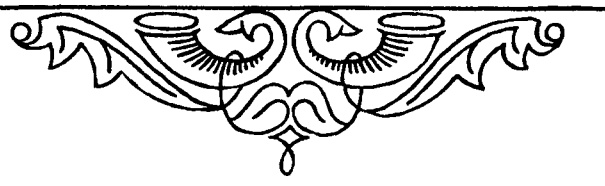
ДЕНИ
ДИДРО
САЛОНЫ

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



ДЕНИ ДИДРО

САЛОНЫ

В ДВУХ ТОМАХ

МОСКВА «ИСКУССТВО»
1989

ДЕНИ ДИДРО

САЛОНЫ

ТОМ ВТОРОЙ

МОСКВА «ИСКУССТВО»
1989

ББК 87.8
Д44

Составление, общая редакция
Л. Я. РЕЙНГАРДТ, доктора искусствоведения

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

Примечания
доктора филологических наук
Е. Ю. САПРЫКИНОЙ

Указатель имен
Е. Ю. САПРЫКИНОЙ, С. В. ШКУНАЕВА

Подбор иллюстраций
Н. Ю. ЗОЛОТОВОЙ

Рецензент
доктор философских наук,
профессор М. Ф. ОВСЯННИКОВ

Д $\frac{0301080000-009}{025(01)-89}$ 10-88

© Издательство «Искусство», 1989 г.

САЛОН
1767 ГОДА

Другу моему господину Гримму

Не ждите, друг мой, что я буду на этот раз столь же щедрым, столь же разнообразным, столь же мудрым, столь же безумным, столь же плодовитым, каким я был в предыдущих Салонах. Все на свете иссякает. Художники могут видоизменять свои творения до бесконечности, но правила искусства, законы его и применение их ограниченны. Быть может, благодаря новым познаниям и возможностям, выбору неизбитой формы мне удалось бы поддержать все очарование интереса к использованной уже теме, но я ничего не приобрел; я лишился Фальконе[1]; а оригинальную форму может породить только та минута, которая еще не наступила. Предположите, что я возвратился из путешествия по Италии и что в моем воображении еще свежа память о совершенных творениях, созданных в этой стране старой живописной школой. Помогите мне ближе узнать произведения фламандской и французской школ. Добейтесь, чтобы состоятельные люди, для которых вы предназначаете мои обзоры, распорядились либо разрешили мне делать наброски со всего того, о чем мне предстоит их осведомлять, и я головой отвечаю, что пред вами будет совсем новый Салон. Полнее изучив художников прошлых веков, я сопоставил бы манеру и мастерство художника современного с самой близкой ему манерой и мастерством какого-нибудь старого живописца, и вы получили бы куда более точное представление о колорите, стиле и светотени. Если бы встретились мне композиция, сюжет, фигуры, голова, характер, выражение, заимствованные у Рафаэля, Карраччи, Тициана либо у кого-нибудь еще, я обнаружил бы плагиат и не скрыл бы это от вас. Не только эскиза — не говорю уж, сделанного с умом, что, разумеется, лучше, — но простого наброска было бы мне достаточно, чтобы дать вам представление об освещении, светотени, общем расположении, позах фигур, об их действиях, о той линии, которая, извиваясь, связует воедино различные части композиции; вы читали бы мое описание, имея перед глазами этот набросок; он позволил бы мне быть не столь многословным, а вы уразумели бы более. Я надеюсь, что мы извлечем с чердаков нашего друга тяжелые папки[2], отданные ныне на съедение крысам, и еще не раз перелистаем гравюры; но что такое гравюра в сравнении с картиной? Разве познаешь Вергилия, Гомера, читая Дефонтена или Битобе́?[3] Что до путешествия в Италию, столь лелеемого нами в мечтах, оно не осуществится никогда[4]. Никогда, друг мой, не обнимемся мы в том древнем жилище, безмолвном и священном, куда приходили люди каяться или изливать свое горе; в этом Пантеоне, под темными сводами которого наши души раскрылись бы без утайки и поделились бы всеми невысказанными мыслями, всеми сокровенными чувствами, всеми ута-

енными поступками, всеми сокрытыми наслаждениями, всеми снедающими нас заботами, всеми тайнами нашей жизни, доверить которые щепетильная честность возбраняет даже самой близкой и чуждой скрытности дружбе. Ну что же, значит, нам суждено умереть, так и не узнав хорошо друг друга, и я не сумею воздать вам должное по заслугам. Но не скорбите: будь я откровенен, я, может быть, потерял бы от этого не меньше, чем вы бы приобрели. Как много в моем характере черт, которые я поостерегся бы выказывать во всей их неприглядности! Но прошу вас, утешьтесь: куда как сладостней безмерно уважать своего друга, нежели пользоваться самому безмерным его уважением.

Другая причина скудости этого Салона — то, что нескольких знаменитых художников уже нет среди нас, а иные, чьи достоинства или недостатки дали бы мне обильную жатву наблюдений, не выставили своих картин. Не было на этот раз ни Пьера, ни Буше, ни Латура, ни Башелье, ни Грёза. Им, как они объяснили, опостылело отдавать себя во власть и на растерзание зверям. Как! Г-н Буше, вы, которому должны быть особенно дороги успех и долговечность произведений искусства как первому живописцу короля, вы, только что получивший это звание, первый наносите удар одному из полезнейших наших начинаний и делаете это лишь из боязни услышать суровую истину? Вы не уразумели, очевидно, какие последствия может повлечь за собой ваш пример! Если из Салона уйдут большие мастера, за ними последуют и второстепенные, хотя бы ради того, чтобы разыграть из себя больших; вскоре стены Лувра опустеют или их покроет мазня бездельников, которые будут выставляться, так как им нечего терять, показывая себя публике; и если прекратятся эти ежегодные публичные состязания художников, искусство быстро придет в упадок. Но к этому наиважнейшему соображению присоединяется другое, которым также не должно пренебрегать. Вот как рассуждает значительная часть состоятельных людей, дающих работу большим художникам: «Суммы, которые я затрачиваю на рисунки Буше, картины Верне, Казановы, Лутербура, помещены с наибольшей выгодой. Всю мою жизнь я буду наслаждаться чудеснейшей картиной; а когда художник умрет, я и дети мои извлечем из нее в двадцать раз больше того, что было затрачено при покупке». Это рассуждение весьма здраво, и наследники без огорчения взирают на подобное употребление богатств, на которые они зарятся. Собрание г-на Жюльена при распродаже дало несравненно более того, что оно стоило ему при покупке[5]. У меня до сих пор стоит перед глазами пейзаж, который написал Верне в Риме за одежду — куртку и штаны — и который сейчас куплен за тысячу экю[6]. Каково соотношение между теми суммами, которые получали старые мастера, и стоимостью их полотен, ныне устанавливаемой нами? Они отдавали за кусок хлеба картину, за которую мы ныне тщетно предлагали бы кучу золота, превышающую размеры самой картины. Антиквар не уступит вам картину Корреджо за мешок серебра в десять раз тяжелее того мешка медяков, под тяжестью которого художник погиб по милости злодея кардинала[7].

Но при чем здесь все это? — скажете вы мне. Что общего между историей Корреджо, распродажей картин г-на Жюльена, публичной выставкой и Салоном? Сейчас я вам скажу. Мастера, которому богач заказывает картину, желая оставить ее своему сыну, своему наследнику, как некую драгоценность, не остановят ни мое, ни ваше суждение, ни уважение к самому себе, ни боязнь повредить своему доброму имени: не для нации будет он работать, а для частного лица, и в итоге вы получите от него лишь посредственную вещь, не имеющую никакой ценности. Общественное суждение — самая мощная из преград для лени, алчности, бесчестности. Слесарь, обремененный семьей, не имеющий возможности одеть и накормить ее, но ни за какие деньги не соглашающийся сделать плохой замок, — энтузиаст, какие встречаются очень редко. Как хотелось бы мне, чтобы директор Академии добился от короля указа, предписывающего каждому худож-

нику под страхом исключения из нее посылать в Салон не менее двух работ: каждому живописцу — две картины, каждому ваятелю — статую или две модели. Но те люди, которым плевать на славу нации, на успехи и долговечность искусства, на просвещение и развлечение общества, не знают, в чем их собственная выгода. Сколько картин годами оставалось бы во мраке мастерских, не будь они выставлены? Иной идет в Салон от безделья и скуки, а глядишь — приобретает там или обнаруживает в себе вкус к живописи. Другой, обладающий вкусом и заглянувший в Салон на четверть часа лишь в поисках развлечения, оставляет там две тысячи экю. Иногда посредственный художник может в мгновение ока прослыть по всему городу мастером. Именно в Салоне поджидала нашего друга барона прекрасная собака кисти Удри, украшающая ныне нашу синагогу[8], где она висит справа. Никто до него и не взглянул на эту картину; никто не заметил ее достоинств; художник был безутешен. Но, мой друг, не преминем рассказать о честном поступке. Это еще важнее, нежели критика или похвала. Барон видит эту картину, приобретает ее; и вот все любители, ранее полные презрения к ней, в неистовстве и ревности осаждают его, предлагают двойную цену. Барон идет к Удри и просит разрешения уступить картину, с тем чтобы барыш пошел в пользу художника. «Нет, сударь, — возразил тот, — я слишком счастлив, что лучшая моя работа принадлежит человеку, знающему ей цену. Я ничего не хочу, ничего не приму, картина моя останется у вас».

