

АНДРЕЙ ДМИТРИЕВИЧ ЧЕГОДАЕВ

НАСЛЕДНИКИ МЯТЕЖНОЙ ВОЛЬНОСТИ

**ПУТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
ОТ ВЕЛИКОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ
ДО СЕРЕДИНЫ ДЕВЯТНАДЦАТОГО СТОЛЕТИЯ**

МОСКВА: ИСКУССТВО. 1989

Редактор И. И. Никонова
Художник С. Р. Николаев
Художественный редактор А. Б. Коноплев
Технический редактор Н. Г. Карпушкина
Корректор А. С. Назаревская

Автор — крупный советский историк искусства — всесторонне и во всем многообразии явлений рассматривает художественную культуру XIX века, сложившуюся под влиянием идей Великой французской революции. В книге раскрывается творчество Гете, Пушкина, Давида и Гойи, Байрона и Констебля, Бетховена и Шопена, Гоголя и Александра Иванова и многих других выдающихся творцов в главных своих чертах, во всем разнообразии и единстве. Богатейший материал истории художественного творчества, содержащийся в книге, позволит читателю увидеть сложную и увлекательную картину развития искусства этого периода.

Веб-публикация: [библиотека Vive Liberta и век Просвещения, 2011](#). Мы предлагаем дополнительные к тексту книги тематические ссылки на материалы в сети.

Великая французская революция и литературная жизнь Европы: межвуз. сб. науч. трудов

<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p70628293.htm>

А.Горнфельд. Как работали Гете, Шиллер и Гейне

<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p92539361.htm>

Эпоха Великой французской революции: проблемы истории и историографии: межвуз. сб. науч. трудов

<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p66282955.htm>

А.Радиге. Французские музыканты эпохи Великой французской революции

<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p71561551.htm>

Б.Реизов. Спор о драме в период Первой империи

<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p143513936.htm>

Великая французская революция и русская литература: сб. статей

<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p68490613.htm>

В.Перцев. Очерк истории Германии XVIII века

<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p87523076.htm>

Д.Обломиевский. Литература Великой французской революции 1789-1794 годов: очерки

<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p88089830.htm>

Давид д'Анже и воспоминания Барера / Jean-Pierre Thomas. Bertrand Barere: La voix de la Revolution / перевод с франц. О.Осиповой

http://vive-liberta.narod.ru/journal/bb_dang.pdf

Ж.-Л.Давид. Речи и письма

http://vive-liberta.narod.ru/biblio/art_benois.htm#david

И.Пантин, Е.Плимак, В.Хорос. Революционная традиция в России: 1783-1883 гг.

<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p140487680.htm>

С.Великовский. Поэты французских революций 1789-1848 гг.

<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p77588716.htm>

Ф.Бенуа. Искусство Франции в эпоху Революции и Первой Империи

http://vive-liberta.narod.ru/biblio/art_benois.htm

Ю.Данилин. Очерк французской политической поэзии XIX в.

<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p69778111.htm>

Ю.Данилин. Поэты Июльской революции

<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p119138462.htm>

ОТ АВТОРА

ВСТУПЛЕНИЕ

ГЛАВА ПЕРВАЯ. ОТ ВЗЯТИЯ БАСТИЛИИ ДО БИТВЫ ПРИ ВАТЕРЛОО

ГЛАВА ВТОРАЯ. ОТ БИТВЫ ПРИ ВАТЕРЛОО ДО КОНЦА ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. ОТ КОНЦА ТРИДЦАТЫХ ДО НАЧАЛА ПЯТИДЕСЯТЫХ ГОДОВ

ПРИМЕЧАНИЯ

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

ОТ АВТОРА

*Светлой памяти моего доброго друга
Георгия Александровича Товстоногова*

Название этой книги, очень точно отвечающее ее содержанию и смыслу, подсказал мне Пушкин.

В этой своей книге я попытался определить «квинтэссенцию» художественного творчества в странах Европы, включая Россию, и в Соединенных Штатах Америки в период между взятием Бастилии и началом первой мировой войны во всех областях художественного творчества: в живописи, скульптуре, графике, архитектуре, музыке, театре и художественной литературе. Я не имел в виду какую-либо энциклопедическую полноту охвата столь большого исторического материала, выбрав лишь немногие имена крупнейших художников, писателей, музыкантов, театральных деятелей, в творениях которых, как мне казалось, выразилось важнейшее идейное и поэтическое творческое богатство этого удивительного века. Количество страниц, уделенных тому или иному мастеру, не означает какого-то подобия «табели о рангах» — смысл и значение сколь угодно сложного и гениального индивидуального творчества можно изложить и коротко и пространно; я руководствовался только собственным желанием в некоторых случаях сказать об итогах размышлений подробнее, когда для этого были

основания. О многих всем известных творцах художественной культуры девятнадцатого века я просто не мог сказать что-то новое и важное: тогда я ограничивался коротким, на нескольких страницах, изъявлением своего глубокого уважения к этому писателю или художнику.

Первый том моей книги охватывает время с 1789 года до 1850-х годов. В этом томе не будет речи о театре, я не считал возможным рассказывать о нем на основании лишь противоречивых восторженных или хулильных суждений современников. Чем ближе к нам, тем яснее определяется искусство театральной режиссуры и более точными и надежными становятся свидетельства видевших спектакли, тем больше будет возможности справедливой и объективной оценки театрального искусства прошлых дней. В примечаниях к книге кроме чисто библиографических ссылок помещены некоторые частные, но важные для меня суждения.

Опытов такого рода, как затеянная мною книга, как будто не было ни у нас, ни на Западе. В какой-то мере мое сочинение можно считать опытом в новом, небывалом жанре. Я решился по-иному написать о досконально, как кажется, известном всем историческом периоде художественного творчества, потому что за шестьдесят лет его изучения пришел к глубокому убеждению, что, во-первых, раздельное изучение разных областей искусства, к тому же отдельно от художественной литературы разных стран, слишком часто приводило к однобоким, нередко просто искаженным и ошибочным выводам и умозаключениям и, во-вторых, что нет такого великого и всем известного писателя или художника, о котором нельзя было бы сказать нечто совсем иное, чем говорилось раньше. С каждым новым этапом общечеловеческой истории неизбежно возникают новые углы зрения, новые цели научного исследования. Во всяком случае, без многоликого, прямого и перекрестного сопоставления разных сфер духовной культуры человечества сейчас, видимо, обойтись нельзя.

Прошу не считать мою книгу только личной и произвольной причудой. Могу сослаться на авторитет Шерлока Холмса — он однажды сказал об одном герое его необыкновенных расследований: «Я только вижу, что в эксцентрических поступках этого джентльмена есть какая-то система».

ВСТУПЛЕНИЕ

Девятнадцатый век — а точнее, период от Великой французской революции до первой мировой войны — ознаменовался одним из самых высоких взлетов художественного творчества, одним из самых ярких его расцветов в Европе и Америке за всю историю человечества. Этот расцвет с одинаковой мощью и богатством выразился и в литературе, и в музыке, и в изобразительных искусствах, дав везде много творений великого художественного совершенства. Во всех областях художественного творчества — кроме одной лишь музыки — девятнадцатый век превзошел век предшествующий. Только Бах,

Гендель, Глюк, Гайдн, Моцарт благосклонно позволили Бетховену на равных правах войти в их созвездие. Величайшие живописцы 18 века — Ватто, Тьеполо, Гейнсборо — так и остались одинокими гениями, сопровождаемыми самым малым числом достойных спутников посреди несметной толпы чуждых и враждебных педантов, дельцов и ничтожеств. До уровня литературы 19 века не могли достигнуть лучшие писатели 18 века, будь то аббат Прево или Шодерло де Лакло, Джонатан Свифт или Лоренс Стерн, а Гёте, родившийся в 1749 году, еще совсем молодой стремительно ушел в будущее — в 19 век, как то произошло и с Луи Давидом, и с Франсиско Гойей, подарившими 18 веку — дореволюционному веку — лишь свое еще очень далекое от зенита творческое начало.

Девятнадцатый век — если взять основные страны, рождавшие великих мастеров: Францию, Россию, Германию, Англию, Соединенные Штаты Америки, — отличался прежде всего непрерывным и не убывающим потоком художественного творчества, поистине торжественным шествием сквозь весь век наследовавших друг другу великих писателей, великих художников, великих музыкантов. Мало какой век истории был столь плодоносен от своего начала и до явно обозначившегося конца. Конечно, разные страны, разные народы вложили в эту блистательную вереницу великих имен очень различную и не всегда равную долю. Эту долю можно рассматривать и определять специально и отдельно, но 19 век дает возможность глубже и отчетливее выяснить общий путь развития художественного творчества этого века, его исторический ход, его достижения и просчеты благодаря гораздо большему единству исторического развития разных стран и гораздо более тесным связям между разными народами, чем это было когда-либо раньше.

Если вспомнить, к примеру, семнадцатый век — можно только удивиться непримиримому контрасту, глубочайшей разности искусства, скажем, Фландрии и соседней Голландии, ставившего себе абсолютно разные цели, решавшего почти несопоставимо разные задачи. Ничего, конечно, нет удивительного, что принадлежавшая старомодно феодальной и люто мракобесной Испании Фландрия и последовательно буржуазная и к тому же молодая голландская республика породили несходное художественное творчество. Не стоит забывать, что в той же Испании того времени явился на свет уходящий далеко — в 19 век — Веласкес, близкий не фламандцу Рубенсу, а голландцам — Хальсу, Рембрандту, Вермееру. И большая общность развития искусства и литературы в разных странах 19 века зависела не просто от того, что николаевская Россия, викторианская Англия, сменявшие друг друга Июльская монархия, Вторая империя и Третья республика во Франции и даже «джэксоновская демократия» в Соединенных Штатах Америки представляли весьма родственную и сходную среду для развития искусства и литературы, причем среду, одинаково враждебную сколько-нибудь независимому, свободному и прогрессивному творчеству.

Видимо, важнее другое — близость Пушкина с Байроном, Китсом, Стендалем, глубокое душевное родство Бодлера с Уитменом и

Достоевским, явно дружественная переписка Эдуарда Манэ с Чеховым и Серовым, как и множество аналогичных примеров, говорят о неотвратимо складывающемся единстве всего прогрессивного человечества в непреклонной борьбе против всех косных, сковывающих, пятащихся назад сил истории, все равно — феодальных или буржуазных, слившихся в 19 веке в одну общую тупую и реакционную инерцию.

Быть может, никогда еще в истории подобная борьба не проходила в таких трагически тяжелых условиях. Плохо приходилось и Микельанджело, и Рембрандту, и Ватто, как и Сервантесу или Мольеру, но их несчастья в их совокупности были далеко превзойдены теми, что вместе выпали на долю Гойи, Констебля, Китса, Пушкина, Бальзака, Манэ, Бодлера, Достоевского, Марка Твена, Ван Гога и сколь угодно многим величайшим мастерам 19 века, которых хотели подавить морально, уничтожить как творцов, а иногда и как живых людей.

Если взглянуть, скажем, на живопись и скульптуру Франции 18 века, то мы увидим тонкую, прерывистую нить больших и настоящих художников от Ватто к Мерсье, Шардену, Перронно, Гудону, Клодиону, Фрагонару, молодому дореволюционному Давиду, проходящую, почти теряясь, посреди множества придворных, академических, легкомысленно-беспринципных художников — буквально посреди целого моря абсолютно бесплодного, банального, чаще всего совсем никчемного, фальшивого «художественного производства», все равно — в духе ли Карла Ванлоо или в духе Греза. Подлинно большим и живым художникам было очень трудно быть самими собой в такой обстановке. Но эта масса инертного, ненужного искусства начинает казаться очень скромной перед лицом несметных армий, тысяч и тысяч подобных же художников 19 века, вершивших судьбами искусства в той же Франции.

В своей статье о парижском Салоне 1824 года¹ Стендаль упоминает, что на этой выставке участвовало более тысячи художников, выставивших две тысячи с лишним картин. Правда, безжалостная История, рано или поздно непременно восстанавливающая справедливость и очень жестокая по отношению к сколь угодно расплывшемуся историческому мусору, сделала в данном случае так, что от этой сверхмноголюдной выставки в памяти последующих поколений остались только пять художников: Энгр, Делакруа, Прудон, Констебль и Бонингтон. Совсем забыто, кто же там был еще, на этой самой знаменитой (если не считать первой выставки импрессионистов в 1874 году) французской выставке 19 века.

Пушкину всячески мешали и вредили не только Николай I, Булгарин или Дантес, но, к сожалению, и иные мнимые друзья вроде, скажем, Языкова, посмеявшегося написать о восьмой главе «Евгения Онегина»: «Сашка совсем исписался!»² О величайшем шедевре Эдуарда Манэ — о его «Олимпии» — томный эстет Поль де Сен-Виктор мог написать: «Искусство, павшее столь низко, недостойно даже осуждения»³. Марк Твен до конца его дней находился под неослабной цензурой своей добродетельно буржуазной жены и милых, но пугливых друзей вроде Гоуллса, и его несравненно дерзкое, беспощадно убийственное по

адресу буржуазного образа мышления и поведения «Письмо ангела-хранителя» увидело свет лишь через шестьдесят лет после написания⁴. Можно бесконечно приводить примеры давящего, парализующего, циничного (и всегда — панически устрешенного!) воздействия общественной и идейной реакции, повсеместно господствовавшей в 19 веке, на настоящее человеческое достоинство, на духовную свободу и независимость, на подлинное художественное творчество, ведущее вперед, не желающее примиряться с враждебной окружающей обстановкой.

Об этом наличии в 19 веке не одной, а двух противостоящих художественных культур (как и культур вообще, согласно учению В.И.Ленина) нельзя забывать ни на минуту, желая разобраться в путях сложения и развития художественного творчества 19 века, если называть так действительно подлинное и высокое художественное творчество, а не то, что ему противостояло и противодействовало и чаще всего вообще ничего общего не имело ни с каким высоким и значительным искусством.

Было бы очень соблазнительно и легко писать только о вершинах, не бросая взгляда на расстилавшиеся вокруг этих вершин болотистые низины. Конечно, писать только и нужно ради этих вершин и они должны занимать львиную долю места, отданного в любом исследовании о 19 веке художественному творчеству. Наверное, кто-то из древнегреческих философов справедливо определил, что боги создали тени для того, чтобы люди ценили свет, - если бы теней не было, свет не только не ценили бы, но даже не знали бы о его существовании! К сожалению, иногда теней собирается слишком много.

Все же тени, сколько бы их ни было, позволяют лучше и справедливее оценить высокое достоинство настоящего, большого искусства. Нестерпимо подхалимские и фальшивые, при всей своей импозантной пышности, изображения Наполеона, сочиненные его придворным живописцем Гро, особенно хорошо и ясно оттеняют глубоко правдивый в своей подчеркнутой прозаичности, весьма не лестный портрет Наполеона в рабочем кабинете, написанный в 1812 году Давидом. Глубоко человеческая поэзия, все равно — обостренно трагическая, как написанные кровью сердца стихи Бодлера, или утверждающе солнечная, как нежнейшая лирика любви и природы Фета, одинаково несовместимы с одновременной им, идеально отвечающей всем нормам «викторианства» поэзией Теннисона или Лонгфелло. Весь 19 век пронизан подобными контрастами, и можно без конца удивляться, как могли одновременно и в одном и том же месте существовать Анатолий Франс и Пьер Лоти, Чехов и Потапенко, Делакруа и Кутюр, Сезанн и Рошгросс, Голубкина и Иннокентий Жуков!

Можно было бы, конечно, рассуждать весьма сурово и весьма трезво, считая, что не требуется изучать высочайшее напряжение человеческого духа совместно с тем, что подлежит ведению социальной психологии, а не истории искусств в наиболее важном и глубоком смысле этого понятия. Переиначивая несколько слова Пушкина, можно сказать, что «тмы низких обманов мне дороже нас возвышающая истина», - никто

в этом сомневаться не станет. Можно сказать и то, что самое существование человечества на земле оправдывается лишь тем, что оно способно не только засорять и портить всеми способами ту планету, на которой ему было какой-то непонятной силой суждено пребывать, но может порождать и очень многое, достойное вечной жизни и истинной славы. Но волей-неволей приходится признавать, что подлинно созидательному творческому труду с самой зари времен выпало на долю утверждать высокую гуманистическую ценность своих достижений в непрестанном и решительном противоборстве с упорным, часто ожесточенным сопротивлением всего того, что было инертным грузом исторического развития, его осадком, его издержками, помехами, непроизводительной тратой энергии и времени.

Основной смысл всех этих рассуждений заключается в непреложном для меня положении: именно противоборство в своей последовательной и многоликой трансформации является главным, определяющим признаком исторической эволюции художественного творчества любого века, не только девятнадцатого. Но уж девятнадцатый век, так непомерно усложнившийся, только и может быть понят в свете этого основного принципа: постепенной и последовательной смены этапов противоборства позитивных и негативных сил, утверждающе живых и мертвяще инертных, подлинно творческих и поддельных, фальшивых, подлинно революционных и – контрреволюционных.

История художественного творчества 19 века – это не мирная имманентная смена стилей, направлений, тенденций, общая для всего века, для всего художественного творчества этого века. Сколько раз приходилось слышать от разных известных и даже именитых литературоведов и искусствоведов и читать в их книгах и книгах их единомышленников эту простую и стройную, выглядящую очень учено формулу художественного развития от восемнадцатого века до двадцатого, в близких вариациях повторяющуюся неизменно сотню лет: «В восемнадцатом веке был классицизм, затем его сменил романтизм, за ним последовали реализм, модернизм и социалистический реализм; ну а в пределах каждого из этих стилей, конечно, могли быть свои вариации». Я абсолютно точно записал эти слова, услышанные мною в 1967 году из уст академика В.М.Жирмунского. В очень грубой и вздорной форме эта схема была высказана Рихардом Мутером в девяностых годах прошлого века (только нарождавшийся тогда «модернизм» он почтительно назвал неоиdealизмом, сочтя его вершиной истории искусства 19 века)⁵. В начале двадцатого века эта схема была доведена до законченного совершенства (уже без мутеровской грубости, более солидно) многочисленными приверженцами формальной школы, непрошеными и ничего не понявшими потомками и неверными учениками Генриха Вёльфлина⁶; она с восторгом была принята на вооружение вульгарной социологией двадцатых–тридцатых годов; в той или иной форме эта схема (или эта формула) нескончаемо повторялась и повторяется до сих пор как давно установленная истина литературоведами и

искусствоведами разных стран, как аксиома, восходящая чуть ли не к самому господу богу. Приятно, когда можно спокойно и безмятежно положиться на такую «твердо установленную истину» – истину удобную, комфортабельную, успокаивающую, оберегающую от всяких сомнений и от всяких умственных усилий и величественно отстраняющую все, что не укладывается и не лезет в ее незыблемые и неподвижные нормы, правила и определения.

Как у всякой догматической теории, у этой теории стилей не было, собственно, никакой защиты против коварного скептицизма, кроме этого величественного пренебрежения по отношению к реально бывшей истории, реальным фактам, столь неуместно и непозволительно нарушающим ее стройность и завершенность, ее абсолютную самоуверенность и ее наукообразие. Как и всякие другие заранее придуманные критические аршины, теория стилей неизбежно и неизменно заходит в тупик и оказывается несостоятельной при встрече с любым живым, ярко индивидуальным, действительно полноценным художественным явлением. Ее устанавливали на среднем, нивелированном, второсортном материале – потому она иногда, случайно (да и тогда не слишком успешно) «перекрывает» все самое худшее в искусстве и литературе девятнадцатого века, всякий балласт истории, ее дурную, негативную сторону. Несомненно, Мясоедов или Владимир Маковский вполне подходят под «реализм» в том понимании этого термина, какой ему придал в свое время Шанфлери⁷, а потом усвоили прежние и нынешние приверженцы теории стилей. Подходит в худших своих работах Курбе, а вот Суриков – не подходит, как и Эдуард Манэ, или Достоевский, или Мельвилль и множество других творцов искусства второй половина века. «Модернизм» можно легко пристроить к Беклину и Штуку, к Бальмонту и Мережковскому, но не к Сезанну, не к Блоку, не к Серову, не к Майюлю. Главное, что даже такое как будто бы «пристроенное», подходящее понятие ровно ничего не объясняет ни в смысле, ни в происхождении, ни в значении тех художественных явлений, к которым прилагается, – да это и не интересует ученых, довольствующихся лишь констатацией одних внешних признаков художественной формы.

Вёльфлин мечтал, как говорят, написать «историю искусств без имен». Насколько полезнее было бы написать историю искусств – хотя бы того же 19 века – без стилей, без всякой «открытой» или «закрытой» формы и прочих отвлеченных мерил вёльфлиновской теории, возможно, «отраду старцам подающей», по для действительно серьезной и современной науки об искусстве абсолютно непригодной.

Вопреки В.М.Жирмунскому, в 18 веке не было никакого единого, общего для всех классицизма. Так можно величать прекрасные архитектурные создания Габриэля или Камерона, отчасти Баженова, отчасти Казакова; уже весьма условно то применение этого термина к творениям Моцарта или Гайдна, какое принято у музыковедов; никаким «классицизмом» не отличаются ни «Опасные связи» Шодерло де Лакло, ни «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» Лоренса Стерна, ни «Женитьба

Фигаро» Бомарше, ни «Ватек» Бекфорда. Какой «классицизм», даже при самом богатом воображении, можно извлечь из портретов Фрагонара, Гудона, Левицкого, Джона Копли, Томаса Гейнсборо, молодого Давида, из росписей Тьеполо или картонов для ковров молодого Гойи? Какой «классицизм» «Римские элегии» Гете или ранняя лирика Роберта Бернса?

Но и с искусством и литературой «романтической эпохи» (это условное наименование можно оставить, не связывая ни с какими стилями) дело обстоит несколько не менее противоречиво и сложно. Целиком в недрах и рамках этой «романтической эпохи» возникло и сложилось гениальное творчество Теодора Жерико и Джона Констебля, перед глубочайшим, бесстрашным, всепроникающим реализмом которого меркнет, отходит в тень, становится почти условным внешнее жизненное правдоподобие Курбе или Шишкина. «Романтик» Кольридж и «романтик» Байрон полярно противоположны друг другу, абсолютно не совместимы ни в чем, кроме внешних примет в самых второстепенных сторонах художественного творчества вроде выбора сюжетов или общей эмоциональной приподнятости; считать этих поэтов «вариациями в пределах одного стиля» можно либо при полном, судорожно старательном самоослеплении, либо при абсолютном равнодушии и пренебрежении к реальным результатам научного исследования.

К какому бы этапу творческой эволюции художественного творчества 19 века ни обращаться — теория стилей, направлений или тенденций оказывается глухой преградой, заграждающей путь к постижению смысла того, что происходило на самом деле, чего, собственно, хотели и чего достигали писатели, художники, музыканты, заботившиеся о высоком творчестве, а не о высоких доходах или о раболепном угождении какому-нибудь начальству. Освободиться от гипноза этого теоретического схематизма — это все равно что снять жернова с ног или черные очки с глаз, но даже и через черные очки можно еще кое-что увидеть, а через «открытую» или «закрытую форму» — невозможно.

Живая жизнь, живая ткань бесконечно богатого, напряженного, многоликого, прихотливого, подлинно великого художественного творчества, разбуженного, возбужденного и направленного по новым путям Великой французской революцией, постоянно поддерживаемого мятежным духом истории 19 века, требует особенно почтительного внимания и уважения к реальным фактам реально бывшей истории. Без попыток взнуздать эту историю, подчинить ее взятым с потолка схемам, превратить в мертвый ящик с наколотыми на булавку насекомыми. Ничего мертвого, остановившегося, полностью ушедшего в прошлое нет в настоящем, высокосовременном, устремленном в будущее художественном творчестве 19 века. Ни для кого не удивительно ведь, что в духовном багаже каждого подлинно образованного человека конца 20 века, скажем, Пушкин занимает такое огромное место — Пушкин живой, близкий, друг верный и надежный, учитель благожелательный и мудрый.

Пушкина мало знали на Западе в его время, и до сих пор еще не нашелся там гениальный переводчик, способный достойно и верно передать великое художественное совершенство и бесконечное идейное

богатство пушкинской поэзии. И все же, как я думаю, Пушкина можно считать душой всего художественного творчества народов Европы и Америки 19 века, камертоном, которым можно проверять степень и силу неугасающего звучания творчества великих и малых мастеров этого удивительного века. Могу опираться на согласное со мною мнение и на безусловно высокий авторитет Проспера Мериме, как известно, назвавшего Пушкина величайшим поэтом 19 века — в присутствии Виктора Гюго, в ответ на вопрос какого-то подобострастного почитателя Гюго, не сомневавшегося, что ему удастся польстить своему кумиру. Не знаю, слышал ли Гюго имя Пушкина, согласился он с Мериме или удивился. Но Мериме, вне всякого сомнения, был очень умен и очень прозорлив — я считаю, что он не ошибся.

* * *

Период от Великой французской революции до первой мировой войны в соответствии с реальным ходом истории можно (только условно, не принимая это за абсолютно точно установленный факт!) разделить на пять исторических этапов. Эти этапы неразрывно связаны друг с другом, они не замкнуты и не завершены в каком-либо статическом единстве, они сплошь и рядом отмечены и воспоминаниями прошлого и забеганиями в будущее — они обязательно несут в себе и прошлое и будущее, так как вместе представляют собой непрерывающееся *движение*. Для изучения и постижения художественного творчества 19 века первостепенное значение имеет задача определения проходящей через весь век *традиции* и ее постоянного *обновления*. Каждый этап истории творчеством своих величайших и ведущих мастеров определяет, развивает, обогащает эту традицию и неизменно обновляет ее в духе своего времени. Традиция — как очень точно и хорошо определил Г.А.Товстоногов — *это не рутинная, а накопленный опыт*⁸. Подлинные новаторы всегда открывают новое не на пустом месте: они заново осмысливают и проверяют своим временем высокую традицию прошлого, не подражая, не имитируя, но непременно выбирая в накопленном опыте то, что нужно Новому времени. Традиция — это не запас готовых рецептов, не школа искусных приемов, а *движение благородной и плодотворной преемственности* — эстафета от мастера к мастеру, переключка часовых на страже высших гуманистических ценностей. Поступательный ход истории искусства и литературы — это не сложение какой-то новой нивелированной «типологии» искусства или литературы, а передача всего важного и мудрого, что заключено в традиции, следующему поколению художников. И если это новое поколение забывает о живом и плодоносном существе традиции и начинает топтаться на месте, имитируя чьи-то омертвевшие внешние приемы, — тогда наступает упадок искусства, иногда в одной стране, иногда и во многих.

Так, в английской живописи 19 века после смерти в 1837 году великого Джона Констебля наступил жалкий и убогий упадок живописи, продолжившийся до конца бесконечно долгой «викторианской эры». У Констебля в Англии не нашлось продолжателей и противоборством

против наступившей реакции в живописи заниматься стало некому вплоть до появления на рубеже 20 века «Нового английского художественного клуба», включавшего ряд прекрасных, талантливых и серьезных живописцев вроде Огастеса Джона или Уильяма Орнена. А во Франции 19 века, невзирая на изобилие и даже пышный «расцвет» реакционного салонного искусства, неизменно сохранялась неразрывная цепь высокой преемственности, идущей от Давида якобинских лет к Энгру, Жерико, Делакруа, от них — к Коро, Домье и Манэ, от Манэ к другим импрессионистам — Дега, Ренуару, Писсарро и далее — к Сезанну, Тулуз-Лотреку, Ван Гог, молодому Пикассо. Противоборство было столь мощным, что с ним не могли совладать огромные армии салонного искусства, несмотря на поддержку всех сменявших друг друга правительств от Наполеона I до Реймона Пуанкаре — того, что был прозван «Poincare — La Guerre».

Линия преемственности не дает ни одному этапу отгородиться от других, замкнувшись в некоем себедовлеющем стилистическом единстве. И сменяют друг друга в последовательном ходе истории не различные, во всем противоположные друг другу типологии или стили, а великие, неповторимо индивидуальные мастера, способные повести за собой хотя бы немногочисленных, но достойных соратников, возглавив непримиримую борьбу против сколь угодно количественно подавляющего противника.

Место в неразрывной цепи преемственности и локальная окраска борьбы против врагов и недругов определяют исторический облик и характер каждого этапа в развитии художественного творчества в 19 веке. И так как в этом веке не было изоляции отдельных пародов и отдельных национальных школ, то неудивительно, что Констебль, не нашедший соратников и потомков в Англии, прекрасно и успешно нашел их во Франции. На смелые искания и опыты Эдуарда Манэ радовались не только его соотечественники Дега, Писсарро или Ренуар, но и американцы Уистлер, Уинслоу Хомер и Мэри Кэссет, и русский Репин, и итальянцы Джузеппе де Ниттис и Диего Мартелли, и голландец Йонгкинд, и другие художники разных стран. Языковые барьеры делают как будто более затрудненной связь писателей разных стран, но не случайно Мериме переводил Пушкина, а Пушкин — Мериме, а творчество Гете или Байрона — не в переводах, а в подлиннике — было глубоко понято и усвоено величайшими мастерами литературы чуть ли не всех стран Европы.

Я хочу заниматься не абстрактной схоластикой отвлеченных теоретических схем, налагаемых на историю искусства и литературы, а живую плоть реально существовавшего художественного творчества — во всей его изменчивости, во всех его высоких свершениях, в его неразрывной связи со своим временем, во всем его великом многообразии. Это труднее и сложнее, но, как мне кажется, много интереснее и плодотворнее, чем примерять художников на заранее приготовленный стилевой аршин и осуждать их за то, что они этому аршину своевольно не соответствуют: Жерико или Александр Иванов не

укладываются в «романтизм», а Серов не желает отвечать стандартам и нормам «модернизма». Думаю, что дело не только в интересе или скуке ученых изысканий, а прежде всего в их плодотворности или бесплодности, полезности или бесполезности, осмысленности или бессмысленности.

Что же нужно искать в каждом этапе художественного развития в 19 веке в поисках обобщения главных движущих сил этого развития? Меньше всего надежд добыть это обобщение, обратившись к внешним признакам и приемам художественной формы, с чего начинается теория сменяющих друг друга стилей. Беря одновременно работавших писателей, художников, музыкантов и регистрируя свойственные им приемы построения художественной формы, — как можно сыскать что-то общее в этом отношении, какой-то единый, ясно выраженный стиль в творениях, скажем, послереволюционного Давида и Гойи, с одной стороны, Тернера и Гро — с другой? Для выражения основных и ведущих (но разных!) идей своего времени эти четыре художника (притом не случайные, а самые заметные) нашли по меньшей мере две художественные системы, каждая вполне соответствует содержанию и смыслу заключенных в их искусстве идей (включающих и все мировоззрение в целом, и отношение к миру и человеку, и отношение к происходившим на их глазах историческим событиям). Но найти общий знаменатель таким разным, почти во всем взаимоисключающим художественным системам нельзя даже при самом пылком (и самом податливом) воображении.

Доказать на основании только художественной формы, что Давид и Гойя представляли в 90-х годах 18 века и в годы наполеоновской империи *один лагерь* в искусстве, а Тернер и Гро — *другой*, враждебный первому, — нельзя, нужен явно совсем иной метод для распознавания художественного смысла и значения их искусства.

Вряд ли возможно «перекрыть» понятием общего, единого стиля Бальзака и Эжена Сю, Манэ и Кабанеля, Чехова и Бальмонта, как и великое множество других мастеров, так просто и стройно выстроившихся и организовавшихся по формуле чередования имманентно возникающих стилей. Сотни и сотни реальных примеров могут лишь столько же раз подтвердить чудовищную нелепость этой формулы, претендующей на универсальное обобщение художественного творчества целой большой эпохи. Для объединения несовместных крайностей в искусстве, скажем, «романтической эпохи» некоторые наши теоретики пытались ввести понятия двух «романтизмов» — романтизма революционного и романтизма реакционного, или, еще проще, двух «крыльев» романтизма — революционного крыла и крыла реакционного. Я отвечал этим теоретикам, что птица с двумя такими крыльями летать не может и что не может быть такого более общего понятия, которое заключало бы и объединяло бы в себе и революцию, и реакцию. Искусственность подобных построений слитком очевидна, да и вообще понятия, противоположные по своему смыслу, вовсе не нуждаются в объединении.

Я думаю, что подлинный анализ и больших и малых мастеров искусства и литературы должен неразрывно включать две стороны: тщательное рассмотрение без всякой предвзятости образного строя художественных творений, нашедшего свое выражение именно и этой, а не иной художественной форме, и тщательное сопоставление полученных результатов с исторической ситуацией во всех ее социальных, политических и идейных качествах, - сопоставление, раскрывающее, как правило, реальный смысл образного строя и место художника в его времени. Глядя назад, от последующих поколений художников, можно определить это место и во всем веке. Категория стиля может совсем не возникать в этом анализе, а если и возникать, то где-то на последнем, ничего не решающем месте. Непохожие друг на друга Энгр и Делакруа, в их время считавшиеся враждебными друг другу антиподами, на самом деле поделили великое наследство Давида-якобинца и в искусстве оказались *по одной стороне баррикады*, отделившей их от Ораса Верне, Делароша и других преуспевающих деловых людей Реставрации и Июльской монархии. А сколько раз их и сейчас пытаются развести, относя искусство Энгра к «классицизму» (правда, несколько запоздавшему против полагающегося ему срока), а искусство Делакруа — к «романтизму». Реально бывшая история и ригористическая теоретическая абстракция совместиться никак не могут.

Я представляю себе пять помянутых мною исторических этапов в сложении и развитии художественного творчества 19 века так:

Первый этап — от взятия Бастилии до битвы при Ватерлоо. Великая французская революция *переломила* все развитие человечества, включая и ход его творческих стремлений. Она произвела потрясающее воздействие на умы, на всю психику ее современников, совершенно независимо от их политических взглядов и отношения к революции — приемлющего или отрицающего. Абстрактные идеи Просвещения 18 века, подготовившие Революцию, спустились в ее годы из подоблачных парений на реальную землю, и были этой реальной землей безжалостно проверены. Они не все оказались пригодными в так резко перевернувшейся и изменившейся жизни. Но Революция сама возбудила такую работу человеческого разума, раскрыла перед ним такие широкие горизонты, что радикально переменялся весь духовный опыт несметного множества людей во всевозможных странах, в том числе и не затронутых Революцией непосредственно. Революция разрушила множество иллюзий и предрассудков и породила множество надежд. Как я сказал, совершенно независимо от того, принимали ли деятели литературы и искусства крайности якобинской диктатуры или от них отшатывались, духовное обновление — жизнеутверждающее и трагическое одновременно — захватило всех. Без Великой французской революции и порожденных ею глубоких духовных перемен не могли бы явиться на свет ни «Фауст» Гете, ни симфонии, концерты и сонаты Бетховена, ни «Умиравший Марат», «Поденщица»

и «Сабинянки» Давида, ни «Капричос» и «Венера-цыганка» Гойи.

Эти четыре великих имени определяют собой уровень и критерий художественного творчества моего «первого этана», хотя, конечно, невозможно забывать и многих других прекрасных творцов этого времени — Прудона, Гёльдерлина, Бёрнса, молодого Байрона, молодого Констебля, Тельфорда, Леду и других.

Контрреволюция Наполеона Бонапарта сильно спутала карты, но не до конца. Пушкин необыкновенно точно определил двойственность деятельности Наполеона: «*Мятежной Вольности наследник и убийца*»⁹. Да, он постарался заглушить, подавить вольномысленные, свободлюбивые и демократические преобразования умов, возбужденные Революцией, но продолжал начатое ею разрушение феодальных порядков в других странах, куда приходили его армии; он создал идеально совершенное буржуазное государство, какого вовсе не предусматривала Великая всенародная французская революция, но подал опасный пример — чего может достичь смелый, сильный духом, целеустремленный человек, поднявшийся к тому же из низов на вершины власти, - ведь «от обратного» ему подражали и Боливар, и Риэго, и декабристы... Но, конечно, одной из самых печальных бед, доставленных Наполеоном 19 веку, было заботливое пестование и создание официального искусства нового типа, которое можно назвать «протосалонным», - искусство беспринципных льстецов и дельцов вроде Гро, Жироде, Жерара стало родоначальником очень тяжелых бедствий художественного творчества 19 века, его неприглядной изнанки. И такой же изнанкой, порожденной английской реакцией на Революцию и на деяния Наполеона, стала разрушительная, фаталистическая фантастика и мистика Тернера, пронизанная откровенно торийской политической нетерпимостью.

Второй этап — от воцарения Священного союза до середины 30-х годов (я буду считать, что до 1837 года — года смерти Пушкина и Констебля). Это десятилетия злейшей политической реакции во Франции, Англии, Испании, России, Германии и других странах и в то же время великого подъема революционной и освободительной борьбы против этой реакции — борьбы, прямо унаследованной от Великой французской революции, - время латиноамериканского восстания против испанского владычества, время Второй испанской революции, греческого восстания, восстания декабристов, начала чартистского движения в Англии, французской революции 1830 года. Бурный и повсеместный мятеж против попыток повернуть историю вспять, против всех черных сил истории тесно сблизил передовое художественное творчество разных стран, создал глубокую общность свободлюбивых гуманистических идей величайших поэтов, музыкантов, художников этого замечательного времени -- русских, французских, английских и других. В это время полностью и всесторонне раскрывается идейная и художественная программа подлинно передового художественного творчества 19 века,

унаследовавшего все лучшее от предыдущих веков, но радикально переосмыслившего и обновившего это наследие ради особенной душевной взволнованности, ради особенно чеканной и убежденной душевной гармонии, ради подлинно демократической человечности. Это — время Пушкина и Байрона, Стендаля и Китса, старого Гойи и Констебля, Жерико и молодого Делакруа, старого Бетховена и Шуберта и столь многих еще великих мастеров, оказавших решающее воздействие на весь дальнейший ход художественного развития Европы и Америки.

Но это и время окончательного сложения законченно буржуазной — мещанской и салонной — художественной псевдокультуры, — ведь невозможно ставить на одну доску настоящее художественное творчество и его сниженную, опошленную подделку. У этих деятелей искусства тоже была международная общность — не зря столь прославленный Орас Верне писал свои огромные и трескучие батальные картины для всех монархов Европы, даже для Николая I. (В Эрмитаже есть такая картина шириной более девяти метров, изображающая подавление Польского восстания!) Полное торжество подобного рода художественной деятельности было все же еще впереди. А вот другой (и единственный созидательный) художественный лагерь именно в этот период достиг высшего, ничем не замутненного расцвета и в своем утверждении великих гуманистических ценностей, и в своем отрицании всего искажающего и угнетающего жизнь человека. Стендаль мог с полным правом сказать: «*Девятнадцатый век будет отличаться от всех предшествовавших веков точным и пламенным изображением человеческого сердца*»¹⁰ — это полностью подтвердила лирика Пушкина или Китса (а позднее — Лермонтова, Гейне, Верлена, Эмили Диккинсон и столь многих других поэтов — до Блока, до Поля Валери, до Франсиса Томпсона включительно!). Именно в это время совершилось открытие бесконечной красоты обыкновенной, неприкрашенной национальной природы в пейзажах сельской Англии Джона Констебля и в той же лирике Пушкина или Китса. Эти художники и поэты, не обращая внимания на цензурные запреты или прямую травлю, откровенно провозглашали и подчеркивали свою связь с освободительным и революционным движением — об этом говорят и «Свобода, ведущая народ» Делакруа, и «Паломничество Чайльд-Гарольда» Байрона, и «Марсельеза» Рюда, и послание в Сибирь декабристам и «Капитанская дочка» Пушкина. Ведь уже в первой главе «Евгения Онегина» в 1819 году (как определил сам Пушкин) юный герой, ровесник века, «надев широкий боливар, Онегин едет на бульвар» — ведь 1819 год увидел высшее напряжение всенародного восстания в Южной Америке во главе с Боливаром, и напоминать о нем во времена Аракчеева, да еще на бульваре, где обычно прогуливался Александр I¹¹, было явно не простой мальчишеской выходкой. Байрон в своем «Каине», Пушкин в «Гавриилиаде» восстали против давящего деспотизма религии. Но в то же время Гойя в «Расстреле повстанцев» не только прославляет свободу и мужество ее защитников, но и скорбит о их гибели, а немного позже — в росписях «Дома глухого» — его скорбь перерастает в могучий

гнев на низость и подлость всяческого человеческого мракобесия.

Третий этап — от середины тридцатых до середины пятидесятых годов. Буржуазное общество процвело и сложилось во всей своей эгоистической и бесчеловечной неприглядности. И настоящей, передовой литературе и такому же искусству приходится с великим огорчением заняться выяснением, что же получилось в результате столь полной перемены социальной основы общественного строя. Гоголь пишет «Мертвые души», Гейне — «Германию, зимнюю сказку» и «Успокоение», Бальзак окончательно формирует свою грандиозную «Человеческую комедию», Домье рисует безжалостные иронические серии «Добрые буржуа», «Счастливые дни жизни», «Синие чулки», «Люди юстиции»... Это не просто воспоминание об изобличительном мастерстве Аристофана или Свифта, а совсем новое, весьма конкретное, почти научное по своей беспощадной точности исследование причин, приведших к такому антигуманистическому состоянию человечества, и проистекших из этих причин весьма неприятных следствий. Перед *первой антибуржуазной* революцией 1848 года и после ее поражения особенно впечатляюще выглядит это устрашающе правдивое зеркало, подставленное самодовольному и самоуверенному буржуазному обществу.

Захватившая ряд стран Революция 1848 года вызвала ненадолго яркую вспышку героического революционного пафоса, нашедшую свое самое сильное выражение в творчестве великого Домье. Именно в 1848 году он создал свою «Республику», свой «Портрет мятежника», своего «Камилла Демулена, призывающего народ к восстанию». Но успех революции и особенно июньского восстания 1848 года вызвал у Домье новый приступ жестокой разящей сатиры («Ратапуаль», «Король Неаполя»), а государственный переворот, произведенный Луи-Наполеоном Бонапартом, провозгласившим себя новым императором Наполеоном III, поверг Домье в горестное отчаяние.

Заниматься в сороковые и пятидесятые годы поисками и утверждением высоких человеческих ценностей неприветливая история предоставила одиноким отшельникам, находившим эти ценности в уходе в прекрасную природу и преклонении перед красотой античной Греции, в погружении в духовное и нравственное очищение. Так возникли высокие творения Александра Иванова, Тютчева, Шассерио, Коро и других мечтателей и настоящих рыцарей человечности.

В этот невеселый период истории случались и печальные превращения очень талантливых и ярких характеров — именно в это время Диккенс оставил свои гениальные, веселые и непочтительные «Записки Пиквикского клуба», сменив их на назидательную охранительно-буржуазную мораль «Оливера Твиста» и «Николаса Никкльби». В это время Курбе, смело начавший с правдивых и честных «Дробильщиков камня» или «Похорон в Орнани», уже к середине пятидесятых годов сдал все свои позиции нормальному салонному искусству в своих «Барышнях на берегу Сены», «Девушке в одновесельной лодке», «Испанской танцовщице»¹² и других картинах,

говорящих о явной творческой деградации и измене серьезному и большому искусству. Но ведь именно теперь Шанфлеры подвел теоретическую базу под бесстрастное и безоценочное правдоподобие, сформулировав свою теорию «реализма», понимаемого в самом узком и внешнем плане как добросовестное и пассивное воспроизведение того, что встает перед глазами художника или писателя, вне каких бы то ни было идеологических и политических соображений. Такой реализм лишь способствовал обновлению и укреплению самого что ни на есть консервативного академического салонного искусства.

В сороковые и в начале пятидесятих годов впервые выступили некоторые писатели и художники, в скором времени развернувшиеся в полную силу, ставшие основными, определяющими, великими мастерами второй половины века, - Бодлер, Достоевский, Вагнер и другие. О них будет речь дальше, во втором томе этой книги.

Во вступлении ко второму тому я подробнее скажу о четвертом и пятом этапах истории художественного творчества девятнадцатого века — от пятидесятих до восьмидесятих годов и от девяностых до начала первой мировой войны.

Этот период был особенно насыщен внутренним брожением, будоражащим все привычные понятия и представления, был бесконечно богат замечательными открытиями и великими свершениями и в очень большой мере уводил в будущее — в двадцатый век. Но все подлинно передовые и подлинно творческие мастера этих десятилетий — художники, писатели, музыканты, а потом и театральные режиссеры — верно следовали величественной и безгранично плодоносной традиции высокого художественного творчества 1789—1851 годов, опираясь на открытия своих предшественников и в бесконечном многообразии их развивая и обновляя. Все лучшее, что было достигнуто в первой половине девятнадцатого века, было свято сохранено, но никто из великих мастеров второй половины века и начала века двадцатого не задумывался ни о повторении, ни об имитации высоких старых образцов, стремясь воплотить в своем искусстве свое, новое время в его самых важных, самых основных идейных и художественных задачах. На сцену выступили некоторые новые страны, ранее мало принимавшие участие в высших свершениях мирового искусства; к новому подъему пришли, после временного затишья или упадка, такие основные страны, как Англия и Германия. Увеличилось общее число выдающихся творцов передового искусства и литературы и усложнились отношения между ними. Всему этому будет посвящен второй том этой моей книги.

Это вступление к периоду истории от взятия Бастилии и до разгрома Революции 1848 года, конечно, всего лишь очень обобщенно намеченная программа будущего, гораздо более долгого и подробного исследования и повествования, основанного уже не на декларациях, а на аргументах. В тексте книги будет больше имен, чем названо в этом вступлении. Все они займут подобающее место в дальнейшем изложении. Но я повторяю, что мне для моих задач и целей не нужно слишком много имен, да к тому же далеко не все имена, прославленные в свое время, действительно

заслужили свою славу, безвозвратно уйдя в отжившую свой век историю. Но *вечно живые*, подлинно великие имена, достойные внимания и глубокого уважения потомков, как я думаю, не будут забыты и пропущены мною. Подменять своим сколь угодно пространным и все же предельно сжатым исследованием полную и всестороннюю историю художественного творчества девятнадцатого века я не собираюсь — мне нужны основные линии, определяющие главные особенности и закономерности сложения и развития искусства и литературы взятого много времени. Притом — в Европе и Америке, без Востока. И это будет не «история искусства без имен», а явно «история искусств, сложенная всецело из имен», — как то было и в реально бывшей истории.

ГЛАВА ПЕРВАЯ. ОТ ВЗЯТИЯ БАСТИЛИИ ДО БИТВЫ ПРИ ВАТЕР ЛОО

Благотворное и обновляющее воздействие Великой французской революции, все более расширяясь и углубляясь, распространилось на весь девятнадцатый век. Но сказалось немедленно, с первых дней революции. Иногда полагают, что необходимо достаточно долгое время для того, чтобы значение большого исторического события дошло до сознания современников. Это неверно, и уж особенно не соответствует реальной действительности, когда речь идет о грандиозных и всеобъемлющих исторических событиях, каким была Революция 1789 года во Франции восемнадцатого века или Октябрьская революция в России двадцатого.

Не так давно в своей интереснейшей летописи художественной жизни 1917 года¹³ В.П.Лапшин очень точно и наглядно установил и показал некоторые удивительные факты, весьма убедительно иллюстрирующие реальное существо абстрактной темы о воздействии великих исторических потрясений. Когда произошла Февральская революция, сбросившая совсем разложившуюся царскую власть, но еще ничего не затронувшая и не изменившая ни в судьбе русского народа, ни в умонастроении русской интеллигенции, Горький собрал у себя виднейших представителей искусства и литературы. Пришло более пятидесяти человек — в их числе Шаляпин, Александр Бенуа и многие другие не менее яркие и талантливые люди, была образована «комиссия Горького», которая намеревалась полностью взять в свои руки верховную и направляющую власть в тогдашней художественной жизни. Но успеха она не имела, встретив резкое сопротивление более радикально настроенных «левых» художников и писателей, и уже к лету объявила о своем роспуске, по существу признав свое неведение, что же, собственно, нужно делать. Когда произошла Октябрьская революция, через несколько дней А.В.Луначарский тоже пригласил к себе виднейших представителей русской художественной интеллигенции. Пришло пять человек. Одним из них был второстепенный, ныне забытый поэт Рюрик Ивнев. Зато четверо остальных были — Альтман, Маяковский, Мейерхольд и Блок. Мне кажется, трудно придумать и сыскать более ослепительный факт немедленного отклика творцов самого высочайшего ранга на действительно решающий шаг истории!

Ход Великой французской революции в его отношении к судьбам художественного творчества был в основном и главном аналогичен, при всем своем естественном историческом несходстве и своеобразии. Воздействие Великой французской революции было поистине потрясающим умы и сердца, и причиной этому была совершенно особенная природа Великой французской революции.

Ее именуют «буржуазной», когда хотят подчеркнуть, что тогда пришла пора для совсем обветшавшего феодального строя уступить место сравнительно более прогрессивному капиталистическому строю. Называют ее «буржуазной» и потому, что ее плодами воспользовалась именно буржуазия. С точки зрения духовного и культурного развития человечества Великая французская революция не была буржуазной, она была всенародной, и в этом заключалось ее огромное значение для сложения и развития подлинно передового художественного творчества 19 века, никак не ограниченного узкими рамками буржуазного отношения к миру и человеку. Викторианство, столь процветавшее в 19 веке, не может восприниматься как законный и благородный результат радикальной ломки человеческого сознания, начало которой было положено 14 июля 1789 года. Стремительный, бурный поток, видимо, не мог не поднять и пену, и тину, но не они ведь определили его глубинное и мощное течение!

Великая французская революция готовилась долго и очень разными путями. Народ приходил во все большее и большее возбуждение из-за все более углублявшегося распада и омертвения старого феодального порядка, из-за притеснений и произвола королевских чиновников, из-за дошедшего до предела контраста между паразитизмом дворянства и духовенства и голодной нищетой народа. До поры до времени народ не обладал ни организованностью, ни верными и умными руководителями, но его накапливавшийся гнев стал все же в конце концов главной движущей силой революции. Буржуазия, недовольная своим отстранением от участия в руководстве государственными и общественными делами, вела себя — за редкими исключениями — много сдержаннее и тише, чем народ: слишком часто неизменным спутником собственности бывает трусость. Более независимые и смелые интеллигенты-просветители давно уже установили несоответствие разуму всех основ существующего порядка, но его изменение представляли себе достаточно отвлеченно и смутно, предполагая, что если распространится просвещение, то может появиться и просвещенный абсолютизм. В соседней Германии молодой Гете, совсем незадолго до Великой французской революции, потратил впустую десяток лет в надежде направить на верный путь очень уважавшего его саксен-веймарского герцога и, поняв наконец, что таким способом нельзя ни изменить, ни улучшить условия человеческого существования, решительно расстался со своими надеждами и иллюзиями и уехал в Италию. До идеи настоящей революции, если не считать жившего тогда в Англии Жана Поля Марата, не доходил во Франции 18 века никто, кроме священника Мелье в его удивительном «Завещании» и до некоторой степени Жан-Жака Руссо,

прямо предвосхитившего якобинцев, по все же возлагавшего главные свои надежды на нравственное воспитание, а не на прямое восстание.

Непосредственным предвестником Великой французской революции была Война за независимость английских колоний в Северной Америке 1775—1783 годов, или, иначе говоря, Американская революция, нашедшая свое идейное и политическое оформление в написанной Томасом Джефферсоном Декларации независимости, принятой в 1776 году конгрессом в Филадельфии. Конечно, эта трудная, напряженная и подлинно героическая борьба достаточно еще разъединенных малолюдных колоний против огромной армии, отправленной за океан тупо-торийской английской метрополией (да еще при том, что вместе с английскими солдатами и наемниками против восставших сражались целых десять тысяч преданных Англии американцев!), показала хороший пример европейским народам, и ее приветствовали многие передовые и вольномыслящие европейские современники вроде Радищева. Но хотя главная тяжесть освободительной войны легла на плечи американского народа, Американская революция слишком быстро, уже в самом начале своем, обернулась узкобуржуазной революцией и это сразу сильно ограничило возможность ее по-настоящему глубокого и всемирного влияния. В джефферсоновской Декларации независимости была статья, гласившая об осуждении и отмене рабства в Америке, — эта статья была исключена из Декларации по настоянию рабовладельцев. И это тоже очень сильно снизило убедительность примера Американской революции, при всем глубоком уважении, какое вызывали такие благородные ее деятели, как Джефферсон или Франклин. Для первого большого расцвета американского искусства Война за независимость, хоть и не сразу, сыграла большую и решающую роль, но не для Европы. Впрочем, например величайший французский скульптор 18 века Гудон еще в Париже сделал прекрасный мраморный портрет Бенджамина Франклина, а потом отправился в Америку, чтобы выполнить там превосходные портретные скульптуры Джефферсона и Вашингтона.

Задача грандиозного перелома в человеческом сознании осталась всецело на долю Великой французской революции. Но решающим здесь оказалось, как и когда эта революция по-настоящему началась. Генеральные Штаты, созванные королем Людовиком XVI под давлением слишком обострившихся общественных настроений, храбро отказавшись разойтись и объявив себя Национальным собранием, все же очень наглядно показали свою умеренность и лояльность, когда Мирабо от имени этого собрания объявил посланцу короля Дё-Брезе: «*Мы уступим лишь силе штыков*». Это еще не было настоящей революцией, и Национальное собрание занялось спорами о том, как устроить благополучие буржуазии, а вовсе не народа, нисколько не обижая при этом французского короля. *14 июля 1789 года Бастилию взял народ, ни о какой «силе штыков» не беспокоясь.* Это была подлинно Великая французская революция. Народ (а вовсе не буржуазия!) подтвердил свою ведущую роль в революции, когда летом 1792 года взял приступом Тюильрийский дворец и низложил короля, который тем же народом был

перед этим перевезен в Париж из Версаля. Называть Революцию 1789 года «буржуазной» – безоговорочно и просто – это неуважение к народу. Не слишком ли много чести отдается не тому, кому следует? Это очень важно для точного определения реального существа и смысла настоящего художественного творчества девятнадцатого века.

Именно решающее значение народа, особенно в годы якобинской диктатуры, через голову развязанного под конец революции террора, наперекор всем ошибкам и заблуждениям, осложнившим грандиозную историческую ломку человеческого сознания и поведения, определило и направило подлинно гуманистическую и демократическую традицию в искусстве и литературе Европы и Америки 1789–1915 годов. Ведь якобинцы исповедовали и пропагандировали, по существу, социалистические идеи, для осуществления которых время еще не настало, но которые успели войти в сознание передовых людей 19 века. Именно постоянное присутствие народа в сознании величайших художников 19 века от Бетховена и Пушкина до Чехова и Пикассо определило всеобъемлющую жизненную полноту и силу, огромное душевное богатство, высокий расцвет настоящего и передового художественного творчества 19 века. Ему сразу, с первых шагов пришлось столкнуться и на протяжении более столетия постоянно сталкиваться со всевозможными (хотя, в общем, довольно однообразными) тормозящими, мешающими и открыто враждебными силами, стремившимися задержать, остановить, попросту уничтожить всякое действительное развитие передовых идей, новаторских открытий и свершений и всеми способами отравить жизнь неподатливым и непокорным мастерам. Что же, закаляться в бою, да еще вечном бою, - вещь полезная, она только помогла высокому достоинству и высокому расцвету настоящего, не продажного, не уступающего никаким нападениям и угрозам художественного творчества. Нападения были на редкость однородными и монотонными. Борьба против них – необыкновенно многообразной и яркой.

* * *

Ближайшие результаты глубокого воздействия событий Великой французской революции на перемены в строе и характере художественного творчества сказались раньше всего, естественно, в самой Франции. С необыкновенной ясностью и определенностью и с огромной художественной силой это выразилось в радикально преобразившемся творчестве Жака-Луи Давида¹, - творчестве поистине основополагающем в переходе художественного творчества Нового времени на новые пути.

Дореволюционное искусство Давида по всему своему существу и строю было совсем иным – в нем не заключалось никаких предвестий будущих невиданных и несслыханных перемен. Давид не позабыл и не отбросил недолгий опыт своих дореволюционных, созданий, но необычайно быстро свел этот опыт к роли не более чем трамплина для таких новых открытий, какие в этом прежнем опыте не предвиделись и

не предполагались. В 1789–1795 годах Давид стал другим художником. И это тем более поражает, что и в своем прежнем, дореволюционном искусстве он был вовсе не каким-либо пассивным завершителем долголетнего развития французской живописи 18 века, но внес в эту живопись новые искания и новые принципы, правда, оставшиеся все еще в сфере идейного кругозора Века Просвещения.

Прекрасные реалистические портреты Давида 1780-х годов – «Мсье Пекуль», «Станислав Потоцкий», «Лавуазье с женой» – продолжили на самом высоком уровне большую традицию просветительского реализма 18 века, идущую от Ватто к Перронно, Гудону, Фрагонару. В них во всей красе предстает восемнадцатый век, верящий в реального, деятельного человека, наделенного целостной, убежденно спокойной и глубоко индивидуальной душевной жизнью. Такой Давид особенно тесно связан с художественной традицией 18 века в самом лучшем и благородном ее выражении и воплощении. Небывалой для 18 века была другая сторона дореволюционного творчества Давида - найденный и разработанный им новый героический и величественный классицистический стиль, опирающийся на высокие примеры Пуссена и Театра Французской комедии и резко противопоставленный совершенно выродившимся пустым и дряблым штампам академической исторической живописи, по-прежнему культивировавшейся глубоко реакционной Королевской академией.

Эти классицистические картины Давида, принесшие ему громкую славу, - «Велизарий, просящий милостыню», «Андромаха, оплакивающая Гектора», «Клятва Горациев», «Любовь Париса и Елены», «Смерть Сократа» – воплотили в себе в самой общей и большей частью весьма отвлеченной форме некоторые самые общие идеи Просвещения или, скорее, мечты интеллигентов-просветителей о необходимости героической доблести, решительности в достижении поставленных высоких целей, благородной душевной гармонии. Все эти идеи были открыты и прямо противоположны тому безнадежному и хаотическому распаду, к какому пришла тогда королевская и аристократическая Франция.

Но если эти идеи, сами по себе заслуживающие глубокого уважения, и *предшествовали* Великой французской революции – никаких ясных представлений о путях к этой революции они в себе не заключали. Нет решительно никаких причин и оснований именовать стиль этих картин Давида «революционным классицизмом».

Ни в «Велизарий», ни в «Андромахе», ни в «Парисе и Елене», ни в «Клятве Горациев», ни в «Смерти Сократа» не было ничего революционного. Несправедливо обиженный и впавший в нищету полководец Велизарий получился у Давида глубоко человечным, трогательным своей драматической судьбой и своей беспомощностью, он ничем не похож на бессмысленных, чисто бутафорских персонажей академической живописи на исторические и мифологические сюжеты, он призывает к справедливости, к памяти о человеческих заслугах, но в просительном, а не мятежном тоне. Андромаха оплакивает Гектора

¹ Жак Луи ДАВИД 30.08.1748 – 29.12.1825 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref1.htm#dvd>

чересчур неестественно и театрально – очень трудно представить себе, как могла она вызывать к себе сочувствие, да и идея героической гибели героя Троянской войны была слишком далека и отвлеченна для Франции накануне Революции. Давидовские Парис и Елена действительно прекрасны; можно сказать, что редко даже в 18 веке создавались такие обаятельные женские образы, какой нашел в своей Елене Давид. Но уж особенно неприложим термин «революционный классицизм» к «Смерти Сократа» и к «Клятве Горациев», доставившей Давиду особенно шумную и широкую славу и ставшей излюбленным и самым наглядным образцом этого мнимого «революционного классицизма» в великом множестве написанных на всех языках мира «историй искусства», энциклопедий, учебников.

Сократ, при всей своей мудрости откровенный враг афинской демократии, преспокойно, даже не глядя, протягивающий руку к чаше с ядом посреди пораженных ужасом учеников, вряд ли может играть роль предвестника революции, с какой бы героической выдержкой ни принимал присужденный ему смертный приговор. Что касается «Клятвы Горациев», то лишь полное историческое невежество подавляющего большинства тогдашних (да и более поздних) зрителей этой огромной, торжественной, наполненной ошеломляющими контрастами света и тени знаменитой картины позволяло видеть в ней некое олицетворение гражданской (и даже революционной!) доблести, внушительно противопоставленной бессилию и расхлябанности пришедшего к своему историческому концу феодального порядка. Вряд ли мелкий и более чем неназидательный эпизод из истории жестокой и коварной борьбы двух родов – Горациев и Куриациев – за преобладание и верховенство в Риме на заре древнеримской истории может счесть удачно выбранным в назидание и пример французским современникам! Трудно понять, как мог такой серьезный, думающий художник обратиться к столь омерзительной истории, не имеющей никакого отношения ни к героизму, ни уж тем менее к революции. Общее приподнятое настроение картины могло (в самой абстрактной форме) пробуждать стремление к решительному действию – действию «вообще», неизвестно во имя чего, могло равным образом призывать и к революции и к контрреволюции.

Я предельно обострил свою неблагоприятную критику этой картины дореволюционного Давида не только из желания разрушить один из многих мифов, кочующих из поколения в поколение в трудах равнодушных или рассеянных ученых историков искусства, но прежде всего чтобы особенно резко подчеркнуть, как глубоко изменился Давид, когда наконец произошла Великая французская революция, с которой он связал всю свою судьбу и которая вывела его прочь из путаницы непродуманных и противоречивых блужданий на реальную землю, в реальную обстановку стремительно рушащегося старого мира. Вестником глубокого перелома во всем умонастроении Давида стала большая картина «Брут, осудивший на смерть своих сыновей», написанная в накалившиеся до предела «предгрозовые» месяцы первой половины 1789 года и законченная уже после взятия Бастилии. Это единственная ранняя

классицистическая картина Давида с открыто выраженным республиканским и революционным подтекстом – ее не нужно было как-либо разъяснять и толковать, когда она в начале осени 1789 года появилась в уже давно открывшемся Салоне этого года. И хотя в ее формальной стороне очень много сходного с «Клятвой Горациев» – начиная с размера и кончая напряженно-резкими контрастами яркого цвета и глубокой тени, при таких же пестрых локальных красках, – все же в своем «Бруте» Давид смело вступил на дорогу решительных новшеств, не предусмотренных никакими академическими правилами «исторической» живописи. Это сказалось не только в выборе сюжета, но и в неожиданной и вольной асимметрии композиции и гораздо более сложном режиссерском решении отношений между действующими лицами разыгрывающейся предельно обостренной драмы: с совершенно отчетливым человеческим и социальным смыслом.

Парадоксальная противоречивость и причудливость небывало новой исторической ситуации сказались в том, что посвященная Бруту картина была заказана королем (возможно, плохо знавшим древнюю историю), как и в том, что королевский инспектор изящных искусств д'Анживилле слишком поздно сообразил, какое неожиданное созвучие с сию минуту происходящей историей вдруг обнаружилось в этой картине Давида, казалось бы, уводящей в безвозвратно потонувшее прошлое; он попытался убрать «Брута» из Салона – и уже не смог это сделать.

Видимо, с помощью своего «Брута» Давид действительно спустился с неба на землю, из туманно неопределенных и абстрактных парений в реальный Париж, занятый немедленным сносом ненавистной всему народу тюрьмы - Бастилии, ставшей прямым символом подлежащего сносу общественного порядка.

И все же даже и «Брут», появление которого так удачно совпало с взятием Бастилии (если и не было непосредственно с ним связано), не мог еще быть началом тех радикальных изменений, какие произошли в творчестве Давида в годы Революции – от 1789 до 1795 года, «Брут» был еще слишком обременен и скован «кабинетной» ученостью, был рожден привычным обращением к постоянному репертуару благородных и идеальных тем просветительской литературы, просветительского театра, идущей от Пуссена героической и возвышенной традиции в изобразительных искусствах. При всех своих несомненных достоинствах «Брут» представлял собою то самое «все прочее – литература», о котором через сто лет сказал Верден в своем удивительном стихотворении «Искусство поэзии». А теперь, после взятия Бастилии и начала настоящей революции, Давид с головой погрузился, в реальную современную жизнь, где вместо сколь угодно высоких исторических воспоминаний перед художником явились на свет реальные, живые герои с плотью и кровью, прозорливые или ошибающиеся, по равно одержимые деятельным стремлением глубоко изменить и мир кругом, и всю человеческую психику, человеческие ум и сердце.

Давид стал одним из этих «одержимых», стал не только великим художником Великой французской революции, но и одним из

руководителей самой Революции. Он работал теперь в состоянии высокого душевного и творческого подъема, и из его рук одно за другим выходили совершенные и совсем *новые* художественные создания, почти без неудач или срывов. Собственно, относительной неудачей, да и то не по вине художника, следует считать брошенную незаконченной гигантскую картину, изображающую «Клятву в зале для игры в мяч» — ту клятву не расхотевшую, которую незадолго до взятия Бастилии дали Генеральные штаты в ответ на приказ короля. Давид начал эту огромную работу по предложению Национального собрания и, конечно, не мог предвидеть, что История в своем стремительном изменении его обгонит и отменит надобность в этой картине. Пока Давид разрабатывал композицию, организующую столь многолюдную сцену, пока писал портретные этюды участников этой «Клятвы в зале для игры в мяч» в Версале, Национальное собрание успело превратиться в Учредительное и чересчур наглядно продемонстрировать такой упрямый, трусливо охранительный, боящийся дальнейшего развития и развертывания революции, всецело буржуазный консерватизм, что эта клятва Генеральных штатов, и без того заслоненная взятием Бастилии, *перестала* казаться столь уж важным событием, достойным увековечения в такой монументальной форме. Для Давида-якобинца стало просто нелепым и бессмысленным тратить столько труда на изображение события, обернувшегося ложью и изменой Революции. Кроме того, Давид, безусловно, убедился в работе над этой картиной, что условно-театральный, приподнято-патетический классицистический язык «Клятвы Горациев» и даже «Брута» абсолютно не годится для воплощения в искусстве реальной жизни, отдавая прямою фальшью. В сделанном им и сохранившемся, нарисованном сепией большим эскизе «Клятвы в зале для игры в мяч» он хорошо нашел и единодушный жест поднятых вверх бесчисленных рук, и порыв ветра сквозь открытое большое окно наверху, вздувающий занавеску, и толпу народа, заглядывающую через окно вниз на собрание Штатов. Но и в эскизе надо всем возобладала отвлеченная риторика, нарочитая условность, ощущение выдуманности и неестественности, далекой от реальной правды.

В трех картинах, написанных в годы Революции, Давид открыл, и не только для себя, но и для всей живописи девятнадцатого века, совсем иной творческий метод, совсем иные способы построения художественного образа, по отношению к искусству 18 века могущие быть названными подлинной художественной революцией.

Особенно открыто, целостно и ярко это выразилось и удивительном «Умиравшем Марате» 1793 года - картине, которую нужно назвать вехой, отмечающей рождение и начало повои великой эпохи мирового искусства. В этой работе Давида, ставшей зенитом его творчества революционных лет (да и всего его творческого пути), с необыкновенным мастерством сочетались ярко индивидуальный героический образ, воплотивший одно из самых трагических событий Великой французской революции, с совершенно новой, изобретенной Давидом лаконичной, сконцентрированной, последовательно и глубоко реалистической

формой. Давид нашел и определил здесь основные принципы нового реализма девятнадцатого века, которому предстоял столь славный путь непрерывного обновления к долгой и блестящей веренице высокопоэтических открытий и находок — вплоть до «Бара в Фоли-Бержер» Эдуарда Мани, «Марди-гра» Сезанна, «Девочки на шаре» Пикассо да и «Петра Первого» Серова. Можно определить «генеалогию» отдельных сторон, отдельных элементов образного и формального решения давидовского «Умиравшего Марата», но весь тот опыт старого классического искусства, на который опирался Давид в своей работе, был переплавлен в небывало новое и сугубо личное целостное единство, получившееся фактически беспрецедентным.

Давид был не только единомышленником, но и близким другом Маратаⁱⁱ, он сумел передать всенародное горе через свое собственное, личное горе, — наверное, поэтому и возникла такая напряженная, обостренная взволнованность, которую Давид сделал тем более острой и глубокой, придав своей картине максимально сдержанную, сосредоточенную ясность и простоту, перерастающую в подлинную монументальность. В «Умиравшем Марате» есть нечто от древнегреческих классических надгробий и погребальных лекифов, от насыщенного лаконизма самых драматических образов Пуссена или Веласкеса, и в то же время вещественная, материальная конкретность немногих предметов, введенных в картину (ванна, деревянный чурбан, служивший Марату столом, чернильница, брошенный на пол нож), вполне может восходить к Сурбарану и Шардену. Для обозначения только что совершившегося злодеяния оказалось достаточно ножа на полу и совсем маленького участка покрасневшей от крови воды в ванне, под вытянутой левой рукой Марата. А в его побледневшем лице с закрытыми глазами — не боль, не гнев, а ясная, нежная умиротворенность, покой человека, достойно прошедшего свой столь коварно оборванный жизненный путь. Необычайной концентрации образного строя картины способствуют и свободная асимметрическая композиция, в то же время строго уравновешенная, и высокое пространство темного фона позади — фона, словно пронизанного серебристыми искрами, придающими ему воздушную легкость, и сдержанный колористический аккорд разных оттенков серого с серо-желтым цветом дерева и серо-зеленым — скатерти; единственным цветовым ударом в картине оказывается маленькое пятно окрашенной кровью воды.

Давид, член Конвента, от Конвента же получил задание написать картину, посвященную Марату; Конвенту он и представил свою картину, законченную после беспримерно быстрой, предельно напряженной работы. Он сумел сохранить «Умиравшего Марата» после термидорианского переворота и увез с собою в Бельгию, когда уехал в эмиграцию после битвы при Ватерлоо. Полвека со времени своего создания «Марат» был недоступен французским зрителям, но его видели

ⁱⁱ Жан-Поль МАРАТ 24.05.1743 — 13.07.1793 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref1.htm#marat>

в Брюсселе Жерико, Рюд и молодой Делакруа. Только в 1846 году он был привезен в Париж на выставку картин Давида, Прудона, Энгра и других художников их времени в галерею «Базар Бонн Нувелль», и тогда Шарль Бодлер, совсем еще молодой, написал о нем во второй из своих критических статей об искусстве:

«Божественный Марат, с рукою, свешивающейся вдоль ванны и мягко удерживающей его последнее перо, с грудью, пронзенной *святотатственной* раной, испускает последний вздох... Все детали историчны и реальны как роман Бальзака; драма — там, во всем своем горестном ужасе, и благодаря странному подвигу, делающему из этой картины шедевр Давида и одну из великих редкостей современного искусства, в ней нет ничего тривиального или гнусного. Что более всего удивительно в этой необычной поэме — это то, что она была написана с крайней быстротою, и когда думаешь о красоте рисунка — есть от чего уму прийти в замешательство. Это хлеб сильных и триумф спиритуализма; жестокая, как природа, эта картина обладает всем ароматом идеального. Что же это за некрасивость, которую святая Смерть так быстро стерла концом своего крыла? Марат может отныне бросать вызов Аполлону, Смерть поцеловала его своими влюбленными губами, и он покоится в тишине своей метаморфозы. Есть в этом произведении нечто нежное и мучительное вместе; в холодном воздухе этой комнаты, на этих холодных стенах, вокруг этой холодной и мрачной ванны — парит душа»^{13а}. Молодой Бодлер писал еще немного вычурно, но судил верно и справедливо. Через Бодлера протянулась нить от Давида к другу Бодлера — Эдуарду Манэ, к его «Мертвому тореро»; впрочем, в 1846 году 14-летний Манэ мог и сам видеть «Умиряющего Марата», так как в то время без конца ходил в Лувр и на выставки.

«Умиряющему Марату» предшествовала у Давида другая картина на аналогичную тему — «Смерть Лепеллетье де Сен-Фаржо», посвященная столь же жестоко и коварно убитому вражеской рукой пламенному революционеру-якобинцуⁱⁱⁱ. На этой несохранившейся (или не найденной до сих пор) картине, как можно судить по уцелевшему фрагменту гравюры, сделанной с этой картины, Лепеллетье был изображен по пояс обнаженным и над ним навис символический кинжал — последняя дань классицистической условности. В «Марате» она уже больше не понадобилась. Ее нет и в третьей картине Давида революционных лет, также написанной в честь погибшего героя — мальчика Жозефа Бара («Смерть Бара»), с которого контрреволюционеры-убийцы сорвали одежду — его нагота реальна. В этой прекрасной картине (почему-то считавшейся незаконченной) Давид снова обратился к тому нежному лирическому чувству, какое так углубило образ Марата.

Изменение отношения к человеку ясно выступает в длинной веренице превосходных портретов, написанных Давидом в годы Революции, да и дальше. Оно начинается сразу вслед за событиями 1789

года в написанных в 1790 году портретах юной маркизы д'Орвилье и не менее юного и легкомысленного маркиза де Сорси де Телюссон, еще отчетливее видно в двух замечательных автопортретах того же года (флорентийском — из галереи Уффици и карандашном круглом, бывшем в собрании Гонкуров) и, углубляясь все стремительнее и резче, доходит до полного завершения в 1792—1794 годах. Общий смысл этого изменения — в необычном, по сравнению с дореволюционным во семнадцатом веке, оживлении человеческих образов, их подлинно романтической поэтизации или драматизации, в открытом, нередко подчеркнута резком обнажении психологической характеристики, доходящем даже на вид до странного, причудливого гротеска. Ничего не остается от спокойного, трезвого, честно констатирующего индивидуальные и социальные признаки модели портрета лучших реалистических портретистов 18 века, исчезают и последние намеки на парадную репрезентативность и идеализацию, какие проявлялись еще даже у таких прекрасных художников, как Рейнольдс или Гейнсборо, Фрагонар или Левицкий. В этих портретах Давид заставляет вспоминать Веласкеса (совсем забытого в 18 веке!) и предвещает Манэ и Серова, чьи имена (если бы не костюмы конца 18 и начала 19 веков) могли бы стоять под такими созданиями Давида, как «Автопортрет» 1794 года, или «Лепеллетье де Сен-Фаржо» (акварель, 1792), или «М-м Трюден» (1793), или московский «Молодой Энгр» (около 1798) и другие.

Один из самых главных признаков наступления другой и новой эпохи в истории искусства заключался в том, что характерный для 18 века социальный типаж, проступавший сквозь сколь угодно определенную индивидуальную внешность модели, уступил место характеристике неповторимо личных качеств душевного строя человека вне его социального положения, без каких-либо условных примет его места в обществе. В аристократических (по названию!) портретах маркизы д'Орвилье, маркиза де Сорси, маркизы Пасторе (1708) поражает недвусмысленно подчеркнутая *демократизация* человеческого образа, все равно — в жизнерадостной, еле сдерживающей улыбку девчонке, маркизе д'Орвилье, или встревоженной, грустной молодой матери, маркизе Пасторе, лет ничего «барского», возвышающего над скромным и простым уровнем чисто гуманистической оценки человека. Светлая, прозрачная, почти монохромная гармония *валерной* живописи в «Маркизе Пасторе» совершенно неожиданна для конца 18 века и превосходно служит интимному, лирическому состоянию, пронизывающему весь художественный строй этого портрета, особенно наглядно контрастируя в то же время с выраженной в лице и позе модели внутренней напряженностью и тревогой. Можно сказать, что каждый художественный прием Давида здесь резко и почти что вызывающе противопоставлен нормативности мышления дореволюционного, просветительского восемнадцатого века — так же как, например, восторженная оценка, которую Гете дал Шекспиру, диаметрально противоположна последовательно и прямо нормативной оценке, данной Шекспиру Вольтером. Не нужно только делать неверные выводы, что искусство 19

ⁱⁱⁱ Луи Мишель Ле ПЕЛЕТЬЕ де СЕН-ФАРЖО 29.05.1760 — 18.01.1793 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref1.htm#LSF>

века *лучше и выше* искусства 18 века и люди 19 века умнее своих непосредственных предшественников. *Нормативность* 18 века не выдержала испытания времени, в том числе и суждение Вольтера о Шекспире как «варваре»). Но Бах и Моцарт, Ватто и Гейнсборо не стали ни на йоту хуже от того, что на смену им пришли *иные* по своему душевному строю художники.

С ходом времени то есть с развитием Великой французской революции – отход Давида от собственных и общих дореволюционных художественных принципов становится все обостреннее и глубже. Профильный портрет Лепеллетье де Сен-Фаржо, сделанный в 1792 году незадолго до его трагической гибели, поистине потрясает своим бурным пафосом, своей буквально «не знающей удержу», доведенной до предела динамикой, тем внутренним горением и восторгом, которые преобразают лицо этого редкостно уродливого человека в лицо подвижника, святого мученика, не задумываясь готового взойти на костер, отдать жизнь во славу своей абсолютной убежденности. Он и отдал так свою жизнь - Давид оказался пророком, и в почти карикатурном, гротескном облике Лепеллетье со всей глубокой и драматической серьезностью действительно воплощен и разрушительный и созидательный пафос Великой французской революции. На свой лад, но не менее убеждающе ясно можно ощущать этот пафос в «гонкуровском» автопортрете Давида 1790 года, и, конечно, в прославленной «Зеленнице» 1794 года, и – в глубоко трагическом преломлении – в почти отчаянном, но бесконечно человечном «Автопортрете», написанном в тюрьме после термидорианского переворота. Разные вариации убежденной уверенности или, наоборот, беспокойства и тревоги, неизменно вместе с яркой, неповторимо индивидуальной психологической характеристикой модели, можно видеть и в портрете члена Конвента Мильо (1793), и в портрете м-м Трюден (1793), и в замечательном, хотя довольно безжалостном акварельном портрете Жанбона-Сент-Андре (1795) – человека с головокружительной на тогдашний лад судьбой и биографией: до Революции – священник, потом комиссар Конвента на морском флоте Франции, который оп довел до беспомощного упадка, истребив весь «аристократический», по его мнению, командный состав этого флота, а при Наполеоне – барон, и т.д.; зная эту биографию, кажется, что всю ее можно прочесть в портрете, сделанном Давидом в переломный момент Революции, после Термидора^{iv}.

Термидорианский переворот, Директория, Консульство, Империя привели Давида в великое душевное смятение – было бы удивительным, если бы он смог сохранить самоуверенность и спокойствие им же изображенного Жанбона-Сент-Андре. С великой опасностью и почти случайно избежав гильотины, которой так настойчиво добивались для него снова пришедшие к власти жирондисты, Давид в поисках душевного мира уехал в деревню, где в 1795 году написал два самых светлых, отре-

шенных от всех волнений портрета своих родных – мужа и жены Серизиа; к миру призывал он в 1799 году – внушительно, но безнадежно – своей большой картиной «Сабинянки», где вновь использовал некоторые основные принципы своей дореволюционной античной классицистической живописи, совершенно погасив и ликвидировав отвлеченный рационалистический холод классицистической системы неожиданным всепроникающим потоком словно струящейся и сияющей серебристой колористической гармонии. Почти одновременно он мог писать такие приподнято-романтические, при всей их жизненной правде и достоверности, портреты, как «Молодой Энгр» или тоже совсем еще молодой «Наполеон Бонапарт» (1798). Давид угадал в этом неоконченном портрете необычную, одержимую, властную энергию Наполеона, как, впрочем, и холодный цинизм, но никакого душевного контакта с Наполеоном в дальнейшем так и не нашел, да и не искал, словно знал будущую гениальную формулу Пушкина: «*Мятежной Вольности наследник и убийца*». Он понимал бесспорную прогрессивную историческую роль Наполеона в том, что в ней было разрушительного для старого феодального порядка, в том, где он был действительно наследником Революции. – Давид смог придать холодную величавость написанному в 1800 году «Бонапарту на Сен-Бернаре». Но Наполеон никогда не забывал, что Давид якобинец, а Давид не мог принять его в качестве убийцы «мятежной вольности». Потому такой балаганной, бутафорской и *нарочито* фальшивой получилась гигантская «Коронация», законченная Давидом в 1807 году и увековечившая всю вульгарность, надутую пышность, жадное стремление к богатству, власти, безудержной «показухе» не только самого Наполеона и созданной им раболепной свиты и челяди, но и всего созданного им идеального *буржуазного* государства.

Что Давид был абсолютно честен и объективен (а может быть, и тайно коварен?) в таком изображении Наполеона и его двора – прекрасно подтверждают и удостоверяют подготовительные рисунки к «Коронации», сделанные с натуры: глупые, чванные или бессмысленно восторженные придворные дамы, пышно разряженные сановники или церемониймейстеры и прочие, почти гротескные фигуры, тщетно пытающиеся подражать свите Короля-Солнца. Лишь в выполненных маслом, в связи с той же «Коронацией», портретах папы Пия VII, насильно привезенного из Рима Наполеоном, и сопровождавшего его кардинала Капрары (1805) Давид подчеркнуто выразил уважение к этим чужестранцам, случайно и не по своей воле оказавшимся среди раболепной и фальшивой толпы присутствующих на не менее фальшивом представлении. Такими эти итальянцы остались и в законченной картине.

Вполне недвусмысленным и очень многозначительным завершением взаимоотношений Давида с Наполеоном стал последний портрет Наполеона в рабочем кабинете, написанный в 1812 году, перед походом в Россию. Давид с безжалостной точностью, хотя и спокойно и даже корректно, изобразил здесь сытого, ожиревшего и

^{iv} Андре ЖАНБОН СЕНТ-АНДРЕ 25.02.1749 – 10.12.1813 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref3.htm#gb-s-an>

растолстевшего самоуверенного и самодовольного делового господина во всей его безнадежно прозаической и глубоко антигероической буржуазности. Наполеон^v выразил удовольствие, что почти догоревшей свечой Давид так наглядно подчеркнул самозабвенный ночной труд императора на благо народу, явно предпочтя не углубляться в смысл столь реалистической трактовки его особы. Не случайно этот портрет даже не остался во Франции: пройдя через разные частные коллекции, он уплыл за океан, в вашингтонскую Национальную галерею.

В годы Революции Давид стал во главе всей художественной жизни Франции, стал руководителем художественной политики Конвента, устраивал государственные юри, заказы и премии художникам (потерявшим прежние источники заработка — заказы двора, аристократии, церкви), организовывал массовые народные празднества, оформление торжественных шествий и церемоний, где было вдоволь работы художникам, содействовал созданию первых в истории искусства творческих организаций. По подсказанному Давидом докладу члена Конвента якобинца аббата Грегуара^{vi} Конвент упразднил Королевскую академию — безнадежно омертвевший оплот художественной реакции. Его верным соратником и помощником был прекрасный, тонкий, высокопоэтический художник Пьер Прюдон, но Давид с не менее глубоким уважением относился и к тем мастерам старшего поколения, которые были особенно далеки от Королевской академии и ее раз навсегда установленных правил и предписаний, — директором Лувра, ставшего не королевским собранием, а национальным музеем, он предложил назначить Фрагонара.

Но в годы Консульства и Империи Давид оказался, естественным ходом вещей, в оппозиции складывавшемуся придворному искусству, ничем не отличавшемуся по своему смыслу от дореволюционного академического. Он органически не мог сделаться покорным исполнителем распоряжений Наполеона, несмотря на упорные попытки Наполеона подчинить бывшего якобинца (им и оставшегося!) и крупнейшего из тогдашних художников Франции. Это видно и по «Коронации», и по портрету 1812 года (который стоит сравнить с написанным Жераром «Наполеоном-императором!»), и уж особенно по крайне неудачной (да и не могшей получиться удачной!) «Раздаче орлов». В неприветливой и чуждой обстановке коротких десяти лет великой Империи Давид остался самим собой и нисколько не утратил свое высокое мастерство и свой пристальный, новый, не подвластный никаким правилам, даже неожиданный взгляд на мир и на человека. Об этом свидетельствуют такие живые, острые и тонкие реалистические портреты, как «Граф де Нант» (1811) или «Эмилия Мёнье» — дочь Давида (1812). Таким он остался и дальше, в эмиграции, после битвы при Ва-

терлоо.

