происшедшие в XX веке в архитектуре.

Начиная с раннего Возрождения и вплоть до начала нашего столетия греческие каноны и формы лежали в основе буквально всех сменявших друг друга за это время стилей. Зодчество нашего столетия, несмотря на временные отклонения (например, неоклассицизм 1910-х годов), уже в пору модерна, а тем более в 20-е годы и последующие десятилетия, целиком освободилось от любых, даже самых малейших античных реминисценций. Для эстетического сознания нашей эпохи в целом это обстоятельство весьма существенно.

Еще одно историко-культурное явление наших дней, хотя и косвенно, тоже может свидетельствовать, что провиденциальная роль античности явственно тускнеет. Пробуждение многих больших и малых народов к исторической жизни, сопровождавшееся распадом традиционной колониальной системы, открытие множества культурных ценностей, хранившихся народами Азии и Африки в течение столетий и даже тысячелетий, привело к крушению европоцентризма. Стало ясно, что философские, эстетические, многие практические (например, медицинские) ценности «внеевропейских», как говорили еще в прошлом веке, народов отнюдь не ниже, чем то, что было накоплено в Европе. Никогда прежде не были мы так близки к пониманию человеческой цивилизации как мировой, поистине глобальной. Европейской гордыне был нанесен смертельный удар. В этой ситуации оказалось весьма затруднительным видеть в древней Элладе некий единственный праисточник всех успехов человечества на почве искусства, философии, науки, а также — гражданского общественного уклада. Греческая древность была низведена со своего абсолютного престола и заняла место среди других великих культур. Впрочем, место это оставалось достаточно почетным.

Характерным симптомом можно считать и ситуацию в области образования. Образование гуманитарное (а оно, по сути и по традиции, есть образование на базе классической древности) вытесняется образованием техническим. А это выводит из обихода образованной части

общества недавно еще привычные имена и ассоциации. Гуманитарное образование давало античному эстетическому идеалу подходящую психологическую почву. Понятно, что обращаться с мифологическими образами к осведомленной аудитории — для художника существенное облегчение. Ныне же все большая и большая часть аудитории живописца остается глухой к возможным классическим пассажам. Не случайно молодое поколение художников на Западе обходит античность стороной.

У мастеров старшего поколения мы нередко можем встретить апелляции к античности, вызванные желанием возмутить привычный для зрителя первой половины века мир образов, создать этому миру нарочито дразнящий контраст. Такова, например, картина 1917 года Де Кирико «Гектор и Андромаха» или же «Нарцисс» Дали. Нас интересуют в первую очередь не подобные эксцессы эпатажного характера, но серьезные расчеты современного искусства с античной традицией.

Происходящая и в изобразительном искусстве, как и в архитектуре, решительная девальвация классического идеала как нормы и абсолютного мерила очевидна с первого взгляда. Конечно, процесс проходит не однолинейно. Так, в 20-е годы в парижских Салонах появилось немало число вылизанных мифологических композиций в «лучших» традициях Бугеро и Кабанеля. В Италии в те же годы утверждала себя целая «неоклассическая школа», у которой переключка с античностью (римской) оставалась на уровне внешнего приема, о чем свидетельствуют «героические» композиции Кампильи и Казорати.

Но не эти отклонения от магистральной линии развития характеризуют судьбу античного наследия в искусстве нашей эпохи. Мы попытаемся показать некоторые грани основной тенденции, выбирая, как нам кажется, явления типичные и не претендующие, разумеется, на сколько-нибудь полный охват всего материала, по своей направленности к тому же весьма пестрого.

Некоторые явления, формально вроде бы относящиеся к кругу античных реминисценций, могут быть сюда причислены с большой оговоркой. Так, многочисленные картины Кирико, написанные в 20—30-х годах после отхода от «метафизической живописи», хотя и исполнены на сюжеты из греческой мифологии, по своему художественному строю скорее стилизуют барочную живопись, нежели античность. Существеннее тот круг явлений современного искусства, который условно может быть связан с «мифологическим» образом художественного мышления.

Проблема «мифологизма» в современном эстетическом сознании достаточно сложна и дискуссионна, чтобы мы могли позволить себе ее здесь сколько-нибудь развертывать. Ограничим-

ся лишь тем, что укажем, какое содержание этого очень по-разному понимаемого термина мы в данном случае имеем в виду. «Неомифологизм» — специфическая именно для двадцатого века структура художественного мышления. В противоположность веку девятнадцатому, последовательно развивавшемуся к непосредственному наблюдению и изображению окружающей действительности, наше столетие предпочитает косвенные, «преображенные» формы осмысления действительности, причем эта последняя облекается в нарочито условные, так сказать, легендарные, непохожие на обыкновенную и обыденную жизнь, формы. В искусстве XX века властвует поэзия, с ее ритмами, рифмами, свободными ассоциациями, повторами и возвратами. Поэтому, начинаясь с конкретной ситуации или события, произведение искусства тяготеет к тому, чтобы превратиться в сказание и, если угодно, в нечто, напоминающее древний миф. Нагляднее всего это, конечно, выражено в «Гернике» Пикассо. Но та же структура образа, при всех различиях конкретных формальных решений, лежит в основе и «Танца» Матисса, и «Свадьбы» Шагала, и «Башни синих лошадей» Марка, и «Крика» Мунка. В таком понимании «неомифологизм» никак внутренне не связан с реальной античной мифологией. Это вещи, лежащие в разных плоскостях. Но когда они пересекаются, обращение к традициям древней Эллады приобретает принципиальный характер. Творчество Пикассо дает особенно богатый (но одновременно и сложный) материал для суждений о судьбах античной традиции в XX веке. Пикассо знает и умеет ценить красоту античного искусства, но и он, как любой из серьезных мастеров XX столетия, не видит в заветах Эллады нормы, на которую следует равняться или которой следует подражать. Сын своего века, он всем своим творчеством свидетельствует, что эра непререкаемости греческого идеала уже позади.

Но к искусству Пикассо следует приглядеться пристальнее. У него очень мало сюжетов (или, может быть, лучше сказать — мотивов), которые без оговорок можно было бы отнести к эллинскому миру. Впрочем, для художника вообще характерна вневременность, в них отсутствует какая-либо хронологическая локализация.

Один из излюбленных персонажей Пикассо — Минотавр — предстает перед нами отнюдь не как страж Лабиринта, побежденный Тезеем, но то как зловещая, то как жалкая фигура, блуждающая из одной картины в другую вне времени и пространства, с тем чтобы в 50-х годах стать объектом шуточных пародий, когда мужчины, а то и юные девушки пугают друг друга бычьими мордами-масками. Более тесно ассоциируется с миром древней Эллады серия изображений идиллических

групп с юношей, играющим на свирели Пана. Иногда действующих лиц двое, иногда — трое, порой появляются пляшущий фавн или грациозная кентавресса либо просто козочка, заставляющая вспомнить Дафниса и Хлою. Обычная для мастера очужденно-мифологическая атмосфера этих композиций позволяет воспринимать их в ностальгическом ключе как некое мечтательное воплощение идиллической утопии. Но и здесь художник не адресует нас прямо к эллинскому миру: в Европейском искусстве начиная с XV века (вспомним «Смерть Прокриды» Пьеро ди Козимо) много подобных меланхолических пасторалей. Единственный цикл, прямо и непосредственно посвященный эллинской мифологии, — это обширная серия иллюстраций к «Метаморфозам» Овидия (1930). Древний источник «прочтен» Пикассо в ключе не гармонии, но диссонансов, не в ясности уравновешенных форм, но в какой-то порой яростной, чтобы не сказать жестокой, буре бесконечного становления. Этому неутомимому беспокойству в душе мастера неизменно противостоит некая мечта о том, что хотелось бы назвать красотой и гармонией, но что скорее есть устремленность к красоте и гармонии, чем их непосредственное художественное утверждение.

Близки духу именно античного, собственно эллинского искусства и многочисленные изображения обнаженных женских фигур. Во многих из них Пикассо внушает зрителю особое и неповторимое ощущение, которое можно назвать лиризмом человеческого тела. А это как раз то, что было открыто древними эллинами в преддверии их классического расцвета. В эпоху, когда не завершилось еще становление эллинского художественного идеала, возникло то ощущение тела человека, согласно которому оно само — именно как тело, как плоть — несет в себе, излучает из себя «эманацию духовности», отделившей его от животного мира.

Удивительным образом Пикассо сумел уловить нечто от этой ранней эллинской лирической телесности. В «эллинизме» Пикассо нет, разумеется, никакого даже оттенка преклонения перед «божественным» искусством древних греков. Двадцатый век разучился боготворить возвышенный идеал классики, но Эллада **продолжала** оставаться одним из живительных источников современного творчества не как образец, не как совершенная вершина и тем **более** — не как мертвая догма, но как не просто **животворящее, а творящее, живое** начало! Неявные, так сказать, латентные импульсы эллинского искусства встречаются в искусстве нашего **времени** не только у Пикассо. Пристальный анализ **может обнаружить** их у **Матисса**, хотя в целом этот мастер ближе к совсем иным источникам, нежели Древняя Греция. Характерно, что в таких случаях **объектом** «подражания» оказываются не готовые формы, пра-

вильности которых надлежит следовать, но, если можно так сказать, самый путь формообразования. Отсюда и возникает то, что мы только что назвали латентной формой древнегреческих реминисценций.

Очевидно, в мире эллинского искусства мастера нашего века ищут не законченного, но как бы формирующегося, не наглядно образцового, но внутренне созвучного ищущему духу своей сложной эпохи.

Каковы же социально-исторические причины тех достаточно глубоких сдвигов, которые произошли в отношении античного наследия в XX веке; в чем причина того, что оно утратило свое исключительное значение, утратило положение абсолютной вершины эстетического сознания, какое утвердил за ним в истории мышления XIX века авторитет Гегеля? Почему мастера XX столетия ищут окольных путей, опосредованных ходов к античности, что в самом широком смысле можно назвать антиакадемической направленностью поисков освоения эллинского наследия в современную эпоху?

Пролить свет на этот вопрос, думается, поможет одна глубокая мысль К. Маркса из рукописи 1857—1858 годов, той самой, во введении к которой содержится общеизвестное рассуждение о греческом искусстве в сопоставлении с современной цивилизацией, завершающееся замечанием, что греческое искусство и эпос «в известном отношении признаются нормой и недостижимым образцом»¹.

Приведем довольно обширную выписку, чтобы понять, в каком контексте развивается Марксом интересующая нас мысль. Цитируемые ниже строки, думается, могут рассматриваться как некоторое развитие идей, высказанных в упомянутом «Введении».

Итак: «Во всех формах богатство принимает вещную форму, будь это вещь или отношение, опосредствованное вещью, находящейся вне индивида и являющейся случайной для него. Поэтому древнее воззрение, согласно которому человек, как бы он ни был ограничен в национальном, религиозном, политическом отношении, все же всегда выступает как цель производства, кажется куда возвышеннее по сравнению с современным миром, где производство выступает как цель человека, а богатство как цель производства. На самом же деле, если отбросить ограниченную буржуазную форму, чем же иным является богатство, как не универсальностью потребностей, способностей, средств потребления, производительных сил и т. д. индивидов, созданной универсальным обменом? (...) Чем иным является богатство, как не абсолютным выявлением творческих дарований человека, без каких-либо других предпосылок, кроме предшествовавшего исторического развития, делающего самоцелью эту целостность развития, т. е. развития всех человеческих сил как таковых, безотносительно к какому-либо *заранее установленному*

масштабу. Человек здесь не воспроизводит себя в какой-либо одной только определенности, а производит себя во всей своей целостности, он не стремится оставаться чем-то окончательно установившимся, а находится в абсолютном движении становления.

В буржуазной экономике — и в ту эпоху производства, которой она соответствует — это полное выявление внутренней сущности человека выступает как полнейшее опустошение, этот универсальный процесс овеществления [Vergegenständlichung] — как полное отчуждение, а ниспровержение всех определенных односторонних целей — как принесение самоцели в жертву некоторой совершенно внешней цели. Поэтому младенческий древний мир представляется, с одной стороны, чем-то более возвышенным, нежели современный. С другой же стороны, древний мир, действительно, возвышеннее современного во всем том, в чем стремятся найти законченный образ, законченную форму и заранее установленное ограничение. Он дает удовлетворение с ограниченной точки зрения, тогда как современное состояние мира не дает удовлетворения, там же, где оно выступает самоудовлетворенным, оно — *пошло*².

Возвращаясь к центральной мысли своего учения, Маркс подчеркивает и здесь, что капиталистический способ производства создает объективные предпосылки для того, чтобы обеспечить условия для развития любых творческих дарований всех и каждого в отдельности, но что в условиях буржуазного общества эти потенции безграничного развития превращаются в свою противоположность: в «полнейшее опустошение», «отчуждение» человеческой сущности. «Младенческий древний мир» с его ограниченными ресурсами и возможностями противостоит поэтому хаосу атомизированного буржуазного общества как царство гармонии свободного развития тех немногих, кому досуг обеспечил, как говорил в другом месте Энгельс, возможность заниматься науками, философией, искусством³. Вот почему античное искусство как воплощение этой «наивной» социальной гармонии не только представляется, но и является на самом деле «нормой и образцом», ибо его «возвышенность» воплощает в себе «законченный образ, законченную форму и заранее установленное ограничение». Во всех «классицизмах» от Андреа Мантеньи до Ганса фон Маре всегда был элемент *утопии*, мечты о некоем совершенстве. И всегда, поскольку это была утопия, в этом была непреложность «заранее установленного масштаба».

В XX веке всемирно-историческая ситуация решительным образом изменилась. Глубочайшие катаклизмы потрясли и продолжают потрясать мир. Социально-экономические условия, в которых ныне живет человечество, достаточны, чтобы осуществить переход от капитализма к коммунизму. Ныне уже значительная

К.Маркс и Ф.Энгельс. Сочинения. Изд. 2-е, т. 46, ч. 1, с. 48.

² Там же, с. 475—476.

³ К.Маркс и Ф.Энгельс. Сочинения, т. 20, с. 185—187.

часть населения земного шара так или иначе вступила на этот путь. Старая общественная структура идет, а подчас и ведет за собой мир, от одного мучительного кризиса к другому. Духовная жизнь человечества чутко реагирует на этот кризисный характер своего времени. Далек не всегда тем, кто создает духовные ценности, видна цель, а порой даже направленность процесса. Но, наверное, ни один сколько-нибудь крупный мыслитель или художник не может не реагировать острейшим образом на *движение* истории, никто не может остаться в стороне от пронизывающего все и вся — «абсолютного движения становления». Отсюда, думается, становится понятной и судь-

ба античного наследия, которой посвящена эта статья. Сегодня уже ни субъективно, ни объективно невозможно верить в по-гегелевски «абсолютную» художественную идею эллинского искусства. Это не означает ни в коей мере отрицания или умаления. Это означает лишь, что антитеза античности — современность, столь важная в условиях развития буржуазного общества, ныне, в эпоху великого исторического перелома, потеряла свой *raison d'être*. И в ситуации, когда крушение всех старых устоев так сложно переплетается с рождением нового, само обращение к античности приобретает тот дух бесконечного «движения становления», которым живет современный мир.

ЖИВОПИСЬ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ RENAISSANCE PAINTING

Воспроизведенные в этом разделе картины ренессансных мастеров демонстрируют их стремление создать образ классической гармонии и совершенства, использование сложного аллегорического языка, применение античных мотивов и пластики в картине на религиозный сюжет.

The paintings clearly show the Renaissance artists' striving for images imbued with classical harmony and ideal perfection; they favoured a highly complex allegorical idiom, and drew liberally on Greek and Roman motifs and plastic solutions in their pieces presenting Christian subjects.