Ах, мой друг, что за проклятое племя эти любители! Я должен разъяснить вам это и отвести душу, благо представляется случай. Племя это начинает вымирать у нас, просуществовав слишком долго и причинив слишком много зла. Это люди, которые вкривь и вкось судят о таланте; они чуть не заставили Грёза умереть от отчаяния и голода; они владеют картинными галереями, доставшимися им даром, и знаниями или, вернее, претензиями на знания, ничего им не стоившими; они посредничают меж состоятельным человеком и нуждающимся художником; они вынуждают талант сторицей оплачивать покровительство, ему оказываемое; они то раскрывают, то захлопывают пред ним двери, пользуясь тем, что талант в них нуждается; они покушаются на его труд; превращают его в своего данника; вырывают у него за ничтожную цену лучшие его творения: подстерегают их, спрятавшись за его мольбертом; тайно обрекают его на нищенство, чтобы держать потом в рабстве и зависимости; неустанно проповедуют умеренность в жизни, служащую в их глазах подобием стимула, необходимого художнику и писателю, ибо, если бы богатство соединилось с талантом и просвещением, эти люди сошли бы на нет; они хулят и разоряют художника и скульптора, если он независим и пренебрегает их покровительством или советом; они мешают ему, нарушают его спокойствие в его же мастерской неуместным своим присутствием и нелепыми советами; они сеют в нем уныние, гасят его порывы и, насколько это в их силах, ставят перед ним жестокий выбор: пожертвовать либо своим гением, либо гордостью, либо благополучием. Собственными ушами я слышал одного из подобных меценатов; прислонившись к камину в мастерской художника, он бесстыдно предрекал ему и всем ему подобным труд и нужду и мнил своим бесчестнейшим состраданием загладить бесчестнейшие речи, суля милостивую помощь детям внимающего ему художника. Я слушал молча и всю жизнь свою буду упрекать себя за это молчание и долготерпение.

Этого одного было бы достаточно, чтобы ускорить упадок искусства, особенно если взять в соображение, что неприязнь любителей к большим мастерам доставляет иной раз посредственным художникам выгоду и честь общественных заказов[9]. Но как вы прикажете таланту давать отпор, а искусству блюсти себя, если к этой губительной заразе прибавляется также и то, что множество художников и писателей вообще потеряны для искусства, ибо понятная боязнь не позволяет родителям обрекать своих детей на положение, грозящее им нуждой.

Искусство требует известного образования, а у нас только небогатые граждане, не имеющие почти никаких средств и лишенные всяких видов на будущее, разрешают своим детям взять в руки карандаш. Самые великие наши художники вышли из самых что ни на есть низов общества. Послушайте только, какие вопли начинают раздаваться в любом добропорядочном семействе, когда ребенок, побуждаемый к тому влечением, начинает малевать или слагать вирши. Спросите-ка отца, сын которого сбился с пути, следуя одному из этих влечений: «Чем занимается ваш сын?» — «Чем занимается? Да он пропащий человек: он рисует, он сочиняет стихи». Не забудьте отнести к числу помех, препятствующих совершенствованию и долговечности изящных искусств, не скажу — богатство нации, но ту роскошь, которая губит большие дарования, приковывая их к мелким работам, и низводит большие сюжеты до лубочных картинок; чтобы убедиться в этом, взгляните-ка на *Истину, Добродетель, Правосудие, Религию,* приготовленные Лагрене для украшения будуара некоего богача[10]. Добавьте к этим причинам испорченность нравов, всеобщую неистребимую склонность к распущенности, извращенность вкуса, который терпит лишь творения порока и обрек бы на нищету современного художника — создателя десятков мастерских картин на сюжеты из греческой и римской истории. Ему сказали бы: «Да, это прекрасно, но печально; человек держит руку над пылающей жаровней, его тело палит огонь, капает кровь. Фи, да это способно вызвать отвращение; кто, по-вашему, станет смотреть на это?» Однако это не мешает тем же людям твердить о подражании прекрасной природе; и люди, без устали говорящие о подражании прекрасной природе, приняли на веру, что прекрасная природа и в самом деле существует, что она здесь, под руками, что ее видишь, когда захочешь, и что вопрос только в том, чтобы воспроизвести ее. Если вы скажете им, что она нечто всецело воображаемое, они широко раскроют глаза и расхохочутся вам в лицо; а художники, подобные им, превосходят их своей глупостью, ибо разумеют не больше, а делают вид понимающих.

В вашей воле, мой друг, сравнить меня с плохо натасканным охотничьим псом, который без разбора бросается за всякой дичью, взлетающей перед ним; но мысль зародилась, я должен следовать за ней и схватиться с одним из самых просвещенных наших художников. Пусть насмешливый этот мастер задирает нос, когда я вмешиваюсь в технику его ремесла, — в добрый час! Но если он станет противоречить мне, когда речь зайдет об идеалах его искусства, тогда придет мой черед. Так вот, я спрошу этого художника: «Если вы избрали моделью прекраснейшую из всех известных вам женщин и передали с наивозможной тщательностью всю прелесть ее лица, изобразили ли вы самое красоту? Если вы ответите мне утвердительно, последний из ваших учеников опровергнет вас и скажет, что вы написали лишь портрет. Но если можно дать портрет лица, следовательно, можно дать и портрет глаза, портрет шеи, груди, живота, ноги, руки, большого пальца на ноге, ногтя; ибо что такое портрет, если не изображение любого индивидуального существа? И если вы не узнáете столь же быстро, столь же безошибочно, по столь же достоверным признакам портрет ногтя, как портрет лица, это отнюдь еще не означает, что такового не существует, а означает лишь, что вы изучили его не столь тщательно; это означает лишь, что он имеет меньшие размеры, что индивидуальные его черты мельче, незначительнее, менее уловимы. Но вы обманываете меня и обманываетесь сами — ведь вы знаете об этом больше того, что говорите. Вы почувствовали до тонкости различие между общей идеей и единичным явлением, раз не решаетесь уверять меня, что с того мгновения, когда вы взяли в руки кисть, и по сей день вы принуждали себя к строжайшему воспроизведению каждого волоска. Тут вы кое-что добавили, там устранили; без этого вы создали бы не первообраз, не воспроизведение истины, а портрет копии, или копию с копии, phantasmatos oyc alētheias, *призрак, а не вещь;* и вы очутились бы

лишь на третьем месте, ибо между истиной и вашим творением встала бы истина или прообраз, реально существующий призрак ее, служивший вам моделью, и создаваемое вами воспроизведение — лишь несовершенная тень этого призрака[11]. Линии ваши были бы не подлинными линиями, линиями красоты, идеала, но некими измененными линиями, искаженными, сугубо индивидуальными. Фидий сказал бы о вас: tritos esti apo tēs calēs gynaicos cai alētheias — *ты находишься лишь на третьем месте после прекрасной женщины и красоты;* и он был бы прав: между истиной и изображением ее есть прекрасная женщина, выбранная художником в качестве модели». «Но, — возразит мне, поразмыслив, художник, — где же та истинная модель, если ни полностью, ни частично она не существует в природе и если о любой модели, даже удачнее всего выбранной, можно сказать: phantasmatos oyc alētheias»*.

На это я возражу:

— Разве оттого, что я не могу вам объяснить это, вы менее убеждены в истинности моих слов? И разве от этого точнейшее воспроизведение ногтя, волоса не остается портретом для глаз, способных к тончайшим наблюдениям? Я докажу вам, что вы обладаете такими глазами и постоянно пользуетесь ими. Разве не согласны вы с тем, что каждое существо, в особенности существо одушевленное, имеет в жизни свои определенные функции, свои страсти и что время и выполнение функций порой производят во всем существе столь явственно выраженное изменение, что оно позволяет угадать самое функцию? Разве не согласны вы, что это изменение воздействует не только на все существо в целом; немыслимо, чтобы оно не воздействовало бы также на каждую часть существа, взятую в отдельности? Разве не согласны вы, что, точно передав как изменение всего существа в целом, так и изменение каждой части его, вы создали портрет? Таким образом, есть нечто, не являющееся тем, что вы изобразили, и то, что изобразили вы, находится между первообразом и вашим воспроизведением.

— Но где же тогда первообраз?

— Минутку терпения, и, быть может, мы договоримся. Разве не согласны вы также и с тем, что внутренние мягкие части живого существа, развивающиеся раньше всего, предопределяют форму твердых его частей? Разве не согласны вы, что это влияние является общим для всего организма? Разве не согласны вы с тем, что, независимо от каждодневных и привычных функций, вскоре могущих исказить то, что природа создала совершенным, немыслимо вообразить — среди множества причин, непрестанно воздействующих на формирование, развитие и рост столь сложного организма, — равновесие, настолько строгое и длительное, чтобы оно не было нарушено ни с какой стороны ни излишеством, ни недостатком? Согласитесь, что если это не бросается вам в глаза, то, значит, у вас нет самых поверхностных знаний анатомии, физиологии, самых общих понятий о природе. Согласитесь же по крайней мере с тем, что среди множества людей, которыми в погожий день пестрят аллеи наших садов, вы не сыщете ни одного человека, профиль которого был бы схож с профилем другого; ни одного, у кого один угол рта не отличался бы существенно от другого угла; ни одного, чье отражение в вогнутом зеркале имело бы хоть одну точку, тождественную с другой точкой. Согласитесь с тем, что говорил Верне, большой художник и разумнейший человек, ученикам школы, занимавшимся «карикатурой»: «Да, складки эти величественны, широки и прекрасны; но подумайте о том, что вы никогда не увидите их вновь»[12]. Согласитесь же, что нет и не может быть ни одного реального существа в целом или какой-либо отдельной его части, которое с большим или меньшим правом вы могли бы счесть первообразом.

* Воображение, а не истина (*греч.*).

Согласитесь, что первообраз этот полностью идеален и что он не является непосредственным заимствованием какого-либо индивидуального образа природы, точная копия которого запечатлелась в вашем воображении и который вы могли бы вновь вызвать, удержать перед своим взором и рабски воспроизвести, если только вы не хотите быть всего лишь портретистом. Согласитесь, что, когда вы создаете прекрасное, вы не создаете ничего из того, что существует, даже ничего из того, что может существовать. Согласитесь, что разница между портретистом и вами, если вы гений, состоит прежде всего в том, что портретист рабски копирует природу такой, какова она есть, и по собственной своей воле ставит себя на третье место; а вы, который ищете истину, первообраз, — вы неустанно стремитесь возвыситься до второго места.