Давид был достаточно неровен в работах времен Империи — он мог иногда писать совсем плохие, вымученно неудачные вещи, как «Сафо и Фаон» или «Раздача орлов». Но его лучшие работы этих лет, и уж особенно лет Революции, представляют — наряду лишь с Гойей — *высшее и главное*, что дала новая и ведущая вперед живопись Европы и Америки в период между взятием Бастилии и битвой при Ватерлоо. Для грядущего искусства 19 века Давид дал высокие образцы решения исторической картины (включая и современную историю) как в обобщенно символическом плане («Сабинянки»), так и в глубоко реальном («Умирающий Марат»), так же как и разработанный им новый тип портрета — вольный, свободный, полный обостренной выразительности и интересующийся неповторимо индивидуальными качествами характера. Нужно быть глубоко благодарными великому мастеру, сумевшему пронести свой творческий дар, с таким блеском раскрывшийся в годы Революции, сквозь такую враждебную настоящему большому искусству эпоху, как годы Директории, Консульства и Империи.

* * *

У Давида было множество учеников, редко — верных, в подавляющем большинстве — неверных (не так легко было выдержать давление сложившейся художественной среды); в это время вообще работало очень много художников как во Франции, так и в некоторых других странах. Но если из массы имен и работ выбрать то, что достойно свидетельствует о сложении нового и высокосовременного художественного творчества девятнадцатого века в сфере изобразительных искусств и архитектуры, этого окажется очень немного. Это, конечно, прежде всего Гойя — в Испании, Леду, Булле, Прюдон, молодой Энгр — во Франции, Тельфорд, Рэбёрн, Опи и молодой Констебль — в Англии, Томас Джефферсон (как архитектор) и Гильберт Стюарт — в Соединенных Штатах Америки, Захаров, Мартос и Кипренский — в России, можно добавить к этому перечню еще немногие имена. Но даже из этого избранного ряда с ослепительной резкостью и потрясающей мощью вырывается почти не знающее себе равных и совсем не знающее никаких сдерживающих правил высочайшее мастерство второго, наряду с Веласкесом, великого художника Испании.

* * *

Франсиско Гойя прошел путь еще более трудный и еще более сложный, чем выпал на долю Давиду, да и жить и работать ему пришлось в обстановке еще более мерзкой, чем та, что была при Наполеоне во Франции. После Великой французской революции, отголоски которой немедленно проникли в Испанию, он решительно отошел от всего духа и стиля своих ранних «картонов для ковров» — веселых и нарядных жанровых картин на темы народной жизни, выполненных всецело в рамках и в принципах дореволюционного восемнадцатого века. Лишь изредка в них проскальзывает нечто предвещающее некоторые черты будущего искусства Гойи, особенно в причудливом, странном, немного таинственном «Докторе» эдинбургской Национальной галереи

^v Наполеоне Буонапарте (НАПОЛЕОН БОНАПАРТ) 15.08.1769 — 5.05.1821 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref3.htm#bonp>

^{vi} Анри ГРЕГУАР 4.12.1750 — 20.5.1831 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref4.htm#greg>

Шотландии, с его пламенеющей красной мантией, своей слепящей насыщенностью цвета перекрывающей даже тот действительно горящий огонь в жаровне, на котором доктор варит какое-то лекарственное снадобье. Впрочем, такие «заглядывания» в девятнадцатый век постоянно встречались у тех великих мастеров прошлого, которым Гойя был особенно обязан, у Тьеполо и у Веласкеса. И все же между «картонами для ковров» и сделанными в конце девяностых годов росписями в церкви Сан Антонио де ла Флорида и офортами серии «Капричос» лежит пропасть, может быть, еще более глубокая, чем между «Клятвой Горациев» и «Умирающим Маратом». Но в обоих случаях особенно наглядно видно, какую резкую разделяющую черту провела в истории мирового искусства Великая французская революция.

Сделанные до нее работы Гойи возникли во времена испанского «просвещенного абсолютизма» при Карле III, тогда ни чего не мешало их светлому, ясному, жизнеутверждающему оптимизму; это особенно отчетливо выразилось в прелестном «Майском празднике в долине Сан-Исидро» (1788)—последней гойевской картине 18 века. Когда ответом на Великую французскую революцию стало чересчур затянувшееся долголетнее царствование Карла IV — глупого, ленивого и бездеятельного короля, предоставившего править Испанией разным случайным проходимцам вроде Годоя, - Гойя резко изменился^{vii}. Сомнения в разумности существующего мирового порядка, иногда возникающие у него и раньше (подобно Ховельяносу и другим близким друзьям-просветителям), переросли в мрачное разочарование во всех иллюзиях и решительное отрицание окружающего общественного строя.

^{vii} Карл IV - один из тех королей, какие обычно украшают троны, когда в стране пробивает час революции. Высокий, мужчина огромной физической силы, он был совершенно лишен ума и характера. Его любимым занятием являлись религиозные церемонии и охота. Он был хороший кучер, часовщик, слесарь, но ничего не понимал в государственных делах, да и не питал к ним никакого интереса. Он легко поддавался чужому влиянию, а в семейной жизни находился целиком под башмаком жены. Это был классический тип монарха, который немислим без камарильи и при котором камарилья заправляет всеми дворцовыми и государственными делами.

Мария-Луиза Пармская - женщина с властным и ревнивым характером, проводила жизнь в сумасбродных увеселениях и любовных интригах. Внешне тщедушная, беззубая, с неприятным цветом лица, она производила почти отталкивающее впечатление, но, конечно, не имела недостатка в фаворитах.

Мануэль Годой - голубоглазый блондин, единственным талантом которого была нагло-красивая внешность и умение играть на гитаре.

Фердинанд - наследный принц, впоследствии король Фердинанд VII. Тупой, грубый, трусливый, на редкость лживый, жестокий и вероломный, он был одним из самых отвратительных представителей Бурбонской династии и в данном смысле несомненно превосходил — хотя это было нелегко — своих родителей.

«Фердинанд VII... был так лжив, что, несмотря на все свое ханжество, никогда, даже с помощью святой инквизиции, не мог убедить себя, что столь возвышенные личности, как Иисус Христос и его апостолы, говорили правду»
<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p80399924.htm#288725045> И.Майский,

«Испания. 1808-1917: исторический очерк».

Этому умонастроению содействовала и тяжелая болезнь (в 1792 году), завершившаяся полной глухотой. Но эта глухота, отгораживавшая художника от глубоко реакционной и мракобесной испанской действительности, словно помогла Гойе лучше разбираться, что хорошо и что плохо, и предельно обострять контраст между красотой и безобразием, между умом и глупостью, между добром и злом. Его творчество развернулось и вспыхнуло с такой силой и глубиной, какой достигали лишь немногие величайшие художники прошлого - Микельанджело и старый Тициан, поздний Рембрандт и Веласкес. Гойя заложил теперь еще более прочные основы для всей художественной культуры 19 века, чем Давид, сравнявшись по силе своего влияния и воздействия с Гете, Бетховеном, Пушкиным.

Изменение его творческого метода сказалось сразу. Это изменение настолько разительно, что его вполне можно сопоставить с изменением искусства Давида после 1789 года. Уже в написанном в 1791 или 1792 году «Портрете маркизы де ла Солана» (в Лувре) вместо прежних безликих и равнодушных парадных портретов, писавшихся в 1780-е годы Гойей, можно видеть строгую простоту, яркую и острую психологическую характеристику, интерес к человеку, а не к его общественному положению — совсем так же, как это было у Давида в первых портретах революционных лет. Гойя усердно начинает разыскивать настоящих, значительных не внешним блеском, а умным и глубоким душевным строем людей, и его портретное искусство уже в 90-е годы подымается на высший уровень этого рода живописи в искусстве 19 века — на уровень Давида, Энгра, Манэ, Серова — и таким и остается до конца жизни великого мастера. Гойе приходится писать изображения очень разных людей, начиная с интеллигентов, враждебных дошедшей до полного распада испанской монархии, и до членов королевского семейства, так как Гойя и при Карле IV и при наследовавшем ему Фердинанде VII числился придворным художником. Лучше было бы обоим этим королям держать подальше от себя такого «придворного» художника! Гойя жестоко обошелся с ними — он твердо и непреклонно усвоил ту же систему нравственного и интеллектуального измерения человеческой личности, что и Давид, не считаясь ни с каким «высоким» положением модели в более чем непривлекательной исторической обстановке в Испании конца 18 — начала 19 века^{viii}.

^{viii} - Как себя должен был чувствовать Гойя, выворачивая своих моделей наизнанку перед всем светом и одновременно получая за заказы от них средства к существованию? А как должны были себя чувствовать они, карлы и карлики, доверившись великому художнику и потом увидев себя - такими?

- ИМХО, великие художники, музыканты, писатели (хотя от настоящего гения до амбиций на пустом месте один шаг) вынуждены кланяться, или недоумкам в короне, или меценатам с толстым кошельком, или публике, или рецензентам. Чаще всем названным. Но в то же время, наверное, чувствуют, что служат чему-то более высокому. Поэтому особо не переживают угрызений совести.

А карлы? Плохо представляю, что в их черепных коробках происходит.

<http://www.diary.ru/~vive-liberta/p80399924.htm#295940321> (из обсуждения)

Это ясно выразилось уже в первом королевском портрете «Карл IV в охотничьем костюме», написанном в 1799 году: в нелепом и смешном персонаже, изображенном на этом портрете, нет не только ничего величественного и почтительного, но и нет ничего человеческого, сколько-нибудь значительного и ценного в чисто человеческом плане. Король, видимо, этого не заметил. До крайнего предела свое глубочайшее презрение к царствующему дому Гойя довел в замечательном своим высочайшим живописным мастерством групповом портрете Карла IV с его многочисленным семейством, выполненном в 1800–1801 годах^{ix}. Переданная словно каким-то волшебством, ослепляющая глаза роскошь шитых золотом одеяний, драгоценностей, сверкающих и переливающихся оттенков дорогих и изысканных тканей, по-видимому, действительно ослепила и короля, и королеву, и всех королевских потомков и родственников, выстроившихся торжественным парадом перед зрителями на огромном холсте, но эта роскошь и пышность, важные позы и полные сознания собственного достоинства лица находятся в вопиющем контрасте с пустым чванством и полным нравственным и умственным убожеством и ничтожеством изображенных на этом портрете людей, в своей напыщенной глупости не понимающих, какое посмешище рода человеческого они здесь представляют! Драгоценный по своему живописному мастерству, этот портрет звучит как убийственный приговор отжившему общественному порядку и абсолютно антигуманистическому неразумию и ничтожеству.

Полной противоположностью этому пугающему, страшному своей безбрежной фальшью и бессмысленностью королевскому семейству становятся у Гойи прекрасные, одухотворенные, ярко индивидуальные и жизнеутверждающе ясные человеческие образы *настоящих* людей – ив упоминавшемся портрете нежной, грустной, задумчивой маркизы де ла Солана, и в портрете посла Французской республики Фернана Гиймарде (1798), и в полных глубокого обаяния и изящества портретах доньи Кобос де Порсель (1806, Лондон) и доньи Сабаса Гарсиа (1807, Вашингтон), и в ласковом, нежном портрете сына художника – Франсиско Хавьера (1805), и других. Нарочитой пестроте официальных портретов Гойя противопоставляет здесь тончайшую гармонию сдержанных и сведенных в целостный музыкальный аккорд красок, неизменно соответствующих индивидуальному душевному строю изображенного человека. Контраст красоты и уродства, глубокой содержательности и безнадежной пустоты, сердечности и отвращения с нескрываемой остротой выражен в этой веренице – как правило, превосходных – утверждающих или разоблачающих портретов великого художника.

По существу, тот же постоянный контраст добра и зла, достоинства и низменности, красоты и безобразия, с неизменно присутствующей моральной и социальной оценкой всего изображенного художником, пронизывает и все непортретные работы Гойи 1789–1815 годов. В

виртуозных до дерзости, широко и смело обобщенных росписях купола и парусов строго классицистической церкви Сан Антонио де ла Флорида на тогдашней окраине Мадрида Гойя представил полную экспрессию и динамики многолюдную толпу, почти сплошь простонародную, взирающую на чудо святого Антония. В этой толпе много необыкновенно ярких человеческих обликов, выражающих целую гамму умонастроений – от легкомысленного любопытства до мистической экзальтации. И полным контрастом к этой проникнутой волнением и далекой от душевной гармонии толпе кажутся написанные в нижней части росписи изящные и нежные фигуры девушек, играющих роль ангелов, - слишком земных, чтобы олицетворять неземное совершенство. Никакой набожности и благочестия не оказалось в этой работе Гойи, выполненной с блеском и размахом поистине гениальных фресок Тьеполо. Не напрасно церковь Сан Антонио де ла Флорида ныне превращена в мавзолей Гойи: именно сюда перенесен из Бордо его прах. Но слава этого фрескового ансамбля была заслонена еще более поразительными творениями Гойи периода до битвы при Ватерлоо – серией офортов «Капричос», «Венерой-цыганкой», обширной офортной серией «Роковые последствия кровавой войны с Бонапартом», трагическим диптихом, посвященным французской интервенции в Испанию 1808 года.

Роспись в Сан Антонио де ла Флорида была выполнена в 1798 году. О предельном напряжении творческой работы Гойи в это время свидетельствует то, что и 80 офортов серии «Капричос» были выполнены в течение немногим больше года, в 1797–1798 годах. В своей книге о «Капричос»¹⁴ В.Н.Прокофьев очень точно выяснил и то, когда эти офорты были сделаны, и почему именно в это время Гойя мог не только создать, но и издать свою удивительную серию. На самый короткий срок Карл IV, отстранив Годоя, призвал к власти либеральных интеллигентов – Ховельяноса, Сааведру, с которыми Гойя был близко связан. Но Гойя только лишь начал продавать готовую серию, как Годой был возвращен, либеральное настроение короля кончилось и инквизиция поспешила наложить запрет на дальнейшее распространение гойевских офортов. Впрочем, Гойя догадался подарить целых 240 комплектов серии Карлу IV, и глупый король, ничего не поняв, очевидно, счел работу Гойи забавной шуткой. Задержать распространение очень неприятных для инквизиции офортов не удалось – они разошлись по всей Испании и проникли в другие страны. Вся эта история очень весомо доказывает, как тесно связана серия «Капричос» с реальной испанской действительностью конца 18 века, как нельзя трактовать ее как ни от чего не зависимый вольный полет воображения, что слишком часто делалось.

В предуведомлении о начале продажи готовой серии офортов, напечатанном в газете «Диарио де Мадрид» 6 февраля 1799 года¹⁵, Гойя написал: «Убежденный в том, что критика человеческих пороков и заблуждений, хотя и представляется поприщем ораторского искусства и поэзии, может также быть предметом живописания, художник избрал для своего произведения из множества сумасбродств и нелепостей, свойственных любому гражданскому обществу, а также из

^{ix} Посмотреть репродукцию: <http://www.diary.ru/~vive-liberta/p80399924.htm#288728669>

простонародных предрассудков и суеверий, узаконенных обычаем, невежеством или своекорыстием, те, которые он считал особенно подходящими для осмеяния и в то же время для упражнения своей фантазии». Эту задачу — идейную и художественную — Гойя выполнил. Но смысл серии оказался много грандиознее и глубже традиционной просветительской «критики человеческих пороков и заблуждений». Безусловно, весь опыт эпохи Просвещения, прекрасно известный Гойе, вошел, хотя и в сильно преображенном виде, в образный строй серии «Капричос». Важнее то, что в этой серии офортов вело не только к «Фаусту» Гете, но и к фантастическим и символическим образам в творчестве Пушкина, и к Бодлеру и Эдуарду Мане, хороню знавшим искусство Гойи, и дальше — в двадцатый век — к Пикассо и Федерико Феллини.

О смысле «Капричос», о композиции и структуре серии (или об их отсутствии), о толковании отдельных тем или отдельных листов было высказано за прошедшие 190 лет великое множество суждений, противоречащих друг другу, часто по-настоящему глубокомысленных, часто нелепых и вздорных. Построение серии представлялось то точно продуманной, строго рационалистической и дидактической идейной и художественной программой, то аморфным, прихотливо случайным соединением разрозненных, ничем, кроме общего фантастического колорита, не связанных листов. Я не собираюсь заниматься анализом степени убедительности этих крайне разнообразных теорий и скажу лишь о том, что мне кажется бесспорно верным в высказываниях разных ученых и что представляется мне близким к истине в моих собственных наблюдениях и размышлениях.

Серия «Капричос» очень неровна по своему художественному качеству — Гойя явно очень торопился в этой своей работе, и многие листы очень небрежны по рисунку и по композиции, не ясны или незначительны по своему образному строю, перемежаясь (без всякого порядка) с подлинно совершенными, высокопоэтическими и необыкновенно содержательными. Названия офортов очень часто загадочны, а авторский комментарий к ним большей частью находится в разительном противоречии с тем, что изображено на офорте, приобретая от этого иронический или даже издевательский по отношению к зрителям характер. Многие из этих комментариев написаны с такой нарочито плоской и банальной назидательностью, как будто их писала какая-нибудь будущая мисс Клак из «Лунного камня» Коллинза или мисс Ватсон из «Приключений Гекльберри Финна». Нет сомнения, что Гойя делал так нарочно, никакой назидательности в его офортах нет. Но все это, естественно, затрудняет понимание и истолкование столь удивительной и необычной работы.

Несомненно, в «Капричос» есть по меньшей мере три (а может быть и больше!) связанных друг с другом, взаимопроникающих и в то же время разных плана или три ведущие общие темы целостного и единого

замысла. Они не идут в какой-либо последовательности, отдельно друг за другом, а пронизывают всю серию от начала и до конца.

Один план, или общая тема, серии «Капричос» вполне соответствует той «критике человеческих пороков и заблуждений», которую Гойя считал возможным «предметом» для работы художника, причем «сумасбродства и нелепости, свойственные любому гражданскому обществу», совершенно недвусмысленно почерпнул он из современной ему испанской действительности. Конечно, резкая и беспощадная критика, заключающаяся в офортах «Капричос», может в полной мере быть адресована «любому гражданскому обществу», и не только конца 18 века, но все же в гойевских изображениях действуют именно испанские бандиты, испанские монахи, испанские франты и махи. Они дают достаточный материал для спокойного констатирования существующего в тогдашней Испании порядка вещей и для сколь угодно обостренного и острого сатирического изобличения. Характерный для серии принцип неоднократного повторения тех же жизненных ситуаций позволяет Гойе с особенной наглядностью, воочию показывать, как вполне реальная бытовая сцена (правда, с уже достаточно неестественным, фальшивым, «сумасбродным» содержанием) превращается на глазах в беспредельную фантастику, в которой нелепый, уродливый смысл реальной жизни отливается в дикую и чудовищную формулу общечеловеческого заблуждения и сумасбродства.

Многочисленные, весьма реальные, хотя и весьма сомнительные, старухи — наушницы, сводницы, откровенные торговки живым товаром — постепенно превращаются в веренице офортов во все более уродливых и страшных «настоящих» ведьм, ничем, собственно говоря, не отличающихся от своих реальных прототипов. Уже достаточно страшные и безобразные монахи, никак не могущие умерить свое обжорство, превращаются в омерзительных монстров, не расстающихся ни с монашескими одеяниями, ни с лицемерными повадками, ни с ненасытной, хищной жадностью. Мать с двумя ребятами, испуганно шарахающимися от приближающегося таинственного человека, с головой закутанного в плащ (офорт 3 — «Бука идет!»), уступает место другой женщине, испуганно и набожно преклонившей колени перед гигантским монахом, тоже закутанным с головой, с простертыми вверх руками, которые, при ближайшем рассмотрении, оказываются обломанными сучьями дерева, замаскированного монахом (офорт 52 — «Чего не сделает портной!»). В каких бы худых делах ни изоцрялись придуманные Гойей удивительные чудеса — они кажутся безобидными в сравнении со злыми делами реальных людей: поразительные своей трагической силой листы посвящены суду инквизиции, холодной жестокости полиции, заключенным в тюрьме (офорты 22, 23, 24, 32, 34). Откровенно и обостренно социальный смысл выражен в таких превосходных офортах, как «Шиншиллы» (офорт 50), где одуроченный (с ослиными ушами!) человек в лохмотьях, с завязанными глазами, не видит, что кормит с ложки двух отвратительных уродов со спиленными мозгами, тяжелыми замками на ушах, закрытыми глазами и разинутыми ртами, — и эти уроды

затянуты в роскошные дворянские мундиры, при шпагах! Не менее ясен и офорт 42 — «Ты, которому невогнута...», где два спящих крестьянина, согнувшиеся в три погибели, не замечают, что им на спину взгромоздились важные и спокойные ослы — со шпорами на задних ногах! Язык народных листков Великой французской революции звучит в этих листах, созданных Гойей.

Вторая общая тема, или другой план, переплетающийся с первым, — это созидательная фантазия, всемогущее художественное творчество, наделенное силой властвовать над всеми явлениями реальной жизни и любимыми порождениями воображения. Главным и необычайно мощным воплощением и выражением этой второй темы являются в серии «Капричос» два знаменитых листа — «Автопортрет» (офорт 1), открывающий серию, и 43-й лист — «Сон разума рождает чудовищ». Помещая свой сосредоточенно-сумрачный и презрительный автопортрет во главе своего цикла реальных и фантастических офортов, Гойя словно демонстративно объявляет, что все последующее — это *личное* творческое дело, его собственное видение мира и человека, его безудержный полет воображения, при всей своей странности, причудливости, необычности проникнутые глубокой философией и бескомпромиссной жизненной правдой. Второй лист не менее многозначителен, и это не простое повторение основной идеи века Просвещения, в которой были подвергнуты суду разума все человеческие дела и установления. Изобразив себя заснувшим за столом над неоконченной работой, со взвившейся за его спиной стайей всякой нечисти, Гойя в надписи, включенной в самый офорт, ясно выразил свою мысль: всякая нечисть («человеческие пороки и заблуждения», «сумасбродства и нелепости, свойственные любому гражданскому обществу», «простонародные предрассудки и суеверия», да еще «узаконенные обычаем, невежеством или своекорыстием») может возникнуть и распространиться, только когда разум спит, когда человек погружен в бесчувственное и бессознательное состояние, но эта нечисть не может устоять и сохраниться перед лицом проснувшегося, действенного, всемогущего разума — она должна исчезнуть, уничтожиться. Это не констатация несоответствия разуму, а революция. Спящий разум рождает чудовищ, но бодрствующий направляет самое высокое, самое дерзкое, самое прекрасное, самое созидательное воображение.

В комментарии к этому офорту Гойя высказал именно эту мысль: «Воображение, покинутое разумом, порождает немислимых чудовищ; но в союзе с разумом оно — мать искусств и источник творимых ими чудес». И тогда все люди, события, действия, увиденные в реальной жизни, и все беспредельно странные, пугающие или веселящие фантазии сказываются подвластными этому могущественному союзу разума и воображения. А художник хозяин и властелин им сотворенных художественных образов, распоряжающийся их чередованием или переплетением и противопоставлением, создавая сколь угодно сложную и глубокую картину мироздания. Вся серия «Капричос» начинается звучать по-иному и по-новому под таким углом зрения, и вся ее кажущаяся

прихотливая и произвольная мозаика преобразуется в размеренную, целостную, единую от начала до конца симфонию.

Третий план — третья общая тема серии «Капричос» — это непрестанный контраст добра и зла, контраст человеческого достоинства и человеческой низости, контраст красоты и безобразия. Гойя не предается никакому сентиментальному или романтическому оптимизму, у него нет никаких утешительных иллюзий, и жизнь вполне научила его не преуменьшать силу и сопротивление «нечисти», вовсе не желающей и не собирающейся исчезать и уничтожаться. В его серии идет напряженное и непрестанное *противоборство* светлых и темных сил, как оно будет идти во всем художественном творчестве девятнадцатого века. Но у него нет и какого-либо мрачного и безнадежного пессимизма — светлое в его серии все же побеждает, как бы ни сгушался мрак.

Наряду с чудовищами, ведьмами, оборотнями, грязными и хищными монахами, сводницами, альгвасилами, выродившимися и ничтожными старикашками, легкомысленными франтами, пустыми зеваками и т.п. в этой серии офортов Гойи постоянно появляются человеческие образы, полные изящества, обаяния, драматического и трагического напряжения, нередко принадлежащие к самым совершенным и прекрасным созданиям великого художника. Если человеческая старость была здесь для Гойи олицетворенной всяческой косности, мертвящей неподвижности, недоброжелательства, даже прямой злобы и его старики и старухи, как правило, чрезвычайно противны и не вызывают к себе никакого уважения, то юность была, напротив, почти неизменно связана с красотой, чистотой, благородством. Правда, иногда некоторые изображенные им молодые девицы явно не блещут умом и излишним благородием. Но контрасту с ними только выигрывают другие девические образы, явно предвещающие «Венеру-цыганку».

Особенно выделяются четыре офорта: 9 («Тантал»), 17 («Он хорошо натянут»), 31 («Она молится за нее») и 72 («Ты не убежишь»). В первых трех нет никакого гротеска, лишь в четвертом легкому, стремительному бегу девушки пытаются помешать достаточно противные и фантастические чудовища. «Тантал» — только глубоко трагичен: человек, горестно заламывающий руки над бездыханным телом прелестной девушки. В двух следующих офортах молодые красавицы если и сопровождаются не слишком приятными старухами — все же никак с ними не связаны, и эти малопривлекательные старухи лишь оттеняют торжество красоты и молодости, ничему дурному не подчиненных. Знаменитый офорт «Ты не убежишь» сопровождается комментарием Гойи: «Никогда не убежит та, которая желает позволить себя схватить» — или, как перевел В.Н.Прокофьев более вольно: «Не уйдет та, которая сама хочет быть пойманной». Эти слова звучат как грустное предупреждение и опасение — девушка действительно прислушивается к тому, что шепчет ей на ухо летящий за ней уродливый демон. Но в легком, похожем на полет беге этой феи нет ничего подтверждающего, что она и есть «та», которая желает, чтобы ее схватили, к тому же никак не соблазнительно выглядят те представители «нечисти», которые стараются ее остановить.

Какие бы ни были толкования этого причудливого и прекрасного офорта, в нем прежде всего поражает глубочайший контраст красоты и уродства, высокопоэтического изящества и мелкой «мерзопакостности» летучей дряни, пре следующей убегающую девушку. Офорт вселяет надежду, что свет одержит победу над мраком. Помещенный вслед за длинной вереницей офортов, иллюстрирующих «сон разума, рождающий чудовищ», он резко обрывает нагнетение гадливости и отвращения, вызванных у художника слишком большим несовершенством окружающей исторической действительности.

Королевский портрет 1800–1801 годов, заказанный Гойе вслед за завершением и изданием серии «Капричос» (видимо, несколько короля не смутившей), по своему характеру ничем не отличается от самых злых, самых уродливых чудовищ, рожденных сном разума: и глупая фигура напыщенного толстого Карла IV, и дышащее завистью злобное лицо королевского брата, смотрящего королю в затылок, и омерзительная фигура королевы Марии Луизы, бывшей истинной ведьмой не в воображении, а в реальной действительности, да и другие персонажи этого группового портрета всецело принадлежат тому «перевернутому» миру, который насолил столь многие офорты серии «Капричос». И точно так же, как девушка в офорте «Ты не убежишь», убегающая из мира злобы и мрака, резким и глубоким контрастом семейству короля Карла IV, начнет «отменяющим» этот реально существовавший сон разума, стала написанная Гойей в 1802 году чудесная «Венера-цыганка».

Так назвал эту картину сам Гойя, и это сразу делает беспочвенными те изобильные легенды и домыслы, которыми больше полутора веков была окружена эта прекрасная соперница «Венерам» Джорджоне и Пуссена. Парная к ней «Одетая маха» несравненно хуже по своему художественному качеству, хуже и по человеческому качеству — она двусмысленна, фальшива, почти вульгарна, никак не достойна даже упоминания рядом с «Венерой-цыганкой» — подлинным олицетворением прекрасной и драгоценной живой человеческой жизни. Гойя несколько не считает нужным как-то «оправдывать» или «извинять» чувственную прелесть этой лежащей обнаженной девушки, спокойно и серьезно (но и чуть лукаво) глядящей в глаза зрителю, удостоившемуся чести созерцать такое чудесное совершенство, достойное древнегреческой богини, но не божественное, а чисто человеческое. Именно необычайная реальность, конкретность, подлинность прекрасного образа этой «Венеры-цыганки» рождает гордое чувство, что не все человечество сводится к той «не-чисти», что с такой не знающей никаких снисхождений ненавистью изображена в серии «Капричос» и в портрете короля Карла IV с семейством. Высокому благородству и высокой гуманистической ценности образа этой простонародной «Венеры-цыганки» необычайно содействует сдержанная и целостная колористическая гармония, близкая к «Портрету маркизы де ла Солана» и последовавшим за «Венерой-цыганкой» чудесным портретам доньи Исабель Кобос де Порсель и доньи Сабаса Гарсиа, продолжившим ту же линию поисков и находок прекрасных и полностью *реальных* человеческих образов.

Эти поиски и находки Гойи имели огромное значение для всего художественного творчества мятежного, тревожного, безмерно противоречивого, слишком часто глубоко трагического девятнадцатого века. Они были первым по времени и притом необычайно весомым и убедительным утверждением подлинного и неоспоримого существования красоты и благородства в реальной действительности, а не только в поэтическом воображении. Ведь даже Давид, так смело вторгавшийся в доподлинно реальную жизнь, словно не доверял этой реальной жизни в том, способна ли она создать на самом деле прекрасные человеческие образы, и находил прибежище для них в таких картинах на античные сюжеты, как «Сабинянки» или, позднее, «Амур и Психея». Но Гойя без всяких сомнений и осторожных опасений нашел и утвердил эту реальность красоты, чуждую какой-либо предвзятой, отвлеченной, нормативной идеализации, какому-либо сентиментальному приукрашиванию, столь безбрежно заполнившим искусство 18 века, да и в 19 веке нашедшим достаточно большое количество адептов. От «Венеры-цыганки» или «Доньи Сабаса Гарсиа» идет непрерывная вереница подлинно прекрасных, обаятельных и живых человеческих образов в живописи, графике, скульптуре разных стран — будь то «Купальщица» из музея в Байонне, «Игра, или «Сидящая натурщица» 1899 года Серова, или «Мадемуазель Фиокр» Карпо, или «Спящая жница» Серебряковой, или «Берта Моризо с букетом фиалок» Манэ, или «Сидящий мальчик» Александра Иванова, или «Испанка с острова Майорки» Пикассо, да и сколько угодно других высоких образцов совершенного мастерства и безоговорочного доверия к жизни. Но ведь в этом веке вымышленная литературная или мифологическая темы слишком часто были лишь прозрачным и вполне условным прикрытием для поражающих своей правдивостью и красотой человеческих образов — будь то «Эсфирь» Шассерио или «Сидящий Демон» Врубеля.

Гойя до конца своих дней не забыл свою «Венеру-цыганку». Но ему суждено было судьбою (а вернее, омерзительной исторической обстановкой времен наполеоновских войн и Реставрации) несравненно чаще занимать свое творческое вдохновение образами совсем иного, прямо противоположного рода. Но его свершения на этом, ином пути были не менее решающими, основополагающими для всего мирового искусства девятнадцатого века.

Можно было бы порадоваться, что в 1800-е годы Гойя нашел такую глубокую веру в человека и какую-то меру душевного равновесия и мира. Но это было резко оборвано тяжелыми и мрачными событиями 1808 и последующих годов, когда огромная наполеоновская армия вторглась в Испанию и эта интервенция сопровождалась жестокостями, далеко превзошедшими бесчинства армии — тогда еще не императора, а генерала Бонапарта — в Египте и Палестине. Испанские генералы панически бежали чуть не в Португалию, испанская знать была готова к любому лизоблудству перед Наполеоном, в Португалии высадился экспедиционный корпус англичан во главе с герцогом Веллингтоном для защиты совсем уже омертвевших королевских режимов Лиссабона и

Мадрида. Англичане и французы сражались друг с другом на земле Испании – ничего не могло быть хуже такого поворота истории. Но совершенно неожиданным для Наполеона ответом на французскую интервенцию была мощно вспыхнувшая народная война, нанесящая непоправимый и необратимый урон наполеоновскому всемогуществу. События этой народной войны Гойя изобразил в обширной серии офортов, начатой в 1812 году и завершённой долго спустя, и в двух больших картинах, написанных в 1814 году.

Свою надолго растянувшуюся офортную серию Гойя назвал «Роковые последствия кровавой войны с Бонапартом» (лишь через полвека она получила другое, уводящее от конкретной исторической обстановки название «Бедствия войны»). Во всем художественном творчестве 19 века нет ничего равного этой скорбной и гневной серии офортов - включая даже художественную литературу -- по бесстрашной, ничего не боящейся жестокой правде изображения реальной жизни, по бурному, напряженному пафосу противоборства злу, подлости, бесчеловечности, обрушившимся на ни в чем не повинный испанский народ. Ни Достоевский, ни Бодлер, ни Эдгар По, никто другой не доходили до такого обнаженного, предельно обостренного отчаяния, до такого изобличения мерзкой звериной злобы и низости, на какие способны люди, потерявшие все человеческое (с чем не могут сравниться даже отдаленно никакие звери). И в то же время эта серия – высокое прославление тех, кто восстал против этого нашествия зла, кто противопоставил ему настоящее героическое мужество, глубокое душевное благородство, все подлинные человеческие ценности.

В серии нет ни одной собственно батальной сцены, где столкнулись бы профессиональные военные, - Гойю это абсолютно не интересовало, так хорошо знал он цену и Наполеону, и Веллингтону, и испанскому королю, - действуют только интервенты и народ. На стороне первых – сила, не знающая пощады никому; у этих новых гуннов – глубочайшее пренебрежение к чужому народу, позволяющее забыть о всяком человеческом достоинстве, их верными союзниками выступают голод, бандиты и предательство испанской знати. Все возможные проявления безудержного, изуверского злодейства нашли свое поистине документальное отражение в этой серии, и она выступает таким обвинительным актом против Наполеона, какой не могли хоть сколько-нибудь ослабить, смягчить, даже хотя бы замаскировать никакие его заслуги в разрушении и ликвидации всеевропейских феодальных порядков. Но ведь именно начиная с вторжения в Испанию войны Наполеона превратились из антифеодальных в обыкновенные захватнические, каких было достаточно много со времен Древнего Рима.

В серии очень много страшного. Но ее вершинами стали те листы, где со всей правдивостью показано геройство народа. Хорошо вооруженные французские солдаты не могут устоять перед неистовым и самозабвенным натиском испанских партизан, вооруженных одними кинжалами, которые подстерегают врагов везде и повсюду. Вот лист: безобразный, лохматый французский солдат пытается опрокинуть

отчаянно сопротивляющуюся женщину и не видит, что его ждет позорный конец, - позади старуха, готовая вонзить ему в спину кухонный нож. Трусят только явные аристократы, случайно попавшие в толпу испанского народа и умоляющие французских солдат пощадить их, - Гойя с презрением показывает и таких персонажей. Самым знаменитым листом серии стал тот, что изображает «Сарагосскую деву» – молодую девушку, вставшую к направленной на врага пушке, когда убиты все кругом; этот эпизод из осады французами Сарагоссы стал подлинным символом негибаемого сопротивления народа непрошеным пришельцам^x.

Предельному динамическому напряжению листов «Роковых последствий кровавой войны с Бонапартом» Гойя нашел столь же напряженную и обостренную, сплошь и рядом комканую, мятую, рваную, максимально экспрессивную форму, то резко выделяющую какие-либо важные детали, то обобщающую изображенное в резких, чека иных силуэтах. Иногда Гойя использует выразительные приемы примитивных народных лубков, иногда – тонкое и нежное изящество, не уступающее Фрагонару или Приудону, как в той же «Сарагосской деве» (этот лист подписан словами «Какое мужество!»); огромный реалистический смысл и подлинно эпический строй серии отлиты в неповторимо оригинальную форму, не нуждающуюся ни в каких стилистических определениях.

Своего рода итогом и художественным обобщением долгой и мучительной работы над «Роковыми последствиями войны» явились две большие картины, написанные в 1814 году, - «Схватка на Пуэрта дель Соль» и «Расстрел повстанцев в ночь на третье мая».

Второго мая 1808 года в Мадриде вспыхнуло народное восстание, подавленное французами и завершившееся расстрелом мятежников на окраине Мадрида. Картины удивительны по своей неудержимой силе, горячей взволнованности и великому гневу. Ныне они висят рядом в музее Прадо, с маленьким, но поражающим своим глубоким трагизмом автопортретом Гойи 1815 года между ними. Эти две картины Гойи, выражающие его глубокое уважение к героическому подвигу испанского народа. принадлежат к числу величайших художественных творений века, и их значение очень многообразно и многозначительно. Это высокий героический эпос совсем нового рода. Это начало новой исторической живописи, какой предшествовавшие века не знали. Это одна из вершин *реализма девятнадцатого века*, опирающаяся на великие открытия Микельанджело, Рембрандта, Веласкеса да и других великих мастеров классического искусства прошлого, по переплавляющего эти открытия в совершенно новом синтезе, небывало новом и в то же время столь же классическом по своему размаху и по своему совершенству. Гойя не один раз и каждый раз по-разному доходил до зенита своего творчества, и этот зенит, как и другие, был не только его личным успехом, но создавал новую честь и славу всему человеческому художественному творчеству. Не так уж часто было выражено в мировом искусстве героическое, самоотверженное и неистовое

^x <http://www.diary.ru/~vive-liberta/p80399924.htm#288748541>

противоборство добра и зла, правды и лжи, душевного благородства и тупого насилия, как в этом удивительном диптихе. На картине «Схватка на Пуэрта дель Соль» мадридские рабочие, ремесленники, интеллигенты убивают кинжалом и стаскивают с мчащихся коней ярко разряженных французских драгунов и мамелюков. Это никак не батальная сцена, каких столь много расплодилось в официальной живописи 19 века, - это очевидный и действительный *мятеж* против угнетения, против несправедливости, против злобой и мстительной реакции. Особенно значительна вторая картина — «Расстрел повстанцев»: черная ночь в небесах, черная безликая шеренга стреляющих (точнее, готовящихся выстрелить) французских солдат на первом плане справа и слева в глубине ярко освещенная лучом из большого фонаря группа мятежников, очень разных людей, одинаково принадлежащих к «низкому» простому народу. Это — последнее мгновение перед смертью, но вечно живыми и непобедимыми героями выступают здесь эти обреченные на гибель люди. Поразительна центральная фигура молодого кудрявого черноволосого человека в белой рубахе, широко раскинувшего руки, с ненавистью глядя на французских солдат^{xi}. Только побывав в Прадо, я разглядел, что на ладонях этого юноши — кровавые стигматы, - неожиданное обращение к образу распятого Христа оказывается здесь вполне уместным, несколько не нарушая предельно реальный образ восставшего и непобедимого народа - Гойя вполне сравнялся в этой картине с Давидом, автором «Умиряющего Марата».

Свою непоколебимую веру в высокие душевные качества испанского народа, не могущего подчиниться никакому насилию, Гойя прекрасно воплотил в двух написанных в то же время, где-то в середине 1810-х годов, картинах: в «Водоноске» Будапештского музея и «Кузнице» из музея Фрика в Нью-Йорке. Могучие фигуры кузнецов, кующих явно кинжалы для повстанцев, и прелестная, полная гордой величавости девушка-водоноска — это достойный высокогуманистический ответ на безумство и моральную деградацию другого, противоположного и враждебного лагеря в тогдашнем обществе и в искусстве.

* * *

Давид и Гойя заложили фундаментальные и необратимые основы для стремительного и плодотворного развития нового искусства, отвечающего умонастроению и мироощущению нового, девятнадцатого века. Их искусство стало естественным измерителем подлинной новизны и значительности всего, что делалось в изобразительных искусствах разных стран в период, непосредственно следовавший за годами Великой французской революции. Среди художников, продолжавших работать или впервые выступивших в бурную и тревожную пору между взятием Бастилии и битвой при Ватерлоо, они нашли не слишком многих, но достойных соратников, среди них на первое место нужно поставить Пьера Приюдона и Джона Констебля, но встретили и многих опасных

^{xi} Посмотреть репродукцию: <http://www.diary.ru/~vive-liberta/p80399924.htm#288775268>

противников, если не лютых врагов того не бывало нового, что внесли в мировое художественное творчество великий француз и великий испанец.

Старой королевской академии во Франции был нанесен смертельный удар, но Наполеон позаботился о том, чтобы быстро сложилось официальное придворное искусство с весьма обновленной внешностью, но с еще более наглой и развязной фальсификацией реально бывшей истории, с не знающим никаких пределов ни стыда, ни совести восхвалением особы могущественного императора и его военных походов, - искусство, ставшее покорной и весьма оперативной деталью вновь созданного государственного механизма. В своей статье «Легенда о бароне Гро»^{xvii} я достаточно полно проанализировал, так сказать, «структуру» этого нового придворного искусства, послужившего образцом для всех последующих официальных искусств девятнадцатого века (да и двадцатого!). Но когда я писал эту свою статью, я не знал о существовании эскиза последней из больших картин, прославляющих наполеоновские походы, написать которую Гро уже не успел, - это «Пожар Москвы», по своей глупости и фальши безусловно превзошедший все прежние пышные изображения наполеоновской эпопеи. Наполеон со свитой в воротах неприступной крепости, с уходящими в небеса покатыми мощными стенами (это, надо думать, Московский Кремль); на первом плане французский солдат тащит на спине ветхого старца, голые девицы в отчаянии вздымают вверх руки, а справа ведут двух явных поджигателей со связанными за спиной руками — двух абсолютно одинаковых бородатых троглодитов, какими этот художник представлял себе русских. Можно даже пожалеть, что такой эффектный замысел не нашел осуществления! Но и другие любимые художники Наполеона мало чем уступали Гро^{xviii}: ни сладостный Жерар^{xix}, ни беспредельно бестолковый Жироде^{xx}, успевший после целой галереи портретов в рост Кадудалю и других руководителей вандейского мятежа написать самые нелепые картины во всем искусстве девятнадцатого века — «Сцена из потопа», «Тени французских генералов в раю Оссиана», «Восстание в Каире»!

Зато в Англии Королевская академия осталась неприкосновенной, лишь еще больше укрепив свои реакционные позиции. Постарались побыстрее забыть Томаса Гейнсборо, умершего в 1788 году, - уже через несколько лет после его смерти его чудесные портреты (не вспоминая уж о пейзажах) продавались за бесценок. Рейнольдс, президент Академии, умер в 1792 году — никто уже не мешал стремительной деградации этого почтенного учреждения. Страх перед Великой французской революцией помог быстро взойти звезде Тернера, ставшего уже к началу 19 века

^{xvii} Анутан Жан ГРО 16.03.1771 — 26.06.1835 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref3.htm#gros>

^{xviii} Франсуа Симон Паскаль ЖЕРАР 4.05.1770 — 11.01.1837 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref3.htm#gerard>

^{xix} Анн Луи ЖИРОДЕ де Русси-Триюзом 5.01.1767 — 9.12.1824 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref3.htm#girodet>

главным оплотом Королевской академии и центральной фигурой в новой ситуации, сложившейся в английском искусстве. Начав с картин в духе самого старомодного Клода Лоррена, он с необычайным воодушевлением ушел в беспредельную мистику и фантастику, пронизанную мрачным фатализмом, но при этом весьма успешно выражавшую вполне конкретные и даже злободневные торийские взгляды. Написанная Тернером в 1812 году большая картина «Гибель армии Ганнибала в Альпах», где грандиозная снежная буря, бушующая над горными кручами и долинами, не оставляет никакой надежды на спасение мелким человеческим фигуркам, затерянным где-то внизу, вовсе не безобидно развлекательна: Ганнибалом в тогдешней Англии называли Наполеона и пророчили этому последнему скорый и безысходный конец - по примеру знаменитого карфагенского полководца. Другим фантазерам той эпохи - Мартину, Фюзели, Блейку - было далеко до Тернера с его необузданным и изобретательным воображением. **Но достойно внимания, что такой безудержный разлив фантазии (и притом фантазии устрашающей, сумрачной, пессимистической) понадобился самой деловой и самой прозаической из стран Европы.**

И в унисон с фантастикой в той же Англии широким потоком разлилась розовая идеализация действительности, притворная и фальшивая сентиментальность, старательно маскирующая все неурядицы реальной жизни. *Ей* суждено было стать чуть ли не главным содержанием английской живописи на долгие десятилетия – викторианской эры».

На этом фоне и нужно воспринимать действительные достижения вольного, свободного я нового искусства во Франции, Англии и других странах в девяностые годы 18 века и первые пятнадцать лет века девятнадцатого.

В это время достойно закаливали свой путь прекрасные русские портретисты 18 века – Левицкий («Портрет Павла I», «Портрет молодого человека» в собрании Алма-Атинского художественного музея), Боровиковский («Лопухина», «Арсеньева»), скульптор Козловский. В это время появился сильнейший портретист ранней американской живописи Гильберт Стюарт («Конькобежец», «М-с Йетс», «М-с Мортон»). В Германии возникло строгое и углубленно психологическое искусство Филиппа Отто Рунге («Мы трое»). Не слишком много психологии, но большое мастерство бесхитростного наблюдения жизни окрасило написанные до войны 1812 года ранние портреты Кипренского («Мальчик Челищев»; «Гусар Давыдов», простодушное лицо которого не прибавляет какой-либо душевной значительности к эффектному изображению парадного наряда бравого военного). Лучшие работы Кипренского возникли позже.

Но главные достижения портретной живописи нового типа, приближающейся по своей значительности к портретам Давида и Гойи, были сделаны в Англии и Франции. 15 противовес все более уходившей в салонную красоту и приукрашенность портретной живописи Ромнея и Лоуренса достойными продолжателями высокого искусства Рейнольдса и Гейнсборо стали шотландец Генри Рэбёрн и Джон Опи. Уже в 1795 году

Рэбёрн создал такой шедевр тонкой, деликатной и всецело реальной и земной психологической характеристики, как «Мисс Эркварт» из Хэнтингтоновской галереи в Лос-Анджелесе, и далее последовала вереница его таких же строгих и честных образов сложной душевной жизни. Теми же достоинствами отличается и творчество Джона Опи, еще дальше пошедшего в окончательном разрыве со спокойной и бесстрастной объективностью портретов восемнадцатого века («Длинноволосый мальчик», «Девонширская девушка», «Мужской портрет» из собрания Музея изобразительных искусств имени Пушкина в Москве). О ранних портретах настоящего ученика Давида – Жана Огюста Доминика Энгра – я скажу позже, при разборе всего его творческого пути, зенит которого был не в начале нового века. Но именно здесь нужно сказать о прекрасном искусстве соратника Давида и одного из привлекательнейших французских художников девятнадцатого века – Пьера Прудона^{xv}.

Прудон писал превосходные портреты, проникнутые сложной душевной жизнью, тронутые беспокойством и тревогой, всецело посвященные раскрытию индивидуального душевного мира модели, вне всяких забот об общественном положении и значении изображенных им людей. Таков интимный, лирический портрет задумчивой Жозефины Богарне, первой жены Наполеона, на скамье в Мальмезонском парке. Таковы портрет художницы Констанции Майер или «Портрет молодого человека» в Музее изобразительных искусств имени Пушкина в Москве. Но значение искусства Прудона выходит далеко за пределы портретной живописи. Он внес новую жизнь в старую мифологическую живопись, обогнав в этом самого Давида и сделав образы греческой мифологии олицетворением высокопоэтической и живой душевной гармонии. Эти поиски гармонии посреди бурь и ураганов окружающей исторической обстановки были – как и для Гойи в его «Венере-цыганке» или портретах доньи Кобос де Порсель и доньи Сабаса Гарсия – вовсе не уходом от реальной действительности, а стремлением утвердить бесконечную ценность реальной красоты и поэзии в решительный противовес слишком уж изобильному и агрессивному безобразию, слишком давящей фальши. И в этом Прудону помогла именно древнегреческая мифология и древнегреческое искусство.

В начале девятнадцатого века произошла решительная замена господствовавшего два века влияния древнеримской культуры, столь много давшей и художникам, и драматургам, и поэтам, на более близкое умонастроению и мироощущению творцов ведущей линии художественного творчества нового века влияние древнегреческой культуры. Пестум и Парфенон вытеснили в сознании и в деятельности архитекторов Пантеон и Колизей, новым скульпторам оказались привлекательнее Фидий и Пракситель, а не мастера триумфальных колонн и прозаических, часто грубо натуралистических портретов. Так

^{xv} Пьер Поль ПРУДОН 4.04.1758 – 16.02.1823 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref3.htm#prud>

было, во всяком случае, для датского мастера Бертеля Торвальдсена, почувствовавшего прелесть и обаяние греческой классической скульптуры даже во время долгой своей жизни в Вечном городе. Прюдон вдохновился образами Древней Греции одновременно с Гёльдерлином, раньше Китса и еще не видев мраморов Парфенона, привезенных лордом Элгином в Англию в начале девятнадцатого века. Его картины — «Психея», «Зефир, качающийся над водой», «Венера и Адонис» или «Невинность, предпочитающая Любовь Богатству» — это исполненные чистого и ясного изящества поэтические образы, олицетворяющие вполне земные и реальные душевные состояния и чувства. Не случайно Давид, защищая Прюдона от нападков враждебной академической критики, назвал его Ватто своего времени! Сближение этих двух мастеров было справедливым и верным, а чудесные рисунки Прюдона только и мог бы выполнить один Ватто.

Прюдону реакционная критика помешать не сумела. Но в Америке добродетельная пуританская критика решительно пресекла попытку Джона Вандерлина ввести в американскую живопись поэтические образы Древней Греции, встретив в штыки его единственную — и прекрасную картину «Спящая Ариадна на острове Наксосе».

Важнейшим событием английской художественной жизни в первом десятилетии девятнадцатого века было открытие Джоном Констеблем художественной, поэтической и философской ценности обыкновенной, ничем не приукрашенной реальной природы, окружающей человека в его повседневной жизни. Почти двести лет в пейзажной живописи властно господствовали неподвижные и неменяющиеся каноны идеального итальянского пейзажа, найденные и установленные Клодом Лорреном и даже в Голландии 17 века оттеснившие на дальний план реалистические изображения национальной голландской природы в духе Рембрандта или Якоба Рейсдала. Восемнадцатый век почти полностью прошел под знаком этой нормативной идеализации, и редкие покушения обращаться за вдохновением к реальной природе (у Фрагонара, Луи Моро или Томаса Гейнсборо) считались странным чудачеством, достойным лишь презрительного пренебрежения. Но в конце 18 века у Гейнсборо в Англии нашлись продолжатели — акварелисты Джон Роберт Козенс и Томас Гёргин, которых никто в «хорошем обществе» не принимал за серьезных художников. Точно так же были встречены и дерзкие новшества Констебля.

То, что сделал он, далеко превосходило по своей смелости и новизне все прежние обращения к реальной национальной природе. Констебль не только начал упорно писать обыкновенную сельскую английскую природу, но наполнил свои ранние этюды дыханием ветра, стремительной динамикой и изменчивостью состояний света и воздуха, открыто личным ощущением и пониманием реальной красоты мироздания. Расцвет его творчества был впереди, в двадцатые и тридцатые годы, но уже первые новаторские работы 1808-1811 годов («Вид в Эпсоме», «Мальверн Холл», «Мельничный поток» и другие) были подлинной революцией. У этих открытий Констебля было огромное и

блистательное будущее. То, что обыденная природа прекрасна, что она не неподвижна, что воспринимать ее нужно в непрестанной изменчивости, что именно своей сложной, постоянно меняющейся и потому бесконечно богатой внутренней жизнью она может так глубоко воздействовать на духовный мир человека, стало одной из основ всего художественного творчества девятнадцатого века. Вслед за Констеблем это подтвердили поэты — Пушкин, Китс, Тютчев и многие, пришедшие за ними; близко родственное чувство пронизало и музыку девятнадцатого века, начиная с сонат и симфоний Бетховена.

* * *

Не менее глубокие и радикальные перемены в период между взятием Бастилии и битвой при Ватерлоо произошли и в художественной литературе. И ровно как же в этих переменах было заложено мощное начало новой эпохи художественного творчества. Достаточно таких примеров, как лирика Гёльдерлина или же его трагедия «Смерть Эмпедокла», как последние песни Роберта Бёрнса, как первая часть «Фауста» Гете, как первая — «испанская» — песнь «Паломничества Чайльд-Гарольда» Байрона, чтобы ясно представить себе всю новизну, всю необратимость, наконец, всю грандиозность идейных, эстетических, образных, художественных перемен, рожденных Великой французской революцией.

Из всех великих мировых писателей нового века сразу же откликнулся на Революцию — и притом в самых ее крайних, якобинских принципах — и понял ее глубоко и верно Фридрих Гёльдерлин. И понял ее уроки так же, как Давид или Гойя: как освобождение человека от всех сковывающих пут старой феодальной кастности, как обретенную свободу раскрытия и выражения всех лучших творческих сил человечества, как преодоление даже топ строго нормативной и раз навсегда определенной неподвижности, какой добивался созданный философами-просветителями Верховный Разум. О Гёльдерлине прекрасно написал Н.Я.Берковский¹⁸ — я всецело с ним согласен и могу лишь с глубоким уважением повторить его суждения о великом поэте. Уже в самых ранних стихах Гёльдерлина — написанных в начале 1790-х годов «Тюбингенских гимнах» — прямой и непосредственный отзвук Великой французской революции: «В первые годы Революции Гёльдерлин пишет похвальные оды совершенству, свободе, гармонии, человечеству, красоте, дружбе, юности, дерзанию, по оде в пользу каждой сущности и каждого божества, впоследствии узаконенных Робеспьером. Словесные празднества у Гёльдерлина предворяют празднества, позднее на самом деле устроенные в Париже». «Старый феодальный порядок Гёльдерлин и его современники рассматривали — и, конечно, не ошиблись в этом — как голое, открытое насилие: экономическое, социальное, государственное. Постоянный предмет полемики в «Тюбингенских гимнах» — насилие, деспотизм, произвол. В гимнах возвещается: идут новые времена, когда не будет места ни одному, ни другому, ни третьему». «Свобода, по Гёльдерлину, состоит для общественного человека в том, чтобы стоять лицом к лицу с

законами объективного мира — законами внутренними, внутри вещей лежащими. Лишь у этих законов подлинный авторитет. Непреложные, они не унижают человека, так как все и каждый перед ними равны». «Законодательство природы вытесняет законодательство юридическое — в этом, по Гёльдерлину, «успех революции и нового общества, которое создается ею». «В Гимне к человечеству» (1791) феодальные хозяева страны названы разбойниками. Революция лишила их власти. Люди труда восстановлены в своем достоинстве — «земному праху» возвращена его честь, человечество идет к своему совершенству». Все эти юношеские, простодушные, казалось бы, слишком отвлеченные идеи проникнуты у Гёльдерлина великой душевной чистотой и выражены в высокопоэтической форме, далекой от какой-либо сухой дидактики. Он был очень добр, он считал, что «героической душе подобает доброта: он говорил не о привилегиях героя, он говорил о его обязанностях. Герой, по Гёльдерлину, всегда чей-то защитник». И Гёльдерлин преклонялся перед природой — но идеальной, отвлеченной, а той реальной, над которой трудится человек. Он пришел к мысли о том, что «всегда и всюду, при всех исторических обстоятельствах коллизия между людьми и природой есть самая широкая, первоосновная и всеобъемлющая коллизия». Поразительна смелость и глубина мысли юноши, только что перешагнувшего свой двадцатилетний возраст! А ведь со всеми этими мыслями придется иметь дело всему девятнадцатому веку.

Директория, возвращение к власти жирондистов, уже не якобинский, а буржуазный террор, торжество «делателей денег», к которым Гёльдерлин успел проникнуться глубочайшим отвращением во время пребывания в роли гувернера в богатом купеческом доме во Франкфурте-на-Майне, — все это отразилось в трагически скорбном романе «Гиперион» (1797—1799), который я бы назвал первым в литературе 19 века антибуржуазным, антивикторианским романом. **Гёльдерлин, вообще обладавший даром пророчества, предвосхитил «викторианство», величайшую беду девятнадцатого века, за тридцать-сорок лет до его реального и окончательного самоуверенного и самодовольного сложения — до «джэксоновской демократии», до «николаевской эры», до восшествия на престол самой королевы Виктории, до Июльской монархии и Второй империи во Франции!**

Действие «Гипериона» происходит не в Германии Гёльдерлина, а в Греции, и даже не современной, однако роман весь пронизан душевными волнениями Гёльдерлина второй половины 90-х годов, когда надо было осмысливать результаты и последствия Революции. Берковский справедливо говорит: «Мотивы, обычные для «романа воспитания», восполняются в «Гиперионе» совсем иными, которых не знают ни роман этого жанра, ни буржуазный роман вообще. Именно политическая борьба, как она здесь изображается, дает роману Гёльдерлина особый его облик и характер. Романтик Гёльдерлин вносит в свой роман стихию исторической активности, более того: она главенствует в его романе. Буржуазный роман 18 столетия выводил человека в готовом мире,

сделанном без него. Человек искал для себя место в этом мире, не собираясь что-либо менять и нарушать в его порядках. Весь буржуазный роман сводился к интересам частного жизнеустройства. В конце концов и «воспитание» сводилось к тем же поискам места, к умению найти его. Не так у Гёльдерлина. Герои его романа не пользуются миром, издавна сложившимся, но впервые создают мир»^{18а}. Я более осторожно пользуюсь термином «романтик», но полностью согласен, когда Берковский говорит, что Гёльдерлин близок не к немецким романтическим поэтам конца 18 — начала 19 века и не к английским поэтам «озерной школы», а к Шелли, Китсу и Байрону.

«Все его (Гипериона) мысли о том, как вернуть стране былую славу и свободу» — и судьбы современной Гёльдерлину, поработанной турками Греции продумываются и рассматриваются сквозь опыт и судьбу Великой французской революции. Гёльдерлин с благоговением относится к Элладе — Древней Греции, и, конечно, не к Спарте, а к афинской демократии — предвосхищая и грядущее увлечение древнегреческим искусством, и греческое восстание начала 1820-х годов. «История Гипериона и история борьбы за освобождение Эллады едва отличимы друг от друга». «У Гёльдерлина, автора «Гипериона», изменился взгляд на вещи. Он заподозривает темное, непростое, трудное там, где раньше усматривал простую, простейшую гармонию, По-иному рисуются перед ним люди». «Красота и гармония, существующие в человечестве, не дались ему даром и не дались однажды навсегда, — есть очень важные силы, которые противодействуют и угрожают красоте, разуму, стройной жизни на земле». «Сюжет романа — восстание греков в Морее, поднятое в 1770 году Алексеем Орловым, битва при Чесме, истребление турецкого флота. Гиперион и Алабанда руководят восстанием. При Чесме Гиперион получает тяжелые ранения. Освободительная борьба не удается, греки превратились в обычных лиходеев, они думают о разрушениях и о добыче, тогда как Гиперион проповедует им национальную идею. Гиперион в отчаянии, он стреляет в бывших единомышленников, в бою при Чесме ищет смерти и не находит ее». Третье сословие во Франции в ходе Революции раскололось, и именно худшая его часть воспользовалась плодами Революции — Гёльдерлин думает только об этом. О подобных же обитателях Греции Гёльдерлин устами Гипериона выражается весьма нелестно: «Есть звери, которые воют, едва услышат они музыку. Эти мои знакомцы, хорошо воспитанные люди, напротив того, смеются, когда заходит речь о красоте духа либо о достоинствах сердца. Волки убираются прочь, стоит кому-нибудь развести огонь. А эти люди, завидев искорку разума, поворачиваются спиной, как воры».

Но свой мрачный пессимизм Гёльдерлин в большой мере погасил в трагедии «Смерть Эмпедокла» — своего рода ответе на безысходную, казалось, мрачность «Гипериона». Древнегреческий философ — главный герой совсем не театральной трагедии, удивительный своей многогранностью, множеством самых разных творческих способностей, которые приписывало ему предание. У Гёльдерлина он — убежденный демократ (каким был и на самом деле), пламенный оратор, призывающий

к возвращению к природе, с которой сам он потерял связь, потерял ее верное понимание, но, кроме того, «ведет жестокую борьбу за власть над умами и душами со старым государством (архонт Критий), с церковью (жрец Гермократ)... Труженик не может прямо обратить свой труд на природу — между ним и природой находятся формы феодальной собственности, санкционированные феодальным государством. У человека нет прямого отношения к предмету познания, к истине, - за него размышляют и решают государство вместе с церковью. Жрец Гермократ ожесточенно обвиняет Эмпедокла: это он подучивает народ, что нет надобности в посредниках между истиной и народом. Гермократ считает, что тем самым отрицаются права религии и жречества, - на том и стоит жречество, что истина открыта ему одному и что истина не может идти к людям прежде, чем получила от него истолкование».

Трагедия кончается речью Эмпедокла народу на вершине Этны: он призывает радикально изменить общественный порядок, отказывается от царской власти, которую ему предлагают, зовет отказаться от частной собственности — в которой корень всех бед и зол, зовет к согласию, единению, к свободному возвращению к природе, и кончает (согласно легенде) героическим «философским» самоубийством, бросившись в кратер Этны и таким путем вернувшись к природе. «Эмпедокл на Этне говорит... о юности мира, которая возвращается через великие исторические перевороты. Прыжок Эмпедокла в кратер знаменует вторичное рождение. Эмпедокл сжигает себя — окончательно рассчитывается с прошлым, и так он может вернуть юность — себе и городу Агригенту, миру, с которым он рос и который стал дряхлеть вместе с ним».

Можно только дивиться, какое огромное душевное богатство было у этого искреннего, чистого, благородного, бескорыстного и подлинно революционного энтузиаста! И притом он вел тяжелую, бесприютную, бездомную жизнь, почти никому неведомый при жизни и забытый чуть не на полтора века с того горестного 1802 года, когда сошел с ума - и жил в безвестности тихим, безобидным, совершенно отрешенным от окружающего мира безумцем более сорока лет. Только двадцатый век заново открыл его, включив в ряд величайших поэтических гениев немецкого народа. Это было его подлинное второе рождение — во что верил гёльдерлиновский Эмпедокл. Деятнадцатый век не знал Гельдерлина, но если собирать все лучшее, что дал девятнадцатый век в своем художественном творчестве, то в конечных итогах этого века Гельдерлину должно быть отдано большое место: он открыл столько путей, ведущих и будущее. И знал это.

*Сильны Любовью и величьем Гнева,
Мы всходов дивных сеем семена.
Потомки снимут жатву от посева,
Но им Бессмертья пальма суждена.*

* * *

Гораздо конкретнее, но и гораздо сложнее и противоречивее отразилось воздействие Великой французской революции в творчестве

Гете^{xvi} между 1789 и 1815 годами. Основополагающий вклад Гете в художественное творчество этого времени (как и последующих времен) вполне соответствовал величю его гения. Именно в это время его творческий дар достиг своего зенита.

В 1792 году, под впечатлением от битвы при Вальми, Гете высказал убежденное мнение о великом историческом значении революции, начавшей новую эпоху истории человечества. Но крайности времен якобинской диктатуры его испугали, и он не сразу сумел отделить свою неприязнь к драматическому завершению революции от общего великого смысла ее свершений. Если Гёльдерлин в год взятия Бастилии был девятнадцатилетним юношей и мог непосредственно и свободно воспринимать глубокое значение совершающихся событий, то Гете встретил Великую французскую революцию сорокалетним человеком, прожившим непростую жизнь, и к тому же был прославленным поэтом, романистом, драматургом, слава которого вышла далеко за пределы Германии. Он был в свое время одним из главных героев бурного предгрозового литературного движения «Бури и натиска», потом успел проникнуться передовыми философскими воззрениями века Просвещения и попробовал испытать идеи Просвещения на практике в качестве министра саксен-веймарского герцога, а после полной неудачи в попытках обратить просвещенный абсолютизм на путь глубоких реформ общественной жизни — уехал в Италию, где вполне проникся языческим духом античности и Возрождения, нашедшим высокое выражение в особенно далеко заглядывающих в будущее «Римских элегиях». Он накопил уже немало для глубокого духовного и творческого перелома, но путь к осуществлению этого перелома нашел не сразу. Его первые и непосредственные отклики в 1790-е годы на Великую французскую революцию не делают чести его прозорливости. Считается, что в девяностые годы, особенно после сближения с Шиллером и 1791 году и до его смерти в 1806 году, Гете предавался поискам высшей гармонии, парящей высоко над миром и не нисходящей до его бурь и бед (период этот принято именовать «веймарским классицизмом»). Однако написанный в 1796 году роман «Годы учения Вильгельма Мейстера» и в еще большей мере возвращение к работе над «Фаустом» в 1797–1801 годах явно никакого отношения к классицизму не имели.

Роман «Годы учения Вильгельма Мейстера», начатый давно и оставленный, а теперь переработанный и заверченный, еще никак не откликнулся на огромные перемены, рожденные Великой французской революцией. Молодой герой романа сначала пытается (довольно униженным образом) как-то приспособиться к весьма неказистым условиям мелкой, ничтожной, глубоко консервативной и провинциальной немецкой действительности, потом понимает бесполезность этих стараний, но стремится найти осмысленное место в жизни через театр - на основе довольно спорного истолкования Шекспира. При всем

углублении психологического анализа по сравнению с более ранними произведениями Гете и при достаточно критическом отношении к тогдашней немецкой общественной жизни этот роман Гете очень далек от каких-либо размышлений о необходимости радикального изменения существующего в Германии и давно отжившего свой век общественного порядка. Великой французской революции (в 1796 году!) словно и не было. Гете явно запаздывал с каким-либо настоящим и действительно плодотворным откликом на глубочайшие перемены, внесенные в жизнь всей Европы Революцией. Но главным и безусловным достоинством гетевского романа стал пленительный образ Миньоны, актрисы бродячего театра, мечтающей о блаженной жизни в далекой южной стране, - Гете не мог позабыть настроения своих удивительных «Римских элегий».

Но в заново переделанном и дополненном «Фаусте» (в первом своем варианте написанном еще в 1773–1775 годах) действительно произошел глубокий перелом в мыслях и чувствах Гете. «Фауст» стал подлинно достойным ответом Гете на новую духовную атмосферу, созданную Великой французской революцией.

Воздействие Революции не было здесь внешнесюжетным ответствием ее событиям и идеям – оно заключалось в том, что Гете словно сбросил с себя все прежние, ограничивающие пути и глубоко проникся радикально обновляющим духом, возбужденным в умах и сердцах всех наиболее смело и свободно мыслящих современников Великой французской революцией. Дело решили именно важнейшие изменения и дополнения, которые Гете внес в давно оставленный вариант трагедии, еще в большей мере связанный со старой народной легендой о докторе Фаусте и в таком виде не отвечавший ни идейной, ни эмоциональной, ни социальной, ни политической обстановке *послереволюционных лет*.

«Фауст», как в своей первой части, вышедшей в свет в 1808 году, так и во второй, законченной в 1830 году, - очень сложной и во многом загадочной, дал повод для бесчисленных комментариев и толкований. Эти толкования, иногда очень мудрые и глубокие, как у Пушкина, чаще вздорные или туманно неопределенные, сплошь и рядом сведенные к поверхностному описанию внешних признаков гетевского текста, без заботы о раскрытии смысла того, что комментируется, поражают своим крайним разнообразием, охватить которое нет никакой возможности. У меня нет права вдаваться на этих страницах в споры о Гете - не претендуя на оригинальность, я хочу изложить лишь некоторые соображения, относящиеся к самому факту возникновения в период между взятием Бастилии и битвой при Ватерлоо такого необыкновенного, сложного, не укладывающегося ни в какие предвзятые схемы, вольного, дерзкого создания, как первая часть «Фауста», соображения, относящиеся и к той совсем не простой, но основополагающей роли, какую «Фауст» сыграл в сложении и развитии художественной культуры девятнадцатого века.

Скажу лишь, что, по-моему, слишком много говорилось об ограниченности мировоззрения Гете, о незнании им разных соци-

альных, философских, эстетических истин, которые прекрасно известны даже самой глупой и бездарной литературоведческой даме наших дней. Я не могу считать «Фауста» произведением «переходной» эпохи, ушедшим от «классицизма» и не добравшимся до «романтизма» – как будто великое художественное творение не вершина, кругом которой располагаются более низменные территории, а какая-то «неправильная» и неправомерная помеха, не дающая одной нивелированной низменности сменяться другой такой же.

Некоторые комментаторы «Фауста» считали его соединением случайных и не связанных друг с другом фрагментов. Пушкин восхищался его *цельностью*, единством мысли, проходящим сквозь всю трагедию. Пушкин прав: от «Посвящения» и «Пролога на небе» и до последней трагической сцены и тюрьме Гете ведет своего героя, доктора Фауста старой народной легенды, по тяжелому и тернистому пути познания добра и зла, нисколько не идеализируя и не жалея его, «весомо и зримо» представляя все его возвышенные стремления и пагубные заблуждения, приводящие к самым дурным последствиям. Гете показывает человека, уже совершенно не способного верить в установленную на все времена, будто бы непреложную истину – научную, философскую, религиозную, как верили люди прошедшего века. Фауст вовсе не герой эпохи Возрождения и Реформации, как следовало бы из сюжета трагедии, - это человек рубежа восемнадцатого и девятнадцатого веков, со всеми сомнениями, смятением, смещением всех высоких и обыденных понятий и представлений, что породила и безмерно углубила Великая французская революция. Принимал ли ее Гете или не принимал в тех конкретных исторических формах, в какие отлилось его возникновение, развитие и завершение, - не имеет значения; важно, что он со всей ответственностью, со всей глубиной и дерзкой смелостью проник в тот необратимо новый дух времени, какой внес совсем иной строй мысли, дал новое направление всем размышлениям о мире и человеке. Фауст человек девятнадцатого века, какое бы изобилие стародавних мифологических, христианских и языческих, сказочных, фантастических образов ни переполняли ход действия трагедии.

Это прекрасно знал Пушкин. В 1827 году в статье «О драмах Байрона» он написал: «Фауст» есть величайшее создание поэтического духа, он служит представителем новейшей поэзии, точно как «Илиада» служит памятником классической древности». В том же году⁷ в наброске «Есть различная смелость...» он сказал: «Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческою мыслию, - такова смелость... Гете в «Фаусте»...»

Прекрасный перевод Бориса Леонидовича Пастернака^{xvii}, вышедший в свет в 1953 году и затмивший все предшествовавшие опыты перевода «Фауста» на русский язык, наконец раскрыл для русских читателей все поэтическое богатство великого творения Гете. Все дальнейшие цитаты –

^{xvii} Борис Леонидович ПАСТЕРНАК 10.02.1890 – 30.05.1960 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref3.htm#pastr>

из этого перевода.

В высокопоэтическом «Посвящении», начинающем трагедию. Гете радуется своему возвращению к работе над «Фаустом», и из этого «Посвящения» ясно видно, как дорога была ему эта работа и какое значение он придавал своему новому «Фаусту» -

*Вы снова здесь, изменчивые тени,
Меня тревожившие с давних пор,
Найдется ль, наконец, вам воплощенье... -*

и это возвращение ко временам его молодости не случайно: поверх путаных метаний девяностых годов, поверх «веймарского классицизма» Гете обратился к тому бурному, мятежному, жизнеутверждающе реальному, что было заключено в его «Гёце фон Берлихингене» или «Римских элегиях»,

*И я прикован силой небывалой
К тем образам, нахлынувшим извне.
Золовою арфой прорыдало
Начало строф, родившихся вчерне.*

«Посвящение» Гете написал в 1797 году, лишь начав работу над завершением «Фауста». Вслед за тем он написал первый пролог к трагедии — «Театральное вступление», в котором Поэт, возражая Директору театра и Комическому актеру, утверждает высокое призвание поэта:

*Кто вносит в шум разрозненности жалкой
Аккорда благозвучье и красу;
Кто с бурю сближает чувств смятенье?
Кто грусть роднит с закатом у реки?
Чьей волею цветущее растенье
На любящих роняет лепестки?
Кто подвиги венчает? Кто защита
Богам, под сенью олимпийских роц?
Что это? - Человеческая мощь,
В поэте выступавшая открыто.*

Гете имел право говорить так — он, как Гойя, Пушкин или Бетховен, в самой высшей степени владел всей безмерностью творческого волшебства. Десятому веку повезло, что в его начале была заложена такая, огромная сила художественного жизнеутверждения.

Второй пролог — «Пролог на небо» — Гете начал писать и в 1797 году, завершил в 1800-м. И этот пролог сразу превратил написанный в 1773—1775 годах и основанный на народной легенде «Пра-Фауст» в совершенно новое по своей художественной задаче творение *послереволюционного времени*.

Господь, здесь явно олицетворяющий Верховный Разум, разрешает Мефистофелю, духу отрицания и, как полагалось считать, духу зла, испытать Фауста: «Ты можешь гнать, Пока он жив, его по всем уступам. Кто ищет, вынужден блуждать...» — и добавляет: «Ты проиграл наверняка. Чутьем, по собственной охоте Он вырвется из тупика». Мефистофель не сомневается, что он сумеет погубить Фауста. Господь

заключает:

*Тогда ко мне являйся без стеснения.
Таким, как ты, я никогда не враг.
Из духов отрицанья ты всех мене
Бывал мне в тягость, плут и весельчак.
Из лени человек впадает в спячку.
Ступай, расшевели его застой...*

и Мефистофель (совсем иной в старой легенде и, по существу, созданный заново воображением Гете) становится спутником Фауста в его блужданиях, а по смыслу своего образа — тем очень умным и убедительным отрицанием, на котором Фауст проверяет и строит свое утверждение.

В первой же сцене, в ученом кабинете Фауста, он говорит о своем безнадежном стремлении к познанию истины, о своем разочаровании во всех формах и видах научного знания, об обращении к магии, о своей мечте уйти «на выси гор».

*Где феи с эльфами в тумане
Играют в прятки на поляне!
Там, там росой у входа в грот
Я б смыл учености налет!*

В итоге бесплодных занятий книжной наукой Фауст начинает понимать, что он ничего не достигнет в своем кабинете — «конуре»,

*Где запыленные тома
Навалены до потолка;
Где даже утром, полутьма
От черной гари ночника;
Где собран в кучу скарб отцов.
Таков твой мир! Твой отчий кров!
И для тебя еще вопрос,
Откуда в сердце этот страх?
Как ты все это перенес
И в заточенье не зачах...
Встань и беги, не глядя вспять!*

Но ничем ему не помогает и обращение к магии — «знак макрокосма», «знак земного духа», - и вызов этого «земного духа» и разговор с ним, в котором Дух развертывает такую жизненную программу, которая прямо противоположна абстрактным ученым исканиям Фауста:

*Я в буре деяний, в житейских волнах,
В огне, в воде,
Всегда, везде,
В извечной смене
Смертей и рождений.
Я — океан.
И зыбь развития,
И ткацкий стан
С волшебной нитью.*

Где, времени кинув сквозную канву.

Живую одежду я тку божеству

Ничего не дают Фаусту ни бесплодный разговор с Вагнером — «несносным, ограниченным школяром», по определению Фауста, явившимся в его кабинет «в спальном колпаке и халате», ни попытка покушения на самоубийство, которую останавливает только пасхальный благовест, напомнивший Фаусту детство, прогулка с Вагнером, где «у ворот толпы гуляющих направляются в город. Во время этой прогулки и разговора с Вагнером Фауст произносит поразительные слова, показывающие, какой возвышенный поэт в нем таится:

Смотри: закат свою печать

Накладывает на равнины.

День прожит, солнце с вышины

Уходит прочь в другие страны.

Зачем мне крылья не даны

С ним вровень мчатся неустанно!

На горы в пурпуре лучей

Заглядывался б я в полете

И на серебряный ручей

В вечерней темной позолоте.

Опасный горный перевал

Не останавливал бы крыльев.

Я море бы пересекал,

Движенья этих крыл, усилил.

Когда б зари вечерней свет

Грозил погаснуть в океане,

Я б налегал дружнее вслед

И нагонял его сиянье.

В соседстве с небом надо мной,

С днем впереди и ночью сзади,

Я реял бы над водной гладью.

Жаль, нет лишь крыльев за спиной.

Но всем знаком порыв врожденный

Куда-то ввысь, туда, в зенит,

Когда из синевы бездонной

Песнь жаворонка зазвенит,

Или когда, вверх; над бором.

Парит орел, или вдали

Осенним утренним простором

К отлету тянут журавли.

Но все порывы Фауста бесплодны — он не знает, что ему делать. Замечателен эпизод, когда Фауст решает заново перевести Евангелие от Иоанна. Уже в первой же строке у него вызывают сомнения слова: «В начало было Слово», и после размышлений о возможных вариантах перевода он приходит к мысли, что переводить эти слова нужно как «В начале было Дело». Это было написано в 1800 году. Но уяснить себе, в чем должно заключаться человеческое Дело, Фауст не может. И только

когда к нему является Мефистофель, Фауст уступает его призыву «изведать, что означает жизни полнота». Они вместе отправляются искать эту полноту жизни, но «полнота» оказывается весьма странной и бессмысленной. Фауст посещает погреб Ауэрбаха в Лейпциге и молча наблюдает, как Мефистофель издевается над глупыми и пьяными студентами. Посещает кухню ведьмы. От выпитой у ведьмы настойки он, увидав на улице Маргариту, тотчас в нее влюбляется, добивается ее ответного чувства, дает ей снотворное для ее матери, которое оказывается ядом, убивает в поединке брата Маргариты, вступившегося за честь сестры, и убегает вместе с Мефистофелем, бросив Маргариту на произвол судьбы, зная или забыв, что ей нечего ждать пощады от окружающей ее ханжеской, лицемерной и жестокой среды. И пока Фауст вместе с Мефистофелем отправляется на ведовской шабаш в Вальпургиеву ночь и развлекается там с молодой ведьмой, совсем забыв о Маргарите, она не только изгнана, долго нищенствовала, но и в отчаянии утопила своего ребенка и заключена в тюрьму, где ожидает казни. Лишь Мефистофель напоминает Фаусту о грозящей Маргарите опасности — и Фауст впервые понимает, что он наделал в своем безудержном эгоизме и стремлении к «полноте» жизни. Он бросается к Маргарите, с помощью Мефистофеля проникает в тюрьму, застаёт Маргариту в полном ужасе и отчаянии, уговаривает бежать с ним — Мефистофель держит наготове коней, - но Маргарита не идет с ним, полузнает его, не может верить в свое спасение, да и что она могла бы делать, уйдя из тюрьмы, как могла бы жить дальше? Сцена в тюрьме написана с потрясающей, поистине шекспировской трагической силой. Поразителен конец этой сцены:

МАРГАРИТА

Спаси меня, отец мой в вышине!

Вы, ангелы, вокруг меня, забытой,

Святой стеной мне станьте на защиту!

Ты, Генрих, страх внушаешь мне.

МЕФИСТОФЕЛЬ

Она

Осуждена на муки!

ГОЛОС СВЫШЕ

Спасена!

МЕФИСТОФЕЛЬ (Фаусту) *Скорей за мною!*

(Исчезает с Фаустом)

ГОЛОС МАРГАРИТЫ (из тюрьмы, замирая)

Генрих! Генрих!

На этом первая часть «Фауста» кончается — скорее, обрывается. Поиски «полноты жизни» кончаются для Фауста полным крахом. Можно ли верить Мефистофелю, когда при первой встрече с Фаустом на вопрос последнего: «Ты кто?» — он отвечает: «Часть силы той, что без числа Творит добро, всему желая зла»? Если добро заключается в том, что он наглядно и убедительно, разнообразно и многократно показывает Фаусту, как бессмысленно, никчемно и даже вредоносно бывает всякое пустое,

ненужное, главное – эгоистическое «дело», не направленное ни к какой серьезной, высокой, благородной, нужной всем цели, - тогда, быть может, Мефистофель говорит правду. Но не слишком ли много жертв в угоду жизненному опыту одного человека – мать и брат Маргариты и сама прелестная, чистая, любящая Маргарита? Я думаю, что смысл деятельности, да и всего образа Мефистофеля, при всем его уме, при справедливости множества его негативных суждений о человечестве, - в том, что он показывает, что зло не может быть творческим, что оно – пустоцвет, в какие бы пышные одеяния ни облакалось. А в том, чем занимается Фауст – и в своей книжной учености, и в своей магии, и в своей «полноте жизни», - ничего творческого нет. Возвышенные стремления без цели – впустую, эгоистические поиски наслаждений не имеют никакого оправдания, да и никакого смысла, полный отрыв от деятельной, созидательной жизни приводит к самому печальному концу. Если я прав, то Гете действительно дал очень внушительный урок, убедительное назидание растерявшемуся в условиях контрреволюции человечеству.

Противопоставление трех главных характеров трагедии: полного возвышенных стремлений, высокоученого и высокопоэтического, но не владеющего никаким настоящим Делом Фауста, умного, язвительного, но не знающего никаких творческих устремлений Мефистофеля и простодушной, бескорыстной, ни на что не претендующей и притом нежной, доброй, прелестной Маргариты – сделано с высоким мастерством и высоким реализмом, несколько не уменьшающимся от фантастического или натуралистически сниженного окружения главных героев. По бесконечному многообразию и поистине виртуозной контрастности художественных приемов «Фауст» имеет мало равных в мировой литературе, и эта контрастность не разрушает, а углубляет цельность замысла Гете и его осуществления: поэтическое вдохновение Фауста, обнаженная острота его душевных сомнений, тонкий и нежный образ Маргариты только вырастают в своей полноценной человеческой и поэтической значительности в сопоставлении с прозаической безликой нивелированностью веселящихся пьяниц-студентов, легкомысленной толпы горожан, вышедших погулять в праздник, или безобразно грубой нечисти, собравшейся на шабаш в Вальпургиеву ночь. Нельзя сказать, что сомнительные и негативные персонажи здесь – условные театральные маски, - напротив, они все наглядно и определенно несут в себе вполне конкретные свойства современного Гете косного провинциального быта Германии, и даже на шабаш в Вальпургиеву ночь вместе с ведьмами и колдунами явились более чем реальные Генерал, Министр, Разбогатевший делец и Писатель. Поразительной по своей сконденсированной точности «связкой» с более чем реальной современностью, окружавшей Гете, является самая фантастическая, самая причудливая, восхитительно остроумная сцена «Фауста» – «Сон в Вальпургиеву ночь», театральная парад всевозможных фантастических и вполне реальных персонажей, представляющихся зрителям. Эту очень важную и многозначительную сцену многие, писавшие о «Фаусте»,

обходили пренебрежительным невниманием, считали «довеском», не имеющим никакого отношения к содержанию трагедии, попавшим туда случайно, неведомо зачем. Я не могу разделить такое ошибочное мнение.

«Сон в Вальпургиеву ночь» – это сжатая, стремительная, отлитая в законченные чеканные формулы экспозиция всех раздирающих, контрастов, всех противопоставлений красоты и уродства, поэзии и прозы, ума и глупости, честности и подлости, изящества и нелепости, которые все вместо образуют целостную и прочную структуру великой трагедии. Это не намек на какие-то явления окружающей жизни, а подлинное *извлечение квинтэссенции* из этих разных и разновеликих явлений. Это может быть высокая поэзия – когда говорят шекспировские Оберон, Пак, Ариэль; это может быть гротескная однобокость философских мудрствований – когда выступают Догматик, Идеалист, Скептик и другие «мыслители»; это может быть тупой, самоуверенный и лицемерный консерватизм мышления – когда изъясняются Ортодокс или Бывший гений своего времени, это может быть и бесстыжее, откровенное подхалимство – стоит послушать Флюгера или, особенно, Ловкачей, которые говорят:

Услужаем второпях

Нашим мы и вашим

Можно - пляшем на ногах,

Вверх ногами пляшем.

Каскад шуток, частью безобидных, а чаще очень обидных, завершается высокопоэтически – возгласом Ариэля:

Все, кто с крыльями, за мной

Воздух тих и влажен.

Холм за просекой лесной

Розами угажен –

и заключением оркестра (пианиссимо):

Прояснился небосклон,

Тени отступили.

Мгла рассеялась, как сон,

Разлетелась пылью –

словно весь до предела насыщенный «парад» всевозможных суждений, характеров, причудливых шуток был действительно «сном», подобно шекспировскому «Сну в летнюю ночь». Но Гете написал свой «Сон» в 1797 году, значит, в самом начале переработки «Фауста», придав ему бесспорно важный смысл в целостном образном строе трагедии, а вовсе не странную роль какого-то случайного «довеска».