Якопо дель Селлайо
Орфей и Эвридика

Jacopo del Sellaio
Orpheus and Eurydice

Бернардино Фунгаи
Сцены из истории Сципиона Африканского

Bernardino Fungai
Scenes from the Life of Scipio



Лукас Кранах
Серебряный век («Плоды ревности»). 1530

Lucas Cranach
The Silver Age (Jealousy). 1530





Содома (Джованни Антонио Бацци)
Амур в пейзаже. Около 1530

II Sodoma
Cupid in a Landscape. C. 1530



Якопо Пальма Старший (Якопо д'Антонио де Негрети)
Отдыхающая Венера

Palma Vecchio
Venus Resting



Доссо Досси (Джованни Лутери), Баттиста Досси
(Баттиста Лутери)

Св. Михаил. Около 1540

Dosso Dossi and Battista Dossi
The Archangel Michael. C. 1540



Доменико Каприоло
Мужской портрет. 1512

Domenico di Bernardino Capriola
Male Portrait. 1512



Парис Бордоне
Аллегория. 1550-е

Paris Bordone
An Allegory. 1550s



Маттиас Герунг
Аллегория любви

Matthias Gerung
The Allegory of Love

Фрагменты
Details







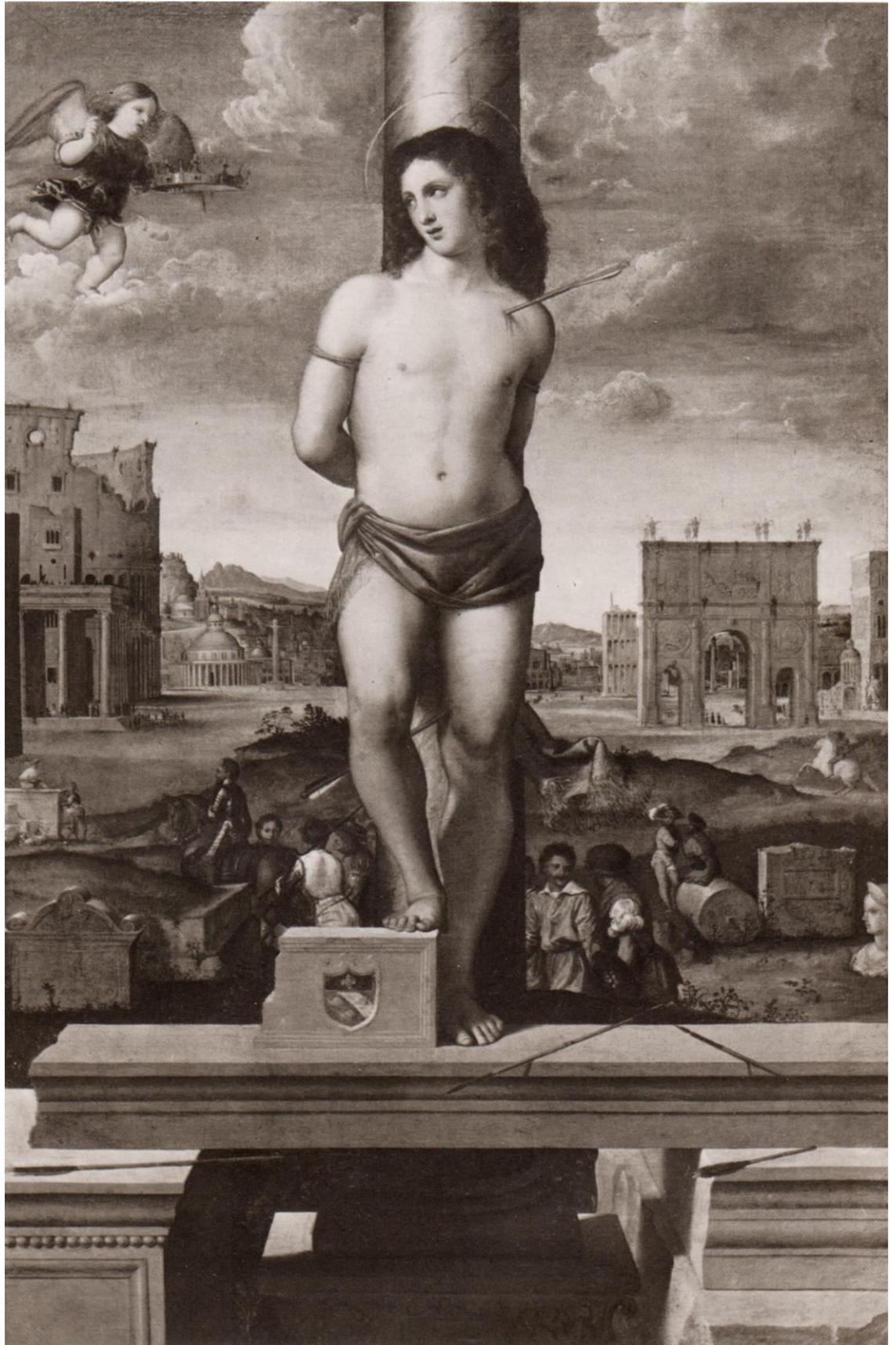
Джироламо да Карпи
Похищение Ганимеда. 1541 (?)

Girolamo da Carpi
Ganymede and the Eagle. 1541 (?)



Венецианский мастер (Джованни да Азола?)
Св. Себастьян. Около 1520

Painter of the Venetian School,
active in the 16th century (Giovanni da Asola?)
The Martyrdom of St Sebastian. C. 1520



Мастер школы Фонтенбло. XVI век
Туалет Венеры

Painter of the Fontainebleau School,
active in the 16th century
Venus at Her Toilet



Нидерландский мастер XVI века
Аллегория

Dutch painter active in the 16th century
An Allegory

Фрагменты
Details







ЖИВОПИСЬ XVII ВЕКА 17TH CENTURY PAINTING

Диапазон жанров и направлений, в которых художники XVII столетия разрабатывали античные мотивы, необычайно широк. По представленным в этом разделе картинам можно судить о том, как живо и разнообразно было восприятие античности, преломленной сквозь призму национальной и индивидуальной характеристики творчества ведущих мастеров основных европейских школ.

The range of genres and trends in which the seventeenth century painters elaborated Greek and Roman motifs is very impressive. The paintings demonstrate the verve and versatility with which the classical heritage was interpreted by the major exponents of the principal European schools, though they invested it with strong national and individual features.

Ян Брейгель I
Вакханалия

Jan Brueghel, called "Velvet Brueghel"
A Bacchanal

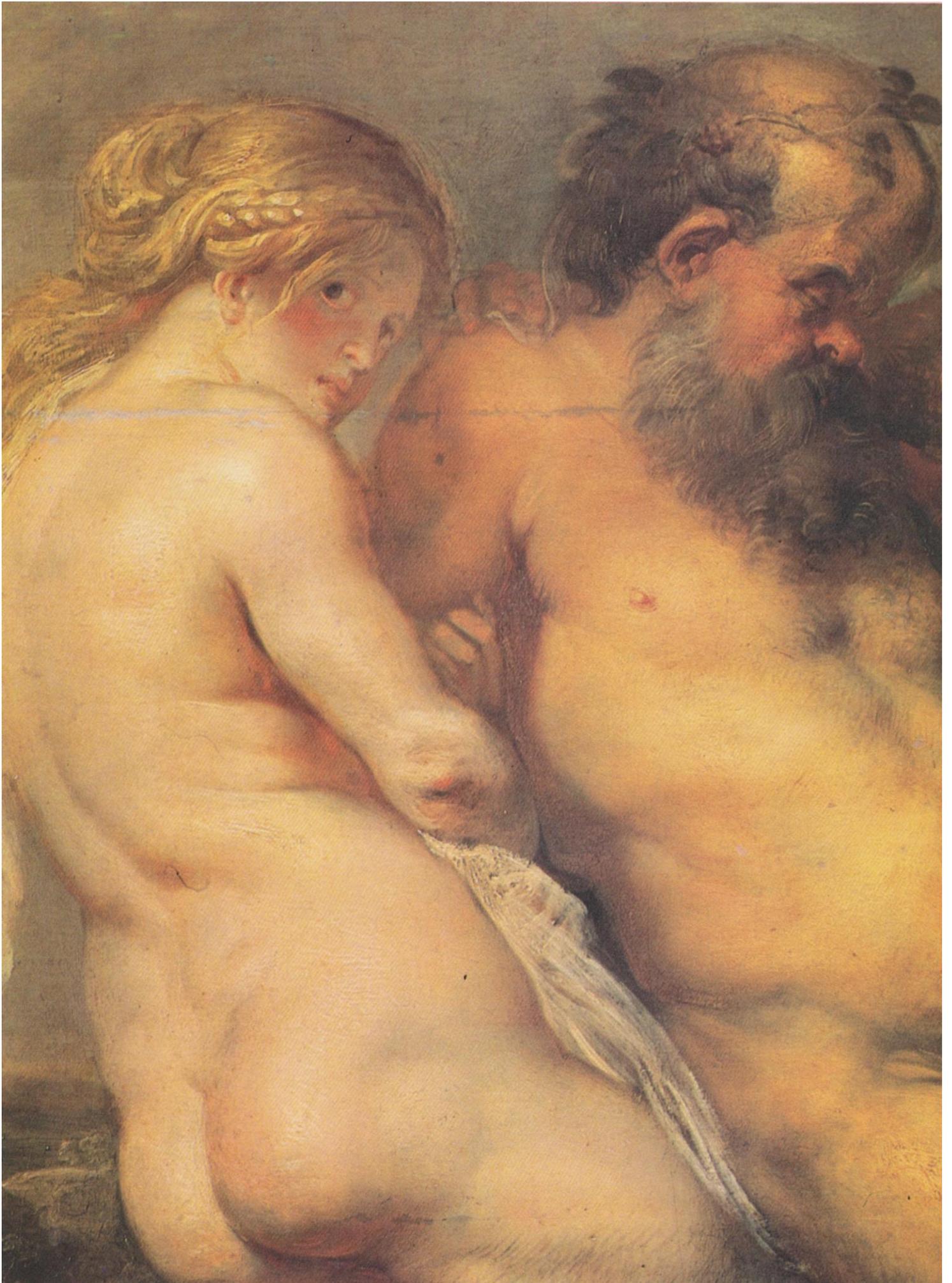


Петер Пауль Рубенс
Вакханалия. Около 1615

Peter Paul Rubens
A Bacchanal. C. 1615

Фрагменты
Details







Петер Пауль Рубенс
Меркурий и Аргус
Около 1635—1638

Peter Paul Rubens
Mercury and Argus
Between c. 1635 and 1638



Адам Эльсхеймер
Юпитер и Меркурий в гостях у Филемона и Бавкиды

Adam Elseheimer
Philemon and Baucis



Абрахам Говартс
Диана с нимфами и Актеон

Abraham Govaerts
Diana and Actaeon

Фрагмент
Detail
→





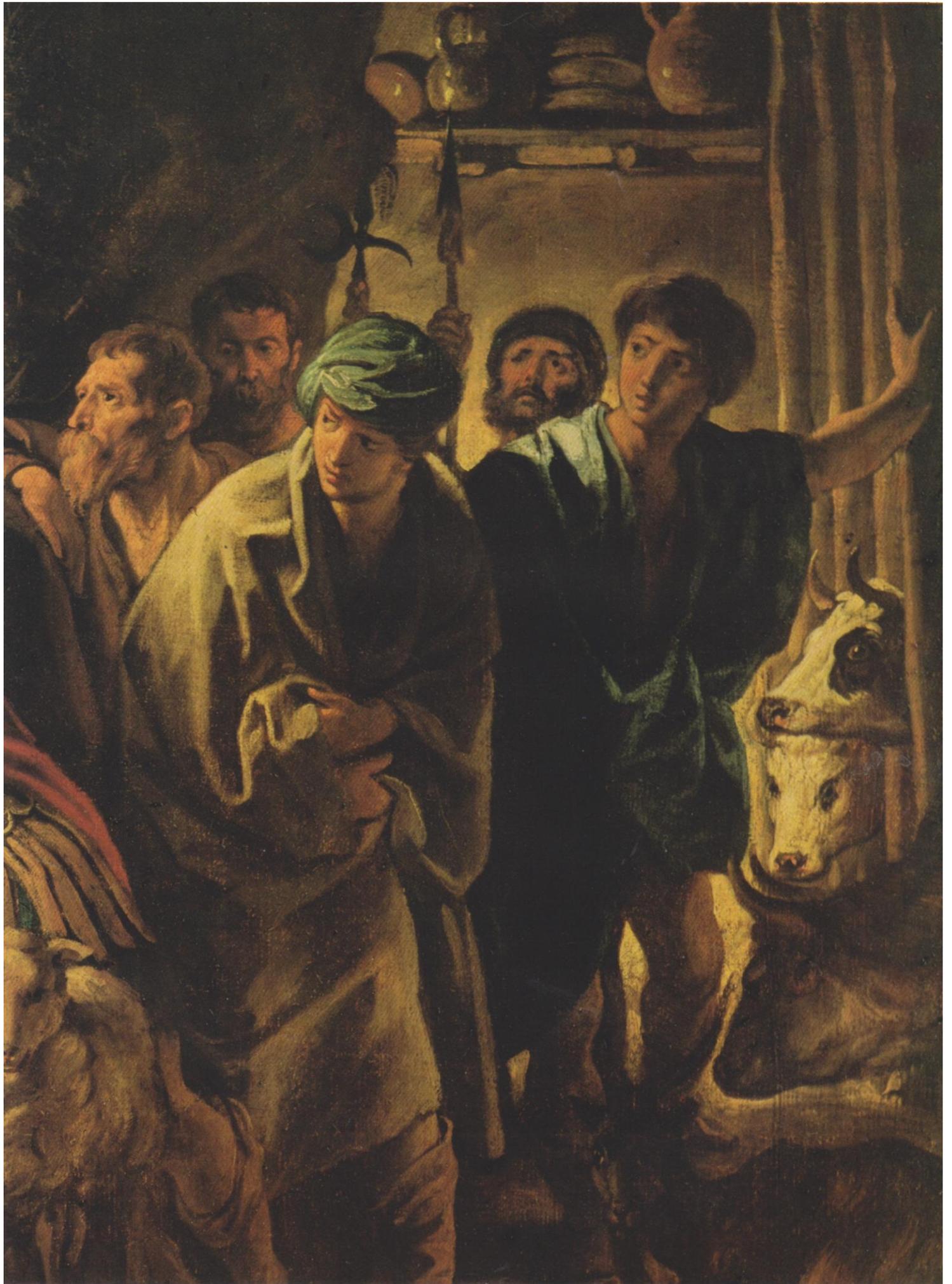
Якоб Йордане
Одиссей в пещере Полифема

Jacob Jordaens
Odysseus in the Gave of Polyphemus

Фрагменты
Details







Никола Пуссен
Великодушие Сципиона
Nicolas Poussin
The Magnanimity of Scipio





Никола Пуссен
Царство Флоры. Около 1630

Nicolas Poussin
The Realm of Flora. C. 1630



Никола Пуссен
Святое семейство в Египте. 1658

Nicolas Poussin
Rest on the Flight into Egypt
(with the Serapis Procession). 1658



Жан Лемер
Площадь античного города

Jean Lemaire
Imaginary View of a Piazza in Ancient Rome



Иоганн Лисе
Наказание Марсия

Johann Liss
Apollo and Marsyas



Клод Желле, прозв. Клод Лоррен
Похищение Европы. 1655

Claude Gellée, called Le Lorrain
The Rape of Europa. 1655





Рембрандт Харменс ван Рейн
Ганимед в когтях у орла. 1635

Rembrandt Harmensz van Rijn
Ganymede. 1635



Биллем де Поортер (?)
Теаген и Хариклея в пещере разбойников

Willem de Poorter [?]
Theagenes and Chariclea in the Robbers' Cave



Джованни Бенедетто Кастильоне (иль Грекетто)
Фавн и пастушка

Giovanni Benedetto Castiglione, called Il Grechetto
Pastoral Scene

Фрагменты
Details







Пьер Миньяр
Герцогиня де Лавальер в виде Флоры
Pierre Mignard
Portrait of Duchesse de la Valliere as Flora



Пьер Франческо Мола
Гомер диктует свои поэмы
Pier Francesco Mola
Homer Dictating



Якоб ван Лоо
Диана и нимфы. 1648

Jacob van Loo
Diana and Nymphs. 1648



Юриан ван Стрек
Суета сует
Juriaen van Streeck
Vanitas



Михаэль Свертс
Мастерская художника

Michiel Sweerts
The Painter's Studio



ЖИВОПИСЬ XVIII ВЕКА 18TH CENTURY PAINTING

По воспроизведенным здесь работам можно проследить продолжение намеченных в XVII веке путей развития художественного сознания XVIII века от условно-«античного» маскарада рококо к суровой гражданственности классицизма как основной линии и получить представление о явлениях такого плана, как своеобразный «романтизм» некоторых итальянских живописцев.

Neoclassicism is the name given to the movement which originated in Rome in the mid-eighteenth century and spread rapidly over the civilized world. It arose partly in reaction against the "excesses" of Baroque and Rococo and partly from a genuine desire to re-create the classical art as embodying, according to Winckelmann, "noble simplicity and calm grandeur". Neoclassicism differs from all the earlier Classic revivals in that, for the first time, artists consciously imitated antique art and knew what they were imitating, both in style and in subject matter. This is particularly true of sculpture, which survives in much greater quality and in better preservation than either painting or architecture. This is one reason for the adaptation of bas-reliefs as pictures, in sharp reaction against the composition in depth of Baroque artists. Viewers will also notice a sideline phenomenon — the distinctively Romantic mood of some Italian painters.