— Я затрудняюсь вам ответить: ведь это сплошная метафизика.

— О глупец, разве у твоего искусства нет своей метафизики? Разве эта метафизика, имеющая предметом природу, прекрасную природу, истину, первообраз, которому ты следуешь под страхом быть лишь портретистом, не есть метафизика самая возвышенная? Откажись от упрека, который бросают глупцы мыслящим людям.

— Постойте, я отнюдь не мудрствую лукаво, когда, желая создать статую, изображающую прекрасную женщину, предлагаю многим женщинам скинуть с себя одежду и у всех наблюдаю прекрасные формы и формы уродливые; от каждой я беру то, чо есть в ней прекрасного.

— А как ты опознаешь прекрасное?

— По соответствию натуры античным произведениям, которые я изучал долгое время.

— Ну а ежели бы не существовало этих произведений, как бы ты поступил тогда? Молчишь? Так выслушай меня, ибо я попытаюсь объяснить тебе, как поступали художники древнего мира, как стал ты тем, что ты есть, и каковы основы тех правил — хороших или дурных, — которым ты следуешь, никогда не пытаясь узнать их происхождение. Если то, что говорил я тебе сейчас, верно, — наипрекраснейшим, наисовершеннейшим образом мужчины и женщины были бы те мужчина и женщина, которым в высшей мере свойственны все жизненные функции и которые достигли поры самого полного своего развития, не выполняя ни одной из этих функций. Но поскольку нигде в природе мы не обнаруживаем такого образца ни в целом, ни частично; поскольку даже самые совершенные творения, что выходят из ее мастерской, подчинены жизненным условиям, функциям, потребностям, в свою очередь искажающим их форму; поскольку, в силу одной только грубой необходимости сохранять и воспроизводить себя, они все более и более удаляются от истины, от первоначального образца, от умозрительного образа, так что нет, никогда не было и никогда не может быть ни целого, а следовательно, ни единой части его, не претерпевшей изменения, — знаешь ли ты, мой друг, как поступали твои древнейшие предшественники? Благодаря длительному наблюдению, большому опыту, сопоставлению органов с естественными их функциями, пользуясь безошибочностью чувства, вкусом, инстинктом, благодаря некоему наитию, ниспосланному избранным гениям, и, быть может, благодаря присущему идолопоклонникам желанию поднять человека над условиями его существования и наделить его божественной природой, чуждой тягот нашей бренной, жалкой, мелочной и несчастной жизни, — они стали постигать резкие изменения, грубейшие уродства, великие страдания. Таков был первый шаг, преобразовавший общую систему живого существа или некоторые из основных ее пропорций. С течением времени, медленно и робко продвигаясь вперед, посредством долгих и мучительных поисков, через неявственное, скрытое познавание сходства, в итоге бесчисленных последовательных наблюдений, память о которых угасает,

но воздействие которых остается, преобразование распространилось на мелкие части, с них — на еще более мелкие, а с этих последних — на наимельчайшие: на ногти, веки, ресницы, волосы, беспрерывно и с величайшей осмотрительностью стирая изменения и уродства природы, искаженные либо в источнике своем, либо вследствие неизбежных условий, удаляясь непрестанно от портрета, от неправильной линии, дабы возвыситься до истинного, идеального образца красоты, до истинной линии. Истинная линия, идеальный образец красоты существовали только в представлении Агасия, Рафаэля, Пуссена, Пюже, Пигаля, Фальконе и им подобных. Второстепенные художники постигают понятие об идеальном образце красоты, об истинной линии лишь более или менее приблизительно, глядя на произведения античности или наблюдая несовершенные творения природы. Великие мастера располагают точным представлением об идеальном образце красоты, об истинной линии, но не могут передать его своим ученикам во всей его строгости. Они то поднимаются над идеальным образцом красоты, истинной линией, развлекаясь созданием химер: сфинкса, кентавра, гиппогрифа, фавна и других полулюдей-полузверей, — то опускаются ниже идеального образца красоты, истинной линии для создания различных житейских портретов, шаржей, чудовищного, причудливого, в зависимости от доли лжи, потребной для их замысла и для впечатления, которое они должны произвести, так что почти бессмысленно пытаться установить нужную степень приближения к идеальному образцу красоты, к истинной линии или степень отдаления от них. Идеальный образец красоты, истинная линия не освящены традицией, умирают вместе с гением и в течение известного времени воспитывают дух, характер, вкус произведений народа, века, школы. Более или менее точное представление об идеальном образце красоты, истинной линии гений получает в зависимости от условий, среди которых он появился на свет, — климата, образа правления, законов. Идеальный образец красоты, истинная линия бывают искажены, утрачены и могут быть вновь обретены народом лишь путем его возвращения в состояние варварства — ибо это единственное состояние, когда люди, убежденные в своем невежестве, соглашаются на медленное движение вперед, ощупью; иные же остаются посредственными именно потому, что рождаются, так сказать, просвещенными. Рабские и тупые подражатели своих предшественников, они считают природу совершенной, а не способной к совершенствованию; они обращаются к ней не для того, чтобы приблизиться к идеальному образцу, к истинной линии, а для того лишь, чтобы как можно ближе подойти к копии, сделанной тем, кто обладал всем этим. Пуссен сказал о самом искусном из них, что он орел в сравнении с современными художниками и осел в сравнении с античными мастерами. Взоры старательных подражателей античному беспрерывно устремлены на явление, но ни один из них не постигает сущности его. Сперва они стоят немного ниже оригинала; постепенно все более удаляются от него и с четвертого места портретиста, копииста скатываются на сотое.

— Значит, — возразите вы мне, — художники наши никогда не в состоянии будут сравняться с античными?

— Полагаю, что так, по крайней мере пока они следуют избранному ими пути, пока пренебрегают изучением природы, ищут и находят ее прекрасною только в античных копиях, сколь ни превосходны последние и сколь бы верное представление они ни давали. Исправлять природу по античным образцам — значит следовать по пути, противоположному пути художника того времени, в чьем распоряжении подобных произведений не было; это означает работать только по копиям. Кроме того, друг мой, разве нет, на ваш взгляд, разницы между тем художником, который принадлежит к ранней школе, причастен к тайнам искусства, наделен национальным духом, чувствует пыл того, кто

создал картины, проникся его взглядами, овладел его приемами, средствами, — и тем художником, который просто взирает на уже готовую картину? Полагаете ли вы также, что нет никакой разницы между Пигалем и Фальконе, стоящими в Париже перед *Гладиатором,* и Пигалем и Фальконе, стоящими в Афинах перед статуей, изваянной Агасием[13]? Это вздор, друг мой, будто для создания подлинной или воображаемой статуи, которую древние называли канонической, а я называю идеальным образцом или истинной линией, они исследовали природу, заимствуя у бесконечного количества отдельных индивидуумов прекраснейшие части, создавая из них целое. Как распознали бы они красóты тех частей, в особенности малодоступных нашему глазу, к примеру бедер, сочленений ног и рук, живота, красоту которых poco più u poco meno* постигает столь незначительное число художников и которые не почитаются прекрасными в народном мнении, установившемся уже ко времени рождения художника и предопределяющем его суждение? Между красотой формы и ее уродством расстояние не более толщины волоса; как же обрели художники то чутье, каким необходимо обладать, дабы отыскать отдельные прекраснейшие разрозненные части, чтобы создать из них целое? Вот в чем вопрóс. А если они обнаружили эти формы, то каким непостижимым способом сумели соединить их воедино? Кто внушил им тот идеальный образец, к которому надлежало их свести? Выдвигать подобный парадокс — значило бы утверждать, что художники обладали совершеннейшим знанием красоты, возвысились до истинно идеального образца ее, до истинной линии ранее, нежели создали хотя бы одно прекрасное произведение. И я уверяю вас, что подобный путь невозможен и бессмыслен. Уверяю вас, что ежели бы в их воображении жили идеальный образец, истинная линия, то ни одна из найденных ими частей даже и отдаленно не удовлетворила бы их. Уверяю вас, что они воспроизвели бы лишь портретное изображение той части, которую рабски скопировали. Уверяю вас, что отнюдь не путем создания бесконечного количества мелких разрозненных портретов восходят художники к первообразу части или целого и общего; что они шли иным путем и что человеческий разум во всех поисках следует пути, только что описанному мною.

Я не сказал бы, что первая мысль об исправлении природы была внушена им самой природой, грубо искаженной, и что долгое время они считали совершенными те образцы природы, чьих незначительных искажений они не были в состоянии подметить, кроме тех случаев, когда редкий и мощный гений прорывался внезапно на второе место с третьего, где он действовал ощупью, как и толпа. Но, утверждаю, этот гений являлся не сразу, и он один не был в состоянии сделать то, что должно быть работой времени и нации в целом. Я утверждаю, что в границах третьего места, места, которое занимает портретист прекраснейшей, реально существующей природы, будь то в ее целом или в ее частях, заключены все мыслимые способы достойно и успешно передавать неуловимые оттенки хорошего, лучшего и превосходного. Утверждаю, что все находящееся выше этого — призрачно, а все находящееся ниже — бедно, жалко, ошибочно. Утверждаю, что если отвергнуть установленные мною понятия, то никогда не перестанут повторять: «преувеличение», «бедная природа», «жалкая природа», не имея о них точного представления. Утверждаю, что если ни в одном веке, ни у одной нации искусствам не удалось достигнуть той степени совершенства, которой достигли они у греков, то это объясняется тем, что Греция была единственно известным местом на земле, где искусства были отысканы ощупью; что те образцы, которые оставили греки, не позволили нам постепенно и медленно, подобно им, достигнуть красоты этих образцов; что мы более или менее рабские их подражатели, портретисты и что только из вторых рук мы

* Чуть-чуть больше, чуть-чуть меньше (*итал.*).