Из внесенных в 1797–1801 годах важных изменений чрезвычайно многозначительным было внесение в последние строки трагедии слов: «Голос свыше – Спасена!» – их не было раньше, в первом варианте «Фауста», близко следовавшем за старой народной легендой. Это мудрое вмешательство Верховного Разума – Господа из «Пролога на небе» – оправдывает все трагические «грехи» Маргариты и еще более обостряет и углубляет вину Фауста. Но тем, что он понял и по-настоящему пережил

эту свою вину, он выходит из-под власти Мефистофеля, «из тупика», как сказал Господь в «Прологе на небе». Отрицание и зло оказываются преодоленными через глубокое человеческое *страдание*, через отказ от эгоистического замыкания в себе самом, забывая о других в увлечении бессмысленной «полнотой жизни». В этом, как я думаю, главный «итог» заключенного в «Фаусте» трагического противоборства человеческих желаний и стремлений — итог, без которого не сможет обойтись ни одно подлинно значительное и уводящее вперед литературное творение девятнадцатого века.

Одновременное появление на свет «Фауста» Гете и «Капричос Гойи, видимо, не случайность, а какая-то важная закономерность в ранней фазе сложения художественного творчества 19 века. Работая одновременно, Гете и Гойя не могли знать друг о друге¹⁸ всяком случае, об этих рождающихся одновременно великих созданиях повой эпохи художественного творчества. Но сходство между ними в некоторых отношениях разительно. Оба обратились к старинным заблуждениям рода человеческого, и оба переосмыслили их в плане идейных перемен своего времени, оба обратились к безудержной фантастике, сделав ее олицетворением самых злободневных явлений окружавшей их общественной жизни, оба положили в основу своих творений борьбу доброго и злого, прекрасного и уродливого и победу высоких человеческих ценностей над всем, что пытается их принизить и погубить. Разве нет настоящего, внутреннего, решающего сходства в прекрасных образах Маргариты и девушки из офорта «Ты не убежишь»? Может быть, это моя фантазия, но за нее — не формальное, а пылко взволнованное *сочувствие* высокопоэтическим и неумирающе живым и человеческим художественным образам, не оставшимся в своем времени, и границах породившего их парода.

Байрон сказал о глубоком сходстве замысла «Фауста» с библейской «Книгой Иова»¹⁹, и Гете согласился с этим мудрым суждением великого английского поэта. Человечеству, пережившему после высокого пафоса революционных преобразований тяжелую и мрачную эпоху *контрреволюции* — времена Директории, Империи, наполеоновских войн, а потом еще Реставрации и Священного союза, было вполне естественно оказаться в положении библейского Иова. Во всяком случае, так было для всех лучших писателей, художников, музыкантов начала 19 века, не захотевших стать никакими «ловкачами» из «Сна в Вальпургиеву ночь», ни отшельниками, бежавшими в какое угодно уединение от бурь и ураганов своего времени.

Работая над завершением «Фауста», Гете тогда же написал лучшие свои баллады — «Бог и баядера» и «Коринфская невеста», посвященные той же победе светлых сил над темными, жизни над смертью, любви над человеческой (к тому же христианской!) злобой и ненавистью, вполне включаясь в главную линию его напряженных душевных и творческих исканий на рубеже нового века.

* * *

Подобно Гёльдерлину с радостью принял Великую французскую

революцию и до конца остался ей верен великий английский, точнее, шотландский поэт Роберт Бернс^{xviii}.

Уже ранняя, дореволюционная лирика Бориса уводила далеко в будущее, в девятнадцатый век. Ее можно сопоставить по силе новизны, разрывающей рамки размышления и чувствования восемнадцатого века, по удивительному прозрению будущих путей человеческого творчества с такими дерзкими непокорными творениями, как «Римские элегии» Гете или «Опасные связи» Шодерло де Лакло. Воздействие Великой французской революции только усилило и углубило всегда и до того свойственные Бёрнсу важнейшие признаки и качества его поэзии: мощное жизне-утверждение, всепоглощающий интерес к реальной окружающей жизни (вне всяких отрешенных от жизни заоблачных парений, сентиментальных приукрашиваний и умилений, романтических иллюзий), затем — глубокий, органический демократизм всего его творчества и резкое противопоставление своего творчества всем нормам, правилам, понятиям и вкусам дворянско-буржуазной Англии. Попытки эдинбургского «высшего общества» приручить Бёрнса, отнестись к нему с покровительственным снисхождением вызвали у него самое резкое возмущение. На французскую революцию он откликнулся «и словом, и делом»: служа в то время акцизным чиновником, на попечении которого было ловить контрабандистов, он ухитрился, никому не сообщая, отобрать у каких-то предприимчивых жуликов *четыре мортiry* и переправил их во Францию в подарок Конвенту! Историю эту замяли: слишком велика была слава Бёрнса (не помогая ему, однако, обойтись без службы и вести полностью свободное и независимое существование!). Но и в своих новых стихах он со всей присущей ему прямоотой и откровенностью выразил свои чувства и мысли, рожденные Революцией. В начале девяностых годов были написаны, среди других, знаменитые стихотворения «Дерево свободы» и «Честная бедность», недвусмысленно раскрывающие не просто «вольномысленное», но открыто мятежное и революционное умонастроение великого поэта. Вот несколько строк из «Дерева свободы»:

Есть дерево в Париже, брат.

Под сень его густую

Друзья отечества спешат,

Победу торжествуя.

Где нынче у его ствола

Свободный люд толпится, -

Вчера Бастилия была,

Всей Франции темница.

.....

Благословение тому,

Кто, пожалей народы,

*Впервые в галльскую тюрьму
Принес росток свободы.*

*Пошла доблесть в жаркий день
Заветный тот росток, брат,
И он свою раскинул сень
На запад и восток, брат.*

*У деревца хотел Бурбон
Подрезать корешки, брат,
За это сам лишился он
Короны и башки, брат!*

*Немало гончих собралось
Со всех концов земли, брат.
По злое дело сорвалось —
Жалели, что пошли, брат!..*

Пожалуй, даже в самой Франции не так уж много было создано песен и стихов столь же пламенных и ярких, как эта песня Роберта Бёрнса!

Вот строфы из «Честной бедности»:

*Мы хлеб едим и воду пьем,
Мы укрываемся тряпьем
И все такое прочее,
А между тем дурак и плут
Одеты в шелк и вина пьют
И все такое прочее.*

*.....
Вот этот шут — природный лорд,
Ему должны мы кланяться.
Но пусть он чопорен и горд,
Бревно бревном останется!*

*.....
Король лакея своего
Назначит генералом,
Но он не может никого
Назначить честным малым.*

*.....
Настанет день, и час пробьет,
Когда уму и чести
На всей земле придет черед
Стоять на первом месте...*

Но не только в таких откровенно политических стихотворениях, но во всей лирике Бёрнса заключено удивительное по своей одухотворенности и свободолюбию искреннее и живое человеческое чувство, не считающееся ни с какими нормами и предписаниями ходячей ханжеской морали, ни с какими правилами общепринятой ученой пенные

Лучшие создания любовной лирики Бёрнса - «В ячменном поле», «Пробираясь до калитки», «Ночлег в пути», «Босая девушка» и многие другие — прямо и непосредственно предвосхищают такую же лирику Пушкина и Китса. Его стихи о природе — «Полевой мыши, гнездо которой разорено моим плугом», «Горной маргаритке, которую я примял своим плугом», «Конец лета», «Белая куропатка» — это лирика девятнадцатого, а не восемнадцатого века, полная глубокого уважения к реальной, не сочиненной, не идеальной природе, извиняющаяся перед природой за непрошеное вторжение в ее ясный и строгий распорядок. От таких стихов был прямой переход к «Осени» Китса, к этюдам и картинам Констебля. Вот из «Белой куропатки»:

Цвел вереск, и сено собрали в стога.

*С рассвета обшарили парни луга,
Низины, болота вблизи и вдали,
Пока, наконец, куропатку нашли.*

*.....
Сметет она с вереска росы пером
И сядет вдали на болоте сыром.
Себя она выдаст на мху белизной,
Такой лучезарной, как солнце весной.*

*.....
Лихие стрелки, знатоки этих мест,
Обшарили мхи и болота окрест.
Когда ж, наконец, куропатку нашли,
Она только фр-р... — и пропала вдали!^{19а}*

Среди живого, неумирающего наследства, оставленного Веком Просвещения мятежному девятнадцатому веку, лирика Роберта Бёрнса — одно из самых бесценных сокровищ. Но он, собственно, сам уже перешагнул рубеж двух веков.

* * *

Словно прямым продолжением огромной творческой работы Гойи и Гете стала появившаяся в свет в 1812 году первая песнь «Паломничества Чайльд-Гарольда» Байрона, сразу сделавшая его самым знаменитым и самым влиятельным поэтом того времени и долгих лет дальше. (Я подчеркиваю, что отношу это именно к первой песни «Чайльд-Гарольда», а не к одновременно появившейся второй, о которой скажу особо.)

Байрон придумал своего героя из чисто формальных, композиционных соображений как условную фигуру, связывающую внешне чередующуюся вереницу последовательных этапов «паломничества» — путешествия по Португалии. Испании. Албании и Греции, - но не больше. Он даже описал своего героя в самом невыгодном свете, словно заранее отгородив его от каких-либо симпатий и сочувствий. Но так как Чайльд-Гарольд фактически в поэме отсутствует — ничего не делает, ничего не говорит, никак не проявляет свой характер, какой бы он ни был, а всюду с самого начала поэмы выступает, думает и говорит сам автор поэмы, то заявленный Байроном дурной характер героя никакого значения не имел и не оказал никакого влияния на образный строй поэмы. Современники

так и поняли поэму, справедливо приписав все, что в ней говорится, самому Байрону.

Чайльд-Гарольда побуждает отправиться в свое «паломничество» неприглядная общественная и политическая обстановка в Англии, устроенная трудами тупой торийской реакции, панически напуганной размахом наполеоновских завоеваний и сопровождавшим эти завоевания (хотя бы на первых порах) разрушением всяких еще сохранившихся оазисов феодализма. Ведь никаких революционных наклонностей не было у английской буржуазии, уже давно — еще в конце 17 века — добившейся выгодного компромисса со старой аристократией во времена позорной «Славной революции». А рабочие только-только начали свои выступления против, капиталистического угнетения, и именно Байрон начал свои выступления в 1812 году в палате лордов с пламенных речей в защиту рабочих, что никак не способствовало его популярности в тогдашнем «высшем обществе» Англии. Слава политического оратора, кем надо высоко оцененная, слилась со славой великого поэта, стремительно разошедшейся в другие страны.

Чайльд-Гарольд попадает в Португалию и становится свидетелем позорного пресмыкания португальской знати перед явившимся в Португалию английским воинством во главе с герцогом Веллингтоном, а потом проезжает по южной Испании до Кадикса, наблюдая ожесточенную народную войну против наполеоновской агрессии. Эти полные гнева строфы первой песни «Паломничества Чайльд-Гарольда» можно было бы печатать под многими листами «Роковых последствий кровавой войны с Бонапартом», настолько буквально совпадают впечатления и переживания художника и поэта! Они создавали свои великие творения одновременно, не зная друг друга, но принадлежа к одному и тому же лагерю в непримиримой борьбе двух культур, ознаменовавшей начало 19 века и никогда больше не смягчавшейся. Ровно так же Байрон разделяет пылкое и глубокое восхищение пародом Испании, вставшим на защиту родной земли, как и Гойи, воспекает «Сарагосскую деву», и строфы, раскрывающие характер испанского народа, передающие непоколебимое, бесстрашное, суровое напряжение кровопролитных схваток с коварным и жестоким врагом, выделяются своей патетической силой даже в этой бурной, сверкающей, рожденной высочайшим поэтическим вдохновением поэме.

Но с каким неподражаемым блеском описаны здесь сцены корриды! Словно предвосхищая сделанную позднее офортную серию Гойи «Тавромахия», Байрон с не меньшей силой, чем Гойя, немногими стремительными словами передает ощущение безграничного мужества, уверенности, ловкости, каких требует это единственное в своем роде национальное захватывающее зрелище. Люди, способные выдержанно и хладнокровно вести состязание и борьбу с разъяренным быком и даже только глядящие на эту смертельную схватку, не будут уступать ни пяди вторгшимся в страну недругам, да еще несравненно более злобным и жестоким, чем бык корриды. Восхищение Байрона невыдуманной, подлинно реальной и подлинно благородной человеческой героикой

направлено на самое главное из того, что предстает его взорам, как бы ни привлекали его памятники старины и исторические воспоминания, мавританская экзотика и картины природы Испании, - природы то суровой, строгой, величавой, то преисполненной южной роскоши и изобилия. Читая Байрона, я легко могу вспоминать свое странствие через Ламанчу, родину Дон Кихота: голая красная земля во весь круг горизонта, ослепительно синий купол неба над головой и только совсем вдалеке белые снежные (зимой!) вершины Сиерры-Морены!

Появление «Паломничества Чайльд-Гарольда» поразило воображение и чувства современников в разных странах не только необычностью, но больше всего реалистической силой честной и правдивой зоркости поэта, его ненасытным тяготением к осязательно реальной, достоверной жизни. Причудливая и завлекательная, но чисто литературная Испания обернулась впервые живой, реальной землей, охваченной огнем освободительной войны, с не выдуманными, а реальными героями, и притом не одиночками, а встречающимися на каждом шагу в это время грозных исторических потрясений. То, как Байрон рассказывает об испанских событиях, среди всех, английских поэтов мог бы сказать только Шекспир — Байрон выступил достойным его учеником и наследником:

*Кто хочет знать Испанию, прочти.
Как воевать Испания умела -
Все, что способна мстить изобрести,
Все, в чем война так страшно преуспела -
И нож и сабля, - все годится в дело!
Так за сестер и жен испанцы мстят,
Так вражий натиск принимают смело.
Так чужеземных потчуют солдат
И не сочтут за труд отправить сотню в ад.*

*Ты видишь трупы женщин и детей
И дым над городами и полями?
Кинжала нет — дубиной, ломом, бей,
Пора кончать с незваными гостями!
На свалке место им, в помойной яме!..*

Чем этот язык отличается от языка Бодлера или Блока? Но здесь же, по контрасту с такими суровыми и гневными словами, - сколько нежности в открывающем поэму посвящении «Ианте»:

*Ни в землях, где бродил я пилигримом,
Где несравненны чары красоты,
Ни в том, что сердцу горестно любимым.
Осталось от несбывшейся мечты,
Нет образа прекраснее, чем ты.*

*Ни наяву, ни в снах воображенья.
Для видевших прекрасные черты
Бессильны будут все изображенья,*

А для невидевших – найду ли выраженья?

*Будь до конца такой! Не измени
Весне своей, для счастья расцветая.
И красоту и прелесть сохрани –
Все, что Надежда видит в розах мая...*

Как скупо, просто и с какой грустью и горечью звучит прощальная песня Чайльд-Гарольда, включенная в первую песнь поэмы:

*Прости, прости! Все крепнет шквал.
Вес выше вал встает,
И берег Англии пропал
Среди кипящих вод.
Плывем на Запад, солнцу вслед,
Покинув отчий край.
Прощай до завтра, солнца свет,
Британия, прощай!*

*Промчится ночь, оно взойдет
Сиять другому дню.
Увижу море, небосвод.
Но не страну мою.
Погас очаг мой, пуст мой дом,
И двор травой зарос.
Мертво и глухо все кругом,
Лишь воет старый пес...*

Современники, во всех странах, читали «Чайльд-Гарольда» в подлиннике. Прекрасный перевод В.В.Левика (моего близкого друга) впервые, после более полутора лет неудачных переводов, полностью передал и ясную простоту поэмы и ее высокое поэтическое совершенство.

Вторая песнь «Паломничества Чайльд-Гарольда», напечатанная в 1812 году вместе с первой песней, сильно ей уступает. Это – суждение нашего времени: сейчас звучит не так уже привлекательно занимающее большую часть песни подробное изображение диких «восточных» нравов тогдашней Албании, хоть это изображение и послужило в свое время образцом и источником для многих художников и поэтов, увлекшихся таким патриархальным Востоком. Но последние шестнадцать строф второй песни, обращенные к угнетенной турками Греции, напоминающие о ее былом величии и призывающие к восстанию против поработителей, - замечательны и прекрасны. Я не знаю, читал ли Байрон Гёльдерлина, так близко совпав с ним и в своей заинтересованности судьбой Греции, и в своем революционном порыве. Н.Я.Берковский был прав, говоря о близости этих двух великих поэтов.

Сознательно или нечаянно следуя Гете, Байрон отказывается от всякой предвзятой нормативности в оценке мира и человека – он непрестанно показывает сложность и противоречивость душевного мира не только отдельного человека, но и целого народа. Жестокое зрелище

корриды не мешает героическому пафосу защиты Сарагоссы и партизанской войны против французских интервентов; сам Байрон, заслоняя своего героя, все время думает о борьбе добра и зла, красоты и безобразия, безумной храбрости и позорной трусливости, стремясь разобраться в сложном переплетении противоборствующих сил и всегда веря, что при нужной целеустремленности и бескорыстной отдаче всех своих сил добро одержит верх над злом, - человек или народ «вырвутся из тупика», как это твердо знает Господь в гетевском «Прологе на небе».

Я не хочу говорить сейчас (скажу после) о тех английских поэтах, которые были во всем противоположны Байрону, как не говорил о тех, кто противостоял Гете. В период между 1789 и 1815 годами не так уж много было людей, всецело – в каком угодно претворении – впитавших и сумевших выразить всеобновляющий дух Великой французской революции. Это мог бы сделать якобинец Шодерло де Лакло^{xix}, но он написал свой удивительный и единственный роман «Опасные связи» накануне Революции и не стал писать ничего больше, заложив в своем романе достаточно взрывчатой силы, пригодившейся и Стендалю и другим величайшим мастерам девятнадцатого века. Сколько угодно смелых, новых и мудрых мыслей могли бы дать для полного освещения глубочайшего перелома, совершенного Революцией, такие великие мыслители тех лет, как Форстер и Гегель, но они выразили эти мысли в публицистике и философии, а не в художественном творчестве.

Всякое идейное или открытое политическое противодействие только обостряет и углубляет убежденность и волю настоящих, подлинно больших творцов, подавляя лишь нестойких, неуверенных в себе людей. Никакие «флюгера», «ортодоксы» или «ловкачи» (из «Сна в Вальпургиеву ночь») не могли даже в такой трудный и неблагоприятный период, как первое послереволюционное двадцатилетие, помешать сложению и росту стремительно складывавшегося, мощного и нового художественного творчества, вобравшего в себя все лучшее, живое, неугасимо плодоносное в искусстве и литературе прошлых веков, но нисколько не склонного повторять или имитировать даже величайших мастеров прошлого. Это в полной мере относится и к Байрону, всегда помнившему о Шекспире и Мильтоне, но сумевшему создать один из самых далекодействующих и сильных «конденсаторов» высокопоэтической творческой энергии в девятнадцатом веке, помогший не одному великому мастеру этого века – от Пушкина и Делакруа до Врубеля и Скрябина.

Должен сказать, что свои размышления о Байроне я выверял в беседах с А.А.Елистратовой и в чтении ее прекрасных книг – лучших исследований истории английской поэзии конца 18 – начала 19 века. Это было и ее ответом на мои суждения о Джоне Констебле и английской живописи его времени. В судьбе Констебля и Байрона и в их творениях было немало общего.

^{xix} Пьер Амбуаз Франсуа ШОДЕРЛО де ЛАКЛО 18.10.1741 – 5.09.1803 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref2.htm#ChL>

* * *

Гёльдерлин и Гете, Бернс и Байрон достойно воплотили в своем творчестве огромные духовные перемены, рожденные Великой французской революцией. Можно пожалеть, что большинство писателей девяностых годов восемнадцатого века и первых пятнадцати лет девятнадцатого *испугалось* революции, выразив в своем творчестве весьма разнообразную, но никак не благосклонную реакцию на ее радикальные преобразования. Такие писатели оказались и в английской литературе, и во французской, и в немецкой.

Так, Вордсворт в своей ранней юности, в конце 1780-х годов, писал хорошие лирические стихотворения — «К Люси» и другие. Но уже в самом начале 1790-х годов, когда власть в революционной Франции перешла от жирондистов к якобинцам, он перешел на охранительные, а вскоре и на весьма агрессивные позиции осуждения всякого просветительского свободомыслия, всяких попыток демократических перемен, проповедуя смирение перед богом и перед властями предрержащими, уйдя в искусственно и нарочито реставрированную христианскую набожность, в нестерпимое ханжество, переполняющее в особенности его пространственные поэмы («Прелюдия», «Прогулка»). Кольридж^{xx} владел виртуозной версификацией и бурным воображением, но эти абстрактные достоинства «овеществлялись» у него в безысходно мрачную, пугающую, отвратительно физиологическую фантастику и мистику, вроде тщательного изображения *гниющего моря* в его темной и невнятной «Песне о старом моряке». Саути^{xxi} — тот просто стал придворным поэтом-лауреатом и занимался политическими доносами на Байрона и Шелли. Вся деятельность этих «озерных» поэтов почти полностью оказалась близкой и нужной отнюдь не вольномысленным людям как тех, так и последующих времен.

Во Франции открытым врагом Великой французской революции и всех радикальных перемен, ею возбужденных, стал Шатобриан и уж особенно злобным и нечестным врагом — Андре Шенье, написавший восторженно-хвалебную оду в честь Шарлотты Корде^{xxii}. По поводу печальной судьбы Шенье, отправленного якобинским Конвентом на гильотину, скорбело немало и поэтов, и простых смертных, но как можно было ответить иначе на такую безмерную подлость, как солидарность с этой коварной обманщицей! Во всяком случае, те представители французской литературы, которые решили пойти по стопам Шенье и

^{xx} Сэмюэл КОЛЬРИДЖ 21.10.1772 — 25.07.1834 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref3.htm#coldr>
^{xxi} Роберт САУТИ 12.08.1774 — 21.03.1843 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref4.htm#south>
^{xxii} Андре ШЕНЬЕ 28.10.1762 — 25.07.1794 http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref1.htm#chn_a
Анна Мария Шарлотта КОРДЕ д'Армон, убийца Марата, 28.07.1768 — 16.07.1793 http://vive-liberta.narod.ru/revol_fem/revol_fem_1.htm#ChC

Шатобриана (Ламартин, Нодье и другие)^{xxiii}, не заработали себе сколько-нибудь почтительного уважения у далеких потомков.

С особо всесторонней последовательностью выступили против идей Великой французской революции многочисленные немецкие писатели рубежа восемнадцатого и девятнадцатого веков — так называемые йенские романтики, а за ними — Новалис, Генрих фон Клейст и другие. Если бы в этот лагерь ненависти и злобы, прямой лжи и клеветы, антигуманистического и, как правило, антихудожественного вымысла переходили какие-нибудь бездарные и никчемные люди — можно было бы сказать, что туда им и дорога, и просто о них не вспоминать. К сожалению, переходили и явно талантливые люди. Но в истории не раз было (до самых недавних времен), что слишком занятые собой интеллигенты чересчур легко пугались всего, нарушающего их погруженность в копание в собственной душе, воспринимаемой как центр мироздания. Можно (и, иногда, достаточно просто и убедительно) разыскивать высокие достоинства, скажем, в трагическом смятении лучших созданий Генриха фон Клейста, попробовав закрыть глаза на его лютую ненависть по отношению к Великой французской революции. Но мне сейчас нет никакой надобности этим заниматься. Я констатирую наличие «теней», чтобы ярче сиял свет.

* * *

Если для изобразительных искусств и художественной литературы период от 1789 до 1815 года был своего рода «колыбелью» рождающейся величественной новой эпохи художественного творчества, то для искусства архитектуры он оказался временем приближающегося завершения высоких достижений этой области искусства почти за тысячу лет. Этот близящийся угрожающий упадок — ведь в 1830—1840-е годы архитектура повсеместно надолго *перестала быть искусством* — еще не ощущался, и не было еще причин для какого-нибудь предвидения грядущей беды. Великие зодчие этих лет, опираясь на своих предшественников, открывали новые, нередко головокружительные, смелые решения, опережавшие свое время на сотню лет — через голову дурного для архитектуры времени от 30-х до 90-х годов. Многие из новых находок были столь дерзким, что не могло при тогдашних технических возможностях просто и осуществиться в реальной практике.

Это прежде всего конечно, относится к архитектурным замыслам двух удивительных фантазеров, а может быть, скорее, пророков, не считавшихся с невозможностью реализации их проектов. Это были Леду и Булле — два вдохновенных мечтателя, одаренные поистине гениальной прозорливостью. Их судьба была странной; все постройки и проекты Леду и почти все архитектурные замыслы Булле были созданы накануне

^{xxiii} Франсуа Рене ШАТОБРИАН 4.09.1768 — 6.07.1848 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref2.htm#chatbr>
Альфонс ЛАМАРТИН 21.10.1790 — 28.01.1869 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref1.htm#alam>
Шарль НОДЬЕ 28.04.1780 — 27.01.1844 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref3.htm#nodier>

Революции, но их смелость, их дерзкая новизна неразрывно связали их в сознании далеких потомков с духовным переворотом, совершенным Великой французской революцией. Эти два великих архитектора — уже не старый восемнадцатый век.

Судьба Леду сложилась трагически: почти все, что он построил, пропало, почти все, что успел задумать, построено не было. В условиях последних предреволюционных лет его величественный и гармоничный, бесконечно изобретательный строго классицистический язык оказался поистине в раздирающем несогласии с временем: построенное при Людовике XVI ожерелье таможенных застав вокруг Парижа своею величавой красотой никак не соответствовало их весьма прозаическому и охранительско-полицейскому предназначению. Ничего нет удивительного в том, что, как только началась Революция, большинство этих застав было разрушено восставшим народом, справедливо видевшим в них не высокую гармонию архитектурного вдохновения, а низменные символы произвола и угнетения. То, что от этих застав осталось, почти все уничтожил Осман при перепланировке Парижа при Второй империи. Сейчас только застава Ла-Виллет, полная удивительного изящества, стройной и соразмерной гармонии, свидетельствует, каким достойным потомком Габриэля и каким провидцем будущего был Леду. Но якобинский Конвент снял с застав Леду позорящее их первоначальное назначение, признав их «воротами Парижа» — прекрасными пропилеями, встречающими всех прибывающих в революционный город.

Оставшийся неосуществленным созданный также до Революции проект промышленного города Шо поражает своим безудержным размахом, не считающимся ни с пространством, ни с временем, но и этот проект противоестественно сочетал в себе новаторскую и смелую градостроительную утопию и почти тюремный, принудительный распорядок предполагавшейся жизни рабочих в этом промышленном городе, целиком предназначенном для добывания и переработки соли.

В противовес смелой, но вряд ли осуществимой фантастичности проекта промышленного города замысел отдельных сооружений этого города раскрывает все неисчерпаемое богатство творческого воображения Леду. Таков знаменитый проект «дома распределителя воды»: бурный и широкий водопад, изливающийся из полуцилиндрического перекрытия второго этажа этого (не слишком, вероятно, уютного для постоянного обитания человека!) красивого здания, — но какой это оказался вдохновляющий образец для Райта, Корбюзье, Сааринена, Зерфюса! Леду предугадал многие идеи ведущих мастеров архитектуры двадцатого века.

Другой мечтатель и изобретатель — Булле — был, пожалуй, еще более далеко идущим в своих фантастических, но рожденных глубокими мыслями проектах, почти сплошь неосуществленных из-за своей недоступной для тогдашней строительной техники чеканно строгой, но слишком грандиозной упрощенно геометрической формы. Один из самых замечательных его проектов — «Кенотаф Ньютона» — это гигантская полусфера, перекрывающая лишь площадку с гробницей великого

ученого. Но мысль Булле ясна и достойна памяти Ньютона: весь небесный свод словно охватывает торжественную тишину и пустынную этого возвышенного одиночества, словно Ньютон навсегда остался хранителем самых глубоких тайн вселенной. И снова этот неосуществимый для своего времени проект стал вполне возможным в новой архитектуре 20 века, вернувшей гением Фрэнка Ллойда Райта уже в самом начале 20 века архитектуру в лоно художественного творчества. Лишь один величавый и строгий проект Булле — дворца Национальной ассамблеи — был создан в годы Революции, но осуществить его не успели.

Очень примечательным архитектором тех лет, в важнейших своих качествах и стремлениях перекликавшимся с Леду и Булле, был английский архитектор Тельфорд, строивший не репрезентативные или интимно-камерные здания, а как будто самые прозаические, «деловые». Но в построенных им доках или гигантском виадуке заключена такая могучая и внушительная простота и монументальность, словно он вдохновлялся архитектурными памятниками Древнего Египта.

Замечательные архитектурные творения были созданы тогда на крайних концах европейской художественной сферы: в России — руками и вдохновением Захарова, в Америке — Джефферсона. Оба они развили и обновили ясный, простой, на редкость изящный классицистический язык архитектурных форм, утвержденных на исходе восемнадцатого века Габриэлем и Камероном. Петербургское Адмиралтейство было начато Камероном, но завершивший строительство Захаров отошел от принципов Камерона в свою собственную творческую стихию, придав прекрасному зданию организованный большими архитектурными массами, но смело и изящно уравновешенный строй, проникнутый естественным, уверенно ясным ритмом, организующим все архитектурные членения и простое ордерное убранство. Не зная ни о Леду, ни о Булле, ни о Тельфорде, Захаров шел тем же путем монументального обобщения, не забывая о роли здания в продуманно ясном и гармоническом единстве построенного Петром Великим прекрасного города. Адмиралтейство Захарова стало одним из главных и определяющих центров всего городского ансамбля.

Томас Джефферсон^{xxiv}, государственный деятель совсем еще молодых Соединенных Штатов Америки, один из президентов республики, философ и просветитель, был в то же время прекрасным архитектором. Ему обязан своим возникновением особенный, заокеанский вариант строгого и импозантного классицистического архитектурного языка. Его собственная усадьба «Монтчелло» или величественный Капитолий штата Виргиния стали примером для многих подражаний, распространившихся по всему Атлантическому побережью, проникших и дальше на Запад — в Луизиану и другие штаты. В этой архитектуре не было, быть может, смелых новшеств тогдашних европейских архитекторов, но спокойный, уравновешенный, разумно ясный и простой, подлинно художественный

строй этой архитектуры хорошо соответствовал умонастроению страны, дважды — в 1775–1783 и 1812–1814 годах — отстоявшей свою независимость от агрессивных покушений Англии вернуть себе утраченные колонии. Не случайно Джефферсон был автором Декларации независимости!

* * *

Перемены в архитектурном мышлении, порожденные Великой французской революцией, остались главным образом в сфере мечтаний, очень значительных, смелых, но неосуществленных проектов, что было естественным из-за слишком большой зависимости этой области художественного творчества от тех, кто поручает и кто обеспечивает строительство, но никаких помех такого рода не могло быть и не было для самого свободного и (как я глубоко убежден) самого высокого из всех искусств — музыки. И действительно, нигде всеобновляющий и героический дух Великой французской революции не воплотился с такою выразительностью, силой и глубиной, как в покоряющем все умы и сердца человеческом творчестве Бетховена.

Среди всех великих имен, обязанных своим величием и своим рождением Великой французской революции, о которых я уже сказал, — будь то Давид, Гойя, Гёльдерлин, Гете или Байрон — на первое место нужно было бы поставить все же Бетховена. Но им можно было бы ровно так же начинать эту мою книгу, как и заканчивать всю ее целиком, потому что искусство, созданное Бетховеном, было не только одной из главных, основополагающих действенных сил в сложении и развитии всего художественного творчества девятнадцатого века, не только одной из высших его вершин, но и одним из самых важных, определяющих и исчерпывающих итогов всего мирового художественного творчества между Великой французской революцией и первой мировой войной. Бетховену принадлежат некоторые самые основные, решающие качества всего человеческого сознания, в долгой и мучительной борьбе сложившиеся в ходе истории этого века, так или иначе поддерживаемые всеми величайшими творцами всех областей искусства.

Как и все другие настоящие большие мастера 19 века, Бетховен превосходно знал искусство своих предшественников — Баха, Генделя, Глюка, Гайдна, Моцарта — и, как и все другие вольные и свободные творцы нового искусства, глубоко претворял по-своему великие открытия прошлого. Он также обладал пророческим даром и верно предугадал все важнейшие, основные пути развития музыки — вплоть до начала двадцатого века, да и дальше. Кто только из музыкантов не считал Бетховена своим учителем, наставником, вдохновителем? И хотя в предшествовавшем, 18 веке высокий расцвет искусства музыки от Баха до Моцарта впервые в истории человечества поставил музыку превыше всех искусств — Бетховен вовсе не был каким-либо «завершителем» прежнего расцвета музыки, как не был и основателем некой новой школы, — он был *один*, неподражаемый и несравненный, говоривший со своим временем и с потомками, как не говорил никто ни до него, ни после. Он вобрал в себя преобразующую силу Революции — силу столь

широкую и глубокую, что никому из музыкальных «потомков» Бетховена не удалось охватить и воспринять ее целиком — хорошо, если им доставались отдельные элементы этой всеобъемлющей силы.

Об особом месте Бетховена и особых качествах его творческого дара прекрасна сказала В.Д.Конен: «Как ни ясны связи Бетховена с искусством предшествующей и последующей эпох, попытка связать его с определенными стилистическими категориями приводит к убийственной схематичности, перечеркивающей всю неповторимость этого гениального художника. Ибо, соприкасаясь отдельными своими сторонами с искусством классицистов 18 века и романтиков следующей эпохи, музыка Бетховена на самом деле не совпадает по самым важным, решающим признакам с требованиями ни того, ни другого стиля. Более того, ее вообще нельзя характеризовать при помощи стилистических понятий, сложившихся на основе изучения творчества других художников»²⁰.

Да, действительно, музыку Бетховена так же невозможно подчинить каким-либо заранее установленным нивелированным и слишком поспешно обобщенным нормам и приметам некоего «стиля», как и «Фауста» Гете или «Капричос» и «Роковые последствия кровавой войны с Бонапартом» Гойи, как нельзя, впрочем, вместить в некий строго определенный «стиль» и Пушкина, и Стендаля, и Жерико, и Манэ, и Серова... Понятие «стиля», по отношению к 19 веку, на девять десятых можно сдать в архив давно отживших свой век, безнадежно устаревших и безнадежно бесплодных ученых терминов, сейчас лишь тормозящих и засоряющих развитие науки об искусстве.

Редко бывало в долгой истории человечества, чтобы все самое лучшее, самое благородное, самое возвышенное в творческой энергии целого века так концентрировалось, так сосредоточивалось в короткой (сравнительно с веком) деятельной жизни одного человека, даже удивительного и необыкновенного.

Так, вероятно, было с Фидием, с Микельанджело, наверное с Тутмосом, скульптором при амарнском дворе, создавшим портреты Нефертити и Эхнатона. В девятнадцатом веке даже не Гете и не Гойя, а только — *как я думаю* — Пушкин обладал таким же универсальным, всеобъемлющим гением, как Бетховен. Это стало видно издали, на большом расстоянии времени — современники знали это плохо — и, кроме немногих чутких и свободомысленных людей, Пушкина боялись и травили, Бетховена считали странным, нелепым чудачком, чересчур далеко заходящим в своих дерзких новшествах.

Впрочем, так было ведь и с Бахом, и с Рембрандтом, и с Шуманом, и с Ватто, и со сколькими еще величайшими мастерами... Шутки ради и в некоторое утешение можно сказать, что, может быть, один Микельанджело сумел настолько ошеломить своих современников могуществом своего таланта, что ему (согласно одной легенде, быть может, и не слишком точной) позволено было бросать своими башмаками в папу Юлия, когда Микельанджело лежал на спине на лесах под потолком Сикстинской капеллы, который он расписывал, не обращая внимания на капавшую ему на лицо краску, а папа Юлий явился в капеллу

с какими-то непрошеными замечаниями. И папе пришлось, подобрав полы, поспешно удирать прочь, не посмев выразить никакого неудовольствия! Но так было, вероятно, один раз в истории. Бетховену, как и Пушкину, как и Манэ, пришлось много хуже, чем плохо принятым гениям более давних времен: им пришлось жить в прочно установившемся буржуазном обществе, совсем не восприимчивом к настоящему большому искусству. В девятнадцатом веке оказалось слишком много некультурной толпы собственников, обывателей, чиновников всех мастей и рангов, всевозможных самодовольных и самоуверенных мещан, нередко даже облаченных в королевские мантии, подобно английской королеве Виктории или русскому царю Николаю I! Этим людям были нужны не Бетховен, а Калькбреннер, не Бальзак, а Эжен Сю, не Манэ, а Кабанель, не Ганс фон Марэ, а Бёклин!

Бетховен ничего не сочинял, подчиняясь вкусам какого-либо королевского или герцогского двора, каких-либо священников и епископов, он был полностью независимым в своих исканиях и своих открытиях композитором, не считавшимся ни с чьими мнениями, ни с какими-либо правилами, «принятыми в хорошем обществе». Все, что он делал, отмечено печатью его неповторимо личного творческого дара и направлялось только его личными идейными и художественными поисками.

В.Д.Конен написала о Бетховене так, как я написать не сумею, и я приведу некоторые ее суждения, глубокие и верные²¹, с которыми я всецело согласен. «Изумительное богатство звучаний бетховенской музыки, их непосредственная красота и тонкая колористичность все же не отесняют на второй план строгую архитектонику. Воспринимаемая как ничем не сдерживаемое эмоциональное излияние, как буря романтических чувств, музыка Бетховена на самом деле покоится на виртуозно воздвигнутом, крепко спаянном логическом фундаменте». «Бетховен не только неподражаемо индивидуален... На протяжении всего творческого пути Бетховен непрерывно расширял выразительные границы своего искусства, постоянно оставляя позади не только предшественников и многих современников, но и собственные достижения более раннего периода... Достаточно сопоставить почти любые, произвольно выбранные произведения Бетховена, созданные им на разных стадиях творческого пути, чтобы убедиться в невероятной многогранности его стиля... Ни одну из сонат нельзя выделить как наиболее характерную для бетховенского стиля в области фортепианной музыки. Ни одно произведение не типизирует его искания в симфонической сфере. Даже проходящие через все его творчество героико-трагические образы, которые роднят между собой такие произведения, как, например, Патетическая соната и «Аппассионата», Героическая и Девятая симфонии, увертюры «Эгмонт» и «Кориолан», - даже они в каждом отдельном случае трактованы сугубо индивидуально. Иногда в один и тот же год Бетховен выпускает в свет произведения, столь несхожие между собой, что на первый взгляд невозможно приписать их одному и тому же автору. Вспомним хотя бы всем известные

Пятую и Шестую симфонии. Каждый штрих в тематизме, каждый прием формообразования в них столь же резко противостоят друг другу, сколь несовместимы общие художественные концепции этих симфоний — остротрагедийной Пятой и идиллически-пасторальной Шестой... При глубоком впечатлении могучей творческой личности, лежащем на всех бетховенских сочинениях, каждый его опус — художественная неожиданность. И при этом каждый являет собой чудо стилистической законченности».

Я думаю — разве не так писал всю свою жизнь Пушкин, особенно уже начиная с «Послания Юрьеву» 1821 года?

«Только подобной многогранностью бетховенского искусства можно объяснить столь парадоксальное на первый взгляд явление, как то, что самые разные, иногда резко непохожие друг на друга композиторы считали себя наследниками и продолжателями Бетховена, имея для такого мнения реальные основания». В.Д.Конен называет (характеризуя их) Шуберта, Берлиоза, Мендельсона, Вагнера, Листа, Брамса, Шумана. Но разве только на музыкантов оказывал такое покоряющее влияние Бетховен? Думаю, на всех, кто слушал его великие творения и принимал их всей душой, и таких людей в 19 веке было много. Не принимали те, кого устрашала его мятежная сила, свободное выражение таких чувств, которые были чужды этим «не принимающим» Бетховена людям. Одно из постоянных и странных заблуждений искусствознания — думать, что Бетховена или Шумана, Пушкина или Китса, Констебля или Манэ не понимали их недалекие или невнимательные современники. Они прекрасно понимали, откуда им грозит опасность, что именно глубоко враждебно их сытому благополучию, самодовольному самоутверждению! Не такие уж они были недогадливые. Но для настоящего художественного творчества девятнадцатого века гениальное искусство Бетховена было основой основ, неисчерпаемым источником все новых и новых претворений (подражать такому искусству, стилизовать, имитировать его — нельзя). Я думаю, что не ошибусь, сказав, что воздействие Бетховена было столь могущественным не только потому, что представляло бесконечно многообразные образцы совершенного мастерства, но еще больше потому, что в этом многообразии и мастерстве заключалось бесконечное богатство душевных состояний и волнений — и не легковесных, пустых, безразлично-созерцательных, или трусливо-успокоенных, или бегущих от жизни в какой-нибудь фантастический и безнадежно мрачный вымысел, а волнений и чувств жизнеутверждающих, мятежных, драматических, радостных... Искусство Бетховена пронизано глубокой человечностью, оно раскрывает все самые благородные душевные силы человека. В.Д.Конен пишет²²: «Бетховенское представление о прекрасном требовало подчеркнутой обнаженности чувств. Он искал иные (чем у композиторов 18 века. — А.Ч.) интонации: динамичные и беспокойные, резкие и упорные. Звучание его музыки стало насыщенным, плотным, драматически контрастным, его темы приобрели небывалую дотоле лаконичность, суровую простоту. Композиторы ранней классицистической школы и не помышляли о самой возможности столь грандиозных кон-

струкций, какие стали типичными для Бетховена, о подобной свободе развития в рамках сонатной формы. ...Небывалая эмоциональная сила его музыки, ее новое лирическое качество, свобода формы (по сравнению с классицизмом 18 столетия), наконец, широчайший диапазон выразительных средств — все это вызвало восхищение романтиков и получило дальнейшее развитие в их музыке». Я позволю себе добавить, что и драматизм, и суровость, и простота, и грандиозность, и эмоциональность, и лиризм, и свобода — все это, соединенное и слитое вместе, необыкновенно полно и точно соответствовало духу Великой французской революции, с особенной, поистине «программной» цельностью и ясностью выражало сокрушительное и вместе с тем созидательное обновление умов и сердец человеческих, рожденное Революцией. Всем своим существом, самым фактом своего появления искусство Бетховена выражало победу, торжество высокого человеческого творчества над всеми низинами и трясинами убожества и ничтожества. Бетховен в наивысшей степени отвечал тому толкованию первой строки Евангелия от Иоанна, к какому пришел в своих размышлениях Фауст: «В начале было Дело».

Я не намерен высказывать по поводу творений Бетховена некие небывалые оригинальные суждения, не смея соревноваться с профессиональными учеными историками и теоретиками музыки. Но хочу изложить некоторые — сугубо личные — впечатления, рожденные музыкой великого композитора, прошедшие сквозь всю мою жизнь, начиная от тех бетховенских сонат, которые я учил наизусть в музыкальной школе накануне Октябрьской революции. Исполнять музыку самому мне в дальнейшем не пришлось, но слушать симфонии, сонаты, квартеты, концерты Бетховена мне удалось в течение всех долгих десятилетий до наших дней, в исполнении то Клемперера, то Тосканини, то Фуртвенглера, то Гольденвейзера, то Григория Гинзбурга и других прекрасных музыкантов. Приношу извинения ученым-музыковедам, если скажу что-нибудь профессионально несостоятельное.

Ранние симфонии Бетховена, сочиненные еще в 1790-е годы (Первая и Вторая), еще очень близки к Гайдну и Моцарту, не уступая им, но и не нарушая высоких принципов венского классицизма.

Перелом к совсем новому искусству произошел в первые годы девятнадцатого века. Третья (Героическая) симфония 1803 года потрясает своей совершенной и законченной новизной и своим глубоким обнажением души нового века, родившегося в грандиозной ломке всех основ человеческого сознания, - ломке, изменившей весь строй чувств и мыслей человека, свидетеля стремительного шквала истории. Бетховен словно взял на себя право говорить от имени всего прогрессивного человечества и сказал так смело, так полно и так величественно, как не могли сказать ни Давид, ни Гойя, ни Гете, ни Байрон. Героическая симфония пронизана всем пафосом, всем напряжением, всей силой Великой французской революции, и пафосом не ораторским, не учительским, не отрешенно-философским, а взволнованно человеческим, полным глубочайшей гармонии и надежды. Бурная динамика симфонии

отлита в такую чеканную, прозрачную форму, каждая нота возникает с такой неукоснительной закономерностью, что именно ее словно ожидаешь заранее — и не ошибаешься. Нет ни одной лишней, случайной ноты, весь строй симфонии проникнут глубокой соразмерностью и беспредельным изяществом, и звучит она так величаво и гордо, что вне всяких сомнений и субъективных настроений повествует о высшей победе человеческого чувства и человеческого интеллекта. Из всей смятенной, тревожной, разноречивой, грозной, трагической истории событий Великой французской революции Бетховен извлек *квинтэссенцию* ее смысла, ее значения, ее героической и вместе с тем увлеченно-радостной, лирически человеческой природы. Одно только то, что подобное чудо могло быть создано одним, пусть необыкновенным человеком, заставляет восхищаться и гордиться девятнадцатым веком новой эры человеческой истории не меньше, чем побуждает плафон Сикстинской капеллы Микельанджело гордиться величием и мощью Высокого Возрождения.

Бетховен собирался посвятить Героическую симфонию Наполеону, пока считал его *наследником* Великой французской революции, «мятежной Вольности», по выражению Пушкина. Он с негодованием отказался от своего намерения, узнав о коронации Наполеона как императора Франции, что свидетельствовало об *измене*, о предательстве, о том, что Наполеон стал *убийцей* Революции (как определил Пушкин).

Последующие симфонии Бетховена — Пятая, Шестая (Пасторальная), Седьмая (о Девятой я скажу позже, во второй главе этой книги) — ничем не уступают в своем великом мастерстве Героической, но они уже не начинают, а продолжают и развивают сделанные Бетховеном новаторские открытия. Каждая — законченное и целостное совершенство, и в каждой поражает неожиданная и, в то же время, естественная новизна, отметающая какие бы то ни было повторения ранее найденного. Взволнованная, напряженная тревога Пятой симфонии сменяется светлой и безмятежной тишиной (в смысле состояния чувств человеческих) Пасторальной симфонии, но каждая из этих вещей — целый мир сложнейшей душевной жизни, во всем своем безграничном многообразии строго закономерный, целостный, полный естественной простоты и соразмерности.

Но то же самое нужно сказать и о сонатах Бетховена! Каждая из них — виртуозно выполненная ювелирная драгоценность, *продуманная* в каждом своем звучании и каждый раз иная, ни в чем не повторяющаяся предшествующие. Но эта продуманность, строгая конструктивность являются неременной основой для выражения бесконечно богатого, прихотливо-изменчивого, то светлого, то напряженно-драматического эмоционального состояния. Глубоко реальное, чуждое какой-либо отвлеченной созерцательности, уходу прочь от земли, живое человеческое чувство — единственная и неизменная цель этого безбрежного моря прекрасных гармоний. Выбирать лучшие среди сонат Бетховена — дело безнадежное, но мне лично кажутся самыми совершенными Семнадцатая, Двадцатая и Двадцать третья сонаты, быть

может, наиболее утверждающе светлые. Вторая часть Двадцатой сонаты – tempo di menuetto – может служить, как я думаю, эпиграфом или девизом ко всему высокосовременному художественному творчеству девятнадцатого века – от «Умирающего Марата» и «Венеры-цыганки» до «Девочки на шаре» Пикассо и серовского «Похищения Европы», от «Коринфской невесты» и первой песни «Паломничества Чайльд-Гарольда» до «Дома с мезонином» Чехова или «Небесной гончей» Франсиса Томпсона. Это не пустая игра произвольными перечислениями, а мое credo, даже и не блещущее какой-либо особой оригинальностью.

Но почему бы не заменить этот менуэт из Двадцатой сонаты удивительным Пятым концертом Бетховена?

Я думаю, что развитие разных сторон и качеств музыки Бетховена в музыке позднейших композиторов, в частности композиторов-романтиков, не только не исчерпало всего огромного богатства бетховенского искусства (так считает и В.Д.Конен), но не затронуло его главного и важнейшего смысла, оставив Бетховена во всей целостности и неповторимости его великих открытий возвышаться недоступной вершиной над всей (в своей сфере, в своих качествах и пределах – прекрасной) музыкой девятнадцатого века. Встать с ним вровень не удалось никому.

* * *

У меня нет ни возможности, ни необходимости называть и более или менее полно рассматривать всех художников, писателей и музыкантов, выступивших в период между взятием Бастилии и битвой при Ватерлоо и достойных быть поставленными в том же ряду подлинно передовых художников-творцов, что и названные в этой главе моей книги.

У меня есть явные и несомненные пробелы и упущения. Так, например, я ничего не написал (причем не по недосмотру, а вполне сознательно) об Уильяме Блейке^{xxv} – удивительном поэте и очень странном художнике рубежа 18 и 19 веков. К поэтическому творчеству Блейка я отношусь с глубочайшим уважением, как только и можно к нему относиться. Но я абсолютно не способен принять и понять его обильную акварельную живопись, проникнутую не знающей никаких пределов болезненной и уродливой фантастикой, – так высоко поднятой на щит во времена недолгого цветения европейского и американского сюрреализма 20 века. Всю жизнь я не мог уразуметь, как могли соединиться в разностороннем творчестве безусловно гениального, и одного человека совершенно несовместимые, взаимоисключающие умонастроения. Не помогли ни поездка в Англию, ни чтение литературы о Блейке-художнике, представляющей не больше чем беспомощный лепет. Я решил воздержаться от неубедительных домыслов и сочиненных гипотез, пока сам (быть может!) не решу этой загадки.

Но те, о ком я здесь написал, – ясны и безусловны. Невзирая ни на

какое противодействие, они заложили прочную, фундаментальную основу для дальнейшего плодотворного развития художественного творчества девятнадцатого века – бесконечно богатого, нового, непохожего ни на какие века, бывшие раньше.

ГЛАВА ВТОРАЯ. ОТ БИТВЫ ПРИ ВАТЕРЛОО ДО КОНЦА ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ

Битва при Ватерлоо и падение империи Наполеона I обозначили начало новой эпохи в истории Нового времени. Они определили радикальное изменение общественной и политической ситуации в Европе и резко контрастное, непримиримо противоположное расхождение двух противоборствующих сил – тупой и злобной реакции и долгой череды восстаний и революций, расширивших и углубивших преобразующую работу Великой французской революции.

Уже в борьбе против наполеоновской агрессии странным образом переплетались две совсем несходные, разнонаправленные силы. Если для консервативного торийского правительства Англии, для царского правительства Александра I, для опрокинутых и изгнанных Наполеоном монархов Пруссии, Австрии, Испании и всяких немецких королевств, княжеств, герцогств война против Наполеона значила, лишь возвращение к старым порядкам и ликвидацию всех опасных последствий Великой французской революции, то для народно-освободительного движения в разных странах эта борьба против Наполеона означала особенно яркий и пылкий подъем свободомысленных, демократических устремлений, а иногда и прямого революционного воодушевления. Отечественная война 1812 года, вопреки аракеевской реакции, подготовила восстание декабристов, мракобесие испанского короля Фердинанда VII привело ко второй испанской революции и к мощному южноамериканскому восстанию, руководимому Боливаром, вспыхнуло восстание в Греции, в Англии началось чартистское движение, даже в разбитой, подавленной Франции контрреволюционная реставрация Бурбонов кончилась Июльской революцией 1830 года. Начавшей было бурно наступать реакции пришлось почти повсюду переходить к обороне.

Такая предельно обострявшаяся расстановка общественных сил породила ровно такую же поляризацию художественных свершений этого времени – от 1815 года до второй половины тридцатых годов, до года смерти Пушкина и Констебля, словно отметившей важные перемены во всей ситуации в художественном творчестве – в искусстве и литературе Европы и Америки.

Действительно, трагическая гибель Пушкина, так обрадовавшая Николая I и великосветское общество и так ошеломившая всех настоящих русских людей, заставила переосмыслить и глубже понять самое назначение высокого художественного творчества. Никем не замеченная смерть величайшего, наряду с Томасом Гейнсборо, художника Англии обозначила полное и долгое, на многие десятилетия, торжество художественной реакции в английском искусстве и во всех понятиях и вкусах «викторианского» (на этот раз в полном смысле этого слова!)

английского общества. К концу тридцатых годов полное господство буржуазной идеологии и выражавшего ее «салонного» искусства прочно устанавливается и во Франции.

Но очень важно, что такое искусство и вполне подобная ему литература во всех странах, включая и Соединенные Штаты, все более вырождаются и мельчают — противопоставить настоящему художественному творчеству что-либо подлинно значительное, талантливое, серьезное становится невозможным. Если в первые двадцать лет после Великой французской революции противниками совершенных ею глубоких идейных перемен выступали часто действительно одаренные, бесспорно яркие и в чем-то значительные писатели и художники, будь то Шатобриан или Вордсворт, Клейст или Тернер, то теперь им на смену явились цинические дельцы вроде Ораса Верне, бездарные ничтожества вроде Делароша или совсем уж грязные подонки вроде Булгарина. Защита покоя и процветания господствующего класса все больше становилась функцией цензуры, полиции, продажной журналистики, чиновничьего аппарата — деятельностью отнюдь не творческой. Но своим писателям и художникам, конечно, обеспечивались и слава и хорошие доходы. Воевать с этим болотом, с так широко распространившейся губительной плесенью было трудно. Тем более решительными были военные действия.

* * *

Прежде всех на битву при Ватерлоо откликнулся Байрон^{xxvi} — в третьей песни «Паломничества Чайльд-Гарольда», напечатанной в 1816 году.

Третья песнь поэмы — одно из самых совершенных и самых значительных творений Байрона. В поразительных по силе и красоте, по удивительной реалистической зоркости и ясности видения и понимания образах и описаниях здесь следуют друг за другом, после лирической исповеди поэта, изображение битвы при Ватерлоо, характеристика Наполеона, картины природы в путешествии вверх по Рейну и по Швейцарии. Байрон был в Бельгии во время битвы при Ватерлоо и слышал канонаду, доносившуюся с поля сражения, узнал о событии буквально из «первоисточника» и необычайно верно и прозорливо определил и расценил смысл и значение этого сражения, решившего судьбы Европы. И с неменьшей верностью и справедливостью написал о Наполеоне, о его исторической роли и судьбе, вне всякой идеализации и без иллюзий, что конец его владычества может смениться чем-то более справедливым и прогрессивным:

*Иль быть Земле и до скончанья дней
Все той же? Кровь удобрила ей лоно,
Но мир на самом страшном из полей
С победой получил лишь новых королей.*

*О Ватерлоо, Франции могила!
Гарольд стоит над кладбищем твоим.
Он бил, твой час, - и где ж Величье, Сила?
Все — Власть и Слава — обратилось в дым,
В последний раз, еще не победим,
Взлетел орел — и пал с небес пронзенный,
И, пустотой бесплодных дней томим,
Влачит он цепь над бездною соленой, -
Ту цепь, которой мир душил закабаленный.
Урок достойный. Рвется пленный галл,
Грызет узду, но где триумф Свободы?
Иль кровь лилась, чтоб он один лишь пал,
Или, уча монархов чтить народы,
Изведал мир трагические годы,
Чтоб вновь поправить для рабства все права,
Забывать, что все равны мы от природы?
Как? Волку льстить, покончив с мощью Льва?
Вновь славить троны?..*

С таких слов, с таких абсолютно верных, смелых, свободных суждений начинается священная война и Байрона, и Китса, и Пушкина, и других великих поэтов и художников против Реставрации, против Священного союза, против всей той мертвящей косности, душевной неподвижности, злобной трусости, которые одержали верх в битве при Ватерлоо и которые будут всеми способами подавлять все живое, человеческое, рвущееся к свободе, подлинно демократическое, народное! О чем бы ни писали, что бы ни рисовали, о чем бы ни думали *настоящие* поэты, романисты, художники этих необыкновенных лет — конца десятих, двадцатых, тридцатых годов девятнадцатого века, - они всегда, по существу, писали и рисовали не эстетические трактаты, а политические памфлеты. Это была трудная, тяжелая, самоотверженная война за высокие гуманистические ценности против опасного и очень сильного врага. А этот враг опирался не столько даже на штыки, на полицейских и судей, сколько на обывательскую трусость, на чувство собственности, на все более расширяющееся буржуазное «делание денег»!

Никакой мирной идиллии, обретенного душевного мира, небесного покоя и тишины не было в искусстве и литературе девятнадцатого века, и со всей ясностью это определилось именно в это время — с конца 1810-х до конца 1830-х годов.

Битва при Ватерлоо оборачивается для Байрона и другой стороной: он говорит о гибели сотен тысяч молодых людей, отдавших жизнь неведомо за что:

*Напрасны были слезы нежных глаз
Над прахом тех, чей цвет увял так рано,
Чей смелый дух безвременно угас.*

.....

*Вот принял их Арденн зеленый кров,
От слез природы влажные дубравы.
Ей ведом жребий юных смельчаков;
Как смятые телами павших травы,
К сырой земле их склонит бой кровавый.
Но май придет — и травы расцвели,
А те, кто с честью пал на поле славы,
Хоть воплощенной доблестью пришли,
Истлеют без гробов в объятиях земли.*

.....
*Я был печален: сердце устремилось
От жизни, от всего, что вновь цвело,
К тем, воскресить кого ничто уж не могло.
Их тысячи — и тысячи пустот
Оставил сонм ушедших за собою.*

Но в отличие от мрачных и безнадежно пессимистических романтиков Байрон совершенно не склонен предаваться пассивному и беспомощному унынию:

*В лохмотьях парус, киль разбили грозы,
И все же судно движется вперед.*

.....
*И сердце, хоть разбитое, живет
И борется в надежде перемены.*

Так солнце застит мгла, но день прорвется пленный.

И глубоким контрастом к картинам тяжелой и несправедливой Истории возникают в поэме полные жизни и красоты картины природы — берегов Рейна, гор Швейцарии, - природы благодатной и величавой, пронизанной созидательным человеческим трудом. Если о Вордсворте очень точно и справедливо сказал Пушкин, что «вдали от суетного света природы он рисует идеал», то у Байрона нет никакого «идеала» природы (как и у Констебля!), а конкретная, реальная, неповторимо особенная природа, и к тому же вовсе не расположенная где-то вдали от суетного света, а переплетенная с обыденной и повседневной человеческой жизнью! И уж, во всяком случае, не зовущая к смиренному христианскому благочестию.

Природа, на этот раз итальянская, переполняет последнюю, четвертую песнь «Паломничества Чайльд-Гарольда» (1818), и Байрон непрерывно сопоставляет эту прекрасную природу с памятниками и событиями древней римской истории и с состоянием современной Италии, готовящейся к мятежу против австрийского господства. Байрон в Италии ведь и погрузился с головой в работу по подготовке восстания, став деятельным участником карбонарского движения, создавая и поддерживая подпольные карбонарские организации. Уехав навсегда из Англии, он окончательно стал пламенным революционером и в своей поэзии и в своей общественной и политической работе. Он даже внешне стал похож не на утонченно-аристократического лорда, каким его обычно представляют и изображают, а на простого, даже грубого угольщика

(карбонария!), рыбака, шахтера. Я видел в Музее Китса и Шелли в Риме (в квартире, где жил и умер Китс, рядом с Испанской лестницей) карандашный портрет Байрона итальянских лет — суровый, крепкий человек, с резкими чертами лица и коротко остриженными волосами — ничего «идеально-романтического» и барского!

Все, что Байрон писал в последние годы своей жизни — «Дон Жуан», «Каин», «Бронзовый век», «Беппо», «Остров», - многолико и многогранно раскрывает один и тот же целостный и властно целеустремленный душевный строй, будь то насмешка и сатира, как в «Дон Жуане» или «Бронзовом веке», или гневная инвектива против религиозного смирения, как в «Каине», или даже нежная и задушевная лирика, как в «Острове». Мятежный дух Байрона неразрывно связан с реальной жизнью, с многообразней человеческих характеров, с действием, а не созерцанием, и он беспощаден к темным силам английской, итальянской, международной реакции, предвещая и Гейне, и Бодлера, и Щедрина, и Анатоля Франса.

Конечно, особенной «взрывчатой силой» проникнут «Дон Жуан», сразу же вызвавший, как говорит А.А.Елистратова²³, «бурю негодования в «обществе». Она же пишет: «В этой сатирической энциклопедии современной жизни ниспровергались все авторитеты, разоблачались все лицемерные претензии, все фальшивые репутации и благонамеренная ложь. И, что казалось особенно опасным, это совершалось непринужденно, как бы невзначай, в стихах, которые увлекали читателя, подчиняя его обаянию интимно-доверительной авторской интонации, шутовское простодушие которой оборачивалось убийственной иронией... Саути печатно объявил, что «Дон Жуан» равнозначен государственной измене». Консервативные умы смущали в этой поэме не только «безнравственные», с их точки зрения, и «неприличные» вольности, но и полная свобода от всяких норм и правил, непрерывное смешение высокого и низкого, прекрасного и безобразного, подлинно поэтического и весьма неказистого и прозаического, причем вся «негативная» сторона поэмы была обращена к современному английскому обществу, начиная с беспутного короля Георга IV и его министров, кончая продажными и бездарными литераторами и достойной лишь презрения критикой. Этим основным контрастом пронизана вся поэма, куда бы ни уводили ее традиционного героя его веселые или горестные приключения. В непринужденных, то лирических, то полемических отступлениях Байрон неизменно говорит от своего имени, так же, как вспоминал о Чайльд-Гарольде только для того, чтобы мотивировать перемещения из одной страны в другую:

*Прекрасен звезд медлительный восход,
И ветерок, вспорхнувший ночью лунной,
И теплый дождь, когда он к небу вдруг
Вздывает семицветный полукруг.*

*Прекрасен дом, в котором все знакомо,
И дружелюбный лай цепного пса,*

Объятыя, слезы, на пороге дома,
Сияющие нежностью глаза,
А после - утра вешнего истома
И радостные птичьи голоса,

Жужжанье пчел, ручья прозрачный трепет,
Девичий смех и первый детский лепет.
Прекрасна осень в блеске багреца,
Пурпурно-шумный ливень винограда,
И сельский мир, врачующий сердца,
Уставшие от городского чада...
И тут же, следом:

Прекраснее, - какое в том сомненье! —
Коль старый лорд, угрюмый скопидом,
Чьей смерти все мы ждали в нетерпенье,
Отправился на небо и притом
Оставил нам в законное владенье
Поместье, титул иль доходный дом, -
Солидное наследие, которым
Давно мы все клянемся кредиторам...
(Перевод В. Левика)

Зоркость Байрона замечательна: если дожидаться «в нетерпенье» смерти старого лорда наследники могли и в старой аристократической Англии, то неожиданно оказавшийся в «солидном наследии» этого старого лорда «доходный дом» одним этим своим присутствием свидетельствует о наступивших новых, вполне буржуазных временах, к которым Байрон питает ровно такую же брезгливую антипатию, как и к столь враждебному ему «высшему обществу». В шуточной (на вид) строфе «Дон Жуана» словно в сконденсированном виде определена вся та глубоко антигуманистическая ситуация в Англии, противовес которой Байрон верно и прозорливо нашел в тех рабочих-луддитах, которых защищал в своих речах в палате лордов.

Словно следуя «Фаусту» Гете или поражающему воображение контрасту «Королевского семейства» и «Венеры-цыганки» Гойи, Байрон то шутя, то с неумолимой резкостью противопоставляет «свет» и «тени», неизменно видя это противоборство в современной реальной действительности.

Когда в 1824 году в Греции вспыхнуло восстание против турок, Байрон, уже вставший на сторону испанского народа в его борьбе против французской интервенции, на сторону итальянских карбонариев в их борьбе за национальное освобождение от австрийского господства, счел своим долгом отправиться на помощь греческому народу в его героическом восстании. В том же 1824 году он умер в Миссолунгах, и этот благородный конец жизни великого поэта еще более способствовал его славе и его влиянию на все свободолюбивые умы и сердца. Но враждебное отношение к нему со стороны английского «хорошего общества» дожило до двадцатого века.

* * *

В сложную и противоречивую эпоху между 1815 годом и тридцатыми годами не так-то просто было ясно разбираться в ходе и смысле современных общественных отношений и исторических событий и перемен. Это наглядно видно на примере творчества Вальтера Скотта, сыгравшего важную роль в сложении новой литературы девятнадцатого века наперекор глубоким внутренним противоречиям ее отношения к миру и человеку. В этой сложности и противоречивости мировоззрения Скотта, затруднявших и нередко замутнявших его смелые и новаторские прозрения, было, конечно, много характерного для времени, но мне нужно отметить лишь то, чем Скотт содействовал главной линии развития художественного творчества 19 века.

Как совершенно точно (и исчерпывающе!) определили Б.Г.Реизов^{24xxvii} и А.Е.Елистратова²⁵, Скотт, первооткрыватель и создатель исторического романа (какого до него не было), впервые представил историю недавнего или далекого прошлого не как столкновение отдельных, пусть героических, личностей, а как широкую динамическую и драматическую картину массовых народных движений, как противоборство отживших свой век феодальных умонастроений и понятий с пришедшими им на смену новыми, но несколько не более возвышенными и разумными; у него впервые в роли не только эпизодических и второстепенных действующих лиц, но и в роли главных героев, определяющих своими действиями ход событий, выступили люди из народа, как, например, цыганка Мег Меррилиз (в романе «Гай Маннеринг») или Дженни Дине (в романе «Эдинбургская темница»), принадлежащие к числу самых ярких и живых человеческих образов, созданных Скоттом. И именно народные характеры — будь то шотландские крестьяне, согнанные с своих земель и сражающиеся с английскими солдатами, или вольные разбойники Робин Гуда — получались у него, как правило, гораздо естественнее, живее и правдивее, чем достаточно часто совсем бледные и невыразительные фигуры людей из более высоких общественных классов, колеблющиеся между противоборствующими силами, нерешительные и ищущие компромиссов. В этом, впрочем, нечаянно или сознательно Скотт отразил реальный ход английской истории, особенно со времени «славной революции» 1688 года, закончившейся полным соглашением между старой феодальной аристократией и буржуазией. И высокому значению романов Скотта, особенно самых ранних «шотландских» романов, написанных между 1814 и 1819 годами, не помешали ни его неприязнь по отношению к Великой французской революции (особенно остро и несправедливо сказавшаяся в его поздней «Жизни Наполеона Бонапарта»), ни его торийские убеждения (доставившие ему под конец жизни большие неприятности и огорчения). Не случайно Байрон относился к Скотту (правда, это было до больших перемен в характере и

творчестве Скотта) с глубоким уважением, а Скотт в свой черед высоко оценил поэзию Байрона. Уже Белинскому многие главные герои романов Скотта казались ничтожными и бесцветными, но за этими неподобающе «главными» действующими лицами выступал такой действенный, значительный и яркий народный «фон», составленный не из стандартных марионеток, а из живых и разных человеческих характеров, что этим вялым и неинтересным «главным героям» можно было (можно и сейчас) не уделять никакого почтения и никакого внимания.

Скотт опирался в какой-то мере на своих предшественников конца 18 века (м-с Эджуорт, Джейн Остин) и даже на самые эффектные образцы «готического» романа 18 века, по все самое важное в своем историческом методе открыл и создал сам.

* * *

Очень сложным и противоречивым было поэтическое творчество Шелли^{xxviii} – бесспорно великого, но чрезвычайно странного поэта Англии тех бурных и мятежных лет. В полную противоположность Вальтеру Скотту противоречия у Шелли возникли на совсем иной основе: это был трудно совместимый контраст между ясными, конкретными и глубокими, подлинно революционными убеждениями поэта и возвышенной и вдохновенной, но совершенно условной, надуманно *литературной* аллегоричностью и символикой подавляющего большинства его поэтических произведений – от юношеской поэмы «Королева Маб» 1813 года, когда Шелли исполнился двадцать один год, и до «лирической» драмы «Освобожденный Прометей», написанной в 1820 году в Италии, куда Шелли пришлось уехать от подлой клеветнической травли, поднятой реакционной критикой. В 1822 году Шелли утонул в кораблекрушении в Средиземном море, сохранив общий характер своей поэзии неизменным до конца жизни. Никто из ученых, историков литературы, не объяснил с достаточной убедительностью природу этого контраста между вполне определенными политическими взглядами Шелли и отвлеченностью и условностью его поэзии, никто не показал сколько-нибудь отчетливо самый путь перехода его революционных идей, выраженных в статьях, памфлетах, письмах, предисловиях и комментариях к собственным поэтическим творениям, в абстрактно-символическую поэзию, построенную на сплошных, иногда очень далеких ассоциациях, туманных метафорах, безбрежной фантастике, ничем не ограниченном полете воображения.

Я не понимаю природы столь глубокого и столь явного противоречия и не могу предлагать какие-либо гипотезы для его разрешения и истолкования. Постараюсь, как сумею, сказать, в чем, по-моему, заключается величие поэзии Шелли и ее значение в истории художественного творчества девятнадцатого века.

Мэри Шелли, жена поэта, говорила о нем²⁶: «Он утверждал, что он слишком метафизичен и абстрактен, слишком склонен к теоретическому

и идеальному». 22 октября 1821 года, значит, в самом конце своей жизни, Шелли написал в письме к Гисборну²⁷: «Что до настоящей плоти и крови, то вы знаете, что это не по моей части; с таким же успехом вы могли бы попытаться купить баранью ногу у виноторговца, как ждать от меня чего-либо человеческого или земного». Шелли прекрасно отдавал себе отчет в этой особенности своего творческого дара, сделав безнадежными все попытки относящихся к нему с глубоким уважением ученых (как А.А.Елистратова) как-то примирить и слить воедино эту двойственность его душевного мира.

Шелли был на редкость благородным и привлекательным человеком. «Все вы жестоко заблуждались относительно Шелли; он был лучшим и наименее эгоистичным из всех людей, каких я знал, без исключения» – так написал Байрон своему издателю Меррею из Рима в Лондон 3 августа 1822 года²⁸, после трагической гибели Шелли. Его доброта, бескорыстие, самоотверженность были безграничны, он был готов броситься на помощь всем обиженным и угнетенным, простодушен и доверчив он был до ребячества. При этом, главное, он самым резким образом печатно выступал с самых юных лет против социального неравенства, против угнетения народа дворянско-буржуазной знатью, против торийской реакции, особенно обострившейся и углубившейся после Ватерлоо, во времена Священного союза и правления весьма мало приятного короля Георга IV и его страшного министра Каслри. Революционные взгляды Шелли были еще определеннее и еще ярче, чем у Байрона или Бёрнса, хотя волею судеб ему не пришлось применить их на практике, как Байрону. И ненависть, какую он вызвал у «высшего общества» Англии и выражавшей его мнения критики, была еще более безжалостной, чем та, что досталась на долю его великого современника и друга.

В тех немногих случаях, когда Шелли пробовал прямолинейно и просто высказывать в стихах свои политические взгляды, он, по существу, переставал быть поэтом. Так было, например, в нескольких стихотворениях 1819 года, написанных после отъезда в 1818 году из Англии, в разгар острой борьбы за парламентскую реформу. В стихотворении «Мужам Англии» (переведенном очень точно С.Я.Маршаком) говорится:

*Англичане, почему
Покорились вы ярму?
Отчего простой народ
Ткет и пашет на господ?*

*Для чего вам одевать
В шелк и бархат вашу знать,
Отдавать ей кровь и мозг,
Добывать ей мед и воск?*

.....
*Вы, подвальные жильцы,
Лордам строите дворцы,*

*И ваши цепи сотней глаз
Глядят с насмешкою на вас...*

Никак нельзя отказать таким стихам ни в смелости, ни в справедливости, и для ушей Каслри или какой-нибудь герцогини Сазерленд, согнавшей со своих земель пятнадцать тысяч крестьян, это стихотворение Шелли звучало, несомненно, как нечто ужасное. Но Шелли, видимо, очень трудно было писать просто и ясно — получалась не простота, а упрощенность, и рядом со страстной, сокрушительно разящей, убийственной по своей меткости политической и подлинно революционной поэзией Байрона или Бёрнса (и как дальше будет видно — Китса) такие стихи Шелли выглядят очень бледно, словно он собирался написать не более чем элементарную рифмованную прокламацию. Как ни умиляются некоторые литературоведы на такие стихи Шелли — их было бы явно мало для звания великого поэта!

Но Шелли редко обращался к такой «простоте». Он целиком уходил (по-разному — удачно или неудачно) в свою возвышенную и безбрежную фантастику, с ним происходило поистине некое преображение. Вот как говорит о себе Облако в знаменитом стихотворении Шелли «Облако», виртуозно (и вполне «адекватно») переведенном В.В.Левиковом:

*...Из-за дальних гор, кинув огненный взор,
В красных перьях кровавый восход
Прыгнул, вытеснив тьму, на мою корму,
Солнце поднял из дальних вод.*

*Так могучий орел кинет хмурый дол
И взлетит, золотясь, как в огне,
На утес белоглавый, сотрясаемый лавой,
Кипящей в земной глубине.*

*Если ж воды спят, если тихий закат
Льет на мир любовь и покой,
Если рдян и блестящ, алый вечера плащ
Упал на берег морской,
Я в воздушном гнезде дремлю в высоте,
Как голубь, укрытый листвою.*

*.....
Я вздымаюсь из пор океана и гор,
Жизнь дают мне земля и вода,
Постоянства не знаю, вечно облик меняю,
Зато не умру никогда.
Ибо в час после бури, если солнце — в лазури,
Если чист ее синий простор,
Если в небе согретом, создан ветром и светом,
Возникает воздушный собор,
Я смеюсь, уходя из царства дождя,
Я, как тень из могилы, встаю,
Как младенец из чрева, в мир являюсь без гнева
И сметаю гробницу мою.*

Как воспринимать такую грандиозную и величественную кос-

могонию? Когда Облако рассказывает о себе в таком вольнолюбивом духе, не подчиненном никаким законам, дерзко нарушающем реальную связь явлений природы, неподвластном никаким принуждениям, с самыми прихотливыми и неожиданными сближениями и противопоставлениями, не ждущими каких-либо мотивировок и объяснений, — конечно, возникает чувство безбрежной свободы, стремительного и фантастического калейдоскопа изменений и превращений — вне всякой логической закономерности этих перемен и превращений. Но и вне всякой связи с реальной действительностью. Реальность, для других поэтов являющаяся источником любых человеческих ощущений, настроений, переживаний, поэтических обобщений, для Шелли не имеет никакого значения: это он диктует разорванным фрагментам реальности, самоопределившись, сочетаться или противопоставляться каким угодно чисто *литературным* путем, всецело следуя лишь свободному от всех сковывающих пут реальной логики поэтическому воображению.

В стихотворении «Облако», как и в «Оде западному ветру», и во всех поэмах, и в «Освобожденном Прометее», этот бурный поток внелогических ассоциаций и метафор перемешан с точными и зоркими, не различая их разного поэтического достоинства. В «Облаке» прекрасно сказано о небесной лазури — «если чист ее синий простор»; «если рдян и блестящ, алый вечера плащ упал на берег морской» — тоже прекрасно и вполне законно сказано о часах заката и т.д. В то же время все, начиная со слов «ибо в час после бури» и до конца, окутано символической тайной, где нельзя спрашивать, почему «я, как тень из могилы, встаю» или почему «и сметаю гробницу мою», и понятно ли сравнение облака с «младенцем из чрева» и т.д. — читатель, не требуя и не ждя объяснений, должен полностью подчиниться потоку сближений и сравнений, этому взлету фантазии, этому поистине музыкальному звучанию и бурному стремительному ритму.

Такое же безбрежное, дерзко увлеченное, стремительное и в то же время нежно лирическое воодушевление и напряжение отличает и другие лучшие стихотворения Шелли, как «Ода западному ветру» или «Адонаис» — печальная элегия на смерть Китса. Нечасто, по очень весоמו и внушительно Шелли достигает в своих стихах строгой, соразмерной простоты, соответствующей отлитому в чеканный монументальный поэтический образ вполне реальному философскому обобщению, как это получилось в замечательном сонете «Озимандия», говорящем о тщете земного величия.

Иногда Шелли теряет чувство меры и при бесспорно значительном и благородном замысле слишком далеко удаляется от всякой логики и оправданности своих поэтических построений. В написанной в конце его жизни драме «Освобожденный Прометей» титана-богоборца, восставшего против жестокого и мстительного Юпитера, осудившего его на муки, и не поддающегося ужасным мучениям, освобождает целый сонм духов во главе с «духом перемен» — таинственным невидимым Демогоргоном, таящемся в пещере, у которого, как сказано в драме, «нет никакой

формы» — что он такое, неведомо никому. А.А.Елистратова пробует объяснить это чудодейственное освобождение Прометея²⁹: «...в сцене низложения Юпитера Демогоргоном историческая необходимость насильственной гибели старого уклада раскрывается во всей своей суровости: вспомним язвительную иронию мгновенного перехода от ликования Юпитера, опьяненного своим преходящим могуществом, к ужасу его внезапного падения, жалкие уловки деспота, цепляющегося за власть, его пронзительные вопли и т.д.». Образ Прометея со времен Эсхила неизменно вызывал глубокое сочувствие (не у Георга IV и Каслри, конечно!), можно всячески радоваться его освобождению — Шелли благородно мечтал о победе сил добра над силами зла, о «золотом веке» («в который когда-нибудь вступит человечество». — А.А.Елистратова³⁰). Но, по правде говоря, это «мгновенное низложение» Юпитера Демогоргоном, «не имеющим никакой формы», выглядит чересчур упрощенным и облегченным даже для самой вольной литературы, а уж «жалкие уловки» и «пронзительные вопли» Юпитера звучат совсем плохо. Неужели Шелли действительно мог думать, что революция («насильственная гибель старого уклада». — А.А.Елистратова) может быть осуществлена таким простым способом — одним лишь велением некоего «духа перемен», не имеющего никакой формы? А.А.Елистратова, вероятно, права, говоря³¹: «Прекрасные идеалы нравственного совершенства», к которым Шелли, по словам его, хочет «приучить высоко развитое воображение» своих читателей, «в какие бы фантастические формы ни облекались они в романтическом творчестве поэта, они подсказаны ему самой жизнью и поистине выстраданы им в борьбе и муках». Я согласен, что и «подсказаны ему», и «выстраданы им», — поручай тому на редкость грустная и тяжелая жизнь Шелли. Но, видимо, приходится признать, что странной особенностью поэтического дара Шелли было то, что «фантастические формы» его поэтических произведений *не годились* для выражения «нравственных идеалов», что эти формы оторвались от того, что было им выстрадано и во что он верил. Трудно уверовать и убедить себя, что «фантастические формы» таких произведений Шелли, как «Королева Мао», «Восстание Ислама» или «Освобожденный Прометей», на самом деле включают в себя то благородное богатство душевной жизни и интеллектуальной работы Шелли, какое у него было безусловно.

Я думаю, главное дело в том, что в поэмах Шелли и в его «Освобожденном Прометее» *нет* никаких живых людей, способных к реальному, а не воображаемому действию. Отвлеченные обобщения отвлеченных понятий реально действовать не могут. Очевидно, подлинная ценность поэтических созданий Шелли заключена в том, что они выражают пусть даже сочиненное, «воображенное», но действительно значительное, напряженное, глубоко взволнованное душевное состояние, свободное от всяких сковывающих норм и правил, окрашенное искренним и чистым лирическим чувством. В этом прежде всего и нашел свое настоящее выражение реальный характер Шелли как человека, и лучше всего этот характер выразился не в повествовательных

сочинениях Шелли (не в его поэмах и драмах), а в чистой лирике вроде «Оды к западному ветру» или «Облака».

Конечно, Байрона и Китса гораздо легче связать с главной линией развития художественного творчества девятнадцатого века, обращенной к реальной и современной жизни. Шелли остался несколько в стороне от этой линии. Но ставить это ему в вину — не нужно.

* * *

Поэтическое творчество Джона Китса с ходом времени все больше возрастает в своем значении и своем воздействии на умы и сердца человеческие. Что касается меня лично — по моему суждению Китс вообще после Шекспира величайший поэт Англии.

Его судьба была драматичной в двух совсем разных планах. Он прожил очень короткую жизнь: всего двадцать шесть лет, и его творчество уложилось в шесть лет — между 1815 и 1820 годами. В конце 1820 и в 1821 году он уже не мог работать и умер от чахотки вдали от родины, в Риме, куда уехал от невыносимой общественной обстановки тогдашней Англии. Но смысл его искусства был прекрасно понят современниками — и друзьями, и врагами.

Вторая беда, доставшаяся на долю Китса, заключалась в том, что ни об одном поэте мировой литературы за сто шестьдесят с лишним лет, прошедших со дня его смерти, не было написано такого множества взаимоисключающих суждений и мнений, одинаково, за редчайшими исключениями, далеких от истины и большей частью несправедливых и вздорных, если не откровенно клеветнических, как на Западе, так и у нас. Китса объявляли романтиком, эстетом, мистиком, чистейшим формалистом, не интересовавшимся абсолютно ничем, кроме бессодержательной, пустой формы его стихов, объявляли создателем некоего культа «вечной красоты», объявляли благочестивым христианином, проповедующим смирение перед господом богом, объявляли предшественником прерафаэлитов и основоположником теории «искусства для искусства», объявляли поэтом созерцательным, уводящим от реальной жизни и всех ее тревожностей, и т.д. А вот Бернард Шоу, словно чтобы подразнить всех этих разномастных литературоведов, назвал Китса большевиком и сравнил его поэму «Изабелла» ни много и ни мало, как с «Капиталом» Карла Маркса³². И сколь ни странной может показаться на первый взгляд озорная выходка Бернарда Шоу — он был несравненно ближе к реальной исторической истине, чем все хитроумные домыслы формальной школы, вульгарной социологии, экзистенциализма, структурного анализа и проч.

Для суждения Шоу, каким бы экстравагантным оно ни казалось, были весьма веские основания. Послушайте строфы из «Изабеллы»:

XIV

Она беспечно с братьями жила,
В наследство получив торговый дом.
Для них рука бедняцкая ткала,
Иссушена безрадостным трудом.

*Для них порабощенные тела
В крови, в поту сгибались под кнутом
И, бревна доставая из реки,
Весь день в воде стояли босиком.*
XV

*Для них нырял за жемчугом ловец,
Спасаясь от прожорливых акул.
Для них тюлень, предчувствуя конец,
Тоскливо лаял под прицелом дул.
Для них страдали тысячи сердец,
Но так же издавая мерный гул,
Кружилось колесо, и все верней
Его зубцы калечили людей.*
XVI

*Чем тут гордиться? Тем ли, что воды
В фонтанах больше, чем у нищих слез?
Чем тут гордиться? Тем ли, что плоды
Прекрасней, чем родивший их навоз?
Чем тут гордиться? Тем ли, что труды
Чужие – так доходны? Вот вопрос!
Пусть на него ответ они дадут:
Во имя славы, чем гордиться тут?*
(Перевод И.Ивановского)

Так мог писать тогда только Байрон. И это не единственные у Китса слова такого рода, и не только в письмах. Но в своих стихах он не слишком часто обращался к размышлениям и суждениям о неестественно состоянии современного английского общества, хотя имел с молодых лет и до конца своей короткой жизни твердые и определенные взгляды на социальные изъяны его времени. Современники это знали: «Он принадлежал к скептической и республиканской школе; отстаивал новшества, которые прокладывали себе дорогу в его время, находил недостатки во всем, прочно установленном. Я, напротив, любил учреждения моего отечества», - весьма самодовольно сказал о Китсе (и о себе) считавшийся другом поэта некий Дж.Ф.Мэтью³³. **Два стихотворных сборника, напечатанные Китсом (в 1817 и 1820 годах), вызвали такую свирепую и грубую критику влиятельных журналов, какой не удостоились Байрон и Шелли, хотя там были как будто бы совершенно безобидные стихи о природе и античной Греции: реакционная торийская критика отлично поняла, как враждебна поэзия Китса всему буржуазному отношению к миру и человеку, она оказалась опаснее откровенных революционных высказываний Байрона или Шелли!**

Оба они, и Байрон и Шелли, внимательно и сочувственно следили за эволюцией творчества младшего по отношению к ним поэта. Но для этой эволюции Китсу было предоставлено судьбой слишком мало времени, и эволюция получилась стремительная. Китс жил необычайно напряженной душевной жизнью, нисколько не страшась вражеских нападок и

самостоятельно разбираясь во встававших перед ним сложных загадках мироздания.