Джузеппе Мария Креспи
Нимфы, обезоруживающие амуров

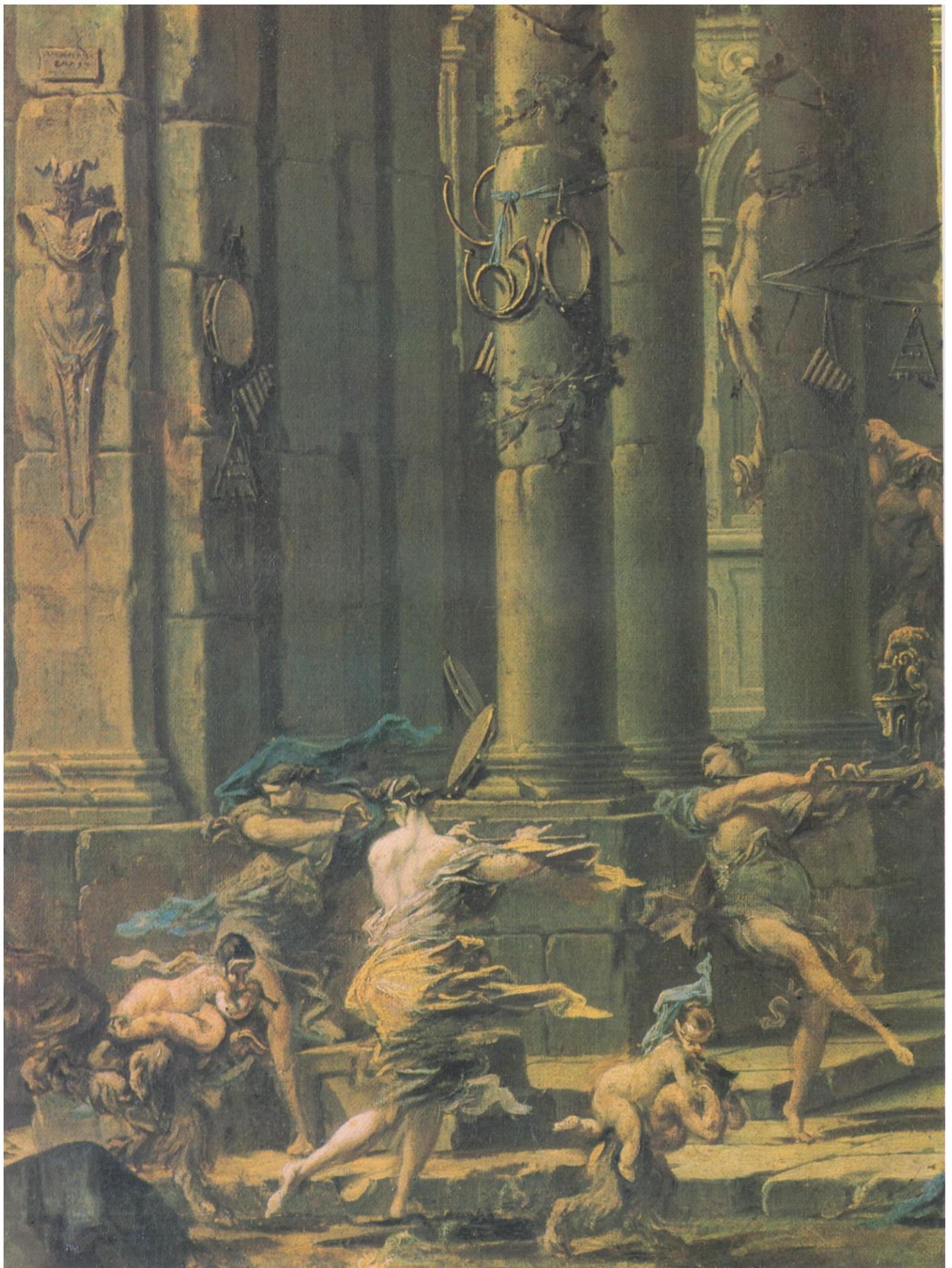
Giuseppe Maria Crespi
Nymphs Disarming Cupids



Аlessandro Маньяско
Вакханалия

Alessandro Magnasco
A Bacchanal





Луи Токе
Портрет актера Желиота в роли Аполлона

Louis Tocque
Singer Pierre Jelliotte as Apollo



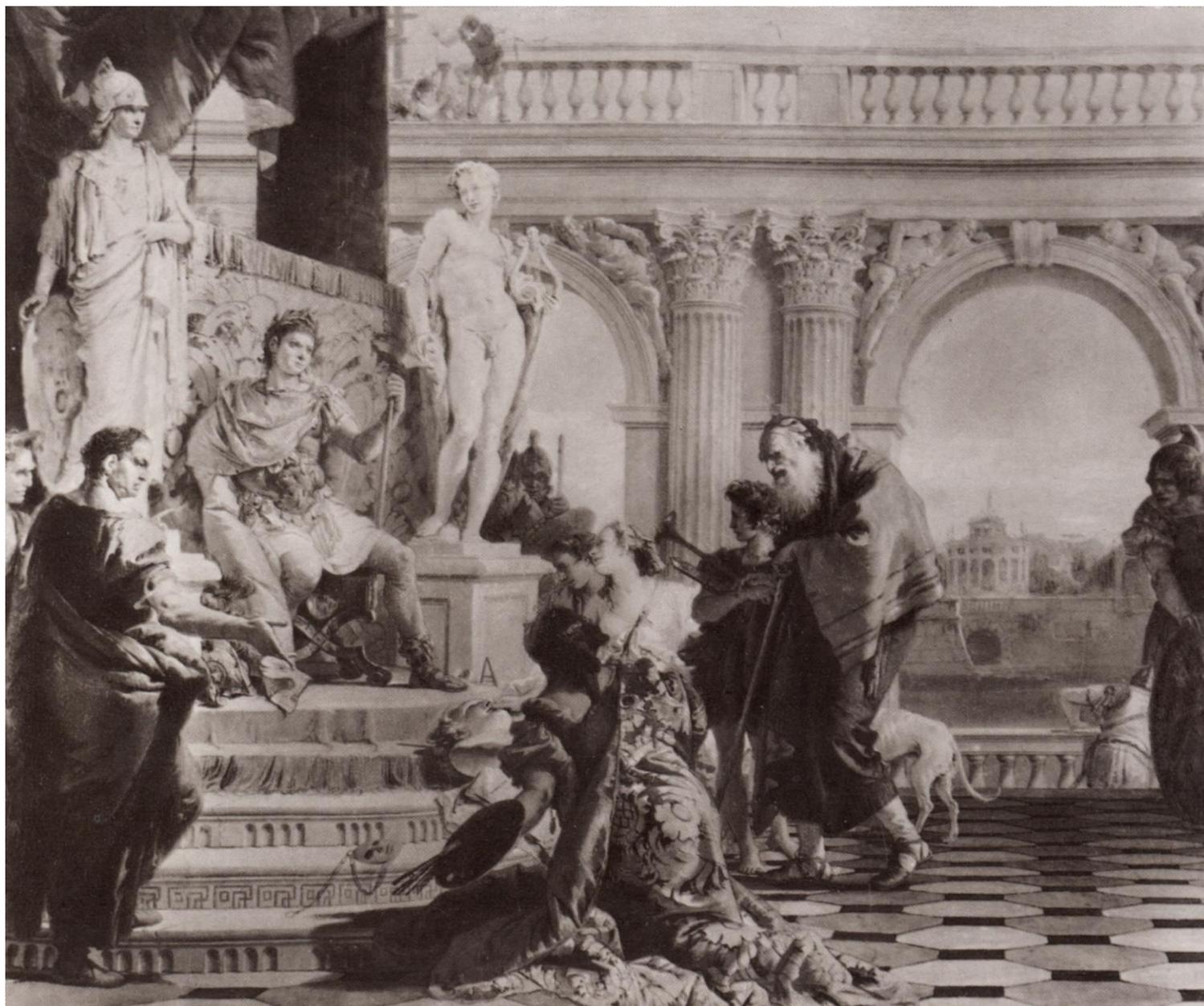
Джованни Баттиста Тьеполо
Смерть Дидоны

Giovanni Battista Tiepolo
The Death of Dido



Джованни Баттиста Тьеполо
Меценат представляет Августу свободные искусства
Около 1743

Giovanni Battista Tiepolo
Maecenas before Augustus. C. 1743



Франсуа Буше
Юпитер и Каллисто. 1744

Francois Boucher
Jupiter and Callisto. 1744



Стефано Торелли
Екатерина II в образе Минервы, окруженная музами

Stefano Torelli
Triumph of Catherine II

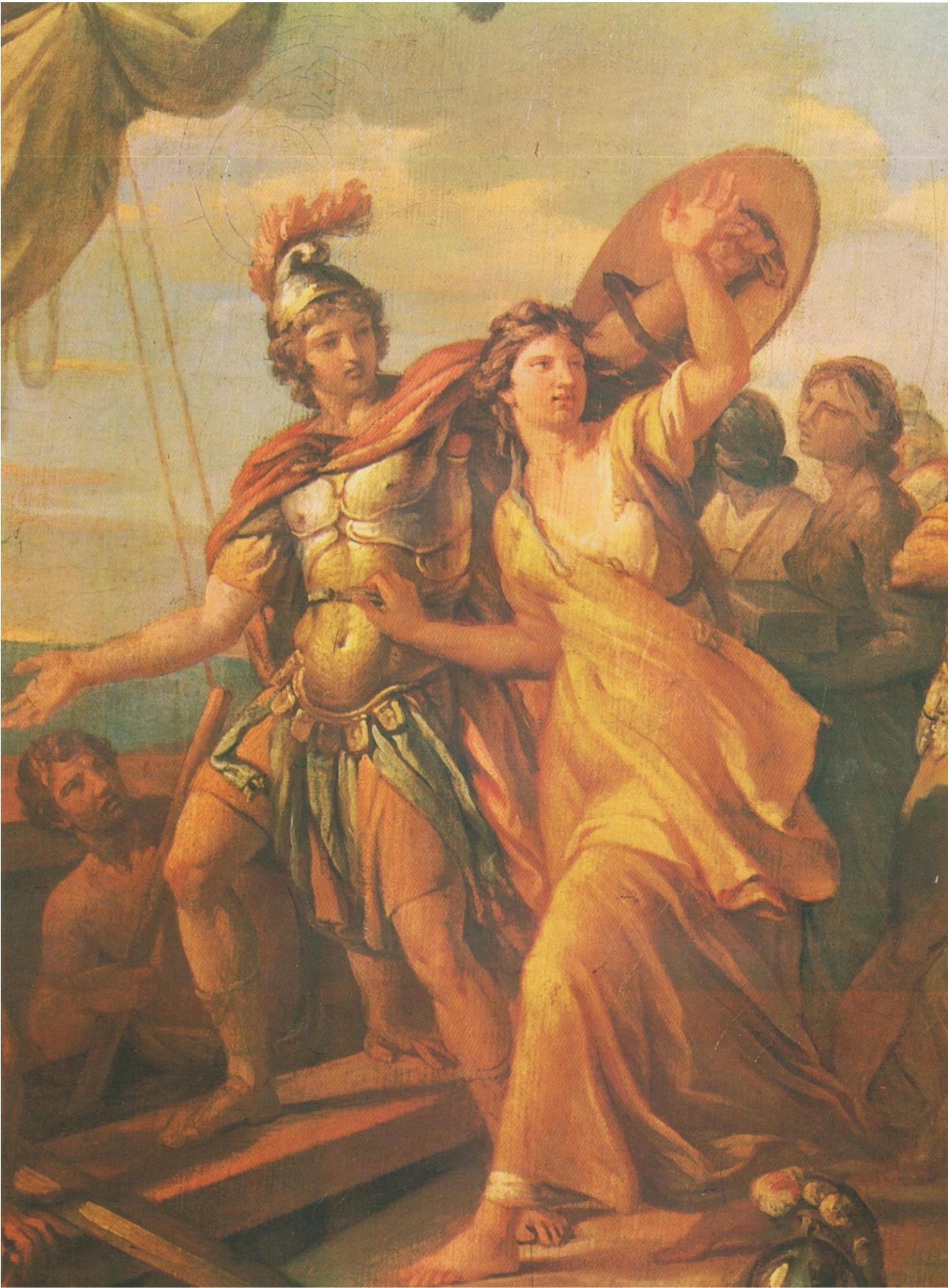


Гэвин Гамильтон
Похищение Елены

Gavin Hamilton
The Rape of Helen

Фрагмент
Detail
→





Гюбер Робер
Пирамиды и храм. Около 1783

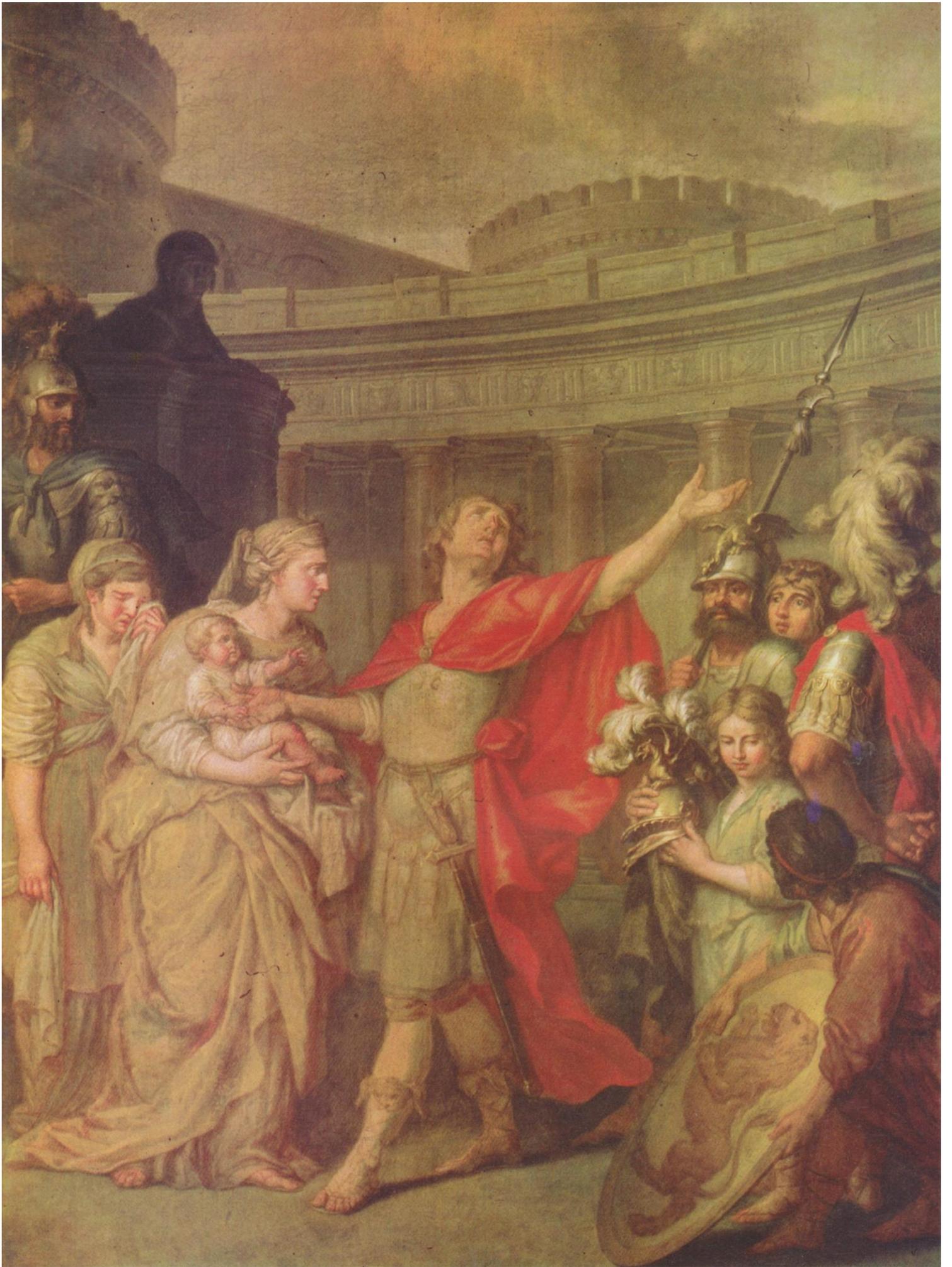
Hubert Robert
Pyramids and a Temple. C. 1783



Антон Павлович Лосенко
Прощание Гектора с Андромахой. 1773

Anton Losenko
Andromache Parting with Hector. 1773

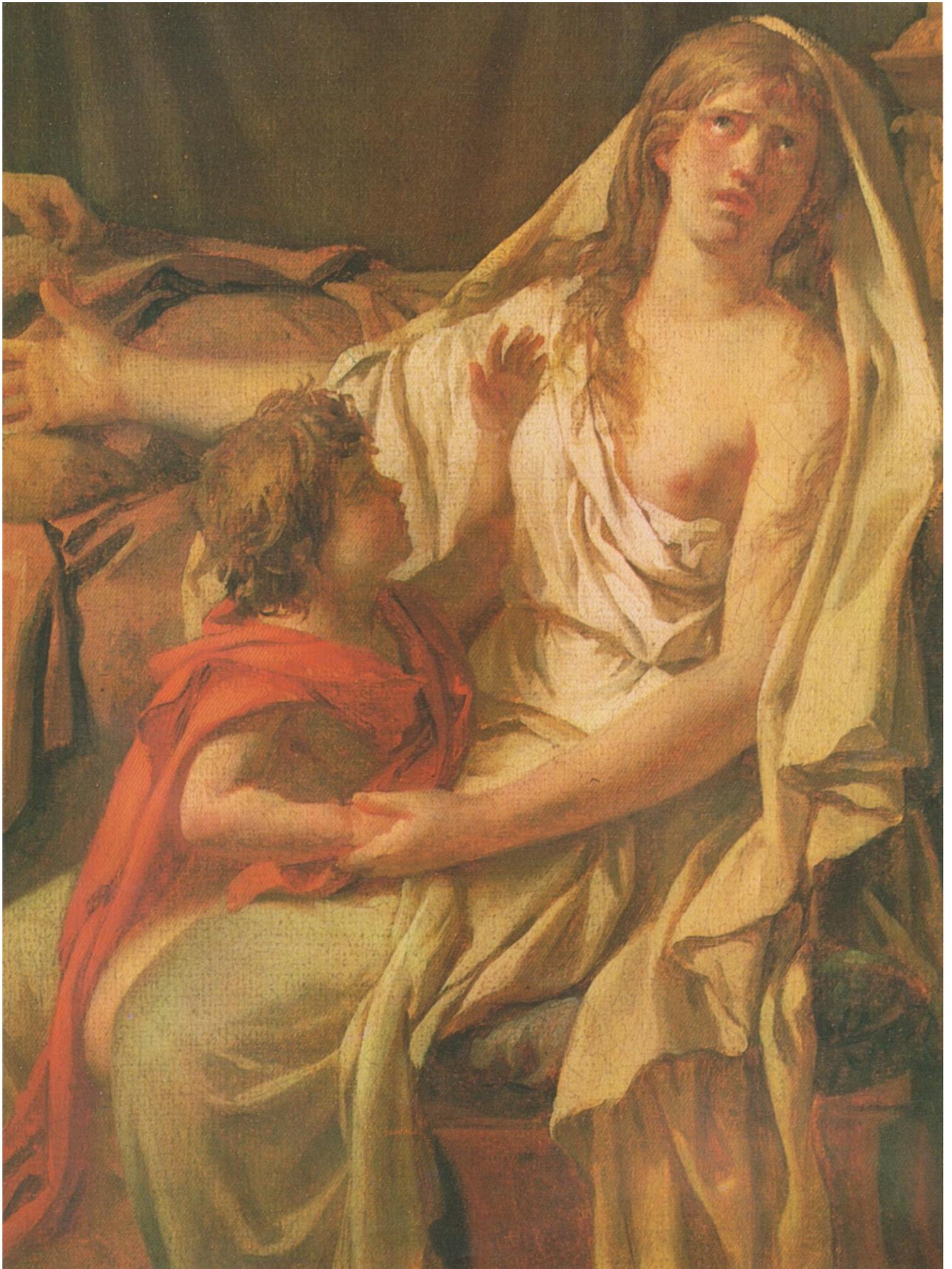




Якоб Филипп Хаккерт
Пейзаж со сценой античного празднества. 1781

Jacob Philipp Hackert
Landscape with a Scene of an Antique Festivity. 1781





Жак-Луи Давид
Клятва Горациев. Около 1784

Jacques Louis David
The Oath of the Horatii. C. 1784



Арман Шарль Карафф
Клятва Горациев. 1791

Armand Charles Caraffe
The Oath of the Horatii. 1791



Неизвестный художник XVIII века
Портрет Парашы Жемчуговой в роли Элианы

Painter active in the 18th century
Portrait of Actress Kovaleva-Zhemchugova as Heliane



ЖИВОПИСЬ XIX ВЕКА 19TH CENTURY PAINTING

Живопись XIX века с точки зрения интерпретации античного образа можно отнести к двум периодам; в первой трети века еще живо творческое начало классицизма и художественный язык еще полон отголосков античности, затем античная тематика начинает служить лишь внешним атрибутом рутинного академизма или сюжетом «развлекательного» исторического жанра.