получили смутное, неявственное представление об идеальном образце, об истинной линии; и может статься, что, будь эти образцы уничтожены, мы, вынужденные, подобно древним, плестись за природой уродливой, несовершенной и искаженной, достигли бы, подобно им, идеального образца, истинной линии и те с большим основанием были бы нашими, чем сейчас и чем это может быть когда-либо; и, говоря откровенно, великие произведения античности созданы, по-моему, для того, чтобы свидетельствовать в веках о превосходстве художников прошлого и о посредственности грядущих. Это меня сердит, но законы природы незыблемы, ибо природа ни в чем не знает скачков, и это так же справедливо в применении к искусствам, как и ко всей вселенной.

И без моего участия вы сделаете отсюда вывод, подтверждаемый опытом всех времен и всех народов, что у изящных искусств одного и того же народа период расцвета бывает лишь однажды; положение это одинаково распространяется и на красноречие, и на поэзию, и, быть может, на языки. Знаменитый Гаррик говаривал кавалеру де Шателлю:

— Сколь бы восприимчивым ни создала вас природа, но если вы будете играть, следуя самому себе или наисовершеннейшей реальной природе, какая только известна вам, вы останетесь лишь посредственным актером.

— Посредственным? Но почему же?

— Потому что для вас, для меня, для зрителя существует некий возможный идеальный человек, который в данном положении был бы охвачен совершенно иными чувствами, нежели вы. Вы должны взять за образец воображаемое существо. Чем полнее вы постигаете его, тем величественнее, необычайнее, великолепнее, возвышеннее будете вы.

— Следовательно, вы никогда не бываете самим собой?

— Я всячески остерегаюсь этого. Ни собой, г-н кавалер, ни кем-либо иным, известным мне. Когда я надрываю свою душу, когда испускаю нечеловеческие крики, это не моя душа, не мои крики, это душа, это крики другого, которого я постиг и которого в натуре не существует.

Так вот, друг мой, нет ни одного поэта, к кому нельзя было бы применить урок Гаррика. Мысль его, если вдуматься в нее, содержит в себе «secundus a natura» и «tertius ab idea»* Платона, зерно и доказательство всего, что я говорил. Ибо образцы, великие образцы, столь полезные для людей посредственных, весьма вредны для гения.

После этого отклонения в сторону, которому — верно ли оно или ошибочно — мало кто, кроме вас, соблазнится уделить то внимание, какого оно заслуживает, ибо не многие поймут разницу между нацией, которую создают, и нацией, которая создается сама, я перехожу к Салону и к различным произведениям, выставленным там нашими художниками. Я уже предупредил вас о скудости Салонов предыдущих лет или, вернее, о том умственном истощении, к которому они привели меня; но то, что потеряете вы в смысле отступлений, взглядов, принципов, мыслей, я попытаюсь возместить точностью описаний и справедливостью суждений. Проникнем же в это святилище. Поглядим, поглядим получше; прочувствуем то, что увидим, и вынесем суждение. Прежде всего, друг мой, — так как я должен молчать или говорить в соответствии с искренностью моего нрава, — возьмите, г-н владелец лавки Вечнозеленый Остролист[14], с ваших клиентов торжественную клятву воздержаться от многословия. Никого не хочу я огорчать, но не хочу, чтоб и меня огорчали. Не хочу добавлять к сонму прежних моих врагов сонм новых. Ведь художники легко впадают в гнев...

...Genus irritabile vatum**.

* «Вторичное от природы», «третье от идеи» (*латин.*).

** «...Раздражительное племя поэтов» (*Гораций.* Послания, II, 2, 102).

Ведь в своем гневе они более свирепы и опасны, чем осы; я не хочу подвергать себя нападению ос. Мне придется идти пртив дружбы и доброго расположения большинства художников. Прочтя эти страницы, многие сочтут меня злым, двоедушным, исполненным черной неблагодарности. В своих строках я буду щадить национальные предрассудки так же мало, как скверные приемы живописи, пороки сильных мира сего — не более, чем недостатки художников, сумасбродство общества — не более, чем сумасбродство Академии, а это способно погубить сотню людей, вооруженных даже лучше, чем я. Если случайно небольшая услуга, оказанная мною вам по дружбе, станет для меня источником печали, вы будете безутешны. Вопреки всему, я должен выполнить принятое на себя обязательство. Передайте нижайшее мое почтение г-же принцессе Нассау-Саарбрюккенской[15] и посылайте ей и впредь мои писания, если они забавляют ее. Для начала, друг мой, давайте перетряхнем Мишеля Ванлоо.

Sine ira et studio quorum causas procul habeo*

Вот моя критика и мои восхваления. Я хвалю и порицаю, следуя личному своему впечатлению, не являющемуся законом. Сам господь бог не потребовал бы от нас ничего иного, как быть искренним с самим собою. Пусть художники соблаговолят не быть требовательнее его. Легко сказать: «Это прекрасно, это плохо», но объяснение смысла получаемого удовольствия или отвращения порой приходит не сразу; а вы еще понукаете меня, безбожный вы человек. Молите бога об обращении этого человека на путь истины и, склонив чело пред вратами Салона, принесите публичное покаяние Академии в тех опрометчивых суждениях, которые будут вынесены мною.

МИШЕЛЬ ВАНЛОО. *Живопись и Скульптура*. Речь идет не о Карле, а о Мишеле, — Карле умер. Здесь две овальные картины Мишеля, изображающие: одна — *Живопись*, другая — *Скульптуру*.

Скульптура сидит, обращенная лицом к зрителю. На ней головной убор, какие носили римлянки. Уверенный взгляд, правая рука повернута так, что тыльной стороной ладони упирается в бедро. Другую руку, с резцом, она положила на станок для лепки. На этом станке — начатый бюст.

Зачем такой величественный характер? Зачем рука уперта в бедро? Разве обстановка в мастерской соответствует виду, исполненному благородства? Уберите подставку, резец и бюст; тогда символическую фигуру, изображающую один из видов искусства, примут за императрицу.

— Однако, — скажут мне, — она производит впечатление.

— Согласен.

— Этот поворот руки и прижатое к бедру запястье придают фигуре благородство, указывают на то, что скульптор отдыхает.

— Не спорю. Но скульптор много раз в день принимает такую позу, либо потому, что он устает, либо потому, что он отошел с целью судить о впечатлении. Я вижу то, о чем вы говорите. Что из этого следует? Разве не верно, что всякая символическая фигура должна иметь свойственный ей, ясно различимый характер? Если вам нравится эта *Скульптура,* похожая на императрицу, то вы будете бранить *Живопись,* похожую на мещанку, это же парные картины.

— Краски первой из них хороши, хотя, быть может, чуть грязноваты.

— Зато фигура прекрасно задрапирована, рисунок безукоризненный, впечатление неплохое.

— Ладно, ладно! Но не забудьте, что художник, трактующий такие сюжеты,

* «Без злобы и пристрастия, причины которых от меня далеко» (*Тацит*. Анналы, I, 1).

либо довольствуется подражанием природе, либо вдается в эмблематичность; а в этом случае он непременно должен отразить гениальность в чертах лица, единственного в своем роде, самобытного, соответствующего данной профессии, создать энергичный образ с присущими ему индивидуальными особенностями. Взгляните на порожденную воображением Бушардона гурьбу неукротимых и быстрых духов, которые спешат на зов *Улисса, вызывающего тень Тиресия;* взгляните на всеми покинутых переливчато-нежных *Наяд* Жана Гужона; их тела подобны струям *Фонтана невинноубиенных младенцев.* Символические изображения должны извиваться, как они. Взгляните на одного из амуров Ван Дейка: это ребенок, но какой ребенок! Повелевающий людьми, повелевающий богами. Можно сказать, что он бросает вызов небесам и грозит земле. Это «quos ego»* поэта, выраженное впервые. И потом, скажите: разве мы не предпочли бы, чтобы волосы *Скульптуры* были причесаны кое-как, одежда — небрежна, а взгляд устремлен на стоящий перед нею бюст?

Живопись Мишеля сидит перед мольбертом; она видна в профиль. В руке у нее — палитра и кисть, она занята работой. Но фигура ее невыразительна. В ней не чувствуется гения, созидающего с пылом. Она серовата, бесцветна, написана вялой кистью, да-да, вялая.

Рядом с этими двумя картинами — портреты. Их очень много (если считать все) и только несколько (если считать лишь хорошие).

Портрет кардинала Шуазеля. Лицо похожее, умное, полное, поза красива — нельзя было ни посадить, ни одеть его лучше; это — сама естественность, сама правдивость. Одежда весьма натуральна. Чем больше у зрителя вкуса, истинного вкуса, тем дольше он смотрит на этого кардинала, похожего на кардиналов Джулио Романо, Рафаэля и Ван Дейка, чьи портреты можно увидеть в парадных покоях Пале-Рояля. Меховая мантия — прямо от меховщика.

Аббат де Бретейль. Портрет аббата де Бретейля тоже похож, его краски ярче, но он написан не так сильно, не так одухотворенно, не так гармонично. Впрочем, у него свободный и непринужденный вид распутного аббата с замашками вельможи.

Портрет Дидро. Это — я. Я люблю Мишеля, но еще более люблю истину. Довольно похож; тем, кто не узнает меня, можно возразить словами садовника из комической оперы: «Это потому, что никогда он не видал меня без парика». Очень живо; свойственная художнику мягкость сочетается со свойственной ему бойкостью; но я тут слишком молод, голова слишком мала; я красив, как женщина, строю глазки, улыбаюсь, грациозен, жеманен, губы сердечком; полное отсутствие строгости цвета, в противоположность *Портрету кардинала де Шуазеля;* и кроме того, подобная роскошь одеяния разорила бы бедного литератора, если бы сборщику податей вздумалось обложить налогом его халат[16]. Письменный прибор, книги, все мелочи предельно хороши, когда художник стремится к яркому цвету и ищет гармоничности. Вблизи — блеск, издали — мощь, особенно в рисунке тела. К тому же прекрасные, хорошей лепки руки, но левая не дописана. Лицо обращено к зрителю; голова непокрыта; седой хохол и грациозность позы придают мне вид старой ветреницы, которая не прочь пожеманничать и сейчас; поза, достойная государственного секретаря, но отнюдь не философа. Обманчивость первого впечатления наложила отпечаток на все. Виной тому ветреная г-жа Ванлоо, приходившая поболтать со мною в то время, когда я позировал; из-за нее у меня такой вид, она все испортила. Сядь она за клавесины и сыграй или спой:

Non ha ragione, ingrato,
Un core abbandonato...**[17]—

* «Я вас!» (*латин.*).