И хотя все критики нашего времени хором твердят, что Китс будто бы не успел дорасти до полной духовной зрелости и умер где-то на полдороге, - я могу считать это чистой фантазией, рожденной лишь беспокойством, что Китс «не дорос» до той схемы, в которую желательно было его вместить тому или другому ученому. Наоборот, редко можно встретить такое целостное, непреклонно последовательное поэтическое мировоззрение, и основой его является великое *жизнеутверждение* – глубокая любовь к природе и уважение к естественной и свободной душевной жизни человека, во всем противоположной мышлению, чувствам, вкусам стяжателей, «делателей денег». Поэзия Китса предельно и всесторонне *антибуржуазна*.

Природа у Китса – это та реальная, обыкновенная, на самом деле существующая вокруг человека природа сельской Англии, какая была у него перед глазами до отъезда из Англии. Она неразрывно переплетается с мыслями об античной Греции, бывшей для Китса высшим воплощением насквозь земных человеческих качеств, чувств, мечтаний, действий. Он все время обращается к образам древнегреческих богов, героев, нимф, для него в каждом дереве была своя дриада. Он восхищается мраморами Парфенона, привезенными в Англию лордом Элгином; прочитав Гомера в переводе Чапмена, современника Шекспира, он написал замечательный сонет:

*Бродя среди наречий и племен
В сиянье золотом прекрасных сфер,
В тиши зеленых роц, глухих пещер,
Где бардами прославлен Аполлон,
Я слышал о стране былых времен,
Где непреклонно властвовал Гомер,
Но лишь теперь во мне звучит размер,
Которым смелый Чапмен вдохновен.
Я звездочет, который видит лик
Неведомой планеты чудных стран;
А может быть, Кортес в тот вечный миг,
Когда, исканьем славы обуян,
С безмолвной свитой он взошел на пик
И вдруг увидел Тихий океан.*
(Перевод И.Ивановского)

К человеческому творчеству, ко всякому искусству Китс относится ровно так же, как и к творчеству природы, - обе эти творческие стихии для него и равноценны, и одинаково бессмертны. Он говорил о себе (в письме Дж.Х.Рейнольдсу³⁴), что был бы готов броситься в Эту ради общественного блага (как Эмпедокл у Гёльдерлина!), но главным делом своей жизни считал свое искусство, зная, что настоящее большое искусство остается навсегда и властно влияет на человеческое сознание. Он не ошибся, хотя самым критическим образом относился к собственным творениям. Свою поэму «Эндимион» (1817) он начал

удивительной строкой:

A thing of beauty is a joy for ever, -

которую Б.Л.Пастернак — поистине гениально! — перевел тремя словами:

Прекрасное пленяет навсегда...

Эти слова можно было бы поставить как девиз ко всему творчеству Китса, потому что он под понятием прекрасного понимал и творение природы, и творение искусства — рук человеческих. В своей «Оде к греческой вазе» он восхищается прекрасным созданием греческого мастера, вылепившего и расписавшего эту вазу, но прежде всего потому, что в рисунке на вазе навеки запечатлена человеческая жизнь, казалось бы, навсегда исчезнувшая. Греческие боги, герои и нимфы для него — тоже навеки закрепленные образы полноценных и прекрасных человеческих характеров. О последней, неоконченной поэме Китса «Гиперион» Байрон сказал, что Китс изобразил в ней древнегреческих богов и героев так, как они сами бы о себе рассказали.

Для Китса прекрасной была *правда* — таким суждением он закончил «Оду к греческой вазе», сказав: «Красота есть Истина, Истина есть Красота. Вот все, что вы знаете и что вы должны знать на земле». И действительно, как прекрасно каждое его, предельно правдивое, описание природы! Вот его ода «К осени», написанная в том же 1819 году, как и «Ода к греческой вазе»:

*Пора туманов, зрелости полей,
Ты с поздним солнцем шепчешься тайком,
Как наши лозы сделать тяжелей
На скатах кровли, крытой тростником,
Как переполнить сладостью плоды,
Чтобы они, созрев, сгибали ствол,
Распарить тыкву в ширину гряды,
Заставить вновь и вновь цвести сады,
Где носятся рои бессчетных пчел, -
Пусть им кажется, что целый год
Продлится лето, не иссякнет мед!*

*Твой склад — в амбаре, в житнице, в дупле.
Бродя на воле, можно увидеть
Тебя сидящей в риге на земле,
И веялка твою взвевает прядь.
Или в полях ты убираешь рожь
И, опьянев от маков, чуть вздремнешь,
Щадя цветы последней полосы.
Или снопы на голове несешь
По шаткому бревну через поток.
Иль выжимаешь яблочек терпкий сок
За каплей каплю, долгие часы.*

Где песни вешних дней? Ах, где они?

Другие песни славят твой приход:

Когда зажжет закатные огни

Над опустевшим жнивьем небосвод, -

Ты слышишь, роем комары звенят

За ивами — там, где речная мель,

И ветер вдаль несет их скорбный хор...

То донесутся голоса ягнят,

Так выросших за несколько недель,

Малиновки задумчивая трель

И ласточек прощальный разговор!

(Перевод С.Маршака)

В такой природе нет ничего «идеального», ничего сентиментального и идиллического, ничего набожного. Открытие такой природы — одна из величайших заслуг Китса, значение которой для мировой поэзии можно сравнить лишь с открытием такой же природы Джоном Констеблем в живописи. Английской поэзии и английской живописи девятнадцатого века оба эти открытия не понадобились — их с благодарностью подхватили другие национальные школы Европы и Америки. Для своего времени столь реалистическое изображение обыкновенной природы было неслыханным новшеством, вызвавшим восторг у друзей (настоящих!) Китса, удивление и насмешки — у его врагов. **Враги видели в таких стихах отражение плебейского происхождения Китса (он был сыном конюха), - его «отвратительного» демократизма и непозволительной для «высокой» поэзии «сниженности» его слишком грубых — с точки зрения изысканных вкусов «высшего общества» — поэтических образов.** Это было полным смещением всех принятых понятий о природе, истинной революцией в понимании взаимоотношений человека (в том числе и поэта) и природы.

Реальная природа для Китса — источник всех человеческих чувств и размышлений, всех настроений и душевных движений, и притом природа, неразрывно слитая с человеческой жизнью, человеческим трудом. Она бессмертна — об этом говорит прелестный сонет «Кузнечик и сверчок»: какие бы перемены, какая бы динамическая изменчивость ни была в природе — она остается той же, целостной и живой. Искренняя, непосредственная, полная глубокой сердечности лирика природы, найденная и разработанная Китсом, сыграла огромную роль в художественном творчестве девятнадцатого века. Неразрывная связь человека с реальной, невыдуманной природой не была узко личным, камерным душевным состоянием, она приобрела широкое общественное звучание и стала одной из важнейших сторон всего реалистического и демократического искусства века.

В своей кажущейся простоте, общедоступной понятности Китс был одним из самых дерзких и изобретательных новаторов мировой литературы, радикально изменив самый язык лирической поэзии. Но он преклонялся перед Байроном и перед Бёрнсом, близко следуя за Бёрнсом в своей изящной, нежной и неприкрашенной реальной любовной лирике («Девонширской девушке» и другие стихи), и сердечным свидетельством

его восхищения Бёрнсом остался сонет «Стихи, написанные в Шотландии, в домике Роберта Бёрнса»:

*Прожившему так мало бранных лет,
Мне довелось на час занять собою
Часть комнаты, где славы ждал поэт,
Не знавший, чем расплатится с судьбою.*

*Ячменный сок волнует кровь мою,
Кружится голова моя от хмеля,
Я счастлив, что с великой тенью пью,
Ошеломлен, своей достигнув цели,*

*И все же, как подарок, мне дано
Твой дом измерить мерными шагами
И вдруг увидеть, приоткрыв окно,
Твой милый мир с холмами и лугами.*

*Ах, улыбнись! Ведь это же и есть
Земная слава и земная честь!*
(Перевод С.Маршака)

Я был в Шотландии, в Аллоуэе, в домике Бёрнса, - могу поэтому полностью оценить этот увиденный Китсом «милый мир» Роберта Бёрнса.

С Китсом у меня связано и другое, дорогое мне воспоминание. Я был в том доме в Риме, где он жил и умер и где теперь музей, был на могиле Китса в той старой части некатолического кладбища в Риме у Цестиевой пирамиды, где в дальнем углу широко раскинувшегося сада, у высокой стены, окружающей сад, стоит скромный памятник, на котором написано: «Здесь покоится тот, чье имя было начертано на воде» — так попросил, перед смертью, Китс, и только рядом, на стене сада, помещена надпись, раскрывающая, чей это памятник.

Китс никогда не ошибался — до этого последнего дня своей краткой жизни. Но на этот раз ошибся.

* * *

От поэзии Китса совершенно естественен переход к искусству его современника — великого английского художника Джона Констебля.

Они оба родились рядом, в уединенной долине к северо-востоку от Лондона, они одновременно достигли творческой зрелости — в 1819—1821 годах (хотя Констебль был много старше Китса — на двадцать лет), они не были знакомы, но настолько близки во всех основных принципах искусства, что можно подумать, что они вместе разработали общую художественную программу и оба верно ей следовали всю жизнь. Одинакова была и их судьба: непризнание на родине, одиночество, бесконечные попытки всячески извратить смысл их искусства, протянувшиеся до конца двадцатого века!

Первые важные открытия Констебля были сделаны им в 1808—1811 годах — я об этом уже говорил. Но за ними последовал ряд лет — до 1819 года, - проникнутых каким-то душевным смятением, неудачными

попытками найти какой-нибудь компромисс между невиданной дерзостью сделанных Констеблем находок и принятой в «хорошем обществе» академической рутинной. Попытки, к счастью, оказались безуспешными. Тогда Констебль резко оборвал всякое приспособленчество к чуждым ему художественным вкусам и понятиям об искусстве и вернулся к себе самому — смелому, новому, ни на кого не похожему искателю и открывателю неведомых стран. Впрочем, некоторое (и очень важное) сходство у него с кем надо было: он внимательно изучил творчество Томаса Гейнсборо — гениального и непокорного «чудака», каким снисходительно считали его столпы академической живописи времен Георга III и Георга IV, незадолго перед полным его забвением. Обязан был Констебль некоторыми чертами своего искусства талантливому акварелисту Гёртину. Но на девять десятых его искусство было его собственным открытием. В 1819 году он решительно двинулся вперед. Всю дальнейшую свою жизнь Констебль работал в двух планах: писал непосредственные этюды с натуры и на их основе — большие композиционные пейзажи, не выходя за пределы пейзажной живописи. Но никакой принципиальной разницы между его этюдами и его картинами не было, его необыкновенно целостное и единое искусство было проникнуто одной большой, кардинальной идеей: раскрыть безграничное многообразие и поэтическое богатство реальной природы. Он постоянно писал одно и то же место в разном состоянии воздуха и света, почти демонстративно показывая, как бесконечна изменчивость мира, сколько огромных и неожиданных художественных сокровищ таится в любой излучине медлительной, ленивой реки Стур или в пустынной холмистой Хэмстедской пустоши на северо-западной окраине Лондона. Многие десятки этюдов и ряд больших картин изображают одну и ту же Дедхемскую долину в Саффолкском графстве, где художник родился, и в этом множестве, казалось бы, близких, одинаковых изображений нет ни одного повторения. Констебль, как волшебник, открыл удивленным взорам современников (конечно, тех, кто хотел видеть!), в каком удивительном и драгоценном окружении они живут в каждый день своей жизни — стоит только оглянуться вокруг! Но именно это было абсолютно чуждо законченно «викторианскому» мировоззрению, не замечавшему никакой ценности реальной природы и не придававшего ей никакого художественного значения. Уже много лет спустя после смерти Констебля знаменитый художественный критик Джон Рёскин, подлинный кумир и идейный вдохновитель «викторианского» общества Англии, с сокрушительной грубостью обвинял Констебля в «отвратительной склонности к сюжетам низкого рода».

Мирное и безобидное на первый взгляд искусство Констебля ровно так же оказалось чрезвычайно опасным для всех понятий буржуазного общества, как поэзия Китса. Это необычайно важный факт истории искусства Нового времени, ярко раскрывающий непримиримую противоположность и борьбу двух культур (а точнее, подлинной культуры и обывательской, лавочничьей некультурности, хотя эта некультурность наряжалась в цилиндры и смокинги, а иногда

и в королевские и даже императорские мантии!). «Делателям денег» реальная природа, да еще такая непостоянная и изменчивая, была абсолютно не нужна.

В 1819–1821 годах Констебль написал ряд по-прежнему смелых, свободных этюдов с натуры на родине, в Дедхемской долине и около Хэмстеда, предместья Лондона, где в это время поселился, и три большие картины — «Уэймутскую бухту», «Стрэтфордскую мельницу» и «Телегу для сена, переезжающую брод». Его технической задачей было переносить в большие картины всю пленэрную свежесть, добытую в этюдах (и совершенно непонятную академическим живописцам, господствовавшим в английском искусстве того времени, или мистикам и фантазерам, вроде Тернера). В «Телеге для сена» это ему удалось в полной мере. И счастливой игрою судьбы оказалось то, что эту картину увидел приехавший в Англию Жерико и по его совету один торговец картинами приобрел эту вещь у Констебля и привез в Париж на выставку прославленного Салона 1824 года³⁵, где вместе с двумя работами Констебля была выставлена только что сделанная «Хиосская резня» Делакруа. Именно появление работ Констебля и молодого Делакруа было воспринято всеми как невиданное и неслыханное вторжение смелых, до дерзости новых, притом воинствующе *реалистических* принципов в застывшую было неподвижно художественную жизнь Франции и всей Европы. О картине Констебля восторженные слова написал Стендаль. Это было началом собирания всех подлинно передовых сил, вызвавших на смертельный бой художественную реакцию, ободрившуюся и объединившуюся в годы Реставрации и Священного союза.

Успех в Париже побудил Констебля отдать французским антикварам не менее 25 или 30 лучших своих этюдов от натуры двадцатых годов. Он стал близким знакомцем и наставником французских художников, и надолго — до времен Эдуарда Манэ и других импрессионистов. Ненужное в Англии, искусство Констебля нашло верное и благожелательное пристанище во Франции (а потом и в некоторых других странах), и не просто музейное пристанище, а широкое поле дальнейшего продолжения и развития.

«Ненужность» Констебля английскому искусству не только девятнадцатого, но и двадцатого века нельзя недооценивать. В 1850 году Чарльз Диккенс написал статью об искусстве, храбро вступив в совершенно ему чужую и незнакомую область, и в этой статье перечислил несколько десятков «самых лучших и самых признанных» английских художников недавнего прошлого и ему современных³⁶. Список был наполнен именами совершенно ничтожных, убогих, ныне совсем позабытых художников, по Констебля в этом списке не было, Диккенс о нем не слышал, хотя прошло лишь тринадцать лет со дня смерти Констебля. Рёскин вспомнил о нем только для того, чтобы привести как пример плохого, никуда не годного искусства, пример, долженствовавший оттенить величие прославленного Рёскином до небес Тернера. Даже сейчас, когда недавно, в 1976 году, исполнилось 200 лет со дня рождения Констебля, Британский музейный совет отказался

прислать в Москву выставку Констебля, а некоторые английские искусствоведы выпустили книжки, доказывавшие, что Констебль — очень маленький, провинциальный, сугубо «локальный» художник, — чужак, почему-то занимавшийся всякими, ничего не значащими пустяками³⁷! И у нас нашлись люди, подхватившие это пренебрежительное уничтожение Констебля³⁸. Очевидно, он продолжает быть опасным и неприемлемым для буржуазных душ, никуда не девшихся за прошедшие полтора столетия.

Я подчеркиваю этот воинствующий, немеркнувшее отважный и дерзкий характер искусства «мирного чудака», лишней раз подтверждающий значение вообще всей реалистической линии развития художественного творчества девятнадцатого века. Именно реалистической, а не мелочно натуралистической, бездумно и безоценочно повторяющей внешние приметы натуры, — такого искусства было много в 19 веке, и оно было верной опорой официального, казенного, ретроградно-академического «салонного» искусства, где внешнее правдоподобие деталей костюма и обстановки призвано было скрыть ложь и фальшь образного строя.

Такого искусства было много в Англии времен Констебля, как и во Франции времен Реставрации и Июльской монархии, — я скажу об этом в свое время.

Этюды Констебля двадцатых годов бесподобны по своей вольной широте, светозарное™, чистоте и свежести цвета, — он в значительной степени подготовил живописную революцию Эдуарда Манэ времен «Выхода из Булонского порта» и других пейзажей шестидесятых годов (да и не одних пейзажей!). Такие этюды Констебля, как «Собор в Солсбери» (1823, Вашингтон), «Берег в Брайтоне и угольщики» (1824), «У собора в Солсбери» (около 1827), «Дождь над морем» (1825), «Хэмстедский вереск» (1829), да и множество других — это утверждение новых принципов живописи, и по содержанию и по форме, — утверждение, понадобившееся и Жерико, и Делакруа (оба были в Англии у Констебля), и Коро, и «барбизонцам», и молодому Менцелю в Германии, и Уинслоу Хомеру в Америке и т.д., не говоря уж об импрессионистах. Это выбор вовсе не случайных, каких попало (как утверждали враги Констебля) кусков или уголков реальной английской или французской земли, а таких обликов и моментов бесконечно изменчивой природы, в которых можно раскрыть не какое-либо камерное, идиллическое уединение на манер Вордсворта, а широту и необъятность мира, его внутреннюю динамику, его жизнеутверждающую силу. Искусство Констебля не годится ни для sentimentalного умиления, ни для мрачной безысходности и подавленности — таких чувств он не испытывал перед лицом природы, хотя жизнь его была вовсе не веселая. Его большие картины двадцатых годов — «Прыгающая лошадь» (1825), или «Хлебное поле» (1826), или «Дедхемская долина» (1829, Эдинбург) — это уверенное, спокойное, с открытой душой прославление земной жизни, свободного и ясного мироздания, доступного каждому, не желающему запереться в лондонских конторах и банках. Пейзажи Констебля и Лондон времен королевы Виктории (вступившей на престол — прямо символически — в год смерти Констебля, в 1837 году!) — абсолютно несовместимы.

Констебль не писал город – поэтический ключ к городу 19 века нашли только импрессионисты. Но в этом был заключен протест не против прогресса, а против невиданного уродства, принесенного в человеческую жизнь утвердившимся к двадцатым годам окончательно капиталистическим строем.

Констебль был далек от политической борьбы его времени и разбирался в ней плохо, лишний раз свидетельствуя, что о художниках и писателях нужно судить по результатам и качествам их искусства, а не по их часто некомпетентным суждениям или декларациям. Констебль не очень отчетливо подозревал о бунтарском характере собственного искусства – этим занялась враждебная ему критика.

В тридцатые годы жизнь Констебля стала труднее и беспокойнее, и не только от болезней жены и детей и нехватки средств для существования, но и из-за все возраставшего недоброжелательства все более обуржуазивавшегося окружающего английского общества. Но на его искусстве это отразилось лишь возрастанием его художественной мощи, поистине неистовой стремительностью и обобщенностью его живописи. Глядя на его большой «Сток-бай-Нэйленд» (1836, Чикаго) или «На реке Стур» (тридцатые годы, галерея Филлипс, Вашингтон), видишь на первый взгляд хаотический, а приглядевшись – поразительно меткий каскад несущихся вдогонку друг другу мазков, целых потоков краски, словно писал картину какой-нибудь Руо, и в этой бурной экспрессии, нарочитой эскизности и (с академической точки зрения) дерзкой «незаконченности» почти монохромной живописи заключена такая первобытная сила, такое не знающее никаких норм и никаких преград убежденное видение и сотворение полного развернувшейся динамики, словно взорвавшейся внутренней силы *реальной* природы и человеческого чувства, каких очень мало было даже в преисполненном вольномыслия и необузданной творческой энергии подлинно передовом искусстве девятнадцатого века. Довершают это бурное и заглядывающее далеко вперед напряженное творчество широко и смело построенные рисунки последних лет жизни Констебля, где стремительный поток быстрых и легких акварельных мазков словно переводит повседневный спокойный облик любимой местности Констебля в обобщенный образ наполненной неисчерпаемой внутренней энергией реальной жизни.

В этом предельном художественном напряжении Констебль сравнился со старым Гойей, о котором я расскажу под конец этой главы моей книги.

Одиночество Констебля в современном ему английском искусстве было почти полным, его не могли нарушить ни близкие к нему работы Ричарда Бонингтона, постоянно жившего далеко, в Париже (он и воспринял, в меру своего таланта, некоторые новшества Констебля, увидав его работы, присланные во Францию), ни причудливое и необычное творчество Этти, тоже отщепенца господствующего художественного лагеря, автора топких и изящных этюдов обнаженной натуры, которые он портил, превращая в вычурные и нелепые картины.

В русском художественном творчестве в период от 1815 года до конца тридцатых годов первое место благодаря Пушкину заняла художественная литература, но высокого расцвета достигли и другие искусства: живопись, графика, скульптура, архитектура, музыка. Русское искусство и русскую литературу так привыкли изучать и воспринимать изолированно от всего остального мира, что это приводило к несправедливому и неправомерному умалению роли русской литературы и русского искусства в мировом художественном развитии. Я не понимаю и не признаю такого нелепого отделения, часто порождаемого глупым и вредным шовинизмом, объявляющим все русское несравненно более высоким, чем все иноземное. Но такой шовинизм сплошь и рядом соединяется с рабским подражанием всем самым дурным иноземным образцам.

Волей Петра Великого Россия обернулась лицом к Западу – отгораживаться от Запада стало невозможным. И можно только дивиться, с какой быстротой, уверенностью и абсолютной самобытностью русская культура стала в равное положение с культурой Западной Европы: в науке (благодаря Ломоносову), в градостроительстве, во многих сферах художественного творчества – в архитектуре, скульптуре, живописи. Далекая от покорных подражаний, русская культура с полным уважением, но властно вбирала в себя и подчиняла себе даже таких больших иностранных мастеров, как оба Растрелли или Кваренги, Фальконе или Камерон. И такие доброжелательные, дружественные отношения с художниками, писателями, музыкантами Запада остались в России навсегда. Они были постоянными и действенными и в первой трети девятнадцатого века.

Жуковский проложил дорогу Пушкину своими переводами не только далекого Гомера, но и современных английских и немецких поэтов, и это несколько не помешало ему быть русским поэтом, а не чужеземцем. Все самые видные русские художники первой половины девятнадцатого века – Кипренский, Сильвестр Щедрин, Брюллов и великий Александр Иванов – надолго связали свою жизнь с Италией (первые трое там и умерли), и двое из них – Щедрин и Иванов – впитали в свою душу и свое искусство солнце Италии и жизнь итальянского народа тоньше и глубже, чем это сделали современные им итальянские художники. В Италии долго жили Гоголь и Глинка. Такие люди, как А.И.Тургенев или С.А.Соболевский, были настоящими «полномочными представителями» русской духовной жизни на Западе, успешно содействуя подлинному обмену высокими художественными ценностями между Россией и странами Запада. Можно ли забывать, что украшению Петербурга и Москвы после войны 1812 года весьма основательно содействовали итальянец Росси и француз Бове или что облик героев 1812 года в огромной галерее портретов увековечил англичанин Доу? Можно приводить множество фактов, говорящих о близкой связи русского художественного творчества с художественным творчеством других стран. Подобные связи были между всеми народами девятнадцатого века, и это было одним из важнейших достоинств всего

художественного творчества этого века.

* * *

Но с русской литературой дело обстояло сложнее и труднее. Вся русская интеллигенция, как и все русское дворянство, умели тогда читать иностранную литературу, старую и современную, в подлиннике. И отлично ее знали. Но здесь равного положения с Западом не было: русский язык знали в те времена на Западе лишь редкие люди, международным языком он еще не был. А, главное, творения Сумарокова и Державина, Фонвизина и Крылова, Жуковского и Батюшкова при всех высоких достоинствах не могли равняться не только с Гомером, Данте, Шекспиром, но и с современниками — Гете и Шиллером, Бомарше и Шодерло де Лакло, Бёрнсом и Байроном. Россия только ожидала пришествия великого и могучего гения, способного властно изменить судьбу русской литературы и поднять ее на уровень не только Шиллера и Байрона, но и Гете, и Шекспира, и Данте, и Гомера.

И этот гений явился.

К Пушкину^{xxix} как будто не подходят употребленные мною эпитеты — «могучий», «властный»; они совсем не вяжутся с его человеческим обликом. На лучшем из прижизненных портретов Пушкина, написанном Кипренским, на чудесной акварели Серова «Пушкин в Царскосельском парке» (1899), на рисунках Фаворского «Пушкин-лицеист» (1935) и Ульянова «Пушкин за столом» (1939), замечательных своим зорким «угадыванием» важнейших интеллектуальных и сердечных граней пушкинского душевного мира, на совсем недавних картинах Угарова и Моисеенко мы неизменно видим светлое, ясное, нежное изящество и обаяние, и я думаю, что художники правы, так воспринимая Пушкина и так открыто выражая свою любовь и преклонение. Я очень дорожу и постоянно люблю прекрасной акварелью Сергея Герасимова «Великие» (1940): поразительно живой и, без всякого сомнения, очень похожий Пушкин, чей тонкий и изящный облик соткан немногими быстрыми и абсолютно точными прикосновениями кисти, сидит на диване за столом и внимательно слушает двух своих посетителей и собеседников — это сидящие в другом конце длинного стола Толстой и Достоевский, явно пришедшие к Пушкину отчитываться в своей работе! Эта причудливая, немного шутовская выдумка на самом деле глубоко серьезна и многозначительна. В ней очень ясно и убедительно выражена бесспорная истина, ясная каждому русскому человеку убежденность в центральной, определяющей роли Пушкина в сложении и развитии русской культуры, и не только художественной, но любой созидательной творческой работы. Пушкин знал свое особое и исключительное историческое призвание и абсолютно справедливо выразил его в стихотворении «Пророк» и ряде других — до написанного незадолго до смерти «Памятника». И в его из ряда вон выходящем поэтическом творчестве была огромная мощь и неотразимая власть.

Этой власти покорно и беспрекословно подчинились все лучшие русские писатели — от Лермонтова и Гоголя до Булгакова и Пастернака. Созданный Пушкиным русский литературный язык стал языком всего народа. Глубокий гуманизм Пушкина, его великая доброта и праведный суд над человеческими пороками и заблуждениями, выраженные в ясной, простой, всем доступной форме, полной высочайшего совершенства, определили его несравненное величие. И его универсальное значение, его непосредственное, личное, интимное обращение к каждому человеческому уму и сердцу. Эта простота и ясность пушкинского поэтического дара и доступность пониманию каждого его читателя — совсем не простое дело.

Об этом много раз говорили русские писатели и ученые. Теперь стали говорить и западноевропейские и американские. Очень хорошо сказал недавно Ирвин Уайл: «Немного найдется поэтов, которые взаимодействуют со своими темами так непосредственно и одновременно с таким тонким пониманием... Независимо от того, насколько сложной могла бы потенциально оказаться тема... поэтический гений Пушкино, моцартовский по своей природе, полагает ее в такой контекст, который читателю кажется естественно приемлемым, понятным и легко запоминающимся»³⁹. Верно и суждение Л.Д. Бриггса: «Справедливо будет сказать, что его идеи внушаются столь непринужденно... что поначалу они и не кажутся мыслями, тем более серьезными. Проблема Пушкина в том и состоит, что люди учатся у него без напряжения и почти не догадываясь об этом»⁴⁰. То, что Бриггс считает Пушкина «учителем жизни», глубоко верно: духовное воздействие Пушкина одновременно и слитно эстетическое и нравственное. Сейчас, на исходе двадцатого века, это понимают у нас все, начинают понимать и на Западе. Но такое длительное запоздание подлинного понимания значения и величия Пушкина за пределами нашей страны было причиной того, что в девятнадцатом веке в странах Европы и в Америке Пушкина знали плохо и он не воспринимался там как одна из вершин всей мировой литературы. Были, конечно, исключения — я уже упоминал, что Проспер Мериме прекрасно перевел «Пиковую даму» и считал Пушкина величайшим поэтом девятнадцатого века. Но Мериме знал русский язык и был близок к Пушкину по своему душевному складу. А например, Флобер в разговоре с И.С.Тургеневым, пытавшимся растолковать именитому и самодовольному французскому писателю значение Пушкина, посмел весьма пренебрежительно заявить: «Он плоский, ваш поэт!»⁴¹. Виноват был не Тургенев, не сумевший как следует объяснить, а то, что Флобер был бесконечно далек от Пушкина и тот ему совсем не был нужен, как был не нужен, скажем, Писареву. И хотя люди, не понимающие и не любящие Пушкина, изредка появляются до сих пор как на Западе, так даже и в нашей пушкинистике⁴², все же времена суждений вроде флюберовского прошли безвозвратно. На английском языке, например, сейчас есть уже три стихотворных перевода «Евгения Онегина», да еще тщательный прозаический перевод В.Набокова с четырехтомным комментарием! И в литературоведении Англии, США и других стран все

^{xxix} Александр Сергеевич ПУШКИН 6.06.1799 — 10.02.1837 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref4.htm#push>

более разрастается вдумчивая и серьезная пушкинистика, лучше нынешней нашей.

Я убежден, что главной причиной невнимания к Пушкину на Западе в девятнадцатом веке было не одно лишь незнание русского языка и отсутствие достаточно большого числа хороших переводов, но прежде всего то, что Пушкин намного обогнал свое время. В суете и шумной суете окончательно сложившегося к тридцатым годам прошлого века капиталистического строя, когда апологеты победившей и занятой хищным стяжательством буржуазии старались защищать ее якобы «благородную миссию», ее мнимое право на верховенство не только в экономике и политике, но и в идеологии, не смущаясь никакой ложью и лицемерием, а все честные или открыто оппозиционно настроенные писатели и художники были поглощены суровой и напряженной антибуржуазной борьбой, - в таких условиях не могли, видимо, с достаточной чуткостью и верностью восприниматься бесконечная глубина и бесконечная человечность Пушкина.

В конце своей недолгой жизни Пушкин с гордостью и совершенно справедливо сказал о себе: «чувства добрые я лирой пробуждал» и «в мой жестокий век восславил я свободу». У нас все так привыкли к этим знаменитым строкам, что перестали замечать, что перед нами такая жизненная и поэтическая программа, какая в пушкинские времена принадлежала *будущему*. В «жестоком веке» она могла казаться донкихотством, нереальной и даже смешной романтической утопией. Разве могла она быть нужна и даже понятна какому-нибудь Боклю или Ипполиту Тэну, очень набожному Ламартину или совсем не набожному Эмилю Золя или таким эгоистическим эстетам, как Рёскин или Поль де Сен-Виктор? Они занимались своими делами словно на другой планете.

Долго смущала и упоминавшаяся мною великая простота и ясность Пушкина, какую, наверное, высоко оценили бы Ронсар или Камюэнс, - простота, таящая в себе величайшую сложность и значительность, ясность, свободная от всего лишнего, обдуманная и повелительная. У Пушкина нет ни одного не работающего слова, и каждое точно найденное им слово удивительно емко. У него нет ни малейшей склонности к декоративным словесным украшениям или ошеломляющим эффектам. Такой язык трудно поддавался переводу, и это отдалило появление действительно хороших и адекватных переводов в странах Запада. Представьте себе, что Вы английский или французский переводчик и переводите «Евгения Онегина». Перед Вами строки:

*Но день протек, и нет ответа,
Другой настал: всё нет, как нет.
Бледна как тень, с утра одета,
Татьяна ждет: когда ж ответ?*

Что Вы будете делать со словами «с утра одета»? Что в них особенного? Все люди, встав утром, одеваются! Но как много сказано этими двумя бесхитростными словами!⁴³ Они значат, что Татьяна ждет не письма, а самого Онегина. Они значат, что она уверена, что он обязательно откликнется на ее письмо и придет. Она не знает, когда он

может явиться в поместье Лариных – иначе ей не нужно было бы изменять обычной утренней небрежности в одежде и неподготовленности к приему гостей! Два как будто случайных и даже лишних слова раскрывают не только напряженное волнение девушки, но и привычный повседневный обиход жизни в ларинском поместье. Я уже упоминал, что в первой главе романа, где описываются каждодневные занятия и развлечения совсем молодого Онегина, мельком сказано: «Надев широкий боливар, Онегин едет на бульвар и там гуляет на просторе», - но ведь это времена злейшей аракчеевской реакции, полицейской слежки за всеми подозрительными людьми, и появиться в южноамериканской шляпе, прозванной в честь великого вождя грандиозного восстания против испанского господства, да еще на бульваре, где обычно гуляет не только «высшее общество», но и сам государь император⁴⁴, - это ведь пусть мальчишеская, но вполне «вольномысленная» демонстрация! Боливар стал известен и прославлен в Европе, когда восстание достигло своего зенита – в 1819 году. А Пушкин сам сказал, что действие первой главы романа происходит в 1819 году⁴⁵. Точность и знание Пушкина безупречны.

Но такие примеры показывают очень наглядно, убедительно свидетельствуют о глубокой насыщенности стихов и прозы Пушкина реальной жизнью, как повседневной бытовой, так и духовной, так как тревожное ожидание «с утра одетой» Татьяны и демонстративное преклонение перед южноамериканской революцией – это не случайные и праздные детали чисто литературного сочинения, а постоянное зоркое наблюдение и знание реальной жизни и великое к ней уважение. Они свидетельствуют и о строящем отборе немногих самых важных, самых характерных и определяющих фактов и примет реальной действительности, и во времена Пушкина, и в давно прошедшей истории.

Глубоко ошибался Белинский, когда писал о будто бы «ничтожном, бесцветном характере» Гринева, героя «Капитанской дочки», и его возлюбленной Маши Мироновой. Гринев вовсе не «ничтожен»: под угрозой немедленной казни он решительно и храбро отвечает Пугачеву, что не признает его. Но, главное, именно такой простодушный и бесхитростный молодой офицерик, воспитанный в строгих дворянских традициях и понятиях, против своей воли втянутый в народное восстание, оказывается особенно надежным и драгоценным свидетелем правоты восстания и душевного благородства Пугачева! Это прекрасно распознал Г.П.Макогоненко⁴⁶, отбросив слишком поспешное и невнимательное суждение Белинского. Потенциальный противник крестьянского восстания, преклоняющийся, в конце концов, на основе собственного личного опыта перед вождем этого восстания, - это смелая и глубоко справедливая находка Пушкина, прекрасно знавшего реально бывшую историю, а не случайный изъян литературного изложения.

Эволюцию творчества Пушкина часто изображали как уход от романтизма к реализму. Это не так – Пушкин не подвластен никаким стилистическим категориям. Я не люблю эти термины, считая, что они только мешают изучению художественного творчества девятнадцатого

века, и стараюсь пользоваться ими как можно меньше. Но если даже принять то содержание, которое в эти слова — романтизм и реализм — обычно вкладывается, то Пушкин, будучи мастером безусловно реалистическим, ни от какого романтизма никогда не уходил. Разве не романтичны поздние «Медный всадник» или «Пиковая дама»? Можно, скорее, согласиться с мнением современного американского пушкиниста Джеральда Миккельсона, назвавшего художественный строй пушкинского творчества «романтическим реализмом»^{46а}. Но я не вижу особой необходимости в таких слишком обобщенных «ярлыках», они все равно не способны сколько-нибудь точно определить необыкновенное и уникальное своеобразие пушкинского творческого дара, бесконечно широкого и многообразного и притом неизменно целостного и единого.

Другое дело — тот путь ко все большей простоте и ясности, который отчетливо вырисовывается при чтении всех поэтических и прозаических творений Пушкина в строго хронологическом порядке. Он вовсе не сводится к простому совершенствованию литературного мастерства — в нем заключено нечто гораздо более глубокое и многозначительное. Я бы назвал это постепенным переходом *от литературы к жизни*, от условных, традиционных, общепринятых литературных приемов и даже штампов к непосредственному, зоркому, точному углублению в реальную жизнь и к верной ее оценке, все более окрашенной высоким гуманистическим отношением к миру и человеку. Живая жизнь во всей ее противоречивой сложности, в безбрежном богатстве оттенков, состояний, душевных настроений становится определяющим началом и неизменным содержанием пушкинской поэзии и прозы от первых стихов, написанных после выхода из Лицея, и до конца жизни. А выражена эта жизненная правда могла быть и в осязательно реалистической, и в возвышенно-романтической, и, если нужно, в условной, символической или фантастической форме. Впрочем, так писали все великие поэты — от Гомера до Бориса Пастернака.

Лицейские стихи, до середины 1817 года, — это усердная, внимательная и для такого юного возраста ярко талантливая школа чисто литературного ремесла. Пушкин старательно изучает приемы разных русских и французских поэтов от Державина до Парни, применяет общеизвестные, широко распространенные в начале девятнадцатого века, даже стандартные, банальные словосочетания, эпитеты, композиционные построения и повороты, повторяет и проверяет их звучание — и постепенно от них отделяется. Пока это все только литература, заимствованная из чтения книг, но уже на вполне профессиональном уровне, удивлявшем современников, восхищавшем лицейских товарищей Пушкина, да и у нас вызывающем самое почтительное отношение. Окружающая жизнь почти не проникает в эти стихи, а если какие-то ее отголоски и появляются, то в преображенной, метафорической или аллегорической форме, подчиненной принятым литературным правилам.

Но вот Лицей окончен, и в прощальном стихотворении «Товарищам» («Промчались годы заточенья...») Пушкин вдруг, неожиданно начинает

говорить простым человеческим языком, сразу забыв все правила и предписания «высокого» поэтического слога:

*Иной под кивер спрятав ум,
Уже в воинственном наряде
Гусарской саблею махнул —
В крещенской утренней прохладе
Красиво мерзнет на параде,
А греться едет в караул;
Другой, рожденный быть вельможей,
Не честь, а почести любя,
У плута знатного в прихожей
Покорным плутом зрит себя;
Лишь я, судьбе во всем послушный,
Счастливой лени верный сын,
Душой беспечный, равнодушный,
Я тихо задремал один...
Равны мне писари, уланы,
Равны законы, кивера,
Не рвусь я грудью в капитаны
И не ползу в асессора...*

Такое стихотворение ясно свидетельствовало, что вместе с Лицеем Пушкин закончил и школу поэтического ремесла и мастерства. И у него впервые возникло такое противопоставление себя другому, чужому миру, которое, все более углубляясь и обостряясь, переросло в мощное противоборство всем враждебным силам, трагически завершившись последним смертельным поединком.

И после Лицея сразу начинается стремительный взлет пушкинского вдохновения, за краткий срок от 1817 до 1820 года вознесший Пушкина на высочайшую вершину мировой поэзии всех времен. Уже в 1817 году, когда ему только восемнадцать лет, возникают такие чеканные, совершенные, предельно простые и ясные, неразрывно связанные с окружающей реальной жизнью стихи, как «Простите, верные дубравы...», «Кривцову» («Не пугай нас, милый друг...»), «Есть в России город Луга...», — стихи нежно лирические, или философски умудренные, или просто шуточные, уже раскрывающие огромное душевное богатство их создателя. А дальше следуют в 1818 году «К портрету Жуковского» («Его стихов пленительная сладость...») и «К Чаадаеву» («Любви, надежды, тихой славы...»), в 1819 году — «Дорида» («В Дориде нравятся и локоны золотые...»), «Деревня», «Домовому», наконец, «N.N.» (В.В.Энгельгардту)

—
*Я ускользнул от Эскулапа
Худой, обритый — но живой...
.....
От суеты столицы праздной,
От хладных прелестей Невы,
От вредной сплетницы молвы,
От скуки, столь разнообразной,*

*Меня зовут холмы, луга,
Тенисты клены огорода,
Пустынной речки берега
И деревенская свобода.
Дай руку мне. Приеду я
В начале мрачном сентября:
С тобою пить мы будем снова,
Открытым сердцем говоря
Насчет глупца, вельможи злого,
Насчет холопа записного,
Насчет небесного царя,
А иногда насчет земного.*

И вот наступают 1820 и 1821 годы, когда для всех становится очевидным высочайшее, удивительное, ни на кого не похожее поэтическое мастерство Пушкина, до сознания всех дошло, что он создает небывалую, новую русскую литературу. Не зря Батюшков воскликнул, прочитав написанное Пушкиным в 1821 году послание «Юрьеву» («Любимец ветреных Лаис...»): «О, как стал писать этот злодей!» В нем Пушкин говорит о себе:

*А я, повеса вечно праздный,
Потомок негров безобразный,
Взращенный в дикой простоте,
Любви не ведая страданий,
Я нравлюсь юной красоте
Бесстыдным бешенством желаний;
С невольным пламенем ланит
Украдкой нимфа молодая,
Сама себя не понимая,
На фавна иногда глядит.*

Пушкин здесь явно «наговаривает» на себя лишнего, чего на самом деле не было. Но какая открытая бурная смелость и страстность пронизали теперь его поэзию! Острейшее чувство реальной жизни, строжайший отбор самого главного и важного, величайшая искренность и чистота выражения самых разных душевных состояний — они везде, о чем бы ни шла речь в поэзии, а потом и в прозе Пушкина. В 1820 году в его лирику входит реальная и обыденная, но неизменно величавая природа:

*Редает облаков летучая гряда.
Звезда печальная, вечерняя звезда!
Твой луч осеребрил увядшие равнины,
И дремлющий залив, и черных скал вершины.
Люблю твой слабый свет в небесной вышине...*

Любимая Пушкиным древнегреческая мифология становится живой, человечной, освобождаясь от той стертой книжной условности, в какую она погрузилась в 18 веке и у эпигонов этого века:

*Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду,
На утренней заре я видел nereиду...*

Чистая лирика, говорящая о волнениях и мучениях сердца, приобретает виртуозную гибкость и сконцентрированность в таких стихах того же 1820 года, как «Зачем безвременную скуку...» или «Мне вас не жаль, года весны моей...». И такая же сконцентрированная, лаконичная меткость и зоркость психологической характеристики в кратких строках, обращенных к конкретным и очень разным людям: к Чаадаеву («Он вышней волею небес...»), к Вяземскому («Судьба свои дары явить желала в нем...»), к графу Федору Толстому («В жизни мрачной и презренной...»). Пушкину стали подвластны все «впечатления бытия» — от самых возвышенных до самых будничных, даже низких и грубых.

Южная ссылка внесла некоторый разброд, почти разорванность в творческую работу Пушкина. Но уже в 1823 году была начата работа над «Евгением Онегиным», и с этого времени творчество Пушкина, снова целостное и нераздельное при всем своем величайшем многообразии, разлилось как река в половодье — с той подлинной властью и могуществом, какие подобают гению, какие были до Пушкина у Шекспира или Гете, у Микельанджело и Рембрандта, у Баха и Бетховена.

Мы так привыкли к постоянному чтению Пушкина, к его постоянному присутствию в жизни каждого человека, читающего по-русски, что не замечаем, как необычны, ярко оригинальны и индивидуальны, как часто неожиданны и причудливы его лучшие создания. «Разговор книгопродавца с поэтом», «Сцена из Фауста», «Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Пиковая дама», «Медный всадник» и другие, и уж особенно «Евгений Онегин», его главное творение, такое естественное и простое и такое необычное, сложное и глубокое, подлинный сгусток живой, осязаемой ощутимой жизни, переданной во всей ее исторически точной и подробной конкретности и в то же время сведенной воедино к самым важным и вечным основам человеческого существования.

Мне кажется самым главным в «Евгении Онегине» бесконечное внимание и уважение к двум главным героям, Онегину и, особенно, Татьяне, забота и тревога об их судьбе, глубокое сочувствие их, по существу, подлинно трагической истории. Об образах Онегина и Татьяны высказано за полтора столетия с лишним лет множество суждений, как умных и верных, так и вздорных и несправедливых, соответственно умственным и нравственным свойствам авторов этих суждений. Данный Пушкиным глубокий психологический анализ, тонкий, деликатный и осторожный и в то же время логически безукоризненный и строгий, а нередко обостренно резкий, не всем был понятен и доступен, но его отлично поняли Гоголь и Достоевский, Толстой и Чехов, да и многие литературоведы-пушкинисты. Я хочу напомнить некоторые черты характеров Онегина и Татьяны, как мне кажется, особенно важные. Онегин, невзирая на очень молодой возраст (в конце 1810-х годов ему восемнадцать лет), прекрасно образованный человек, никак не похожий на пустого модного франта. Он читает самую серьезную литературу как предшествующего века, так и ему современную, и не только художественную, но и научную, политическую и даже экономическую.

Его литературные пристрастия — на высшем уровне его времени: на стене его кабинета — портрет Байрона. Он хороший спортсмен: прекрасный наездник, пловец, отлично (к сожалению!) стреляет из пистолета. В первой главе романа упоминаются Каверин и Чаадаев — значит, Онегин связан с «Зеленой лампой», предшественницей декабристов. Он увлекается театром и балетом: восхищается Истоминой, которая стала знаменитой как раз в 1818–1819 годах. Он настроен в своих политических воззрениях весьма серьезно: не говоря уж об упоминавшемся боливаре, первое, что он делает, приехав в деревню, — это замена барщины легким оброком. Из необдуманного мальчишества согласившись на дуэль и убив Ленского, он впадает в тоску и пускается в долгое странствие, придя в ужас от аракеевских военных поселений в Псковской и Новгородской губерниях. Величайшая ошибка в его жизни — то, что он не принял всерьез любовь Татьяны, хотя прекрасно успел заметить и оценить ее необычность и значительность («Неужто ты влюблен в меньшую» — «А что?» — «Я выбрал бы другую, когда б я был, как ты, поэт»). Ему приходится тяжело за это расплачиваться. Пушкин становится прямо безжалостен, наглядно показывая, как оказалось невозможным вернуть упущенное, как Онегин, о том не думая, исковеркал всю жизненную судьбу Татьяны и свою собственную. Роман Пушкина — на редкость грустное, глубоко драматическое произведение.

Но образ Татьяны, самый совершенный и прекрасный во всей русской литературе, вносит в роман такое чудесное сияние света, которое заслоняет даже драматизм столь тяжкого для нее и к тому же дважды повторенного разрыва с Онегиным. Татьяна — в ряду самых прекрасных героинь мировой литературы, рядом с Джульеттой, Виолой, Розалиндой, Мирандой, да и Миньоной из «Годов странствий Вильгельма Мейстера». Но она сложнее, живее, трогательнее их всех, как и подобает героине, родившейся в духовной атмосфере, столь усложнившейся и обострившейся после Великой французской революции. Ни одна из шекспировских героинь не могла быть представлена читателям так странно, причудливо и в то же время так сердечно и завлекательно:

XXV

*Итак, она звалась Татьяной.
Ни красотой сестры своей,
Ни свежестью ее румяной
Не привлекла б она очей.*

*Дика, печальна, молчалива,
Как лань лесная боязлива,
Она в семье своей родной
Казалась девочкой чужой.*

.....

*И часто целый день одна
Сидела молча у окна.*

XXVI

*Задумчивость, ее подруга
От самых колыбельных дней,*

*Теченье сельского досуга
Мечтами украшала ей.*

.....

*...страшные рассказы
Зимою в темноте ночей
Пленяли больше сердце ей.*

.....

XXVIII

*Она любила на балконе
Предупреждать зари восход,
Когда на бледном небосклоне
Звезд исчезает хоровод,
И тихо край земли светлеет,
И, вестник утра, ветер веет,
И всходит постепенно день.*

.....

XXIX

*Ей рано нравились романы,
Они ей заменяли все;
Она влюблялася в обманы
И Ричардсона и Руссо.*

И дальше, все, что связано с Татьяной, подтверждает и расширяет намеченный с самого начала образ удивительной тонкости, нежности, необычности и огромной душевной чистоты и силы. Доверчивость и пылкое воображение в конце концов не обманули ведь Татьяну: она распознала в Онегине его подлинную природу, до поры до времени неведомую ему самому. Только он догадался об этом слишком поздно.

Резко конфликтная ситуация, раскрывающаяся в романе, несколько не уступает в своей психологической обостренности романам Стендаля. Тот писал свой роман «Красное и черное» в те же самые годы, когда Пушкин заканчивал и печатал готовые главы «Евгения Онегина», и оба они завершили работу одновременно, в 1830 году. Не случайно в этом же году Пушкин прочитал только что вышедший в свет роман Стендаля, никому тогда во Франции (кроме одного Бальзака) не известного, и расхвалил его (то же сделал и Гете!).

И вот, работая над «Евгением Онегиным», в то же самое время он создал в короткой поэме «Граф Нулин» (1825) явную антитезу своему роману — предельно реалистическую, сниженную, гротескную, хотя при всем своем шутилом озорстве вовсе не такую уж легкомысленную, как может показаться на первый невнимательный взгляд. Пушкин сам сказал, что хотел пародировать не слишком удачную поэму Шекспира «Лукреция» и представить себе, как бы иначе пошел весь ход мировой истории, если бы Лукреция догадалась дать пощечину Тарквинию. Пушкина все больше стала занимать тема судьбы, ее странностей, случайностей, прихотей. Лукреция пушкинской поэмы (молоденькая Наталья Павловна) дает-таки пощечину («да ведь какую!») новоявленному Тарквинию (заезжему графу Нулину), но Пушкин тут же раскрывает весьма мало нравственную

подоплеку этой весьма благонаправной и благопристойной «победы». И с каким поистине волшебным мастерством Пушкин лепит весьма нехитрые и несложные характеры двух «героев» разыгрывающегося представления. Вот героиня:

*А что же делает супруга
Одна в отсутствии супруга?
Занятий мало ль есть у ней?
Грибы солить, кормить гусей,
Заказывать обед и ужин,
В анбар и в погреб заглянуть.
Хозяйки глаз повсюду нужен:
Он вмиг заметит что-нибудь.*

*К несчастью, героиня наша...
(Ах, я забыл ей имя дать.
Муж просто звал ее Наташа,
Но мы — мы будем называть
Наталья Павловна) к несчастью,
Наталья Павловна совсем
Своей хозяйственной частью
Не занималась, затем,
Что не в отеческом законе
Она воспитана была,
А в благородном пансионе
У эмигрантки Фальбала.*

*Она сидит перед окном;
Пред ней открыт четвертый том
Сентиментального романа:
Любовь Элизы и Армана,
Иль Переписка двух семей, -
Роман классический, старинный,
Отменно длинный, длинный, длинный,
Нравоучительный и чинный,
Без романтических затей.*

«У эмигрантки Фальбала»! Можно легко представить себе, что за «благородный пансион» был у этой, явно аристократической дамы! Одна эта фамилия, придуманная Пушкиным, придумана с абсолютной точностью и «достоверностью». И роман придуман такой, что сразу определяется весь «круг чтения» и весь умственный кругозор героини поэмы: сентиментальный, нравоучительный и чинный роман — прекрасная ширма, прикрывающая совсем не нравоучительное поведение.

*А вот герой поэмы:
Сказать ли вам, кто он таков?
Граф Нулин, из чужих краев,
Где промотал он в вихре моды*

*Свои грядущие доходы.
Себя казать, как чудный зверь,
В Петрополь едет он теперь
С запасом фраков и жилетов,
Шляп, вееров, плащей, корсетов,
Булавок, запонок, лорнетов... и т.д.*

Туалетный багаж графа занимает гораздо больше места, чем «умственный» — тот идет как скромный придаток к шляпам и корсетам. Но чтение графа не такое старомодное, как у Натальи Павловны, хоть и весьма безалаберное: Гизо, Вальтер Скотт, Беранже, д'Арленкур, Ламартин — все, безусловно, самое модное в годы царствования Людовика XVIII. Узнав от весьма, конечно, осведомленной Натальи Павловны, что «у нас тоже подражают» д'Арленкуру и Ламартину, граф благородно восклицает: «Нет? право? так у нас умы / Уж развиваться начинают? Дай бог, чтоб просветились мы!» Но от высоких материй разговор незамедлительно переходит к гораздо более интересным предметам: «Как тальи носят? — Очень низко. Почти до... вот по этих пор». И дальше, до конца поэмы, с такой же безжалостной точностью и безукоризненной обстоятельностью, не забывая ни одной подробности («и стул в потемках опрокинув» или «у кузницы я видел ваш совсем готовый экипаж»), идет описание неудачного приключения графа Нулина, даже с подобающей «моралью» в конце повествования. В написанном в предыдущем 1824 году «Разговоре книгопродавца с поэтом» книготорговец начинает свой разговор словами: «СТИШКИ для вас одна забава...» — Пушкин на самом деле, вероятно, забавлялся, когда писал «Графа Нулина». Но с какой ювелирной тщательностью, взвешивая каждую строку, каждое слово, сделана эта поэма! И с каким абсолютным знанием своего времени, психологии разных и притом глубоко чуждых ему людей, всех деталей повседневного быта Пушкин дал совсем не забавный, а достаточно неприглядный портрет другого мира — того, с которым уже начал открытую и все более обостряющуюся борьбу. Невинная на первый взгляд и смешная шутка явно имела склонность обернуться чем-то несравненно более мрачным и жестоким. А «случайность» человеческой судьбы Пушкин в том же 1825 году испытал в полной мере, случайно не оказавшись в декабре этого года в Петербурге на Дворцовой площади.

Я думаю, что Гоголь многому научился, читая «Графа Нулина». Иногда он просто повторял его. Вспомните: «Конечно, можно бы заметить, что в доме есть много других занятий, кроме продолжительных поцелуев и сюрпризов и много бы можно сделать разных запросов. Зачем, например, глупо и без толку готовится на кухне? зачем довольно пусто в кладовой? зачем воровка ключница? зачем нечистоплотны и пьяницы слуги? зачем вся дворня спит немилосердным образом и повесничает все остальное время? Но все это предметы низкие, а Манилова воспитана хорошо. А хорошее воспитание, как известно, получается в пансионатах. А в пансионатах, как известно, три главные предмета составляют основу человеческих добродетелей: французский

язык, необходимый для счастья семейственной жизни; фортепьяно, для доставления приятных минут супругу, и, наконец, собственно хозяйственная часть: вязание кошельков и других сюрпризов. Впрочем, бывают разные усовершенствования и изменения в методах, особенно в нынешнее время; все это более зависит от благоразумия и способностей самих содержательниц пансиона. В других пансионах бывает таким образом, что прежде фортепьяно, потом французский язык, а там уже хозяйственная часть. А иногда бывает и так, что прежде хозяйственная часть, то есть вязание сюрпризов, потом французский язык, а там уже фортепьяно. Разные бывают методы».

Между приведенными мною фрагментами «Графа Нулина» и «Мертвых душ» — чуть больше десятка лет. Но какая за этот недолгий срок произошла перемена! Пушкин рассказывает о своей героине насмешливо, но благодушно, даже не без симпатии к ее будущему смелому и находчивому поведению. Гоголь описывает то же время, что Пушкин, но как холодно и жестко, безмерно гиперболизируя свои бесстрастно «ученые» рассуждения. Резко изменилась не только интонация — изменилось отношение к тому же предмету: усмешка переросла в инвективу.

Гоголь успел прочесть Пушкину первые главы «Мертвых душ», и, как известно, тот сначала смеялся, а потом помрачнел и сказал: «Как грустна наша Россия!» Когда говорят о глубоком изменении душевного состояния Пушкина после 1830 года, то слишком часто сводят это изменение к фактам личной биографии: трудное сватовство, толпа противных родственников его жены, долги, унижительное положение при дворе Николая I и т.д. Все это, конечно, не способствовало хорошему и спокойному настроению великого поэта. Но, глубже, за всем этим стояли огромные исторические перемены от двадцатых годов к тридцатым, и эти перемены были к худшему: хотя король Луи-Филипп ходил в калошах и с зонтиком, как подобает истинному буржуа, все же Июльская монархия была страшнее времен Священного Союза и Реставрации, а Аракчеев выглядел невинным младенцем в сравнении с императором Николаем I!

Сложная, очень напряженная и неотвратимая творческая эволюция Пушкина включала в себя все более глубокое неприятие окружающего общественного порядка, все более глубокое противоборство всем силам зла и в то же время все более ясное осознание своей исключительной, подлинно пророческой роли.

Эволюция творчества Пушкина на протяжении второй половины двадцатых годов говорит о неотвратимо нарастающем разрыве с окружающим, на глазах трансформирующимся обществом. Все напряженнее, драматичнее и грустнее становится от главы к главе идущий к завершению «Евгений Онегин». Все яснее становится политическая позиция Пушкина: бурное вольномыслие юных лет переходит в близость с будущими декабристами, в бесстрашное и откровенное признание царю, что был бы с декабристами, если бы был в конце 1825 года в Петербурге, в прекрасное, написанное в начале 1827 года послание «Во глубине сибирских руд...» и в 1830 году завершается

десятой главой «Евгения Онегина» (которую поэт был вынужден уничтожить, по достаточно ясные фрагменты сохранились) — здесь Пушкин прямо объединяет себя с декабристами, назвав себя рядом с Луниным, Якушкиным, Тургеневым, Пестелем, Муравьевым... Чистосердечные, но совершенно безнадежные попытки внушить разумные мысли царю обрываются в том же 1830 году язвительнейшим и суровым стихотворением «Герой», где ложь и обман Наполеона, будто бы стремившегося внушить бодрый дух умирающим чумным больным в яффском госпитале, совсем недвусмысленно, хоть и молчаливо, сравнены с ложью и обманом императора Николая I, мнимое «геройство» которого подобострастно расписывали газеты во время холерной эпидемии в Москве. Пушкин все зорче вглядывается в неприглядную и мрачную жизнь русского народа — такие стихи, как «Румяный критик мой...» (того же удивительного 1830 года), предвещают не только Некрасова, но и Блока. Обращения к друзьям и близким становятся все серьезнее и сердечнее: это во всей глубине и красоте раскрывается уже в написанном в 1825 году чудесном большом послании друзьям «19 октября» («Роняет лес багряный свой убор...»), в обращенном к няне «Зимнем вечере».

Лирика любви и природы от 1825 до 1830 года делается все грустнее и все совершеннее и прекраснее. Я не смущаюсь приводить в этой книге всем известные стихи и строки — они нужны для сопоставления со стихами других великих поэтов, приведенными мною. Я согласен с Проспером Мериме и хочу, чтобы несравненное величие Пушкина было не в воспоминании читателя этой книги, а перед глазами.

Выбрать из множества прекрасных стихотворений — трудно, то, что я даю, может быть заменено другим, несколько не уступающим. Вот как Пушкин стал воспринимать природу:

Это «Обвал», 1829 год:

*Дробясь о мрачные скалы,
Шумят и пенятся валы,
И надо мной кричат орлы,
И ропщут бор,
И блещут средь волнистой мглы
Вершины гор.*

*Оттоль сорвался раз обвал,
И с тяжким грохотом упал,
И всю теснину между скал
Загородил,
И Терека могущий вал
Остановил.*

*Вдруг, истощась и присмирив,
О Терек, ты прервал свой рев;
Но задних волн упорный гнев
Прошиб снега...*

*Ты затопил, освирепев,
Свои брега.*

*И долго прорванный обвал
Неталой грудю лежал,
И Терек злой под ним бежал,
И пылью вод
И шумной пеной орошал
Ледяный свод.*

*И путь по нем широкий шел:
И конь скакал, и влекся вол,
И своего верблюда вел
Степной купец,
Где ныне мчится лишь Эол,
Небес жилец.*

Из любовной лирики выбирать еще труднее, по существу – невозможно. Но, видимо, естественнее всего взять одно стихотворение из трагической трилогии 1830 года:

*Для берегов отчизны дальней
Ты покидала край чужой;
В час незабвенный, в час печальный
Я долго плакал пред тобой.
Мои хладящие руки
Тебя старались удержать;
Томленья страшного разлуки
Мой стон молил не прерывать.*

*Но ты от горького лобзанья
Свои уста оторвала;
Из края мрачного изгнанья
Ты в край иной меня звала.
Ты говорила: «В день свиданья
Под небом вечно голубым,
В тени олив, любви лобзанья
Мы вновь, мой друг, соединим».*

*Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где тень олив легла на воды,
Заснула ты последним сном.
Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой –
А с ними поцелуй свиданья...
Но жду его; он за тобой...*

Так писали Петрарка, Ронсар, Шекспир, Гете.

Но не может быть никакого разноречия, никаких колебаний, чтобы

выбрать из стихотворений, посвященных назначению поэта, самое великое, несравненное, гениальное. В 1826 году Пушкиным было написано это удивительное стихотворение – «Пророк», быть может, самое значительное стихотворение всего девятнадцатого века:

*Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился,
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился;
Перстами легкими как сон,
Моих зениц коснулся он:
Отверзлись вещице зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он,
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.
И он к устам моим приник,
И вырвал грешный мой язык,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.
И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угль, пылающий огнем,
Во грудь отверстую содвинул.
Как труп в пустыне я лежал,
И бога глас ко мне воззвал:
Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей.*

Но и написанный в следующем, 1827 году «Арион», по столь грандиозный и бурный, говорил о том же: «...лишь я, таинственный певец...» – в Пушкине действительно была не только пророческая прозорливость, предугадавшая многое в будущем развитии русской культуры, но и огромная сила воздействия на человеческие сердца и умы. В своем «Пророке» он ничего не преувеличил.

В необыкновенно плодоносный 1830 год кроме мною названного было создано (особенно в Болдинскую осень) еще очень многое: «Домик в Коломне», «Маленькие трагедии», «Повести Белкина». И этот год стал переломным. В русской литературе уже десять лет Пушкин был впереди всех, теперь он так стремительно ушел вперед, что большинство современников перестало его понимать. Станный, нелепый, на наш нынешний взгляд, отзыв Белинского о «Повестях Белкина», что они

«недостойны ни таланта, ни имени Пушкина», не так уж удивителен: эти чудесные и глубоко содержательные повести слишком далеко уходили в будущее, и даже не во времена Достоевского, а во времена Чехова и Бунина! Основная тема этих повестей — тема судьбы, - видимо, не доходила до сознания современников, она не дошла ни после «Пиковой дамы», ни после «Капитанской дочки», ни после «Медного всадника»!

Если в «Выстреле» и «Барышне-крестьянке» судьба благосклонна к героям этих повестей, то в «Метели» и в «Станционном смотрителе» она благосклонна к одним за счет величайшей жестокости к другим. Особенно сложно решена эта тема в «Станционном смотрителе». Главный герой повести — безусловно трагическая фигура, но его трагедия тяжела вдвойне, потому что она мнимая, ошибочная. Смотритель так привык смотреть на немецкие картинки с историей блудного сына, висящие на стене его скромного обиталища (это впервые заметил М.О.Гершензон в своей блестящей статье об этой повести Пушкина⁴⁶⁶), что совершенно убежден, что его дочка, уехавшая с проезжим офицером, погибла. Согласно внушенной сверху ходячей морали ей полагается погибнуть! И смотритель настолько глубоко усвоил это незыблемое правило, что просто не может представить себе, что его Дуня не только не пропала, а, наоборот, нашла свое счастье, какого никогда не нашла бы, если бы осталась навсегда в отцовском доме на глухой станции. Смотритель спивается и умирает от воображаемой трагедии. Такую сложную психологическую задачу мог поставить и решить еще только Чехов.

«Маленькие трагедии», шекспировские по своему духу, были подготовлены более ранними историческими опытами («Арап Петра Великого», «Борис Годунов»), в которых Пушкин уже обогнал своего прославленного современника Вальтера Скотта. Еще глубже понимание истории не как столкновение выдающихся героев, а как мощное движение народной массы Пушкин выразил в «Капитанской дочке», тоже непонятой современниками. После прекрасной и глубокой статьи Макогоненко, о которой я говорил, стала очевидной мудрость Пушкина в выборе именно таких героев и именно в таком развертывании фабулы. Понимание исторической ситуации, оправдание народного восстания и вместе с тем предчувствие неизбежной неудачи этого восстания, мастерски преломленные через сознание бесхитростного и чутко внимательного молодого дворянина, - это поразительный образец не только поэтического, но и строго научного мышления великого мастера. Но сверх всего Пугачев играет роль доброй судьбы, спасающей жизнь и устраивающей счастье Гринева и его невесты. Трудно представить, что все это могло бы понравиться Николаю I и великосветскому обществу, ненавидевшим Пушкина.

Тема судьбы еще сложнее и с еще большим блеском разрешена в «Пиковой даме» и «Медном всаднике». Ни в одной стране Европы и Америки в пушкинские времена не было с такой убийственной силой, как в «Пиковой даме», изображено разрушительное воздействие жажды обогащения на душу и на судьбу человека. В тридцатые годы вся Европа и вся Америка были охвачены самым неразборчивым и неудержимым

стяжательством, и Пушкин прекрасно понимал ход истории — тот «гад морских подводный ход», который услышал его Пророк. Ради денег Германн идет на обман и на фактическое убийство — Пушкин и здесь верно распознал настоящее, чтобы тем вернее предугадать будущее, с ходом времени все более неприглядное.

Особенно сложно решена тема судьбы — и не одного частного человека, а целого государства — в «Медном всаднике». В поэме резко разделены и противопоставлены две ее части. Петр Великий — благородный герой первой части поэмы, создатель прекрасного города, - Пушкин всегда им восхищался, зная все трудные стороны его натуры и его эпохи. Герой второй части поэмы — памятник Петру, Медный всадник, «горделивый истукан», он вовсе не двойник реального Петра, а олицетворение тупой и жестокой власти. Стихия наводнения лишь раскрывает его подлинную природу: он так пугается даже еще не высказанной угрозы ничем ему не опасного Евгения, что срывается с пьедестала и до утра гоняется за несчастным безумцем. Пушкин создал грандиозный образ безжалостной судьбы, так изменившей облик России, символический, но глубоко реальный контраст созидательного творчества и совсем не творческого страха перед возможностью каких-нибудь перемен. Печальная судьба отдельного человека усугубляет этот контраст. Один-единственный человек, беспомощный, неспособный ничем большим выразить свой горестный протест против выпавшей на его личную долю беды, уже оказывается настолько опасным и пугающим для «горделивого» спокойствия Медного всадника!

В тридцатые годы Пушкин погрузился в чисто научные изыскания, посвященные большим историческим событиям — истории Пугачева, истории Петра, истории Великой французской революции... Его поэтическое творчество резко сократилось и стало на редкость грустным и мрачным. Да еще по меньшей мере половину в нем занимают разнообразные переводы: с древнегреческого, латинского, французского, итальянского, польского, - они производят впечатление, что Пушкин этими чисто литературными занятиями пытался отвлечься от своего тяжелого душевного состояния (впрочем, и переводы эти большей частью мрачные). Между ними словно прорываются изредка — как правило, печальные — разрозненные вспышки непосредственного и глубокого личного чувства, чаще всего связанные с воспоминаниями прошлого, - «Чем чаще празднует Лицей...» (1831), «Осень» («Октябрь уж наступил...», 1833), «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...» (1834), «Вновь я посетил...» (1835) и очень немногие другие. Горько и больно читать эти по-прежнему прекрасные стихи. Даже такие шедевры сосредоточенной, возвышенной, поистине торжественной лирики, как «Отцы пустынноики и жены непорочны...» (1836), тоже говорят о безысходных поисках душевного мира, которого у Пушкина больше нет. Поразительные по своей поэтической силе стихи о назначении поэта — «Эхо» («Ревет ли зверь в лесу глухом...», 1831) и «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836), - отвечающие верному пониманию Пушкиным своего поэтического и общедуховного подвига, создают хоть

тоже грустный, но полный огромной мощи противовес очень тяжелому душевному состоянию поэта в последние годы его жизни.

И, невзирая на такую тяжелую, подлинно трагическую судьбу, Пушкин возвышается над всем девятнадцатым, да и двадцатым, веком как могущественный и властный гений, вечное и неисчерпаемое значение которого – в великом жизнеутверждении. Высокая гармония и безграничная человечность поэтического наследия Пушкина делают его самым верным камертоном художественного творчества последних двух веков, точно определяющим художественную и идейную направленность и ценность всего созданного во всех областях творческого труда.

Пушкин ясно сознавал свое значение для русской литературы и для культуры всех народов, населяющих нашу страну, для всего будущего русской истории. Это значение оказалось много грандиознее и глубже, чем он мог думать.

* * *

Все лучшее в русской литературе девятнадцатого и двадцатого веков вышло из открытий Пушкина. Раньше всего мощное воздействие его творческого опыта сказалось на поэзии. Уже в двадцатые годы вокруг него образовалось целое созвездие прекрасных поэтов, обязанных Пушкину своими лучшими качествами. Дельвиг, Кюхельбекер, Рылеев, Баратынский, Вяземский, Козлов, Одоевский и другие, даже и не пытаясь соревноваться с Пушкиным или подражать ему, испытали настолько благотворное влияние его примера, его свободного и вольного поэтического дара, что общими своими трудами прочно установили очень высокий средний уровень русской поэзии, с которым пришлось считаться уже каждому поэту следующих поколений. Из них, конечно, самым значительным и самым необычным был Баратынский.

Лучше всего о нем сказал Пушкин: «Наконец появилось собрание стихотворений Баратынского, так давно и с таким нетерпением ожидаемое. Спешим воспользоваться случаем высказать паше мнение об одном из первоклассных наших поэтов и (быть может) еще недовольно оцененном своими соотечественниками», «Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов. Он у нас оригинален, ибо мыслит. Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко. Гармония его стихов, свежесть слога, живость и точность выражения должны поразить всякого хотя несколько одаренного вкусом и чувством»⁴⁷.

Мнение Пушкина совершенно справедливо: Баратынский, действительно, прежде всего «поэт мысли», и притом мысли серьезной, беспокойной, стремящейся разгадать противоречия реальной жизни. Не всякий поэт уже в свои двадцать лет (он был на год моложе Пушкина) мог сказать:

*Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам;
Не испытав его, нельзя понять и счастья...*

Сколько бы ни писал Баратынский принятые в кругу поэтов пушкинской поры элегии, послания, эпиграммы, любовную лирику – он хорошо отдавал себе отчет в необычности своего творческого дара:

*Не ослеплен я Музою моею:
Красавицей ее не назовут,
И юноши, узрев ее, за нею
Влюбленную толпой не побегут.
Приманивать изысканным убором,
Игрою глаз, блестящим разговором
Ни склонности у ней, ни дара нет;
Но поражен бывает мельком свет
Ее лица необщим выраженьем,
Ее речей спокойной простотой...*

Это «лица необщее выраженье» – драгоценное качество поэзии Баратынского. И самые лучшие его стихи – о благодетельном воздействии настоящего искусства на человеческие умы и сердца, о величии подлинного творца, выразителя глубоких мыслей и глубоких чувств. В своем понимании искусства Баратынский не расходится с Пушкиным и Китсом:

*Болящий дух врачует песнопенье.
Гармонии таинственная власть
Тяжелое искупит заблужденье
И укротит бунтующую страсть.
Душа певца, согласно излитая,
Разрешена от всех своих скорбей;
И чистоту поэзия святая
И мир отдаст причастнице своей.*

Подлинным гимном великому, гениальному творчеству стало знаменитое, написанное в 1832 году, стихотворение «На смерть Гете»:

*Предстала, и старец великий смежил
Орлиные очи в покое;
Почил безмятежно, зане совершил
В пределе земном все земное!
.....
Погас! но ничто не оставлено им
Под солнцем живых без привета;
На все отозвался он сердцем своим,
Что просит у сердца ответа;
Крылатою мыслью он мир облетел,
В одном беспредельном нашел ей предел.
Все дух в нем питало: труды мудрецов,
Искусств вдохновенных созданья,
Преданья, заветы минувших веков,
Цветущих времен упованья;
Мечтою по воле проникнуть он мог
И в нищую хату и в царский чертог.
С природой одною он жизнью дышал:
Ручья разумел лепетанье,
И говор древесных листов понимал,
И чувствовал трав прозябанье;*

Была ему звездная книга ясна,
И с ним говорила морская волна...

В образе Гете, образе великого творца, Баратынский раскрывает то же единство реальной природы и человеческого искусства, о котором так верно и глубоко размышляли Китс и Пушкин: искусство все получает от природы и от высокой художественной традиции прошлых лет — только так рождается и складывается новый творческий гений, могущий по-своему выразить величие природы и высшие гуманистические ценности, накопленные человечеством. Может показаться кому-нибудь, что все это само собой разумеющееся и ничего особенно глубокомысленного в суждениях Баратынского или Китса нет, но нужно просто-напросто сопоставить *такое* отношение к миру, к человеку, к природе, к искусству со все более широко и все более пышно разраставшимся с двадцатых и тридцатых годов «викторианством», то есть прямо противоположным мировоззрением и поведением, тогда будет ясно видно, как эти «тени» подчеркнут силу и красоту «света»!

* * *

Из всех писателей пушкинской поры, выступивших до появления Лермонтова и Гоголя (о которых будет речь в следующей главе), после Пушкина первое место безусловно принадлежало Грибоедову,

В «Горе от ума» со всей силой и с абсолютной и непреклонной прямолинейностью дан контраст и конфликт правды и лжи, значительности и ничтожества, душевного благородства и низости — то основное противоборство, которое пронизало весь девятнадцатый век, все его контрасты — социальный, исторический, психологический, творческий, чисто человеческий. Грибоедов нашел для воплощения основной, ведущей темы своей комедии не какую-либо отвлеченно-аллегорическую или символическую форму, а форму предельно конкретную, современную, исторически достоверную в каждой мельчайшей детали, в каждой реплике, каждом слове, и притом форму стремительную, развертывающуюся в бурном темпе и ритме, с лаконическим и резким обострением всех черт характера действующих лиц и всего диалога, ни на йоту не выходя за грани абсолютной реальности. Обилие реальных примет времени и обстановки, создающее отчетливый психологический портрет Москвы 1820-х годов, побуждало иногда считать пьесу Грибоедова «бытовой» пьесой, каковой она не является, представляя собой подлинно философское обобщение основных движущих сил своего времени, перерастая при этом далеко за пределы своей эпохи.

Чеканный, меткий, неожиданный язык Грибоедова, обязанный Пушкину своею чистотой, живою выразительностью, лаконичной точностью, поистине скульптурной пластичностью лепки всех человеческих образов, был рожден тем же, что у Пушкина, стремлением к жизненной правде, к расторможенному, свободному выражению человеческого чувства. Это обессмертило комедию Грибоедова, естественно введя ее в постоянный обиход двадцатого века — в трактовке Станиславского или Мейерхольда (я видел шестьдесят лет назад обе эти

постановки!), или в современной трактовке Товстоногова, но с неизменной современностью, даже «злободневностью» воплощенного в ней философского смысла.

* * *

Русская живопись пушкинской поры, еще не давшая до появления Александра Иванова созданий, сколько-нибудь соразмерных гению Пушкина, тем не менее выдвинула мастеров общеевропейского значения в лице Ореста Кипренского и Сильвестра Щедрина.

В веренице своих живописных или графических портретов Кипренский дал взволнованный, необычайно достоверный и убедительный облик многих замечательных людей того времени, начиная с лучшего из прижизненных изображений Пушкина. Свою полную силу и значительность Кипренский обрел начиная с 1812—1815 годов, явно под влиянием общего взволнованного и приподнятого умонастроения, рожденного войной против наполеоновской интервенции. До этого времени, хотя Кипренский уже в 1808—1811 годах достиг большого профессионального мастерства, его очень мало занимали цели индивидуальной психологической характеристики (о чем я уже говорил): если не считать как исключение ранний автопортрет из Русского музея, он подходил к передаче облика модели вполне еще в духе «типических» портретов восемнадцатого века, чисто внешне. В красивом портрете Давыдова — он всего лишь бравый гусар, не больше. В лице Давыдова никаких умственных и душевных глубин нет, он выглядит совсем пустым малым, даже глуповатым, и, по существу, исполняет лишь роль манекена для очень импозантного и эффектного гусарского наряда. Но начиная с 1812 года характер портретов Кипренского меняется.

Именно теперь Кипренский становится подлинно выдающимся мастером. Излюбленной сферой его творчества с этого времени оказывается графика — карандашный рисунок, иногда подцветенный акварелью, быстрый и меткий, не дающий времени на отделку каких-либо деталей костюма и данный на нейтральном белом или цветном фоне. Таковы прекрасные графические портреты генерала Чаплица, других участников войны 1812 года: М.Ланского и особенно П.Оленина, Наташи Кочубей, неизвестного мальчика, стоящего у стола, крестьянского мальчика Андрея и т.д. Среди портретов маслом этих лет (до отъезда в Италию в 1816 году) выделяется великолепный портрет С. Уварова, написанный до того, как в Уварове раскрылись «теневые» стороны его характера, построенный с удивительной и неожиданной остротой композиции и с яркой психологической характеристикой.

В портретах 1812—1815 годов очень подкупает сердечность и внимательная серьезность в раскрытии душевного строя модели и виртуозное мастерство свободного, не линейного, а живописного рисунка. Во многом (и основном) эти портреты перекликаются с поздними портретами Давида и портретами Жерико.

Первое пребывание в Италии прошло для Кипренского почти бесплодно, так как львиную долю своих сил и времени он отдал неудачным попыткам написать большую «историческую», точнее,

мифологическую картину, подчинившись на короткий срок неокончательно еще померкшей иерархии живописных жанров, принятой в Академии художеств (портрет там серьезным делом не считался). Ничего из «исторической» картины у Кипренского путного не получилось, и он вернулся к своему высокосовершенному природному дару. Немногие выполненные в Италии портреты (маслом или карандашом) выдают восхищение Кипренского перед римскими работами Энгра. Например, портрет Щербатовой не уступает карандашным рисункам Энгра в ясной точности плавных, текучих линий — уступает во внутренней напряженности и содержательности человеческого образа: он слишком бесстрастно холоден и наряден. Но Италия, несомненно, дала Кипренскому новый прилив вдохновения в этом возврате к работе над портретной, а не «исторической» живописью, когда он вернулся в Россию.

В портретах, исполненных в середине и во второй половине двадцатых годов, есть та величавая простота, какую Кипренский сумел с глубоким уважением воспринять от великих мастеров Высокого Возрождения — больше всего от Джорджоне и Тициана. Это сказывается в его излюбленных карандашных портретах — Бутурлина (1824), или неизвестной итальянской девушки (с крестиком на шее, 1829), или Олениной (1828). Но с особенным блеском осуществилось это глубоко впитанное воздействие великих старых мастеров Италии в написанном в 1827 году портрете Пушкина.

Кипренский ни на шаг не отступил от реальной жизненной правды. Хотя в свое время Пушкин мог сказать о себе весьма непочтительно «потомок негров безобразный» — на этот раз он справедливо сказал совсем другое: «Себя как в зеркале я вижу» — и не ошибся. Перед зрителями здесь великий поэт — образ, сохраняющий в целостности и совершенстве не только физическое сходство с оригиналом; не имеет ни малейшего значения, если бы Кипренский на самом деле отступил от точности в каких-либо несущественных внешних приметах. Сопоставляя портрет, написанный Кипренским, с автопортретными набросками Пушкина, даже гротескно, утрированно экспрессивными, можно убедиться в честной достоверности Кипренского. Но раскрыть с такой ответственной пристрастностью и такой мощной и изящной естественностью поэтическое величие Пушкина не смог никто другой из художников, писавших поэта с натуры. Именно от Кипренского (с оглядкой на рисунки самого Пушкина) идут лучшие воплощения образа Пушкина в последующем развитии русского искусства: уже упоминавшиеся мною акварель Серова, карандашные рисунки Фаворского и Ульянова, маленькая картина Угарова «Пушкин в Михайловском», как и скульптура Матвеева.

Вторично Кипренский уехал в Италию больной и неработоспособный и там умер, не успев больше создать ничего значительного.

Зато всю жизнь связал с Италией Сильвестр Щедрин — самый большой живописец-пейзажист в русской живописи в период до появления Александра Иванова.

Уехав в Италию в 1818 году в двадцатисемилетнем возрасте, Щедрин именно тогда с необыкновенной быстротой сбросил шоры старинного и рутинного «видописания» и поднялся на уровень работавших в то время в Италии и вдохновленных Констеблем молодых художников — высокоталантливых Ричарда Бонингтона и Камилла Коро. В Неаполе он сблизился и с молодыми итальянскими художниками-пейзажистами из группы, прозванной «школой Позилиппо», — Джиганте и другими. Но по тонкости, изяществу и, вместе с тем, неприкрашенной реалистической правдивости он превзошел всех работавших тогда, в 1820-е годы, в Италии художников-пейзажистов, как итальянских, так и иноземных. В 1830 году Щедрин умер.

Как и другие названные мною художники, Сильвестр Щедрин обратился после того, как написал Колизей, к обыденной и простой итальянской природе, стремясь передать ее в разных состояниях света и воздуха и решая вслед за Констеблем (которого не знал, но мог воспринять через римские работы Бонингтона) задачи пленэрной живописи. И как у Констебля, больше смелой новизны, непосредственности, свежести оказалось в этюдах Щедрина, залитых солнцем, полных поистине благоуханной прелести. Но и более «законченные» с академической точки зрения пейзажи Щедрина представляли полный разрыв с давно омертвевшей, идущей еще от Клода Лоррена и к началу 19 века совершенно застоявшейся и выродившейся системой неподвижных штампов «идеального» пейзажа, чуждого и враждебного реальной, нисколько не «идеальной» природе.

О Сильвестре Щедрине не раз прекрасно писал А.А.Федоров-Давыдов, и ему принадлежит честь наиболее верной и наиболее полной по достоинству высокой оценки этого замечательного русского художника⁴⁸. Я всецело разделяю его суждения, склоняясь даже к некоторому их преувеличению после внимательного сравнения творчества Щедрина с работами современных ему западных живописцев-пейзажистов. Один Констебль превосходит его мощной страстностью, напряженной динамикой, монументальным размахом своего восприятия и изображения реальной природы. Сильвестр Щедрин рядом с ним воспринимается как нежный камерный поэт природы, умеющий трогать сердца человеческие.

С середины 1820-х годов, то есть в последние годы своей жизни, Щедрин от городских пейзажей, написанных в Риме, все больше переходит к пейзажам окрестностей Неаполя, и эти изображения гавани в Сорренто, прибрежных неаполитанских террас, острова Капри становятся его лучшими созданиями. Спокойный лирический строй этих работ не нарушают фигуры рыбаков или крестьян, объединенных с природой в светлой серебристо-серой гармонии валерной живописи («На острове Капри», 1826; «Малая гавань в Сорренто, вечер», 1826; «Веранда, обвитая виноградом», 1829 и др.). Как у Констебля, человеческая жизнь, человеческий труд сливается в целостном единстве с прекрасной обыденной природой. Творчество Щедрина было высоко оценено его итальянскими современниками. А для русского пейзажа это было очень

большим и важным шагом к еще большему подъему в пейзажной живописи Александра Иванова.

До уровня Кипренского и Щедрина иногда могли подыматься другие художники пушкинской поры – Тропинин в «Портрете сына» (около 1818), Венецианов в «Спящем пастушке» (1823–1824) или некоторых женских образах («Портрет Пуятиной» и др.), в некоторых акварельных портретах – П.Ф.Соколов («Портрет Вяземского» и др.). Появление в самое ближайшее время Александра Иванова поставило русскую живопись вровень с самыми сильными национальными школами Европы.

* * *

В пушкинскую пору необычайного и широкого расцвета достигла русская архитектура, «разошедшаяся» теперь из Петербурга и Москвы по всей России – в провинциальные города и усадьбы. Разнообразный и живой, часто неповторимо самобытный, строгий и элегантный классицистический строй оказался удивительно «к месту» не только на улицах больших и малых городов, но и вдалеке от городов, посреди тонкой и нежной русской природы. Наряду с торжественными и импозантными официальными сооружениями в Петербурге (особенно в постройках Росси) и Москве это время увидело рождение таких далеких от торжественности и величественности, камерных, но поражающих своей выверенно строгой гармонией шедевров, как дом Гагарина в Москве, построенный Бове, или московская усадьба Найденовых, созданная Жилиарди, или хрущовский особняк на Пречистенке, построенный Григорьевым, или усадьба Кузьминки – совместное создание Жилиарди и Григорьева – и другие. Но для меня над всеми прекрасными архитекторами пушкинских лет возвышается фигура Стасова.