In the context of the interpretation of the Greek and Roman imagery, the paintings fall into two periods: in the first thirty-old years of the nineteenth century the creative trend of the European Classicism was still alive, and the artistic idiom still rang with the echoes of antiquity; later, the Greek and Roman subjects became merely the empty attributes of academic routine or simply provided the incidents for "entertaining" pieces on themes from ancient history.

Иван Акимович Акимов
Сатурн с косой, сидящий на камне
и обрезающий крылья Амуру. 1802

Ivan Akimov
Cupid Punished. 1802



Пьер Нарсис Герен
Эней и Дидона

Pierre Narcisse Guerin
Aeneas and Dido



Луи Леопольд Буальи
Мастерская художницы. 1800

Louis-Leopold Boilly
The Artist's Studio. 1800





Алексей Гаврилович Венецианов
Спящий пастушок. 1823—1826

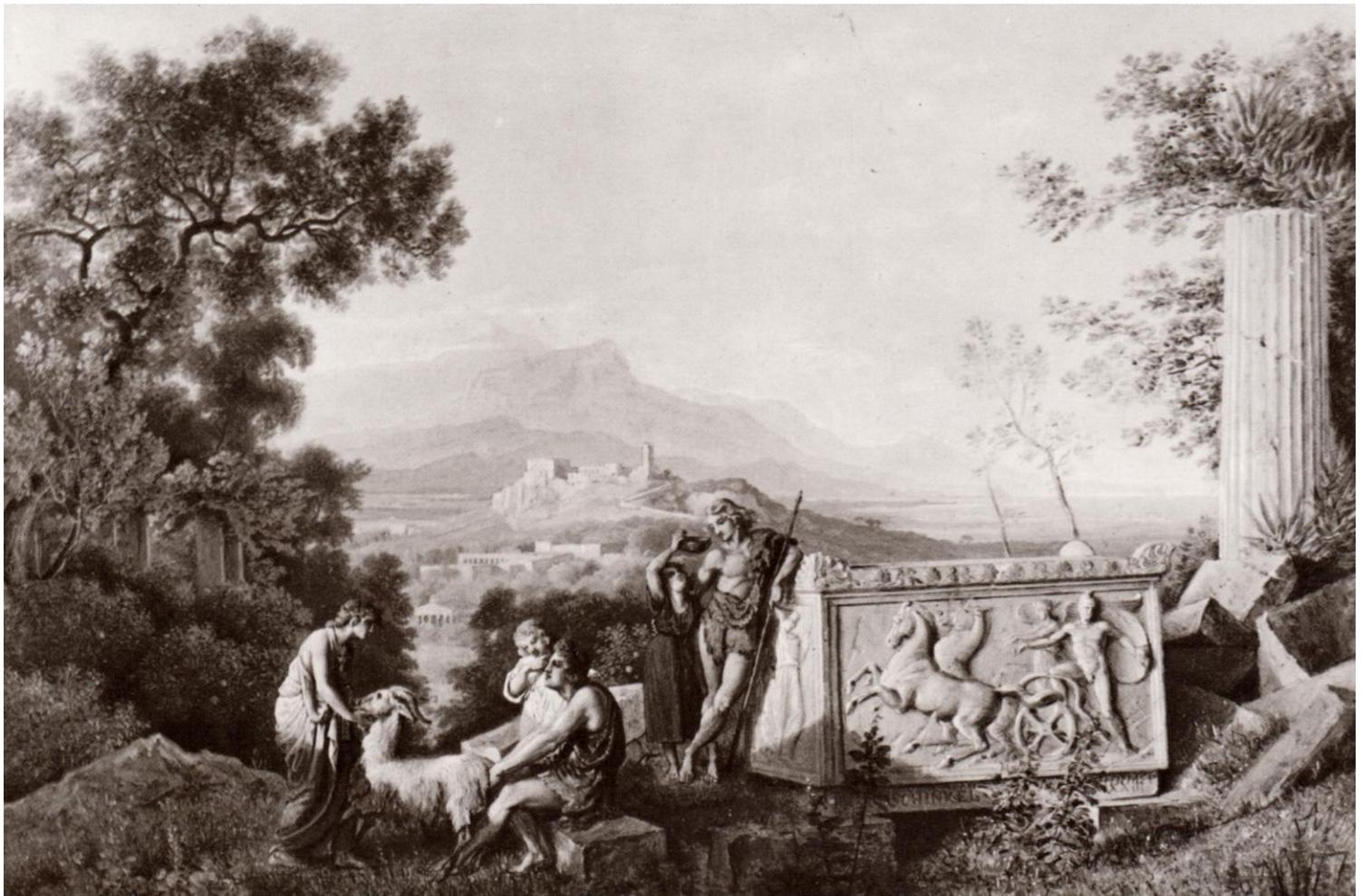
Alexei Venetsianov
Sleeping Shepherd Boy
Between 1823 and 1826





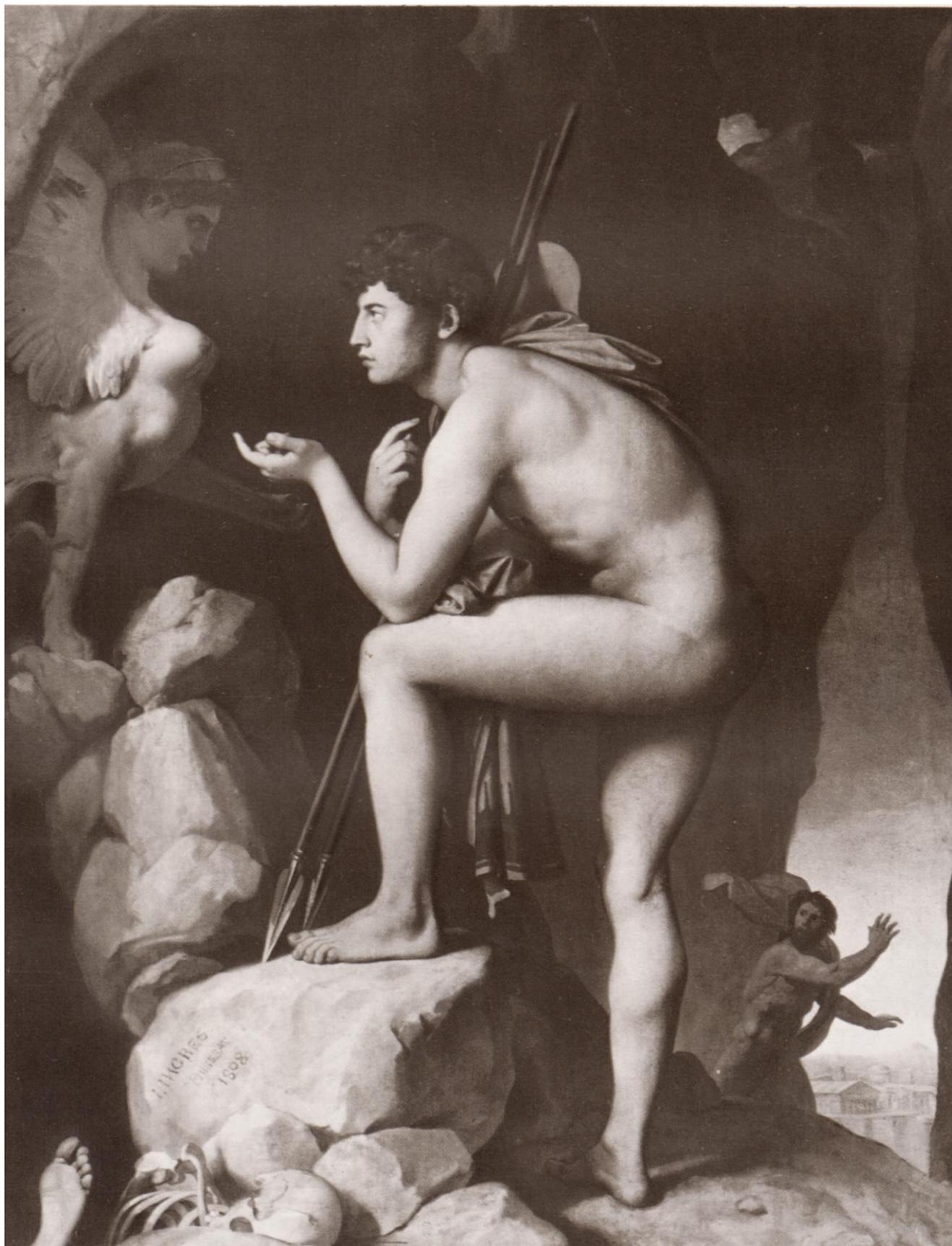
Карл Фридрих Шинкель
Идеальный ландшафт с отдыхающими пастухами. 1823

Karl Friedrich Schinkel
Ideal Landscape with Resting Shepherds. 1823



Жан Огюст Доминик Энгр
Эдип, разгадывающий загадку Сфинкса. 1808

Jean Auguste Dominique Ingres
Oedipus and the Sphynx. 1808



Александр Григорьевич Варнек
Портрет Е.И.Колосовой в виде Амура
Начало 1880-х

Alexander Varnek
Portrait of Actress Kolosova as Cupid
Early 1880s



Вильгельм Шадов
Автопортрет с Рудольфом Шадовом
и Бертеlem Торвальдсеном. 1815

Wilhelm Schadow
Group Portrait of Thorwaldsen, Rudolf Schadow
and the Artist Himself. 1815



Теодор Жерико
Рабы останавливают лошадь. Эскиз. Около 1817

Theodore Gericault
Cheval Arrêté par les Esclaves. Sketch. C. 1817



Сильвестр Феодосиевич Щедрин
Старый Рим. 1824

Silvester Shchedrin
Ruins of Ancient Rome. 1824



Сильвестр Феодосиевич Шедрин
Храм Сераписа в Поццуоли. Вторая половина 1820-х

Silvester Shchedrin
The Ancient Roman Market, Erroneously Called the Temple
of Serapis, at Pozzuoli. Second half of the 1820s



Жан Батист Камиль Коро
Вид Форума из садов Фарнезе. 1826

Jean-Baptiste Camille Corot
View of the Forum from the Farnese Gardens. 1826



Эжен Делакруа
Медея мстительница. 1862

Eugene Delacroix
Medea. 1862



Федор Антонович Бруни
Вакхант. 1858

Fiodor Bruni
A Bacchant 1858



Карл Павлович Брюллов
Последний день Помпеи. Эскиз. 1828

Karl Briullov
The Last Day of Pompeii. Sketch. 1828

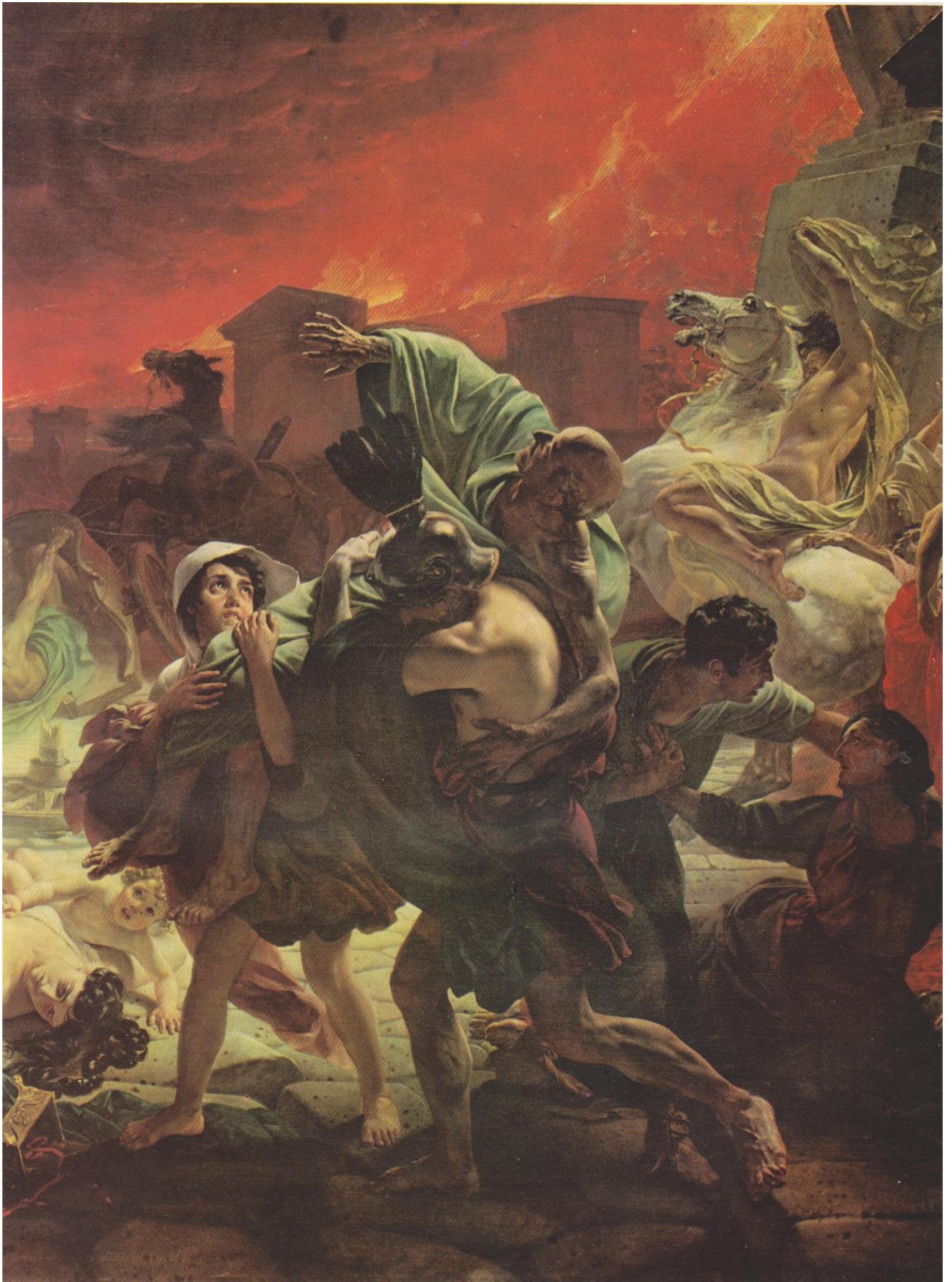


Карл Павлович Брюллов
Последний день Помпеи. 1833

Karl Briullov
The Last Day of Pompeii. 1833







Никанор Григорьевич Чернецов
Колизей. 1840

Nikanor Chernetsov
The Colosseum. 1840



Александр Андреевич Иванов
Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора. 1824

Alexander Ivanov
Priam and Achilles. 1824



Александр Андреевич Иванов
Аполлон, Гиацинт и Кипарис,
занимающиеся музыкой и пением. 1831 — 1834