** «Ты, видно, рассудка лишился,
Коль бросить меня решился...» (*итал.*).

либо что-нибудь в этом роде, у чувствительного философа было бы совсем иное выражение, что отразилось бы и на портрете. Еще лучше было бы оставить его одного, не нарушая его раздумий. Тогда губы его приоткрылись бы, рассеянный взгляд устремился бы вдаль, работа напряженной мысли отразилась бы на лице и Мишель создал бы прекрасное произведение. Миловидный философ мой, вы навсегда останетесь для меня драгоценным свидетельством дружбы художника, превосходного живописца и еще более превосходного человека. Но что скажут внуки, сравнивая унылые мои творения с этим улыбающимся, красивым, женственным престарелым прелестником? Предупреждаю вас, дети мои, что это — не я. В течение одного дня лицо мое принимало десятки различных выражений, в зависимости от того, что оказывало на меня действие.

Я бывал умиротворен, печален, задумчив, нежен, груб, яростен, восторжен, но никогда не был я таким, каким видите вы меня здесь. Был у меня высокий лоб, живые глаза, довольно крупные черты, лицо оратора древности, добродушие мое подчас граничило с глупостью, с простоватостью былых времен. Если бы не было этой преувеличенности всех черт, как в гравюре, сделанной по карандашному рисунку Грёза[18], я был бы гораздо лучше. Облик мой вводит в обман художника; оттого ли, что мои душевные переживания слишком быстро сменяются одно другим и все отражаются на моем лице, глаз художника каждое мгновение видит меня иным и задача его значительно труднее, нежели можно предположить. Никто никогда не изображал меня удачно, за исключением бедняги Гарана, который случайно уловил сходство; так случается иной раз дураку сказать острое словцо. Тот, кто видит мой портрет кисти Гарана, видит меня. Ecco il vero Pulcinella!*[19]. Г-н Гримм заказал с него гравюру, но никому ее не показывает. Он[20] все ждет моей надписи, которую получит лишь тогда, когда я создам нечто, что обессмертит меня. А когда это произойдет? Быть может, завтра; кто знает, на что я способен. Мне кажется, что я не использовал еще и половины своих сил. До сих пор я занимался лишь пустяками. Я забыл упомянуть в числе хороших моих портретов бюсты работы мадемуазель Колло, особенно последний, принадлежащий г-ну Гримму, моему другу [21]. Он хорош, очень хорош; он занял у него место другого бюста, работы ее учителя Фальконе; бюст этот был неудачен. Когда Фальконе увидал бюст, вышедший из-под резца его ученицы, он взял молоток и в ее присутствии разбил свою работу. В этом есть прямота и смелость. Когда бюст под ударами разлетелся на куски, обнаружились два прекрасных уха, скрытых под возмутительным париком, в который смеха ради нарядила меня г-жа Жоффрен. Г-н Гримм никак не мог простить ей этого парика. Слава богу, нынче они помирились; а Фальконе, художник, столь мало дорожащий своей славой у будущих поколений, хулитель бессмертия, *не почитающий* потомков, избавлен от заботы оставить им скверный бюст. Скажу, однако, что в этом скверном бюсте проступали следы тайного душевного страдания, терзавшего меня в ту пору, когда скульптор работал над ним. Как получается, что художник не в силах иной раз передать грубые черты лица, находящиеся у него перед глазами, но запечатлевает на полотне или в глине скрытые чувства, впечатления, похороненные в глубине души, неведомой ему? Латур как-то написал портрет своего друга. Этому другу сказали, что художник придал его лицу несвойственный ему темный тон. Картину вернули в мастерскую и назначили день для ее исправления. В условленный час явился друг; художник взял карандаш, стал работать и все только ухудшил. Он воскликнул: «Я все испортил, у вас такой вид, будто вы боретесь со сном!» — и действительно, таково было состояние позировавшего, который провел ночь подле своей больной родственницы.

Княгиня Шиме. Кавалер Фитц-Джемс, ее брат. Плохо, в высшей степени

* Вот настоящий Пульчинелла! (*итал.*).

плохо; пошло, в высшей степени пошло. В чулан их! Ни нюансов нет, ни переходов, ни оттенков цвета тела. Разве вы не чувствуете, княгиня, до чего тяжела гардина, задергиваемая вами? Трудно сказать, чья поза напряженнее, кто написан холоднее — брат или сестра.

Наш друг Кошен. Он изображен в профиль. Если бы художник закончил фигуру, ноги ушли бы в глубину. Рука его перекинута через спинку соломенного стула; поза весьма живописна; есть сходство; он тонко сделан; так и ждешь, что скажет сейчас сальность либо шутку. Когда сравниваешь портрет работы Ванлоо с автопортретами Кошена, понимаешь, какое у него лицо на самом деле и какое хотелось бы ему иметь. Хотя портрет этот написан довольно хорошо, но ему далеко до *Портрета кардинала де Шуазеля.*

Остальные портреты кисти Мишеля очень посредственны, и даже не верится, что они принадлежат тому же мастеру. Откуда эта неровность, которая в течение столь краткого промежутка времени дошла до обоих пределов — хорошего и дурного? То ли так уж неустойчив талант художника? То ли так уж неблагодарны лица позировавших? Не знаю. Знаю только и вижу, что нет более неприятного, более отвратительного лица, нежели лицо окулиста Демура, и что даже его портрет, написанный Латуром, не был бы лучше; от такого отвратит взоры беременная женщина, а щеголиха воскликнет: «Какой ужас!» Полагаю, что многое тут зависит от состояния здоровья.

На портрете, изображающем *Стоящего молодого человека,* одетого по старинной английской моде, превосходны ткани, поза естественная, непринужденная, ее простота, непосредственность очаровательны. Богатая палитра; шелк и сапоги восхитительны; более подлинных тканей не могут предложить и в лавке шелковых изделий. Прекрасная картина, совсем в манере Ван Дейка. Высота ее — четыре фута семь дюймов, ширина — два фута три дюйма.

Мишель Ванлоо — настоящий художник; большие полотна ему под силу; свидетельством этому — несколько семейных портретов, где фигуры выписаны в натуральную величину и где каждая деталь достойна похвалы. Ванлоо — полная противоположность Лагрене. Талант его возрастает в соответствии с размерами рамы. Признаем, однако, что он не умеет живописать всю нежность женской кожи, все богатство оттенков, которые видим мы в ней; он передает ее только белым, красным и серым, и ему больше удаются мужские портреты. Я люблю его, ибо он прост и честен, ибо он олицетворенная мягкость и благожелательность; ничье лицо не отражает душу так глубоко, как его черты. У него в Испании был друг, который вздумал снарядить торговое судно. Мишель доверил ему все свое состояние. Судно пошло ко дну; доверенные деньги пропали, друг утонул. Когда Мишель узнал об этом бедствии, то первые его слова были: «Я потерял хорошего друга». Это стоит прекрасной картины.

Но оставим живопись, друг мой, и поговорим о морали. Почему рассказ о подобных поступках внезапно столь сильно и без участия рассудка проникает нам в душу и почему другой подмечает то впечатление, которое этот рассказ на нас произвел? Полагать вместе с Хатчесоном, Смитом и иными, что человек обладает нравственным чувством, способным различать доброе и прекрасное, — просто фантазия, которой может удовольствоваться поэзия, но философ ее отвергает. Все в нас есть следствие опыта. Ребенок с малых лет подмечает, что вежливость делает его приятным для окружающих, и подражает ужимкам учтивых людей. В более зрелом возрасте он узнает, что эти внешние знаки сулят ему отзывчивость и человечность окружающих. Когда мы слушаем рассказ о благородном, душу нашу охватывает трепет, наше сердце взволновано, нам изменяет голос, слезы льются из глаз. Какое красноречие! Какие хвалы! В нас говорит восторг, в нас играют чувства; мы высказываем эти чувства; как это чудесно! Мы неустанно призываем других быть великими; мы так в этом нуждаемся! Мы предпочитаем

рассказывать о великодушном поступке, нежели читать о нем в книге. Слезы, которые он исторгает из наших глаз, падают на холодную страницу книги; они ни для кого не служат призывом. Как много скрытых и неясных побуждений в нашей хуле и в наших хвалах! Бедняк, нашедший луидор, не сразу разумеет выгоду своей находки, но оттого его волнение не меньше. Мы приобретаем привычки в столь раннем возрасте, что обычно их называют природными, врожденными; но нет ничего природного, ничего врожденного, кроме нервов, более или менее податливых, более или менее способных к колебанию. В этой силе чувствований — наше счастье или несчастье? Что преобладает в жизни: доброе или дурное? Что сильнее: несчастье ли, причиняемое нам злом, или счастье, доставляемое добром? Разница между всеми этими вопросами — чисто словесная.

АЛЛЕ. Здесь есть кружок завзятых остряков, одним из заправил которого является шевалье де Шателлю. Остроты эти так плохи, что одним из признаков хорошего тона стало не слушать их. Однажды Уилкс сказал этому шевалье: «O quantum est in rebus inane»*. Сын Верне — из тех остряков, которых особенно боятся. Он посетил Салон, увидел две картины и спросил, кто их автор. Ему ответили: «Алле». «Вузан», — добавил он. Алле Вузан** — это сказано зло, но справедливо. Повторю вам, г-н Алле, на сей раз без всяких шуток: если вы больше ничего не умеете — убирайтесь вон!