Этот удивительный архитектор сумел придать русскому классицизму 1810–1830-х годов такую монументальную, внушительную силу и такое строгое благородство больших, обобщенных архитектурных масс, какие можно было видеть только у Леду, или Булле, или Захарова, но с какой-то особенно спокойной, уверенной простотой и наглядностью. Эта простота и обобщенность была достигнута немногими, но мощными контрастами коротких, крепких колонн с большими плоскостями ничем не декорированной стены и широкими пологими арками над портиком входа и над карнизом первого этажа. Так решены им придворные конюшни в Петербурге. Стасов не считал нужным отнестись к придворным лошадям с тем же почтением, с каким строились царские дворцы или здания разных важных учреждений, и поэтому построил (в 1816–1823 годах) простое, красивое, даже уютное, широко раскинувшееся здание. В спроектированных им в 1821 году и построенных в 1829–1835 годах Провиантских складах в Москве (на Крымской площади) Стасов не был связан никакими прежними образцами и создал поразительное по своей гармонии и силе сооружение из трех отдельных корпусов, где крупные архитектурные массы расчленены лишь редко расставленными окнами с полукруглым окном посередине каждой тройки окон верхнего, второго этажа и почти без всякого декора. Стасов достиг такого монументального эффекта, что можно подумать, что он видел или по крайней мере изучал

древнеегипетскую архитектуру – в то время на Западе и у нас появились первые книги о зодчестве Древнего Египта. Чисто деловое и прозаическое по своему назначению творение Стасова стало одним из главных украшений Москвы и одним из самых совершенных архитектурных сооружений всего девятнадцатого века, перекликаясь с созданиями Леду или Тельфорда и предвещая некоторые идеи Райта.

Не менее замечательны и другие работы Стасова: постройки в усадьбе Грузино и Новый собор в Саратове. В них та же «игра» крупными, четко противопоставленными массами, такая же монументальная сила и строжайшая гармония целого. Колокольня церкви в Грузине скомпонована из трех резко различных ярусов: нижний – широкий, устойчивый, окруженный со всех сторон колоннадами под широким карнизом с большими и низкими полукруглыми окнами над ним, по одному с каждой стороны; второй ярус – резко суженный и потому кажущийся очень высоким, с одним окном внизу с каждой стороны; третий ярус – легкая круглая беседка на тонких колоннах с огромным, уходящим в небо шпилем с крестом. Новый собор в Саратове (снесенный в 1930-х годах) – великолепный огромный белоснежный куб, перекрытый во всю ширину очень низким, почти плоским золотым куполом, с небольшими колонными портиками посередине каждой из четырех сторон и с отдельно стоящей колокольней. Во всех этих сооружениях – полная свобода от торжественной чопорности больших официальных зданий и редкая по красоте гармония пропорций, чистота больших масс, только подчеркнутая скупым декором, ясная простота и соразмерность, точно на все работы Стасова (да и лучшие работы других архитекторов) легла печать пушкинской ясности и гармонического совершенства.

И ведь той же прозрачной пушкинской гармонией пронизаны первые прекрасные романсы Глинки, написанные в 1834–1837 годах. Но зенит творчества великого композитора пришел позднее – о нем речь впереди.

* * *

Во Франции в период от битвы при Ватерлоо и до конца тридцатых годов, в годы Реставрации и Июльской монархии, одинаково враждебных передовому искусству и передовой литературе, произошел бурный, яркий, необыкновенно широкий и многоликий расцвет художественного творчества. Этот расцвет неразрывно переплетался с неуспокаивавшимся ни на минуту революционным брожением, нашедшим свое самое сильное выражение в Революции 1830 года и рабочих восстаниях в Лионе и Париже в начале тридцатых годов.

Хотя империя Наполеона не создала сколько-нибудь приятных и доброжелательных условий для настоящего художественного творчества, ее разгром при Ватерлоо породил тягостные чувства из-за прихода на смену ей тупой и злобной реакции, при Людовике XVIII еще слегка маскировавшейся либеральными декорациями, а при Карле X распустившейся во всей пышности, уже без всяких маскировок. Совершенно мракобесное правление короля Карла X привело к революции, покончившей с династией Бурбонов, но плодами этой революции, совершенной руками парижских рабочих, ремесленников,

студентов, воспользовалась буржуазия, решительно оттеснившая старое дворянство и нашедшая в лице Луи-Филиппа^{xxx} – «короля в калошах и с зонтиком» – вполне благолепное «возглавление» охваченной жадным и хищным «деланием денег» конституционной монархии. В наполеоновской империи была хотя бы величественная импозантность, теперь безнадежно исчезающая, и никогда еще глубокий и непримиримый контраст мещанской, лавочничьей, «викторианской» псевдокультуры и открыто антибуржуазного художественного творчества не обнажался с такой окончательной отчетливостью.

Захватившей власть буржуазии невозможно было противопоставить настоящему, антибуржуазному художественному творчеству что-либо значительное и серьезное, хотя эта буржуазия обзавелась собственным искусством и собственной литературой, деятелям которых создавалась шумная слава и хорошие доходы. О таких художниках и писателях я скажу потом. О них можно было бы и не вспомнить, если бы они не мешали всеми силами в способами другому, подлинно высокому художественному лагерю (приходится прибегать к военным терминам, так как непрестанно, не прекращаясь ни на минуту, шла настоящая война, не знающая пощады).

Сначала нужно сказать о тех, кто создавал честь и славу французского художественного творчества этого времени. Перечень имен – очень величественный: поздний Давид, Жерико, Энгр, молодой Делакруа, Рюд, молодой Домье, Стендаль, ранний Бальзак, Мериме, молодой Гюго, де Виньи, Берлиоз – к ним надо добавить и имя Шопена, великого польского композитора, с двадцатидвухлетнего возраста связавшего свою жизнь с Францией. Именно с этого времени Париж начинает становиться общеевропейским центром художественной жизни, отнимая эту роль у Италии.

Для французской живописи этого периода важнейшим источником было творчество Давида. Я имею в виду не многочисленных лжеучеников Давида, заимствовавших внешние приемы от дореволюционных классицистических его картин вроде «Клятвы Горациев» или превративших эти условные приемы в лживую костюмную бутафорию в духе барона Гро. Настоящими, подлинными учениками Давида были Жерико и Делакруа, а в портретной живописи – Энгр.

После Ватерлоо Давид не захотел оставаться во Франции и уехал в эмиграцию в Бельгию, увезя с собой своего «Умирающего Марата». Он продолжал быть высшим авторитетом для молодых художников Парижа и французской провинции; к нему в Брюссель ездили Рюд и Жерико. Он продолжал усердно работать, по-прежнему деля свои интересы между портретной и мифологической живописью. Картины на античные сюжеты этих лет были неровны по качеству, но среди них была такая великолепная вещь, как «Амур и Психея» (1817). Когда я вошел в прекрасный

музей в Кливленде и неожиданно нашел там эту картину, я был поражен сияющей *молодостью* этого семидесятилетнего художника, прожившего столь трудную и драматичную жизнь. Как и раньше – как то было с «Сабинянками», - Давид словно не решался искать подлинно прекрасные и обаятельные человеческие образы в обыденной окружающей среде и обращался к высокому мифу Древней Греции. Однако для своих юных героев он нашел необычайно живые и привлекательные модели в самой что ни на есть современной реальной жизни. Некоторые слишком добродетельные современники были шокированы тем, что Давид изобразил своего Амура не в виде пухлого младенца, как было испокон веков принято в академическом искусстве, а представил его загорелым парнем лет восемнадцати, какому и подобало быть рядом со спящей, прелестной, нисколько не «идеальной» обнаженной Психеей. Реалистическая природа давидовского искусства, неизменно выступавшая во всех его лучших работах, начиная даже с «Велизария, просящего милостыню», - во всех, где отступали на второй (а то и на дальний) план головные, рассудочные идеи, сохранилась в его работах до глубокой старости.

Своего рода символом этой неугасимой творческой воли можно считать лучший из портретов, написанных в Бельгии, - «Портрет старика в высокой шляпе», весь пронизанный умом и душевной тонкостью. Этот портрет напрасно пытались «отнять» у Давида некоторые ученые педанты, считавшие, что раз Давид «представитель классицизма», то ему не полагается писать такие чересчур уж явно не классицистические вещи. Но, кроме Давида, написать в то время такого «Старика в высокой шляпе» было некому, и он отлично вписывается в ряд лучших поздних портретов Давида, таких, как «Граф де Нант», «Эмилия Менье», «Наполеон в рабочем кабинете» и другие. По высокому художественному качеству достойными этого портрета могли быть Жерико и Энгр, но их портреты решительно отличаются от этой бесспорной работы Давида.

* * *

Теодор Жерико, художник с удивительно яркой и неповторимо личной творческой судьбой, был, несомненно, одним из самых преданных и самых достойных продолжателей дела Давида. Он долгое время не пользовался вниманием ученых историков искусства, бывших поклонниками формальной школы искусствоведения: ведь от «классицизма» «Клятвы Горациев» он явно ушел, а до «романтизма» «Хиосской резни» Делакруа не добрался – получилось положение, похожее на излишние недоумения по поводу гетевского «Фауста» и проще всего было обходить молчанием такие слишком вольные случаи. В.Н.Прокофьев был первым, кто со всей справедливостью представил Жерико великим художником⁴⁹, нисколько не уступающим Делакруа, а в чем-то его превосходящим. Я полностью присоединяюсь к такому мнению.

Выдвинувшись незадолго до конца Империи своими военными картинами «Офицер конных егерей, бросающийся в атаку», «Раненый кирасир, выходящий из боя», которые резко отличались от трескучей и

^{xxx} Шарль-Филипп, граф Артуа, Карл X 9.10.1757 – 6.11.1836 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref4.htm#artois>
Луи Филипп 6.10.1773 – 26.08.1850 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref4.htm#louis-ph>

лживой официальной батальной живописи Гро, Жироде, Тевенена и других восхвалителей наполеоновских войн, Жерико сохранил глубоко правдивый трагический пафос этих ранних своих работ навсегда. Он воплотил в своем искусстве всю тяжелую и горестную напряженность мрачных лет Реставрации. Вся его короткая жизнь была проникнута мучительным желанием понять и передать драматизм — часто неоправданный и безысходный — человеческой судьбы, столь обострившийся в годы последних наполеоновских походов, позабывших о борьбе с остатками феодализма, ставших чисто агрессивными, и еще более углубившийся в годы повсеместной реакции. Очень многое в искусстве Жерико предвещает Достоевского и Бодлера.

В то же время в искусстве Жерико с ранних пор было заложено глубокое уважение к человеку, не позволившее ему уйти в бесплодную фаталистическую мистику наподобие Кольриджа или Тернера. Человеческое благородство, пусть окрашенное тревогой и даже ужасом, и, главное, неразрывная связь с реальной и современной жизнью нашли свое яркое выражение и в «Раненом кирасире, выходящем из боя» (1814), и в замечательном суровом и грустном «Офицере карабинеров» (1813–1814). Да, собственно, такое серьезное отношение к человеческому образу было у Жерико с самых первых шагов в искусстве, чему свидетельство — прекрасный погрудный этюд натурщика в Музее изобразительных искусств имени Пушкина.

После битвы при Ватерлоо творчество Жерико подымается на высшие вершины французской живописи девятнадцатого века. Поездка в Италию подготовила этот подъем, в особенности ему содействовало знакомство с Сикстинской капеллой Микельанджело и с привезенными из Лондона слепками с рельефов фриза Парфенона. Воздействие фидиевского фриза ясно выступает в небольших картинах «Юноши, останавливающие коня» из Руанского музея и «Бег свободных лошадей в Риме» из Лувра (1817), где величавый ритм композиции и красивые фигуры обнаженных или полуобнаженных юношей соединяют непосредственное впечатление от реально наблюдаемых сцен современной жизни с подчеркнутым воспоминанием о древнегреческой гармонии. Микельанджело научил Жерико тому сочетанию глубокого реализма в изображении человека с могучим обобщением его духовной значительности и нравственной чистоты, которое так понадобилось Жерико при создании главного творения его жизни — гигантской картины «Плот “Медузы”» (1819).

В этой группе немногих оставшихся в живых людей, затерянных на плоту среди океана после кораблекрушения фрегата «Медуза», Жерико сумел передать то объединяющее очень разных людей окрыляющее чувство надежды на спасение, которое составляет главный смысл картины и было выбрано Жерико после многих напряженных размышлений и опытов из подробного отчета об этой трагической истории, который был опубликован бывшим на этом плоту хирургом Савиньи и инженером Корреаром, был немедленно конфискован полицией и вызвал страшное возбуждение во Франции, прямо

направленное против вернувшейся династии Бурбонов и ее подлых чиновников. Справедливо не пожелав вводить в свою картину ужасные подробности трагедии (когда сошедшие с фрегата капитан, губернатор Сенегала, направлявшийся в эту французскую колонию, его чиновники и их слуги уселись в шлюпки и вместо того, чтобы буксировать кое-как сколоченный плот с сошедшими на него солдатами и матросами, обрубив канаты и тросы, покинули плот посреди моря). Жерико позаботился о героической и гуманистической стороне обостренно злободневной темы и этим перевел свою картину в общечеловеческий и вневременной план. Он не только сохранил, но и предельно сконцентрировал поистине шекспировский трагический пафос этой сцены, очистив его от всяких мельчайших бытовых или физиологических подробностей. Этот чистый и благородный трагизм со всей мощью выражает сосредоточенно-напряженное, возбужденное и мятежное умонастроение времени и вместе с тем решительное отрицание всякого бездейственного и унылого пессимизма и фатализма, которому предавались слабые души, боящиеся реальной жизни и спасающиеся в отрешенную от жизни и очень уютную сентиментальную фантастику («он пел разлуку и печаль и нечто и туману даль...»). Жерико не желал отворачиваться от жизни, даже трагической.

Это состояние душевного мира Жерико с обнаженной силой сказалось в написанных им в 1818–1820 годах портретах — инженера Александра Корреара, негра натурщика Жозефа, в портрете художника в мастерской (возможно, автопортрете), особенно в удивительном ряде портретов сумасшедших, выполненных по заказу врача-психиатра, где даже сквозь явное безумие, иногда окрашенное дурными страстями, проступает все же прежде всего глубокая человечность художника.

Выставка «Плота “Медузы”» в Салоне 1819 года не доставила большого удовольствия властям предрежущим, и словно из желания отвести художника подальше в сторону от опасных мыслей ему была заказана картина, долженствовавшая изображать «Sacre coeur de Jesus» — «Священное сердце Иисусово». Может быть, это было сделано в насмешку. Как должна была выглядеть такая картина — не очень ясно, но Жерико и не принял этого заказа и уехал в 1820 году в Англию, где прожил полтора года. Поводом для поездки послужила выставка «Плота “Медузы”» в Лондоне, а потом в Дублине и Эдинбурге, прошедшая с большим успехом. Эта поездка в Англию привела к встрече с Констеблем, в котором Жерико сразу признал соратника, и к большим переменам в творчестве художника.

Мне кажется несправедливым попрекать Жерико в том, что он будто бы после больших драматических тем, его занимавших, позволил себе отдых в виде увлечения красотой английских лошадей. Он и в Англии достаточно увидел и мрачного, и трагического — об этом можно легко судить по очень горестной литографии «Нищий, умирающий у дверей булочной» или по рисунку, изображающему казнь — повешение трех очень разных людей, несколько не похожих на каких-то злодеев. Но это все же не помешало ему влюбиться в

английских лошадей — и в тяжеловозов («Телега угольщика»), и в деревенских, фермерских («Пахота в Англии»), и — особенно — в прекрасных скаковых лошадей, которым было посвящено много рисунков, акварелей и картина «Скачки в Эпсоме», небывало новая по сравнению со всеми «лошадиными» изображениями в предшествующем искусстве. Не стоит забывать, как пленили Жерико фидиевские всадники с фриза Парфенона.

В письме к другу в Париж, в начале 1821 года, Жерико написал кощунственные слова⁵⁰ «...я посылаю к черту все священные сердца Иисусовы... я отрекаюсь от святого писания... и запираюсь в конюшне!» Должен сказать, что я прекрасно понял Жерико, когда в летнее воскресное утро 1959 года С.В.Герасимов и я отправились в Гайд-парк в Лондоне и пришли в восторг при виде чудесных верховых лошадей со всадниками в костюмах для верховой езды, гарцевавших по специальной, усыпанной гравием или шлаком дорожке! Я вспомнил Жерико и решил, что тоже мог бы запереться в конюшне, чтобы любоваться на эти прекрасные совместные создания природы и человеческого воображения!

Картина «Скачки в Эпсоме» изображает стремительно несущихся лошадей с наездниками на фоне просторного пустынного пейзажа под пасмурным небом. Этот стремительный бег со всеми четырьмя ногами в воздухе не соответствует нынешней киносъемке, в которой такого положения бегущих лошадей нет. Тем не менее лошади Жерико бегут — он так же мастерски синтезировал близкие моменты движения, как это сделал Мирон в своем «Дискоболе». Движение лошадей подчеркнуто тем, что обобщенно данный, чисто «констеблевский» пейзаж словно пронесится мимо, не давая разглядеть себя в деталях.

Некоторые ученые (К.Бергер⁵¹, А. де Гверчо⁵²) сочли смелую и неожиданную в сравнении с прошлым картину «Скачки в Эпсоме» бесспорным предвестием живописи импрессионистов — в этой синтезированной передаче динамики и изменчивости. Действительно, через много лет Эдуард Манэ повторил этот бег лошадей в «Скачках в Булонском лесу», невзирая на возмущение своего друга Дега, увлекшегося только что изобретенной американским майором Мэйбриджем моментальной фотографией и еще не знавшего, что моментальная фотография неподвижна. А лошади Манэ бежали!

Много замыслов Жерико по возвращении во Францию осуществить не пришлось, но две замечательные работы он выполнить успел: прекрасный акварельный, в совершенстве следующий искусству Констебля «Вид на Монмартр» (1822) и поразительный по силе и смелости «Пейзаж с печью для обжигания извести» (1822). Этот уникальный в своем роде пейзаж какой-то предельно неуютной и невзрачной городской окраины, с приземистым зданием печи под темным небом, с выжженной известью земель и лошадьми, покорно ожидающими поклажи, — пейзаж весь серый, почти монохромный, без единого яркого пятнышка — это поистине грозное олицетворение вредоносного, истребительного вторжения человека в первозданную природу, почти что символ гнетущей

изнанки человеческой цивилизации. И в то же время в этом мрачном изображении есть что-то величавое и гордое — ведь это одновременно и олицетворение повседневного и тяжелого, но необходимого человеческого труда. Такой вывод из величественных и грандиозных, но всецело реальных принципов Констебля мог сделать только очень глубокий и подлинно великий художник.

В январе 1824 года, тридцати двух лет, после долгой и тяжелой болезни Жерико умер — он разбился, упав с лошади.

* * *

Полной противоположностью Жерико и в то же время в конечном счете и в чем-то самом главном с ним созвучным был его старший современник и не менее великий художник — Жан Огюст Доминик Энгр^{xxx1}.

Он был учеником Давида — прелестный портрет восемнадцатилетнего Энгра работы Давида украшает картинную галерею Музея изобразительных искусств имени Пушкина. Энгр на этом портрете очень суров и очень пристально изучает какую-то предстоящую его глазам модель — таким он и остался на всю свою долгую жизнь. Он набожно воспринял от Давида обе стороны его сложного творчества: холодный, строгий классицистический язык его дореволюционных исторических картин и несравненное, честно реалистическое портретное мастерство. Но он довел этот контраст до полной непримиримости, внесшей разлад в его искусство. В растянувшихся от самого начала 19 века и до времен Второй империи мифологических и религиозных картинах и официальных парадных портретах Энгр оказался упрямо и упорно неподвижным приверженцем нормативной академической доктрины, именно в таких его работах показавшей свою полную омертвелость и непригодность для какого-либо творческого прогресса. В своих портретах, выполненных маслом или карандашом и так же растянувшихся на шестьдесят лет, — Энгр, за редкими исключениями, выступает живым и смелым мастером, предельно правдивым и реалистическим, достигшим именно в период от битвы при Ватерлоо до конца тридцатых годов зенита своего замечательного искусства.

О торжественных, больших, с высоким профессиональным мастерством выполненных и неизменно холодных и мертвенных «исторических» картинах Энгра («Эдип и Сфинкс», «Сон Оссиана», «Обет Людовика XIII», «Триумф Гомера», «Руджиеро и Анжелика» и т.д.) мне говорить трудно: я их абсолютно не воспринимаю и не могу понять, как можно было посреди бурь и мятежей девятнадцатого века оставаться столь от него отрешенным такому умному, зоркому и очень смелому художнику. Это мертвая живопись, и не умершая с ходом времени, а бывшая мертвой при своем рождении. Выверенная одним сухим рассудком композиция, скучно размеренная, твердо установленные еще с восемнадцатого века условные позы и жесты, внушительное, но

совершенно бесстрастное «предстояние» перед зрителями — рядом с такими картинами даже самые холодные и искусственные дореволюционные картины Давида вроде «Андромахи» или «Смерти Сократа» кажутся полными жизни и волнения. По какой-то иронии судьбы чисто служебные по своему назначению подготовительные рисунки и этюды маслом к большим картинам Энгра действительно полны жизни и волнения, они часто принадлежат к числу самых совершенных, самых поэтических, самых реалистических созданий Энгра. Таков, например, прекрасный этюд сидящей задумчивой девушки — образное лицетворение гомеровской «Одиссеи» — для картины «Триумф Гомера» (одной из самых нарочито искусственных, даже нелепых картин Энгра!), или подготовительные рисунки для ангелов в «Обете Людовика XIII» или для фигуры Руджиеро в картине «Руджиеро освобождает Анжелику», или превосходный этюд стоящей обнаженной девушки для фигуры Анжелики в той же картине, где счастливо найденные в живой окружающей жизни прекрасные человеческие образы стали театрально вычурными и манерными. Словно Энгр задался специальной целью показать, как умирают живые впечатления природы в холодной и уже равнодушной переработке для торжественно-традиционной академической «исторической» картины. Что касается (к счастью, немногих) официальных портретов (Наполеона, Карла X и др.), то о них стыдливо умалчивают почти все бесчисленные авторы книг и статей о великом художнике! Сейчас их можно воспринимать просто как пародии.

Особой (и отнюдь не торжественной и не чопорной) ветвью картинной продукции Энгра являются многочисленные и очень разные по своему художественному достоинству изображения женского тела, мотивированные (удачно или неудачно) разными аллегорическими, мифологическими, «восточными» сюжетами, — «Источник», «Венера-Анадиомена», «Одалиска с рабыней», «Турецкая баня» и проч. Как правило, и здесь непосредственные этюды с натуры, в том числе и подготовительные для последующей переработки в картины, всегда сильнее и лучше этих переработок. Полна не только гармонии, но и реальной жизненной правды прелестная «Купальщица» из музея в Байонне или «Лежащая девушка» из Музея Виктории и Альберта в Лондоне, очень неудачно переделанная и попросту испорченная в картине «Одалиска с рабыней». В картинах (почти всегда) эти обнаженные женские фигуры, столь тонкие и одухотворенные в этюдах, оказываются лишенными какой бы то ни было психологической содержательности, доходя иногда до полной бездушности и тупости, как, например, получилось со всеми, кроме одной, купальщицами в «Турецкой бане»: резким контрастом к толстым, словно распухшим, однообразно-равнодушным и малоприятным дамам, наполняющим эту круглую по форме картину, оказывается единственная среди прочих тонкая, изящная фигура совсем молодой девушки внизу налево, естественная и живая, явно случайно попавшая в совершенно ей не подходящую компанию. Даже безусловно хорошая, самая поздняя из подобных картин Энгра, прекрасно нарисованная картина «Источник» — с

единственной стоящей во весь рост на нейтральном фоне фигурой обнаженной девушки — раздражает бессмысленной, глупой улыбкой, застывшей на лице девушки.

Совсем иначе нужно говорить о портретах Энгра. Здесь можно лишь как редкие исключения разыскивать неудачные — их ничтожно мало и они все приходится на последние десятилетия долгой жизни художника, — возможно, сказывалось просто переутомление, вызванное неустанной работой. Между ранними портретами Энгра первых полутора десятилетий 19 века и последующими, начиная с середины 1810-х годов, есть существенная разница — не по мастерству, которое быстро стало очень высоким, а по отношению к человеку и его душевному миру.

Энгр отличался пламенным темпераментом — это хорошо подтверждает его юношеский портрет, написанный Давидом, а потом и скульптурный (рельефный) портрет, выполненный в 1807 году в Италии Бартолини. Но все ранние портреты, выполненные Энгром, удивительно спокойны, почти бесстрастны, при всей своей не вызывающей сомнений зоркости и реалистической правдивости. Портреты семьи Ривьер (отца, матери и особенно дочери), портрет м-м Девосэ, «Прекрасная Зелия», портрет художника Гране — один из самых красивых по своей тонкой колористической гармонии, и другие при всем разнообразии моделей очень похожи друг на друга, как будто Энгр для всех этих портретов, все равно мужских или женских, изображающих людей пожилых или молодых, придумал одну общую маску, неподвижную и ничего индивидуального не выражающую. Словно перед мысленным взором художника все время стоял некий идеальный образ современника и варьировать можно было лишь позу, прическу, фон и другие «околичности». Только иногда здесь возникают приметы личной душевной жизни — в портрете Жилибера (1804) или в явно героизированном, очень красивом по цвету «Автопортрете» (тоже 1804). Нивелирующая идеализация развилась у Энгра во время длительного пребывания в Италии, под явным влиянием живописи Рафаэля и болонских академиков.

Перемена в искусстве Энгра, наметившаяся и быстро определившаяся в середине 1810-х годов, объясняется, как я думаю, тем, что даже до этого упрямого и принципиального доктринера, замкнувшегося, живя в Италии, в мастерском, но отвлеченно-формальном творчестве, дошло то всеобщее волнение и возбуждение, какое вызвали события мирового значения — провал интервенции Наполеона в Испанию и в Россию, падение Империи (да еще после «Ста дней» и Ватерлоо!), распространение по всей Европе злейшей реакции. Энгр впервые начинает замечать, что у каждого человека кроме внешности и определенного, «типического» социального положения имеется еще и личная душевная жизнь, особый характер и особое отношение к миру. К счастью (пусть это не звучит иронически!), из-за международных осложнений Энгр примерно с 1815 года попадает в бедственное материальное положение и для заработка начинает усердно заниматься карандашными портретами, которые имеют успех и выводят Энгра из тяжелой нужды.

Это как будто бы случайное стечение обстоятельств раскрыло во всей красе удивительное рисовальное мастерство Энгра и побудило его вплотную заинтересоваться передачей индивидуального характера, а не одной внешности. Стоит сравнить две одновременные работы 1816 года: очень красивый, но лишенный всякой индивидуальности и всякого характера, очень тщательно выполненный заказной портрет маслом м-м де Сенонн и быстрый карандашный портрет художника Тевенена, тогдашнего директора Французской Академии в Риме, полный не только неприкрашенной правды, но и почти что гротескной иронии. И вот эта решительная и даже иногда обостренная индивидуализация портрета начинает распространяться все шире и глубже, сначала в карандашных портретах Энгра, а затем — на протяжении двадцатых годов — и в портретах маслом.

Но это резкое усиление и углубление подлинно реалистических качеств в портретном искусстве Энгра страшно углубило и разрыв между такими портретами и продолжавшей оставаться отвлеченно-догматической «исторической» живописью, которую он неизменно считал главным делом своей жизни.

В этой «исторической» (а вернее, псевдоисторической) живописи Энгр дошел к 1824 году до открытого угождения реакционной бурбонской монархии. Привезенное им в этом году из Италии в Париж огромное новое творение — «Обет Людовика XIII» — было чрезвычайно благосклонно принято двором Людовика XVIII: Энгр был признан главой Школы (под чем подразумевалась рутинная и добродетельно-консервативная академическая живопись), оттеснив от этой роли Гро; он получил орден Почетного Легиона, и именно эта картина стала главной обороной отжившего свой век реакционного искусства против бурного и сокрушительного нападения подлинно реалистической живописи Делакруа и Констебля в прославленном Салоне 1824 года.

Энгр предавал самого себя и всех своих официальных поклонников и сторонников своими портретами.

Один за другим появлялись на свет превосходные, живые, острые, непредвзято реальные портреты: «Семья Стамати» (карандаш, 1818), «Паганини» (карандаш, 1819), «Граф Гурьев» (масло, 1821), «Жанна Гонен» (масло, 1821), «М-сье Леблан» (в рост, карандаш, 1823), «Маркиз Пасторе» (масло, 1826) и т.д. Вершиной этого блистательного ряда — и вершиной всего творчества Энгра — стал написанный в 1832 году и выставленный в Салоне следующего, 1833 года удивительный портрет журналиста Бертена, основателя газеты «Journal des Debats».

Среди «негативных», резко критических портретов, концентрирующих в себе все темное, косное, глубоко реакционное, враждебное всему живому, что было в истории и в жизни девятнадцатого века, только портрет Рошфора, написанный Эдуардом Манэ, может выдержать сравнение с поистине страшным портретом Бертена. Этот надменный, холодный, жестокий, бесконечно самоуверенный взгляд полного, пожилого, но крепкого человека, твердо упирающегося обеими руками в свои колени, мог увидеть и с такой мощью передать только

действительно великий мастер. В одном ярко индивидуальном характере Энгр распознал подлинное синтетическое олицетворение всего буржуазного класса, в тридцатые годы 19 века пришедшего к полному господству в экономической и политической жизни Франции. Но Бертен, изображенный Энгром, далеко выходит за пределы места и времени — вне всяких национальных рамок он олицетворяет *все* «викторианство» девятнадцатого века и все, что оказалось прямым наследием этого «викторианства» в веке двадцатом. «Портрет Бертена» могли бы написать лишь очень немногие художники девятнадцатого века: Давид, Жерико, Домье, Манэ, Серов. Энгр поднялся в этой своей работе на высший уровень лучшего, что было в искусстве этого века. От «Бертена» прямой шаг к «Законодательному чреву» Домье, появившемуся через год; с этим портретом нужно считаться как с верным камертоном при испытании и проверке социальной жизни 19 века не меньше, чем с гениальной литографией Домье. И как замечательно, что для подобного безжалостного обобщения Энгр выбрал не какую-либо ничем не примечательную фигуру короля или министра, а фигуру настоящего «хозяина» окружающей общественной жизни — влиятельного журналиста, создателя и воспитателя непререкаемо уверенного в себе общественного мнения!

Сравнение с Жерико Энгр выдерживает здесь без всяких снисхождений и оговорок. Но Жерико в безжалостно реалистическом плане изображал безумцев. У Энгра физического, медицинского безумия нет — есть безумие более страшное: спокойное, холодно-циническое, социальное, в полном смысле слова историческое, борьбой против которого были заняты все настоящие люди века.

* * *

Свой большой вклад в эту борьбу внес главный антагонист Энгра-консерватора, Энгра — «исторического» живописца — младший в сравнении с ним на два десятка лет — Эжен Делакруа.

Он не уступал Энгру ни в таланте, ни в крайней сложности и противоречивости этого таланта. Но главное и лучшее, что он сделал, входит в число высших свершений художественного творчества девятнадцатого века.

Делакруа был другом и спутником Жерико, ему он обязан сильнейшими качествами своего искусства, сложившимися очень быстро в нечто в высшей степени личное и индивидуальное. Найденные в юности художественные приемы остались у Делакруа навсегда, на все сорок лет его творческой жизни. Менялся сам Делакруа, бывало, что он грубо и несправедливо издевался над тем, во что раньше верил глубоко, искренне и бескорыстно. Такие человеческие перемены резко отзывались в его искусстве, сделав художественно и идейно неравными разные периоды его жизни. По моему суждению, лучшее, что было им создано, сосредоточивалось в самом начале, от 1820 до 1830 года, и в самом конце жизни, в шестидесятые годы. Первый период отмечен такими шедеврами Делакруа, как «Девушка на кладбище», «Хиосская резня», «Казнь дожа Марино Фальеро», «Свобода, ведущая народ»; последний

период — гениальными росписями Капеллы Ангелов в церкви Сен-Сюльпис в Париже, которые были, быть может, самым личным — и самым трагическим — отражением душевного мира великого художника. В промежутке между этими началом и концом творческой жизни пролегла смутная пора метаний, мучительных поисков и явных заблуждений. Конечно, и в это время были исполнены некоторые бесспорно хорошие и значительные работы, в частности довольно редкие у Делакруа портреты.

Говоря обо всем творческом пути Делакруа, можно было бы сказать, что его ранний период прошел в основном под знаком глубокого, яркого, большей частью напряженно-драматического реализма, последний период — под знаком тяжело пережитого, подлинно трагического и человеческого чувства. Но большая часть жизни Делакруа прошла, к великому сожалению, под знаком *сочинения*, часто виртуозного, часто безудержно надуманного, слишком часто безнадежно пессимистического, но без ясно выраженной идейной и художественной цели и большей частью чисто *формального*. Эта нарочитая сочиненность очень многих картин и росписей Делакруа 1830—1850-х годов привела к тому, что сейчас очень большая доля его непомерно избыточного творческого наследия *не живет и не работает*, утратив ощущение хотя бы формальной новизны и не имея живой связи со своим временем. Но на этом фоне только еще отчетливее и еще ярче выделяются не столь, быть может, многочисленные, но большие и безусловные открытия и удачи художника, дающие ему право на выдающееся место в истории искусства 19 века.

Парадоксом этой истории было то, что казавшийся холодным, сдержанным, рассудочным Энгр был на самом деле непомерным упрямым и обладал огненным темпераментом, а кажущийся абсолютно несдержанным, бурным, мятежным Делакруа был на редкость *холодным*, головным, слишком рассудочным и эгоцентричным человеком! Когда в 1856 году совсем молодой Эдуард Манэ пошел к Делакруа просить разрешения скопировать его «Ладью Данте», вернувшись, он сказал Антонену Прусту: «Был у Делакруа. Что за ледышка!»⁵³

Все эти странные черты характера сложились позднее — сначала Делакруа был иным. Полны великой искренности, юношеской чистоты чувства, да и подлинной силы этого чувства, такие работы, как «Автопортрет в виде Гамлета» (1821, когда Делакруа было двадцать два года), «Натурщица Роза» (1823), «Девушка на кладбище» (1824) — один из самых пленительных девических образов во всем мировом искусстве 19 века. В этих вещах, как у Жерико, большая взволнованность и тревога, вызывающие живое сочувствие. Если в первой выставленной Делакруа в 1822 году большой картине «Данте и Вергилий, пересекающие адскую реку» еще много хоть и ас академической, но ученической старательности, то вторая большая его картина — «Резня на острове Хиосе», изображающая эпизод из греко-турецкой войны, не зря стала одной из самых прославленных картин в искусстве Франции, когда была выставлена в знаменитом Салоне 1824 года и вместе с двумя большими пейзажами Констебля стала опаснейшим и сокрушительным контрастом

«Обету Людовика XIII» Энгра. Вдохнителем этой картины был, конечно, Байрон — кумир молодости Делакруа; под впечатлением привезенных в Париж и увиденных до открытия Салона светлых, пленэрных картин Констебля Делакруа успел переписать и высветлить свою картину; возможно, он видел гойевские «Роковые последствия кровавой войны с Бонапартом» — молодой Делакруа оказался словно в узле самых важных и глубоких движущих сил мирового искусства тех лет. Сравнить с Гойей, конечно, не нужно, и так видно, что эта картина создана чистым воображением и Гойя вряд ли одобрил бы это, но все фигуры в этой многолюдной сцене живые, убедительные, по-настоящему взволнованные. Делакруа завоевал столь шумный успех по праву.

Среди последующих работ двадцатых годов мало написанных непосредственно с натуры. Таков прекрасный «Интерьер с раскаленной печкой» или большой натюрморт с омарами и дичью на фоне далекого «констеблевского» пейзажа. Чаще это были картины на сюжеты Байрона или Вальтера Скотта, и одна из таких картин, «Казнь дожа Марино Фальеро» (1826) из галереи Уоллес в Лондоне поражает насыщенным блеском своего красно-золотого колорита и резкой контрастностью по-настоящему обостренно-драматической композиции — с суровыми членами венецианского сената на верху лестницы, с обезглавленным телом дожа у подножия лестницы и фигурой палача в ослепительно красном одеянии. Это, несомненно, одна из самых значительных работ художника.

Вершиной первого периода творчества Делакруа стала «Свобода, ведущая народ», увенчавшая собой революцию 1830 года и оставшаяся на все времена нестареющим олицетворением каждой будущей революции девятнадцатого или двадцатого века. Вот здесь Делакруа сравнялся с Давидом и Жерико, выступив их очевидным наследником, но столь же бесспорно новым, смелым, самобытным мастером. Это — счастливая удача Делакруа, где все герои представленной сцены: девушка, олицетворяющая Свободу, раненый рабочий, интеллигент в высокой шляпе, уличный мальчишка — с уверенной зоркостью найдены в живой окружающей жизни и остались живыми навсегда; стремительно развертывающаяся динамическая композиция словно «неостановима», сверкающий цвет сливается в мощную, поистине музыкальную гармонию. Эта картина стала одной из основополагающих работ века, продолжая свою гордую жизнь и в двадцатом веке.

После этой картины с Делакруа происходит что-то неладное. Талант его не убывает, но он словно растерялся и потерял верный компас. В больших картинах на исторические или литературные сюжеты, перегруженных обилием действующих лиц, доспехами, оружием, мантиями, драпировками, всадниками на конях, валяющимися трупами и проч., как-то растворяется целенаправленность замысла, все больше нагнетается безысходно мрачное настроение, слишком много убийств, кровоточащих ран, насилий всякого рода. Это необычайно пессимистическая и мизантропическая живопись. Конечно, написано все это с большим живописным блеском и мастерством. Но на вопрос *зачем*

это написано? — я ответить не могу. Почти в каждой из картин этого порядка — в «Битве при Тайбуре», во «Въезде крестоносцев в Константинополь», в «Аттиле, низвергающем Италию и искусства» (из росписи библиотеки Бурбонского дворца в Париже) и других можно найти отдельные прекрасные и живые фигуры (например, упавшая на спину полуобнаженная девушка, символизирующая Италию во фреске с Аттилой), но они только оттеняют мрачность изображенной Делакруа истории. В одной из последних картин на байроновскую тему — в «Кораблекрушении Дон Жуана» — Делакруа словно нарочно выбрал самый темный и тягостный эпизод из описанных в поэме приключений героя, и эта сгрудившаяся в почти бесформенную кучу толпа в набитой до отказа лодке, затерянной посреди неподвижного моря, бросающая жребий, кому быть убитым, — невеселое зрелище, проникнутое отчаянием — и никуда не направленное, неизвестно зачем возникшее! Поездка в Марокко в начале 30-х годов внесла в живопись Делакруа яркую, но чисто внешнюю экзотику пестрых одеяний и бесконечных охот на львов и тигров. И Делакруа с какой-то садистической обстоятельностью и наглядностью показывает, как огромный тигр хватается зубами поперек тела прекрасную молодую индийскую девушку или как лев опрокидывает на спину белую лошадь. Многие «охоты» превращаются в запутанные клубки человеческих, лошадиных и звериных тел, рождающие чувство вовсе не героического пафоса, а лишь бьющей по нервам сенсационности.

Из множества таких картин совершенно выпадают исполненные в то же самое время превосходные живые, тонкие, остро психологические, полные интеллектуальной силы, а иногда и сердечной тонкости портреты, почти исключительно мужские: Ризенера, Фредерика Вилло, Шопена, Брюйаса и другие, да и собственный «Автопортрет» 1840 года — вещи в полной мере реалистические, проникнутые вниманием и уважением к изображенным людям, притом портреты не критические, а утверждающие высокое человеческое достоинство.

Тяжелые и мрачные исторические картины и бурные «охоты» тянутся до самого конца пятидесятых годов, становясь только мрачнее. После Революции 1848 года, и особенно после Июньского восстания^{xxxii} (которое Делакруа позволил себе назвать «недавними беспорядками»), он переходит в крайний правый политический лагерь, всячески приветствует приход нового императора, придушившего Вторую республику, грубо и пренебрежительно бранит Байрона, которому был стольким обязан, — все это не способствует пониманию, что такое с Делакруа происходит. Но он сокрушительно обрывает готовое сорваться с уст осуждение, создав в 1861 году, за два года до смерти, поразительные росписи Капеллы Ангелов в церкви Сен-Сюльпис. Но об этом удивительном творении великого художника я скажу позже, во втором томе моей книги, в обрамлении современных этой росписи произведений художественного творчества девятнадцатого века.

^{xxxii} <http://www.diary.ru/~vive-liberta/p113481602.htm>

* * *

Крупнейшим и значительнейшим именем во французской скульптуре периода между 1815 и концом тридцатых годов было имя Франсуа Рюда. С ним связаны некоторые самые выдающиеся создания скульптуры девятнадцатого века.

В 1815 году молодой Рюд приехал в Брюссель и явился к Давиду. У каких бы скульпторов ни учился Рюд, решающее влияние на его художественное развитие оказали советы Давида. Именно ему Рюд обязан лучшими и сильнейшими качествами своего искусства. В скульптуре Франции первой трети 19 века почти полностью господствовала скучная и безжизненная академическая рутина. С помощью Давида Рюд взорвал эту неподвижную и словно затянутую тиной псевдотрадиционную рутину, попросту внося в свои скульптурные создания живую реальную жизнь, казавшуюся приверженцам академической доктрины недостойной высокого искусства.

За свою долгую жизнь Рюд выполнил много самых разнообразных работ: памятников, портретных бюстов, статуй для церквей и проч., где он всюду, где мог, нарушал «принятые» правила и привычные шаблоны, придавая глубоко человеческие черты своему распятому Христу или суровому и строгому математику Монжу^{xxxiii}. Но над всем творчеством Рюда возвышаются три его замечательные работы: прославленный горельеф «Марсельеза» на триумфальной арке на площади Звезды в Париже, надгробие революционера Кавеньяка^{xxxiv} на Монмартрском кладбище и памятник маршалу Нею — оба в Париже.

«Марсельезой» французский народ прозвал огромный каменный рельеф, переходящий внизу в объемную трехмерную скульптуру, изображающий «Выступление добровольцев в 1792 году», когда свергнувшая монархию французская республика оказалась в грозной опасности перед нашествием объединенных иноземных армий; именно добровольцы победой при Вальми остановили и расстроили это нашествие врагов Революции. Таким образом, Рюд, воспитанный Давидом, посвятил свою работу восторженному прославлению Великой французской революции. Правительству Июльской монархии пришлось претерпеть столь дерзкое и неуместное напоминание, и в 1833–1836

^{xxxiii} Гаспар МОНЖ 10.05.1746 — 28.07.1818 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref3.htm#monge>

^{xxxiv} Кавеньяк, Годфруа (1801–1845) — сын члена Конвента, революционер и писатель. Свою революционную деятельность начал еще в 20-х годах. Возмущенный исходом революции 1830 г., в которой принимал непосредственное участие, он через несколько месяцев принял участие в народных протестах против новой монархии. Привлеченный к суду и оправданный, он стал одним из вождей тайного общества «Друзей народа» и принял участие в майском восстании 1832 г. Снова оправданный судом, участвовал в создании общества «Прав человека» и был одним из организаторов апрельского восстания 1834 г. Бежав из заключения в 1835 г., прожил несколько лет в Англия. Вернувшись во Францию, был одним из главных сотрудников «Reforme», в 1843 году избран председателем общества «Прав человека». Не путать с его братом, Луи-Эженом (1802–1857), палачом июньских повстанцев 1848 года.

годах эта скульптурная группа, потребовавшая непомерно тяжелого труда, была выполнена. В летящей крылатой женщине, олицетворяющей Свободу и «Марсельезу», в твердо и уверенно шагающих бородатом старике в античных доспехах и совсем юном обнаженном мальчике, ему внимающем, и в других воинах, окружающих центральные фигуры, Рюд сумел воплотить непреклонный и героический пафос Революции, величественный и несокрушимый душевный порыв, явно и убеждающе несущий в себе грядущую победу. В стремительной и зовущей за собой фигуре крылатой Свободы Рюд мастерски передал этот, словно на самом деле слышимый, громкий и властный призыв. Античные доспехи не помешали необычайной современности, даже не стареющей и не исчезающей *злободневности* художественного образа, созданного Рюдом.

Герои «Марсельезы» — реальные живые люди, композиция группы пронизана бурной динамикой, смысл ее ясен любому зрителю, и нельзя не прийти в волнение и восхищение, видя и чувствуя могучую силу художника. В одно из посещений Парижа я не один час провел перед этим созданием Рюда, разглядывая его со всех возможных точек зрения и радуясь редкостной мощи и целостности замысла и успешному его осуществлению. Досадно было лишь с великим отвращением смотреть на три другие, сделанные другими скульпторами огромные горельефы, помещенные на арке Звезды, — совершенно бездарные, неуклюжие, нелепые и уродливые вещи, которые нельзя даже и называть художественными произведениями. Трудно понять, как могли быть кем-то приняты такие плохие работы и почему нельзя было подобрать Рюду более достойную «свиту»!

В сороковые и пятидесятые годы Рюд продолжил ту же дерзкую в вызывающую линию своего творчества, сохраняя неизменным героический пафос своих образов, но резко усилив их реалистическую конкретность. В надгробии Кавеньяка лежащая фигура умершего полна величественного и скорбного драматизма — академические критики находили ее «слишком реалистичной». В памятнике маршалу Нею нарушены все без исключения трафаретные приемы торжественной, парадной импозантности и неподвижности, «полагающиеся» официальным монументам. Фигура Нея дана в быстром движении: он шагает, обернувшись назад и призывая идущие за ним войска, обнаженная сабля высоко поднята над его головой, весь силуэт памятника предельно динамичен, даже неустойчив в этом стремлении вперед. Весь характер памятника, предназначенного стоять на городской площади, был изменен Рюдом радикально, пролагая путь Карпо и Родену.

* * *

В тридцатые годы в искусстве Франции появились два новых художника, продолжившие линию развития большого реалистического искусства, идущую от Давида и Жерико через ранние работы Делакруа, через энгровский «Портрет Бертена». Это были Буассар де Буаденье и Домье.

Жозеф Буассар де Буаденье остался в истории французского

искусства автором единственной, но необыкновенной картины — «Эпизод возвращения из России», написанной в 1834—1835 годах.

На первом плане этой картины только две крупные человеческие фигуры, два замерзающих французских солдата, приткнувшиеся около брошенной пушки и трупа павшей лошади; вдалеке у горизонта, на фоне заснеженного пейзажа, мелкие фигурки отступающей наполеоновской армии. Лица одного из солдат, что в каске, не видно, на лице другого, голова которого обмотана платком, застыло выражение ужаса. Все написано с жестокой и откровенной правдивостью, явно унаследованной от Жерико. Эта сильная и страшная картина снимает последние отблески с легендарного ореола наполеоновских походов, представляя войну не в приподнято-героическом, а в ее настоящем, безжалостном виде. Эта работа Буассара де Буаденье самым суровым образом противостояла казенной и лживой батальной живописи официальных придворных художников короля Луи-Филиппа вроде Ораса Верне, заполнявших по королевскому заказу трескучими и бутафорскими картинами военную галерею Версальского дворца. Но это был горестный и страстный протест против всякой войны вообще. Два покинутых на произвол судьбы, а вернее, на верпую гибель солдата, изображенные без всякой сентиментальности, с подлинно трагическим чувством, сыграли важную роль в развитии реалистической (лишний раз повторяю, что имею в виду Давида, Жерико, Домье или Манэ, но не Курбе!) живописи 19 века. Буассар, безусловно, знал работы Жерико; возможно, знал и офорты Гойи.

Перед революцией 1848 года у него дома собирались художники и писатели, в их числе молодой Шарль Бодлер. Они не только спорили об искусстве — на этих собраниях обсуждались и планы восстания против Июльской монархии!

На написанном около 1830 года живописцем Жанроном портрете совсем молодого Домье он предстает умным, очень внимательно и чуть лукаво глядящим черноглазым южанином — таким он был, когда начинал свою карьеру журнального карикатуриста, еще ничем не выделявшегося из общей нивелированной массы заурядной журнальной графики конца 1820-х годов. Июльская революция 1830 года направила его на другой путь: он стал работать в новых, основанных Филипоном, политических журналах «Карикатюр» и «Шаривари» и через два или три года превратился из рядового карикатуриста в великого французского художника, достигшего высших вершин мирового художественного творчества девятнадцатого века.

В сделанных по поручению Филипона зарисовках со скамей для прессы утрированно сатирических портретах членов Палаты депутатов (сначала в плохо обожженных глиняных скульптурах, лишь в двадцатом веке переведенных в бронзу, а затем в литографиях) Домье нашел совсем неизящный, грубый, но предельно экспрессивный язык больших обобщенных масс, который придал журнальной карикатуре истинно монументальный строй, не только не притупившийся с ходом времени, но лишь углубившийся и возросший во много раз больше, чем он звучал в

свое время. Домье открыл для карикатуры вместо быстро преходящей вечную жизнь. Всем известные не слишком почтенные политические деятели Июльской монархии – Тьер, Гизо^{xxxv} и другие и сам король Луи-Филипп, представленные в самых причудливых, но совсем не презентабельных положениях, - преобразились в руках Домье в столь убогое, противное и смехотворное зрелище, какое оказалось опасней любых заговоров и восстаний. Политический накал литографий Домье стремительно повышался с каждым месяцем – до тех пор, пока король и его цензура боялись притронуться к свободной печати. Это продолжалось до 1835 года, когда политическая сатира была запрещена раз и навсегда.

Формированию обостренно-выразительного языка Домье необходимо было помогать появлению в Салоне 1833 года энгровского «Портрета Бертена». Нет сомнений, что этот портрет внес последний отточенный штрих в уже достаточно к этому времени выросшее и созревшее мастерство Домье. Грузная, внушительная, твердокаменно неподвижная фигура Бертена вдохновила Домье – это кажется мне бесспорным – на такие шедевры политической сатиры, как «Мы все честные люди, обнимемся», или «Этого можно освободить, он больше не опасен», или, в особенности, «Законодательное чрево» 1834 года. Гротескный контраст торжественного и правильно геометрического полукруга амфитеатра и расположившихся на скамьях этого амфитеатра членов палаты депутатов, изображенных в виде очень разных, даже «ярко индивидуальных», но почти бесформенных куч, придает этому удивительному заседанию почти фантастический по своей нелепости и неотразимо правдивый по существу облик, прекрасно и вполне достоверно символизирующий косный, неподвижный, глубоко антигуманистический смысл Июльской монархии и его мудрого руководства Францией. Впрочем, созданный Домье смешной и устрашающий образ подходит не к одной Июльской монархии и не к одному девятнадцатому веку. Мне довольно неожиданно пришлось раз присутствовать на заседании Сената Соединенных Штатов Америки в Вашингтоне, под председательством тогдашнего вице-президента Никсона (я был очень скромно – на галерее для публики); Никсон сидел на кресле на возвышении посреди круглого амфитеатра, небрежно развалясь, и что-то говорил, обернувшись, секретарям, почтительно стоявшим у его подножия, на скамьях кое-где сидели сенаторы, читавшие газеты, спавшие или занятые чем-то явно не имеющим отношения к «повестке дня», а докладчик монотонным голосом читал нечто очень длинное – слышно его не было, да никто его и не слушал! Я немедленно вспомнил «Законодательное чрево» Домье и подивился, какой неумиряющий абсолютно реалистический образ он создал в своей большой бархатисто-черной, непринужденно спокойной – и бьющей, как хлыст – литографии.

Разве не так же и сейчас, через полтора года лет, действуют с

прежней неотразимой силой такие листы Домье, как «Этого можно освободить, он больше не опасен»? Заключенный, явный «мятежник», лежит неподвижный, мертвый, высунув язык. Отвернувшись от зрителей, но легко узнаваемый король Луи-Филипп, исполняющий роль тюремного лекаря, щупает пульс умирающему и, очевидно, произносит слова, подписанные под литографией, обращаясь к министру юстиции Персилю. Король был предметом непрестанных насмешек Домье, изображенный им то в виде клоуна, задерживающего занавес над закончившимся заседанием палаты депутатов (клоун раскланивается с публикой – представление окончено!), то в виде толстяка, дрыхнущего на троне, изпод которого во все стороны торчат пушки, то в виде груши, балансирующей на канате (груша – всем известное, всенародное прозвище, данное королю), то в виде китайского болванчика, и т.д. Но все эти злые и метко бьющие в цель карикатуры содержали не всегда одни негативные образы.

Необычайно важно, что Домье при всяком удобном случае не забывал демонстративно показывать, от лица кого он говорит, кого он противопоставляет дурным маскам, населяющим его литографии. В большом, как и «Законодательное чрево», специально изданном листе он изобразил рабочего-печатника, непреклонно и гордо стоящего на страже свободы печати, - здесь Домье не понадобилось ничего утрировать или гротескно обострять. Это досталось на долю врагов свободной печати: уже сбитого с ног Карла X и грозно машущего сложенным зонтиком короля Луи-Филиппа. В этой литографии Домье – чуть не первый в девятнадцатом веке – создал образ рабочего не в виде горестной жертвы общественного неравенства и неурядицы, а в облике спокойном, полном достоинства, готовом встать на защиту естественных прав человека, стать явным мятежником против откровенно и недвусмысленно изображенных врагов. Прямых и открытых революционеров Домье представил в последних по времени политических литографиях конца 1834 или начала 1835 годов. Так, в литографии «А все-таки она движется!» сидящий на полу революционер со связанными за спиной руками изображен в молчаливом диалоге с министром юстиции Персилем. На стене позади проходит вереница дат, начиная с 1830 года, уходящая в бесконечность.

Поразительной по своей силе литографией Домье, лишенной, естественно, всякой карикатурности и, напротив, полной подлинно трагического пафоса, стал специально (не в журнале) изданный в 1834 году лист, названный «Улица Транснонен». Лист этот был сделан после свирепого подавления правительством Луи-Филиппа (точнее, Тьером) рабочего восстания в Париже – войска и полиция не разбирали ни правых, ни виноватых, убивая стариков, женщин, детей. В рабочем квартале на улице Транснонен в домах не осталось ни одной живой души. Домье и изобразил рабочую семью, застигнутую ночью и убитую, - только лежащие бездыханные тела, ничего больше. Он изобразил все очень спокойно, со спрятанным внутри и слишком очевидным гневом, в высокой реалистической традиции, идущей от «Умирающего Марата»

^{xxxv} Пьер Гийом Франсуа ГИЗО 4.10.1787 – 12.10.1874 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref4.htm#guizot>
Адольф Луи ТЬЕР 18.04.1797 – 3.09.1877 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref2.htm#thiers>

Давида. Литография была выставлена в витринах, и ее видело достаточно много людей, прежде чем она была конфискована полицией. Домье не понадобились никакие чрезмерно наглядные натуралистические и физиологические детали. Образ лежащего на спине убитого рабочего в одной ночной рубашке полон неприкрашенного высокого благородства. Домье открыто продолжил преемственную линию, начатую Давидом и Жерико, - ту, что приведет в свое время к картине Манэ «Расстрел коммунаров», к удивительной серовской работе «Солдатушки, бравы ребятушки».

Достоинство недоумения, что профессор Жан Адэмар⁵⁴, хранитель Гравюрного кабинета Национальной библиотеки в Париже, автор ряда книг о Домье, признанный знаток творчества этого великого художника, считая политическую графику Домье 1832– 1835 годов не представляющей никакого интереса, выделяет и описывает одну-единственную литографию этих лет – «Улицу Транснонен», но только для того, чтобы всячески выгородить короля Луи-Филиппа и его правительство, изображая случившееся на этой улице Транснонен как прискорбную и никем не предвиденную случайность. Упоминаю об этой небрежной, мимоходом данной фальсификации реально бывшей истории лишь для того, чтобы напомнить, сколько подобных сознательных извращений сочинено разными историками искусства и историками литературы почти за два века, прошедшие со дня взятия Бастилии 14 июля 1789 года! Как нужно быть настороженным и осторожным!

Я думаю, что литография Домье «Улица Транснонен» не случайно появилась на свет в один год с «Эпизодом возвращения из России» Буассара де Бюаденье. Весь период от 1815 года до конца тридцатых годов проникнут мятежным брожением, непрестанно вырывавшимся наружу и в политической, и в творческой области, невзирая на все помехи и препоны, ставившиеся реакционными правительствами разных стран. И эти помехи и препоны были тем более грубыми и жестокими, чем буржуазнее были эти реакционные правительства, везде, где буржуазия стала основным господствующим классом.

Иногда эти препоны приводили к печальному успеху. Так случилось с Домье, когда в 1835 году правительство Луи-Филиппа перешло в открытое наступление на все, что было ему оппозиционным, и запретило политическую графику. Журнал Филиппона «Шаривари» уцелел только при предписанном условии печатать лишь развлекательные рисунки. Домье был заткнут рот.

Сначала он растерялся, делая только для заработка какие-то случайные зарисовки на улицах Парижа. Потом он затеял серию литографий, посвященную похождениям проходимца Робера Макэра. Серия растянулась на много лет – Домье делал ее с нескрываемым отвращением и считал худшей работой из всех когда-либо им сделанных. Можно вполне с ним согласиться (профессор Адэмар считает эту серию одной из вершин творчества Домье!)⁵⁵. Действительно, изображать бесконечные и весьма разнообразные проделки выдуманного им героя можно было только, чтобы самому не умереть с голоду. Напугать

трусливых обывателей времен Июльской монархии эти проделки никак не могли: ведь этот Робер Макэр выступал в самых безобидных ролях вроде мнимого учителя танцев или распространителя библий – в ситуациях вне времени и пространства, какие могли происходить в любой стране и любом веке. Очень редко, явно исподтишка, Домье решался вывести своего противного героя в более современной и локально определенной роли – биржевого маклера или учредителя акционерной компании, то есть типов, украсивших своим появлением уже несомненный девятнадцатый век. Но до поры до времени подобные обращения к реальной окружающей действительности были очень редкими, - Домье впал в мрачную мизантропию по отношению ко всему роду человеческому. Это настроение продолжалось у него почти до 1844 года (об изменении его умонастроения в середине сороковых годов я скажу в следующей главе), когда Домье снова стал одной из величайших творческих сил в искусстве девятнадцатого века. Покуда что, бросив наконец слишком надолго растянувшуюся серию с Робером Макэром, в других сериях Домье не изменил ни своей брезгливой мизантропии, ни пренебрежения к такой вынужденной, чуждой его подлинному душевному миру работе, которую он часто и выполнял как попало, с нарочитой неряшливостью и спешкой.

Характерными примерами этой смутной полосы в творческом опыте Домье могут быть названы серии литографий «Купальщики» и «Древняя история», обе сделанные около 1840 года.

«Купальщики» – это верх презрения к выродившемуся, ничтожному, безобразному человечеству, где в голых уродливых, раздувшихся или тощих, на все лады безобразных фигурах нет даже никаких примет их социального положения и происхождения (от серии в полном восторге профессор Адэмар!)⁵⁶, Домье дошел здесь до предела своего отвращения и мизантропии; вероятно, нужно было дойти до крайней черты, чтобы потом резко оборвать эту вынужденную каторгу и начать снова совсем по-иному.

Серия литографий «Древняя история» звучит сейчас несколько иначе, при том что по манере несколько не отличается от других литографий конца 30-х и начала 40-х годов. Домье направил свои стрелы не против Древней Греции, к которой относился с благоговением, а против ее дурацких искажений в современных театральных постановках и в определившейся очень уверенно и самодовольно «салонной» живописи. Очень смешны эти нелепые персонажи, и с ними можно всецело согласиться, настолько недвусмысленно точно они адресованы. Грузный, толстый Геракл, удрученный количеством навоза в Авгиевых конюшнях, тощий лохматый и носатый Пигмалион, разинувший рот при виде того, как из табакерки, которую он держит в руке, берет понюшку ожившая безобразная Галатя, томный Александр, великодушно вручающий павшему на колени лысому, костлявому Апеллесу толстую уродливую Кампаспу, и т.д. – это убийственная пародия на пошлые и нелепые спектакли той поры и на такую же «историческую живопись» всяких современных Шефферов и Рокпланов да и будущих Жеромов! Но и от

этого, хоть и оправданного, но чересчур неумеренно карикатурного языка Домье решительно отказался в начале сороковых годов, - о чем будет речь впереди.

Несмотря на все ошибки и изъяны, искусство Франции от Давида до Домье — то есть, настоящее, высокое французское искусство от битвы при Ватерлоо до конца тридцатых годов — дало поистине величественную и прекрасную вереницу совершенных творений, ставших одним из главных краеугольных камней всего здания мирового художественного творчества девятнадцатого века и одним из его основных итогов.

* * *

Французская художественная литература этого времени ничем не уступала высокому расцвету живописи, скульптуры и графики.

Величайшие писатели Франции этого периода — Стендаль, Бальзак, Мериме — снова подняли французскую литературу на высший уровень мировой литературы, как то было в восемнадцатом веке, временное отступление на второй план во времена Гете и Гёльдерлина, Байрона и Китса кончилось. Но творческая зрелость всех этих трех великих писателей пришла вместе с Июльской революцией 1830 года, их литературная работа двадцатых годов была лишь подготовкой к высокому взлету в тридцатые (а для Бальзака и Мериме, намного переживших Стендаля, и в дальнейшие) годы, в радикально изменившейся, по сравнению с временами Империи и даже Реставрации, общественной, политической и идейной обстановке. Уродливость этой обстановки ни в малой мере не подчинила себе этих трех корифеев французской литературы, - наоборот, она послужила оселком для оттачивания некоторых важнейших качеств их творчества. «Тени», в данном случае, сильно помогли «свету», который вспыхнул от этого контраста еще ярче.

Я вовсе не хочу сказать, что все значение и все достижения французской литературы между битвой при Ватерлоо и концом тридцатых годов сводятся к трем великим именам. Другие поэты и прозаики этого времени немало дали значительного и важного, в той или иной мере внося свою долю в высокий подъем французской литературы, как то сделали Сенанкур и Бенжамен Констан, молодой Гюго и Жорж Санд, Жерар де Нerval и де Виньи и некоторые другие. Но мне, в этой книге нужны, конечно, больше и прежде всего Стендаль, Бальзак, Мериме — вершины из вершин, вне всяких оговорок, объяснений, снисхождений.

И Стендаль и Бальзак, бывшие старше Мериме, более непосредственно были связаны с высокой идейной традицией прошлого. Оба преклонялись перед мыслителями эпохи Просвещения. Оба преклонялись перед Великой французской революцией, не страшась крайностей якобинской диктатуры. Оба сохраняли справедливое, но ослепленное уважение к Наполеону — в той мере, в какой он был «наследником мятежной Вольности», по словам Пушкина. Стендаль в молодости был военным, он участвовал в походе Наполеона в Россию, был свидетелем Бородинского сражения, был в Москве. Он восхищался героическим мужеством и поведением русского народа, писал о том, какой страх наводили на французскую армию русские партизаны. Его без-

укоризненная честность и объективность никогда ему не изменяли. Оба, и Стендаль и Бальзак, относились с ненавистью к Реставрации, к попыткам повернуть историю вспять и возвратиться к дореволюционным порядкам. Оба сразу распознали великую опасность роста и укрепления буржуазного класса, задолго до полного торжества буржуазии после Революции 1830 года предвидя вес новые неисчислимы бедствия, обрушившиеся на человечество с приходом к власти этого некультурного, глубоко антигуманистического по своей природе «сорта» рода человеческого. Оба изобразили это новое, окончательно сложившееся и «созревшее» в тридцатые годы буржуазное общество, и оба его осудили.

Между Стендалем и Бальзаком было много общего в самом главном. Но каждый был ярко индивидуален, неповторимо самобытен, и их жизнь и литературное творчество сложились по-разному.

Стендаль был уже немолодым, когда обратился к литературной работе. Ему было тридцать два года, когда вышла его первая книга (о Гайдне и Моцарте). И почти все его произведения двадцатых годов относились не к художественной литературе, а к сфере искусствознания, литературоведения, философии. Это были книги о музыке, о старой живописи, о Расине и Шекспире, о прогулках по старому Риму. До 1830 года только один небольшой, изящный, медлительный, тонко психологический роман «Арманс» был самым значительным и самым заметным художественным произведением будущего великого писателя.

Однако самым «заметным» роман «Арманс» стал для нас, в двадцатом веке, - когда он вышел в свет, его никто не заметил. Да и дальше Стендаль всю жизнь оставался почти неизвестным — его подлинное значение раскрылось долго спустя после его смерти, и его место в мировой литературе было как следует понято и утверждено только в нашем веке. Никто во Франции не заметил появления в конце 1830 года, уже после Июльской революции, романа «Красное и черное» — первого большого романа Стендаля, над которым он долго работал и который почти символически появился на свет одновременно со «Свободой, ведущей народ» Делакруа. Во Франции на его появление не обратили внимания, - зато его, почему-то, заметили и тут же прочли Гете и Пушкин и его расхвалили — до кого надо, он дошел.

Свойственные мастерству Стендаля качества сказались в этом романе в высшей степени: необычайное изящество всего построения и изложения романа, чеканная ясность языка, где, как у Пушкина, нет ни одного лишнего, неработающего слова, продуманная и целеустремленная стройность развертывания фабулы романа, бесконечное богатство оттенков, а то и резких контрастов света и тени в обрисовке характеров действующих лиц романа. Но все эти совершенства художественной формы неумолимо точно вытекают из продуманно целостного, глубокого и важного идейного и образного содержания, где главной образующей силой является тончайший психологический анализ душевного мира и поведения героев романа.

Главный герой романа, молодой Жюльен Сорель (в начале романа ему девятнадцать лет, в конце — двадцать три года) не вызывает особой

симпатии. Подобно Байрону в «Паломничестве Чайльд-Гарольда», Стендаль нисколько не приукрашивает своего героя. Но он находится в глубочайшем, подлинно трагическом противостоянии окружающей его среде, и все его попытки найти свое место в жизни кончаются неудачей, а вся его жизнь завершается — из-за его несуразного, напряженно мятущегося поведения — гильотиной. Жюльен Сорель становится жертвой нелепых, безобразных общественных порядков и нравов времен Реставрации, преодолеть которые он по своей молодости и неопытности не может.

Как бы ни судить наивное, путающееся, безмерно противоречивое и часто глубоко заблуждающееся поведение юного героя романа — его гибель закономерна и понятна, в ней нет ничего случайного. Жюльен Сорель — из ужасной, невежественной, законченно «кулацкой» и абсолютно ему чуждой семьи, где он никому не нужен; его отец, неграмотный, злобный, хитрый, жестокий владелец лесопилки, уверенно вылезавший в ряды той самой победившей буржуазии, которая так омрачила своим явлением и существованием историю девятнадцатого века не только во Франции, — он словно с первых же страниц задает «камертон» для проверки звучания всех прочих характеров романа, большей частью мало приглядных — до полного омерзения, вроде того гнусного священника, который в конце романа «жаждет» молиться за душу ожидающего казни Жюльена. В сложившемся в годы Реставрации французском обществе (а в романе действие происходит в конце двадцатых годов, совсем накануне Революции 1830 года, — в романе упоминаются некоторые события даже 1830 года, когда роман был издан) мало шансов встретить человека, не затронутого, хотя бы не испорченного совсем, неестественной, тягостной общественной средой того времени. Жюльен встречает такого человека в лице госпожи Реналь — жены верьерского мэра, пригласившего юного Жюльена в свой дом в качестве гувернера. Но вспыхнувшая «незаконная» любовь приводит обоих — и Жюльена, и м-м Реналь — только к трагическому концу.

Иногда простые, чаще сложные и противоречивые характеры многочисленных действующих лиц романа вылеплены с необыкновенной, виртуозной пластичностью. Стендаль следит за всеми малейшими переменами в мыслях, настроениях, действиях героев, и его анализ постоянно становится похож на строгое научное исследование, даже на тончайшую хирургическую операцию. Но этот анализ выливается так легко, так соразмерно и естественно, что именно он образует главную «плоть и кровь» романа.

Но все изложенное в романе объединяется целостной и общей идеей: полным отрицанием всего общественного уклада Реставрации, всех оков, наложенных на человеческие чувства, мысли, поступки. Из решительного и бесповоротного отрицания ясно рождается *утверждение* высших духовных ценностей, ясное знание того, что должно быть вместо отвергаемого прочь. Мрачное окончание романа не погашает его утверждающего, оптимистического звучания.

С какой изящной, прозрачной нежностью описана, например, первая

встреча Жюльена с госпожой Реналь! Таких страниц немного, но они перевешивают всю сумятицу чувств, замутненных рассудочными соображениями, внутренней борьбой сомнений, подозрений, предрассудков, они заслоняют даже самые резкие проявления низости, душевной пустоты, жестокой мстительности. Они — весомый контраст к слишком наглядному изображению многообразных вариаций буржуазности, к которой Стендаль относится с глубоким презрением.

Подобно творениям Гете или Байрона, Пушкина или Китса, роман Стендаля воплощал последовательно *антибуржуазную* систему взглядов, выражал философию, глубоко враждебную всем проявлениям антигуманистического, бесчеловечного, низменного отношения к миру и к человеку. Эта антибуржуазная природа творчества Стендаля для него лично привела к одиночеству, к тому, что его создания проходили (умышленно!) незамеченными широкой публикой и критикой (зато их знали Гете, Пушкин, Бальзак, Мериме, Толстой), к изоляции от шума парижской литературной суеты, тем более что большую часть жизни он жил в Италии. Но одиночество и изоляция были порождением современной ему исторической обстановки, ушедшей в небытие.

Стендаль написал немного произведений, относящихся к собственно художественной литературе. После «Красного и черного» явились на свет только два больших романа: неоконченный «Люсьен Левей» и «Пармский монастырь» — самое прекрасное творение Стендаля.

«Пармский монастырь» полностью подтвердил все идейные и художественные принципы и позиции Стендаля, выразив их в еще более (если это возможно) чеканной, изящной, совершенной форме. На этот раз Стендаль изобразил современную ему итальянскую действительность, отлично ему знакомую. Роман был закончен в 1838 году, но действие его заключено между итальянскими походами генерала Бонапарта и Революцией 1830 года. Это действие происходит в одном из итальянских княжеств (условно названном Пармским), где после падения империи Наполеона и воцарения Священного союза вернулись все застарелые, глубоко реакционные порядки и такие же нравы и предрассудки. Стендаль, как и раньше, издевается над выродившейся аристократией и относится с глубочайшим презрением к буржуазии, он по-прежнему мастерски лепит разные характеры, выводит и сталкивает много действующих лиц, чья жизнь и поведение неизбежно окрашены неприглядной общественной обстановкой. В эту среду попадает и в конце концов погибает, задавленный этой средой, юный главный герой романа — Фабрицио дель Донго. Он никак не укладывается в условия существования в Пармском княжестве: он простодушен, пылок, доверчив, он преклоняется перед Великой французской революцией и перед Наполеоном как освободителем в свое время Италии от австрийского господства и феодальных порядков. Когда начинаются «Сто дней», он бросается во Францию, вступает в ряды наполеоновских войск, участвует в сражении при Ватерлоо. Падение Империи и возвращение всего худшего, что было в итальянской жизни до завоевания Италии Наполеоном, повергает его в отчаяние. Как и Жюльен Сорель, Фабрицио

не умеет найти свое место в жизни, так же путается и ошибается, так же до конца отталкивается от жестоких, бесчеловечных, давящих требований этой уродливой исторической обстановки, так же гибнет. Он только больше увлечен своими любовными делами, но и здесь попадает между двух огней — двух равно для него притягательных увлечений. Если одна из этих двух женщин, герцогиня Сансеверина, - характер вольный, свободный, пренебрегающий всеми условностями «высшего света» (и это один из самых замечательных женских образов во всей литературе девятнадцатого века), то другая женщина, Клелия Конти, полностью опутана и связана наивным, но давящим религиозным благочестием, и именно эта слепая религиозность становится причиной трагической гибели и Фабрицио, и этой женщины. Снова глубокий и тонкий психологический анализ доведен Стендалем до предельного мастерства, и именно этот блестящий анализ всех человеческих побуждений стал в романе одним из самых главных художественных завоеваний Стендаля, а вместе с ним настоящего и высокого художественного творчества девятнадцатого века.

У Стендаля в этом мастерстве психологического анализа были предшественники, особенно м-м Лафайет, Шодерло де Лакло и Гете (я имею в виду роман на тему современной жизни), но именно он установил высший уровень, подобающий этому литературному жанру, предоставив достигать — каждый раз по-своему — этого уровня писателям последующих поколений, от Бальзака до Голсуорси.

Наконец, последнее, что я хочу сказать о Стендале — то, что, как немного ранее Пушкин, он создал высший образец нового *реализма девятнадцатого века*, унаследовавшего и претворившего все лучшее, что было в мировой литературе от Шекспира и Ронсара до конца восемнадцатого века, но в то же время во всем небывало нового, всецело отвечающего ведущим идеям своего, Нового времени.

* * *

Рядом с именем Стендаля естественно и закономерно поставить имя его младшего современника — Оноре де Бальзака.

Они были очень близки по основным своим идейным и художественным установкам, по главному и важнейшему в своих взглядах на жизнь, в своем отношении к миру и человеку, наконец, и в своей непримиримой и крайней антибуржуазности. Но каждый выражал общие взгляды и общие представления по-разному, с величайшей и неповторимой оригинальностью.

Бальзак был гораздо моложе Стендаля, когда вступил в свою литературную работу, - этим очень еще неустановившимся душевным складом объясняется невысокий уровень многочисленных ранних романов Бальзака двадцатых годов, к которым он сам потом относился весьма пренебрежительно и ни один из них не включил в свой основной грандиозный замысел и план «Человеческой комедии», окончательно оформившийся в сороковые годы (о чем я и скажу дальше, в следующей главе). Но уже в этих слабых романах есть и великое уважение к Великой французской революции, и такое же (пусть идеализированное)

отношение к Наполеону, к солдатам и офицерам его армии, и глубокое уважение к французскому народу, и глубокое презрение по адресу растущей, как гриб, буржуазии. Собственно, Бальзак как подлинно великий писатель появился после революции 1830 года. Тогда он стал горячим участником филипоновского журнала «Карикатур», тогда познакомился с Домье и выражал не меньшее презрение к королю Луи-Филиппу и его министрам. Первый роман, доставивший ему известность, - «Шуаны» — вышел еще в 1829 году, но после 1830 года Бальзак быстро избавился (под несомненным воздействием Июльской революции 1830 года) от последних остатков своей (в данном случае — дореволюционной) незрелости. Его романы первой половины тридцатых годов — «Шагреновая кожа», «В поисках абсолюта», «Эжени Гранде» и другие, как и лучшие повести и рассказы этих лет — «Неведомый шедевр», «Гобсек» и другие, - доставили ему уже не просто известность, но шумную славу. Публика и критика не проникали тогда особенно глубоко в идейный и философский (да и политический) смысл его романов и рассказов, увлекаясь свойственными этому периоду творчества Бальзака некоторыми внешними условностями, позволявшими воспринимать при поверхностном чтении эти произведения Бальзака как занимательную литературу. В «Шагреновой коже» интриговала причудливая завязка действия, фантастическая и сказочная, заслонявшая до поры до времени скрытый под нею грозный обличительный акт против всякого рода стяжательства, всякого склонного к безграничному разбуханию чувства собственности — священных основ буржуазного мировоззрения. В «Эжени Гранде» поражал воображение невероятный, ужасающий злодей — отец несчастной героини романа, одержимый фанатическим стремлением к богатству, к наживе, к собственности и губящий в конце концов свою родную дочь. То есть и здесь бросался в глаза даже стопроцентно буржуазным читателям исключительный, необычный персонаж, выведенный Бальзаком, а не воплощенный в нем опасный для буржуазного мышления грозный реальный смысл, по существу, уже общеисторического размаха.

И вот вдруг в 1835 году Бальзак написал роман «Отец Горио». Он снял все прикрывающие покровы и неожиданно подставил ошеломленным читателям, от крупных финансистов до только мечтающих о богатстве обывателей, такое устрашающее зеркало, что пришлось подымать шум, громкий скандал, объявлять Бальзака писателем очень плохим, «далеким от правды», в высшей степени сомнительным с политической (а точнее, с полицейской) точки зрения, говорить об упадке его творческого дара. В напечатанном в сороковые годы новом издании романа «Отец Горио» в серии «Oeuvres illustrees de Balzac», на титульном листе так и изображена прекрасная обнаженная Истина, подставившая зеркало перепуганному старику Горио, его очень недовольно и кисло глядящим в зеркало дочерям и их мало почтенным мужьям, и еще какому-то немолодому господину в плаще, вероятно, жулику Вотрену. Роман напугал своей подлинно страшной реальной жизненной правдой, никак уже не подходящей под понятие

занимательной литературы. Это резкое обнажение действительно устрашающей реальной сущности буржуазного «делания денег», вне каких бы то ни было чисто человеческих отношений, человеческих чувств, естественных понятий о чести, долге и т.д., было подлинным и плохо отразимым военным «нашествием» на такую чинную, благопристойную, совершенно на вид невинную страсть к увеличению своего имущественного, материального положения, ставшую постоянной, обыденной, всем понятной и приемлемой основой Июльской монархии и ее благонамеренных подданных.

С этого времени в работах конца тридцатых и сороковых годов Бальзак поднялся на высший уровень своего творчества, сопровождаемый разнуданной клеветой, систематической травлей, исходивших от мелкой журнальной сволочи и от самых почтенных и именитых критиков. О позднем Бальзаке я скажу позже, о уже сейчас хочу высказать некоторые суждения о столь глубоком и резком конфликте великого писателя с современным ему обществом.

Не только современная, но и последующая, вплоть до двадцатого века, критика немало потрудились над старательным искажением характера и смысла творчества Бальзака. Начатая еще Сент-Бёвом, Ипполитом Тэнном, Эмилем Золя, расхожая критика Бальзака не стеснялась любых выдумок и любой фальсификации, чтобы только как-нибудь погасить, парализовать, свести к незначимым пустякам главный, основной, выпирающий наружу и очень страшный для буржуазного самосознания, выступающий во множестве написанных Бальзаком романов, повестей, рассказов *смысл* его бесстрашного и непреклонного целеустремленного искусства. Я приведу в качестве очень выразительного и очень назидательного примера цитату из книги Золя «Романисты-натуралисты» — ту, с которой начал свою прекрасную книгу о Бальзаке Б.Г.Реизов⁵⁷. Я думаю, не мешает лишний раз повторить такую роскошную цитату — книга Реизова вышла давно и не все ее сумеют разыскать, а это сочинение Золя известно и интересно только литературоведам. О Бальзаке Золя написал следующее, почтительно считая его одним из своих предшественников:

«"Человеческая комедия" подобна башне Вавилонской, которую рука зодчего не успела и не могла достроить... Стены, кажется, готовы рухнуть от ветхости и покрыть землю своими обломками. Строитель употребил все материалы, попавшиеся ему под руку: известь, цемент, камень, мрамор, вплоть до песка и грязи из канав. И своими тяжелыми руками, из взятых наудачу материалов, он построил свое здание, гигантскую башню, не очень заботясь о гармонии линий, о пропорциональности и симметрии сооружения. Кажется, слышишь, как он кряхтит в своей мастерской, обтесывая глыбы крепкими ударами молота, пренебрегая тонкостью и изяществом граней. Кажется, видишь, как он медленно взбирается на свои леса, то складывая огромную, голую и неровную стену, то выстраивая ясные и величественные колоннады, по-своему пробивая портики и просветы, иногда забывая целые марши лестниц, с безответственностью и мощью гения соединяя грандиозное и

пошлое, изысканное и варварское, превосходное и самое худшее».

Вот это суждение! Золя придумал, как ему казалось, необыкновенно эффектное сравнение — и он прямо купается в своем велеречии. Но сравнение ложно от начала до конца. Пышные комплименты — «крепкие удары молота», «мощь гения» и т.п. призваны явно прикрыть нарядной декорацией фактическое полное неуважение к Бальзаку — и полное непонимание смысла бальзаковской «Человеческой комедии». Все наоборот: Вавилонскую башню ее неразумные строители вознамерились возвести до неба, посягнув на обиталище богов, но Бальзак посягнул не на небо, а на землю, где никаких богов не было; строительство Вавилонской башни было затеей бессмысленной, совершенно естественно никакого успеха не имело, — а «строительство» бальзаковской «Человеческой комедии» было проникнуто огромным смыслом, разумной целеустремленностью и было закончено, увенчавшись блестящим успехом: «вавилонское столпотворение» стало метафорой глупой, бестолковой неурядицы, — а стройная, продуманная структура «Человеческой комедии», единственной в мировой литературе по своей грандиозности и смелости эпопеи современной жизни стала образцом глубокого и совершенного творческого труда. Никакие «материалы» здесь не «попались ему под руку», не «взяты наудачу» — все они умело найдены и строго выбраны, все они — плоды долгого и тщательного научного исследования, досконально проверенные, безукоризненно точные. «Материалы», правда, не блещут красотой и благородством, многие действительно весьма похожи на «грязь из канав» — буржуазное стяжательство времен Июльской монархии на самом деле мало чем отличалось от грязи из канав, даже было много хуже: грязь из канав — вещь неэстетическая, но вполне безобидная, а общество времен Июльской монархии было вещь очень вредной и опасной. Если под «стенами» разумеется реальная жизнь тридцатых годов прошлого века, то эти «стены», к сожалению, вовсе не «готовы рухнуть от ветхости» до сих пор! Если разумеется великое творение Бальзака, то в нем никакой «ветхости» не наблюдается, оно стоит себе крепко и непоколебимо, как стояло и при своем «строительстве». А уж «ответственность» у Бальзака была прочнее и надежнее всякого мрамора! «Огромная, голая и неровная стена» — нечего сказать, похоже это на могучее мастерство великого писателя!

Золя промахнулся в каждом своем слове — кроме «мощи гения», а вернее, соорудил затейливо декорированную *клевету* на Бальзака, по существу, не только великого писателя, но и великого ученого, нашего и установившего законы возникновения, сложения и совсем не «законного» процветания хищного и подлого «викторианства», не украсившего своим присутствием историю девятнадцатого века. Так как это «викторианство» благополучно переселилось и в двадцатый век, «Человеческая комедия» вовсе не выглядит повествованием о каких-то, славу богу, канувших в Лету временах с их противоестественными и дикими нравами: она несколько не устарела, притом что приемы стяжательства и

обогащения не изменились со времен Вотрена и Гобсека. В противоположность Стендалю, Бальзак не столь пристально и не столь усердно занимался глубоким психологическим анализом своих многочисленных персонажей — просто потому, что слишком многие из них никакой особой душевной сложностью не обладали. Какая душевная сложность могла возникнуть у бессовестных и жадных дочерей Горио, или у банкира Нусингена, или у законченного гангстера Вотрена? Бальзаку не часто попадались люди, достойные уважения и заботливого внимания — он взвалил на свои плечи разрушительную и очистительную работу, за которую нужно быть глубоко ему благодарным.

* * *

Другого рода важную и нужную работу взял в свои руки третий великий французский писатель этого времени — Проспер Мериме.

Причудливый, странный, достаточно противоречивый и сложный человек и редко обаятельный писатель, Мериме казался многим почтенным литературоведам занимательным, но несколько легкомысленным рассказчиком, недостаточно серьезным в сравнении со Стендалем и Бальзаком. Это неверно. Мериме очень глубокий и серьезный писатель, только нашедший иную форму для выражения глубокого и серьезного смысла, заключенного в его лаконичных, изящных, ювелирно отчеканенных и отточенных новеллах, каждая из которых стоит большого романа. Его лучшие рассказы и повести — «Взятие редута», «Партия в трик-трак», «Души чистилища», «Венера Ильская», «Кармен», «Переулочек госпожи Лукреции», «Голубая комната» — это подлинные шедевры не только изощренного и совершенного литературного мастерства, но прежде всего — неизменно тонкой, немного насмешливой и лукавой, обостренно точной и очень многозначительной мысли, соединенной обычно с очень добрым и сердечным чувством.