Alexander Ivanov
Apollo, Hyacinthus and Cypress
Between 1831 and 1834



Александр Андреевич Иванов
Аппиева дорога при закате солнца. 1845

Alexander Ivanov
The Appian Way at Sunset. 1845



Александр Андреевич Иванов
Нагой мальчик. Этюд. 1840-е— 1850-е

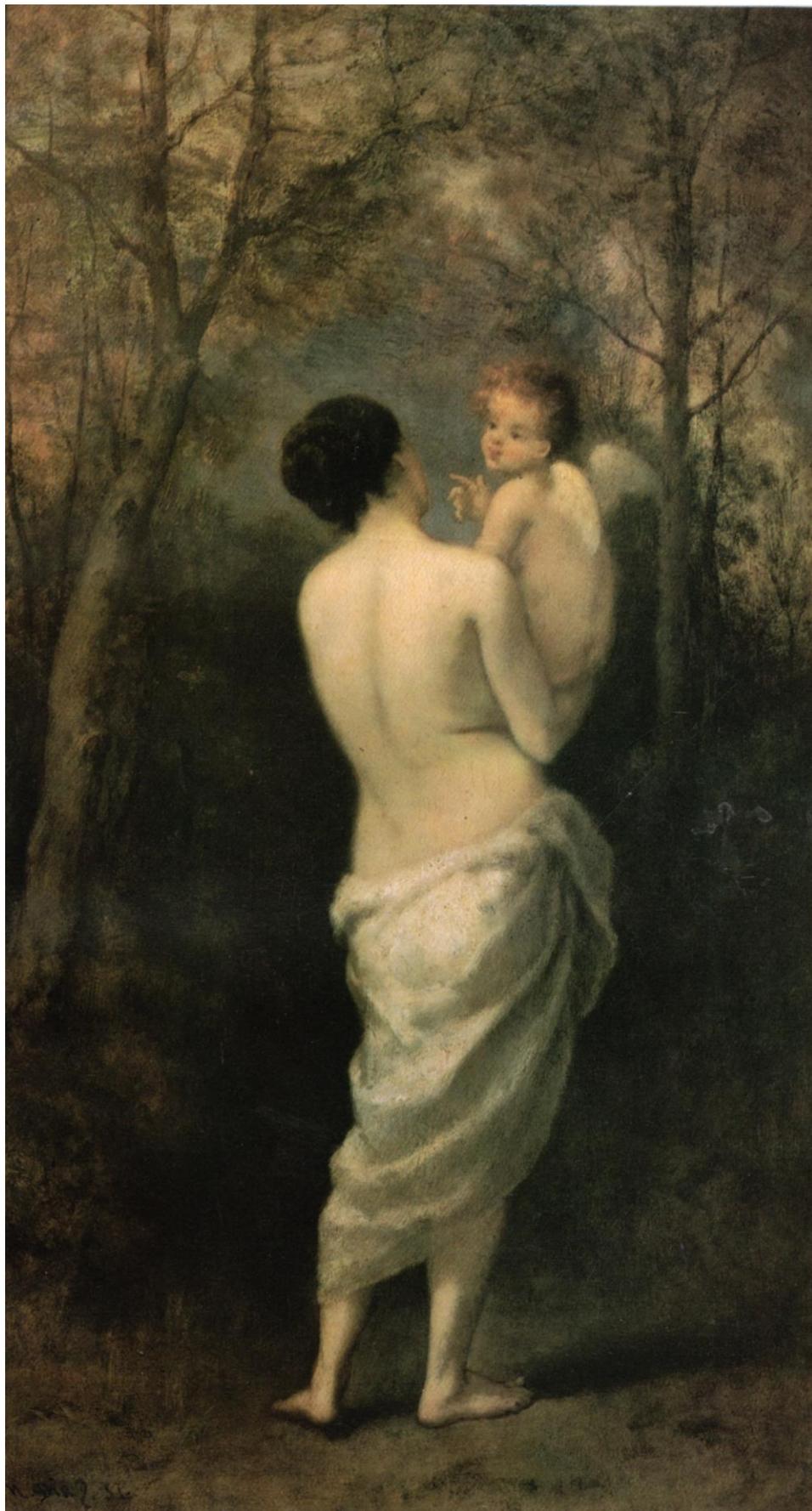
Alexander Ivanov
Nude Boy. Study. Between 1840s and 1850s



Нарсис Виржилъ Диас де ля Пенья
Венера с Амуром на руках

Narcisse Virgile Diaz de la Pena
Venus and Cupid

Фрагмент
Detail





Александр Алексеевич Алексеев
Мастерская художника А.Г.Венецианова в Петербурге. 1827

Alexander Alexeyev
The Studio of Painter Venetsianov in St. Petersburg. 1827

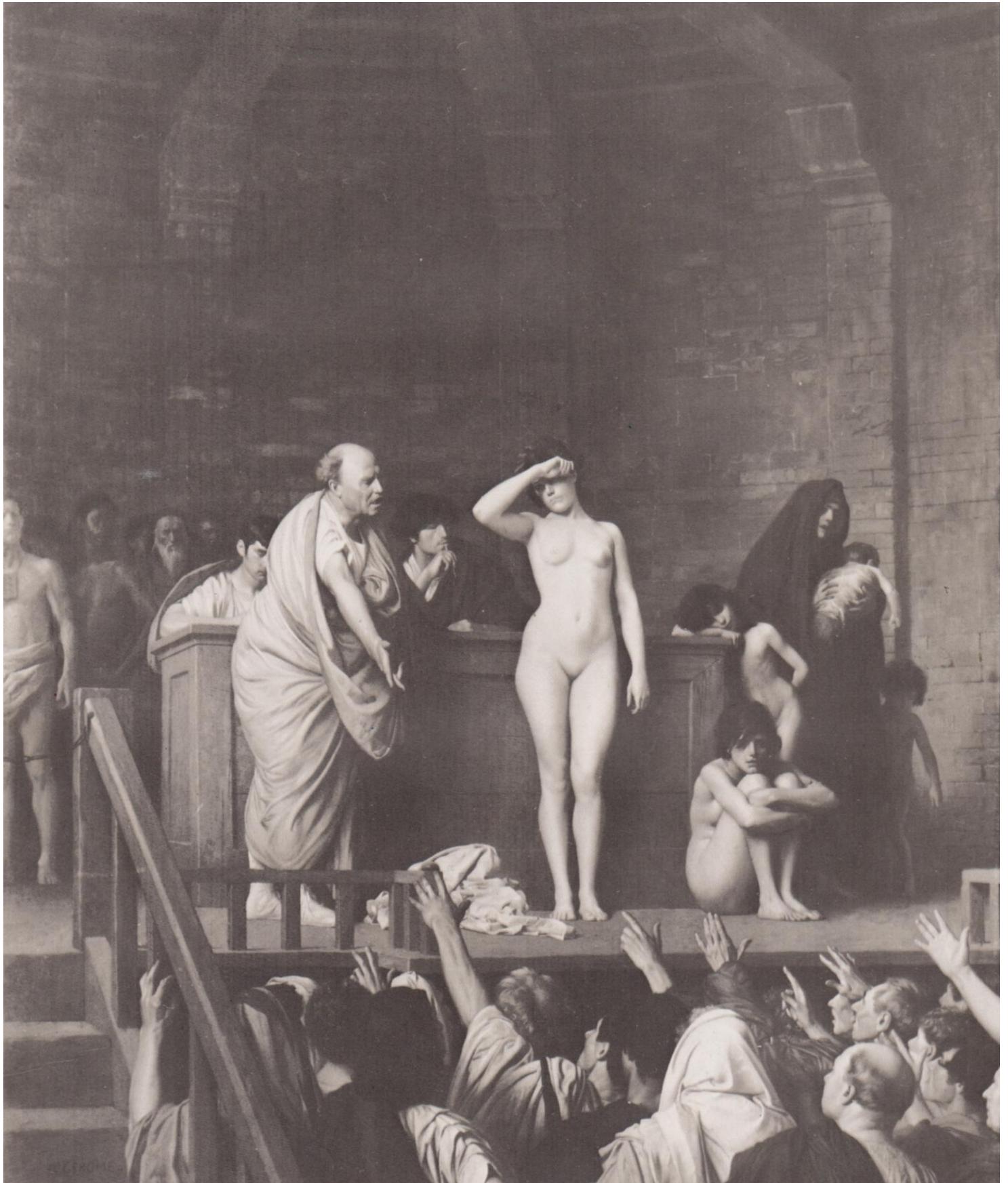
Фрагмент
Detail
→





Жан Леон Жером
Продажа невольницы

Jean Leon Gerome
Public Sale of a Female Slave in Ancient Rome



Арнольд Бёклин
Весенний гимн. 1888

Arnold Böcklin
Spring Songs. 1888



Ганс фон Маре
Похвала скромности

Hans von Marees
A Tribute to Modesty



Василий Дмитриевич Поленов
Парфенон. Храм Афины Парфенос

Vasily Polenov
The Parthenon



Василий Дмитриевич Поленов
Эрехтейон. Портик кариатид. 1882

Vasily Polenov
The Erechtheum. The Caryatid Porch. 1882



ЖИВОПИСЬ

XX ВЕКА

EARLY

20TH CENTURY

PAINTING

На рубеже веков начинает коренным образом меняться остававшееся неколебимым со времен Ренессанса до конца XIX века представление об античности как о чем-то завершенном, гармонически целостном. Период 1905—1925 гг. в художественной жизни Европы характеризуется антиклассической направленностью, уходом в архаику (тенденцией трактовки мифологических образов через архаику) в поисках варварского, стихийного, спонтанного; идет процесс девальвации античного наследия как нормы и абсолютного мерила и освоения его уже на новом уровне. Мастера XX века ищут окольных, опосредованных путей к античности, что вызывает множество разнообразных и интересных художественных решений.

At the turn of nineteenth and twentieth centuries the notion of classical antiquity as something consummate and harmoniously integral, which has stood firm from the Renaissance to the late nineteenth century, was subjected to a radical revision. In the history of European art the years between 1905 and 1925 were marked by an anti-classical trend and by a preoccupation with archaism (interpreting mythological images through archaizing), with the accent on its barbarous, spontaneous, elemental aspects. The antique heritage as a norm and all-time model was depreciated and downgraded; it was now interpreted in a totally different way. The twentieth century artists were looking for a circuitous, mediate approach to classical antiquity, and this gave rise to diverse and often fascinating artistic solutions.

Валентин Александрович Серов
Похищение Европы. Эскиз. 1910

Valentin Serov
The Rape of Europa. Sketch. 1910



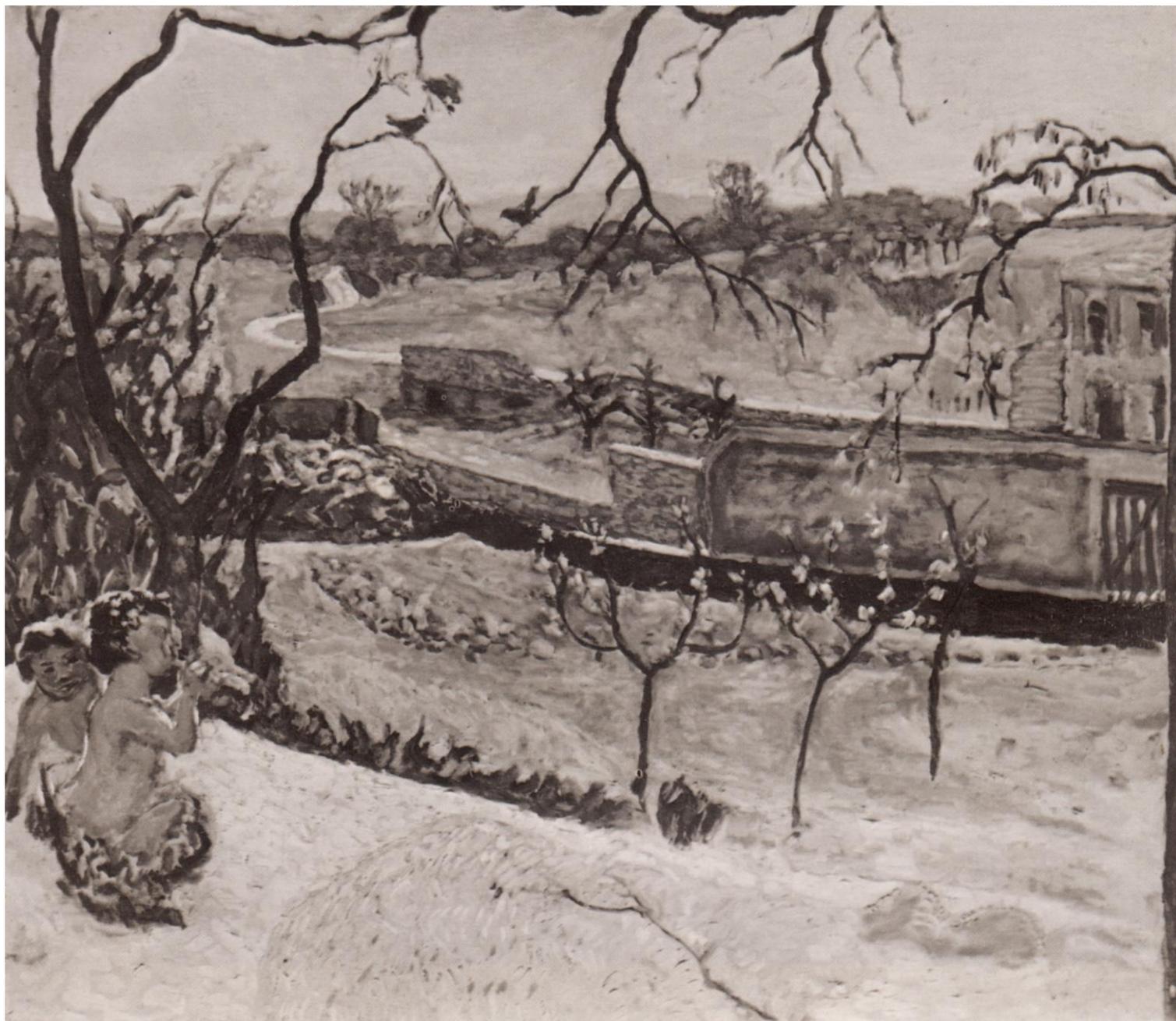
Валентин Александрович Серов
Одиссей и Навзикая. 1910

Valentin Serov
Odysseus and Nausicaa. 1910



Пьер Боннар
Начало весны (Маленькие фавны). 1909

Pierre Bonnard
Early Spring (Little Fauns). 1909



Анри Матисс
Игра в шары. 1908

Henri Matisse
A Game of Bowls. 1908



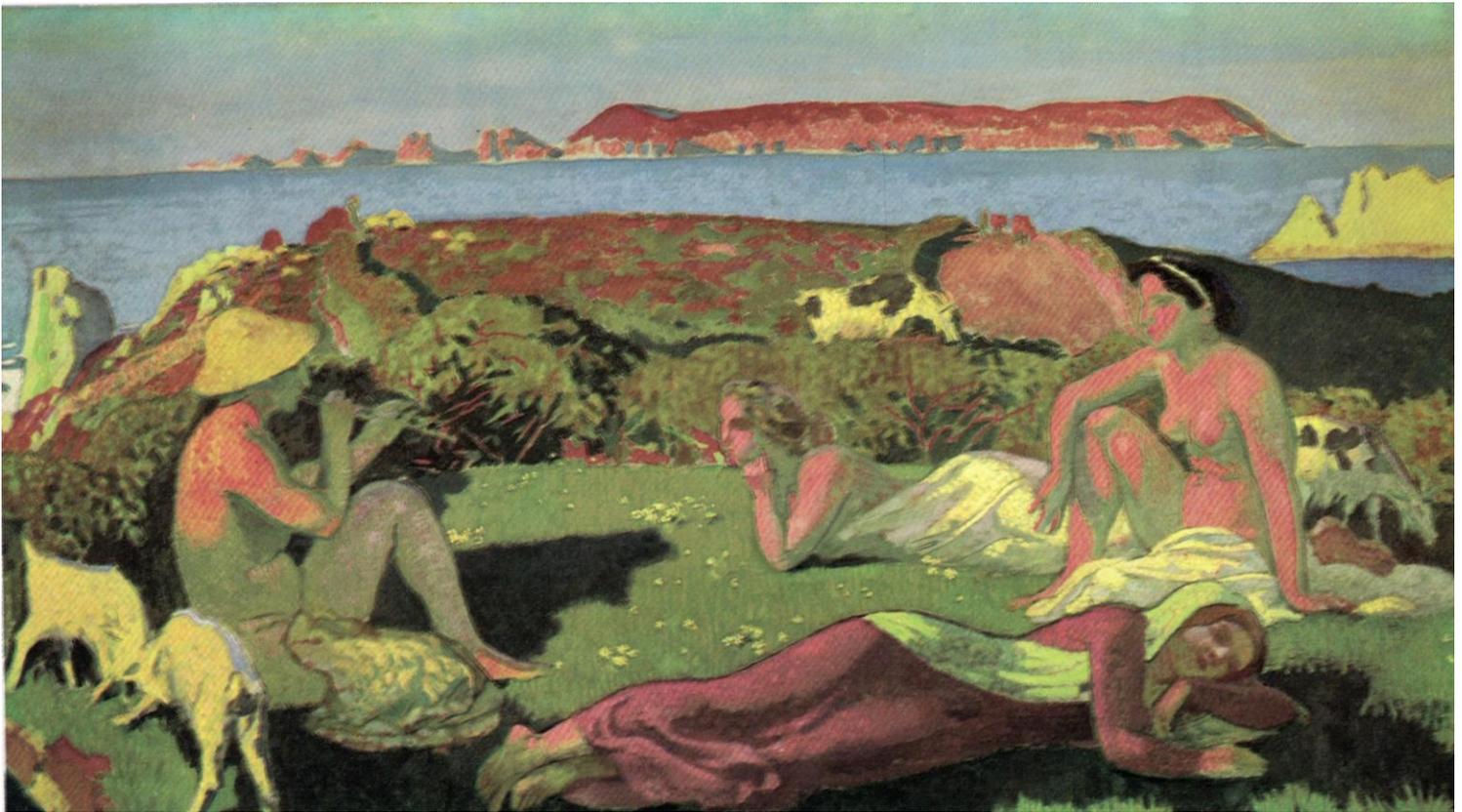
Александр Николаевич Бенуа
Аполлон и Дафна