Минерва, сопровождающая Мир в ратушу. Огромная картина, огромная нелепость. Представьте себе четырехугольный стол посреди большого зала; на нем — небольшая чернильница и небольшой портфель. Вокруг — торговый прево (похожий на безобразную, толстую переодетую женщину), эшевены, члены городского магистрата — множество брыжей, страховидных париков, широчайших красных и черных одеяний. Все эти люди стоят, ибо они вежливы; их взоры обращены к правому верхнему углу сцены, откуда нисходит Минерва вместе с маленьким Миром, который кажется еще миниатюрнее из-за больших размеров помещения и всех персонажей. Крошечный Мир роняет из рога изобилия цветы на гениев искусств и наук и на их атрибуты.

Чтобы пересилить убожество всех этих фигур, нужны пылкое воображение и выдающееся мастерство; а у г-на Алле нет ни того, ни другого. Поэтому картина скверна донельзя, сущий шарж. Вдобавок это не более чем безвкусно раскрашенный эскиз, наполовину незаконченная картина, покрытая лессировкой. Все эти расплывчатые, нечеткие, чересчур пышные фигуры напоминают те, какие придают облакам случай или наше воображение; зал с его сводами, тонущими в сероватом тумане, легко можно принять за воздушный замок. Эшевены — всего лишь мешки, набитые шерстью, смешные колоссы из взбитых сливок; в общем, впечатление такое, будто художник зимней ночью оставил свое полотно во дворе и всю картину засыпало снегом. С первыми лучами солнца снег растает; с первым порывом ветра все развееется, все распадется на кусочки, как расползлось по швам платье комиссара из комедии «Вечер на бульваре»[22].

Можно подумать, что торговый прево предлагает Минерве и Миру по чашке шоколада. Все головы написаны в одной и той же манере, словно отлиты по одной форме; красные одежды симметрично перемежаются с черными. Тона Минервы — резкие, гениев — голубовато-зеленые. Того же оттенка и цветы; они написаны грубо, без изящества. В общем, монотонность такая всеобъемлющая, такая невыносимая, что невозможно долго выдержать, не ощутив желания зевнуть. Вокруг Минервы не облако, а сероватая дымка; фигуры, расположенные на этом фоне, скособочены, искривлены, жалки, лишены благородства. Цветочки,

* «О, сколько в мире пустого» (*Персий*, Сатиры, I, 1).
** Игра слов: allez-vous-en — убирайтесь вон (*франц.*).

которые они кидают прямо на брюхо этим толстым, тяжеловесным персонажам, невольно заставляют вспомнить присловье: Margaritas ante porcos*. А эти мальчишки с заурядными лицами, плохо размещенные и плохо нарисованные, — вы их называете гениями? Полно, г-н Алле, вы никогда не видали гениев. Их атрибуты, разбросанные по ковру, бессмысленны и безвкусны.

В этой плохой картине есть, однако, перспектива: фигуры постепенно уменьшаются в сторону двери, находящейся на заднем плане. Есть и другое достоинство, редко встречающееся у художников и еще реже замечаемое зрителями. Фигур — множество, все они, одинаково одетые, стоят вокруг четырехугольного стола, все глядят в одну и ту же точку; но их позы непринужденны, а движения рук, ног, голов, торсов так разнообразны, просты и незаметны, что контрастируют друг с другом, и благодаря контрасту, вызванному особенностями телосложения каждого из этих людей, их местом в общем ансамбле, благодаря этому не вымученному на академический манер, а естественному контрасту уродливые фигуры приобретают свободу движений, не кажутся застывшими с головы до ног, и это еще больше подчеркивает, как налепы их огромные головы, огромные животы и огромные парики. Парадность, стремление соблюсти этикет так и выпирают из этих людей. Чуть-чуть больше преувеличения — и перед нами было бы сборище фигур Калло; мы посмеялись бы до упаду. А как легко мог художник, будь у него хоть немного воображения, написать превосходную вещь в этом жанре! Все к этому располагало.

Сила единения, или Стрела, сломанная младшим сыном Скила, и пучок стрел, который старшие не могут сломать все вместе. Умирающий скифский царь преподает здесь сыновьям прекрасное поучение. Никогда не было лучшего поучения, и никогда не было худшей картины. Я огорчен за польского короля: самая хорошая из трех картин, заказанных им нашим художникам, — посредственна. Рассмотрим же произведение Алле. — Скажите на милость, что за человек лежит в шатре, тощий, с невыразительным лицом, на котором не отражены ни благородство, ни твердый характер?

— Это царь Скил.

— Как, это — царь, скифский царь? Где же гордость, чувство достоинства, ум и неукротимая воля дикаря? Да это просто нищий! А три угрюмые, уродливые, столь заурядно выглядящие фигуры, закутанные складками одежд чуть не до кончика носа, — можете ли вы сказать мне: лица ли это, участвующие в сцене, или же скверно раскрашенные, продаваемые у нас на набережной картинки, с помощью которых этот бедолага придал красивый вид убранству шатра? Неужели вы назовете их женой и дочерьми Скила? А три другие обнаженные фигуры, сидящие справа, спереди и напротив лежащего, — да ведь это трое каторжников, трое негодяев, трое разбойников, сбежавших из тюрьмы Консьержери! Они отвратительны, внушают ужас. Какой судорогой сведены их тела! Как они гримасничают — ни дать ни взять, галерники на веслах! Прикройте пучок стрел, и я ручаюсь, что именно так их и воспримут. Картина, жалкая во всех отношениях: рисунок, цвет, композиция — все никуда не годится; эффекта — никакого, тона грязные, кисть вялая; это — мазня, эстамп, вышедший из-под пресса Готье[23]: желтый и серый тона, ничего более. Никакой разницы между цветом одеяла и цветом тела сыновей, ноги галерников тонки до ужаса; только тронь пальцем — переломятся. Художник нашел бы лучших натурщиков в самой разоренной интендантством и откупами нашей деревушке, в самой бедной нашей провинции — вшивой Шампани, где налоги и барщина свирепствуют вовсю, где у полуголодного пастыря нет ни гроша для бедняков прихода; на паперти или у двери дома кюре, в лачуге, где у горемык нет ни хлеба насущного, ни соломы для ночлега.

* Маргаритки — свиньям (*латин.*).

И, по-вашему, у нас хватит смелости послать эту дрянь королю? Клянусь: будь я уж даже не министром или президентом Академии, а просто «причисленным к ней», я протестовал бы против этого ради чести своей корпорации и нации; протестовал бы столь энергично, что г-ну Алле пришлось бы оставить эту картину у себя, дабы пугать ею своих внучат (если они у него имеются), и написать другую, больше отвечающую хорошему вкусу и желаниям его польского величества.

Плохой картине Алле *Мир* служит извинением неблагодарный сюжет, но как извинить художника за царя Скила, чей образ мог бы быть предметом искусства, однако написан из рук вон плохо. Выходит, друг мой, что этот бедняга Алле как может, так и пишет[24].

ВЬЕН. *Святой Дени, проповедующий во Франции.* Интерес публики делится между этой картиной Вьена и полотном Дуайена *Эпидемия чумы,* которые предназначены для одной и той же церкви[25]; и в самом деле, это два прекрасных полотна, две махины. Сейчас я опишу вам первую; в своем месте вы найдете описание второй.

Справа — архитектурное сооружение, фасад античного храма с портиком. Над ступенями, ведущими к портику, у входа в храм, видна фигура апостола Галлии, произносящего проповедь. За ним стоят его ученики или новообращенные; справа, у его ног, повернувшись лицом к левой части картины, немного позади, — четыре женские фигуры в разных позах: коленопреклоненные, сидящие, согбенные; одна плачет, другая внимает его словам, третья погружена в раздумье; четвертая взирает на него с радостью — она держит пред собой ребенка, обняв его правой рукой. За ними, совсем на заднем плане, стоят три старца; двое из них ведут беседу, которая грозит перейти в спор. Глядя в том же направлении, мы видим толпу: здесь мужчины, женщины, дети; они сидят, стоят, простерты ниц, склоняются к земле, преклоняют колени; по лицам их проходят различные оттенки одного и того же выражения; от колебания и неуверенности — до восхищенной убежденности; от размышляющего внимания — до взволнованного удивления; от просветленного сокрушения — до удрученного раскаяния.

Чтобы получить представление об этой толпе, занимающей всю левую сторону полотна, вообразите себе фигуру женщины, присевшей спиной к зрителю на нижних ступенях и в экстазе воздевшей к святому руки. За нею, на последней ступени и немного ближе к заднему плану, — коленопреклоненный мужчина, внимающий речам святого; он наклонился вперед, и вся его фигура, голова, руки, плечи, спина выражают полное согласие. Налево, на самом краю, стоят две крупные женские фигуры. Та, что впереди, внимательно слушает; та, что сзади, положила правую руку на левое плечо первой и смотрит, указывая другой рукой на одного из учеников или обращенных, видимо на своего брата, стоящего позади святого. Между ними и двумя фигурами, находящимися впереди спиной к зрителю, видны голова и плечи склонившегося старца, полного удивления и восхищения. Нижняя часть его тела не видна, ее заслоняет стоящий спиной к зрителю ребенок — очевидно, сын одной из двух высоких женщин. За ними еще толпа слушающих проповедь, видны лишь их головы. В центре картины, на заднем плане, вдалеке, — очень высокое каменное здание, окруженное мужчинами и женщинами, прислонившимися к парапету и глядящими на то, что происходит на переднем плане. В небесной выси, средь облаков, восседает Религия, на лице ее — покрывало, в руках — чаша. Ниже — ангел с распростертыми крылами спускается с небес, держа венец, который он готовится возложить на главу Дени.