Я думаю, что основной, ведущей идеей глубоко реалистического творчества Мериме, главным, что он хотел показать в своих героях, — как сохранять человеческое достоинство, как оберегать живые, искренние чувства и пылкие порывы страсти, как утверждать независимость своих желаний и стремлений в дурных и трудных условиях чуждой и неприязненной окружающей среды. Потому у него так много героев его новелл, чуждых окружающему буржуазному обществу или совсем от него далеких, где бы и когда бы ни происходило короткое, стремительное действие, как правило, осложненное разными необычными и неожиданными обстоятельствами. В старую или современную Испанию, на Корсику, на поле перед Шевардинским редутом или в современный Рим Мериме уходит не потому, что только в таких местах можно найти настоящих, значительных и самобытных людей, — когда нужно, он находит их и в Париже. Но естественных, искренних, бескорыстных людей в Париже может ожидать только самая горькая судьба, как это рассказано в новеллах «Двойная ошибка» или «Арсена Гюйо». Мериме не хуже Стендаля и Бальзака знает природу законченно буржуазной души,

освободившей себя от всяких понятий о человеческом достоинстве и благородстве, он умеет выводить и изображать таких негодяев, какие не часто встречаются даже у Бальзака. Но главное его внимание занимают люди другого порядка: настоящие люди, свободные от всяких деловых и меркантильных соображений, не ведающие ни о каком буржуазном лицемерии.

При этом Мериме нисколько не идеализирует таких своих героев, не приписывает им никаких особенных героических и сверхчеловеческих качеств, он всегда и неизменно верен реальной жизненной правде. Любим героям, которыми он восхищается, жить оказывается очень трудно — столько историй кончаются у него трагически! Но его все время занимают чувства и страсти в живой, не размеренной и не предвиденной заранее жизни, его привлекают бурные, нередко очень драматические столкновения страстей, сильных и ярко индивидуальных характеров. Сложная, напряженная, совсем не идиллическая, но полная внутренней значительности, яркой и целенаправленной действенности жизнь — всегда и непременно поглощает все внимание Мериме, о ком бы он ни рассказывал. И присущий его рассказу предельно сжатый, освобожденный от всего лишнего, выверенно точный язык придает его ощущению и изображению жизни максимальную энергию воздействия на читательское воображение и на читательское чувство.

И по содержанию и по форме своего поэтического творчества Мериме необычайно близок к Пушкину — не меньше, чем Стендаль или Китс. Не случайно он так любил Пушкина (с творчеством которого впервые его познакомил С.А.Соболевский) и так им восхищался. Он перевел на французский язык «Пиковую даму», которую считал непревзойденным шедевром, и «Выстрел» (кроме перевода «Цыган» и других стихотворных переводов). Пушкин ведь тоже знал и высоко ценил Мериме и тоже переводил его.

Я не поклонник театральных произведений Мериме (кроме, быть может, «Кареты святых даров», где есть уже много предвестий будущего расцвета искусства великого мастера), мне не кажется особенно значительным и его единственный, ранний роман «Хроника времен Карла IX». Слишком уж много в пьесах (особенно в «Жакерии») и в романе всяческих убийств, насилий, предательств и всяких раздирающих страстей. От всего этого Мериме решительно ушел уже к 1830 году, когда он обратился к спокойной ясности повествования и к реальным, а не литературным страстям и чувствам. Но последующие сорок лет его жизни отличались редкой цельностью и единством его творческого метода, и новеллы шестидесятых годов по своему методу ровно ничем не отличаются от новелл самого начала годов тридцатых.

Увлекательно следить за мастерским разворачиванием компактного, напряженного, словно пульсирующего действия, где любая неожиданность (а у Мериме была склонность к некоторой «детективности» его рассказов) возникает строго логически, с неумолимой правдивостью и естественностью, подтверждающейся в дальнейшем ходе событий. Такое мастерство композиции быстро

меняющихся ситуаций, где точен каждый жест, каждое действие, каждая сказанная фраза, делает искусство Мериме, как я думаю, одним из самых *определяющих* достижений художественного творчества девятнадцатого века, одним из самых для него показательных, подобно искусству Пушкина, Бетховена или Манэ.

В прелестном, очень коротком позднем рассказе «Голубая комната», написанном совсем незадолго до смерти, Мериме с шуточной и вместе очень серьезной и «ответственной» обстоятельностью рассказывает о поездке двух юных влюбленных на субботний день и воскресное утро в провинциальный городок к северу от Парижа. Счастливая поездка оказывается окружена множеством реальных или воображаемых опасностей, чуть было не погубивших всякую радость от этой поездки. Каждая подробность повествования, начиная от деталей костюма до буйного поведения «господ офицеров гусарского и егерского полков», веселящихся в зале, соседнем с «голубой» комнатой, где поместились влюбленные, все, что делают и говорят хозяин гостиницы, пожилой англичанин – неудачливый любитель портвейна, его мрачный и подозрительный племянник и «господа офицеры», с такой скупой, сконденсированной меткостью определяет место и время действия, жизненный обиход рядовой французской жизни шестидесятых годов, передает словно весь свет, воздух, запах точно обозначенного жизненного мгновения, как это, действительно, умел передать Манэ уже в своих ранних работах тех же шестидесятых годов. Невзгоды влюбленной пары разрешаются вполне благополучно, но главное чувство, какое вызывает эта новелла, – это несравненная драгоценность искреннего и живого человеческого чувства даже посреди самой бестолковой нелепицы непредвиденного стечения в севозможных препон!

С не меньшим мастерством строит Мериме очень сложное на вид, а потом разрешающееся предельной простотой действие в новелле «Переулоч госпожи Лукреции» (1864), где пугающая таинственность непонятных приключений совсем молодого рассказчика этой странной истории оборачивается в конце концов успешно придуманным «камуфляжем» для устройства счастья влюбленной пары, вынужденной прятать свою любовь от слишком гнетущего и властного религиозного благочестия и ханжества семьи и церкви.

История, рассказанная Мериме, может быть и глубоко драматической, как в «Партии в трик-трак» или в прославленной «Кармен». Но и здесь на первом плане подлинная и чистая человеческая страсть, будь то искренние и тяжкие угрызения совести, как в «Партии в трик-трак», или трагическое столкновение двух вовсе не идеальных, но сильных, целостных и властных характеров, не могущих уступить друг другу. Образ Кармен, как и образ Хосе, – это, конечно, высшие удаchi Мериме, зенит его творческого вдохновения.

Мериме может ввести в рассказ явную фантастику, как это сделано в «Локисе» или в «Венере Ильской», но этой сказочности каким-то образом предписывается играть вполне реальную и очень важную роль, решающую судьбу многих людей. В новелле «Венера Ильская»

прекрасная античная бронзовая статуя, найденная на юге Франции восторженным (и смешным в своей необузданной преданности своему делу) любителем древностей, как подлинная богиня вмешивается в очень корыстно и подло затеянную свадьбу расчетливого делового молодого человека с прелестной девушкой и расстраивает эту свадьбу, задушив в своих объятиях ночью недостойного жениха. Это вторжение поэтического вымысла в прозаическую и неказистую, осязательно реальную жизнь далекой французской провинции только создает особенно резкий контраст мелкой человеческой нечестности и пошлости и – высокого искусства Древней Греции, не желающего прощать человечеству его морального оскудения и вырождения.

Одной из великолепных новелл Мериме является, конечно, «Взятие редута» – предельно краткое и предельно сконденсированное изображение войны, со всей не знающей жалости правдивостью, задолго предвосхищающей Стендаля и Толстого. Можно подумать, что ко времени создания этой новеллы Мериме успел уже прочесть «Повести Белкина» или ему перевел их Соболевский – слишком разительно сходство! Но «Взятие редута» и «Повести Белкина» были написаны одновременно. Мериме идет здесь тем же путем, что и Жерико и Буассар де Буаденье, но ни у того, ни у другого не было такой экономной, насыщенной точности, пронизанной глубочайшим волнением, как в этом маленьком, но поистине монументальном рассказе Мериме.

Вероятно, Байрон навел Мериме на мысль обратиться к старой истории Дон Жуана. В начале своей новеллы «Души чистилища» Мериме очень серьезно разбирается в размежевании двух разных Дон Жуанов, и его Дон Хуан де Маранья не очень похож на байроновского героя. Мериме блистает прекрасным знанием старой испанской жизни – без всякой стилизации, без всякой излишней археологической и исторической точности, но с внушающей полное доверие достоверностью. Он не напрасно был другом и учеником Стендаля и вполне выучился у него тонкому психологическому анализу – он присутствует у него всегда, но в «Душах чистилища» становится главным содержанием повествования. Дон Хуан не блещет высокой моралью, но в последнем, решающем столкновении, когда он, глубоко аскетический монах, вспыхнув в гневе от незаслуженного оскорбления, мастерски пронзает шпагой своего нелюбезного противника, симпатия читателя безнадежно оказывается на его стороне.

Мериме писал очень много о живописи, об архитектуре – это было связано и с его службой в роли руководителя охраной архитектурных памятников Франции, и собственно для художественной литературы у него было мало и времени, и надлежащего вдохновения, тем более что он очень долго и тщательно работал над каждым, даже самым коротким своим рассказом. Но если не считать сравнительно неполноценного раннего, по существу, подготовительного периода двадцатых годов, все то немногое, что он написал на протяжении от 1829–1830 до конца шестидесятых годов, стало одним из самых привлекательных сокровищ французской литературы и всего художественного творчества

девятнадцатого века.

* * *

От Стендаля, Бальзака и Мериме резко отличается их современник Виктор Гюго^{xxxvi}. Редко можно найти столь несходные, полностью противоположные пути творческого развития и более несходные творческие результаты.

В нашем литературоведении, еще со времен вульгарной социологии, принято восхищаться Виктором Гюго как великим демократом, в своих стихах, романах и драмах высказывавшим пламенные дифирамбы в честь бедняков и грозные инвективы против богачей, превозносить его за (вне сомнений, искреннее) сочувствие всем угнетенным и обиженным, хвалить его за способность к бурному пафосу, за пылкость его обличения всякой несправедливости, имея в виду все его творчество, и раннее, конца двадцатых — первой половины тридцатых годов, и особенно позднее, после 1851 года, то есть после переворота, произведенного Наполеоном III. О недостатках и изъянах в этом, столь надолго растянувшемся и очень изобильном творчестве говорится глухо, или они просто обходятся молчанием.

В законченно буржуазном литературоведении 20 века принято восхищаться Виктором Гюго как великим религиозным поэтом, всю свою долгую жизнь благоговейно говорившим о боге, неизменно указывавшим на благое вмешательство Провидения в судьбу народов и судьбу каждого смертного, превозносить его за пылкое и безбрежное воображение, улетающее от скучной земли в заоблачные выси фантазии и вымысла, хвалить его, конечно, за его доброе участие к печальному жребия бедняков, но особенно за виртуозную версификацию, обогатившую французскую поэзию небывалыми рифмами и ритмами. Изъяны Гюго очевидны, но это всего лишь обратная сторона его гения, на которую можно не обращать внимания — на непомерное гордое самомнение, на банальную философию, на отсутствие чувства меры, на крайнее многословие и риторику и проч.

Как выбраться из этого скопления диких противоречий и скользких приблизительных суждений, явно преувеличенных и предвзятых? Я не могу считать себя поклонником Гюго, но хочу быть к нему справедливым. Поэтому я прежде всего хочу отбросить прочь изложенные мною противоречащие друг другу суждения ввиду их явной несостоятельности. Гюго не похож ни на ту, ни на другую икону, возникновению которых способствовали его очень долгое и очень шумное пребывание на первом плане французской литературы 19 века и широкая популярность, в сложении которой немалую роль сыграли действительно присущие ему общедоступные банальность и необузданное велеречие.

Все же некоторыми сторонами своего творческого дара Гюго сыграл

немаловажную роль в развитии французской лирики, драмы, романа.

Юный Гюго получил настойчивое, сугубо добродетельное монархическое и католическое воспитание, и первое десятилетие его литературного творчества, почти до самого конца двадцатых годов, прошло в набожном преклонении перед Реставрацией, в восхвалении королей Людовика XVIII и Карла X, герцога Беррийского и проч. Он даже назвал своего сына в честь только что воцарившегося Карла X. Он пылал ненавистью по отношению к философам эпохи Просвещения и к Великой французской революции, восхищаясь вандейцами и позволив себе грубую клевету на яacobинский Конвент (в романе «Бюг-Жаргаль», 1826). Непохожие были источники для осмысленного творчества у Гюго и у Стендаля или Бальзака!

Но чересчур уж крайнее мракобесие Карла X вывело даже столь лояльного и набожного Гюго на более разумную дорогу. Помогло, видимо, не столько логическое размышление, сколько бурно эмоциональный темперамент. Восстав сначала (в 1827 году) против классицистической рутины, господствовавшей на сцене французского театра, он в драмах «Марион де Лорм» и «Эрнани» повел сокрушительную атаку на эту рутину, наполнив свои пьесы неистовыми страстями, невероятными столкновениями ангелоподобных героев и черных злодеев, всевозможными вольностями стихосложения, развития действия, построения диалога. На карикатуре Гранвилля изображена драка на премьере «Эрнани» в театре Французской комедии в 1830 году: сцена завалена трупами, на которые недвижно взирает белобородый старец, поклонники Гюго неистово машут руками и тут же свирепо душат какого-то почтенного старика, очевидно, посмеявшегося не восхититься невиданно новым представлением. Действительно, эта переполненная бурными страстями драма Гюго, а еще больше — написанная в 1837 году лучшая его драма «Рюи Блаз», радикально обновили французскую сцену, вытеснив и заменив совершенно выродившуюся систему абстрактных условностей системой несколько менее отвлеченных, новых, но, по существу, не менее надуманных условностей.

В самом конце двадцатых годов Гюго в некоторой мере отходит от набожных и монархических настроений и от «черных» романов в сторону современной реальной действительности: в сборнике стихов «Orientales» (1829) несколько сентиментальных стихотворений он посвящает бедствиям греков в их тяжелой войне с турками, в повести «Последний день осужденного» (тоже 1829) изображает мучительные переживания человека накануне казни (не сказав, за какое, собственно, преступление осужден герой этой повести). Доброе и благородное сочувствие угнетенным людям с самого начала оборачивается у Гюго «общечеловеческой» филантропией, горячо взывающей о милосердии. Революция 1830 года очень внушительно столкнула Гюго с современной жизнью, и он сумел резко усилить свой протест против царящей в мире несправедливости, еще достаточно отвлеченно, но все же более целенаправленно; он возмущается глубоким контрастом богатства и бедности, не очень задумываясь, откуда этот контраст произошел,

^{xxxvi} Виктор Мари Жан ГЮГО 26.02.1802 — 22.05.1855 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref3.htm#hugo>

осуждает дурных монархов (очень давних, но это вызывает тревогу у правительства Июльской монархии, принимающей осуждение на свой счет). Но разрешение всех бед человеческих он видит прежде всего в воспитательной деятельности церкви, в благоволении «хорошего» монарха, в доброжелательстве богачей по отношению к беднякам, когда эти богачи поддадутся обращенным к ним увещаниям. Он даже громит палату депутатов за ее бездействие в исправлении изъянов современного общества. Все это очень похвально, но как разительно отличается от Стендаля и Бальзака!

В начале 1831 года Гюго закончил новый (и первый подлинно значительный) роман «Собор Парижской богородицы». Под несомненным воздействием революционных событий и следом за Вальтером Скоттом Гюго изобразил Париж 15 века охваченным бурным народным брожением, переходящим в открытое выступление против церковных и светских властей. На этом ярком в красочном фоне проходит резкое столкновение идеальных героев — танцовщицы-цыганки Эсмеральды и звонаря Квазимодо с черными злодеями — архидиаконом Клодом Фролло и королем Людовиком XI. Красавица Эсмеральда и уродливо безобразный, но глубоко благородный Квазимодо, поддержанные нищим народом Парижа, противопоставляют свою духовную красоту мрачной и злобной бессердечности короля и архидиакона собора; зло, олицетворенное в этих последних, добывается своего торжества, погубив Эсмеральду. Ответом на это становится гибель Клода Фролло, которого Квазимодо сталкивает с крыши собора. Весь рассказ полон напряженного душевного волнения, и все же роман представляет не реальную жизнь, а сказку, где все совершается не по логическим законам реальной действительности, а по мановению руки литератора-сказочника. Свое мастерство Гюго обратил не на анализ и отражение живой жизни, а на сотворение вполне условной *литературы*.

Столь же литературна, от начала до конца сочинена и драма «Рюи Блаз» — сказка о лакее, ставшем герцогом, с орденом Золотого руна на груди, всесильным министром, благородно разрешающим горести и беды Испании.

На рубеже 20 века Южин, знаменитый артист Малого театра, больше всего на свете любивший Гюго, получил премию Французской академии за исполнение ролей Карла в «Эрнани» и Рюи Блаза. «Его художественный вкус всегда и во всем клонился в сторону романтической приподнятости», — свидетельствует современник⁵⁸. Всегда и во всем он расходился с Чеховым. «Южин любил в романе образы яркие и сценические. Чехов любил даже в пьесе образы простые и жизненные. Южин любил исключительное, Чехов — обыкновенное. Южин... любил эффекты открытые, сверкающие; Чехов... — глубокую зарытость страстей, сдержанность. А самое важное в этом споре: искусство Южина звенит и сверкает так, что вы за ним не видите жизни, а у Чехова за жизнью, как он ее рисует, вы не видите искусства». Как этот рассказ из воспоминаний о Чехове Немировича-Данченко — бывшего ближайшим другом Южина и в своей драматургии покорно следовавшего

за Гюго — неожиданно для рассказчика выносит жестокий приговор безжизненному мелодраматическому творчеству молодого Гюго! Впрочем, в самом основном — и позднему его творчеству. Но о том, что Гюго делал дальше, с конца тридцатых годов, я скажу в свое время.

Я нисколько не сомневаюсь, что в тяжелых и мрачных условиях жизни при Июльской монархии волнующая и утешающая сказка была, вероятно, больше нужна людям, чем жестокая правда Бальзака и Стендаля. «Сказка — ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок!» Наверное, министрам Луи-Филиппа было неприятно читать и смотреть «Рюи Блаза», когда им тыкали в нос, какие бывают хорошие министры. Подражать Рюи Блазу они не собирались. Гюго не знал, кто стоит за спиной «нехороших» министров и такой же палаты депутатов. А почтенные банкиры и лавочники, сидевшие в этой палате депутатов, могли с удовольствием читать, какие дела делались в пятнадцатом веке, — их это нисколько не касалось. В шумной славе Гюго было что-то удивительно фальшивое. И не всякая сказка сохраняется во времени — то, что было бессмертно в средневековой народной сказке, не так просто было повторить с той же силой в литературной сказке девятнадцатого века.

Все же я думаю, что искренний, хоть и мечтательный, идеализм Гюго достоин уважения — без всяких разговоров о демократизме или религиозности.

* * *

Во французской лирической поэзии двадцатых и тридцатых годов, чрезвычайно изобильной, не было создано ничего даже приблизительно равного русской, английской и немецкой поэзии. Для каждого из самых именитых поэтов этого времени, будь то Ламартин, или ранний Альфред де Виньи, или Гюго, или Мюссе, можно констатировать прежде всего разную, но — кроме Виньи — очень большую степень устарелости, искусственности, неестественности, чисто внешней литературности, за которой нет ничего живого. У Ламартина все пронизано религиозным ханжеством, у Мюссе — позерством, пессимистическим нытьем пополам с весьма плоским остроумием, у Гюго все тонет в безбрежном пышнословии и нагромождении всевозможных эффектов, с неизменным и не знающим никакой меры самообожанием (очень удачное определение З. Венгеровой⁵⁹) при очень малой внутренней содержательности, которая прикрыта виртуозной, но чисто декоративной версификацией. Очень редко в этой лирике можно встретить стихи, звучащие искренне и в самом деле поэтично. Один Альфред де Виньи в своем позднем творчестве, с середины тридцатых годов, ушел от вычурной бессодержательности своих ранних стихов к серьезному и высокогуманистическому поэтическому творчеству, — примером может служить стихотворение «Смерть волка».

В 1835 году Альфред де Виньи^{xxxvii} напечатал и замечательную прозаическую книгу — «Неволя и величие солдата», которую он сам

назвал «воспоминаниями о солдатской неволе». Он длительно и близко видел и знал эту «неволю», проведя много лет офицером невоюющей армии. Он прекрасно знал и убедительно представил униженное положение солдата в обществе, поглощенном «деланием денег», и его книга стала дерзким и пугающим вызовом этому обществу. Армия часто по воле правительства превращается в орудие подавления собственного народа; не надо забывать, что книга Виньи вышла в свет после чудовищного по своей жестокости подавления рабочих восстаний в Лионе и Париже. В первой главе книги сказано точно и ясно о ее содержании и о ее цели: показать «все то дикое и отсталое, что сохраняется при вполне современном устройстве постоянных армий, где солдат полностью отделен от гражданина, где он несчастен и ожесточен, ибо чувствует всю незавидность и нелепость своего положения».

Подобно почти одновременно появившейся картине Буассара де Биадене, книга Альфреда де Виньи стала важным звеном в развитии реалистической традиции художественного творчества девятнадцатого века.

Когда книга вышла в свет, критика сделала вид, что ее не замечает. Трудные и сложные вопросы, в ней поставленные, продолжали обсуждаться в печати на разные лады, но так как будто этой книги не было.

* * *

Достоинным спутником и соратником Делакруа и Домье, Стендаля и Бальзака был крупнейший французский композитор первой половины 19 века Гектор Берлиоз.

Он был первым французским композитором, который после тридцатилетнего относительного затишья во французской музыке поднял ее на высший уровень других, современных ему национальных школ — на уровень Шуберта, Глинки, Шопена, Шумана. При поездках за границу (в том числе и в Россию) его встречал шумный успех; французская музыкальная критика признавать его не желала, и жизнь его во Франции была очень трудная. Но он нашел друзей среди лучших писателей и художников. Одним из ярчайших свидетельств этого можно считать замечательный портрет Берлиоза, написанный позднее Домье.

Причин для нелюбви к Берлиозу у почтенного буржуазного общества Июльской монархии было вполне достаточно. После чисто развлекательной, вялой и далекой от какой-либо творческой оригинальности музыки, господствовавшей почти нераздельно во времена Империи и Реставрации, ошеломляюще прозвучала созданная в 1830 году «Фантастическая симфония» Берлиоза. Созданная на основе глубоко взволнованных, тревожных, даже трагических личных переживаний, она давала вместо привычной чисто декоративной музыки напряженнейший «сгусток» душевного потрясения и волнения, ломая старые, ставшие академическими формы, нарушая давно омертвевшие правила, решительно выводя музыку на путь воплощения самых обостренных человеческих чувств. Получив в парижской консерватории, уже немолодым, но существу, чисто техническое профессиональное

образование, как оригинальный и самобытный творец Берлиоз сложился самостоятельно; его путеводителями в музыке были Глюк и Бетховен, в поэзии Гете в Байрон, а дальше — до конца жизни — Шекспир. Он не писал для фортепиано, все его произведения предназначены для оркестра, с введенным им очень большим количеством разнообразных, часто редких или забытых инструментов. И эта сложность исполнения дала ему возможность передавать резко контрастную, быстро меняющуюся череду душевных состояний. В «Фантастической симфонии» — это драматический переход от элегических и даже идиллических мотивов первых частей симфонии к бурному, потрясающему пафосу последних двух частей, где, по замыслу Берлиоза, должны выразиться чувства и переживания человека, которому снится, что он идет на казнь, а затем попадает на ведовской шабаш. Очень мрачная последняя из этих частей явно опирается на «Вальпургиеву ночь» из первой части «Фауста» Гете.

«Фантастическая симфония», как бы ни была она автобиографична, не случайно появилась в один год с романом Стендаля «Красное и черное» и картиной Делакруа «Свобода, ведущая народ». Все эти выдающиеся творения человеческого гения были — при всем сопротивлении, какое оказывало жаждавшее покоя общество Июльской монархии, — неотразимым и победным контрастом, несокрушимой силой, которая только одна могла определить достойные и величественные пути развития высокого художественного творчества.

Хотя Берлиоз боготворил Бетховена и считал себя его последователем, он воспринял от Бетховена лишь некоторые элементы или стороны его творческого метода. Он не отошел прежде всего от строго продуманную, идущую от классиков 18 века интеллектуальную основу бетховенского творчества, организующую все эмоциональное богатство его музыки. Эмоциональная сторона, словно вырвавшаяся на полную свободу, разросшаяся до предельно патетических форм, сделала в конце концов Берлиоза мало похожим на свой образец, далеко уводя в сторону от всяких логических и конструктивных принципов, придающих столь монументальное и грандиозное величие музыке Бетховена. Берлиоз перешел к прямому, непосредственному выражению в музыке эмоционального состояния, не связанному продуманной гармонией целого. По своему характеру он оказался ближе не к Стендалю с его тончайшей логикой психологического анализа, а к Делакруа тридцатых и сороковых годов, с его взволнованными и взбудораженными охотами на львов и средневековыми сражениями. Если не знать подробного сценария, предпосланного Берлиозом своей «Фантастической симфонии», где заранее «объяснена» каждая музыкальная фраза, то можно воспринять эту симфонию как смятенное, полное отчаяния крушение всех человеческих надежд и стремлений, как катастрофический и внезапный переход от наивных лирических иллюзий первой половины симфонии к безнадежному мраку второй ее половины.

Литературный подтекст был чрезвычайно важен для Берлиоза и его «программной» музыки, что придавало его симфониям почти оперный,

театральный строй. Это ярко сказалось в его неоднократных обращениях к Шекспиру. Он «переложил» на музыку «Бурю», «Ромео и Джульетту», «Много шума из ничего» («Беатриче и Бенедикт»), понимая Шекспира в духе того же Делакруа — не как глубоко реалистического аналитика человеческой души, а как восторженного поэта, улетающего воображением в заоблачные выси. Байрона он воспринял, как ни странно, не в его мятежном или ироническом существе, а сквозь идиллические и пасторальные итальянские впечатления четвертой песни «Паломничества Чайльд-Гарольда». «Фауста» Гете Берлиоз истолковал — вопреки Гете — в мрачном, пессимистическом плане («Осуждение Фауста»), возможно, дав повод Шуману дать прямо противоположное восприятие трагедии Гете в его «Сценах из Фауста».

В 1840 году Берлиоз создал свою «Траурно-триумфальную симфонию», посвященную памяти жертв Июльской революции 1830 года и решенную в духе народных празднеств и церемоний времен Великой французской революции.

Берлиоз лишь случайно не стал участником этой Революции 1830 года, но тогда же откликнулся на нее своей музыкой (переложение «Марсельезы» для оркестра). Этот революционный пыл он сохранил на всю жизнь, он чувствовал себя революционером и в своем искусстве, и имел на это основания. Такое состояние перевешивало нападавшие на него приступы отчаяния и мрачности, выразившиеся во многих его произведениях, в частности в «Осуждении Фауста», кончающемся гибелью Фауста.

* * *

Но Фауст не гибнет, а спасается, искупив свою вину. Гете подтвердил это второй частью «Фауста», законченной в 1830 году — в этот замечательный год, увидевший одновременное рождение столь многих гениальных художественных созданий.

Поздний Гете — это не одна лишь вторая часть «Фауста», но и «Годы странствий Вильгельма Мейстера», и «Западно-восточный диван». Прожив так долго, Гете с ходом лет становился все моложе — и мудрее. «Западно-восточный диван», сборник чудесных стихотворений, законченный в 1819 году, кажется написанным не семидесятилетним, а двадцатилетним человеком — такая пылкость и свежесть чувства пронизывает его гибкую, вольную, естественную и в то же время строго построенную форму. Мир Востока, не в надуманно-фантастическом, а в осязательно-реальном, полном жизни и движения плане, был воспринят Гете сквозь стихи Хафиза и других персидских поэтов, вне всяких забот о подражании и формальном подобии. Гете вложил в свою трансформацию давней восточной жизни свои собственные, современные настроения, мысли и чувства. Размышления об истории (в разделе «Книга Тимура») слишком напоминают размышления о прошедшей на глазах Гете судьбе Наполеона. Не стоит забывать, что, вступив в пределы Германии, Наполеон встретился с Гете и почтительно с ним беседовал! Гете судил об исторической роли Наполеона столь же справедливо и точно, как Пушкин. Но серьезные, подлинно драматические размышления о войне,

об ушедших в небытие завоевательных походах, тут же заслоняются в идущей следом за «Книгой Тимура» «Книге Зулейки», вдохновенной любовной лирикой. Реальная, живая человеческая жизнь, свободная от эгоизма, корыстолюбия, тщеславия, перекрывает и возмещает изъяны истории. Гете думал обо всем человечестве, и его Восток был не уходом от современной жизни в некое безответственное воображение, а утверждением общности и единства человечества. В «Западно-восточном диване» поражает свобода, прихотливая и виртуозная причудливость гетевской фантазии, бесконечное богатство вариаций, оттенков, перевоплощений естественного и живого человеческого чувства, подлинного душевного волнения, вместе с ясностью и глубиной мысли.

Такой же свободой, не считающейся ни с какими «принятыми» правилами, совершенно необычным для того времени композиционным построением отличается и роман «Годы странствий Вильгельма Мейстера», начатый в 1820, законченный в 1829 году. Сюжетно он не связан с предыдущим романом о Вильгельме Мейстере, хотя в нем действуют те же герои. Но если в «Годах учения Вильгельма Мейстера» и главный герой, и его спутники жили в отрешенном от реальной жизни мире воображения и мечты, далекой от окружающей действительности, то здесь эти молодые люди заняты поисками творческого места в жизни и находят его. Роман написан так, как будто пишут лишь в двадцатом веке, разрушая все старые, привычно традиционные формы романа, прерывая повествование письмами и дневниками действующих лиц, вставными рассказами, стихами и комментариями самого Гете. Снова реалистическая жизненная правда определяет здесь эту вольную и прихотливую форму, прекрасно выражающую основную идею Гете — о решающей роли человеческого творчества.

Но рядом и вместе с творчеством и на такую же высоту Гете ставит человеческое стремление к любви и красоте. Таким глубоким чувством рождена «Мариенбадская элегия» — одно из лучших стихотворений Гете, написанное в 1823 году и рожденное внезапно вспыхнувшей любовью к семнадцатилетней девушке — Ульрике фон Левецов, единственный раз встреченной им в Мариенбаде. Выраженной в этом стихотворении глубине чувства не стал помехой семидесятичетырехлетний возраст Гете, до самого конца своих дней он оставался неизменным, каким был в молодости. Трудно представить себе, что ему было за восемьдесят, когда в 1830 году он завершил вторую часть «Фауста»!

Быть может, вторую часть «Фауста» нужно считать вершиной всего более чем шестидесятилетнего творческого пути великого поэта. До чего хороша вторая часть «Фауста»! Каждая страница наполнена новыми, неожиданными и глубокими мыслями, новыми поэтическими образами, от самых тонких и нежных до грубо земных, разяще иронических и презрительных. Сложной, причудливой, в целом совершенно фантастической фабуле необыкновенно соответствуют и всемерно содействуют и бесконечное богатство стремительно меняющихся стихотворных размеров, ритмов, интонаций, и, главное, бесконечная смена подлинно реалистических, конкретно-жизненных, абсолютно со-

временных и нестареющих мыслей и чувств, со всей щедростью долгими десятилетиями накопленной мудрости внесенная Гете в свою трагедию или, скорее, поэму.

О смысле второй части «Фауста» много спорили, строили много разнообразных и равно недоказуемых гипотез, так как она действительно включает всю жизнь: небо, ад и землю, все пространство и все время, все человеческие помыслы, высокие и низкие, мудрые и глупые, возвышенно-поэтические и низменно грязные. Никогда, быть может, «свет» и «тени» человеческой Жизни не были сопоставлены в таком безжалостно резком контрасте. Все безмерное множество действующих лиц, выведенное Гете во второй части «Фауста», разыгрывает предназначенную ему роль в развертывании не подвластного никаким законам, но внутренне, в себе, строго закономерного действия, в котором постепенно раскрываются движущие силы трагедии и переполняющие ее величественные идеи. Я не претендую на решение всех сложных загадок второй части «Фауста», которые не могло разрешить много поколений ученых и читателей, - я лишь изложу некоторые эпизоды трагедии и возбуждаемые ими мысли.

Начинается вторая часть «Фауста» величайшей нежностью — ею она и заканчивается. В ремарке Гете, открывающей первый акт, сказано: «Красивая местность. Фауст лежит на цветущем лугу. Он утомлен, неспокоен и старается уснуть. Сумерки. В воздухе порхает хоровод маленьких прелестных духов». Что Фауст утомлен и неспокоен, как и слова в первой речи Ариэля, - это единственный намек на события первой части «Фауста», больше этого не будет до самого конца второй части трагедии, когда на последних страницах возникает образ Гретхен. Однако все, что здесь думают и делают Фауст и его постоянный спутник Мефистофель, внутренне продолжает и развивает важнейшие идеи, заключенные в первой части «Фауста». Первый акт второй части открывает Ариэль:

*Только первый дождь цветочный
Отягчит весенний сад
И луга травкою сочной,
Зеленя, заблестят,
Эльфов маленьких участие
Всем в беде уделено,
По заслугам ли несчастье,
Или без вины оно.*

*Паря над спящим чередой воздушной,
Уймите, как всегда великодушно,
Его души страдающий разлад.
Рассейте ужас, сердцем не изжитый,
Смягчите угрызений жгучий яд.
Ночь на четыре четверти разбита,
Употребите с пользой все подряд.
Расположив его на мягком дерне,*

*Росой забвенья сбрызните чело.
Пускай разляжется он попросторней
И отдохнет, пока не рассвело.
Не пожалейте сил, чтоб душу эту
Вернуть окрепшею святому свету.
Хор духов заканчивает свою целебную песню словами:
Наберись желаний новых,
Встретив солнечный восход.
Сон держал тебя в оковах,
Сбрось с себя его налет.
Подражать другим не надо
И бояться неудач:
Побеждает все преграды,
Кто понятлив и горяч.*

И когда восходит солнце и Ариэль и духи скрываются — «внутри цветов, под камни, в мох», - роса забвенья помогла, и Фауст просыпается к новой жизни. Его речь — удивительное по красоте приятие жизни:

*Опять встречаю свежих сил приливом
Наставший день, плывущий из тумана.
И в эту ночь, земля, ты вечным дивом
У ног моих дышала первозданно.
Ты пробудила вновь во мне желанье
Тянуться вдаль мечтою неустанной
В стремленье к высшему существованью.
Объятый мглою мир готов раскрыться,
Чуть обозначившись зарею ранней.
В лесу на все лады щебечут птицы,
Синеют прояснившиеся дали...
.....
И яркой радуге окрестность рада,
Которая игрою семицветной
Изменчивость возводит в постоянство,
То выступая слабо, то заметно,
И обдает прохладю пространство.
В ней — наше зеркало. Смотри, как схожи
Душевный мир и радуги убранство!
Та радуга и жизнь — одно и то же.*

Но дальше, в длинных сценах в императорском дворце и на пышном и эффектном маскараде Фауст не участвует, уступая место своему спутнику — Мефистофелю. Тот развлекается, как может, дурача людей: в ответ на горестные жалобы Императору его придворных на полную разруху в государстве, Мефистофель внушает идею выпустить бумажные деньги под обеспечение будто бы неисчислимых кладов, таящихся в земле. Вызывающая всеобщее восхищение финансовая авантюра Мефистофеля неплохо отвечает самой что ни на есть современной, а не средневековой, как предполагается по действию трагедии, обстановке быстро складывающегося буржуазного общества времен Священного

Союза и Реставрации. Император подозревает жульничество, но предпочитает развлекаться на маскараде.

Бесчисленные ряженные, выступающие на этом придворном маскараде, говорят совершенно разным языком, соответственно своей роли – Гете словно играет, на все лады настраивая речь этих персонажей, будь то садовницы, дровосеки, полишинели, паразиты, пьяный, грации, парки, фурии, мальчик-возница Линкей и проч. Гете не пощадил только поэтов, которым уделена лишь краткая ремарка: после весьма завлекательной речи пьяного, когда он сваливается под стол, Герольд «объявляет о приходе поэтов разных направлений, певцов природы, придворных стихослагателей и прославителей рыцарства. В давке соискателей никто не дает другу другу говорить. Только один протискивается вперед с немногими словами». И после этих весьма немногих слов Сатирика ремарка продолжается: «Певцы кладбищ и полуночи просят извинения. В данный момент они отвлечены интереснейшей беседой с одним новопоявившимся вампиром, из чего в будущем может развиться новый род поэзии. Герольд принимает это к сведению». Если «придворные стихослагатели» могли быть и в готическом средневековье, то «поэты кладбищ и полуночи» – явные современники Гете, почтения у него не вызывающие.

Фауст опрометчиво обещал Императору показать по завершении маскарада Париса и Елену. Мефистофель, чуждый античной Греции, затрудняется помочь Фаусту, но все же дает ему совет – спуститься к таинственным Матерям и постараться незаметно унести волшебный треножник, с помощью которого можно вызвать образы Париса и Елены. Фауст решает на опасный шаг, добывает треножник и в присутствии Императора и многочисленных придворных вызывает образы Париса и Елены. Но это кончается для него драматически: когда Парис, проснувшись, хочет похитить Елену, Фауст, забыв, что это не живые люди, бросается, чтобы помешать Парису, и обрывает волшебное зрелище. Так вводится в трагедию образ прекрасной Елены, и с этого момента Фауст только о ней и думает и мечтает ее найти. Елена, как воплощение высшей красоты, абсолютно чужда мелочности и пошлости императорского двора, не слишком приемлема и для Мефистофеля, духа отрицания и зла. Тем не менее до поры до времени Мефистофель помогает Фаусту отыскать Елену. Достижению этой цели посвящены второй и третий акт трагедии.

Пока потрясенный Фауст «лежит без движения» в своей старой комнате, в которой обитал когда-то, Мефистофель с помощью Гомункула – искусственного человека, созданного химическим путем (с помощью Мефистофеля) бывшим учеником Фауста Вагнером, - переносит спящего Фауста в классическую Грецию. Таинственный Гомункул не обращает никакого внимания на своего создателя Вагнера, но мгновенно проникается глубоким уважением к Фаусту и вполне понимает вспыхнувшую в нем любовь к Елене. Они попадают в Древнюю Грецию в «классическую Вальпургиеву ночь», когда вместе собираются все низшие божества древних греков и все создания их безбрежной фантазии, от

старца Нерея или кентавра Хирона до сирен, сфинксов, грифонов, nereид и т.д. Фауст тщетно ищет Елену. Мефистофель чувствует себя чужим среди этих порождений южного воображения. Но вся эта очень длинная сцена «классической Вальпургиевой ночи» проникнута таким тончайшим чувством неповторимой поэтической прелести античной Греции, какое можно сыскать разве лишь у Китса. В разговорах Фауста и Мефистофеля со сказочными греческими существами рассыпано множество ярких и мудрых суждений об античной культуре, о великой преемственности следующих друг за другом культур, о никогда не умирающем поэтическом наследии. Когда Хирон рассказывает Фаусту, как ему однажды пришлось везти на себе Елену, - Фауст счастлив.

В третьем акте появляется Елена. Менелай, привезший ее из разрушенной Трои, остался праздновать свое возвращение на берегу, послав Елену вперед в свой дворец в сопровождении пенных троянок, ставших ее служанками. В прекрасных стихах Елена рассказывает о своей горестной участи. Войдя во дворец, она находит там под видом сторожа безобразную, чудовищную Форкиаду. Елена и ее спутницы возмущены, как смеет Форкиада предстать в таком чудовищном облике перед лицом Аполлона. В хоре троянок есть удивительные по своей проникновенной мудрости слова:

*Как же ты, пугало,
Смелость имеешь
Рядом с прекрасною
Вещему взору Феба являться?
Стой себе, впрочем,
Он к безобразью
Невосприимчив,
Как солнце не видит
Отброшенной тени.*

Форкиада пугает Елену и троянок, сказав, что Менелай намерен убить Елену и ее спутниц и что все приготовлено для коварного и злобного жертвоприношения. Она предлагает Елене перенести ее и ее служанок в безопасное место – новый замок, построенный на неприступной вершине горы, и выполняет свое предложение – Елена со своими спутницами вдруг оказывается во дворе этого замка.

Владелец замка – Фауст, так осуществляется его встреча с Еленой. Он полностью подчиняется ее обаянию. От их брака рождается прелестный мальчик Эвфорион – стремительный, смелый, полный неукротимой энергии. Он вырастает на глазах, превращается в отважного юношу – и гибнет, устремившись ввысь, к небу. В образе Эвфориона Гете открыто выразил свое восхищение Байроном. Хор троянок оплакивает гибель Эвфориона, на самом деле говоря о судьбе великого английского поэта:

*Ты не сгинешь одиноким,
Будучи в лице другом
По чертам своим высоким
Свету целому знаком.*

.....
*Счастья отпрыск настоящий,
Знаменитых дедов внук,
Вспышкой в миг неподходящий
Ты из жизни вырван вдруг...*

Елена прощается с Фаустом и уходит в Аид вслед за своим сыном, оставив в руках Фауста платье и покрывало. Но эти одежды превращаются в облака, окутывают Фауста и уносят с собою. Только тогда Форкиада выпрямляется, снимает маску и покрывало и оказывается переодетым Мефистофелем.

Как я сказал, Мефистофель верно и преданно помогает Фаусту, он является, вслед за Фаустом, из Греции в Германию, на ту скалу, куда облака принесли Фауста. Но тут впервые он начинает понимать, что их пути расходятся. Фауст, под явным воздействием испытанной им близости к совершенной красоте, начинает мечтать о величественном и грандиозном творчестве — об отвоевании у моря большого пространства земли, где люди могли бы жить прекрасной свободной жизнью, о строительстве гигантских плотин и каналов... Мефистофель пугается этих мечтаний, этих реальных планов, и он отвлекает внимание Фауста начинающимся внизу, в долине, сражением армии Императора с армией восставших князей. Он помогает Императору выиграть это тяжелое сражение — не слишком честным путем, так как приводит трех бесшабашных головорезов-разбойников невероятной силы и устраивает искусственное наводнение. Призванные Мефистофелем ландскнехты думают только о грабеже, князя с восторгом принимают от Императора назначения на разные высокие посты в его придворной челяди, канцлер-архиепископ трижды выклянчивает у Императора земли и всякие льготы в пользу церкви. Гете со всей безразличностью изображает и грубых ландскнехтов-грабителей, и подхалимство придворных, получающих свою долю из брошенной казны мятежного лжеимператора, и ненасытную жадность церкви.

Но Фауст добился своего — он построил плотины и каналы и хочет дальше строить и совершенствовать свое творение. Теперь Мефистофель старается всячески мешать Фаусту: тот хочет расширять морскую торговлю, а Мефистофель превращает ее в морское пиратство, Фауст огорчается, что не может уговорить древних стариков Филемона и Бавкиду переселиться на другое место, чтобы можно было провести новый канал, а Мефистофель нарочно, с помощью своих головорезов, уничтожает усадьбу стариков вместе с ее обитателями и гостем. Наконец, чтобы оборвать ненасытное творчество Фауста, он его ослепляет. Но Фауста не останавливает и слепота. Глубокий старец, он по-прежнему молод душой и думает только о будущих свершениях. То, что когда-то давно, думая о переводе евангелия от Иоанна, он решил истолковать как «в начале было Дело» начало всего сущего, — он теперь реально осуществил в своей старости. Но это глубоко враждебно Мефистофелю — духу отрицания, духу абсолютно не творческого зла. Стараясь возможно скорее захватить в свое владение душу Фауста, он

зовет лемуру, чтобы они выкопали могилу Фаусту. Слепой Фауст слышит, как роют землю, и радуется, что это рабочие роют задуманный им новый канал:

*Как мне приятен этот стук лопат!
Рабочие, их разобрав, толпою
Кладут границу бешенству прибоя
И, как бы землю примирился с собою,
Возводят вал и насыпи крепят.*

Мефистофель издевается над ним, но Фауст его не слышит. Он говорит, как он устроит людям «благодатную и вольную» жизнь на отвоеванной у моря земле:

*Пусть точит вал морской прилив,
Парод, умеющий бороться,
Всегда заделает прорыв.
Вот мысль, которой я весь предан,
Итог всего, что ум скопил.
Лишь тот, кем бой за жизнь изведен,
Жизнь и свободу заслужил.*

.....
*Народ свободный на земле свободной
Увидеть я б хотел в такие дни.
Тогда бы мог воскликнуть я: «Мгновенье!
О, как прекрасно ты, повремени!
Воплощены следы моих борений,
И не сотрутся никогда они».*

Фауст падает, Мефистофель ожидает, когда он умрет, но пока он занимается рассуждениями и вызывает своих помощников — прилетают ангелы, отнесают Мефистофеля, и когда Фауст умирает — «подымаются к небу, унося бессмертную сущность Фауста». Хор ангелов поет:

*Пламя священное!
Кто им охвачен,
К жизни блаженной
Добра предначинан.
Воздух очищен,
Братья, в полет!
Дух сей похищенный
Вольно вздохнет.*

Поразительной красотой отличается последняя сцена трагедии — небесный апофеоз Фауста. Выведя одним из двух главных героев трагедии Сатану, Гете естественно должен был противопоставить ему, как контрастную силу, образы христианской религии. Но Гете был так чужд церковной догматике, что небесное восхваление Фауста получило у него характер древнегреческого дифирамба в честь умершего. Да и Фауст удостоился этого апофеоза за охватившее его «пламя священное», выразившееся никак не в религиозных аскетических добродетелях, а во вдохновенном творчестве, неразрывно связанном с людьми, с реальной жизнью. Именно так говорят и поют в этой сцене хоры ангелов, святые

отшельники, кающиеся грешницы, обретшие спасение, - в их числе Мария Магдалина и Гретхен. Сама Богородица («Mater gloriosa») произносит лишь несколько слов, обращенных к Гретхен — о Фаусте:

*Направься в высший круг. Объятый
Догадкой, двинется он вслед.*

Так происходит новая встреча Фауста с Гретхен, которая простила и любит его, и прощена сама. Закрывает эту сцену — и всю трагедию — «мистический хор»:

*Все быстротечное —
Символ, сравненье,
Цель бесконечная
Здесь — в достиженье.
Здесь — заповеданность
Истины всей.
Вечная женственность
Тянет нас к ней.*

Гретхен и Елена стали для Фауста драгоценным источником любви и красоты. Когда он проникся «священным пламенем» творческого труда на благо людям — совершается его спасение для вечной жизни. Зло, в лице очень умного, но жестокого, циничного Мефистофеля, оказывается бессильным и побежденным. Ничего, собственно, мистического нет в таком заключении истории Фауста и его исканий. Не случайно обрамлением последней сцены становятся не небеса, а реальная земля и реальная природа - «горные ущелья, лес, скалы, пустыня». О природе и творчестве поют ангелы и говорят отцы-отшельники. Ангелы, «несущие бессмертную сущность Фауста», поют:

*Чья жизнь в стремленьях вся прошла,
Того спасти мы можем.*

Фантастическая, часто переходящая в чисто символическую история жизни и смерти Фауста, рассказанная Гете, глубоко реальна и глубоко человечна по всему своему высокому смыслу. Пушкин, еще не зная ненаписанной второй части «Фауста», назвал трагедию Гете современной «Илиадой». Можно вполне присоединиться к этому мудрому суждению. Деятельный век созданием «Фауста» заложил одну из самых важных и всеобъемлющих основ всего своего художественного творчества — наравне с Девятой симфонией Бетховена и «Евгением Онегиным» Пушкина, одами Китса и романами Стендаля, «Умирающим Маратом» Давида и многими творениями Гюго и другими совершенными художественными созданиями, утвердившими главную линию развития художественного творчества девятнадцатого века и вошедшими в число его главных и основных итогов.

* * *

Младшим современником Гете был Гофман — один из самых удивительных писателей девятнадцатого века.

Сложившись как писатель поздно — ему исполнилось тридцать три года, когда была написана его первая новелла, - уже в сорок шесть лет он умер — так тяжело сложилась его жизнь: ему много раз пришлось

скитаться по разным городам в поисках заработка, не раз в жизни пришлось голодать. Взаимоотношения с прусским правительством времен Священного Союза были у него весьма неважные. Он даже и умер во время судебного следствия по поводу запрещенной цензурой сказки «Повелитель блох», в 1822 году. Но резкий контраст всего его творчества с убогой и мракобесной окружающей средой был гораздо глубже прямых столкновений с чиновниками или судьями.

В сказочной фантастике, поглотившей все творчество Гофмана, постоянно возникает непримиримый разлад между тупым и трусливым мещанством, ищущим лишь сытого благополучия и чуждым всякой духовности, и отщепенцами этого общества — вдохновенными художниками, музыкантами, поэтами или странниками и нелепыми — с обывательской точки зрения — чудаками, не помышляющими ни о каком уютном жизненном устройстве.

Невозможность высокого художественного творчества в неприязненном и неприглядном времени — это одна из ведущих тем новелл и сказок Гофмана. Но уход в мир вымысла заводит его очень далеко.

В написанных в самом начале литературной деятельности Гофмана поистине гениальных новеллах «Кавалер Глюк» (1809) и «Дон Жуан» (1811) эта отрешенность от окружающей среды, самоценность великого искусства Глюка и Моцарта выражены в предельно сжатой, сконцентрированной и мощной, высокопоэтической форме. Прекрасный, подлинно профессиональный музыкант, Гофман пронизал эти две новеллы необычайно острым и конкретным восприятием и ощущением музыки, как никто не сумел в мировой литературе — кроме Пушкина.

Музыкой проникнута и серия эпизодов воображаемой жизни композитора Иоганнеса Крейсера («Крейслериана»), Я думаю, что «Кавалер Глюк» и «Дон Жуан» (где речь идет об опере Моцарта) остались высшей вершиной творчества Гофмана, не превзойденной изобильным последующим рядом фантастических новелл и сказок. К бурной, не знающей никакой меры и с ходом времени все более затейливой и вычурной фантастике стала все чаще примешиваться сатира — иногда веселая, чаще язвительная, достигшая кульминации в последней большой фантастической повести «Житейские воззрения кота Мурра». Нередко, под конец жизни Гофмана, его фантастика стала приобретать нарочито обостренный, дикий, почти бредовый характер, отталкивающий смешением парящей в небесах сказочности с подчеркнуто физиологическим натурализмом в изображении разных монстров и уродств, как в том же позднем «Повелителе блох». Но эта неровность и противоречивость сказочного вымысла Гофмана искупается постоянно проявляющейся добротой и сердечностью по отношению к его бескорыстным и вдохновенным героям.

Своей изобретательной и безбрежной фантастикой Гофман прекрасно доказал и уместность сколь угодно странной, нелогичной, гиперболической условности — когда в ней выражено реальное и человеческое содержание, и ее неуместность и опасность, когда эта

условность совершенно отрывается от живой жизни и начинает выражать антигуманистические идеи и чувства. Гофман дал наглядные примеры и того, и другого.

В истории мировой литературы 19 века Гофман остался уникальным явлением, но разными сторонами своего искусства он оказал большую помощь некоторым писателям последующих поколений, в том числе Эдгару По и Достоевскому.

* * *

В 1821 году на горизонте немецкой литературы девятнадцатого века появился новый великий поэт — Генрих Гейне.

Раннее поэтическое творчество Гейне^{xxxviii}, до начала тридцатых годов, проникнутое глубоким лиризмом, ясным и умным жизнеутверждением, сыграло огромную роль в освобождении немецкой литературы и немецких читателей от слишком широко распространившихся монархических и религиозно-церковных настроений и от столь же широко проявившейся привычки — из протеста против убожества современной немецкой действительности — уходить в отрешенное от жизни воображение или в нарочитую и фальшивую сентиментальность. Но ранняя лирика Гейне, собранная им в 1827 году в «Книгу песен», не сразу сложилась в своих лучших и сильнейших качествах.

Первый сборник его стихов — «Юношеские страдания» — вышел в 1821 году, когда Гейне было двадцать три года, и при всей явной талантливости несет на себе печать ребяческой неустойчивости и банальности, хоть и включает некоторые сильные стихотворения, предвещающие высокое будущее (как, например, «Гренадеры», «Гонец», «Разговор в Падерборнской степи»). Но уже в следующем стихотворном сборнике — «Лирическое интермеццо», вышедшем в 1823 году, — Гейне стремительно развернулся во всех своих характерных качествах и склонностях. Он явно спустил здесь поэзию с неба на землю, говоря не о заоблачных парениях, а о реальных человеческих чувствах, оттеняя нежность шуткой, возвышенные слова сниженно прозаическими, виртуозно играя всевозможными стихотворными размерами, неожиданными и причудливыми интонациями. Правда, среди множества прекрасных стихотворений здесь замешано много явно сочиненной, чисто литературной любовной лирики, которая при сравнении (хоть так, быть может, сравнить и не позволительно) с «Коринфской невестой» или «Мариенбадской элегией» Гете выглядит излишне легкомысленной и несерьезной. Но значение этого сборника — не в монотонной, однообразной любовной лирике, а в замечательных стихах более высокого и важного философского содержания, вроде переведенного Лермонтовым стихотворения «На севере диком стоит одиноко...» Третий сборник — «Опять на родине», включенный в вышедший в 1825 году первый том «Путевых картин», — раскрыл во всей силе величие Гейне как

поэта.

Именно в этом цикле стихотворений появились самые совершенные создания ранней лирики Гейне. Шутливые стихи чередуются здесь с глубоко взволнованными и серьезными, нередко трагическими; великое разнообразие душевных состояний и настроений объединено ярко индивидуальной самобытностью и оригинальностью. Трудно перечислить все прекрасные поэтические творения сборника «Опять на родине», открывающегося такими прославленными стихами, как «В этой жизни слишком темной...» и «Не знаю, что значит такое...», переведенными на русский язык Александром Блоком. Я приведу три совсем разных стихотворения, чтобы можно было наглядно сопоставить поэтическое богатство Гейне с творениями других великих поэтов, ему современных. Вот одно, в переводе А.Блока:

*Три светлых царя из восточной страны
Стучались у всяких домишек,
Справлялись: как пройти в Вифлеем?
У девочек всех, у мальчишек.
Ни старый, ни малый не мог рассказать,
Цари прошли все страны;
Любовным лучом золотая звезда
В пути разгоняла туманы.
Над домом Иосифа встала звезда,
Они туда постучали;
Мычал бычок, кричало дитя.
Три светлых царя распевали.*

Вот другое, хорошо показывающее, как изменилась быстро любовная лирика Гейне:

*Вчера мне любимая снилась,
Печальна, бледна и худа.
Глаза и щеки запали,
Былой красоты ни следа.
Она вела ребенка,
Другого несла на руках.
В походке, в лице и в движеньях —
Униженность, горе и страх.
Я шел за ней через площадь,
Окликнул ее за углом,
И взгляд ее встретил, и тихо
И горько сказал ей: «Пойдем!
Ты так больна и несчастна,
Пойдем же со мною, в мой дом.
Тебя окружу я заботой,
Своим прокормлю трудом.
Детей твоих выведу в люди,
Тебя ж до последнего дня
Буду беречь и лелеять, —
Ведь ты как дитя у меня.*

*И верь, докучать я не стану,
Любви не буду молить.
А если умрешь, на могилу
Приду я слезы лить».*

Это перевод Вильгельма Левика. И вот, по контрасту, еще одно, в его же переводе:

*На бульварах Саламанки
Воздух свежий, благовонный.
Там весной, во мгле вечерней,
Я гуляю с милой донной.
Стройный стан обвив рукою
И впивая нежный лепет,
Пальцем чувствую блаженным
Гордой груди томный трепет.
Но шумят в испуге липы,
И ручей внизу бормочет,
Словно чем-то злым и грустным
Отравить мне сердце хочет.
«Ах, сеньора, чует сердце,
Исключен я буду скоро.
По бульварам Саламанки
Не гулять уж нам, сеньора».*

Первый том «Путевых картин», включавший кроме стихотворений также прозаическое «Путешествие на Гарц», вызвал панический страх у властей преследующих и был немедленно запрещен во многих немецких городах. Еще больше напугал вышедший вскоре второй том «Путевых картин» — Гейне все больше и больше портил отношения с властями разных больших и малых государств Германии. Ему пришлось даже уехать на время в Англию. Вернулся он из осторожности в вольный город Гамбург, где и вышла его «Книга песен», а потом отправился в Италию. Третий том «Путевых картин», снова повсюду запрещенный, побудил его спешно уехать из Берлина в Гамбург, на который прусские порядки не распространялись. События Июльской революции во Франции произвели на него такое сильное впечатление, что он в 1831 году уехал в Париж — и остался там навсегда. Тридцатые годы в Париже были заняты почти исключительно политической публицистикой, и к поэзии Гейне вернулся, совсем преображенный, лишь в сороковые и пятидесятые годы.

В мировой поэзии девятнадцатого века Гейне занял почетное место рядом с другими великими поэтами века, став родоначальником многих новых видов и форм лирической (а позднее и политической) поэзии. Он получил необычайную популярность в других странах за пределами Германии. Мало какого поэта так охотно и много переводили крупнейшие поэты самых разных стран.

* * *

Со времен Баха Германия, а затем и Австрия, всегда были главным центром музыкальной культуры мира. Вслед за Бетховеном один за другим появились именно в Германии и Австрии крупнейшие

композиторы мирового значения.

О Бетховене, о его месте и его значении в сложении мирового художественного творчества девятнадцатого века я говорил в первой главе этой книги. Но следует напомнить, что позднее творчество Бетховена относится к периоду после битвы при Ватерлоо. Именно в это время были созданы его замечательные поздние квартеты и величайшее творение всей его жизни — Девятая симфония, законченная в 1824 году.

К этому времени Бетховен совсем оглох. Венские друзья Бетховена упрашивали его говорить потише, когда он высказывал нелестные суждения об императоре Австрии и его министрах и чиновниках, но это не помогало, он бранился громко, и какие-то благонамеренные слушатели строчили на Бетховена доносы в полицию. Министру полиции приходилось советоваться с императором, главой Священного Союза, но тот был достаточно умен, и Бетховена не трогали. Зато полиции пришлось вмешаться, когда на первом исполнении Девятой симфонии венская интеллигенция встретила Бетховена такой бурной и долгой овацией, что она превзошла масштабы, полагающиеся для приветствий императору! Бетховен не слышал этих аплодисментов — его понадобилось повернуть лицом к залу, чтобы он их увидел.

О смысле и значении Девятой симфонии прекрасно сказала В.Д.Конен⁶⁰: «В этом самом грандиозном из всех его инструментальных произведений композитор в последний раз возвратился к теме героической борьбы, которая красной нитью проходит через все его творчество. Хоровой финал симфонии на текст оды Шиллера «К радости» исчерпывающе раскрывает идею произведения. В свое время цензурные условия заставили поэта заменить подлинное название оды «К свободе» более нейтральным — «К радости». Бетховен подверг значительной переработке текст, подчеркнув в нем революционное начало. Симфония прозвучала как смелый вызов реакции, как напоминание о том, что передовые идеалы продолжают жить и в мрачные времена социального угнетения и насилия, что человек-боец но одинок и в объединении лежит путь к свободе. Никогда еще Бетховен не достигал подобной силы выражения оптимистического чувства, подобной революционной страстности». Трагическое напряжение и вместе с тем огромная жизнеутверждающая мощь Девятой симфонии, потрясшие современников, с ходом времени только возрастали в своем воздействии, когда все яснее становилось, что это — недостижимая вершина музыкального совершенства. Но не следует забывать, что Девятая симфония, да и все творчество Бетховена в целом, представляли собой нечто предельно контрастное, непримиримо враждебное не только современной Бетховену реакции Священного союза, но и всему быстро складывающемуся буржуазному образу жизни и мышления. Эта чуждая Бетховену *вторая* культура девятнадцатого века, страшно засорившая искусство этого века, хоть и была фактически господствующей на протяжении всего столетия, безнадежно пыталась помешать победному развитию подлинно гуманистического, подлинно демократического, высокопоэтического искусства, для которого Бетховен был высшей,

никем не превзойденной вершиной. За Бетховеном шли все лучшие музыканты всех стран мира, в большей или меньшей степени все они были обязаны ему часто своими самыми сильными качествами, - не подражая и не повторяя его, потому что такому искусству подражать невозможно.

О Девятой симфонии Бетховена я хочу дополнительно высказать лишь одно суждение, быть может, ошибочное, но мне лично очень важное. Как ни хороши бурные, напряженные, полные мощной выразительности первые две части симфонии и ее заключительная, четвертая часть со столь величественно звучащими вокальными партиями – мне кажется еще более значительной и особенно поражающей ум и сердце современного слушателя, в конце двадцатого века, долгая *третья* часть симфонии, *adagio molto e cantabile*. Эта часть Девятой симфонии соткана из одних тончайших и нежнейших звучаний, в ней нет не только ни одного *fortissimo*, но и ни одного *forte*: это непрерывный поток бесконечных вариаций и оттенков вдохновенной и умиротворенной лирики! Такого могучего утверждения огромного богатства и высокой поэтической прелести живого человеческого чувства не встречалось раньше даже у самого Бетховена. Словно под конец жизни он решил показать вместе, рядом, и всю свою силу и всю свою глубочайшую нежность.

* * *

Младший современник Бетховена Франц Шуберт, при всей своей молодости переживший его лишь на полтора года, всем своим вдохновением обязан Бетховену, будучи совсем на него не похожим, как и подобает великому мастеру. Он сложился необычайно рано, почти ребенком; в год битвы при Ватерлоо ему было восемнадцать лет, но уже в следующем году была сочинена им песня «Лесной царь» на слова Гете, ставшая основой его славы. Впрочем, в Вене, где жил Шуберт, он при жизни никакой славой за пределами узкого круга близких друзей не пользовался и жил в постоянной нищете, работая абсолютно бескорыстно с поистине невероятным напряжением, так как за тридцать один год жизни создал почти полторы тысячи разнообразных произведений, в том числе около шестисот песен. Но его очень высоко оценил Бетховен. Встретиться лично им не удалось – Бетховен слишком поздно узнал о Шуберте и узнал – но не услышал – его музыку, а Шуберт от робости никак не решался пойти к Бетховену. Но не от одного Бетховена Шуберт узнал признание под самый конец своей жизни: в марте 1828 года состоялся в Вене «первый авторский вечер Шуберта... прошедший с огромным успехом. Но через несколько месяцев после этого концерта, который впервые привлек к композитору внимание широкой музыкальной общественности, его не стало. Смерть Шуберта, наступившая 19 ноября 1828 года, была ускорена длительным нервным и физическим истощением» (В.Д.Конен⁶¹). Все же Шуберт мог умереть спокойно, получив одобрение и похвалу Бетховена, которого он боготворил.

Если в своем раннем, до двадцатых годов, творчестве, почти исключительно песенном, Шуберт опирался на Глюка и Моцарта, то

двадцатые годы прошли под покоряющим влиянием Бетховена. В это время Шуберт наряду с песнями создал множество самых разнообразных произведений – квартеты, мессы, симфонии, кантаты, вокальные ансамбли («Пень духов над водами» на слова Гете) и т.д. К этим годам относятся самые, быть может, совершенные циклы его песен («Прекрасная мельничиха», «Зимний путь»).

В своих песнях Шуберт во многом исходил из старой народной традиции – немецкой и австрийской, но он впервые в истории музыки поднял песню на уровень всех других, высоких музыкальных жанров. И это, конечно, еще более усилило благородный демократизм его искусства. Его песни, необычайно ясные и простые, далекие от каких бы то ни было внешних эффектов, заключают в себе огромный мир душевных состояний, от грустных и драматических до нежно и радостно лирических – они удивительно *человечны*. У историков музыки принято считать Шуберта первым композитором-романтиком. Это название можно принять, если под понятием романтического разумеется не уход от жизни в оторванное от жизни воображение, а повышенную, искреннюю и живую *эмоциональность*. Мне хочется подчеркнуть постоянную связь Шуберта с Гете, он много раз писал музыку на слова великого поэта. Но он сумел достойно оценить и стихи молодого Гейне. Чаще всего Шуберт выбирал для переложения на музыку стихи о природе или любовную лирику, предпочитая стихи с ярко выраженным чувством, проникнутые простотой и естественностью – вне всякой рассудочности и назидательности. Не случайно он написал более семидесяти песен на слова Гете.

Несмотря на выпавшие на долю Шуберта жизненные испытания – одиночество, нищету, слишком надолго затянувшуюся безвестность, - он никогда не впадал в отчаяние, тоску, уныние, пессимистическую безнадежность. До самого конца его дней его искусство было исполнено величайшего жизнеутверждения. Этим он резко отличался от тех «поэтов кладбищ и полуночи», которых так безжалостно высмеял Гете и каких в то времена слишком много развелось по разным странам. Шуберт – верный соратник Бетховена и Гете в их противоборстве всяческому омертвлению, тупости, мещанству и прочим качествам добропорядочного буржуазного общества их времени – и времен грядущих.

* * *

Немецкая живопись первой трети девятнадцатого века очень сильно уступала поэзии и музыке, не выдвинув художников, могущих сколько-нибудь соревноваться с Гете и Бетховеном, Шубертом или Гейне. Но два мастера этого времени достойны самого глубокого уважения вне всяких сравнений – Карл Блехен и Каспар Давид Фридрих.

Блехен жил в прусской провинции – в Котбусе, далеко от больших и старых художественных центров, и там, вполне самостоятельно, он пришел к свободной пленэрной живописи в духе Констебля. Эта смелая живописная свобода воплотилась в небольших пейзажных этюдах с натуры, настолько новых и непривычных в тогдашней консервативной и академической немецкой живописи, что он, естественно, остался на положении никем не признанного странного чудака, не ведающего, как

полагается писать настоящему художнику. Наряду с лирическими изображениями деревенской природы, он мог написать и картину «Железопрокатный завод» (1830-е годы) — небольшое здание с высокой дымящей трубой, посреди мирного лирического сельского пейзажа: вторжение нового промышленного века в старую деревенскую тишину — но без того пугающего драматического настроения, которое пронизывает удивительный пейзаж Жерико с печью для обжигания извести.

К.Д. Фридрих, сложный и противоречивый художник, совмещающий в своем искусстве мирный и ясный лиризм в таких картинах, как «Девушка у окна» или пустынные просторные пейзажи, горные или равнинные, проникнутые элегической созерцательностью, — и резко несовместные с этим спокойным лиризмом вещи вроде «Похорон в готической руине»: оголенные большие деревья зимнего леса и шествующая через этот лес погребальная процессия одетых в черное монахов, направляющаяся к разрушенной готической церкви, от которой осталась лишь апсида! Такая «поэзия кладбищ», под стать Тернеру, выглядит сейчас почти пародийной. То, что столь разные произведения мог делать один художник, хорошо свидетельствует о том душевном разброде, какому оказывались подвержены несомненно одаренные люди, жившие в убогой и мрачной обстановке Германии времен Священного союза. Там, где Фридрих успешно противопоставлял свое искусство дурному времени, он остается лучшим немецким живописцем первой половины 19 века, тонким и нежным.

* * *

В двадцатые и тридцатые годы высокого совершенства достигли два польских мастера — Шопен и Мицкевич.

Фредерик Шопен, великий польский композитор, был сыном француза, с молодых лет жившего в Польше. Это помогло Шопену, когда ему в двадцать лет пришлось навсегда уехать из родной земли, легко «вписаться» в культурную жизнь Франции, где он провел свои остальные, не слишком долгие годы. Но каким бы феерическим успехом ни пользовался он в Париже — он до конца своих дней был глубоко предан польской культуре, одним из самых блестящих представителей которой навеки и остался.

Польские темы постоянно возникают в музыке Шопена, особенно в излюбленных им польских танцах — мазурках и полонезах. Песнями он занимался очень мало, но мотивы польских народных песен в преображенном виде также постоянно слышатся в его разнообразных фортепианных сочинениях. Почти все, что он написал, он написал для фортепиано, и так как был превосходным пианистом, то обычно сам и исполнял свои произведения. Не в многолюдных публичных концертах, которых старался избегать, а в высококультурных частных домах, где приобрел несметное множество поклонников. При всем изяществе и камерности, какие свойственны музыке Шопена, ее высокая простота доступность сделали искусство Шопена подлинно демократическим.

Музыка Шопена пронизана безмерным многообразием душевных состояний и настроений, во все новых и новых вариациях. Этим особенно

отличаются его этюды — он первый придал этому виду музыки небывалую дотоле художественную значительность. Не подражая Бетховену, он все же, конечно, опирался на ту безграничную свободу и не скованную никакими нормами и пределами новизну выражения тончайших душевных движений, какие раскрыл своей музыкой величайший композитор девятнадцатого века. В этом Шопен, художник абсолютно самобытный и ярко индивидуальный, перекликается со своими современниками — Берлиозом и Шубертом.

Если не считать вынужденного пребывания вдали от родины, в другой стране, то возникновение в музыке Шопена грустных и тревожных настроений было вызвано не общественными, а в полной мере личными невзгодами. Жаловаться на непризнание или непонимание, как то мог бы делать Шуберт, Шопену не приходилось — он пользовался глубоким уважением и почетом, таким большим, какого не удостоился ни один другой великий композитор века. Но настоящая душевная чистота, искренность и непосредственность в воплощении подлинных, а не наигранных человеческих чувств, оберегли Шопена от какого-либо угождения «салонным», обывательским, мещанским вкусам и требованиям.

Адаму Мицкевичу также пришлось представлять высший уровень польского художественного творчества во времена, когда Польши как самостоятельной страны не существовало. Подобно Шопену, он питал глубокую любовь к народным традициям, народным песням и легендам, и — главное — к родной земле, от которой, волею судеб, был почти всю свою сознательную жизнь оторван. Неустроенная, скитальческая жизнь, непрестанные размышления о печальной истории Польши, постоянные и все время неудачные любовные увлечения, наконец, крайне эмоциональный, возвышенный, увлеченный, но безмерно противоречивый душевный строй, многократно и болезненно сталкивавшийся со всевозможными бедами, невзгодами, испытаниями, — все это сделало жизнь и творчество Мицкевича переполненными разительными контрастами, непрерывной сменой разноречивых чувств, очень большой неровностью и неравнозначностью его поэтических творений. Он отдал очень много сил благородной, но бесплодной и безрезультатной борьбе за восстановление польской независимости, больше всего отстояв и утвердив самобытность и независимость польской культуры своим поэтическим творчеством. Это утверждение иногда замутнялось у него чрезмерно прямолинейным, порой даже грубым национализмом, отсутствующим в его лучших созданиях. Наиболее спокойные и творчески плодотворные годы были прожиты им в России, в Одессе, Москве, Петербурге, с 1825 по 1829 год, когда он уехал за границу — в Германию, Италию, Францию; собирался он туда ненадолго, получилось — навсегда. В России он попал в избранный круг русских писателей, сблизился с Пушкиным, Жуковским, Грибоедовым, Баратынским, Вяземским, Соболевским, Александром Тургеневым и другими. В России четыре раза печатались его книги — на польском языке. Тогда было создано его самое яркое поэтическое творение — «Крымские сонеты», сочетающие

безудержную фантазию с острым чувством реального места и времени. Сам он говорил, что, побывав в Крыму, увидел и узнал «Восток в миниатюре», но экзотические «восточные» воспоминания растворяются в этих сонетах в подлинно монументальном ощущении величия и красоты природы:

ЧАТЫРДАГ

*Великий Чатырдаг, созвездий горних брат,
Утесов падишах и минарет вселенной!
Целую трепетно, ислама сын смиренный,
Подожвы скал твоих, заоблачных громад.
Ты словно Гавриил на страже райских врат,
И темный лес – твой плащ, и снег – тюрбан надменный,
И, янычары бурь, свой жемчуг драгоценный
Вплетают молнии в твой сумрачный наряд.
Палит ли солнце нас, легла ли ночь на дол,
Жрет саранча наш хлеб, гяур ли жжет селенья, -
Бессмертный драгоман всего миротворенья,
Недвижный и немой, и чуждый здешних зол,
Поправ грома, людей, их жалкие владенья,
Ты слушаешь
Творца таинственный глагол.*

Это перевод В. Левика. Вот другой сонет в его же переводе:

ГОРА КИКИНЕИЗ

*Ты видишь небеса внизу, на дне провала?
То море. Присмотрись: на грудь его скала
Иль птица, сбитая перунами, легла
И крылья радугой стоцветной разметала?
Иль это риф плывет в оправе из опала?
Не риф, но туча там. Она, как ночи мгла,
Полмира тенью крыл огромных облекла.
А вот и молния, - видал, как засверкала?
Но конь твой пятится, - тут пропасть, осади!
Пусть он, как мой скакун, возьмет ее с размаха.
Я прыгаю! Сперва исчезну, но следи:
Мелькнет моя чалма – ударь коня без страха
И, шпоры дав, лети, - лишь призови аллаха!
А не мелькнет – вернись: тут людям нет пути!*

Уже в Италии и Франции написаны сильнейшие из больших поэм Мицкевича – третья часть поэмы «Дзяды» и поэма «Пан Тадеуш». В первой из них – бурное смешение фантастики и реальности, во второй – полностью превозмогла реальность. Но и там, л здесь все написано на основе собственного биографического опыта: история возвышенных юношеских увлечений и мечтаний, кончившаяся арестом и высылкой в Россию, или картина старой усадебной и деревенской польской жизни, нарисованная с глубокой любовью и вниманием к каждой мелочи. Эти две поэмы завершили сложение славы Мицкевича – и, к сожалению, завершили и все его поэтическое творчество: оно оборвалось в 1834 году,

хотя жил он еще очень долго.

* * *

Я закончу эту длинную главу о художественном творчестве девятнадцатого века в период между битвой при Ватерлоо и концом тридцатых годов рассказом о позднем творчестве Гойи.

Огромное художественное богатство этого периода, в предельно сжатом виде обрисованное и изложенное на этих страницах, как я думаю, наглядно подтверждает мою мысль, что в эти два десятилетия была заложена очень широкая, прочная и всесторонняя основа всего настоящего и полноценного художественного творчества девятнадцатого века, которую можно было дальше сколь угодно щедро и многообразно продолжать и развивать, постоянно и неизменно опираясь на эту основу. Не нужно забывать, что многие великие писатели, художники, музыканты ближайших следующих лет, о которых будет рассказано в третьей главе этой книги, начали свой творческий путь в эти же удивительные тридцатые годы – будь то Лермонтов или Гоголь, Коро или Шассерио, Тютчев или Александр Иванов, Глинка или Шуман, Диккенс и Эдгар По и другие, - общая картина художественной жизни тогда была еще богаче.

В те два (или два с небольшим) десятилетия, о которых я только что рассказал, подлинно передовые мастера эпохи создали и определили ведущие принципы и ведущие идеи настоящего художественного творчества: желание передавать реальную жизненную правду – в самой разнообразной художественной форме: реалистической, символической, даже фантастической; последовательную и чаще всего воинствующую антибуржуазность; утверждение индивидуального и национального своеобразия; художественное мастерство самого высокого ранга; глубокое уважение к большой традиции старого классического искусства – без всяких намерений как-либо ее имитировать или ей подражать; полную свободу вольного личного творчества, не скованного и не ограниченного никакими предвзятыми нормами и правилами. На такой основе прекрасно могло расти и процветать подлинно прекрасное и бесконечно разнообразное искусство!

Всеми перечисленными качествами в высокой мере обладал до конца дней своих Гойя, великий испанский мастер и один из величайших художников всех времен и народов. Обладал, дожив и до семидесяти и до восьмидесяти лет, ни на миг не снижая свою необыкновенную творческую энергию, свою бесконечную изобретательность, свое непрестанное новаторство. Позднего Гойи одного было бы достаточно, чтобы считать, что в художественном творчестве после битвы при Ватерлоо делалось нечто небывалое и грандиозное.

Гойя пережил и французскую интервенцию, и падение Империи, и восстановление реакционной испанской монархии, и Вторую испанскую революцию. Только когда Вторая испанская революция, возглавляемая Риэго и Квиругой, была разгромлена, у него пропало желание дольше оставаться в Испании, и он эмигрировал. Последние годы жизни он провел во Франции, в Бордо, непрестанно работая, невзирая на свой возраст. Умер он восьмидесяти двух лет, и самые

поздние его работы ничем не уступали прежним.

К этому позднему периоду творчества Гойи, от 1815 до 1828 года, относятся две замечательные новые серии офортов — «Тавромахия» и «Диспаратес», удивительные росписи двух этажей «Дома глухого» — загородного дома, приобретенного Гойей в 1819 году и им расписанного, ряд превосходных и весьма разнообразных портретов, написанных частью уже во Франции, и много других работ, часто первостепенного значения. Гойя сильно изменился, но высочайший уровень его искусства остался прежним до самого конца его жизни.

При вновь восстановленной испанской монархии Гойя продолжал числиться придворным живописцем, и он не раз писал короля Фердинанда VII и разных придворных и сановников. Я уже упоминал о том, что сменявшие друг друга испанские короли напрасно позволили Гойе запечатлеть на века их не слишком благолепный облик. Не блистал умом и каким-либо человеческим достоинством старый король Карл IV, но поднявший против него бунт его собственный сын Фердинанд далеко превзошел своего родителя. В изображении Гойи король Фердинанд VII предстает таким, каким был в действительности, — трудно представить себе более мерзкое, подлое, злобное ничтожество, чем то, что получилось у Гойи. Но следует иметь в виду, что все эти королевские портреты (их известно пять) были заказаны не королем, а разными министерствами и провинциальными властями. Сам король к Гойе не обращался. Нужно сказать, что Гойя сумел выразить в этих королевских портретах — особенно самых поздних — все свое отвращение и презрение к совершенно оголтелой и разнузданной реакции, водворившейся в Испании с помощью Священного Союза в недолгие годы Реставрации. Поразному поданный, но одинаково чудовищный и отталкивающий образ венецианского монарха полностью воплотил тяжелое умонастроение Гойи в эти предельно мрачные годы. Можно лишь удивляться, как этого не заметили простодушные и ослепленно-почтительные заказчики этих столь откровенных и пугающих портретов!

Неприятно, мертвенностью, отталкивающей холодностью проникнуты другие официальные портреты времен Реставрации — Гойя не мог уделить этим своим моделям ни грана уважения и внимания. Он был вынужден писать все эти портреты для заработка — и для защиты от вновь восстановленной в неограниченных правах инквизиции.

Устрашающее олицетворение мертвящего духа Реставрации, ее губительного, обезличивающего воздействия на человеческую психологию, ее глубочайшей бесчеловечности Гойя создал в 1815 году в большой картине «Филиппинская хунта», изображающей торжественное заседание акционерной Филиппинской компании под председательством короля Фердинанда VII: застывшие, как истуканы, фигуры короля и руководителей компании и не обращающая на них внимания безликая масса рядовых акционеров, словно приклеенных к своим креслам, — бессмысленное и пустое сборище ничтожных людей ради ничтожных целей в огромном пустом интерьере под превратившимся в черное пятно портретом короля Карла III, основателя Филиппинской компании, не

внушающее ничего, кроме пугающей скуки! Время тут словно остановилось и застыло, не подавая признаков сколько-нибудь осмысленной жизни.

Невообразимо гнусная испанская Реставрация, худшая из всех возникших тогда вариаций Реставрации, могла привести в мрачное отчаяние кого угодно. Она болезненно отразилась и на Гойе, и на его творчестве. Но он уступил ей только в своем настроении, а не в силе и значительности своего искусства. Он восстал всей своей творческой мощью против давящего и бесчеловечного омертвления, принесенного Реставрацией, несколько не снизив ни могучий полет воображения, ни глубокое постижение сущности и закономерности судеб жизненных явлений, проходивших перед его глазами.

Именно такое двойственное душевное состояние выразилось в прославленном «Автопортрете» Гойи 1815 года из музея Прадо в Мадриде. По своей глубине и силе этот автопортрет Гойи вполне можно сравнить с лучшими поздними автопортретами Рембрандта 1650-х и 1660-х годов. В нем сочетаются глубокая скорбь, рожденная окружающим мраком, и могучая сила протеста и гнева против тягостной и мерзкой исторической обстановки. Этот портрет словно дышит мятежом против темных сил реакции. Он резко отличается от всех автопортретов художников, созданных в девятнадцатом веке, — скептических и недоверчивых по отношению к самому себе, как у Эдуарда Манэ или Серова, погруженных в сугубо личные тяжелые и мрачные размышления, как у Жерико или Ван Гога, использующих собственное лицо, вне всякой заботы о сходстве, для разнородных чисто живописных опытов, как у Сезанна, а то и самодовольно глупых, как у Мейсонье или Бёклина. Этот автопортрет Гойи не зря висит в Прадо между двумя большими его картинами, изображающими мятеж — схватку на Пуэрта дель Соль и расстрел повстанцев французскими солдатами. Гойя с полным правом взял на себя представительство всех революционных сил, будораживших и переворачивавших всю историю девятнадцатого века, ни на минуту не прекращавших борьбу против воцарившегося в этом веке буржуазного строя.

Королевские и другие официальные портреты и «Филиппинская хунта», написанные в 1815 году, все же, видимо, сильно насторожили и напугали гойевских заказчиков, и его обычно изобильная и напряженная живописная работа в 1816 году почти сошла на нет вплоть до 1819 года. Совершенно единичные и случайные заказы этих лет исполнялись им без всякого воодушевления, очень плохо. Зато эти трудные в материальном и психологическом плане годы Гойя целиком посвятил графике, делавшейся для себя, без особых надежд на заработок. В 1816 году была закончена обширная серия офортов, посвященных корриде, — «Тавромахия», в 1819 — необыкновенная, во многом загадочная серия офортов «Диспаратес».

Гойя превосходно знал искусство боя быков. Он знал его вполне профессионально, потому что в молодости был тореадором, то есть знал корриду не со зрительских скамей, а с арены. Видимо, глубоко

разочаровавшись в испанском народе, из-за своей темноты и невежества поддерживавшем отвратительного короля Фердинанда, как якобы избавителя Испании от чужеземного вторжения, Гойя, как верно решил В.Н.Прокофьев⁶², дал себе моральный отдых в работе над изображением такой сферы испанской народной жизни, где героическое начало не было затемнено никакими заблуждениями и ошибками.

Лучшими листами серии «Тавромахия» стали те листы, где бесстрашие и героизм участников корриды выступали в наиболее наглядном и чистом виде: не в перегруженных фигурами массовых сценах, точно увиденных издали, а в первопланых, данных без всякого окружения и фона эпизодах единоличной схватки человека с разъяренным быком. Гойя вспоминал реальные факты из жизни прославленных мастеров корриды – его любимцев братьев Ромеро и других. Человеческая смелость, ловкость, точное и стремительное мастерство, присущее этому народному зрелищу, выступили в этих офортах Гойи с неподражаемым блеском и абсолютной исторической достоверностью, вне всяких сказочных легенд и преувеличений. Гойя не преминул наглядно показать всю драматическую опасность корриды. Таков знаменитый лист, где огромный бык, ворвавшийся в ряды скамей со зрителями, тупо и неподвижно застыл, подняв на рога убитого алькальда из Торрехона. Поразительна странная асимметричная композиция этого офорта: пустое пространство налево словно рассказывает, как стремительно несся бык, от которого еще бегут в разные стороны испуганные люди.

В передаче мгновенно сменяющихся движений Гойя предвосхищает Дега и Тулуз-Лотрека, вводя в искусство 19 века такую динамику, какой не знало прежнее искусство. И серия в целом дает не праздное занимательное развлечение, а целый мир напряженнейших драматических переживаний, достойных великого уважения и сочувствия. Меняющиеся контрасты света и тени усиливают и углубляют выразительность изображенного противоборства, где натиск быка часто приобретает почти символическое звучание так же точно, как и смелое ему сопротивление.

В противовес темной, мрачной атмосфере королевских портретов 1815 года и «Филиппинской хунты» – атмосфере, соответствовавшей умонастроению Гойи, естественно возникшему в результате глубокого разочарования в поведении испанского народа во время начавшейся политической реакции, – лучшие и самые поздние по времени исполнения листы «Тавромахии», залитые ослепительным солнечным светом, насыщенные духом бесстрашной борьбы против смертельной опасности, показывали, что старый мастер непреклонен в своих убеждениях и преисполнен прежней героической силой, ничему не подвластной.

Серия офортов «Диспаратес» (что переводится как «бессмыслицы» или «безумства»), как убедительно доказал В.Н.Прокофьев, делалась между 1816 и 1820 годами и в своих большей частью совершенно фантастических и даже бредовых образах направлена против

бессмысленности и безумства испанской действительности времен Реставрации. Все листы этой серии причудливы и часто загадочны. Но меня сейчас интересуют некоторые более ясные и первоклассные по качеству офорты, говорящие о неисчерпаемых художественных замыслах Гойи, о его удивительном мастерстве и глубокомыслии.