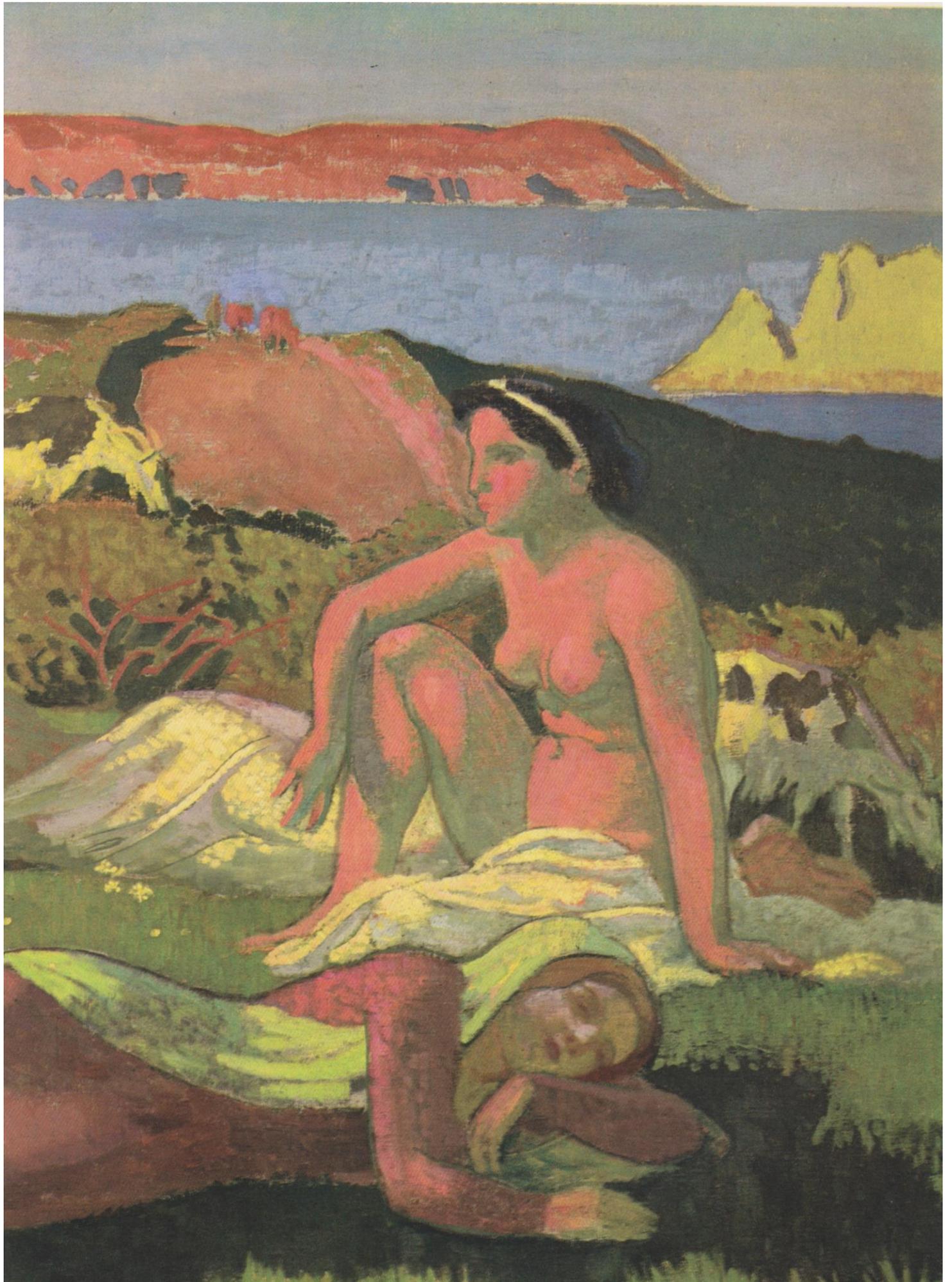
Alexandre Benois
Apollo and Daphne



Морис Дени
Зеленый берег моря. 1909

Maurice Denis
Green Seashore. 1909





Константин Федорович Богаевский
Классический пейзаж. 1910

Konstantin Bogayevsky
A Classical Landscape. 1910



Кузьма Сергеевич Петров-Водкин
Играющие мальчики. 1911

Kuzma Petrov-Vodkin
Romping Boys. 1911



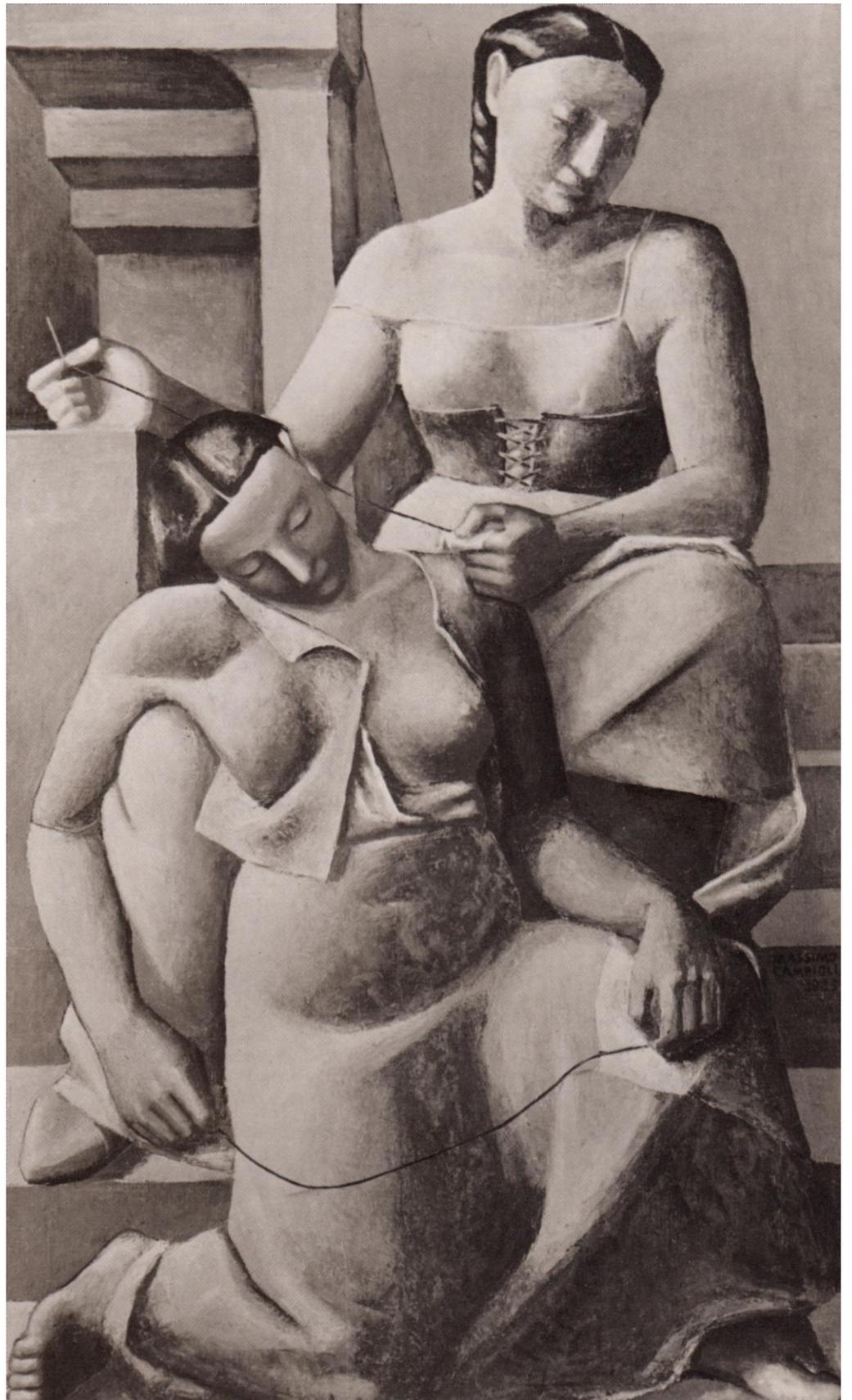
Мари Лорансен
Артемида. Около 1908

Marie Laurencin
Artemis. C. 1908



Массимо Кампильи
Швеи. 1925

Massimo Campigli
Seamstresses. 1925



)пись эпохи Возрождения

Якопо дель Селлайо

1442, Флоренция,— 1493, там же

1 Орфей и Эвридика

Дерево, масло. 59x175,5 (часть кассоне). Инв. № 115 жк
Пост.: из собр. Б.И. и В.Н. Ханенко в Киеве в 1919

Картина принадлежит к серии композиций (две другие — в музеях Вены и Роттердама) на тему мифа об Орфее (Овидий, «Метаморфозы», X, 11–64). Эвридика, жена фракийского певца Орфея, погибла от укуса змеи. Спустившись за ней в подземное царство, Орфей своим пением растрогал царя Аида и его супругу Персефону и получил разрешение вновь вывести на землю Эвридику при одном условии — не смотреть на нее во все время пути. Орфей не выдержал, оглянулся на жену, и Эвридику вернули в царство мертвых. На картине изображены два эпизода легенды: слева — Орфей, поющий перед Аидом и Персефной, справа — Эвридика, увлекаемая в подземное царство.
Киев, Государственный музей западного и восточного искусства

Бернардино Фунгаи

Около 1460, Сиена — 1516, там же

**2 Сцены из истории
Сципиона Африканского**

Холст (переведена с дерева), темпера. 66x167
Инв. № 2677
Пост.: из Гос. Эрмитажа в Ленинграде в 1930

Стенка кассоне. Парная ей — «Великодушие Сципиона» (Ленинград, Гос. Эрмитаж, инв. № 2677)

Сюжет из Тита Ливия («Римская история», XXX, 12–15). Римский полководец Публий Корнелий Сципион Африканский Старший (около 235–183 до н. э.), завоеватель Испании и Карфагена, победил царя Западной Нумидии Сифакса в союзе с царем Восточной Нумидии Масиниссой (203 до н. э.). Жена Сифакса, карфагенянка Софониба (Софонисба), умолила покоренного ее красотой Масинису дать обещание избавить ее от римского плена. Масинисса взял Софонибу себе в жены, чем разгневал Сципиона, узнавшего об этом браке от пленного Сифакса. Чтобы не нарушить верности союзнику, но и не допустить унижения Софонибы, Масинисса послал ей яд. Изображены три эпизода: Сципион принимает побежденного Сифакса; Сципион упрекает Масинису за сочувствие жене врага; посланец Масиниссы приносит Софонибе яд.

Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

Лукас Крапах

1472, Крапах— 1553, Веймар

**3 Серебряный век
(«Плоды ревности»)**

1530

Дерево, масло. 56x38
Инв. № 603
Пост.: из собр. Д.И.Шукина в Москве в 1924

Существует ряд композиций Л.Крапаха (в Лондоне, Веймаре и пр.), в которых варьируется данный сюжет. Долгое время он обозначался как «Плоды ревности», затем исследователи творчества Л.Крапаха пришли к мнению, что изображен «Серебряный век» по Гесиоду («Работы и дни», 127–139). Люди серебряного поколения долго пребывали в младенческом состоянии, а возмужав, были вскоре сокрыты Зевсом под землей, так как прогневали его своей глупостью, дикой гордостью и нежеланием служить богам.

Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

**Содома (Джованни
Антонио Бацци)**

1477, Верчелли— 1549, Сиена

4 Амур в пейзаже

Около 1530
Холст, масло. 68x129
Инв. № 4163
Пост.: из Строгановского дворца-музея в Ленинграде в 1926
Ленинград, Гос. Эрмитаж

**Якопо Пальма Старший
(Якопо д'Антонио де Негрети)**

Около 1480, Серинальта близ Бергамо— 1528, Венеция

5 Отдыхающая Венера

Холст, масло. 112,5x186
Инв. № 190
Пост.: в 1728.

Венера (греч. Афродита) — богиня любви и красоты. Композиция восходит к знаменитой картине Джорджоне (Дрезден)
Дрезден, Картинная галерея

**Доссо Досси
(Джованни Лутери)**

Около 1489–1542, Феррара

Баттиста Досси (Баттиста Лутери)

?–1548, Феррара

6 Св. Михаил

Около 1540
Холст, масло. 205x119
Инв. № 125
Пост.: из галереи герцогов в Модене в 1746

Религиозный сюжет — победа архангела Михаила над сатаной —

трактан художником как изображение битвы атлетически сложенного юноши в воинской одежде и вооружении, напоминающих древнеримские, с обнаженным демоном, облик которого вызывает ассоциации с фигурами на античных рельефах и произведениями Микеланджело.
Дрезден, Картинная галерея

Доменико Каприоло

1494, Венеция — 1528

7 Мужской портрет

1512
Холст, масло. 117x85
Инв. № 21

Подп. и дат. справа внизу на медали с изображением лани: MDXII Dominicus AXXV
Пост.: из собр. барона Л.А.Кроза де Тьера в Париже в 1772
Ленинград, Гос. Эрмитаж

Парис Бордоне

1500, Тревизо— 1571, Венеция

8 Аллегория

1550-е
Холст, масло. 108x129
Инв. № 163
Подп. слева внизу: Paris Bordon F
Пост.: между 1774 и 1783

Изображены богиня весны и цветов Флора, богиня любви и красоты Венера, бог войны Марс и божок любви — сын Венеры Купидон. Аллегория не традиционная, литературный источник ее неизвестен.
Ленинград, Гос. Эрмитаж

Маттиас Герунг

Около 1500, Нёрдлинген — 1568 / 1570, Лаунген

9 Аллегория любви

Дерево, масло. 51x33
Инв. № 602
Пост.: из собр. Д.И.Шукина в Москве в 1924

На первом плане: Суд Париса (сюжет взят из средневековых романов, пересказывающих гомеровский эпос). В споре трех богинь — Геры, Афины и Афродиты, — кому достанется яблоко с надписью «прекраснейшей», судьей выступил Парис, отдавший яблоко богине любви Афродите.

На втором плане: Купание Вирсавии (Ветхий Завет, Вторая книга Царств, 11, 2–3). По библейскому рассказу, царь Давид, увидев купающуюся Вирсавию, жену военачальника Урии, пленился ею и взял к себе во дворец.

Справа: История Пирама и Тисбы (Овидий, «Метаморфозы», IV, 53–166). Влюбленные друг в друга Пирам и Тисба, соединении которых препятствовали родители, должны были увидеться за городом. Тисба пришла первой, уви-

дела львицу и убежала, бросив свое покрывало. Пирам, найдя растерзанное львицей покрывало, решил, что Тисба погибла, и закололся. Тисба, вернувшись и найдя мертвого Пирама, покончила с собой.

В центре: Амур с завязанными глазами.

Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

Джироламо да Карпи

1501, Феррара — 1556, там же

10 Похищение Ганимеда

1541 (?)

Холст, масло. 80,5 x 145

Инв. № 142

Пост.: из галереи герцогов в Модене в 1746

По античным преданиям (Овидий «Метаморфозы», X, 156-162), юный Ганимед был похищен принявшим облик орла Зевсом и вознесен на Олимп, где стал виночерпием на пиру богов.

Дрезден, Картинная галерея

Венецианский мастер (Джованни да Азола?)

XVI век

11 Св. Себастьян

Около 1520

Холст, масло. 153 x 99

Кат. № 195

Пост.: из собр. Солли в 1821

По преданию, св. Себастьян, служивший в римском войске в III в. н. э. при Диоклетиане, отстаивал христианскую веру, за что подвергся истязаниям.

На фоне изображены (в произвольной комбинации) различные здания Древнего Рима. Герб на античном камне, на который опирается святой, принадлежит ломбардскому семейству Лумаго.

Берлин, Гос. музеи (Музей Боде)

Мастер школы Фонтенбло

XVI век

12 Туалет Венеры

Холст, масло. 97 x 126

Инв. № Р 658

Пост.: дар Ж.Масье в 1891

Париж, Лувр

Нидерландский мастер

XVI века

13 Allegoria

Дерево, масло. 70 x 102,5

Изображены Церера (греч. Деметра), богиня плодородия и земледелия, и аллегорические фигуры младенцев-путти, олицетворяющие четыре стихии: Землю, Воду, Воздух, Огонь.

Москва, собр. Л.И.Толстой

Живопись XVII века

Ян Брейгель I

1568, Брюссель — 1625, Антверпен

14 Вакханалия

Дерево, масло. 65 x 94

Кат. № 688

Картина происходит из бывших королевских замков в Берлине. Праздество в честь бога вина и виноделия Вакха (греч. Дионис). Фигуры написаны И.Роттенхаммером (1564-1623).

Берлин, Гос. музеи (Музей Боде)

Петер Пауль Рубенс

1577, Зиген — 1640, Антверпен

15 Вакханалия

Около 1615

Холст (переведена с дерева), масло 91 x 107

Инв. № 2606

Пост.: из Гос. Эрмитажа в Ленинграде в 1930

Рубенс изображает постоянных спутников Вакха и участников мифических вакханалий — старика Силена, козлоногих сатиров и сатиресс.

По композиции картина напоминает сцены вакханалий на рельефах, украшающих позднеантичные саркофаги. Голова Силена по типу близка к античной мраморной голове, с которой Рубенс неоднократно делал зарисовки (рисунк в Гос. Эрмитаже в Ленинграде, инв. № 6208 и др.).

Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

16 Меркурий и Аргус

Около 1635-1638

Дерево, масло. 63 x 87,5

Инв. № 962С

Пост.: приобретена в Париже в 1742

Меркурий (греч. Гермес) — вестник богов, бог-покровитель стад и путников, торговли и прибыли, его волшебный жезл погружал в сон богов и людей. Он усыпил многоглазого Аргуса, которому Юнона поручила стеречь превращенную в корову Ио, возлюбленную Юпитера. Убив усыпленного стража, Меркурий освободил Ио (Овидий «Метаморфозы», I, 622-719).

Дрезден, Картинная галерея

Адам Эльсхеймер

1578, Франкфурт-на-Майне — 1610, Рим

17 Юпитер и Меркурий в гостях у Филемона и Бавкиды

Медь, масло. 16,5 x 22,5

Инв. № 1977

Пост.: до 1754

Престарелые супруги Филемон и Бавкида радушно приняли в своей

бедной хижине посетивших их под видом путников Юпитера и Меркурия, в то время как жители соседних домов отказали богам в приюте. Затопив все поселение, боги превратили домик Филемона и Бавкиды в храм, в котором старики были жрецами еще долгие годы и затем в один день превратились в дуб и липу (Овидий «Метаморфозы», VIII, 620-724).

Абрахам Говартс

1589, Антверпен — 1626, там же

18 Диана с нимфами и Актеон

Дерево, масло. 59 x 92

Инв. № 350

Пост.: из картинной галереи Румянцевского музея в Москве в 1924

Диана (греч. Артемида) — девственная богиня охоты и Луны, покровительница зверей. Охотник Актеон однажды увидел в лесу купающуюся Диану и ее нимф. Разгневанная богиня обратила Актеона в оленя, и он был растерзан собственными собаками (Овидий «Метаморфозы», III, 163-199).

Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

Якоб Йордане

1593, Антверпен — 1678, там же

19 Одиссей в пещере Полифема

Холст на дереве, масло. 76 x 96

Инв. № 2552

Пост.: из Гос. Эрмитажа в Ленинграде в 1928

Сюжет из «Одиссей» Гомера (IX, 170-470). Одиссей, один из героев Троянской войны, при возвращении на родину попал на остров, где обитали сильные свирепые одноглазые циклопы. Осматривая местность, Одиссей вместе с двенадцатью спутниками очутился в пещере циклопа-великана Полифема, вознамерившегося съесть своих пленников; им удалось выйти лишь благодаря хитрости Одиссея (ослепив Полифема, они спрятались среди овец, которых великан выпускал из пещеры).

Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

Никола Пуссен

1594, Анделс — 1665, Рим

20 Великодушие Сципиона

Холст, масло. 114 x 163

Инв. № 1048

Пост.: из Гос. Эрмитажа в Ленинграде в 1927

По рассказу Тита Ливия («Римская история», XXVI, 50), к Сципиону Африканскому Старшему (см. кат. № 2) после завоевания Нового Карфагена в Испании (209 до н. э.) привели необычайно красивую пленницу. Узнав, что она просватана за молодого вождя

кельтиберов, Сципион приказал разыскать родителей и жениха девушки и вернул ему невесту, призвав его быть другом римского народа.

Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

21 Царство Флоры

Около 1630

Холст, масло. 131 X 181
Инв. № 719
Пост.: до 1772

Сюжетные мотивы восходят к «Метаморфозам» Овидия (III, 389-510; IV, 256-270; X, 112-219, 710-739; XIII, 385-396) и стихотворениям Дж.Б.Марино. В центре изображена богиня весны и цветов Флора, вокруг нее персонажи, чьи истории связывают с названиями цветов. Слева — один из героев Троянской войны, прославленный воин Аякс; побежденный Одиссеем в споре за доспехи Ахилла, он пронзил себя мечом, и из обгоревшей его кровью земли поднялся алый цветок. Посередине — любующийся своим отражением Нарцисс, превращенный в цветок, и отвергнутая им нимфа Эхо. Справа — Крокус, влюбленный в Смилу (они оба были превращены в цветы). Позади них, с конем — охотник Адонис, возлюбленный Венеры, растерзанный диким вепрем; из крови его вырастают анемоны. Тут же — с голубым цветком — Гиацинт, любимец бога солнца Аполлона, нечаянно убитый им и превращенный в цветок. Слева в глубине — Клития, безнадежно влюбленная в Аполлона; она была превращена в подсолнечник. На небе колесница Аполлона.
Дрезден, Картинная галерея

22 Святое семейство в Египте

1658

Холст, масло. 105 x 142
Инв. № 6741

Пост.: из Строгановского дворца-музея в Ленинграде в 1931
По евангельскому мифу (Евангелие от Матфея, II, 13-14), Мария и Иосиф с младенцем Христом бежали из Иудеи в Египет от преследований царя Ирода. Псевдоевангелие от Матфея добавляет рассказ о чудесном утолении жажды и насыщении святого семейства на пути в Египет. Обычно в XVII веке святое семейство изображалось в окружении ангелов, приносящих плоды и цветы. Пуссен переносит место действия на площадь египетского города, а вместо ангелов изображает египетских юношу и девушку. В переписке с Шантелу художник называл эту картину «Мадонной Египетской». В письме от 25 декабря 1658 он поясняет, что изображение процессии жрецов, направляющихся к храму Сераписа, а также жилище ибисов

и башня с вогнутой крышей для сбора росы не выдуманы им, а взяты со знаменитой мозаики храма Фортуны в Палестине.

Ленинград, Гос. Эрмитаж

Жан Лемер

1597, Даммартен — 1659, Гайон

23 Площадь античного города

Холст, масло. 97 X 134. По нижнему краю надставка 5 см
Инв. № 1181

Пост.: приобретена из собр. Конфланв-Париже между 1763 и 1774
Ленинград, Гос. Эрмитаж

Иоганн Лисе

Около 1597, Ольденбург — 1630, Венеция

24 Наказание Марсия

Медь, масло. 49 x 37
Инв. № 2722

Пост.: из собр. И.С.Остроухова в Москве в 1929

Фригийский силен Марсий нашел флейту, брошенную Афиной, и вызвал на состязание в музыкальном искусстве самого Аполлона, одного из главных богов Олимпа. Аполлон победил Марсия и в наказание за дерзость содрал с него кожу (Овидий «Метаморфозы», VI, 382-400; «Фасты», VI, 703-708)
Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

Клод Желле, прозв. Клод Лоррен

1600, Шамань — 1682, Рим

25 Похищение Европы

1655

Холст, масло. ЮОХ137
Инв. № 916

Подп. справа внизу: *Claudio G. V. Romae 1655*

Пост.: из Гос. Эрмитажа в Ленинграде в 1927

Дочь финикийского царя Европа была похищена Зевсом (Юпитером), который явился ей в образе белого быка и, переплыв море, перенес ее на остров Крит (Овидий «Метаморфозы», II, 844-875, VI, 103-107; «Фасты», V, 605-616).

Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

Рембрандт Харменс ван Рейн

1606, Лейден — 1669, Амстердам

26 Ганимед в когтях у орла

1635

Холст, масло. 171 X 130
Инв. № 1558

Подп. посередине: *Rembrandt fe 1635*

Пост.: приобретена в Гамбурге в 1751

В монументальной композиции, воспроизводящей образцы, созданные мастерами Возрождения (Корреджо и др.), Рембрандт дает свой вариант мифа как чудесного события, в которое вовлекается обывательская реальность.

Дрезден, Картинная галерея

Биллем де Поортер (?)

1608, Харлем (?) — после 1648, там же (?)

27 Теаген и Хариклея в пещере разбойников

Дерево, масло. 41 X 58

Инв. № 516

Пост.: из картинной галереи Румянцевого музея в Москве в 1924
Сюжет из романа Гелиодора «Эфиопика» (книга I). Хариклея, попав в руки разбойников вместе с раненым в битве женихом — Теагеном, отказывается покинуть его по приказу предводителя шайки.
Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

Джованни Бенедетто Кастильоне (иль Гречетто)

1600/1610, Генуя — 1665, Мантуя

28 Фавн и пастушка

Медь, масло. 53 x 67

Инв. № 159

Пост.: из картинной галереи Румянцевого музея в Москве в 1924
Фавн — в римской мифологии бог полей и лесов, покровитель пастушеских стад.

Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

Пьер Миньяр

1612, Труа — 1695, Париж

29 Герцогиня де Лавальер в виде Флоры

Холст, масло. 47 X 36 (овал)

Инв. № 1021

Пост.: из Гос. Эрмитажа в Ленинграде в 1927

Луиза Франсуаза де Лабом ле Блан, герцогиня де Лавальер (1644-1710) с 1661 — фаворитка Людовика XIV (1638-1715), с 1674 — монахиня, автор мемуаров и религиозных сочинений.
Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

Пьер Франческо Мола

1612, Кольдерно — 1666, Рим

30 Гомер диктует свои поэмы

Холст, масло, 88 x 100

Инв. № 171

Пост.: из картинной галереи Румянцевого музея в Москве в 1924
Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

Якоб ван Лоо

Около 1614, Слейс (Зеландия) — 1670, Париж

31 Диана и нимфы

1648

Холст, масло. 136,8x170,6
Инв. № 765А
Подп. справа внизу: */: v Loo jo 1648*
Пост.: приобретена в Петербурге в 1872

В облике Дианы угадываются портретные черты. Композиция и некоторые детали картины были, видимо, использованы Я.Вермеером при создании его произведения на ту же тему (см. кат. № 35).
Берлин, Гос. музей (Музей Бодэ)

Юриан ван Стрек

1632, Лейден или Амстердам — 1687, Амстердам

32 Суета сует

Холст, масло. 98x84
Инв. № 2533
Подп. слева внизу: *Jv. Streek* (стертая, подправленная)
Пост.: из Государственного музейного фонда в 1928
Аллегория глениности всего земного. Изображенная книга — «Электра» Софокла в голландском переводе И. ван ден Вонделя (1587–1679).
Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

Михаэль Свертс

1624, Брюссель — 1664, Гоа

33 Мастерская художника

Холст, масло. 71x74
Инв. № 1957
Пост.: приобретена у А.Бредиуса в Гааге в 1901
Картина может служить источником сведений об обстановке и методе обучения в мастерской художника XVII века. Но в композиции скрыт и многозначный аллегорический смысл: это и восхваление искусства живописи, и напоминание о том, что его произведения служат символом недолговечности людской славы, бренности всего земного (груда обломков античных статуй на первом плане).
Амстердам, Государственный музей

Живопись XVIII века

Джузеппе Мария Креспи

1665, Болонья — 1747, там же

34 Нимфы, обезоруживающие амуров

Медь, масло. 52x74
Инв. № 2690
Пост.: из Гос. Эрмитажа в Ленинграде в 1930
Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

Алессандро Маньяско

1667, Генуя — 1749, там же

35 Вакханалия

Холст, масло. 112x176
Инв. № 100
Пост.: из Гос. Эрмитажа в Ленинграде в 1925

Архитектурный фон выполнен Клементе Спера, работавшим на рубеже XVII—XVIII веков и нередко сотрудничавшим с Маньяско. Картина принадлежит к серии из четырех полотен, остальные три — в Гос. Эрмитаже в Ленинграде (инв. № 4035, 4036, 4037).
Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

Луи Токе

1696, Париж — 1772, там же

36 Портрет актера Желиота в роли Аполлона

Холст, масло. 84x72
Инв. № 5638
Пост.: из собр. Е.П. и М.С.Олив в Петрограде в 1923
Пьер Желиот (1711—1782) — знаменитый французский певец.
Ленинград, Гос. Эрмитаж

Джованни Баттиста Тьеполо

1696, Венеция — 1770, Мадрид

37 Смерть Дидоны

Холст, масло. 40x63
Инв. № 1605
Пост.: из Гос. Эрмитажа в Ленинграде в 1928
Сюжет из «Энеиды» Вергилия (IV, 642–705). Дидона, царица Карфагена, приютила спасшегося из Трои Энея и полюбила его; когда Эней, повинувшись долгу, отплыл в Италию, Дидона покончила с собой.
Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

38 Меценат представляет Августу свободные искусства

Около 1743
Холст, масло. 69,5x89
Инв. № 4
Пост.: из собр. графа Г.Брюля в Дрездене в 1769.
На картине в виде аллегорических женских фигур изображены — Живопись, Скульптура, Архитектура, сопровождаемые Гомером, олицетворяющим поэзию.
Меценат (Гай Цильний, 74/67 до н. э. — 8 н. э.) — римский государственный деятель, покровитель искусства; его имя стало нарицательным; Август (Кай Юлий Цезарь Октавиан, 63 до н. э. — 14 н. э.) — римский император (с 27 до н. э.)
Картина исполнена около 1743 по заказу графа Франческо Альгаротти в Венеции как аллегория

в честь саксонского курфюрста и польского короля Августа III (1696–1763) и графа Г.Брюля, занимавшего при саксонском дворе положение, близкое положению Мецената при дворе римского императора Августа.
Ленинград, Гос. Эрмитаж

Франсуа Буше

1703, Париж — 1770, там же

39 Юпитер и Каллисто

1744

Холст, масло. 98x72
Инв. № 733
Подп. и дат. слева внизу: *F Boucher 1744*
Пост.: из собр. Юсуповых в Ленинграде в 1925
Каллисто — аркадская нимфа, спутница Дианы, соблазненная Юпитером, который явился к ней под видом Дианы (Овидий «Метаморфозы», II, 401–441).
Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

Стефано Торелли

1712, Болонья — 1784, Петербург

40 Екатерина II в образе Минервы, окруженная музами

Холст, масло. 64,3x48,4
Инв. № 13143
Эскиз неоконченной картины (Ленинград, ГРМ)
Аллегорическое изображение Екатерины II в образе богини мудрости Минервы, покровительствующей искусствам
Москва, ГТГ

Гэвин Гамильтон

1723, Ленаркшайр — 1798, Рим

41 Похищение Елены

Холст, масло. 61x75
Инв. № 2148
Пост.: из собр. Юсуповых в Ленинграде в 1924
Законченный эскиз к росписи одного из залов виллы Боргезе в Риме Парис, сын царя Трои Приама, с помощью Афродиты похитил Елену, жену спартанского царя Менелая, что послужило причиной Троянской войны (Гомер «Илиада», III, 46–49; Еврипид «Троянки», 929–932, 939–941, 946–949).
Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

Гюбер Робер

1733, Париж — 1808, там же

42 Пирамиды и храм

Около 1783
Холст, масло. 100x136
Инв. № 1069
Подп. слева внизу (греческими буквами): *Robert to Edouard Dillon*

Пост.: из Гос. Эрмитажа в Ленинграде в 1924

Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

Антон Павлович Лосенко

1737, Глухов — 1773, Петербург

43 Прощание Гектора с Андромахой

1773

Холст, масло. 46,5 x 61,5

Инв. № 4052

Подп. и дат. справа внизу: *ЭкскъЛосей писаль А Лосенко 1773 году Санктпетербурхъ*

Эскиз неоконченной картины 1773, исполненной по заказу Екатерины II (Москва, ГТГ)

Сюжет из «Илиады» Гомера (VI, 394–496). Гектор, старший сын царя Трои Приама, один из главных защитников Трои, отправляется на сражение с Ахиллом.

Москва, ГТГ

Якоб Филипп Хаккерт

1737, Пренцлау — 1807, близ Флоренции

44 Пейзаж со сценой античного праздника

1781

Холст, масло. 66 x 89,5

Инв. № 5329

Подп. слева внизу: *Ph Hackert Rome 1871*

Пост.: из собр. Юсуповых в Ленинграде в 1925

Изображен эпизод из пасторальной поэмы С.Гесснера «Дафнис» (1754). В гроте, на острове посреди реки Нэт, владающей в Ионическое море, пастухи и пастушки собираются на ежегодный весенний праздник. Здесь начинается история любви и страданий прекрасной Филиды и Дафниса.

Ленинград, Гос. Эрмитаж

Ангелика Кауфман

1741, Кур (Швейцария) — 1807, Рим

45 Венера уговаривает Елену любить Париса

1790

Холст, масло. 102 x 127,5

Инв. № 5350

Подп. и дат. в центре, на плинтусае колонны: *Angelica Kaufmann pinx 1790*

Пост.: из собр. Юсуповых в Ленинграде в 1925

Сюжет из «Илиады» Гомера (III, 390–394). Иконографические истоки композиции, связь ее с античным искусством исследованы Л.Р.Эдди в 1976. По ее мнению, картина является свободным повторением античных рельефов с аналогичными сценами «уговаривания», в част-

ности, эллинистического рельефа «Афродита, склоняющая Елену любить Александра» (I в. до н. э. — I в. н. э.; Неаполь, Национальный музей) и др. Фигура крылатого Купидона с луком, держащего Париса за плеч, заимствована из помпейской фрески «Вахх обнаруживает спящую Ариадну» I в. н. э.

Картина выполнена по заказу князя Н.Б.Юсупова в 1790.

Ленинград, Гос. Эрмитаж

Жак-Луи Давид

1748, Париж — 1825, Брюссель

46 Андромаха, оплакивающая смерть Гектора

1783

Холст, масло. 58 x 43

Инв. № 843

Подп. и дат. слева внизу: *L. David 1783*

Пост.: из Гос. Эрмитажа в 1927
 Эскиз одноименной картины, за которую Давид был избран членом Академии. (Собственность музея Школы изящных искусств в Париже, ныне в Лувре.)

Сюжет из «Илиады» Гомера (XXIV, 719–746). Гектора, храброго защитника Трои, павшего в бою с Ахиллом, оплакивают его супруга Андромаха и сын Астианакс.

Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

47 Клятва Горациев

Около 1784

Холст, масло. 25 x 36

Инв. № RF 47

Пост.: приобретена в 1873.