Такова линия, связующая части этой композиции. Фигура Религии, ангел, святой, женщины у ног его, толпа, внимающая на заднем плане, две стоящие высокиие женщины, старец, распростершийся ниц, и еще две фигуры: одна — муж-

ская, другая — женская, спиной к зрителю, на самом переднем плане; линия эта отлого спускается вниз и вьется по всему полотну, начиная от Религии вплоть до левого заднего плана картины, где она, поворачивая, образует вокруг святого, на небольшом расстоянии от него, нечто вроде круга, который прерывается женской фигурой на переднем плане, протянувшей к святому руки; это подчеркивает всю скрытую огромность сцены; эта линия ясно, четко, без усилий связует главные объекты композиции, оставляя в стороне лишь постройки справа и на заднем плане и болтливых старцев, мешающих святому своей сварливой беседой.

Вернемся к композиции. Поза апостола хороша; его правая рука поднята, голова слегка наклонена вперед, он проповедует. Его лицо строго, безмятежно, просто, благородно, спокойно — это действительно лицо апостола и отчасти лицо крестьянина. Вот что можно сказать о его выражении. Что касается рисунка, то фигура написана хорошо, краски нанесены верно; борода широка и выразительна. Одеяние святого — просторный белый стихарь, ниспадающий параллельными узкими складками, — просто прекрасно. Быть может, нагота его скрыта более, чем того требует замысел картины, но это потому, что под стихарем имеются еще и другие одежды. Вся сила рисунка, вся яркость света сосредоточена на фигуре святого, и она сразу привлекает внимание зрителя. Но общий тон, быть может, немного сероват и слишком однообразен.

Юноша, стоящий позади святого, на переднем плане, хорошо нарисован, хорошо написан; это рафаэлевская фигура по чистоте, чудесная по благородству очертаний и возвышенному характеру лица. Колорит весьма ярок. Некоторые утверждают, что одеяния юноши несколько тяжеловаты; не спорю. Но фигуры прислужников не проигрывают по сравнению с ним ни по форме, ни по цвету.

Женщины, прильнувшие к ногам святого, мертвенно бледны и слишком резко очерчены. Ребенок, которого обнимает одна из них, как будто вылеплен из воска. Две фигуры, беседующие на заднем плане, написаны грязными красками, невыразительны, складки их одеяний убоги; однако в целом они достаточно хороши.

У женщин, что стоят слева, образуя отдельную группу, не совсем натурален поворот голов. Одежды развеваются на них, еле касаясь нагого тела, и это великолепно.

Женщина на ступенях, простершая к святому руки, ярка по колориту. Она написана в прекрасной манере, и резкость ее контуров отдаляет фигуру святого на большое расстояние.

Фигура мужчины, стоящего на коленях позади этой женщины, столь же красива и написана так же сильно; благодаря этому она выдвигается на передний план.

Многие утверждают, что обе эти фигуры слишком малы по сравнению с фигурой святого и в особенности по сравнению с фигурами, стоящими подле них; возможно.

Утверждают также, что у женщины, которая простерла руки к святому, правая рука несколько короче; она как будто просеивает что-то сквозь сито, и ракурс не чувствуется; тоже не спорю.

Фон вполне гармонирует со всем остальным, что не столь уж часто бывает и не столь легко достигается.

Эта композиция — полный контраст с картиной Дуайена. Все качества, которых недостает одному художнику, имеются в избытке у другого. На полотне Вьена — прекраснейшая гармония красок, чарующее спокойствие и безмятежность; здесь все тайное очарование искусства, достигнутое без принужденности, без вычурности, без усилий. Вьену нельзя отказать в этой похвале; но бросьте взгляд на картину Дуайена, темную на вид, написанную сильно,

горячо и пылко, и вы признаете, что все достоинства *Проповеди* выделяются лишь благодаря удивительно рассчитанной мягкости; мягкости, которую подчеркивает сила Дуайена, но мягкости гармоничной, обнаруживающей в свою очередь дисгармоничность соперника. Это два могучих борца, наносящие друг другу удары, равные по силе. Две картины противоположны друг другу, подобно характерам двух людей. Вьен широк, мудр, как Доменикино; великолепные лица, правильные контуры, красивые ноги, красивые руки, умело наброшенные покрывала, простые и безыскусственные выражения лиц; ничего вымученного, ничего ненатурального ни в деталях, ни в расположении фигур; это — прекраснейший покой. Чем больше смотришь, тем труднее отвести взгляд; похоже на Доменикино и на Лесюера. Группа женщин, что слева, — весьма красива. В выражении этих лиц, кажется, узнаешь первого из этих мастеров, а группа юношей, стоящих справа, — в манере Лесюера, и она хороша по краскам. Вьен приковывает вас к себе, и хочется без конца в него всматриваться. Дуайен больше бросается в глаза и, можно сказать, торопит зрителя, словно боясь, как бы не рассеялись все чары из-за того, что впечатление от одной фигуры сменяется впечатлением от другой прежде, чем взор охватит всю картину в целом. Вьену присущи все качества искусного мастера, у него ничто не упущено; фон превосходен. Для молодых художников он неисчерпаемый источник изучения. Будь я учителем, я сказал бы им: «Отправьтесь в церковь святого Роха и посмотрите на *Проповедь святого Дени*; проникнитесь его искусством; но побыстрей пройдите мимо *Чумы;* это — возвышенный порыв вдохновения, которому вы еще не в силах подражать». Вьен никогда не писал ничего лучшего, если не считать, быть может, картины, написанной им для приема в Академию. Вьен подобен Теренцию:

Liquidus, puroque simillimus amni*.

Дуайен же подобен Луцилию:

Cum flueret lutulentus, erat, quod tollere velles**.

Или, если вам угодно, они сами как Лукреций и Вергилий. Впрочем, не забывайте, что, вопреки всему обаянию гармонии Вьена, он сероват, тела — и мужские и женские — у него всегда одного цвета и тона. Не забывайте, что, вопреки огромному знанию искусства, ему чужды идеал, вдохновение, поэзия; он незанимателен, лишен подвижности, не внушает интереса. Он изобразил не народ; это собралась семья, всего-навсего одна семья. Это не нация, которой возвещают новую веру, а нация уже обращенная. Как! Неужели в этой стране не было ни государственных мужей, ни жрецов, ни ученых? Кого я вижу перед собой? Женщин и детей. И кого еще? Вновь женщин и вновь детей, совсем как в церкви святого Роха на воскресной службе. Будь здесь государственные мужи, они обсудили бы новое учение со всем, что есть в нем полезного или же вредного для общественного спокойствия. Вот они стоят предо мною, внимающие каждому слову, нахмурив брови, опираясь подбородками на скрещенные руки. Будь здесь жрецы, богам которых грозила бы гибель, я узрел бы их, кусающих в бешеной ярости губы. Будь здесь ученые мужи, подобные нам с вами, они презрительно покачивали бы головами, приговаривая: «Чем эти благоглупости лучше наших?»

Не полагаете ли вы, что художник, наделенный гением, мог бы придать этой сцене больше движения, ввести в нее разнообразнейшие и бурные происшествия? — При чтении проповеди? — Да, при чтении проповеди. — И не на-

* «Прозрачный, подобно чистой реке» (*Гораций*. Послания, II, 2, 120).

** «Мутным потоком он тек, немало в нем было излишеств» (*Гораций*. Сатиры, I, 4, 11; пер. М. Дмитриева).

рушая правдоподобия? — Не нарушая его. Измените лишь время действия, покажите проповедь святого Дени в заключительной ее части, когда силой своего фанатизма он воспламенил простой народ, внушив ему величайшее презрение к его богам. Тогда вашим глазам предстанет апостол, побуждающий слушателей ниспровергнуть идолов и разбить их алтари. Он будет преисполнен рвения. Вы увидите, как, следуя бурному потоку его красноречия, они накидывают на шеи идолам петли, как сбрасывают их с пьедесталов, увидите обломки этих идолов. Среди обломков вы увидите сановников, напрасно пытающихся вмешаться; их оскорбляют, их власти более не боятся. Перед вами предстанет все исступление нового суеверия, смешанное с суеверием прежним. Вы увидите, как жены удерживают своих мужей, бросающихся к апостолу, чтобы умертвить его. Вы увидите стрелков из лука, ведущих в темницу новообращенных, которые горды тем, что им пришлось пострадать за веру. Вы увидите толпу женщин, лобзающих ноги святого, окруживших его, образовавших вокруг него своими телами живую преграду, ибо исступленность женщин в подобные минуты иная, чем исступленность мужчин. Святой Иероним говорил своим последователям: «Взывайте к женщинам, если стремитесь к успеху вашего учения», — «Cito imbibunt, quia ignarae; facile spargunt, quia leves; diu retinent, quia pertinaces»*.

Вот сцена, которую я описал бы, будь я поэтом, и изобразил бы, будь я художником.

Вьен хорошо рисует, прекрасно пишет, но он не думает, не чувствует: Дуайен мог быть его учеником в мастерстве и учителем — в поэзии. Вооружившись терпением, творец *Чумы* мог бы со временем приобрести все, чего ему не хватает: чувство перспективы, умение различать планы, верные эффекты света и тени, ибо на одного художника, обладающего чувством, приходится сотня художников-декораторов; но тому, чего не постиг творец *Проповеди святого Дени*, научиться нельзя. Он беден мыслями и навеки останется бедным ими. Он не обладает воображением и никогда не будет его иметь. Лишенный душевного пыла, он навсегда останется холодным.

...Laeva in parte mamillae
Nil salit Arcadico juveni**.

Но подтвердим наш эпиграф, sine ira et studio***, воздав справедливость прочим достоинствам картины.