Таков прежде всего созданный в 1816 году лист «Способ, с помощью которого люди могут летать на крыльях», изображающий спокойный, уверенный, величавый полет в беспредельном воздушном или, скорее, космическом пространстве нескольких молодых людей, смелых и одухотворенных, на летательных аппаратах, похожих на крылья большой птицы. Вероятно, это не только мечта о безграничных возможностях человеческого ума и человеческого творчества, но и мечта вырваться из омерзительной окружающей обстановки, улететь на небеса, как о том мечтают и Фауст (в первой части трагедии) и герои стихов Байрона и Пушкина. То, что этот офорт был сделан сразу вслед за окончанием «Тавромахии», ясно говорит, что мечта о героическом подвиге отважных воздухоплателей вполне сродни реальному героизму бесстрашных участников корриды. После постыдного, унижительного водворения в Испанию старых монархических и церковных порядков Гойе были нужны настоящие люди, настоящие человеческие чувства, страсти, стремления.

Очень хорош (хоть и загадочен) офорт «Сухая ветка» (или «Смешной диспарате»), как назвал Гойя): толстая ветка какого-то, видимо, огромного дерева, нависшая над бездонным пространством неба, и на ней сидит компания тепло укутанных стариков, женщин и девочек, чувствующих себя, судя по их лицам, вполне уютно. То ли это ведьмы и колдуны, по дороге на шабаш присевшие отдохнуть на этой сухой ветке (но лица у них хорошие, совсем не похожие на обычную гойевскую «нечисть»!), то ли это аллегория человечества, удобно устроившегося на весьма ненадежном месте над бездной... Никто до сих пор не решил придуманную Гойей загадку. Но во всей мировой истории искусств не сыскать подобного изображения безграничного пространства неба. И достигнуто это просто: резким контрастом объемно, почти скульптурно вылепленной толстой ветви с фигурами на ней и ровной, затянутой серой акватинтой глади фона позади – глуби небесной. Гойя, словно шутя, изобретал необыкновенные приемы построения формы, чтобы с максимальной выразительностью воплотить любые полеты своей фантазии.

Такой же необыкновенной формальной изощренностью отличается офорт «Гротескный танец» (по Лафуэнте Феррари⁶⁴, согласно Гойе – «Веселый диспарате»): три махи и три старика, пляшущие с такой бурной энергией, что кажется, словно их несет по кругу какой-то вихрь. Лишь в конце века у Дега, у Тулуз-Лотрека найдется это ощущение стремительной, как будто на глазах меняющейся подвижности.

Но странным образом все эти хитроумные выдумки Гойи, вся виртуозная формальная изобретательность оставляют чувство внутреннего холода, столь непривычного для Гойи, какой-то ненужной игры, опустошающей душу. Мучительные фантазии других листов серии

подтверждают мысль о том, что в эти ужасные для Испании годы гениальный художник испытывал очень тяжелый душевный разлад: слишком разителен непримиримый контраст «Способа летать» и чудовищных, патологических видений, заполняющих многие листы этой не оконченной и не организованной художником серии, увидевшей свет лишь через сорок с лишним лет после своего создания.

Бросив работу над серией «Диспаратес», Гойя с головой ушел в работу над росписью нижнего и верхнего этажей своего дома – «Дома глухого». Он выполнил эту роспись в 1820–1823 годы – годы Второй испанской революции.

Роспись эта делалась полностью для себя – Гойя писал, что хотел, и не собирался считаться с какими-то зрителями будущей росписи. Она предельно *лично* по своему умонастроению, по тем образам, какие счел нужным продумать и прочувствовать художник. Но это были мысли и чувства великого мастера, и потому они касались всего человечества, а не замкнутого в себе интимного мира отдельного человека. В этой росписи «Дома глухого» заключено очень много важного для всего столетия.

«Домом глухого» этот дом назывался и до приобретения его Гойей в начале 1819 года, потому что глухим был прежний его хозяин, но название подошло и новому владельцу. Глухота и очень тяжелая болезнь, перенесенная с большим трудом, изолировали Гойю от окружающей жизни, и это уединение дало возможность полностью сосредоточиться на грандиозной и непомерно сложной росписи, занявшей все недолгое время – до конца 1823 года, - что Гойя прожил в этом доме. В конце 1823 года он подарил дом внуку и от вторичного возвращения Фердинанда VII в Испанию уехал (точнее, тайно бежал) во Францию. Через пятьдесят лет, в середине 1870-х годов, росписи были сняты и переведены на холст, после чего в 1878 году были показаны в Париже на Всемирной выставке, вызвав насмешки и издевательства официальной французской и английской критики. Теперь они в Прадо.

Нельзя сказать, чтобы Гойя, украсив дом такими росписями, создал себе спокойное и уютное загородное уединение! Страшные, мрачные, глубоко трагические образы почти целиком заполнили стены дома и составили единственный в своем роде ансамбль, исполненный гнева и горечи, осуждающий все злое, уродливое, темное, что есть в человеческой жизни и чего было более чем достаточно в жизни испанского народа в годы Реставрации. Но Гойя не ограничил себя испанскими темами, - он выставил на вечное поругание все дурное, что скопилось за человеческую историю, не для простого осуждения, а как вызов на сопротивление этому царству зла. Такой замысел непременно должен был вылиться в символическую и фантастическую форму, обобщающую все возможные вариации зла в любые времена и в любых концах света.

Он начал с нижнего этажа и в 1820 году расписал стены (масляными красками по штукатурке) длинной низкой залы с одним окном в глубине и, вероятно, двумя окнами по концам одной из продольных стен. И

первое, что бросалось в глаза при входе в эту «гостиную», был «Сатурн, пожирающий своих детей» – ужасающий, омерзительный образ, при всей своей фантастичности наделенный натуралистической конкретностью, без всякой отвлеченности. Но ведь Сатурн – олицетворение Времени! Гойя не отнесся почтительно к столь высокому понятию – он придумал такую жестокую месть этому свирепому и хищному Времени, как не сделал ни один художник и ни один поэт за всю историю человечества. Гигант-людоед, со всею ненасытной жадностью, из пугающего вдруг превращается у Гойи в смешного, дурацкого, ничего, кроме глубокого презрения, не вызывающего.

Такая же безудержная, непреклонная, убийственная «месть» выносится Гойей тупому, безмозглому религиозному фанатизму и порождаемой им страшной темноте одураченных, невежественных людей в огромной, написанной на продольной стене картине «Паломничество к святому Исидору», покровителю Мадрида. Различимый в ночном мраке силуэт королевского дворца и главного мадридского собора достаточно точно обозначает место действия. Гойя вспомнил те одурманенные толпы, которые сопровождали въезд короля Фердинанда в Мадрид и с ликованием встречали его. Ничего человеческого нет в наваливающейся на первый план, словно готовой сойти (или свалиться) со стены в реальное пространство комнаты орущей, поющей, кривляющейся толпе тупых и уродливых людей, за которой вдали видны бегущие со всех сторон участники этого «паломничества». Толпу ведут слепец и монах. Лишь одно лицо в этой слитой толпе, справа от жоака, осмысленно, но оно пылает такой лютой ненавистью, что одно вполне зачеркивает всякую «святость», всякое благолепие этого дикого шествия.

Напротив – гигантская роспись «Шабаш»: скопище безобразных ведьм, внимающих огромному черному козлу, - всех внимательнее слушает его сидящая на самом дальнем конце от козла молодая женщина, видимо, новообращенная ведьма. Гойя представил здесь все разновидности человеческого уродства, физического и морального. Но этот сонм диких чудищ смешон. Туманная и непонятная символика серии «Диспаратес» обернулась теперь необычайной ясностью и целенаправленностью вполне конкретной сатиры, не хуже Свифта.

Симметрично «Сатурну», на другом узком простенке дальней стены, - «Юдифь», готовящаяся отрубить голову Олоферну. Трудно сказать, зачем Гойя выбрал этот библейский образ, чтобы поместить именно здесь, в ансамбле этой росписи. Я думаю, что известный героический подвиг не слишком, в данном случае, привлекательной молодой женщины понадобился Гойе как параллель к «Сатурну» потому, что, даже совершая нужное и оправданное убийство, человеку приходится подражать Сатурну, и хвастать тут ему нечем. Как это непохоже на сияющую прелесть и благородство *ренессансной* Юдифи, написанной Джорджоне!

Противовесом мутным и страшным, хоть и достаточно реальным по своему существу прочим изображениям, находящимся в этой зале, выступает помещенное прямо против «Сатурна», на входной стене,

изображение молодой и прекрасной Леокадии Вейс, возлюбленной и последней, «незаконной» жены Гойи — надежды и утешения его мрачной и болезненной старости. Она сразу снимает наваждение странных фантастических образов, ей противостоящих, ясно говоря, что человеческая жизнь не сводится к мраку и дикости, что светлое сильнее темного, - хоть и не надо забывать, что темное само собой не исчезнет и что не нужно ни на секунду забывать о противоборстве всякому злу, как бы ни было оно на вид смешно и неопасно.

Грубая, дерзкая, почти монохромная — построенная почти исключительно черным, белым и серым цветом с минимальными участками других красок, - точная и меткая живопись Гойи в этой росписи не такая уж небывалая вещь в истории мирового искусства после Феофана Грека, Микельанджело или позднего Эль Греко, но для девятнадцатого века она очень весомо свидетельствовала о полной независимости искусства живописи от всяких норм, от всяких предписаний академической «законченности». Вместе с поздними работами Констебля вроде его «Сток-бай-Нэйленда» живопись Гойи готовила почву для творений Манэ и импрессионистов, Сезанна и Ван Гога.

Верхний этаж «Дома глухого» был расписан, по-видимому в 1822—1823 годах, и эта роспись не была окончена. Смысл её запутан и неясен, в ней нет той цельности, какая, несомненно есть в росписи нижнего этажа. Но в ней имеются бесспорные отзвуки Второй испанской революции, хоть и часто в символической форме (так называемый «Асмодей», имеющий прямое отношение к осаде Кадикса, предшествовавшей полному разгрому революции). Особенно загадочна в верхней росписи «Дома глухого» таинственная «Собака», высунувшая одну лишь голову из-за лежащего на первом плане огромного камня. Чего она ждет, что сторожит? Гойя бросил неоконченную роспись, не разрешив ее загадок. Известно, что он не верил в успех революции при том состоянии Испании, которое было хорошо ему знакомо. Но он явно был на ее стороне, и не только потому, что единственный раз выехал в Мадрид из своего загородного уединения, чтобы принять участие в торжественной присяге вновь восстановленной (республиканской!) конституции на специально устроенном заседании Академии Сан Фернандо, но и потому, что с разгромом революции уехал в эмиграцию.

Там, во Франции, поселившись в Бордо (поближе к Испании!), он прожил последние годы своей жизни — 1824—1828. Вместе с Испанией он оставил мрачную фантастику серии «Диспаратес» и росписи «Дома глухого» и полностью обратился к реальной жизни. Написанные им здесь великолепные портреты друзей (таких же, как он, эмигрантов) — свободные, смелые, раскрывающие интеллектуальную и нравственную значительность изображенных людей — говорят о неугасимой силе духа великого мастера. О его преклонении перед человеческой красотой, также нисколько не угасшем в душе восьмидесятилетнего художника, говорит его прекрасная «Молочница из Бордо» — возникший через столько лет достойный отклик прекрасной «Венеры-цыганки».

* * *

Гойя завершает главу, но не завершает изложенную в этой главе эпоху: его творчество развивалось не после, а рядом с Гете, Бетховеном, Пушкиным, Байроном, Китсом, Давидом, Констеблем и другими великими художниками этого необыкновенного времени. Я не случайно отдал так много места мастерам этой удивительной эпохи — между битвой при Ватерлоо и концом тридцатых годов девятнадцатого века. В великой борьбе (скорее даже — войне) против всякого рода реакции, старой, феодальной или новой, буржуазной, в утверждении и защите высших человеческих ценностей, опираясь неизменно на великий опыт Великой французской революции, эти мастера, равно художники, писатели, музыканты, достигли таких высот, которые поставили художественное творчество девятнадцатого века наравне с высшими вершинами старого классического искусства. Как я уже не один раз говорил, тогда была заложена фундаментальная основа для творчества всего века, которую можно было дальше сколько угодно развивать и обогащать. Наследники не изменили этой основе, сохранив ее в целостности не только в ближайшие сороковые — пятидесятые годы, но и во времена Чехова и Серова, Дебюсси и молодого Пикассо, Фрэнка Ллойда Гайта и Ганса фон Марэ, Анатоля Франса и Редьярда Киплинга. Не был забыт и не был оставлен весь диапазон свершений эпохи Пушкина и Бетховена, все то, что считал самым важным в человеческой жизни гетевский Фауст: стремление к творчеству, любви и красоте. В этом заключалась неодолимая этическая и эстетическая сила описанной мною эпохи, достигшая высшего раскрытия в Татьяне Лариной Пушкина и в «Венере-цыганке» Гойи, в Каине Байрона и «Свободе» Делакруа, в Девятой симфонии Бетховена и в реальной природе Констебля — и во множестве других бессмертных творений.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. ОТ КОНЦА ТРИДЦАТЫХ ДО НАЧАЛА ПЯТИДЕСЯТЫХ ГОДОВ

Время с конца тридцатых годов девятнадцатого века до начала пятидесятых — время, кульминацией которого была первая антибуржуазная революция 1848 года, это время сильно отличалось от предшествующей, изложенной мною эпохи.

Явные перемены намечаются — или начинаются — уже во второй половине тридцатых годов и полностью определяются в начале сороковых. Большинство великих писателей, художников, композиторов этого нового периода, подготавливающего 1848 год и завершающегося вновь наступившей реакцией, начали свой творческий путь в тридцатые годы и были неразрывно связаны с творческими достижениями того времени. Так было у Лермонтова и Гейне, Гоголя и Бальзака, Тютчева и Александра Иванова, Глинки и Шумана, Диккенса и Домье и других. Но у всех у них, хоть и очень по-разному, уже намечался переход к некой новой стадии, новому этапу развития литературы и искусства девятнадцатого века.

К концу тридцатых — началу сороковых годов окончательно сложился и «враждебный лагерь» — стопроцентно и добродетельно буржуазный, не столько изменившись по сравнению с прошлым, сколько прочно укрепившись и оставшись, как и раньше, господствующим. Еще больше углубилось и обострилось резкое расхождение двух противостоящих друг другу лагерей, и это расхождение приобрело теперь особенно отчетливые и определенные формы.

Главной задачей законченно буржуазной художественной деятельности было утверждение и защита буржуазного строя, буржуазного образа жизни и поведения, отношения к миру и человеку. В этой защите не брезговали никакой ложью, никакой фальсификацией, никаким приукрашиванием и приглаживанием реального положения вещей, никаким замалчиванием и затушевыванием неприятных и опасных сторон действительности.

Последовательно буржуазная наука об искусстве и литературе очень охотно и очень просто оберегала от хулы и осуждения деятелей этой самой буржуазной псевдокультуры, объявляя их ничего особенно не значащими и никому не опасными «эпигонами» разных воображаемых общих для всего человечества «стилей». В затасканной до полного бесчувствия схеме последовательной смены абстрактных стилистических категорий некий общий для всех «романтизм» сменял такой же общий для всех «классицизм», а на смену универсальному «романтизму» по причине имманентного хода истории являлся столь же общий для всех «реализм». Художники и писатели, отнесенные к какой-либо из этих стилистических категорий, различались лишь мерой своего таланта. Например, Луи Давиду даже приходилось отвечать за то, что он якобы «расплодил» тучу подражателей и эпигонов, засоривших французскую живопись, а, скажем, Китсу полагалось числиться в той же рубрике, что и Саути или Ламартину. Благополучная «наука», с помощью которой так легко и уютно прятались самые мракобесные, ультрареакционные деятели искусства и литературы, на самом деле не только часто поддерживавшие и защищавшие феодальные, а потом буржуазные порядки и воззрения, но и занимавшие почетное место в буржуазном обществе.

В сороковые годы девятнадцатого века пропасть между буржуазными и антибуржуазными взглядами на мироздание и на человеческую жизнь углубилась настолько, что делать вид, что ее нет, стало совершенно невозможным. Впрочем, тогда никто вида и не делал — это стало любезной привычкой уже в двадцатом веке.

Конечно, и тогда кому-то хотелось идти на компромиссы, «сидеть между двух стульев», но это никогда к добру не приводило. Мне придется разобрать некоторые примеры подобных попыток, дорого обошедшихся их авторам.

Особенно наглядно путь сложения стопроцентного буржуазного искусства в это время можно наблюдать во Франции в необычайно уверенном и бесцеремонном формировании «салонной» живописи и

скульптуры, проделавшей от двадцатых к пятидесятым годам очень недвусмысленную эволюцию от Ораса Верне и Делароша к Кутюру и Кабанелю. Но подобная эволюция происходила в это время и в английской живописи, перешедшей от безнадежно унылой и казенной академической живописи в духе Истлейка или Арчера Ши к гораздо более изысканной живописи прерафаэлитов. Основанное в 1848 году «Прерафаэлитское братство» (Д.Г.Россетти, Миллес, Х.Хант и другие) вызвало сначала возмущенное негодование, выразившееся, например, в статье о второй выставке прерафаэлитов в 1850 году, написанной Диккенсом, выступившим горячим приверженцем старой академической школы. Но прерафаэлитов взял под защиту Рёскин, сумевший внушить глубоко и прочно «викторианскому» обществу, что именно прерафаэлиты лучше всего иного соответствуют духу подлинного «викторианства».

К такого рода явлениям я буду обращаться по ходу рассказа в случае надобности. Но меня занимают *настоящие* большие мастера девятнадцатого века.

* * *

Третью главу мне хочется изложить не по странам и не по какой-либо хронологии (период взят не слишком длинный), а по умонастроениям и целям художников, писателей, музыкантов этого времени.

Были такие, кто не нашел сил противостоять неприглядной окружающей действительности и впал в отчаяние, наполнив свои творения образами мрачными, ужасными, беспросветно-пессимистическими. Такое отношение к жизни доминирует у Эдгара По.

Были такие, которые начинали ярко, свободно, независимо от ходячих, «принятых в обществе» понятий, изображали жизнь сложно, без всякого крена в сторону господствующего «общественного мнения» — и вдруг пугались собственной смелости, шли на уступки и компромиссы и кончали прямым переходом в лагерь «викторианства». Так произошло на переломе от тридцатых годов к сороковым у Диккенса, на переломе от сороковых годов к пятидесятым у Гюстава Курбе.

Чрезвычайно важной и значительной была работа тех, кто противопоставлял буржуазным порядкам и нравам «вечные» человеческие ценности, отыскивая свои художественные образы в античности и Библии, как Шассерио или Александр Иванов, в прекрасной реальной природе, как Тютчев или Коро, в возвышенном и чистом лиризме, как Лермонтов, Глинка, Шуман. Эти отшельники и мечтатели были очень опасны для самодовольной буржуазной пошлости и трусливой ограниченности, они неизменно оказывались отщепенцами буржуазного общества.

Наконец, самая смелая и самая главная группа великих мастеров занялась пристальным изучением и выяснением, как могло получиться такое вредное, опасное для подлинной человеческой культуры, уродливое, безобразное явление, как капиталистический строй, как буржуазный образ мышления и поведения, враждебный всему высокому и живому, угрожающий не только современной жизни, но и будущим

судьбам человечества. Убийственные, основанные на абсолютной и безжалостной достоверности инвективы против преуспевающего «викторианства», против буржуазного стяжательства и буржуазного опошления жизни создали в это время с неодолимой, сокрушительной силой Гоголь, Бальзак, Гейне, Герцен, Домье.

Буржуазное общество отлично понимало, какая ему грозит опасность и от кого она исходит. Именно в эти годы творческая интеллигенция получает прочную опору в стремительно растущем и формирующемся рабочем движении, в рабочих волнениях и восстаниях, в Революции 1848 года, в июньском восстании того же года. Буржуазия была сильна, созданная ею своя, малопривлекательная и очень вредная псевдокультура господствовала повсеместно и до поры до времени победа была на стороне этой господствующей буржуазии и господствующей буржуазной, антигуманистической псевдокультуры. Но им наносились такие тяжелые удары, такие неизлечимые раны, что оправиться от них было чрезвычайно трудно, по существу – невозможно.

* * *

Творчество Эдгара По приходится на время полного торжества «джэксонской демократии» – время окончательного сложения в Соединенных Штатах Америки буржуазного строя в его самых крайних и отталкивающих формах. Иронией судьбы можно считать то, что в общественной среде, почти полностью поглощенной «деланием денег», предельно прозаической и антихудожественной, появился гениальный поэт и новеллист самого крайнего фантастического порядка, с воображением, далеко превосходящим даже Гофмана, с непримиримой враждебностью по отношению к неприглядной окружающей обстановке.

Но не только с непреклонным осуждением всех типичных для времени норм поведения и мышления. Не было ни в американской литературе, ни во всей мировой литературе девятнадцатого века писателя с такой глубокой душевной тоской, с таким чувством безысходного одиночества, с таким неверием в возможность изменения и исправления впавшего в ничтожество рода человеческого. При всей безжалостной жестокости, беспросветной мрачности, устрашающей физиологической осязательности большинства произведений Эдгара По, при всем ужасе и отчаянии, пронизывающих столь многие его творения, это был человек с возвышенной и искренней душой, мечтавший о счастье, о сердечности человеческих отношений, о красоте мироздания и человека. Трудно представить себе более противоречивое и более трагическое творчество. И более контрастное к тому грубо делаческому отношению к жизни, какое столь самоуверенно и самодовольно утвердилось в американской жизни к тридцатым–сороковым годам 19 века.

Ранние рассказы Эдгара По тридцатых годов имели почти сплошь пародийный, гротескный и развлекательный характер, но уже к концу тридцатых годов его искусство решительно меняется в сторону глубокой серьезности и драматизма, хотя и сохраняя по-прежнему фантастический, причудливо вымышленный облик. Лучшие рассказы

написаны Эдгаром По в сороковые годы. К этому времени относятся и его лучшие, подлинно гениальные стихотворения.

Талант Эдгара По как рассказчика бесспорен, и он, как я думаю, в наиболее «чистом» виде выражается в очень редких у него «нестрашных» рассказах, где господствует увлекательная выдумка или тонкая лирическая наблюдательность, в таких рассказах, как знаменитый «Золотой жук» (1843) или «Поместье Арнгейм» (1842). Во многих «страшных» рассказах, как, например, «Падение дома Эшеров» (1839), «Человек толпы» (1840), «Колодец и маятник» (1842), ощущение «страшного» перекрывается блестящим психологическим анализом сложных и глубоко трагических душевных состояний людей, выброшенных из спокойного, хоть сколько-нибудь «нормального» жизненного обихода, и такой трагизм действительно резко оттеняет уродливость американской буржуазной среды в годы жизни Эдгара По (она, впрочем, не стала лучше в последующие годы!). Но слишком частое и неоправданное тяготение Эдгара По к ужасному, чудовищному, извращенному не кажется мне удачным способом протеста против буржуазной действительности, да часто о ней совсем и забывается в таких рассказах, вызывающих лишь чувство отвращения по отношению к такой самоцельной, замкнутой в себе уродливости и болезненности. *Этой* стороной своего творчества Эдгар По может вызвать глубокое сочувствие к себе, к своему мучительному душевному состоянию, но не восхищение, не благодарность!

Другое дело – бесспорно прекрасная скорбная лирика *поэта*, достигшая своего зенита в сороковые годы, когда были написаны прославленный «Ворон» (1844), «Улалюм» (1847) или «Аннабель Ли» (1849 – последний год жизни Эдгара По). Вся присущая Эдгару По душевная нежность вылилась в чудесном стихотворении, словно заключающем тяжелую и печальную жизнь великого американского поэта (даю эти стихи в лучшем из существующих переводов Валерия Брюсова):

Много лет, много лет прошло.

У моря, на крае земли.

Я девушку знал, я ее назову

Именем Аннабель Ли,

И жила она только одной мечтой –

О своей и моей любви.

Я ребенок был, и ребенок она,

У моря, на крае земли,

Но любили любовью, что больше любви,

Мы, и я и Аннабель Ли!

Серафимы крылатые с выси небес

Не завидовать нам не могли!

Потому что (давно, много лет назад,

У моря на крае земли)

Холоден, жгуч, ветер из туч

Вдруг дохнул на Аннабель Ли,

*И родня ее, знатная, к нам снизошла,
И куда-то ее унесли,
От меня унесли, положили во склеп,
У моря, на крае земли.*

*Вполовину, как мы, серафимы небес
Блаженными быть не могли!
О, да! потому-то (что ведали все
У моря, на крае земли)
Полночью злой вихрь ледяной
Охватил и убил мою Аннабель Ли!*

*Но больше была та любовь, чем у тех,
Кто пережить нас могли,
Кто мудростью нас превзошли,
И ни ангелы неба, - никогда, никогда! —
Ни демоны с края земли
Разлучить не могли мою душу с душой
Прекрасной Аннабель Ли!
И с лучами луны нисходят сны
О прекрасной Аннабель Ли,
И в звездах небеса горят, как глаза
Прекрасной Аннабель Ли,
И всю ночь, и всю ночь не уйду я прочь,
Я все с милой, я с ней, я с женой моей,
Я — в могиле, у края земли,
Во склепе приморской земли.*

Поистине торжественно и величаво начинается и заканчивается
«Ворон»:

*Как-то в полночь, в час унылый, я вникал, устав, без силы
Меж томов старинных, в строки рассужденья одного
По отвергнутой науке, и расслышал смутно звуки,
Вдруг у двери словно стуки, - стук у входа моего.
«Это — гость, - пробормотал я, - там, у входа моего,
Гость, - и больше ничего!»
И, как будто с бюстом слит он, все сидит он, все сидит он.
Там, над входом, Ворон черный, с белым бюстом слит всегда!
Светом лампы озаренный, смотрит, словно демон сонный.
Тень ложится удлиненно, на полу лежит года, -
И душе не встать из тени, пусть идут, идут года, -
Знаю, - больше никогда!
(Перевод В.Брюсова)*

Такому Эдгару По отдали дань глубокого уважения и Достоевский, и Шарль Бодлер, и Эдуард Манэ, и Стефан Малларме и многие мастера высокого художественного творчества девятнадцатого века. Он был первым, кто ввел американскую литературу на равных правах с европейской в круг высших достижений и основных итогов

художественной жизни девятнадцатого века.

* * *

В Англии после ранней, преждевременной смерти Байрона, Китса и Шелли и пренебрежительного забвения еще при его жизни Джона Констебля произошел очень глубокий и весьма ощутительный разрыв со старой высокой художественной традицией. Живопись «Прерафаэлитского братства» ни в коем случае нельзя отнести к достойным почтения достижениям английского искусства сороковых и последующих лет — не часто можно встретить в истории искусства такой малопривлекательный сгусток банальной манерности, бессмысленного жеманства, фальшивой многозначительности. Они не украсили историю английского искусства. Все подлинно творческие силы английской интеллигенции этого времени ушли в сферу художественной литературы.

Но и художественной литературе прочное, как нигде (кроме США), утверждение буржуазного образа жизни, мышления и поведения обошлось очень дорого. Главным, центральным именем английской литературы с конца тридцатых годов стал Чарльз Диккенс, и именно ему пришлось стать, быть может, самой трагической жертвой этого самодовольного «викторианства», в пути которого он попал и из которых начал выбираться (но так и не выбрался!) лишь в самом конце своей жизни, незадолго до 1870 года.

Вульгарная социология приучила ценить в Диккенсе лишь то, что в своих романах он постоянно обращал негодующее внимание на разные, вполне очевидные изъяны установившегося в Англии капиталистического строя: работные дома, долговые тюрьмы и проч. и что он выводил героев, явно не способствующих славе буржуазных порядков, вроде Ральфа Никкльби, мистера Домби, Урии Гипа и других. На этом основании Диккенса провозглашали «представителем критического реализма» в литературе 19 века. Это одно из самых нелепых заблуждений старой литературоведческой науки.

Ведь можно было заметить, что Диккенс убежденно и искренне изобличал разные частные изъяны буржуазного строя ради того, чтобы спасти уютную, идиллическую сказку «викторианского» общества, что Диккенс — не реалист (даже в том прощенном смысле, какой этому термину придавали вульгарные социологи), а самый что ни на есть романтический сказочник, старающийся успокоить и утешить своих читателей, внушая им, что, невзирая ни на каких Ральфов Никкльби и Урийипов, невзирая на присутствие вполне реальных работных домов и долговых тюрем, все будет хорошо, порок будет наказан, добродетель восторжествует, злодеи будут низвергнуты, а благодетельные герои женятся на своих возлюбленных и получают не обязательно роскошные — но вполне обеспеченные и уважаемые места в жизни, менять которую как-нибудь радикально решительно незачем, не надо ни в коем случае!

Блестяще талантливый, с первых же своих шагов, Диккенс с ходом времени несколько не растратил свой талант, но лучшего защитника, чем он, не могло бы найти себе законченно

«викторианское» общество! Собственно, все задатки такого защитника уже проступают в первом, появившемся в 1836 году и поистине гениальном романе Диккенса «Записки Пиквикского луба», но здесь они скромно прячутся в тени, совсем заглушено сверкающим юмором, неистощимой забавной выдумкой, яркой изобретательностью в отыскании самых удивительных трагикомических приключений, в которые попадают пустившиеся странствовать по Англии незадачливые члены Пиквикского клуба. Простодушный, наивный, доверчивый и глубоко благородный мистер Пиквик, эсквайр и Президент знаменитого клуба, и умный, ловкий, неистощимо веселый слуга мистера Пиквика, Сэмюэль Уэллер, выступают на страницах романа как новые Дон Кихот и Санчо Панса. Мистер Пиквик, со своей подлинно гуманистической душой, никак не может привыкнуть и примириться с разнообразными нелепостями тогдашней английской жизни, он сталкивается со всякого рода обманщиками и жуликами, с весьма мало почтенным судейским сословием (оставшимся навсегда предметом лютой ненависти Диккенса!), даже попадает в тюрьму, - но под защитой своего верного Сэмюэля он не пропадает, все озарено веселой шуткой и кончается благополучно ко всеобщему удовольствию, в том числе и читателей.

Но сразу вслед за завершением «Записок Пиквикского клуба» Диккенс вдруг решил стать не шутливым и (как он, видимо, считал) развлекательным, а вполне серьезным писателем, ясно представляющим себе жизненные идеалы, подобающие обитателям «доброй старой Англии», процветающей под высоким покровительством доброй королевы Виктории. Он написал подряд высокодобродетельные романы: «Оливер Твист», «Николас Никкльби», «Лавка древностей» — и немедленно сделался подлинным кумиром «викторианской» Англии, разделяя ее благоволение и признательность разве лишь с Джоном Рёскином. Талант несравненного выдумщика и превосходного рассказчика не вызывал (да и сейчас не вызывает) никакого сомнения. Но Диккенс пожелал быть строгим моралистом, проповедником благопристойного поведения и преданности незыблемым основам «викторианского» общественного устройства, даже философом, имеющим твердые и основательные мнения о мировом порядке. Две стороны его творческого облика вступили в непримиримое разногласие, и от того, какая сторона брала верх, зависела судьба его романов и повестей. В первых же «серьезных» романах — «Оливере Твисте» и «Николасе Никкльби» — решительно победила добродетельная и назидательная сторона; веселая шутка уступила место слезливой сентиментальности, живые — пусть даже условные — герои сменились вполне условными манекенами, злодеи приобрели прямо inferнальный, а положительные герои — ангелоподобный характер. Не ведающие никаких человеческих слабостей положительные молодые герои вроде брата и сестры Никкльби стали кочевать из одного романа Диккенса в следующий, у них с самого начала не было никаких живых и индивидуальных черт, а дальше они превратились в механически повторяющиеся штампы; отрицательные герои с самого начала уподобились злему волку из сказки о Красной

Шапочке, меняя лишь имена, а не характеры. Собственно, живая жизнь и живая изобретательная выдумка сосредоточились во второстепенных, «характерных» (как принято называть их), обычно причудливых или совсем комических персонажах — действующих лицах, обрамляющих и сопровождающих основную назидательную и проповедническую фабулу романа, но часто вбирающих в себя все подлинно живое, реально наблюдаемое и реально достоверное, что в этом романе заключено. В написанном в 1848 году и бесспорно одном из лучших творений Диккенса, романе «Домби и сын», ни сам мистер Домби, богатый негоциант, ни его обворожительная дочь Флоренса не представляют никакого интереса с точки зрения подлинно психологических и предельно правдивых романов Стендаля или Бальзака. Но зато как хороши мастер оптических приборов и инструментов старый Соломон Гилльс и его друг, с ним вместе обитающий над лавкой Гилльса, отставной капитан Куттль, становящиеся бескорыстными и преданными защитниками выгнанной отцом из дому Флоренсы! (Я называю этих героев по превосходному старому переводу Иринарха Введенского.)

Но неистребимая склонность Диккенса к условности и сказочности побудила его сделать сколь возможно сказочными и этих «характерных» персонажей его романов: он придумал присваивать таким своим героям постоянные, неизменные признаки и приметы, лейтмотивы, неуклонно сопровождающие героев везде, где они появляются, изобретательно обыгрываемые на тысячи ладов и иногда попросту заменяющие и вытесняющие своей абстрактной условностью сколько-то еще живых «обрамляющих» действующих лиц разных диккенсовских романов. Реализм, как его ни понимать, остается решительно ни при чем.

У Диккенса было атрофировано чувство реальной природы (не случайно он не подозревал о существовании Джона Констебля!), и его герои живут и движутся в некой призрачной и невнятной среде, когда даже Лондон становился скорее символом города, а не реально существующей столицей Англии. И это также не противоречит условной сказочности его творческого метода.

Диккенс попробовал отойти от этой условности под конец жизни — в своем безусловно лучшем романе «Наш общий друг», что-то и в нем осталось по-старому, но неожиданно появились небывалые новшества: некоторые из главных героев романа — молодая горбатая швея Дженни Рен, остроумная и язвительная, молодой, умный, беззаботный, легкомысленный Юджин Рейбёрн — вдруг оказались реальными живыми людьми, без всяких приставших к ним «лейтмотивов» ровно так, как их мог бы изобразить Стендаль! И даже главный «злодей», школьный учитель Бродлей Гедстон приобрел человеческие черты, в какой-то мере объясняющие и оправдывающие его поведение. Роман получил (было!) свободное и живое дыхание. Но Диккенс, чуть было не переставший быть Диккенсом, испугался и спохватился — и испортил в конец свой прекрасный роман неестественным и фальшивым «счастливым» концом, заставив «раскаться» легкомысленного Юджина, выдав умницу Дженни Рен за какого-то круглого идиота, поскольку ей, по ее положению в

обществе, не полагалось получить что-либо более высокое по качеству, и т.д. «Викторианское» общество крепко сторожило Диккенса!

* * *

Подобное – и столь же прискорбное – превращение произошло на переломе от сороковых к пятидесятым годам с высокоталантливым (поначалу!) французским живописцем Гюставом Курбе. Выступив впервые в 1844 году с автопортретом в виде раненого, он десяток лет, до середины пятидесятих годов, оставался в довольно противоречивом «взвешенном» состоянии – между точным и нередко очень весомым и внушительным следованием внешнему жизненному правдоподобию в таких лучших своих картинах, как «Похороны в Орнани» (1849), «Послеобеденный отдых в Орнани» (1849), «Дробильщики камня», «Портрет Бодлера», «Человек с кожаным поясом» и другие, и тяготением к очень нехитрой литературной выдумке и «красивости» в таких вещах, как «Автопортрет с собакой», «Влюбленные», «Сумасшедший», «Сомнамбула», «Женщина с козленком», «Девушка в одновесельной лодке», «Испанская танцовщица» и проч. Если в первого рода работах Курбе его сильной стороной, заслужившей ему видное место в тогдашней французской живописи, был плотный, тяжелый, очень черный – без света и воздуха – колористический строй и осязательная вещественность изображенных людей и предметов, вне какой-либо интеллектуальной и психологической характеристики, то слабой стороной в перечисленных мною картинах другого плана – искусственность и фальшь человеческих образов, уже вводившие художника в сферу «салонного» искусства. Судьба Курбе зависела от его решения, какой дорогой идти – первой или второй. Он предпочел вторую.

С 1850 года и уж особенно после государственного переворота 1851 года картины такого рода, как «Дробильщики камня» или «Похороны в Орнани», почти исчезают, - последней была написанная в 1854 году картина «Веяльщицы». Долше держались приемов плотной, вещественной живописи пейзажи, особенно марины Курбе. Но с начала 1850-х годов резко возросла роль чисто «салонных» элементов в живописи Курбе, свидетельством чему были такие картины, как «Барышни на Сене», «Купальщицы» или «Реальная аллегория» – странно задуманная (или, вернее, надуманная) большая картина, в которой Курбе изобразил себя пишущим в очень темной мастерской по воображению пейзаж родного Орнана почему-то в обществе весьма толстой и вульгарной обнаженной натурщицы; по краям он изобразил, с одной стороны, нескольких своих друзей, не обращающих на него никакого внимания, с другой стороны – нелепые олицетворения различных человеческих пороков. Ни эта огромная картина, ясно говорящая об отсутствии у Курбе каких-либо философских способностей, ни грубые, словно раздувшиеся от обжорства «Купальщицы», ни весьма противные «Барышни на Сене» не несли в себе никакого серьезного смысла и не отличались особым вкусом. Но дальше пошли совсем недопустимые вещи: непристойные порнографические картины, написанные по заказу турецкого миллионера Халил-бея, или чудовищная по своей фальши

картина «Старик-нищий, подающий милостыню нищему мальчику», - полная сдача позиций самому законченному и самому лживому «викторианству». И такой «смирный» Курбе был благосклонно принят официальной академической критикой – никакой опасности он больше не представлял.

На основе ранней живописи Курбе критик (и не слишком одаренный романист) Шанфлери создал свою теорию «реализма», истолкованного им как точное, буквальное повторение внешнего вида природы без всякого психологического и идеологического ее наполнения и – боже упаси! – без всякой ее оценки. Шанфлери, по всей вероятности, был и автором предисловия к каталогу персональной выставки Курбе 1855 года, озаглавленного просто и ясно – «Реализм». В таком толковании «реализм» Курбе был введен в обиход искусствоведения и критики вульгарной социологией 1920-х годов, нисколько не интересовавшейся образным и идейным содержанием искусства и понимавшей этот «реализм» чисто формалистически. Бедою Курбе было сближение с философом и теоретиком анархизма Прудоном, что, несомненно, поддержало полную беспринципность Курбе, выразившуюся в его уходе в лагерь «салонного» искусства, много от Курбе позаимствовавшего, начиная с пятидесятих годов; беспринципным идеям Прудона приходится приписать ответственность за не слишком хорошее поведение Курбе во время Парижской коммуны, к которой он примкнул и которую в конце концов предал, подписав вместе с другими анархистами-прудонистами резкий протест против важнейших военных решений Коммуны, напечатанный в газетах, когда версальцы уже установили блокаду Парижа.

Курбе достоин безусловного уважения за свою раннюю – пусть не слишком одухотворенную – живопись таких картин, как «Похороны в Орнани», «Дробильщики камня», «Веяльщицы», «Портрет Бодлера», и немногие другие, особенно уж за те редкие у него вещи, где есть и психология и одухотворенность, как его «Портрет Шопена» или «Девушка» Художественной галереи Армении в Ереване. Но нет никакого права и надобности поддерживать созданный вульгарной социологией миф о «революционности» *всего*, без изъятий, искусства Курбе, на основании его малоудачного (мягко выражаясь) участия в Парижской коммуне. Это один из тех ложных мифов, которые до сих пор засоряют науку об искусстве.

* * *

Время, предшествовавшее революции 1848 года, с конца 30-х годов, как и годы, непосредственно следовавшие за революцией 1848 года, до начала пятидесятих годов, увидело большую группу великих художников, писателей и музыкантов, смело и бескомпромиссно противопоставивших свое искусство прочно сложившемуся буржуазному строю, со всеми его дурными и отталкивающими качествами. Принадлежащие к разным национальным школам, эти мастера образовали мощную согласную армию, действовавшую очень единодушно и даже словно согласованно против общего врага, - несмотря на отдаленность друг от друга и часто фактическую несвязанность друг с другом. Никто не пробовал

сопоставить и сблизить творчество этих художников, писателей, композиторов разных стран. Мне же кажется, что это сделать необходимо, так как исторически роль и судьба этих мастеров были сходны и едины.

Все они так или иначе опирались на открытия и завоевания предшествовавшего периода, были тесно с ним связаны, часто начали свою творческую работу раньше — в середине или даже начале тридцатых годов. Но полной творческой зрелости, полной силы достигли именно теперь, в самом конце тридцатых — начале сороковых годов. К 1848 году этот фронт настоящего художественного творчества развернулся в полную силу.

Среди художников разных стран, в период от конца тридцатых годов до начала пятидесятых, стремившихся решать в своем искусстве идейные и художественные задачи большого гуманистического содержания и значения, не только чуждые, но прямо враждебные утвердившемуся в Европе и Америке буржуазному образу жизни и мышления, бесспорно первое место принадлежит гениальному русскому живописцу и рисовальщику Александру Иванову. То, что он все свои зрелые годы прожил в Италии, то, что его искусство впитало в себя неумирающе живое наследство искусства Древней Греции и итальянского Возрождения и претворило это наследство так глубоко, так самобытно, так ни на кого не похоже, став одной из ведущих и определяющих творческих сил в развитии большого искусства девятнадцатого века, очень способствовало тому, что, оставаясь русским художником, Александр Иванов мог свободно говорить на «общеευропейском» языке, перекрывающем всякие национальные пределы. О значении Александра Иванова совершенно справедливо сказал Н.Г.Машковцев⁶⁵: «Иванов мечтал о «златом веке человечества», о будущем братстве и счастье людей, в достижении которых важнейшую роль должно было сыграть искусство. Он стремился к такому творчеству, которое могло бы стать на уровень современного научного знания и создать произведения, способные удовлетворить новым запросам человечества. Творения самого художника исполнены этого прогрессивного и общечеловеческого смысла; они являются в то же время бесспорным и ярким выражением того национального духа, который сказался в поэзии Пушкина, в созданиях Гоголя, Достоевского и Льва Толстого, в музыке Глинки, Мусоргского, Чайковского и Рахманинова».

Действительно, в идеях Александра Иванова было много близкого мечтам его современников — социалистов-утопистов, и для него размышление было столь же важной основой художественного творчества, как и глубина чувства. Некоторым ученым-искусствоведам не нравилась эта склонность Александра Иванова к размышлениям. Как сказал автор недавней книги об Иванове⁶⁶: «С редкостным постоянством и однообразием формулировок повторяющаяся версия о трагедии ивановского творчества вследствие преобладания интеллекта над вдохновением остается фактически непроверенной. Была ли в действительности «мысль» Иванова настолько отвлеченной, чтобы

расстроить гармоническое равновесие творческих способностей, - этот вопрос пребывает открытым до сего дня».

Мне непонятно, почему несостоятельная и нелепая «версия», родившаяся в воображении людей, явно не ведающих, как вообще работают художники, должна еще «проверяться» и по какой причине «этот вопрос пребывает открытым до сего дня». Редко можно встретить столь гармоническое *единство* разума и чувства, интеллекта и вдохновения, как в главных и лучших творениях Александра Иванова — в «Аполлоне, Кипарисе и Гиацинте», в «Явлении Христа народу» и в этюдах к этой картине, в пейзажах и этюдах обнаженных мальчиков сороковых и пятидесятых годов, наконец, в удивительных «Библейских эскизах». «Мысль» Александра Иванова надежно оберегала его — как только во второй половине тридцатых годов он сложился как художник — от непродуманных, ошибочных шагов и затей, какие бывали у величайших мастеров. У Александра Иванова ошибок не было. Не было и никакой «трагедии».

Наоборот, можно только с великим уважением отнестись к продуманной целенаправленности и непреклонной принципиальности творческой работы Александра Иванова, к его бесконечной самопроверке, даже к его медлительности. То, что некоторые картины казались ему «незаконченными», происходило от величайшей требовательности к себе. Сейчас, с точки зрения конца двадцатого века, трудно даже сообразить, что, собственно, мог он считать «незаконченным»!

Достигнуть совершенного мастерства удалось ему не легко, ему упорно и долго мешали. Только к своим тридцати годам он смог, наконец, вырваться из оков и пут академической школы.

Он был не слишком послушным учеником, и это вызывало раздражение; его долго не пускали в заграничную командировку, а когда допустили, донимали нудными и императивными требованиями «смотреть то-то», «писать то-то», и ему приходилось подчиняться, чтобы не остаться без денежной поддержки. Но уже посреди не слишком обильных вымученных, скучных и никчемных «исторических» картин ранних лет, писавшихся по принуждению, Александр Иванов постоянно делал прекрасные рисунки. Уже в двадцатые годы, годы ученические и несамостоятельные, он рисовал как бог или — как Энгр.

Как хорош сделанный в восемнадцать лет, в 1824 году, рисунок «Молодой натурщик с палкой в левой руке»! Это не безликий, равнодушный учебный рисунок, какие обычно делались учениками Академии Художеств, а живой и прекрасный поэтический образ. Бесподобен сделанный сразу по приезду в Италию во Флоренцию, в 1830 или 1831 году рисунок «Венера Медицейская» — три изображения прославленной статуи с трех точек зрения на одном листе. Достоянная дань преклонения художника перед вдохновенной красотой древнегреческого искусства! Италия немедленно пробудила живую красоту и поэтическое вдохновение в делавшихся для себя этюдах Александра Иванова с натуры маслом. Таковы «Мальчик пифферари»,

«Полулежащая обнаженная девушка», «Девочка-альбанка в дверях» – драгоценные своим изяществом и нежностью образы, полные глубокого чувства и выверенные строжайшим разумом!

Над очень красивой картиной «Аполлон, Кипарис и Гиацинт, занимающиеся музыкой и пением» Александр Иванов трудился шесть лет – с 1831 до 1836 года – и «бросил» ее якобы неоконченной. Никакой незаконченности в ней, однако, не видно, а фигура подростка Кипариса так хороша, как редко бывало у самого Александра Иванова, у Энгра, у Шассерио – у всех поэтов безмятежной и прекрасной юности.

В этой картине полностью исчезли последние отблески академической рутины, навязывавшейся художнику, - она сияет светозарными красками, объединенными в нежную гармонию. Никаких воспоминаний о Менгсе или Карстенсе, никаких намеков на болонских академиков 17 века. Если нужно здесь говорить об образцах, воодушевлявших Александра Иванова, то это образцы, достойные внимания и изучения – Пуссен и Торвальдсен: первого художник копировал по дороге в Италию в Мюнхене (не «Оплакивание» ли?), со вторым постоянно встречался в Риме.

Уже в середине тридцатых годов Александр Иванов задумал большую картину «Явление Христа народу», сделал много разнообразных эскизов и в 1837 году перенес последний эскиз на огромный холст, занявший двадцать лет его жизни и так, по его мнению, и неоконченный. Сейчас не заметно, чего там не хватает. Эта величавая и бесконечно содержательная, подлинно монументальная работа потребовала множества, всевозможных этюдов, и эти этюды к отдельным фигурам, к пейзажному фону образовали блистательную вереницу совершенно самозачинных созданий, многие (и лучшие) из которых вполне можно воспринимать как самостоятельные художественные творения. Александр Иванов для всех действующих лиц своей многофигурной композиции добивался максимальной психологической насыщенности и выразительности, - его задачей было показать, как по-разному разные люди откликаются на общую для всех весть о появлении Мессии. Такие этюды, как «Голова Иоанна Крестителя», «Голова раба», «Странник», «Мальчик» (в повороте человека, ближайшего к Христу), и другие принадлежат к числу высших для девятнадцатого века художественных воплощений духовного богатства человека. Пейзажи и этюды обнаженных мальчиков среди природы, какие Александр Иванов написал в сороковые и пятидесятые годы, чтобы усовершенствовать, как ему казалось, недостаточную пространственность и светоносность широкого фона его большой картины, вообще с самого возникновения получались у него самостоятельными картинами, уже не имеющими отношения к замыслу «Явления Христа народу». Среди этих работ – такие шедевры, как «Мальчик на солнце» (сидящий на белой простыне, расстеленной на земле), или «Ветка» (нависшая, как у Гойи, над далеким целостно обобщенным пейзажем), или прекрасная «Аппиева дорога на закате». Я с большим волнением могу засвидетельствовать необычайную верность Александра Иванова реальной природе и его великое мастерство

извлечения самого существенного и главного из каждого пейзажного мотива, так как природа этих мест за прошедшие сто сорок лет несколько не изменилась, а мне довелось исходить все маленькие городки вокруг Рима, где писал Александр Иванов – Альбано, Кастельгандольфо и другие; вдоль Аппиевой дороги я ездил не раз – из Рима в Неаполь и Пестум или в «Cinocitta» – Киногород – к Федерико Феллини.

Академическое начальство времен Александра Иванова и вульгарную социологию нашего века одинаково смущала тема, избранная Александром Ивановым для своей большой картины, но с полярно противоположных позиций: одних возмущало, как посмел художник превратить Христа из «сына божия» в реального странствующего проповедника ранних лет Римской империи (реальной истории, по этому мнению, тут никак не было места!), а другим не нравилось, зачем Александр Иванов вздумал взять религиозную тему. Ни то, ни другое не имело никакого отношения к замыслу и результату огромной и долгой работы художника. Он так и понимал избранную им тему как реальное историческое событие и изобразил все с подлинно научной точностью пейзажа, обстановки, костюмов и, главное, человеческих характеров, - не хуже Вальтера Скотта или Пушкина в «Арапе Петра Великого» или «Капитанской дочке», и его интересовало прежде всего *народ*, ждавший избавления от тяжелого гнета императорского Рима и увидевший надежду на – хотя бы моральное – избавление в раннем христианстве. Ничего, собственно, религиозного в церковном смысле в картине не было. Александр Иванов хотел решить – и решил смело и глубоко – историческую и психологическую задачу, важную для его времени и оставшуюся важной и для двадцатого века. Его советником был мудрейший Гоголь, живший тогда в Риме, и оба они не ошиблись в глубокой значительности ивановского замысла.

Принято говорить, что картина «Явление Христа народу» якобы распадается на части, на не связанные воедино фигуры или группы людей. Не вижу этого. Поведение, позы, жесты всех героев картины «срежиссированы» с отменным мастерством; каждый человек в картине Александра Иванова играет назначенную ему роль не хуже, чем то будет в исторических картинах Сурикова (именно русской живописи выпала на долю честь дальнейшей высокой разработки исторических тем, продолжившей открытия и достижения Александра Иванова). - Для царской России картина Александра Иванова была неприемлема – не случайна та ничтожно малая цена, демонстративно заплаченная за эту картину Александром II на посмертной выставке художника в Петербурге.

И в картине и особенно в поздних этюдах Александр Иванов пришел к важным новшествам в передаче световоздушной среды. Достаточно взглянуть на прекрасную фигуру юноши, выходящего из воды, в левой части картины. Эти поиски светоносности цвета, света, строящего пространство, имели не только формальный характер, - они привели к глубоким изменениям всего художественного языка искусства Александра Иванова в последнее десятилетие его жизни, с конца сороковых годов. С особенной силой это выразилось в гениальном

создании конца жизни Александра Иванова — обширной серии акварельных «Библейских эскизов».

По этим эскизам Александр Иванов предполагал расписать фресками стены некоего грандиозного «храма науки». Он не успел осуществить свой монументальный замысел, но эти небольшие акварели несут в себе нечто действительно монументальное и грандиозное. Стремительный, смелый, свободный рисунок, прозрачный и лучезарный свет, строящий пространство изображенной сцены, мощная динамика движения и ритма — все это выводит «Библейские эскизы» на уровень «Фауста» Гете или росписей Гойи. Фантастические сцены чередуются здесь с реальными, — и в тех и в других поражает безграничная сила воображения и выдумки художника. Он оглядывается теперь на прежде чуждого ему Микельанджело, изучает византийские фрески и мозаики, вспоминает виденные в Венеции картины и росписи Тьеполо, оставаясь абсолютно оригинальным и новым. Совершенно фантастические эпизоды Библии — «Хождение по водам», «Моисей получает скрижали закона от Саваофа», «Благовещение» и другие — так и решены, как сказочное видение, торжественное, величавое, высокопоэтическое. Александр Иванов использует здесь и строгую ритмику древнеегипетских рельефов и росписей, и стремительную экспрессию византийских фресок. Иначе смотрятся сцены реальной жизни, но и они проникнуты удивительной гармонией художественного образа, поражают своим неожиданным (глубоко продуманным и ярко эмоциональным) режиссерским решением действия — поведения, поз, жестов всех героев изображенной сцены, мастерством стройной и целостной композиции, точного, максимально экономного, изумительно меткого рисунка, эмоционально и психологически обусловленного цвета. Таковы «Три странника у Авраама», «Давида зовут на царство», «Сбор манны в пустыне» и многие другие; необычайным трагическим пафосом, при внешней сдержанности, пронизан лучший и сильнейший из всех «Библейских эскизов» лист «Богоматерь, ученики Христа и женщины, следовавшие за ним, смотрят издали на распятие».

Александр Иванов был бескорыстным, самозабвенным мечтателем, типичным для тех лет интеллигентом-идеалистом; он был далек от политики и плохо в ней разбирался, однако всем своим существом чувствуя неладное в окружающей общественной жизни. Он был плохо понят большинством современников, найдя, в противовес этому, полную поддержку у крупнейших русских художников последующих поколений — Крамского, Ге, Сурикова, Врубеля, Серова и многих писателей, начиная с Гоголя и Герцена. Их почтительное уважение было полностью поддержано и советскими художниками, естественно утвердив суждение об Александре Иванове как величайшем русском художнике нового времени.

* * *

Из художников других стран конца тридцатых — начала пятидесятых годов лучшими и сильнейшими сторонами своего искусства близок Александру Иванову тонкий и обаятельный

французский живописец и рисовальщик Теодор Шассерио.

Ему не повезло у ученых историков искусства. Станным, с их точки зрения, образом он с одинаковым уважением и восхищением относился и к Энгру, и к Делакруа, и в его работах можно ясно видеть отзвуки искусства обоих великих мастеров, правда, без всякого подражания им. Так как Энгра полагалось числить по разряду «классицизма», а Делакруа — «романтизма», то такое абсолютно ненаучное смешение пристрастий Шассерио вызывало неприязненное недоумение, и его попросту обходили, считая каким-то неразумным эклектиком. О том, что Шассерио был прекрасным художником сам по себе и что он имел все основания одинаково любить Энгра и Делакруа, как правило, не задумывались.

Ведь дело в том, что Энгр и Делакруа — как я уже писал — вовсе не были в своих лучших творениях так полярно противоположны и несовместны, как это привыкли писать во всяких школьных учебниках и популярных книжках. Совместить лучшие, наиболее благородные качества обоих не было неразрешимой или противоестественной задачей. Ясная энгровская гармония и взволнованная экспрессия Делакруа могли меняться местами или просто сливаться у самих этих великих художников. Так ли далеки друг от друга «Купальщица» Энгра (из музея в Байонне) и «Девушка на кладбище» Делакруа? Шассерио сумел переплавить, и притом самым необычным и своевольным путем, усвоенные им от обоих мастеров художественные приемы в органическое и целостное единство, бесконечно далекое от какого-либо механического смешения и эклектики. В картинах Шассерио, начиная с самых ранних, а позднее и в монументальных его росписях можно видеть чеканно-строгую, продуманно выверенную форму, в которую заключено глубоко эмоциональное, взволнованное, нередко тревожное и драматическое содержание.

Шассерио сложился как художник необычайно рано: ему было всего девятнадцать лет, когда в 1838 году им были созданы такие мастерские, проникнутые глубоким поэтическим чувством картины, как «Сусанна» и «Венера Анадиомена». Такие же тонкие, нежные, полные душевного волнения, поражающие своей неожиданной обостренностью образы прошли сквозь всю короткую жизнь Шассерио — будь то «Андромеда, прикованная к утесу», или «Аполлон и Дафна», или «Дездемона», или «Жена рыбака», или «Спящая нимфа», или «Тепидарий» и другие; высшей вершиной всего творчества художника стала написанная в 1842 году (когда ему было двадцать три года) «Эсфирь» — странный, угловатый, непривычно острый и вместе с тем поразительно тонкий и обаятельный женский образ, одно из бесспорных сокровищ французской живописи девятнадцатого века. Фигура этой сидящей полуобнаженной девушки, убирающей светлые волосы высоко поднятыми руками, с умным и грустным взглядом, словно развернута на плоскости картины, каким-то таинственным образом совмещая грацию рельефов храма Ники Аптерос с дерзким изяществом египетских росписей и рельефов времен Эхнатона. Шассерио не был почтительным и покорным учеником Энгра и Делакруа

— он был смелым изобретателем новых, небывалых художественных образов, прилагавших путь и «Берте Моризо с букетом фиалок» Эдуарда Манэ, а с другой стороны — к эпическим панно Пюви де Шаванна.

Шассерио писал и прекрасные портреты, лучшие из которых ранний «Автопортрет» и особенно «Две сестры» (1843) — строгий, спокойный образ, полный глубокого уважения к индивидуальному душевному миру явно близких и в то же время разных моделей. В карандашных портретах — Ламартина, Токвиля, актрисы Алисы Ози и других — Шассерио верно и достойно следует Энгру и в реальной зоркости психологической характеристики и в стройном ритме плавных, текучих линий.

Уже в начале сороковых годов Шассерио обратился к монументальной живописи. Почти все его росписи погибли — от сырости или равнодушия правительственных чиновников, но несколько фрагментов росписи снесенного здания Cour de Courantes спасти удалось — они в Лувре. На большой лестнице этого прозаического здания Шассерио написал, на противоположных стенах, два цикла фресок — «Война» и «Мир». Хотя Шассерио приходилось, после довольно долгого пребывания в Алжире, писать воинственные схватки арабских всадников, напоминающие подобные работы Делакруа просто сходством выбранных мотивов и экзотических костюмов, все же такого рода темы мало соответствовали мирному и поэтическому характеру художника, и такие картины, как и фрески цикла «Война», получились у него малоинтересными. Зато сохранившиеся фрагменты цикла фресок «Мир» принадлежат к числу самых совершенных творений Шассерио. Особенно хороши сцены «Отдых жнецов» и «Молодые матери»; не уступают им и аллегорические фигуры, обрамлявшие фрески «Мира» — «Молчание», «Размышление и Чтение», «Океанида», как всегда в лучших работах художника изящные и тонкие.

У Шассерио не было таких грандиозных замыслов, как у Александра Иванова. Я осмеливаюсь, однако, сблизить этих художников в некоторых важных и определяющих сторонах их творческого облика. Как Александр Иванов, Шассерио был бескорыстным мечтателем, чуждым окружающей буржуазной среде и утопически желавшим прихода «золотого века», — это особенно выразилось в цикле его фресок «Мир». Как Александр Иванов, Шассерио преклонялся перед красотой и духовной целостностью античной Греции и обращался за вдохновением к Библии. У обоих чистота и строгость освобожденной от всего случайного зорко наблюдаемой реальной формы служат выражению глубокой человечности и сердечности. Оба пришли к идейно значительной монументальной живописи. Оба неизменно опирались на пристальное изучение природы и выбирали самое существенное и главное.

Наконец, есть разительная близость художественного языка и поэтического образного строя, стоит сопоставить ивановского «Мальчика на солнце» и «Сидящую нимфу» Шассерио, «Эсфирь» и такие «Библейские эскизы» Иванова, как «Три странника у Авраама» или «Давида зовут от стад» и т.д. Александр Иванов был шире, величественнее, мужественнее Шассерио, но шли они, не зная друг

друга, по общей дороге.

* * *

В таких картинах, как, например, «Прерванное чтение», к Шассерио близок другой мечтатель во французской живописи середины девятнадцатого века — Камилль Коро. Здесь та же верность натуре, сочетающаяся с поэтической одухотворенностью человеческого образа, та же лирическая мягкость и нежность. Но Коро прежде всего занимался тем, чем совсем не занимался Шассерио, — пейзажной живописью.

Еще в двадцатые годы, под впечатлением от виденных в Париже картин и этюдов Констебля, Коро обратился к изображению природы, сначала итальянской (в Италии он жил долго), позже французской. Как и Александру Иванову, ему лишь к тридцати годам удалось освободиться от навязанной академической рутины, и, лишь увидев в Салоне 1824 года пейзажи Констебля, а затем и его этюды, присланные во Францию, он резко оборвал бесплодные занятия академической «исторической» живописью и никогда больше к ней не возвращался, поняв, что должен делать нечто совсем иное. В ранних, с 1826 года, итальянских пейзажах он разрабатывал прежде всего светоносную воздушную среду — близко к Сильвестру Щедрину и Ричарду Бонингтону, но с менее отчетливо выраженной индивидуальностью видения. Перед смелостью, широтой и свободой Констебля он до поры до времени испытывал явную робость и преодолел эту робость много позднее, уже во Франции. Именно французские пейзажи Коро, писавшиеся им по всей стране от Прованса до Нормандии, определили окончательно его творческий облик.

Именно тогда он пришел к целостному и обобщенному взгляду на жизнь и сумел пронизать свои наблюдения обыденной французской природы глубоким лиризмом и ярко индивидуальным восприятием ее красоты. У него возникла широта и свобода обобщения, неизменно окрашенные мягкой и эстетической созерцательностью (не в пример смелой и мужественной силе Констебля или Манэ), — природа в глазах Коро приобрела умиротворенный, почти идиллический характер. Самый выбор природных мотивов получил почти постоянный облик: дымчатые, туманные дали, утренняя роса или вечерние сумерки, тихие речные заводи, небо, затянутое облаками, и т.п. Он словно боялся яркого солнечного света и сверкания красок. Даже колорит его пейзажей получил почти неизменный нежный серо-зелено-голубой, становящийся нередко просто условным цветовой строй. Конечно, салонная критика все время попрекала его за «незаконченность», а жюри Салона отвергало все его работы.

Лишь в конце жизни, в пятидесятые и шестидесятые годы, живопись Коро перестала быть нежной и мечтательной с таким упорным постоянством — у него стали появляться более энергичные и более свободные по композиции пейзажи, как его «Мост в Манте» или московский «Порыв ветра». К сожалению, с ним случилась не очень хорошая перемена: в явно компромиссных намерениях он часто стал «населять» свои пейзажи мифологическими фигурами, достаточно банальными «нимфами» и пастухами, доходя до полной безвкусицы, но

вызвав полное благоволение и признание обывательской буржуазной публики и выражающей ее мнения критики. Такой Коро стал даже знаменитостью. Но подобного рода работы (вроде московской «Дианы в лесу») хоть и очень сильно вредят Коро при подведении «основных итогов» художественного творчества девятнадцатого века, все же не могут заслонить собою подлинно прекрасные работы тех же самых лет, никакой близости с «салонной» живописью не имеющие.

Со своими переменами в хорошую сторону Коро несколько запоздал, его в это время уже обогнали более молодые художники – Буден, Йонгкинд, Манэ, - и он остался несколько в стороне от главной линии развития французской живописи. Ему мешало, конечно, и довольно монотонное повторение раз найденных приемов, к которому он был склонен. Но если отобрать все лучшее, что было им создано за очень долгую жизнь, от двадцатых до семидесятых годов, не обращая особого внимания на даты, то возникнет образ художника, вполне достойный искреннего и серьезного уважения. Если даже для Коро любовь и внимание к реальной природе были средством ухода от окружавшей художника неприглядной действительности – конечный результат такого ухода не имел с этой окружающей средой ничего общего.

* * *

В случае с гениальным русским поэтом Тютчевым, все лучшие свои стихи посвятившим природе и любви, можно лишь пожалеть, что кроме них он всю жизнь покушался писать и другие стихотворения, откликавшиеся на события исторической и общественной жизни. Муза, а то и сам бог поэзии Аполлон жестоко наказали поэта, проложив непреодолимую пропасть между великими творениями его природной, любовной и философской лирики – и наивным, примитивным славянофильством, порождавшим неизменно лишь нелепые, неуклюжие вирши, недостойные ни внимания, ни памяти. Редко бывало, что бы так безнадежно обреченно проваливались попытки придать поэтическое звучание грубым идейным заблуждениям.

От подобных ошибок совершенно свободна величественная, бурная, напряженная, сплошь и рядом неожиданно причудливая и странная, то сияюще светлая, то глубоко трагическая лирика природы Тютчева, всегда связанная с мудрыми размышлениями о человеческой жизни, о месте человека в мироздании. По глубине и тонкости восприятия природы, по интенсивности и силе ощущения ее бесконечной изменчивости, по мастерству передачи сложнейшей динамики всевозможных состояний и превращений природы Тютчев поднялся здесь на уровень образов природы у Пушкина, Китса, Констебля – уютный и простодушный Коро кажется рядом с ним наивным и элементарным. Тютчев не боится самых резких контрастов света и тени, самой смелой символики и метафоричности, сопоставлений самых нежных и деликатных оттенков чувства и самых мощных обобщений, достойных гетевского «Фауста». Вот как он писал в 1850 году:

*Под дыханьем непогоды,
Вздвухшись, потемнели воды*

*И подернулись свещом –
И сквозь глянец их суровый
Вечер пасмурно-багровый
Светит радужным лучом.
Сыплет искры золотые,
Сеет розы огневые
И уносит их поток.
Над волной темно-лазурной
Вечер пламенный и бурный
Обрывает свой венок...*

Ведь отсюда совсем близко до Малларме, до Блока, до Пастернака!
Вот еще пример, относящийся к 1852 году:

*Не остывшая от зною,
Ночь июльская блистала...
И над тусклою землею
Небо, полное грозюю,
Все в зарницах трепетало...
Словно тяжкие ресницы
Подымались над землею,
И сквозь беглые зарницы
Чьи-то грозные зеницы
Загорались порою...*

Но Тютчев писал так с давних пор, уже в тридцатые годы сильно отличаясь от других поэтов пушкинской поры, хоть и не доходя, быть может, до позднейшей своей напряженной образности и символичности. Вот стихотворение, написанное где-то перед 1836 годом:

*Тени сизые смесились,
Цвет поблекнул, звук уснул –
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул...
Мотылька полет незримый
Слышен в воздухе ночном...
Час тоски невыразимой!..
Все во мне, и я во всем!
Сумрак тихий, сумрак сонный,
Лейся в глубь моей души,
Тихий, томный, благовонный,
Все залей и утиши.
Чувства – мглой самозабвенья
Переполни через край!..
Дай вкусить уничтоженья,
С миром дремлющим смешай!*

Такое сочетание тончайшего восприятия природы, неразрывно вместе с тончайшим анализом душевного состояния не только поэта, но любого человека, свободного от предрассудков и сниженных, стандартизированных понятий господствующей псевдокультуры – было подвигом. В подобном соединении лирики природы и лирики сложной

душевной жизни Тютчев словно пролагал дорогу большим поэтам второй половины девятнадцатого века — Бодлеру, Уитмену, Фету, да во многом и более поздним поэтам разных стран.

* * *

В пейзажной живописи середины девятнадцатого века, в тот период, о котором я сейчас пишу, трудно найти мастеров, сколько-нибудь близких по зоркости наблюдения и силе переживания природы к Тютчеву. Барбизонцы такими способностями не обладали, да и создали лучшие свои работы позднее, уже в пятидесятые и шестидесятые годы. Все же в разных странах в сороковые годы появились живописцы, способные видеть и чувствовать природу не поверхностно и не банально (что было свойственно, например, художникам «школы реки Гудзон» в Соединенных Штатах Америки), а с ярко индивидуальной тонкостью чувства и остротой восприятия обыденной, повседневной реальной природы, без всякой сентиментальной идилличности и без уступок «принятым» в обществе понятиям и вкусам.

В русской живописи таким был Сорока — удивительный и необычный художник, учившийся у Венецианова, но пошедший своей собственной дорогой. Изящная точность исполнения его пейзажей (а иногда и интерьеров усадебных домов), где взвешена и художественно оценена каждая деталь, соединена у него с неожиданной остротой, даже причудливостью композиции, а главное — с живым и чистым лиризмом. Человеческие фигуры спокойно и просто включены в его картины, неразрывно слитые с окружающим их миром. «Кабинет в Островках» (1844) — это поистине олицетворение тихой, медлительной, сосредоточенной жизни: просторная комната в усадьбе, с окнами на далекие луга и рощи, письменный стол на первом плане, мальчик, читающий книгу на диване, — ощущение, что такое задумчивое и поэтическое состояние обыденной жизни было всегда и будет длиться вечно. Но еще значительнее и весомее у Сороки изображения природы. Эпической монументальностью веет от небольшой картины «Рыбаки» (в Русском музее): широкая недвижная гладь озера, далекий плоский берег с усадьбой, деревенскими избами, деревьями, под очень высоким небом, и на первом плане — два крестьянских мальчика: один ловит рыбу, другой — в лодке, еле скользящей по зеркальной поверхности воды. Светлые краски, свет и воздух и величавый покой природы, вобравший в себя и молчаливую человеческую жизнь. Можно подумать, что так воспринимать природу должен был мудрый, спокойный человек, глядящий на мироздание с высоты всеобъемлющей философской мысли! На самом деле — какую силу духа имел этот художник, при том, что он был крепостным у жестокого и дрянного помещика и кончил жизнь самоубийством...

В Соединенных Штатах Америки в сороковые годы выступила целая группа одаренных художников-пейзажистов, не гнавшихся за необыкновенными романтическими и экзотическими эффектами, а умевших извлекать глубоко поэтическое настроение и чувство из самых заурядных и обыденных явлений природы и связанной с природой

человеческой деятельности. Джордж Калед Бингем писал незатейливые сцены из жизни охотников Среднего Запада («Торговцы мехами, спускающиеся по реке Миссури» и другие, подобные этой, картины). Другие — Мартин Хид, Фиц Хью Лэйн, Уильям Сидней Маунт — работали в Новой Англии и писали простую и скромную, по необычайно привлекательную природу североатлантического побережья Штатов. О Лэйне я сам написал однажды⁶⁷: «Он жил и работал в Новой Англии, особенно в штате Мэн, и на нем лежит печать высокоинтеллектуальной среды старых университетских городов, свято оберегавшей духовные традиции Века Просвещения и эпохи американской революции. В пейзажах Лэйна, всегда очень простых и строгих, с ясным чередованием пространственных планов, с почти иллюзионистической точностью наблюдения деталей пейзажа, но смягченной колористическим и световоздушным единством, предстает та самая скромная, незффектная природа северного океанского побережья, что предстала когда-то глазам первых пришельцев из Англии. И эти пологие берега, изрезанные спокойными бухтами, невысокие холмы, поросшие дубами и кленами, морская гладь, оживленная белыми парусами лодок, — обжитой человеческий мир, преломленный через глубоко лирическое чувство, — придают пейзажам Лэйна и близких к нему художников (таких, как Джон Шерборн Блент, Мартин Джонсон Хид, Джеймс Э.Сайдем, и другие) немеркнущую от времени прелесть и неугасимую поэтическую взволнованность».

Маунт написал только одну действительно замечательную картину и не больше двух-трех к ней близких — остальное его творчество внимания не заслуживает. Но эта единственная серьезная работа — «Ловля угрей в Сетокете» — сохранила за ним почетное место в истории ранней пейзажной и жанровой живописи США. Скромный пейзаж и включенные в него фигуры стоящей на носу лодки негритянки с острогой и белого мальчика с веслом на корме своей ясной и строгой простотой, возвеличивающей повседневный человеческий труд, очень напоминает работы Сороки. Впервые увидав эту картину Маунта, я немедленно вспомнил о его русском современнике. В свою очередь Альфред Барр, известный американский историк искусства, придя в Русский музей в Ленинграде и увидев «Рыбаков» Сороки, воскликнул: «Но это совсем как наш Маунт!» Неожиданная на первый взгляд перекличка русского и американского художников находит объяснение в сходстве некоторых путей развития культуры в России и США прошлого века.

С хорошими пейзажами, выдающимися явное и непосредственное воздействие Констебля, выступил в сороковые годы немецкий художник Менцель, позднее от пейзажной живописи ушедший в живопись историческую и жанровую. Одновременное сложение в сороковые годы девятнадцатого века в разных странах национальных школ реалистической пейзажной живописи — вслед за Констеблем, если и без его размаха и могучей силы — было очень существенной и важной основой для высокого подъема пейзажной живописи во второй половине века, во времена Манэ и Серова, которые уже могли с полным правом

сопоставляться с великим английским живописцем, родоначальником этой важнейшей сферы художественного постижения мира.

* * *

Живая, тонкая, глубокая лирика природы, так широко развившаяся в сороковые годы прошлого века, была очень далека от банальных мертвяще прозаических и обезличенных штампов современной ей «салонной» живописи. В ее открытой чуждости и враждебности вполне сложившемуся к этому времени космополитическому «викторианству» заключалась большая психологическая и моральная сила и значительность этой линии художественного творчества. Но выразившийся в этой лирике природы протест против буржуазного отношения к миру и человеку (которому вовсе не нужна была ни реальная природа, ни какая-либо лирика) носил все же недостаточно действенный, пассивный, замкнуто-личный характер. Эта действительность и активная сила гораздо резче выражались в творениях мастеров героического плана.

Так – вполне, конечно, условно – можно определить искусство величайших мастеров своего дела, зенит творчества которых пришелся на конец тридцатых и сороковые годы, - Глинки, Лермонтова, Шумана.

Глинка – основатель русской национальной музыкальной школы и один из самых больших и ярких продолжателей пушкинской традиции в русском художественном творчестве. Начиная с середины тридцатых годов и до середины пятидесятых Глинка написал очень много романсов на слова Пушкина; самым значительным и самым прославленным его созданием стала опера «Руслан и Людмила» (1842). Но дело было не только в этой прямой встрече с образами и с гармонией поэзии Пушкина. Глинка нашел для воплощения в музыке пушкинских образов новый, вдохновенно смелый, ясный, прозрачный музыкальный строй. Он был так неожидан, нов и непривычен, что это определили слабый успех «Руслана и Людмилы» у современников. После немногих первых представлений этой оперы в начале сороковых годов она на целых двадцать лет была забыта, пока уже в шестидесятых годах не догадались, что это одна из высочайших вершин русской музыки за всю ее историю. Как сказал профессор П.Ф.Соловьев⁶⁸ «он Глинка опередил современные ему музыкальные вкусы и понятия; потому-то он своевременно и не был понят». Конечно, не был понят широкой публикой – Пушкин прекрасно его понял, и Берлиоз тоже!

Подобно Пушкину, Глинка необычайно глубоко и тонко понимал своеобразие всевозможных национальных культур. Потому ему так удался «восточный» колорит в опере «Руслан и Людмила», потому что, побывав в Испании, он мог написать увертюру «Арагонская хота», потому ему были во всей своей неповторимой оригинальности доступны и понятны и русские народные песни, и православные церковные «лады».

Это уважение и доброжелательность по отношению к самым разным другим национальным культурам – типичная и важная черта русского национального характера, органически ему присущая и нашедшая в творчестве Глинки одно из самых ярких своих воплощений. И в то же

время он безусловно самый русский из всех русских композиторов, сумевший выразить в своей музыке во всем неповторимом своеобразии весь широкий диапазон душевных состояний, свойственных русской поэзии, русской истории, да и русской природе. С такой полнотой и силой Глинка первый в русской музыке нашел адекватные средства выражения всему многообразию человеческих чувств; от героического пафоса до нежнейшей лирики.

Героический дух русской истории ярко выразился в первой опере Глинки «Иван Сусанин» (1836) и еще сильнее и глубже в «Руслане и Людмиле», хоть и в сказочной форме; лирика, в бесконечном богатстве ее оттенков, - в романах на слова русских поэтов.

Но все лучшие качества своего поэтического воображения и вдохновения Глинка вложил в свое самое совершенное создание – оперу «Руслан и Людмила».

Академик Б.В.Асафьев⁶⁹ хорошо определил эту «роскошную ткань оперы, состоящую из последования великолепных эпических песен, кольцом опоясавших мудрую балладу Финна и вещие речи Баяна. По неисчерпаемой красоте исповедуемого мелодиями чувства, цельного, неразложимого на всевозможные «изживания», это произведение могло возникнуть в недрах великой человеческой культуры великого русского народа и стать «песню песен» прекрасной души этого народа».

* * *

Я думаю, что прекрасная душа есть у каждого народа. Она может быть замутнена усилиями чуждой ей, дурной пропаганды каких-либо реакционных сил, может быть скрыта на какое-то время, если не спрятана за громогласным шумом и показушным блеском господствующей буржуазной псевдокультуры, когда речь идет о девятнадцатом веке. Но эта прекрасная душа выступает мощно и властно в творениях мастеров, опирающихся на передовые, революционные идеи своего времени. Глинка опирался на Пушкина – этого одного было достаточно для ясного и определенного формирования его идейной и художественной направленности. С самым передовым идейным кругом своей страны был связан современник Глинки и такой же, как он, гениальный немецкий композитор – Роберт Шуман.

Шуман, как и следовало, опирался на Баха, Бетховена, Шуберта – у него было, конечно, более удобное и благоприятное положение в смысле опоры на давнюю и самую высокую, какая может быть, национальную художественную традицию, чем у Глинки, которому пришлось создавать впервые национально-русскую музыку. Но Шуман был смелым и в высшей степени оригинальным продолжателем высокой традиции австро-немецкой музыки. Он был дерзким новатором.

Ни один композитор до Шумана не ставил себе целью передавать с таким бесконечным многообразием тончайшие оттенки человеческого чувства. Этому посвящена вся его фортепианная музыка – главное, чем он всю жизнь занимался. Для выражения сложнейших душевных движений он использовал новые и необычайные художественные приемы: неожиданные диссонансы, неожиданные смены ритма и темпа,

контрастные столкновения стремительной, бурной экспрессии и нежнейшей гармонии и т.д. Он придумывал непривычные композиционные построения – его «Карнавал», например, представляет собой сюиту из двадцати самостоятельных коротких пьес, следующих одна за другой.

Шуман придавал большое значение связи музыки с литературой – это самым успешным образом выразилось в его песнях и романсах. Но это с необычайным совершенством сказалось и в больших сочинениях Шумана – в его поздних ораториях «Рай и Пери» на стихи Мура и особенно «Сцены из «Фауста». Над этой последней ораторией он работал с 1844 до 1853 года; из тридцати «сцен» десять взяты из *второй* части «Фауста». В противоположность Берлиозу, он представил в этой прекрасной оратории *спасение* Фауста, строго согласно тексту Гете. И здесь тончайшая лирика соседствует с пылким возбуждением – тоже согласно Гете. Историки музыки, как мне кажется, несправедливо усматривают в позднем творчестве Шумана сороковых и начала пятидесятих годов черты будто бы начавшегося упадка его творчества. Я не ощущаю этого – вся высокая поэтичность его удивительной музыки сохранена здесь полностью, лишь приняв несколько иной композиционный строй.

Шуман непосредственно и увлеченно откликнулся на борьбу всех прогрессивных и прямо революционных сил Германии против полуфеодальной-полубуржуазной, но всецело ретроградной и мещанской немецкой действительности. Революция 1848 года и Дрезденское восстание 1849 года побудили его написать ряд революционных песен (точнее, вокальных ансамблей с духовым оркестром) и маршей. Еще раньше он включил «Марсельезу» в одну из своих увертюр!

* * *

С необыкновенной силой вспыхнуло героическое и патетическое чувство в конце тридцатых и самом начале сороковых годов в творчестве Лермонтова^{xxxix}.

Прожив очень короткую жизнь – неполных двадцать семь лет, - Лермонтов, однако, успел создать множество стихотворений, поэм, драм и других произведений, так как писал начиная со своих четырнадцати лет. Но подавляющее большинство этих ребяческих и юношеских созданий далеки от совершенства и представляют только биографический интерес, более или менее точно отражая духовное формирование поэта. До 1837 года, когда Лермонтову исполнилось двадцать три года, в массе малозначительных или вовсе не удачных стихотворений лишь очень редко возникали подлинно талантливые и прекрасные стихи вроде написанного в восемнадцать лет стихотворения «Парус» («Белеет парус одинокий...»). И вдруг в последние годы совсем короткой жизни Лермонтов стремительно поднялся на огромную высоту, превратился внезапно в великого поэта, словно на тусклом небе

неожиданно и ослепительно зажглась новая звезда. Все созданное в эти немногие последние годы (1837–1841) высокосовременно, не снижаясь больше ни разу. Переломным рубежом стало прославленное стихотворение на смерть Пушкина.

Лермонтов прожил очень тяжелую, мучительную жизнь. Скорее, можно сказать, что прожил две одновременные жизни, резко несовместимые друг с другом. Уроdlивость окружающей обстановки побудила его как вызов этой обстановке казаться не тем, чем он был на самом деле, - играть роль светского франта, бесшабашного гусара, беспечного дуэлянта. За этой маской он скрывал свою настоящую жизнь поэта. С ходом времени этот разлад приобрел поистине страшный оттенок: сосланный за стихи о Пушкине в кавказскую армию, он вел себя как бесстрашный, но и бессердечный офицер, получая похвалы начальников за то, что никакой похвалы не заслуживало. И в то же время он продолжал жить тайно своею второю жизнью и, по существу, искал смерти. Вызванный на дуэль обиженным противником, он даже не стал стрелять, позволил застрелить себя наповал.

Тем более поразительным контрастом к этой нелепой, изуродованной жизни посреди враждебного «высшего света» или военной службы явилось почти никому при жизни поэта ненужное и неведомое поэтическое творчество. Стихи 1837 года на смерть Пушкина создали Лермонтову славу и сделали его опасным для правительства Николая I. Лермонтов благоговел перед Пушкиным и со всей горечью и гневом заступился за него – поклонники Дантеса из «высшего света» получили несмыаемую пощечину. Дополнительная концовка, написанная Лермонтовым к этому стихотворению, была направлена уже прямо против царского правительства.

Все позднее поэтическое творчество Лермонтова резко враждебно «высшему свету», полицейской России и ничего общего не имеет с буржуазным образом жизни, о котором он словно и не знает, - во всяком случае, до него не нисходит. Все, что он написал в последние четыре года своей жизни, абсолютно антибуржуазно. Печально лишь то, что он и сам и его герои – очень одиноки. Бурные страсти, возвышенные стремленья, горькие сожаленья о своих подлинных или мнимых ошибках, неразрешенные конфликты разноречивых душевных движений – от полной отдачи себя другим до от всего отгородившегося мрачного эгоизма – целый мир напряженной духовной жизни в каком-то безвоздушном пространстве... Мне кажется, что Лермонтов попал не в то время – ему нужно было жить лет на двадцать раньше.

В годы аракчеевской реакции, Лермонтов, вероятнее всего, стал бы декабристом. А теперь, на рубеже тридцатых и сороковых годов, пройдя столь бесплодную внешнюю жизнь, он не смог найти себе никакого места в обстановке малопривлекательного времени, уйдя целиком в свой внутренний мир, совсем не интересный и не нужный тому общественному кругу, в котором прошла вся его короткая жизнь.

Из стихов Лермонтова последних лет его жизни, из тогда же написанных лучших его поэм («Мцыри» и «Демон»), из его замечательной

драмы «Маскарад», наконец, из его «Героя нашего времени», увенчавшего и заключившего его творческий путь, внимательный читатель может точно и безошибочно извлечь одно чувство: с высоким мастерством выраженное огромное богатство душевного мира поэта, замкнутое в тесных границах личного, индивидуального переживания, без выхода в окружающий человеческий мир и без отклика. Лишь раз в жизни, в стихах на смерть Пушкина, Лермонтов обрел прямой душевный контакт с очень большим числом человеческих сердец России тридцатых годов. Эта безысходность лермонтовского творчества несет на себе поистине трагическую печать. Его печаль и скорбь — это последняя вспышка умонастроений и душевных состояний более ранней исторической эпохи, поры революций и народных восстаний, охвативших Европу и Америку после падения империи Наполеона. Возникнув и разгоревшись уже в глухую пору николаевской России, она словно погасла в этом болоте.