Эскиз одноименной картины 1784–1785 (Париж, Лувр)

Сюжет, восходящий к легендарной истории Древнего Рима (Тит Ливий «Римская история», I, 24) и отраженный в трагедии Корнелия «Гораций». Римский и альбанский народы спорили о господстве, разрешить спор должно было сражение трех братьев Горациев с римской стороны и Куриациев — с альбанской. Изображена клятва Горациев перед боем, которую принимает их отец; при этом присутствуют мать, жена старшего сына и сестра Горациев, просватанная ранее за одного из Куриациев. Давид исполнил картину по королевскому заказу. Замысел ее родился под впечатлением увиденных на сцене «Гораций» Корнелия (конец 1782).

Изобразительные мотивы восходят к античным барельефам, произведениям болонских академиков и Пуссена.

Париж, Лувр

Арман Шарль Карафф

1762, Париж — 1822, там же

48 Клятва Горациев

1791

Холст, масло. 89 x 115

Инв. № 96-ж

Подп. и дат. слева на алтаре: *A. C. Caraffe. Anno M.DCC.XCI*

Пост.: из собр. Юсуповых

Сюжет — см. кат. № 50

Карафф, ученик Давида, стремился создать свой вариант композиции на эту тему, используя мотивы знаменитой картины учителя, которая произвела огромное впечатление на его современников.

Музей-усадьба «Архангельское»

Неизвестный художник XVIII век

49 Портрет Парашы Жемчуговой в роли Элианы

Холст, пастель. 73 x 59

Инв. № 158 гр

Прасковья Ивановна Ковалева-Жемчугова (1768–1803) — талантливая крепостная актриса в театре графа Н.П.Шереметева, впоследствии (с 1801) его жена, в роли героини оперы А.Э.Гретри «Самнитские браки».

Портрет относится ко времени между 1793 и 1797, когда опера Гретри шла на сцене Кусковского театра. Предполагают, что автором портрета мог быть много лет работавший в России немецкий пастелист К.И.Барду (после 1750 — после 1842).

Государственный музей керамики и усадьба «Кусково» XVIII века

Живопись XIX века

Иван Акимович Акимов

1754, Петербург — 1814, там же

50 Сатурн с косой, сидящий на камне и обрезающий крылья Амуру

1802

Холст, масло. 44,5 x 36,5

Инв. № 78

Подп. справа внизу: *И:А: 1802 Сатурн (греч. Хронос) — бог времени.*

Аллегория времени, уничтожающего любовь.

Москва, ГТГ

Луи Леопольд Буальи

1761, Ла Бассе — 1845, Париж

52 Мастерская художницы

1800

Холст, масло. 63 x 51

Инв. № 1260

Подп. и дат. слева внизу: *L. ВоШу 1800*

Пост.: из Гос. Эрмитажа в Ленинграде в 1927
Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

Пьер Нарсис Герен

1774, Париж — 1833, Рим

51 Эней и Дидона

Холст, масло. 31 x 40
Пост.: из собр. Юсуповых в Ленинграде в 1924
Эскиз одноименной картины (Париж, Лувр, инв. № 5184)
Сюжет из «Энеиды» Вергилия (кн. II—III). Эней, спасшийся из захваченной греками Трои, рассказывает приютившей его царнице Дидоне о бедствиях родного рода.

Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

Алексей Гаврилович Венецианов

1780, Москва — 1847, Сафоновко (Тверской губ.)

53 Спящий пастушок

1823—1826
Дерево, масло. 27,5 x 36,5
Инв. № Ж 5157

Пост.: из Академии художеств в 1923

Расположение фигуры, напоминающей рельеф, поза спящего пастушка свидетельствуют о том, что Венецианов внимательно изучал произведения античного искусства.
Ленинград, ГРМ

Карл Фридрих Шинкель

1781, Нойруппин — 1841, Берлин

54 Идеальный ландшафт! с отдышающимися пастухами

1823
Бумага на холсте, масло. 34 x 50
Инв. № 25726

Подп. на цоколе саркофага: *Schinkel 1823*
(кроме того, на саркофаге изображена греческая надпись)
В картине отразились впечатления от поездки в Италию в 1803—1804. Мотивы средиземноморского ландшафта использованы для создания идеального образа греческого пейзажа (картина иногда носит название «Греческий пейзаж»).
Берлин, Гос. музеи (Национальная галерея)

Жан Огюст Доминик Энгр

1780, Монтобан — 1867, Париж

55 Эдип, разгадывающий загадку Сфинкса

1808
Холст, масло. 189 x 144
Инв. № RF 218

Холст надставлен автором около 1827.
Подп. и дат., внизу слева: *J. Ingres pingebat 1808*

Пост.: по завещанию графини Дюшатель в 1878

Эдип — сын фиванского царя Лаия и Иокасты. Отец Эдипа, страшась предсказанной смерти от руки сына, приказал уничтожить мальчика, но Эдип был спасен и воспитан чужими людьми. Узнав из пророчества о своей судьбе — убить отца и жениться на матери, — Эдип убежал от приемных родителей; в своих скитаниях он столкнулся с Лаием и убил его. На пути в Фивы Эдип был остановлен стерегшим дорогу Сфинксом — чудовищем, убивавшим путников, которые не могли разгадать его загадки. Эдип разгадал загадку, Сфинкс бросился со скалы и погиб, благодарные фиванцы избрали Эдипа царем и дали ему в жены овдовевшую Иокасту. Много лет спустя, когда все раскрылось, Эдип ослепил себя, а Иокаста кончила жизнь самоубийством (Софокл «Царь Эдип»).

Париж, Лувр

Александр Григорьевич Варнек

1782, Петербург — 1843, там же

56 Портрет Е.И. Колосовой в виде Амура

Начало 1800-х
Холст, масло. 69 x 52,5
Инв. № Ж 5231

Пост.: от А.В.Юрьевой в 1912
Евгения Ивановна Колосова, урожд. Неелова (1780—1869) — драматическая актриса и танцовщица.

Ленинград, ГРМ

Вильгельм Шадов

1788, Берлин — 1862, Дюссельдорф

57 Автопортрет с Рудольфом Шадовом и Бертелем Торвальдсеном

1815
Холст, масло. 91 x 118
Инв. № 12761

Рудольф Шадов (1786—1822, Германия) и Бертель Торвальдсен (1768—1844, Дания) — известные скульптуры классицизирующего направления.

Изображена мастерская Рудольфа Шадова с его скульптурой «Завязывающая сандалию».

Берлин, Гос. музеи (Национальная галерея)

Теодор Жерико

1791, Руан — 1824, Париж

58 Рабы останавливают лошадь
Эскиз

Около 1817

Бумага на холсте, масло. 45 x 59
Инв. № М.Р. 1353
Пост.: приобретена в Париже из собр. Куврер в 1866

Один из эскизов к задуманной, но невыполненной картине «Бег свободных лошадей», которая должна была представлять скачки лошадей на свободе, происходившие в Риме во время карнавала. Жерико отказывается здесь от всех бытовых деталей, трансформируя сцену из современной жизни в монументальную композицию, напоминающую античный барельеф Руан, Музей изящных искусств и керамики

Сильвестр Феодосиевич Щедрин

1791, Петербург — 1830, Сорренто

59 Старый Рим

1824

Холст, масло. 64 x 85
Инв. № 185

Подп. и дат. справа внизу: *Sil Schedrin. 1824*
Москва, ГТГ

60 Храм Сераписа в Поццуоли

Вторая половина 1820-х

Холст, масло. 25 x 31,5
Инв. № Ж 5115

Пост.: из Царскосельского Александровского дворца в 1897
Ленинград, ГРМ

Жан Батист Камиль Коро

1796, Париж — 1875, там же

61 Вид Форума из садов Фарнезе

1826

Бумага на холсте, масло. 28 x 50
Инв. № 153

Подп. и дат. справа наверху: *Mars 1826, Corot*

Пост.: из наследия художника в 1875

Париж, Лувр

Эжен Делакруа

1798, Шарантон — 1863, Париж

62 Медья мстительница

1862

Холст, масло. 122,5 x 84,5
Инв. № RF 1402

Подп. и дат. слева внизу: *Eug Delacroix 1862*

Пост.: по завещанию Томи Тьерри в 1902

Повторение (с небольшими изменениями) одноименной картины 1838 (Лилль, Музей изящных искусств)

Медья, дочь колхидского царя, из любви к вождю аргонавтов Ясону

помогла ему завладеть золотым руном и бежала с ним, не остановившись перед убийством брата; впоследствии, когда Ясон решил жениться на другой, Медея погубила соперницу и, чтобы он не мог утешиться, убила двух своих сыновей от Ясона и улетела на волшебной колеснице (Овидий «Метаморфозы», VII, 295–297).
Париж, Лувр

Федор Антонович Бруни

1799, Милан— 1875, Петербург

63 Вакхант

1858
Холст, масло. 91,2x71
Инв. № 229
Подп. справа внизу: *Бруни 1858 года*
Пост.: приобретена в 1914
Москва, ГТГ

Карл Павлович Брюллов

1799, Петербург — 1852, Марциано

64 Последний день Помпеи

1828
Бумага на картоне, масло. 58x81
Инв. № Ж 5081
Пост.: в 1918 (ранее — в собр. Мордвиновой)
Эскиз одноименной картины 1833 (Ленинград, ГРМ)
Помпеи (Помпея) — город близ Неаполя, залитый лавой и засыпанный пеплом во время извержения вулкана в 79 н. э.
Ленинград, ГРМ

65 Последний день Помпеи

1833
Холст, масло. 456,5x651
Инв. № Ж 5084
Пост.: из Эрмитажа в 1897
Ленинград, ГРМ

Никанор Григорьевич Чернецов

1805, Луцк (Костромской губ.) — 1879, Петербург

66 Колизей

1840
Холст, масло. 29,5x22,5
Инв. № Ж 5242
Пост.: от Б.К.Чекатов в 1916
Изображен брат художника живописец Григорий Чернецов (1802–1865).
Ленинград, ГРМ

Александр Андреевич Иванов

1806, Петербург— 1858, там же

67 Приам, спрашивающий у Ахиллеса тело Гектора

1824
Холст, масло. 116,5x139,5
Инв. № 7974

Пост.: из картинной галереи Румянцева музея в Москве в 1925

Сюжет из «Илиады» Гомера (XXIV, 469 и сл.). Приам просит у Ахилла, победившего Гектора, отдать тело сына для почетного погребения. См. также кат. № № 46, 49.
Москва, ГТГ

68 Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением

1831 – 1834

Холст, масло. 100x139,9
Инв. № 7957
Пост.: из картинной галереи Румянцева музея в Москве в 1925
Аполлон, бог солнца, покровитель муз, со своими любимцами Гиацинтом и Кипарисом.
Москва, ГТГ

69 Аппиева дорога при закате солнца

1845

Холст, масло. 44x61
Инв. № 2590
Пост.: из собр. П.М.Третьякова
Москва, ГТГ

70 Нагой мальчик. Этюд

1840-е— 1850-е

Холст, масло. 47,7x64,2
Инв. № Ж 223
Пост.: из собр. М.П.Боткиной в 1917
Ленинград, ГРМ

Нарсис Виржиль Диас де ла Пенья

1808, Бордо — 1876, Ментона

71 Венера с Амуром на руках

Дерево, масло. 53x30
Инв. № 872
Подп. и дат. слева внизу: *N Diaz 57 (или 51)*
Пост.: из ГТГ в 1925
Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

Александр Алексеевич Алексеев

1811 – 1878

72 Мастерская художника А.Г.Венецианова в Петербурге

1827
Холст, масло. 77x96
Инв. № Ж 5212
Пост.: в 1920-х
На картине изображены А.В.Тыранов (1808–1859), Н.С.Крылов (1802–1931) и автор.
Ленинград, ГРМ

Жан Леон Жером

1824, Весуль — 1904, Париж

73 Продажа невольницы

Холст, масло. 92x74
Инв. № ГЭ 6294
Подп. слева внизу: *L. Gerome*
Пост.: из Антиквариата в 1930, ранее в собр. вел. кн. Елизаветы Федоровны в Петербурге
Картина была выставлена художником в Салоне 1884 под названием «Продажа рабов в Риме».
Ленинград, Гос. Эрмитаж

Арнольд Бёклин

1827, Базель— 1901, Сан-Доменико близ Фьезоле

74 Весенний гимн

1888
Дерево, темпера. 125x97
Инв. № 775
Подп. и дат.: *AB 1888*
Пост.: приобретена из собр. Т. Печке в 1902

Лейпциг, Музей изобразительных искусств

Ганс фон Маре

1837, Эльберфельд — 1887, Рим

75 Похвала скромности

Холст, масло. 118x119
Инв. № 1219
Подп.: *Giovanni di Marese*
Лейпциг, Музей изобразительных искусств

Василий Дмитриевич Поленов

1844, Петербург— 1927, Борок (Поленово)

76 Парфенон. Храм Афины Парфенос

Холст, масло. 29,8x43,3
Инв. № 2788

77 Эрехтейон. Портик кариатид

1882
Холст, масло. 40x27
Инв. № 2789
Подп. и дат. слева внизу: *ВП 82*
Этюды написаны художником во время путешествия по Греции и Востоку с ноября 1881 по апрель 1882.
Москва, ГТГ

Живопись начала XX века

Валентин Александрович Серов

1865, Петербург — 1911, Москва

78 Похищение Европы. Эскиз

1910
Картон, темпера. 71x98
Инв. № 1535
Пост.: приобретена в 1911
Один из эскизов к одноименной картине 1910.
Москва, ГТГ

79 Одиссей и Навсикая

1910
 Картон, темпера. 85,5x101,5

Инв. № 7866

Пост.: в 1923, ранее в собр.
 М.Д.Карповой в Москве

Сюжет из «Одиссея» Гомера (песнь VI). Навсикая (Навсикая), дочь царя феаков, по повелению Афины, отправилась со своими подругами и служанками на берег моря и нашла там потерпевшего кораблекрушение Одиссея.

Москва, ГТГ

Пьер Боннар

1867, Фонтене-о-Роз — 1947, Ле-Канне

80 Начало весны (Маленькие фавны)

1909

Холст, масло. 102,5x125

Инв. № 9106

Подп. справа внизу: *Bonnard*

Пост.: из ГМНЗИ в 1948, ранее в собр. И.А.Морозова

Маленькие фавны звуками рожка пробуждают природу.

Ленинград, Гос. Эрмитаж

Анри Матисс

1869, Като-Камбрези — 1954, Ницца

81 Игра в шары

1908

Холст, масло. 113,5x145

Инв. № 9154

Подп. и дат. слева внизу: *N.M. 08.*

Пост.: из ГМНЗИ в 1948, ранее в собр. С.И.Щукина

Ленинград, Гос. Эрмитаж

Александр Николаевич Бенуа

1870, Петербург — 1960, Париж

82 Аполлон и Дафна

Картон, гуашь. 70,5x103

Инв. № Ж 5552

Подп. справа внизу: *Александръ Б 19 [...]*

Пост.: из собр. А.Н.Бенуа в 1933. Нимфа Дафна, которую преследовал влюбленный в нее Аполлон, взмолилась к богам о помощи и была превращена в лавр, ставший с тех пор священным деревом Аполлона (Овидий «Метаморфозы», I, 452—567).

Ленинград, ГРМ

Морис Дени

1870, Гранвиль — 1943, Сен-Жермен-ан-Ле

83 Зеленый берег моря

1909

Холст, масло. 97x180

Инв. № 3376

Подп. слева внизу: *MAVRICE DENIS 1909*

Пост.: из ГМНЗИ в 1948

Москва, ГМИИ имени А.С.Пушкина

Константин Федорович Богаевский

1872, Феодосия — 1943, там же

84 Классический пейзаж

1910

Холст, масло. 120x142

Инв. № Ж 2338

Подп. слева внизу: *К-Богаевскій 1910*

Пост.: из собр. А.А.Коровина в 1920

Ленинград, ГРМ

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин

1878, Хвалынск — 1939, Ленинград

85 Играющие мальчики

1911

Холст, масло. 123x157

Инв. № Ж Б 1244

Пост.: из собр. А.А.Коровина в 1920

Ленинград, ГРМ

Мари Лорансен

1885, Париж — 1956, там же

86 Артемида

Около 1908

Холст на картоне, масло. 35x27

Инв. № 9000

Подп. слева: *Laurencin*

Пост.: из ГМНЗИ в 1948

Артемида — дочь Зевса и Лето, сестра Аполлона, девственная богиня охоты, в Древнем Риме отождествлялась с богиней Луны Дианой.

Ленинград, Гос. Эрмитаж

Массимо Кампильи

1895, Флоренция — 1971

87 Швей

1925

Холст, масло. 161x97

Инв. № ГЭ 9138

Подп. и дат. справа ниже середины: *MASSIMO CAMPIGLI 1925*

Пост.: из ГМНЗИ в 1948

Картина исполнена в Париже в период, когда художник испытывал влияние со стороны как «метафизической живописи» Де Кирико и Карра, так и неоклассицизма Пикассо. Сюжет, психология персонажей, детали повседневной жизни подчинены здесь строгой и монументальной архитектонике форм. Классические устремления Кампильи выражаются и в иконографии. Так, в качестве прототипа нижней фигуры можно рассматривать «Раненую Ниобею» V в. до н.э. (Рим, Музей Терм).

Ленинград, Гос. Эрмитаж

Принятые сокращения

- ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина
- ГМНЗИ — Государственный музей нового западного искусства
- ГРМ — Государственный Русский музей
- ГТГ — Государственная Третьяковская галерея