В поэзии Лермонтова было много глубокой душевной нежности. Вот одно из лучших свидетельств этого:

*Слышу ли голос твой
Звонкий и ласковый,
Как птичка в клетке
Сердце запрыгает;*

*Встречу ль глаза твои
Лазурно-глубокие,
Душа им навстречу
Из груди просится,*

*И как-то весело
И хочется плакать,
И так на шею бы
Тебе я кинулся.*

Но ведь это безответное чувство! Не было в реальной действительности той женщины, к которой Лермонтов мог бы обратиться со столь пламенным обращением. Вот другой пример:

*Ночевала тучка золотая
На груди утеса-великана;
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя;*

*Но остался влажный след в морщине
Старого утеса. Одиноко
Он стоит, задумался глубоко,
И тихонько плачет он в пустыне.*

Эти стихи написаны в 1841 году, в последний год жизни поэта. И они, несомненно, глубоко биографичны. Может быть, всего лучше и всего яснее Лермонтов выразил свое душевное состояние в следующих строках:

*Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.*

*В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сияньи голубом...
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? жалею ли о чем?*

*Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!*

Это тоже ведь 1841 год! Каждая строка здесь - автобиографическое свидетельство, и какое грустное и безнадежное свидетельство! Не надо думать, что Лермонтов только был занят самим собой. Он прекрасно видел и понимал, что его окружало каждый день и что, к сожалению, дурным образом определяло его собственное поведение. В замечательном большом стихотворении «Валерик» (1840) он дал безжалостно точную и трезвую оценку войны, изобразив ее во всей ее реальной и чудовищной бесчеловечности. Об участии самого Лермонтова в этом сражении его начальник, генерал, написал⁷⁰: «...офицер этот, не смотря ни на какие опасности, исполнял возложенное на него поручение с отменным мужеством и хладнокровием и с первыми рядами храбрейших ворвался в неприятельские завалы». И все же Александр Блок в своей прекрасной статье о Лермонтове с горечью должен был написать⁷¹: «Лето 1840 года прошло в делах военных: Лермонтов проявил необыкновенную храбрость, как будто искал смерти: он стоял во главе «команды головорезов», которая «рыскала впереди главной колонны войск, как снег на голову сваливалась на аулы чеченцев и, действуя исключительно холодным оружием, не давала никому пощады». Как было бы лучше, если бы во внешней жизни Лермонтова не было бы таких деяний! Приходится зачеркивать бесследно такую внешнюю жизнь поэта, испытывая глубокое сожаление и сочувствие ему по поводу столь искалеченной жизни, оставаясь лицом к лицу с его внутренним миром, так тщательно огражденным от вторжения мира внешнего, - с его великим и вдохновенным творчеством. Его герои были или затеряны в этом внешнем — вполне реальном, историческом — мире, спускаясь иногда до жалкого ничтожества, или гордо противостояли этому миру, как его Демон, не находя, впрочем, никакого с ним доброго контакта. Это сделало Лермонтова одной из самых трагических фигур в мировом художественном творчестве девятнадцатого века.

* * *

Мне осталось написать, чтобы закончить эту третью главу книги, о тех, кто вступил в открытую и безжалостную войну со своим временем — о позднем Гейне, о позднем Бальзаке, о Гоголе, о совсем молодом

Герцене, о Домье – о втором высоком взлете его творчества в 1844–1851 годах.

Генрих Гейне вернулся к поэзии в начале сороковых годов. Живя уже десяток лет в Париже, он почти все свое время посвятил политической публицистике. Но теперь, словно чуткий барометр, уловивший приближение бури – Революции 1848 года, он обратился к политической поэзии. Но и поздняя лирика его глубоко изменила свой характер.

В поэзии Гейне сороковых годов все большее место стала занимать сатира, неизменно направленная на изобличение и высмеивание совсем выродившихся феодальных порядков в Германии и вполне к ним приспособившейся буржуазии. В сатирической поэме «Атта Троль» достается и той литературе, которая приукрашивает, идеализирует, а то и прямо защищает существующее в Германии общественное устройство. Ряд блестящих сатирических стихотворений с необычайно выразительной точностью изображает и германские порядки, и мещанскую трусость, и все возможные формы политического, религиозного, литературного мракобесия. Вот, например, великолепное стихотворение «Успокоение», в переводе В.В.Левика:

*Мы спим, как Брут, - мы любим всхрапнуть.
Но Брут очнулся – и Цезарю в грудь
Вонзил кинжал, от сна воспрянув.
Рим пожирал своих тиранов!*

*Не римляне мы, мы курим табак.
Иной народ – иной и флаг!
И всяк своим могуч и славен.
Кто Швабии по клецкам равен?*

*Мы – немцы, мы чтим тишину и закон.
Здоров и глубок наш растительный сон.
Проснемся – и жажда уж просит стакана.
Мы жаждем, но только не крови тирана.*

*Как липа и дуб, мы верны и горды,
Мы тем и горды, что дубово тверды.
В стране дубов и лип едва ли
Потомков Брута вы встречали.*

*А если б – о, чудо! – родился наш Брут,
Так Цезаря для него не найдут.
И где нам Цезаря взять? Откуда?
Вот репа у нас – превосходное блюдо!*

*В Германии тридцать шесть владык
(Не правда ль, счет не столь велик!),
Звездой нагрудной каждый украшен,*

Им воздух мартовских Ид не страшен.

*Зовем их отцами, отчизной своей
Зовем страну, что с давних дней
Князьям отдана в родовое владенье.
Сосиски с капустой для нас объеденье!*

*Когда наш отец на прогулку идет,
Мы шляпы снимаем – владыке почет!
Немца покорности учат с пеленок,
Это тебе не римский подонок!*

Вершины сатирического мастерства Гейне достиг в написанной в 1844 году поэме «Германия. Зимняя сказка». Эта полная картина всех сторон, всех обликов, всех вариаций и оттенков судорожно пытающейся сохранить отжившее прошлое общественной жизни Германии незадолго до революции 1848 года. В.В.Левик с удивительным мастерством сумел передать в своем переводе сложнейший образный, интонационный, языковой строй этой поэмы, где пламенный пафос чередуется с веселой шуткой, безудержный гротеск с резко сниженной реалистической достоверностью, нежная лирика природы с изощреннейшими издевательствами. Трудно выбрать самые яркие фрагменты – таким несть числа! Я все же приведу некоторые, особенно выразительные.

Гейне уезжает из Парижа на родину, чтобы повидать свою мать и устроить в Гамбурге свои издательские дела –
*Прощай, Париж, прощай, Париж,
Прекрасная столица,
Где все ликует и цветет,
Поет и веселится!*

*В моем немецком сердце боль,
Мне эта боль знакома,
Единственный врач исцелил бы меня –
И он на севере, дома.*

*Прощай, чудесный французский народ,
Мои веселые братья!
От глупой тоски я бегу, чтоб скорей
Вернуться в ваши объятия...*

Гейне пересекает границу и слышит пение девочки-арфистки:
... пела она о скорби земной,
О счастье, так быстро летящем,
О райских садах, где потонет душа
В блаженстве непреходящем.

*То старая песнь отреченья была,
Легенда о радостях неба,*

*Которой баюкают глупый народ,
Чтоб не просил он хлеба.*

*Я знаю мелодию, знаю слова,
Я авторов знаю отлично:
Они без свидетелей тянут вино,
Проповедуя воду публично.*

*Я новую жизнь, я лучшую песнь
Теперь, друзья, начинаю:
Мы здесь, на земле, устроим жизнь
Да зависть небу и раю.*

*Вот новая песнь, лучшая песнь!
Ликуя, поют миллионы
Умолкнул погребальный звон,
Забыты надгробные стоны*

*С прекрасной Европой помолвлен теперь
Свободы юный гений, -
Любовь призывает счастливых на пир,
На радостный пир наслаждений...*

Но Гейне прекрасно понимает, что этой возвышенной и убежденной надежде осуществиться не так-то легко. Он много раз думает об этом во время своего путешествия. Вот что говорит он в восьмой главе поэмы:

*Вот Мюльгейм. Чистенький городок.
Чудесный нрав у народа!
Я проезжал здесь последний раз
Весной тридцать первого года.*

*Тогда природа была в цвету,
И весело солнце смеялось,
И птицы пели любовную песнь,
И людям сладко мечталось.*

*Все думали: «Тощее рыцарство нам
Покажет скоро затылок.
Мы им вослед презентуем вина
Из длинных железных бутылок.*

*И, стяг сине-красно-белый взметнув,
Под песни и пляски народа,
Быть может, и Бонапарта для нас
Из гроба поднимет Свобода».*

*О, господи! Рыцари все еще здесь!
Иные из этих каналов*

*Пришли к нам сухими, как жердь, а у нас
Толщенное брюхо нажрали.*

*Поджарая сволочь, сулившая нам
Любовь, Надежду, Веру,
Успела багровый нос нагулять,
Рейнвейном упившись не в меру...*

Даже каждая шутка в этой поэме заключает в себе метко попадающие в цель стрелы. Описание — совсем в духе Рабле — своего обеда в Гагене он завершает такой концовкой:

*И вот наконец поросенка внесли,
Он выглядел очень мило.
Доныне лавровым листом у нас
Венчают свиные рыла!*

В блистательной одиннадцатой главе, проезжая Тевтобургский лес, он вспоминает победу Германа над римлянами и предается фантазии, что было бы в Германии, если бы победили римляне:

*...Друзья прогресса мощь свою
Пытали б на львах и шакалах
В песке арен, а не так, как теперь, -
На шавках в мелких журналах.
Не тридцать шесть владык, а один
Нерон давил бы нас игом,
И мы вскрывали бы вены себе,
Противясь рабским веригам...*

До высшего накала негодование и презрение Гейне доходит в воображаемом разговоре с императором Ротбартом (Фридрихом Барбароссой — идеалом германской реакции). Ужасное «грядущее» Германии, которое показала в Гамбурге богиня Гаммония, не знает равных себе по гнусности. И после созерцания этого «грядущего», Гейне говорит:

*...Блудливая свора старых ханжей
Редает, милостью бога.
Они гниют от болячек лжи
Идохнут — туда им дорога.
Растет поколение новых людей
Со свободным умом и душою...*

Заканчивает Гейне свою поэму обращением к царствующему королю Пруссии:

*Король! Я желаю тебе добра,
Послушай благого совета:
Как хочешь, мертвых поэтов славь,
Но бойся живого поэта!*

*Берегись, не тронь живого певца!
Слова его — меч и пламя.
Страшней, чем им же созданный Зевс,*

*Разит он своими громами.
Но есть и другая геенна.
Никто Огня не смирят рокового!
Там бесполезны и ложь и мольба,
Бессильно прощенье Христово.
Ты знаешь грозный Дантов ад,
Звенящие гневом терцины?
Того, кто поэтом на казнь обречен,
И бог не спасет из пучины.
Над буйно поющим пламенем строф
Не властен никто во вселенной.
Так берегись! Иль в огонь мы тебя
Низвергнем рукой дерзновенной.*

Гейне имел право писать так: он стал подлинным и бескомпромиссным революционным поэтом. В Париже он сблизился и подружился с Марксом. Он стал одним из бесстрашных революционеров, готовивших и во Франции, и в Германии Революцию 1848 года, уже не только (для Германии) антифеодалную, но и антибуржуазную. Поражение Революции Гейне воспринял очень тяжело. Он продолжал писать прекрасные стихи, но они становились все печальнее и безнадежнее. К разгрому революции прибавилась долгая мучительная болезнь. Но до конца своих дней он был в первых рядах борцов за свободу и счастье человечества. Его «Силезские ткачи», стихотворение, рожденное восстанием в Силезии в 1844 году, быть может, было вершиной его *революционной* поэзии сороковых годов, но такие стихи протянулись у него до конца его жизни. Восемь лет, с 1848 до 1856 года, Гейне был прикован к постели, но никакие физические мучения не смогли прервать его поэтическое творчество, проникнутое великой силой духа.

* * *

В наступлении на твердыни прочно укрепившегося буржуазного строя огромную роль сыграло позднее (1836–1850) творчество Бальзака.

С тех пор как в своем «Отце Горио» Бальзак обнажил все движущие пружины буржуазного отношения к миру и человеку, сорвав все маскировочные покровы в ухищрения, он прежде всего сосредоточился в своем редкостно изобильном и напряженном творчестве на таких же «сценах нравов», анализируя и представляя на поучение (а скорее, устрашение) читателей с безжалостной точностью ученого все роды, виды, вариации и оттенки *буржуазности*, всю механику и практику стяжательства, все формы потери человеческого образа и подобия.

Предмет его научных и художественных изысканий вовсе не оставался безучастным и пассивным перед лицом столь мощного наступления. Со второй половины тридцатых годов началась систематическая травля Бальзака, в которой принимали деятельное участие не только мелкие журнальные и газетные борзописцы, но и весьма почтенные литераторы вроде Жюль Жанена или Сент-Бёва. Пугаться было чего: Бальзак с такой абсолютной меткостью находил типические черты

разных сортов и категорий людей, всецело проникнутых буржуазными понятиями, стремлениями, склонностями, что в героях его романов могли узнавать себя очень многие. Эта типизация не мешала Бальзаку создавать ярко индивидуальные образы, но неизменно вбиравшие в себя приметы целого общественного слоя.

Так, например, в 1839 году Бальзак написал замечательный рассказ «Пьер Грассу» о не слишком талантливом, но чрезвычайно «деловом» художнике, избравшем путь угождения буржуазным заказчикам и ставшем уважаемым членом буржуазного общества. Он выгодно женится, он получает орден за участие в подавлении восстания, поднятого в этом самом, 1839 году тайным «Обществом времен года» во главе с Огюстом Бланки, он получает королевский заказ на написание батальной картины для Версальского музея. С поразительной осведомленностью и наблюдательностью Бальзак описал формирование типичного «салонного» художника тридцатых-сороковых годов — времени окончательного сложения стандартных норм и требований господствующего буржуазного искусства. Читая этот рассказ, кажется, что читаешь жизнеописание какого-нибудь Ораса Верне, или Делароша, или Рокплана, или иного, им подобного и реально существовавшего на свете художника. Конечно, всякий процветающий — «салонный» художник обязательно обиделся на этот весьма неуважительный рассказ и счел его злостной клеветой на художническое племя⁷².

Это мастерское умение «оживлять» во всей осязательной достоверности реальные типы парижской или деревенской жизни сделало Бальзака очень опасным и страшным для спокойствия общества «делателей денег», и ничему не помогли попытки провозглашать «упадок» творческой силы Бальзака и называть его романы «отвратительными» и «далекими от правды», как было сказано одним критиком о лучшем романе Бальзака «Утраченные иллюзии»⁷³.

Мастерство точного наблюдения и верного обобщения выступает во всех поздних романах и рассказах Бальзака. К числу самых значительных его творений конца тридцатых и сороковых годов нужно отнести «Величие и падение Сезара Биротто» (1837), «Деревенского священника» (1839), «Утраченные иллюзии» (1843), «Крестьян» (1844), «Кузена Понса» (1846) и «Кузину Бетту» (1847), «Блеск и нищету куртизанок» (1847), можно перечислять и другие названия. «Утраченные иллюзии» — лучший среди лучших романов Бальзака, с особенной наглядностью демонстрирующий его поразительное, поистине гениальное мастерство.

В 1842 году Бальзак нашел объединяющее название для составленного им плана систематизации всех его лучших романов, повестей и рассказов — «Человеческая комедия». Согласно этому плану, он распределил свои сочинения по циклам — «Сцены частной жизни», «Сцены провинциальной жизни», «Сцены парижской жизни» и т.д., назвав все это вместе «Этюдами нравов» и добавив еще два цикла: «Этюд философических» и «Этюд аналитических». В целом получилось грандиозное художественное обобщение всей современной французской жизни, равного которому по размаху больше нет во всей

мировой литературе. И в этой «Человеческой комедии» был вынесен убийственный приговор всему буржуазному мировосприятию и буржуазной деятельности.

Бодлер очень хорошо сказал о Бальзаке⁷⁴: «Я не раз бывал удивлен, что великая слава Бальзака определялась тем, что он был наблюдателем; мне всегда казалось, что его главное достоинство было в том, что он был визионером, и страстным визионером». К этому прибавлено в одной французской книге, что в конце концов наблюдение и воображение, по меньшей мере частично, находятся у Бальзака «в распоряжении целой толпы идей, которые образуют каркас (или костяк) произведения»⁷⁵. Эти идеи Бальзак постарался привести в систему в своем предисловии к «Человеческой комедии». Действительно, наблюдение Бальзака безгранично — нет ни одной самой малой детали обыденной жизни, ни одной случайной черты характера, которые он счел бы недостойными точного знания и точного определения их места и значения в окружающей человека среде и в его духовном мире и поведении. Воображение определяет мастерство построения человеческого образа из множества наблюденных жизненных фактов и построения увлекательной фабулы повествования. Бальзак превосходно умел соединять одно с другим. И нужно сказать, что его любознательность поразительно широка, охватывая психологию, поведение, место в обществе, добрую или печальную судьбу самых разных людей, различных и по возрасту, и по профессии, и по характеру и т.д., Бальзак является подлинным естествоиспытателем и ученым-социологом, сформулировавшим систему исчерпывающих знаний о человечестве в одну из поворотных эпох его истории — от битвы при Ватерлоо до Революции 1848 года.

Но прежде всего Бальзак — большой художник. Можно попрекать его за чрезмерное изобилие подробностей в описаниях среды или характера, может быть, даже за слишком большое вторжение рационалистического начала в виде чисто научных наблюдений и выводов. Но это с избытком перекрывается мастерством изображения человеческих страстей и переживаний, душевных разладов или пылких увлечений, всяческих конфликтов или согласий между людьми самого разного рода и племени. В этом подлинное величие Бальзака — никакие самые верные научные наблюдения не могли бы одни, сами по себе, придать такую силу его воздействия на ум и сердце читателя.

* * *

Как ни хорош Бальзак, он может показаться холодным и бесстрастным, слишком поглощенным строго объективным изучением представшей его глазам жизни, при сравнении с другим великим современником. Им был один из величайших русских и мировых писателей девятнадцатого века — Гоголь, по своему духовному богатству и гениальному мастерству приближающийся к самому Пушкину.

В Гоголе нет ничего рационалистического, рассудочного. Его творчество — это мир чистейшего чувства, но чувства такой по-

трясающей силы, что оно, это чувство, создает поистине безбрежное и бездонное море художественного наслаждения и — душевной тревоги за судьбу человека в очень неуютном мире. Искусство Гоголя заключает в себе глубокие и взволнованные размышления о бедах и невзгодах, обрушивающихся на отдельного человека или на целый народ, и скорбную боль и горечь за человеческие беды — «по заслугам ли несчастье, или без вины оно», как сказано в начале второй части «Фауста». При этом Гоголь — великий и несравненный мастер смеха, умеющий находить и извлекать этот смех в самых разных обстоятельствах и причудах реальной жизни, увлекающий всех и каждого в неудержимую смеховую стихию. Но этот смех почти всегда — смех сквозь слезы.

Своим пристальным взглядом Гоголь видел все изъяны, все нелепости, все несправедливости окружавшей его общественной обстановки, и его суд над ними был ничем не отразимый и суровый. В его отрицании всегда заключалось утверждение высших человеческих ценностей, человеческого достоинства, как бы ни было оно унижено уродливыми обстоятельствами сложившейся исторической ситуации. Гоголь превосходно чувствовал ход истории и понимал, что откуда берется. Не мудрено, что все его искусство было абсолютно чуждо и феодальным, и буржуазным нравам, и выводы, которые можно было сделать из его бесконечно правдивого изображения окружающей действительности, могли быть только революционными, хотя сам он о революции не думал.

В раннем творчестве Гоголя были образы радостные, светлые, героические, были и сказочные, фантастические. Можно восхищаться и ясным весельем «Ночи перед рождеством», и суровым героическим пафосом «Тараса Бульбы», и пугающим вымыслом «Страшной мести». Но мне хочется и здесь вытянуть на первый план ту линию причудливого воображения Гоголя, основанного на прекрасном знании жизни, которая в дальнейшем своем развитии привела к «Ревизору», «Мертвым душам», «Петербургским повестям» — высшим вершинам великого творческого труда этого удивительного и несравненного мастера.

Уже в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» (напечатанных в 1831—1832 годах) среди шуточных сказок, вдохновленных украинским фольклором и воспоминаниями детства и юности на Украине, и «страшных» историй, тоже основанных на народных легендах, вдруг оказался рассказ совсем иного рода, повествующий о ничтожестве и убожестве каких-то сторон современной окружающей жизни, — «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» — блистательное и, по существу, не слишком уж веселое повествование о том, во что превращается человек, лишенный всякой духовной жизни и не имеющий никакого осмысленного дела, ни малейшего творческого начала. Даже тетушка Шпоньки оказывается тут чем-то более действенным и изобретательным, чем ее скромный-прескромный племянник. Среди массы всяких хозяйственных занятий, она даже «стреляла дичь», — что дало повод Каневскому нарисовать одну из самых удивительных своих иллюстраций к Гоголю⁷⁶:

толстая, грузная тетушка Шпоньки стоит в лодке, ушедшей глубоко в воду под ее тяжестью, и стреляет в летающих во все стороны уток, перед ней в лодке собака, делающая стойку, а позади в воде хилый мужичонка с убитой уткой в каждой руке, озабоченно глазающий на летающих уток! Художник смело дополняет писателя, строго следуя его малейшим намекам. Зато самого Шпоньку гениально изобразил Фаворский в своем необыкновенном «Разговоре с блондинкой о мухах»⁷⁷, где две огромные мухи вверху создают убедительную параллель к застыло сидящим и молчащим фигурам маленького и очень невзрачного Шпоньки и рослой девицы-блондинки. И лукавый, бесконечно изобретательный Каневский, и мудрый, углубленный Фаворский, верно поняв Гоголя, раскрыли в этих иллюстрациях важнейшую художественную и идейную особенность Гоголя: его горестное удивление, во что превратился род человеческий. Его сатирический или хотя бы комический гротеск служит словно увеличительным стеклом, чтобы ближе и пристальнее разглядеть такие странные на первый взгляд явления окружающей жизни.

В «Шпоньке» Гоголь, возможно, еще сам не отдавал себе отчета, какой важный путь нашел он для своего литературного творчества. В вышедшем в 1835 году «Миргороде» рядом с величавым и трагическим историческим эпосом «Тараса Бульбы» появился рассказ, продолжающий линию «Ивана Федоровича Шпоньки и его тетушки» — «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». И здесь ничтожная пустопорожняя жизнь двух вполне собой довольных представителей дворянского сословия выглядит тем нелепее, тем противоестественнее, что ссора происходит из-за ничтожнейших пустяков, что пустая, паразитическая жизнь не может и породить ничего более возвышенного. Все, что здесь рассказано, очень смешно, но самое скромное размышление, что же, собственно, стоит за такой жалкой и убогой жизнью, откуда это взялось в тридцатые годы цивилизованнейшего девятнадцатого века — приводит в ужас, пожалуй, больший, чем самые страшные фантазмагии Эдгара По.

Гоголь бесконечно наблюдателен — Пушкин, перед которым он преклонялся, научил его пристальному вниманию к реальной жизненной правде и к бережному обращению со словом, которое должно быть предельно точным, предельно емким и содержательным, и Гоголь усвоил эту заповедь глубоко и прочно. Не часто в мировой литературе можно встретить такую максимальную смысловую насыщенность каждой фразы, каждого поэтического образа. И такую содержательность каждого образа, заключенную в форму, которую многие, не задумываясь (или не желая задумываться) легкомысленно воспринимают как забавное развлечение. С каждым новым шагом в своей литературной работе Гоголь непрестанно шлифовал и оттачивал, медлительно и многократно переделывая свои творения, эту пристальную внимательность, это углубленное изучение жизни, эту емкость и выразительность каждого своего слова.

Гоголь обладал в самой высокой мере поэтическим чувством, и оно постоянно выступает весомо и зримо в его обращениях к природе, в его изображениях простых, чистых душою людей, особенно молодых, еще не

тронутых зловещим влиянием уродливой окружающей среды. Но он не может не сосредоточивать свое внимание именно на этой уродливой исторической и общественной обстановке и выводить в своих сочинениях прежде всего типических персонажей этой окружающей среды. Гоголя часто изображали плохо соображающим, что делается вокруг, попрекали склонностью к религиозному мистицизму, поучали, как нужно разбираться в жизни и т.п. Он не нуждается ни в каких поучениях и попреках — мало кто так верно и точно разбирался в жизни, и от этого плохо было тем, кого высматривал и оценивал его поразительно зоркий и меткий взгляд. Мир, который он так мудро анализировал и изобличал, который панически боялся его разоблачений, к сожалению, существовал не в его воображении, а на самом деле, и не украшал собою девятнадцатый век со всей его цивилизацией.

В написанных в конце тридцатых — начале сороковых годов «Петербургских повестях» Гоголь почти забывает о своем смехе: чисто трагически звучат истории и о продавшем свой талант художнике (в «Портрете»), и о соблазнах и иллюзиях плохо устроенной жизни (в «Невском проспекте»), и о ничтожестве «маленького человека» со своими предельно маленькими жизненными целями (в «Шинели»). Лишь в «Коляске» — этом подлинном миниатюрном шедевре гоголевской прозы — он вернулся к заразительному смеху, но над той же гротескной нелепостью совершенно бездуховного провинциального существования. Тот же Каневский нарисовал дивную единственную иллюстрацию к этой короткой, но завлекательной повести. В маленьком городке стал на постой кавалерийский полк — и на всех плетнях висят солдатские бескозырки, из-за плетней выглядывают лошадиные морды, из калитки выходит бравый офицер в шляпе с плюмажем, натягивающий перчатки, из всех труб выходят высокие столбы дыма, словно это всамделишный «дым сражения», и в довершение всего — на первом плане переходят пыльную улицу две курицы, марширующие в затылок одна другой! Этот необыкновенно всепроникающий воинственный дух, нелепый и смехотворный, очень точно соответствует реальному человеческому содержанию тех господ офицеров, которых опрометчиво пригласил к себе легкомысленный герой повести, владелец, по его словам, замечательной коляски.

В «Ревизоре» за забавной фабулой и за смешными обликами незадачливых чиновников, испугавшихся мнимого ревизора, стоит такое жалкое состояние людей, заблуждающихся от страха, от нечистой совести, от низменного подхалимства по отношению к любому начальству! Веселая комедия оборачивается очень страшной действительностью. Мейерхольд в своей замечательной постановке «Ревизора» (которую я видел в двадцатых годах) имел основания придать спектаклю характер тяжелой и мрачной аллегии.

Венцом творчества Гоголя явились «Мертвые души», первый том которых вышел в 1842 году. Эта поэма (как назвал свое творение Гоголь) стала одним из самых драгоценных сокровищ мирового художественного творчества.

Московская цензура, прекрасно распознавшая пугающий смысл этого создания Гоголя, запретила его печатание; петербургская, после вмешательства влиятельных друзей Гоголя, разрешила, набросившись, однако, на вставную новеллу — «Повесть о капитане Копейкине». Очень многим хотелось и в свое время и вплоть до наших дней толковать «Мертвые души» как веселое развлекательное сочинение, в котором выведена вереница смешных гротескных масок, конечно, совершенно «не типичных» для вполне благолепного общественного устройства, выходящих из ряда вон, ловко выдуманных автором этого странного произведения. Было бы так спокойно на душе, тихо и мирно, если поспешно загородить всяким пустым велеречием реальный и совсем не желательный смысл этой поэмы, в которой, кроме смеха, якобы вовсе и нет ничего поэтического.

Гоголь был прав, назвав «Мертвые души» поэмой, — это действительно высокопоэтическая поэма о России — такой, какая она есть, и такой, какой она может и должна быть. В отрицании разных, часто очень неприглядных сторон реальной жизни все время проступает на первый план утверждение настоящих человеческих ценностей — это очень горестная, но очень оптимистическая в своих крайних выводах жизненная правда. Гоголь писал первый том «Мертвых душ» в Италии — можно только поражаться необыкновенной силе его внутреннего зрения, как и его необыкновенной памяти. Он не только не отдалился от России и русской жизни, живя посреди благоуханной итальянской природы и оживленной толпы на улицах Вечного города, — напротив, он с глубокой болью и с глубокой нежностью вспоминал свою родную землю во всем ее реальном, но сочиненном, не идеализированном облике. И первое, что ясно выступает в поэме, — это глубокая горечь и боль за Россию, угнетенную и изуродованную ненормальным, безобразным общественным порядком совсем выродившегося феодального строя и нисколько не лучшего, пришедшего ему на смену, хоть еще окончательно не утвердившегося.

Гоголь все время, непрестанно, присутствует сам в «Мертвых душах» — как рассказчик, комментатор происходящего, автор множества чудесных лирических отступлений, наконец — как создатель поэмы и всех населяющих ее человеческих образов, как волшебник, выводящий по мановению жезла все новых и новых «действующих лиц» поэмы, поворачивающий действие, куда ему хочется, и к тому же — завораживающий читателя магией своего густого, как мед, упоительного, как изысканнейшее вино, языка. Обаяние гоголевской речи мало имеет равных в мировой, не только русской литературе. И тем отчетливее выступает заключенная в поэме горькая, жестокая любовь к России, боль за Россию, за ее народ, та боль, которую с такой острой тоской ощутил Пушкин, скорбно произнесший при конце чтения ему Гоголем первых глав поэмы: «Боже, как грустна наша Россия!» Тема боли за Россию проходит лейтмотивом через все, в том числе вполне комедийные эпизоды повествования, заставляя воспринимать медлительный, обстоятельный, подробный рассказ именно под этим углом зрения.

Слишком многие привыкли к резкому противопоставлению народной, крестьянской России и России собакевичей, ноздревых, Плюшкиных, предстающих истинными «мертвыми душами», почти что нелюдьми. Привыкли видеть их уродливыми масками, где одна определяющая черта, разросшаяся как опухоль, подменяет собой человека, естественно вызывая только смех. Но сам Гоголь смотрит на своих героев совсем не так. Он все время напоминает, что они *люди* — не менее люди, чем мужики. Они, может быть, даже были так же самобытны и талантливы, как — поистине, «воспетые» Собакевичем — плотник Пробка Степан или каретник Михеев. Но Гоголь показывает, с безжалостной наглядностью, как *мертвеют* души живых людей, как они сбиваются с естественного и нормального человеческого пути, теряют образ и подобие человека, доходят до того, что одна какая-то ничтожная черта, одна пустая и бессмысленная страсть — обжорство Собакевича, прожектерство Манилова, азартность Ноздрева — двигает ими, создавая иллюзию жизни, иллюзию деятельности. Гоголь наглядно показывает весь путь растрепания души мальчика Чичикова, раскрывает трагедию человеческой гибели Плюшкина. И в то же время Гоголь с поразительной, щемящей силой заставляет увидеть, как на лице Плюшкина, «...на этом деревянном лице вдруг скользнул какой-то теплый луч, выразилось не чувство, а какое-то бледное отражение чувства, явление, подобное неожиданному появлению на поверхности вод утопающего, произведшему радостный крик в толпе, обступившей берег. Но напрасно обрадовавшиеся братья и сестры кидают с берега веревку и ждут, не мелькнет ли вновь спина или утомленные бореньем руки, — явление было последнее. Глухо все, и еще страшнее и пустынное становится после того затихнувшая поверхность безответной стихии. Так и лицо Плюшкина вслед за мгновенно скользнувшим на нем чувством стало еще бесчувственней и еще пошлее»... Гоголь заставляет увидеть такие же «теплые лучи» в глазах и других своих героев, и от этого еще мертвеннее, еще безнадежнее предстают они сами, предстает жизнь тогдашней России. Настоящие «мертвые души», которых скупает Чичиков, совсем заслоняются *живыми* «мертвыми душами», у которых умерло почти все человеческое, хоть они и ходят, и говорят, и что-то делают, и претендуют на важное место в жизни.

Сквозь поэму Гоголя проходит еще одна, явно обозначенная тема. Во всех известных мне интерпретациях «Мертвых душ» Россия предстает «Россией вообще», конкретнее — «николаевской Россией», но без точного обозначения времени действия. Между тем, у Гоголя время установлено очень точно: перед нами Россия спустя всего несколько лет после победы над Наполеоном и не позднее 1821 года (года смерти Наполеона). Еще в памяти живы «Сто дней», еще англичане могут выпустить Бонапарта «из острова» — страхи чиновников не так уж совсем маниакальны. Еще не было восстания декабристов, еще не «николаевское», а «александровское» время. Такая временная конкретность очень важна для Гоголя. Думали ли мы когда-нибудь, что взяточник и вымогатель полицеймейстер, тот самый «отец и благодетель», который

заглядывает в лавки купцов как в собственную кладовую, — офицер Двенадцатого года? Как, видимо, и Манилов, считавшийся «скромнейшим, деликатнейшим и образованнейшим офицером»? Что в портретах греческих полководцев, украшающих вместе с изображением Багратиона кабинет Собакевича, доходит до нас отзвук греческого восстания, проходящего непосредственно *сейчас*, что еще более уточняет дату: 1821 год. Не абстрактная «крепостническая Россия», а Россия, еще так недавно исполненная силы, героизма, народного самосознания — именно *эта* Россия обречена на омертвление душ, покрывается коростой взяточничества и торгашества, растлевается рабством, равно губительным и для крестьян, и для помещиков. История капитана Копейкина — разве это не символ, не образ всей России, не «ключ» к одному из секретных замков поэмы? Народ, изувеченный и израненный, потерявший столько «душ» убитыми; народ, обманутый и обойденный, как обойден и обманут капитан Копейкин и как он вынужденный «разбойничать». Ведь, конечно, партизаны, так самозабвенно и бескорыстно сражавшиеся в 1812 году, никак не думали, что по окончании войны им придется вернуться в «собственность» прежних помещиков, которые часто сами никакого участия в войне и не принимали. Не случайно царская цензура так набросилась именно на «Повесть о капитане Копейкине»! Не для того она включена в поэму, чтобы почтмейстер, вознесший своим рассказом в бог весть какую высь, рухнул вниз, публично обзвав себя «телятиной»!

Реминисценции Двенадцатого года — то в портрете Кутузова в комнате у Коробочки, то в размышлениях чиновников, похож ли Чичиков на Наполеона, — проходят в поэме горьким напоминанием о том, что и слава, и героизм, и народный подъем были не где-то в какой-то иной России с иными людьми — одна Россия и люди те же самые. А ведь это, пожалуй, страшнее гротескных масок!

Точно взяв определенный исторический момент, Гоголь нигде не нарушает этой исторической достоверности. Поэтому не стоит искать в его книге каких-либо суждений или даже намеков на сложение в России капиталистических отношений, формирование буржуазного общества, да и на самом деле это запоздало по сравнению с Францией, Англией или Америкой. Чичиков — не капиталист, не буржуазный предприниматель — он всего лишь жулик, ловкий аферист, «приобретатель», ничего решительно не производящий, а в качестве простого паразита пристроившийся ко вполне реальным, хоть и нелепым условиям вырождающегося феодального порядка времен аракчеевской реакции, которая была составной частью всевропейской Реставрации, хотя в России и не требовалось ничего «реставрировать»: монархия, церковь, крепостное право — все осталось, как было. Но поэма появилась в 1842 году, когда все это по-прежнему сохранялось на своем месте — и поэма была справедливо воспринята как самая жестокая оплеуха существующему порядку вещей. Гоголь встал в один ряд с Гейне и Бальзаком, с не менее, по существу, мощной революционностью духа.

Во всех отношениях «Мертвые души» — совершенное худо-

жественное творение, читая которое находишься в состоянии постоянного неугасающего восхищения. Мастерство Гоголя необыкновенно — и в построении каждой фразы, каждого диалога, каждого авторского отступления, каждого человеческого образа. У него точно рассчитано каждое слово, любой намек заключает сложный и важный смысл, каждое суждение оправдано. Ираклий Андроников привел необычайно яркий пример этого мастерства в своей прекрасной статье «Одна страница»⁷⁹ — о первой странице «Мертвых душ», в которой заключена вся экспозиция поэмы, до самого ее конца. Я не стал в этой книге приводить отрывки из великих литературных творений, написанных прозой. Не могу удержаться на этот раз: вот несколько подлинных перлов литературного мастерства Гоголя, хоть такие же точно можно было бы собирать чуть ли не на каждой странице великой поэмы.

Чичиков едет к губернатору. «Таким образом одевшись, покатился он в собственном экипаже по бесконечно широким улицам, озаренным тощим освещением из кое-где мелькавших окон. Впрочем, губернаторский дом был так освещен, хоть бы и для бала; коляски с фонарями, перед подъездом два жандарма, форейторские крики вдали — словом, все как нужно. Вошедши в зал, Чичиков должен был на минуту зажмурить глаза, потому что блеск от свечей, ламп и дамских платьев был страшный. Все было залито светом. Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жестких рук ее, подымающих молот, а воздушные эскадроны мух, поднятые легким воздухом, влетают смело, как полные хозяева и, пользуясь подслеповатостью старухи и солнцем, беспокоящим глаза ее, обыскают лакомые куски, где вразбитную, где густыми кучами. Насыщенные богатым летом, и без того на всяком шагу расставляющим лакомые блюда, они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче, потереть одна о другую задние или передние ножки, или почесать ими у себя под крылышками, или, протянувши обе передние лапки, потереть ими у себя над головою, повернуться и опять улететь, и опять прилететь с новыми докучными эскадронами».

Чичиков подъезжает к дому Собакевича. «Даже колодец был обделан в такой крепкий дуб, какой идет только на мельницы да на корабли. Словом, все, на что ни глядел он, было упористо, без пошатки, в каком-то крепком и неуклюжем порядке. Подъезжая к крыльцу, заметил он выглянувшие из окна почти в одно время два лица: женское в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круглое, широкое, как молдавские тыквы, называемые горлянками, из которых делают на Руси балалайки, двухструнные легкие балалайки, красу и потеху ухватливого двадцатилетнего парня, мигача и щеголя, и подмигивающего, и по-свистывающего на белогрудых и белошейных девиц, собравшихся послушать его тихоструйного треньканья».

Чичиков после завершения покупок мертвых душ снова на бале у губернатора. «Чичиков, стоя перед ними, думал: «Которая, однако же, сочинительница письма?» — и высунул было вперед нос; но по самому носу дернул его целый ряд локтей, обшлагов, рукавов, концов лент, душистых шемизеток и платьев. Галопад летел во всю пропалую: почтмейстерша, капитан-исправник, дама с голубым пером, дама с белым пером, грузинский князь Чипхайхилидзе, чиновник из Петербурга, чиновник из Москвы, француз Куку, Перхуновский, Беренбеновский — все поднялось и понеслось...

— Вона! пошла писать губерния! — проговорил Чичиков, попятившись назад»...

В городе идут разговоры по поводу мертвых душ, закупленных Чичиковым. «Слово «мертвые души» так раздалось неопределенно, что стали подозревать даже, нет ли здесь какого намека на скоропостижно погребенные тела, вследствие двух не так давно случившихся событий. Первое событие было с какими-то сольвычегодскими купцами, приехавшими в город на ярмарку и задавшими после торгов пирушку приятелям своим устьсыольским купцам, пирушку на русскую ногу с немецкими затеями: аршадами, пуншами, бальзамами и проч. Пирушка, как водится, кончилась дракой. Сольвычегодские уходили насмерть устьсыольских, хотя и от них понесли крепкую ссадку на бока, под микитки и в подсочельник, свидетельствовавшую о непомерной величине кулаков, которыми были снабжены покойники. У одного из восторжествовавших даже был вплоть сколот носос, по выражению бойцов, то-есть весь размозжен нос, так что не оставалось его на лице и на полпальца. В деле своем купцы повинились, изъясняясь, что немного пошалили; носились слухи, будто при повинной голове они приложили по четыре государственных каждый; впрочем, дело слишком темное; из учиненных выправок и следствий оказалось, что устьсыольские ребята умерли от угара, а потому так их и похоронили, как угоревших». Чичиков совсем уехал из города NN, история «мертвых душ» кончена. «Вот уже и мостовая кончилась, и шлагбаум, и город назади, и ничего нет, и опять в дороге. И опять по обеим сторонам столбового пути пошли вновь писать версты, станционные смотрители, колодцы, обозы, серые деревни с самоварами, бабами и бойким бородатым хозяином, бегущим из постоялого двора с овсом в руке, пешеход в протертых лаптях, плетущийся за восемьсот верст, городишки, выстроенные живьем, с деревянными лавчонками, мучными бочками, лаптями, калачами и прочей мелюзгой, рябые шлагбаумы, чинимые мосты, поля неоглядные и по ту сторону и по другую, помещицы рыдваны, солдат верхом на лошади, везущий зеленый ящик с свинцовым горохом и подписью: такой-то артиллерийской батареи, зеленые, желтые и свежеразрытые черные полосы, мелькающие по степям, зятая вдали песня, сосновые верхушки в тумане, пропадающий далече колокольный звон, вороны как мухи и горизонт без конца... Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу»...

В сороковые годы происходит новый высокий подъем творчества одного из величайших художников Франции девятнадцатого века — Оноре Домье.

Я уже говорил о том, в какой депрессии находился много лет Домье и как ему пришлось забыть свои действительные творческие возможности и стремления в вынужденной и противной работе над проходными журнальными карикатурами. Острая и убийственная политическая графика, которая была до середины тридцатых годов его высоким призванием, продолжала находиться под запретом до самой Революции 1848 года. Но в начале сороковых годов Домье стал нащупывать другой путь, приведший к середине десятилетия к блистательному успеху.

Видимо, страшно устав от навязанной ему роли пустого журнального зубоскала, Домье начал, параллельно к продолжавшейся в прежнем духе журнальной карикатуре, работать как книжный иллюстратор. Он мог в этой сфере искусства совсем отбросить условный и безмерно утрированный язык журнальной карикатуры вроде своих «Купальщиков», и, действительно, его рисунки к ряду книг, превосходно воспроизведенные в деревянной гравюре Бирустом, раскрыли другой и новый облик Домье — вероятно, бывший непривычным образ художника, с глубоким уважением относящегося к ничем не замутненной жизни простых людей, к духовному богатству человека, к прекрасной природе Франции. В известном восьмитомном сборнике очерков «Французы, изображенные ими самими» (1840—1842)⁸⁰, в котором участвовал Домье, есть сделанный им прекрасный рисунок к очерку «Деревенский буржуа»: восхитительный проросторный и вольный, поистине констеблевский пейзаж, на который любит сидеть на холме первого плана пожилая чета, — это подлинная программа нового периода графики Домье. И таких рисунков у него было много.

Именно такой, не смешной и не развлекательный язык Домье вскоре перенес и в свою журнальную графику. Для этого были очень важные и серьезные причины. В начале сороковых годов Домье сблизился с тайными революционными обществами, со все более укреплявшимся рабочим движением; есть основания думать, что в это время он познакомился с Марксом, Гейне и другими выдающимися представителями революционно настроенной интеллигенции⁸¹. Он понял, что незачем презирать все человечество без разбору, а стоит заняться выяснением, кто именно и почему пришел в столь неприглядное состояние. Домье обратил все свое внимание на достопочтенный, процветающий, очень довольный собою буржуазный класс.

Первым проблеском этого, так сказать, социологического интереса стала литография 1840 года «Ну, вот Вы и капитан Национальной гвардии!» — так говорит, лукаво улыбаясь, совсем не карикатурного вида человек очень смешному немолодому и толстому буржуа, который озабоченно разглядывает в зеркало, как выглядит его персон в пышной парадной капитанской шляпе, сидящей на его голове, как чайник на

самоваре. Стоит заметить, что эта литография была сделана после подавления восстания «Общества времен года» этой самой Национальной гвардией.

Но уже не проблеском, а весомой, фундаментальной декларацией была не входившая ни в какую серию литография 1844 года – «Между одиннадцатью часами и полночью» – два нисколько не карикатурных, а вполне реалистически изображенных почтенных буржуа, встретившиеся ночью на пустынной улице, боязливо обходят друг друга стороной, опасаясь, не встретился ли грабитель, разбойник. Оба они никак не похожи на разбойников – это самые обыкновенные обыватели, но своим поведением они в высшей степени наглядно и убедительно демонстрируют две важнейшие основы буржуазного отношения к жизни и к человеку: во-первых, популярную в такой среде заповедь «человек человеку волк» и, во-вторых, - страх обмана. Выглядит он как будто безобидно, но кто знает, что он такое на самом деле!

Этой прекрасной и достаточно обидной литографией Домье открыл широкую и все более бьющую в цель кампанию – не против негодного «человечества вообще», а против совершенно конкретного источника огромного общественного зла – буржуазного класса, буржуазного образа жизни, мышления и поведения. Этой цели были посвящены его замечательные серии литографий 1844–1848 годов: «Добрые буржуа», «Прекрасные дни жизни», «Пасторали», «Люди юстиции», «Синие чулки», «Домовладельцы и квартиронаниматели», - целый мир точно наблюденных и верно оцененных человеческих характеров во всевозможных жизненных ситуациях.

Я однажды написал о Домье 1844–1847 годов и повторю, так как вряд ли сумею сказать иначе и лучше⁸²: «Общее впечатление от литографий этого времени... таково, как будто Домье после долгого сидения взаперти и рисования по воображению вышел теперь на улицы, в парки и пригороды Парижа и впервые увидел, как много не только глупого и смешного, но и забавного, и трогательного, и грустного, и подлинно трагического есть на свете. Его литографии наполнились непосредственно увиденной и переданной реальной жизнью, и от этого и его ирония, и его неподражаемая выдумка стали только естественнее, сильнее, изящнее и глубине. Он сразу, почти без всяких переходов или колебаний, отбросил как ненужные, сковывающие путы, как совершенно излишнюю, неподвижно выросшую на его пути помеху все те нарочитые и искусственные приемы комического натурализма, которые привели его в 1839–1843 годах к однообразной и поверхностной развлекательности. Глубокие и принципиальные изменения во всем строе художественной формы явно не были следствием только какого-то чисто формального экспериментирования или творческой прихоти: они родились на свет в результате серьезного и глубокого изменения отношения Домье к окружающей его реальной жизни... Несколько нигилистическое отрицание всех человеческих ценностей и насмешка над всем на свете, достигшие своего апогея около 1840 года, сменились теперь пристальным исследованием реальных свойств и закономерностей

общественной жизни и изучением реальных человеческих характеров в их отношении друг к другу и к действительной исторической обстановке последних лет Июльской монархии. Можно сказать, что, отказавшись от излишне «универсального» скептицизма по отношению ко всему человечеству, Домье тогда только и смог по-настоящему разобраться в реальной связи причин и следствий и распознать те общественные силы, с которых нужно было спрашивать ответ за несовершенства и уродства тогдашнего общественного порядка. Я думаю, что именно в эти годы искусство Домье стало открыто и сознательно антибуржуазным».

Первым признаком созревающей перемены в искусстве Домье и был упоминавшийся мною лист 1840 года «Ну, вот Вы и капитан Национальной гвардии!», когда посреди бесчисленных безобразных и противных рож, тяжеловесно физиологических и гиперболически-гротескных, заполнивших графику Домье, словно вдруг проглянул весьма мало симпатичный, но вполне реальный человеческий облик, вобравший в себя характерные признаки целого общественного слоя. Это была первая трещина в неподвижно застывшем и неспособном к развитию мрачном физиологическом и натуралистическом маскараде, в какой превратились литографии Домье 1839–1843 годов. Трещина эта была углублена его книжной графикой, а к 1844 году стала такой глубокой, что окружавшие ее надуманные условные конструкции обрушились и развалились. Домье стал с необычайной зоркостью находить реальные человеческие образы, существующие не в отвлеченном воображении, а в реальном Париже, и воплощающие в себе убежденно и законченно буржуазное отношение к миру и человеку во всех его преломлениях – политическом, социальном, моральном, интеллектуальном, эстетическом. По литографиям этих предреволюционных лет и уже тем более по произведениям живописи, скульптуры и графики Домье времен революции 1848 года и Второй республики можно судить, какая мятежная и радикальная сила была в этом новом взлете искусства великого мастера.

Домье знал, кого нужно осуждать, кого жалеть, - в его отношении к людям сложилась необычайная близость к Бальзаку (с которым он был дружен) и к Гоголю. В эти сороковые годы сложилась и его горячая дружба с молодым Бодлером, и близость с Буассаром де Буаденье, на заговорщических вечерах у которого Домье бывал. Все идейное окружение Домье было очень ясным и определенным.

В литографиях 1844–1847 годов радикально изменилась художественная форма – соответственно изменению идейного и образного содержания, - она стала живописной, пространственной, воздушной, сотканной всеми переходами от бархатисто-черного к белому цвету; с этим соединилось виртуозное мастерство точного и экономного рисунка. В первой из своих критических статей в 1845 году Бодлер поставил Домье по мастерству рисунка рядом с Энгром⁸³. В литографии Домье впервые в такой совершенной форме проник пейзаж, возникший у него первоначально, как я уже говорил, в книжной графике, а здесь особенно наполнившийся светом и воздухом. Если раньше Домье довольствовался элементарным обозначением места действия – теперь деревенский или

городской пейзаж, окружающий фигуры людей, придал литографским листам облик законченных и целостных живописных картин.

Изгнав из своих литографий условные маски и населив их живыми людьми, во всем великом разнообразии возрастов, темпераментов, профессий, настроений и, главное, разных общественных положений и жизненных устремлений, Домье все свое внимание посвятил выяснению того, что это за люди и почему они такие, какими стали при ненавистной ему Июльской монархии. Это было уже не просто любознательной и безобидной, но открыто политической работой.

Домье прекрасно знал, где достаточно насмешки и где нужен гнев. С особенной резкостью и беспощадностью этот гнев выразился в серии «Люди юстиции». Черно-бархатная литография очень подошла для изображения судебных и адвокатских мантий, но уж в эти мантии Домье одел таких холодных, надменных, бесчеловечных, а то и откровенно жульнических персонажей, что серия эта стала одним из самых убийственных, проникнутых величайшим негодованием воплощений судебного произвола, охраняющего неприкосновенность буржуазного строя, какие были созданы искусством и литературой девятнадцатого века.

За внешней важностью и импозантностью величественно выглядящих судейских, вершащих правосудие, Домье раскрывает сплошную ложь и обман, чудовищное и бесцеремонное хищничество и корыстолюбие, пренебрежение всеми человеческими ценностями. Домье не приписывает продажность и нечестность буржуазной юстиции — как и другие уродливые свойства буржуазного существования — какому-нибудь мистическому «отсутствию справедливости на белом свете» или «безнадёжной испорченности рода человеческого», как ему пытались приписать некоторые авторы книг о нем, обеспокоенные слишком очевидным смыслом его критики (Ж.Адэмар, Р.Эсколье, Ж.Бессон и другие⁸⁴). Он совершенно точно и недвусмысленно адресует свои обвинения не господу богу, а тем самым банкирам и лавочникам, которые составляли прочную основу и фундамент Июльской монархии. Его судьи и адвокаты — это самые нормальные деловые люди, в которых нет ничего демонического, и такие же стяжатели, как и другие «добрые буржуа». И эти «люди юстиции» тем страшнее, чем обыденнее и прозаичнее они выглядят, особенно при том, что все, что они делают, считается вполне естественным и нормальным, целиком включаясь в тот порядок вещей, какой установился во Франции после недоведенной до конца Революции 1830 года.

Обширная серия «Добрые буржуа» — одна из бесспорных вершин искусства Домье. Только у Бальзака можно видеть такое неисчислимое множество всевозможных жизненных ситуаций, совсем прозаических или в своей нелепости и причудливости чуть не выходящих на грань фантастики. Во многих сценах этой серии нет ничего смешного — Домье не ищет развлечения, а пристально изучает «нравы» этих «добрых буржуа», их психологию и поведение, их «естественную историю» (чему посвящен один из очерков Бальзака, включенный в сборник «Французы,

изображенные ими самими»⁸⁵). И это изучение приводит к совсем не веселым и не смешным выводам. «Добрые буржуа» при ближайшем рассмотрении в большинстве случаев оказываются отнюдь не добрыми. Подлинным лейтмотивом этой серии оказываются всевозможные перевоплощения эгоизма, ограниченности и самодовольного ничтожества этого класса общества. Домье наглядно показал и всесторонне проанализировал здесь антигуманистическую сущность собственничества и вырастающего на этой основе невнимания, неуважения и пренебрежения к другим людям.

В серии «Добрые буржуа» и в близких к ней по существу сериях «Пасторали», «Прекрасные дни жизни» и других перед нами нелепый, противоестественный мир, во всем противоречащий естественной природе человека — и не только той идеальной природе, о которой думали и мечтали Жан-Жак Руссо и утопические социалисты, но и вполне реальной, какую Домье видел в Огюсте Бланки и его «Общество времен года», и в обитателях небуржуазных кварталов Парижа от Монмартра до Сент-Антуанского предместья, и в своих друзьях — художниках и писателях, да и в самом себе. Сознание существования двух культур в едином, казалось бы, общественном строе тогдашней Франции было свойственно уже наиболее прозорливым современникам Домье — и ему самому. Я думаю, что в той трусливой и подлой обывательской косности и дикости, которую Домье распознал и вытащил на свет божий, было уже заключено много очень нехороших обещаний, вплоть до того милого умонастроения, которое с такой неистовой и вместе с тем священной злостью изображено в «Носороге» Ионеско⁸⁶.

Храбрость и мужество «добрых буржуа»? Вот: благообразное буржуазное семейство — папа, мама и сынок — встретились на дороге посреди поля с жабой — и в ужасе отпрянули назад. Или тощий, почтенного вида, трясущийся от страха господин, которого в лесу деловито обирают два небритых бандита. Жизненные идеалы «добрых буржуа»? Полюбуйтесь: востроносый дядя в высокой шляпе, с наслаждением и вождением нюхающий большую дыню, — «Я, кажется, нашел дыню моей мечты!». «Добрые буржуа» и прекрасная природа? На пригорке стоит толстый господин малоприятной наружности, смотрит в подзорную трубу и восклицает: «Это удивительно, жена, — я ничего не вижу!», а у него за спиной его жена поспешно целуется с другим господином. Пейзаж в этой литографии — чудесный: далекий, привольный простор под высоким небом, проникнутый нежной и приветливой поэзией, — я думаю, что до Будена и Эдуарда Манэ никто во Франции не понял так, как Домье, основные принципы великих открытий Джона Констебля. И литография сразу из банального анекдота превращается в непримиримое противоречие прекрасной природы и мещанской пошлости. Природа не может принять в себя подобную вульгарность и прозаичность. «Добрые буржуа» и художественное творчество? Зрители только что окончившейся в Одеоне новой пьесы вызывают автора, — им неожиданно оказывается высоченная и очень толстая немолодая дама весьма мрачного вида, с очками на носу, — зрители

растерянно разинули рты. Перебирая эти литографии, можно дивиться и бесконечной наблюдательности и изобретательности Домье, и тому, какой странный, нечеловеческий мир представляла эта низменная, пошлая «вторая культура» или, лучше, лжекультура такой прекрасной страны после двух революций, накануне третьей!

Имея ясное представление о подлинных причинах и источниках общественного застоя и одичания, Домье нисколько не расположен винить в недостатках мироздания всех людей на свете — он чувствует жалость к тем, кто, вероятно, и не подозревает о клейких и вязких путях, наложенных на их душу буржуазным образом жизни. В «Пасторалях» есть лист, где изображена смешная пожилая чета, сидящая посреди хлебного поля и плетущая венки из васильков, наверное, не думающая, что представляет собой комическую пародию на пастушескую идиллию, — и все же Домье заставляет ощутить жалость и сочувствие к этим нелепым горожанам, столь неуклюже и чистосердечно старающимся вернуться к природе и найти какое-то с ней согласие. Он явно сочувствует и плачущей и вытирающей слезы публике на галерке в литографии «Пятый акт в Ла-Гэтэ», и сидящей на парковой скамейке старушке, застывшей в ужасе при виде того, как какой-то оборванец подымает за хвост ее пуделя (в литографии «Это Ваша собака?»). Надо сказать, что даже у Домье не так часто можно увидеть такой сверкающе виртуозный рисунок, как тот, которым минимальным числом легких, быстрых прикосновений карандаша соткано лицо этой старушки, владелицы злосчастного пуделя!

Постоянное присутствие в литографиях предреволюционных лет тонко и глубоко прочувствованной природы служило моральным и эстетическим камертоном, которым Домье мог проверять настоящую или мнимую ценность человеческих стремлений и действий. Но кроме прекрасной природы, основы всего сущего, и кроме доброты к людям, блуждающим впотьмах, нужно было найти утверждение безусловной гуманистической ценности и в человеческих образах. Найти это помогли Домье Февральская революция 1848 года и июньское восстание того же года, не только вернувшие Домье к политической сатире, но и превратившие его в живописца. Именно в живописи, ставшей с 1848 года главным делом его жизни, он нашел свой второй мир — мир одухотворенных человеческих образов, свободных от всякого соприкосновения с тем, что всегда было предметом его иронии, насмешки, ненависти.

До 1848 года Домье не занимался живописью — все попытки отнести какие-либо его живописные работы ко времени до 1848 года не увенчались успехом. Но начал он свой путь живописца как *гениальный* художник. Написанный им после февраля 1848 года «эскиз» предполагавшейся большой картины «Республика, кормящая своих детей» — на самом деле никаким эскизом не является: это совершенно законченная вещь такой огромной художественной мощи, что она выдерживает рядом с величайшими шедеврами классического искусства. Бродя по раз, за три пребывания в Париже, по картинной галерее Лувра, где сейчас хранится «Республика» Домье, я пришел к глубокому

убеждению, что эта картина Домье входит в первый десяток прекраснейших картин луврской галереи, рядом с «Мадонне канцлера Ролена» Яна ван Эйка, «Мадонной в гроте» Леонардо, «Сельским концертом» Джорджоне, «Вирсавией» Рембрандт, «Цыганкой» Хальса, «Жиллем» Ватто, «Маркизой де ла Солана» Гойи, «Свободой, ведущей народ» Делакруа, «Олимпией Манэ... Это не пустая блажь, а неизбежный итог глубокого и гневного волнения, которое рождает это удивительное творение Домье. Строгая монументальная композиция этой картины, сдержанный, почти монохромный колорит, стремительная, широко; живописная манера — все это было в высшей степени необычным и непривычным для тогдашней, и не только «салонной», живописи. Поэтому, несмотря на один хвалебный отзыв, картина прошла незамеченной, когда была выставлена в Салоне 1848 года. Но это неудивительно: вся последующая живопись Домье пятидесятых, шестидесятых, семидесятых годов, кроме как для немногих ближайших друзей — художников и писателей, — осталась частным делом Домье, никому не знакомым и никому не интересным. Слава Домье-живописца — это дело нашего двадцатого века.

В короткие годы Второй республики Домье удалось создать немного живописных произведений — обстановка революции, а потом Республики не располагала к сосредоточенной личной работе художника. Все-таки к этим годам относится несколько первоклассных созданий Домье-живописца. В 1848 году он выполнил прекрасную большую акварель «Камилл Демулен призывает народ к восстанию» — это было перед взятием Бастилии. С помощью немногих первопланых фигур, обращенных к стоящему в глубине на каком-то возвышении Демулену, Домье сумел передать ощущение огромной толпы, слушающей оратора. Единственное лицо, повернутое к нам, — лицо какого-то перепуганного аристократа, тщетно пытающегося выбраться из густой толпы, — еще больше усиливает это впечатление слитой и взволнованной массы людей, готовых идти на приступ неприступной тюрьмы. Пейзажный городской фон в отдалении пронизан светом и воздухом. Эту замечательную работу, хранящуюся в московском Музее изобразительных искусств имени Пушкина, нужно считать одним из самых драгоценных памятников Революции 1848 года — очень, к сожалению, немногих.

До 1851 года Домье еще два раза выставлялся в Салоне (после 1851 года его участие в выставках Салона прекратилось). Он написал картины «Мельник, мальчик и осел» — на сюжет басни Лафонтена, где главная роль была отдана трем крестьянским девушкам на первом плане, смеющимся над незадачливыми путниками, данными лишь в виде мелких фигур вдаль; «Дон Кихот и Санчо» — первая версия многократно впоследствии повторенной темы: Дон Кихот на своем Россинанте стремительно уносится вдаль к какой-то невидимой цели, а Санчо, сидя на осле, горестно заламывает руки, не ожидая ничего доброго от новой затеи странствующего рыцаря; гуашь «Шествие Силена» — с прекрасными фигурами смеющихся вакханок и сатиров, окружающих пьяного Силена; «Нимфы, преследуемые сатирами» (из музея в Монреале). Все эти

работы были на литературные сюжеты – к изображениям в своей живописи повседневной жизни Домье пришел позднее. Я думаю, что к годам Второй республики относится прекрасный «Портрет мятежника». Домье сразу выступил как живописец первого ранга, по значению его для истории французской живописи 19 века стало ясным не скоро.

Литографии 1848–1851 года получились крайне неровными: многое здесь делалось явно наспех, без всякой творческой заинтересованности. Но несколько листов относятся к числу прекраснейших произведений Домье, особенно «Парижский мальчишка в Тюильри» и «Король Неаполя». Первая литография была сделана через несколько дней после начала Революции, – вся она пронизана великой радостью, поднимающейся до высот героического пафоса. Вторая – злейшая сатира на короля, любящегося уходящей вдаль, в сторону Везувия, улицей, заваленной трупами жертв разгрома неаполитанской революции. Домье редко в своей жизни подымался до такой высоты гневного пафоса после «Улицы Транснонен» и немногих близких к ней литографий.

Домье вспомнил теперь, что он – превосходный скульптор. Созданный им в годы Второй республики «Ратапуаль», открыто напоминающий коварную и зловещую фигуру принца Луи-Наполеона, президента этой недолговечной Второй республики, – это редкостный и первоклассный пример острейшей скульптурной сатиры. Тощая, вертлявая фигура «Ратапуаля», похожая на какую-то ошипанную и гадкую хищную птицу, была подлинным пророчеством Домье, сбывшимся очень скоро.

Государственный переворот, произведенный в декабре 1851 года Луи-Наполеоном, объявившим себя императором Наполеоном III, поверг Домье в полное отчаяние. Но что он делал дальше – об этом я расскажу во втором томе этой книги.

* * *

Революция 1848 года увидела высокий подъем художественного творчества, отмеченный хоть и немногими, но замечательными созданиями. Поражение революции в разных странах и особенно разгром июньского рабочего восстания в Париже в том же 1848 году провели резкую грань в ходе развития художественного творчества девятнадцатого века. Пламенные надежды не оправдались – революция была и антифеодальной, и антибуржуазной, но буржуазия была слишком еще сильна и одолеть ее не удалось. Кроме того, что в ее распоряжении была армия и полиция – она, как на каменную гору, опиралась на постыдную трусость массы обывателей, готовых предать кого угодно ради сохранения собственной шкуры. Надежнее такой опоры нельзя было и придумать.

Неудача революции была большой бедой для прогрессивно и революционно настроенных художников, писателей, композиторов. Но вся накопленная с 1789 года мощь высокого и совершенного художественного творчества никуда не делась. Какое бы горькое и мрачное воздействие ни оказали печальные события, последовавшие за 1848 годом, очень по-разному, на многих мастеров второй половины

века, сопротивление победившей буржуазии и ее господству осталось могучим и непреклонным. Лучше всех это выразил Гейне, с 1848 года медленно угасавший от мучительной неизлечимой болезни:

*Как часовой, на рубеже Свободы
Лицом к врагу стоял я тридцать лет.
Я знал, что здесь мои промчатся годы,
И я не ждал ни славы, ни побед.*

*Пока друзья храпели беззаботно,
Я бодрствовал, глаза вперив во мрак.
(В иные дни прилеж бы сам охотно,
Но спать не мог под храп лихих вояк.)*

*Порой от страха сердце холодело
(Ничто не страшно только дураку!) –
Для бодрости высвистывал я смело
Сатиры злой звенящую строку.*

*Ружье в руке, всегда на страже ухо –
Кто б ни был враг, ему один конец!
Вогнал я многим в мерзостное брюхо
Мой раскаленный, мстительный свинец.*

*Но что таить! И враг стрелял порою
Без промаха – забыл я ранам счет.
Теперь – увы! я все равно не скрою –
Слабеет тело, кровь моя течет...*

*Свободен пост! Мое слабеет тело...
Один упал – идут другие вслед,
Я не сдаюсь! Мое оружие цело!
Но в этом сердце крови больше нет.*

Что ж, старшее поколение больших мастеров с честью выполнило свою благородную миссию! В сороковые годы и в первой половине пятидесятых годов это поколение стало сходить со сцены. В начале сороковых годов умерли Стендаль и Лермонтов, к концу сороковых и далее – Шопен, Эдгар По, Бальзак, Гоголь, Шуман, Гейне, Глинка, Мицкевич. Но им было кому передать эстафету высокого идейного и поэтического творчества. В годы вокруг революции 1848 года и в пятидесятые годы стала радикально меняться расстановка сил (я имею в виду силы подлинного, настоящего художественного творчества) в разных странах и в разных сферах искусства и литературы.

В это время начинают свой творческий путь многие замечательные писатели, художники, музыканты, которые станут ведущими и определяющими мастерами второй половины девятнадцатого века. Никаких перебоев, остановок, антрактов не было в ходе развития

передового и полноценного художественного творчества — ни в одной из его областей. О тех, кто начал в сороковые годы, а в полную силу развернулся позднее, — я буду говорить в следующем томе. Для примера могу напомнить, что Достоевский в 1845 году написал повесть «Бедные люди», в 1849 — «Белые ночи», и в этом же году был арестован, приговорен к смертной казни, «прощен» и сослан в Сибирь на каторгу. К концу сороковых годов Шарль Бодлер был уже не только прекрасным литературным и художественным критиком, но и великим поэтом. Но зенит его поэтического творчества пришелся на более позднее время. И так далее — взятый мною для завершения первого тома этой книги 1851 год, взят чисто условно, никаким рубежом в истории художественного творчества он не был, хотя с начала пятидесятых годов вообще состояние искусства и литературы сильно изменило свой характер и облик. Только поэтому можно делить историю на последовательные этапы, не забывая, что поток художественной эволюции — один.

Более молодое поколение мастеров, к которым перейдет «эстафета», осталось неизменным в самом главном: оно продолжало утверждать высшие гуманистические ценности и было нисколько не менее антибуржуазным. Не все принимали участие в непосредственной политической борьбе, но о политической ориентации любого мастера можно достаточно определенно судить по результатам его творческой работы — они говорят определеннее и правдивее, чем всякие путанные заблуждения или словесные декларации. Чаще всего здесь и не было никаких расхождений: творчество и общественное поведение не расходились между собою.

Приведу один пример, относящийся к началу жизненного пути в сороковые и ранние пятидесятые годы одного великого мастера.

Когда в феврале 1848 года произошла во Франции революция, Эдуарду Манэ только что исполнилось шестнадцать лет. В декабре этого года, он, в качестве юнги, уплыл на корабле через Атлантический океан в Южную Америку. И с корабля он писал в Париж своему отцу: «Постарайтесь сохранить до нашего возвращения добрую Республику, так как я опасюсь, что Луи-Наполеон не слишком ярый республиканец»⁸⁷. Шестнадцатилетний мальчишка оказался столь же прозорливым, как сорокалетний Домье! И когда в декабре 1851 года этот самый Луи-Наполеон, президент Второй республики, произвел чудовищный по своей жестокости государственный переворот и объявил себя императором Наполеоном III, Эдуард Манэ, которому тогда было девятнадцать лет, услышав выстрелы, выбежал из мастерской, где учился живописи, на улицу и присоединился к тем, кто восстал против переворота. Он был арестован вместе с другими мятежниками и освобожден только на поруки, на него произвело ужасное впечатление зрелище бесчисленного количества трупов, сложенных на кладбищах для опознания родными. Он сделал там рисунок, который не стал никому показывать и спрятал — где он, неизвестно. Вторая империя стала на всю его жизнь его лютым врагом, и, когда в 1859 году он выступил как художник, официальная академическая и салонная критика довела его систематической

двадцатилетней травлей до тяжелого нервного заболевания, от которого он и умер, еще не старый, в расцвете своего великого таланта. И не случайно он был связан с Парижской коммуной и почтил ее память (единственный из всех художников!) такими замечательными творениями, как «Баррикада», «Гражданская война» и «Расстрел коммунаров». Все концы с концами сходятся безупречно.

Общее умонастроение после крушения Революции 1848 года, и особенно после государственного переворота Наполеона III, лучше всех выразил Герцен в книге «С того берега», написанной по свежим следам недавних событий. Хотя эта книга не относится к художественной литературе и является пламенной политической публицистикой, о которой я здесь не говорю, все же блестящий литературный талант Герцена позволяет мне дополнить недостаточное количество собственно художественных откликов на эту Революцию ссылкой на замечательную книгу современника и свидетеля событий.

Сквозь горькое отчаяние, рожденное дурным поворотом истории, в книге Герцена^{xxxx} выражена неистребимая надежда на победу разумных и передовых общественных сил и на Западе, и в России, откуда он должен был эмигрировать. Я приведу несколько слов из его посвящения этой книги своему сыну Александру, пятнадцатилетнему мальчику:

«Друг мой, Саша,

Я посвящаю тебе эту книгу, потому что я ничего не писал лучшего и, вероятно, ничего лучшего не напишу; потому что я люблю эту книгу как памятник борьбы, в которой я пожертвовал многим, но не отвагой знания; потому, наконец, что я нисколько не боюсь дать в твои отроческие руки этот, местами дерзкий, протест независимой личности против воззрения устарелого, рабского и полного лжи, против нелепых идиологов, принадлежащих иному времени и бессмысленно доживающих свой век между нами, мешая одним, пугая других.

Я не хочу тебя обманывать, знай истину, как я ее знаю; тебе эта истина пусть достанется не мучительными ошибками, не мертвящими разочарованиями, а просто по праву наследства.

...Грядущий переворот только что начинается.

...Современный человек, печальный *pontifex maximus*, ставит только мост — иной, неизвестный, будущий пройдет по нем. Ты, может, увидишь его... Не останься на *старом берегу*... Лучше с ним погибнуть, нежели спастись в богадельне реакции.

Религия грядущего общественного пересоздания — одна религия, которую я завещаю тебе. Она без рая, без вознаграждения, кроме собственного сознания, кроме совести... Иди в свое время проповедовать ее... Благословляю тебя на этот путь...»

Что же — «иные, неизвестные, будущие» прошли по этому мосту!^{xxxxi}

^{xxxx} Александр Иванович ГЕРЦЕН 6.04.1812 — 9.01.1870 <http://vive-liberta.narod.ru/ref/ref4.htm#gertz>

^{xxxxi} Автор совершенно не касается «наследников мятежной вольности» в Италии XIX века. Рекомендую: *И.Полуяхтова*, «История итальянской литературы 19 в. Эпоха Рисорджименто» <http://www.diary.ru/~vive-liberta/p78170179.htm>

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Стендаль*. Салон 1824 г.— В кн.: *Стендаль*. Собр. соч., т. 6, М., 1959, с. 435, 449. От большинства художников, о которых писал Стендаль, не осталось ничего, кроме этих строк Стендаля.

² Языков отнесся отрицательно и к первым главам «Евгения Онегина». Он вообще, уже с начала 1820-х годов, позволял себе высказываться о произведениях Пушкина с брезгливым пренебрежением — правда, лишь в письмах к своим приятелям, незнакомым Пушкину. К концу жизни, в 30-е и 40-е годы, он открыто перешел на позиции, Пушкину враждебные.

³ *Чегодаев А. Д.* Эдуард Манэ. М., 1985, с. 5, 209.

⁴ *Старцев А.* Марк Твен и Америка. М., 1963, с. 219, 220 (примечание).

⁵ О Мутере см.: *Чегодаев А. Д.* Сложение науки об искусстве 19 века — Юлиус Мейер-Грефе против Рихарда Мутера.— В кн.: *А. Д. Чегодаев*. Мои художники. М., 1974.

⁶ Типичный пример — тома в вышедшей в двадцатые годы серии «Propylaen — Kunstgeschichte»: Pauli. «Die Kunst des Klassizismus und der Romantik», Waldmann. «Die Kunst des Realismus und des Impressionismus».

⁷ О Шанфлери см.: *Чегодаев А. Д.* Во времена Рёскина и Бодлера.— В кн.: *А. Д. Чегодаев*. Мои художники. М., 1974.

⁸ Г. А. Товстоногов не раз высказывал, в разных вариациях, эту чрезвычайно важную мысль в своих книгах, статьях и устных выступлениях.

⁹ Строка из стихотворения 1824 года

«Недвижный страж дремал на царственном пороге...».

¹⁰ *Стендаль*. История живописи в Италии. Гл. СXXXIII.— В кн.: *Стендаль*. Собр. соч., т. 8, 1935, с. 367. Перевод В. Комаровича исправлен мною по статье Б. Г. Рейзова о Стендале в журнале «Искусство» (1933, № 3).

¹¹ О том, что действие первой главы «Евгения Онегина» происходит в 1819 году, Пушкин сказал в предисловии к первому изданию первой главы романа. «Бульваром» до 1820 года именовали Невский проспект, засаженный посередине липами (см.: *Ю. М. Лотман*, Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980, с. 140).

¹² Уже в 40-е годы Курбе наряду с серьезными и значительными работами вроде «Похорон в Орнаме» или «Человека с кожаным поясом» постоянно писал очень плохие и нелепые вещи («Отчаявшийся», «Пожарные», «Женщина с козленком» и т. п.), быющие на внешний, дешевый эффект, грубо натуралистические или, напротив, чисто «салонные». С 50-х годов подобные работы решительно возобладали в его искусстве. Очень много таких вещей было собрано на выставке Курбе во Французской академии в Риме в 1969 году. См. каталог этой выставки: *Gustave Courbet (1819—1877). Mostra all'Accademia di Francia, Villa Medici, Roma, 28 ottobre 1969 — 6 gennaio 1970.*

¹³ *Ланшин В. П.* Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М., 1983, с. 74, 235.

^{13a} *Baudelaire, Charles.* Le musée classique du Bazar Bonne Nouvelle.— *Baudelaire. Oeuvres. II.* «Bibliothèque de

la Pléiade», Paris, 1932, p. 56—57. Перевод мой.— А. Ч.).

¹⁴ *Прокофьев В.* «Капричос» Гойи. М., 1970.

¹⁵ *Гойя*. «Капричос». М., 1969. Предисловие художника: Серия офортов на причудливые сюжеты, сочиненных и гравированных доном Франсиско Гойя.

¹⁶ Подпись под офортом: No te escarpas. Пояснение Гойи: *Nunca se escarpa la que se quiere coger.* Я дал свой перевод. Перевод В. Н. Прокофьева. См.: *В. Прокофьев*. «Капричос» Гойи. М., 1970, с. 136.

¹⁷ *Чегодаев А. Д.* Легенда о бароне Гро.— В кн.: *А. Д. Чегодаев*. Статьи об искусстве Франции, Англии, США 18—20 вв. М., 1978, с. 68—110.

¹⁸ *Берковский Н. Я.* Гёльдерлин.— В кн.: История немецкой литературы. Т. 3, 1790—1848, М., 1966, с. 48—79.

^{18a} Там же, с. 63.

¹⁹ *Эккерман Иоган Петер.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.—Л., 1934, с. 266—267.

^{19a} Все приведенные здесь переводы стихов Бёрнса — С. Я. Маршака.

²⁰ *Конен В.* История зарубежной музыки. Вып. 3. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. М., 1972, с. 26.

²¹ Там же, с. 27, 151—152.

²² Там же, с. 28.

²³ *Елистратова А. А.* Байрон.— В кн.: История английской литературы. Т. 2, вып. 1, М., 1953, с. 291 и сл.

²⁴ *Рейзов Б. Г.* Творчество Вальтера Скотта. М.—Л., 1965.

²⁵ *Елистратова А. А.* Скотт — В кн.: История английской литературы. Т. 2, вып. 1, М., 1953, с. 153—198.

²⁶ *Елистратова А. А.* Наследие английского романтизма и современность. М., 1960, гл. 5. Шелли, с. 419.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же, с. 378.

²⁹ Там же, с. 425—426, примеч. 203.

³⁰ Там же, с. 397.

³¹ Там же, с. 410.

³² Там же, гл. 6. Китс, с. 443, 444.

³³ Там же, с. 446.

³⁴ Там же, с. 450. Письмо датировано 9 апреля 1818 года.

³⁵ См.: *Чегодаев А. Д.* Джон Констебль. М., 1968 (глава первая: Констебль в Париже).

³⁶ *Диккенс Чарльз.* Старые лампы взамен новых [о второй выставке прерафаэлитов]. 1850.— Собр. соч. т. 28. Л., 1963.

³⁷ Типичный пример — книга о Констебле некоего *Гэдни (Gadney)*, всецело выдержанная в духе суждений и вкусов «викторианской эры».

³⁸ См., например: *М. В. Алпатов*. Этюды по всеобщей истории искусств. Избранные искусствоведческие работы. М., 1979, с. 110—114 («Об этюдах Констебля»).

³⁹ См. чрезвычайно интересный об-

зор современной западноевропейской и американской пушкинистики: *Р. Гальцева, И. Роднянская*. В подлунном мире.— «Новый мир», 1987, № 1, с. 244.

40

Там же, с. 244.

41

Там же, с. 239.

42

Я только так могу расценить статьи о Пушкине В. Непомнящего и некоторых других авторов, изошряющихся в усердном искажении различных произведений Пушкина, его взглядов, событий его биографии.

43

Об этом написал М. О. Гершензон в статье «Чтение Пушкина». См.: *М. О. Гершензон*. Статьи о Пушкине. М., 1926, с. 14.

44

См. примеч. 11.

45

См. примеч. 11.

46

Макогоненко Г. П. Исторический роман о пародной войне.— В кн.: *А. С. Пушкин*. Капитанская дочка. В серии «Литературные памятники». Изд. 2-е, доп. Л., 1985, с. 200—232.

46a

Гальцева Р., Роднянская И. В подлунном мире.— «Новый мир», 1987, № 1, с. 249.

46b

Гершензон М. О. «Станционный смотритель».— В кн.: *М. О. Гершензон*. Мудрость Пушкина. М., 1919, с. 122—127.

47

Фрагменты из двух статей Пушкина: «Стихотворения Евгения Баратынского» (1827) и «Баратынский».

48

Федоров-Давыдов А. А. Сильвестр Шедрин и пейзажная живопись. История русского искусства, т. VIII, кн. 1. М., 1963, с. 481 и след., а также и другие работы этого ученого,

посвященные русскому пейзажу.

49

Прокофьев В. Н. Теодор Жерико. 1791—1824. М., 1963.

50

Жерико о себе и современники о нем. Составление, предисловие и комментарии *В. Н. Прокофьева*. М., 1962, с. 62.

51

Berger Klaus. Géricault und sein Werk. Wien, 1952.

52

Guercio Antonio del. Géricault. Milano, 1963. Pp. 73—79: Il presunto «impressionismo» di Géricault.

53

Moreau-Nélaton E. Manet raconté par lui-même. T. 1, Paris, 1926, p. 24 (перевод мой.— *А. Ч.*).

54

Adhémar Jean. Honoré Daumier. Paris, 1954, p. 23. Как контраст к удивительно развязным и бесперемонно лживым рассуждениям Адэмара стоит привести слова академика *Е. В. Тарле* (Собр. соч., т. 11, с. 226): «...Тьер уже резней на улице Транспонэн во время усмирения восстания в 1834 г. явно обещал в будущем, в случае надобности, превратить весь Париж как бы в одну сплошную улицу Транспонэн (что в самом деле и исполнил в мае 1871 г.)».

55

Adhémar, с. 25.

56

Там же, с. 26.

57

Реизов Б. Г. Творчество Бальзака. Л., 1939, с. 3.

58

Немирович-Данченко Вл. И. Чехов.— В кн.: *А. П. Чехов* в воспоминаниях современников. М., 1960, с. 433—434.

59

Венгерова З. Гюго.— Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, т. 9, с. 958. Спб., 1893.

60

Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. Изд. 3-е, доп. М., 1972, с. 96—97.

61

Там же, с. 207.

62

Прокофьев В. Н. Позднее творчество Гойи. (Рукопись, еще не изданная, завершена автором незадолго до кончины).

63

Там же.

64

Goya. Sämtliche Radierungen und Lithographien. Einführung von Enrique Lafuente Ferrari. Übersetzung des spanischen Originaltextes von Ludwig Bakalowits. Wien und München, 1961, S. 227: «Baile grotesco».

65

Машковцев Н. Г. А. А. Иванов.— В кн.: История русского искусства. Т. 8, кн. 2. М., 1964, с. 158.

66

Алленов М. М. Александр Андреевич Иванов. М., 1980, с. 5.

67

Чегодаев А. Д. Искусство Соединенных Штатов Америки 1675—1975. М., 1976, с. 32.

68

Соловьев Н. Ф. Глинка. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, т. 8. Спб., 1893, с. 854.

69

Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Глинка. М., 1950, с. 6.

70

Лермонтов М. Ю. Избр. соч. Ред., вступ. статья и примеч. Александра Блока. Берлин—Петербург, 1921, с. 483.

71

Там же, с. XIV.

72

См.: *Чегодаев А. Д.* Величие и падение Пьера Грассу (Естественная история салонного искусства).—

В кн.: *А. Д. Чегодаев*. Статьи об искусстве Франции, Англии, США 18—20 вв. М., 1978, с. 143—185.

73

Обломиевский Д. Бальзак. Этапы творческого пути. М., 1961, с. 362.

74

Baudelaire Charles. L'art romantique [article sur Théophile Gautier].— Dans: *Vaudelaire Oeuvres*. II. Texte établi et annoté par L.-G. Le Dantec. «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 1932, p. 473 (перевод мой.— *А. Ч.*).

75

Lagarde A. et Michard L. XIX siècle. Les grands auteurs français... Paris, 1963, p. 304.

76

Этот рисунок А. М. Каневского впервые воспроизведен в книге: *Н. В. Гоголь*. Вечера на хуторе близ Диканьки. М.—Л., 1952, между с. 190 и 191. См. также: *А. Д. Чегодаев*. Страницы истории советской живописи и советской графики. М., 1984, с. 357.

77

Воспроизведение см.: Книжное искусство СССР. Т. 1.— Иллюстрации. Составитель и автор вступительной статьи *М. А. Чегодаева*. М., 1983.

78

Этот рисунок А. М. Каневского впервые воспроизведен в книжке: «Веселые рассказы. Рассказы русских классиков. Рисунок А. Каневского». М.—Л., 1947. См. также: *А. Д. Чегодаев*. Страницы истории советской живописи и советской графики. М., 1984, с. 356.

79

Ираклий Андроников. Избранные произведения. Т. 2. М., 1975, с. 237—243.

80

Les français peints par eux-mêmes. Tome troisième. Paris, 1841, p. 25.

81

К таким выводам пришел английский ученый Станислас Осяковский в своем исследовании о политических связях и убеждениях Домье

накануне и во время Революции 1848 года. Он дал мне прочесть свою рукопись во время своего пребывания в Советском Союзе в начале 60-х годов. Он умер, не успев, по-видимому, опубликовать свое очень важное и необычайно интересное исследование.

82

Чегодаев А. Д. Оное Домье в годы Июльской монархии и Второй республики.— В кн.: Мастера классического искусства Запада. М., 1983, с. 205—206.

83

Baudelaire, Charles. Salon de 1845.— Dans: Baudelaire. Oeuvres. II. «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 1932, p. 19.

84

Adhémar J. Honoré Daumier. Paris, 1954; *Escholier R.* Daumier. Peintre et Lithographe. Paris, 1923; *G. Besson.* Daumier. Paris, 1959.

85

De Balzac. Monographie du rentier. Dans: «Les français peints par eux-mêmes». Tome troisième. Paris, 1841, p. 1—16.

86

Jonesco, Eugène. Le rhinocéros. Pièce en trois actes et quatre tableaux. Editions Gallimard, Paris, 1959. Русский перевод — *Эжен Ионеско.* Носорог. Перевод Л. Завьяловой, «Иностранная литература», 1965, № 9.

Эта замечательная пьеса, как я думаю, самая значительная из всего, что было написано для театра после Чехова, необычайно поддерживает основные положения моей книги. Она весьма выразительно показывает бездуховность, своекорыстие, косность и трусость буржуазной обывательской массы, вполне сложившейся в девятнадцатом и достигшей своей предельной законченности в фашизме двадцатого века. У нас эта пьеса, написанная в 50-е годы, была переведена и напечатана после XX съезда партии, в годы «оттепели». Но тут же нашлись критики, сочинившие негодующие рецензии. Наши «носороги» испугались.

87

Manet Edouard. Lettres de jeunesse (1848—1849). Voyage à Rio. Paris, 1929.