Ангел, слетающий с ног Религии, дабы увенчать святого, поистине прекрасен; он легок, грациозен, изящен; крылья его распростерты, он летит; он не весит и унции. Хотя ни одно облачко не служит ему опорой, я не боюсь, что он упадет: его фигура умело расположена. Перед ним и позади него огромные пространства. Он пересекает пустоту. Я могу окинуть его взглядом от пальцев руки, в которой держит он венец, и до самых пят. Мой взгляд обращается вокруг него. Этот ангел придает картине бо́льшую глубину. Он заставляет меня различать три резко обозначенных главных плана: план, на котором находится Религия, отступающая благодаря ему глубоко назад; план, где находится он сам, и план, где проповедует святой, выступающий благодаря ему вперед. Кроме того, его голова прекрасна; его одеяние лежит красивыми складками, тело его пропорционально. Его движения, его полет великолепны. Религия написана

* «Быстро усваивают, ибо несведущи; легко распространяют, ибо проворны; надолго сохраняют, ибо упрямы» (*латин.*).

** «...Слева в груди ничего не забьется
У аркадского юноши» (*Ювенал.* Сатиры, VII, 159).

*** Без злобы и пристрастия (*латин.*).

не столь ярко, как этот ангел; ангел написан не столь ярко, как фигуры, ниже расположенные, и это ослабление красок происходит постепенно, так что его замечаешь не сразу. Однако Религия все же недостаточно воздушна: краски ее слишком густы. Впрочем, контуры хороши, а одеяние и того лучше. Здесь нет ничего случайного, все глубоко продумано. Видно, где начинаются складки ее одежды и где они кончаются.

Святой очень высок ростом, он казался бы еще выше, будь его голова не столь велика. Вообще крупные головы уменьшают размеры фигуры. Добавьте, что он одет в свободный, ничем не стянутый стихарь, ниспадающий длинными прямыми складками, что тоже увеличивает размеры фигуры.

После закрытия Салона картины Дуайена и Вьена помещены на свои места в церкви святого Роха. Картина Вьена производит большое впечатление; картина Дуайена кажется черноватой; возле нее установлены подмостки, из чего заключаю, что художник ее подправляет.

Когда, мой друг, вам хочется вынести правильное суждение о картине, отправляйтесь посмотреть ее на исходе дня — это минуты, наиболее подходящие для критики. Если в картине есть пятна, слабеющий дневной свет подчеркивает их. Если она чрезмерно пестра, пестрота эта станет еще сильнее. Если она полна гармонии, гармония останется неприкосновенной.

Многие, подобно мне, обвиняют композицию Вьена в холодности, и она холодна на самом деле; но те, кто бросает художнику этот упрек, наверное, не постигают, в чем тут дело.

Я заявляю им, что, не меняя ничего в этой картине, вернее, изменив лишь одно-единственное ее качество — не расположение фигур, не позы их и характер, не отдельные места, не краски, не тени и не свет, — я без труда мог бы заставить их потребовать от картины еще больше покоя и безмятежности, если только это возможно. Я обращаю нижеследующие строки к тем, кто хорошо знает практику и теорию искусств.

Я полагаю, что при прочих равных условиях в картине нужно тем меньше движения, чем величественнее ее герои, чем выше они ростом, чем крупнее их модуль, чем больше их размеры превосходят натуральную величину. Закон этот действителен и в области духа и в области физической: в области физической — это закон масс; в области духа — это закон характеров. Чем значительнее массы, тем больше их инерция. Я был бы несказанно удивлен, обнаружив даже в устрашающих сценах излишне много движения, если участники их — люди всеми уважаемые, если я читаю на морщинистых их лбах и лысых черепах следы прожитых лет и опыта, если женщины величавы, а черты лиц и выражение их — благородны, если это фигуры огромного роста, как патагонцы. Выразительность, в чем бы ни проявляла она себя, страстность и подвижность уменьшаются по мере увеличения размеров фигур; вот почему наши горе-знатоки и обвиняют Рафаэля в холодности, а он поистине величествен; он, как и пристало гению, соизмеряет страсти и действия с выбранной им или воображаемой натурой. Сохраните фигуры в его *Бесноватом* такими, какие они есть, но попробуйте ввести больше движения, и все будет испорчено. Введите равным образом в картину Вьена, не изменив в ней ничего более, натуру и модуль Рафаэля — и, быть может, вы сочтете тогда, что в ней слишком много движения. Таким образом, я предписал бы художникам нижеследующий принцип: если вы берете фигуры огромных размеров, пусть изображаемая сцена будет почти недвижна. Если же вы берете фигуры небольшие, пусть изображаемая сцена будет шумной и беспорядочной. Но есть середина между холодностью и чрезмерной пылкостью, и середина эта — там, где в соответствии с изображаемым действием выбор натуры сочетается, к наибольшей выгоде, с определенной степенью подвижности.

Какова бы ни была выбранная натура, ее подвижность обратно пропорциональна возрасту — от старости к младенчеству.

Каков бы ни был модуль или размеры фигуры, ее подвижность следует тому же обратному соотношению.

Таковы основы композиции. Незнание этих основ и порождает множественность суждений о Рафаэле. Обвиняющие его в холодности хотели бы, чтобы он придавал большим фигурам то, что свойственно лишь фигурам небольшим, подобным им самим. Они не из здешних мест; это — афиняне, берущиеся рассуждать о Лакедемоне.

Спартанцы были, вероятно, такого же роста, как и все остальные жители Греции. Однако благодаря своему спокойному, твердому, непреклонному, серьезному, холодному и важному характеру они всем казались значительно больше ростом. Таким образом, спокойствие, твердость, непреклонность, неподвижность вызывают представление о большом росте. Большой рост в свою очередь вызывает представление о спокойствии, неподвижности, безмятежности.

Выразительность, страстность действия, а следовательно, и все движения, вызываемые ими, должны быть обратно пропорциональны жизненному опыту действующих лиц и прямо пропорциональны их физической слабости. Поэтому сцена, действующие лица которой похожи на членов ареопага, не может быть слишком бурной. Такова бóльшая часть фигур Рафаэля. Таковы же фигуры ваятелей. Модуль ваятеля обычно велик; ваятель обычно выбирает модели преувеличенные. Поэтому произведения скульптуры допускают меньше движений. Подвижность свойственна атому, вселенной же свойствен покой. Сборище богов не так шумно, как сборище людей, а толпа взрослых — не так шумна, как толпа детей. Человек большого роста, слишком подвижный, — смешон; человек маленького роста, проявляющий важность, — смешон не менее.

Среди античных руин, над колоннами храма мы видим подвиги Геракла, запечатленные в барельефах. И рисунок и работа резца исполнены удивительной чистоты, но сами фигуры недвижимы, бездеятельны, невыразительны. Геракл на этих барельефах не тот яростный воитель, что, крепко сжав Антея, душит его; здесь он силач, который сокрушает врага в своих объятиях так же, как вы обняли бы своего друга. Это не страшный охотник, который устремился за львом и раздирает его на части; здесь он спокойно держит льва за лапы, как мирный пастух держал бы за лапы стража своих стад. Некоторые утверждали, что искусство, перешедшее из Египта в Грецию, сохранило в изображении эту холодность символа — след привычки к иероглифам. На мой взгляд, это трудно доказать, ибо, если об уровне искусства судить по степени совершенства этих фигур, уровень этот был очень высок; умение придать выразительность появляется задолго до совершенства выполнения рисунка. В живописи, в скульптуре, в литературе чистота стиля, правильность и гармоничность достигаются в последнюю очередь. Лишь течение времени, долгие, упорные труды, взаимное соревнование множества людей, последовательно прилагающих свои усилия, привели к расцвету этих качеств, отнюдь не являющихся свойствами гения, а, напротив, сковывающих его; они скорее умеряют и гасят вдохновение, нежели возбуждают и воспламеняют. Предположение это, впрочем, опровергается различием выполнения одних и тех же сюжетов более ранними и даже современными художниками. Означает ли это, что безмятежность бога, та легкость, с какой он совершает величайшие подвиги, полнее выражает его могущество? Или же, как я склонен полагать, эти произведения были лишь напоминанием, неким катехизисом, тем более потребным для народа, что это являлось единственным способом увековечить в его памяти подвиги богов, теологию тех времен, так чтобы она вечно находилась перед глазами народа и в сознании его. На фронтоне храма не должно было изображать, как орел похищает Ганимеда, как Геракл разрывает льва или

душит Антея: агиографический барельеф должен был служить напоминанием об этих деяниях для народа, хранить память о них. Если вы возразите мне, что эта холодность в изображениях была лишь присущей тем временам манерой, то скажите — почему же она не стала всеобщей, почему священные изображения внутри храмов были выразительны, полны страсти и движения, и почему изображения, высеченные на фронтонах в виде барельефов, не обладали этими качествами, почему статуи, украшавшие портики, сады и иные общественные места, блистали не одной лишь правильностью и чистотой линий, а привлекали восхищенный взор также и своею выразительностью? Примите одно какое-либо из этих мнений или, если все они вам не по душе, придумайте вместо них что-либо лучшее.

Если бы было позволительно воспользоваться здесь мыслью аббата Галлиани о том, что новая история — лишь повторение древней под другим именем, то я сказал бы, что эти барельефы, столь чистые и безукоризненно правильные, являлись лишь копиями более древних барельефов, неумело сделанных, которые, невзирая на всю их незамысловатость, сохранялись с целью поддержать поклонение толпы. Ведь и у нас чудеса творит не прекрасная богоматерь из Карм-Дешо[26], а бесформенный, заключенный в ящичке кусок черного камня возле Пти-Пон[27]. Ведь именно перед этим грубым фетишем возжигают неугасимые свечи. Замените этот древний предмет поклонения шедевром Пигаля или Фальконе — и прощай вера и упование простонародья! Священнослужитель имеет в своем распоряжении лишь один способ увековечить то, что остается от выгодных ему суеверий: потребовать, чтобы ваятель сделал свою статую как можно более похожей на самое древнее изображение. Весьма примечательно, что изваяние бога, творящего чудеса, никогда не бывает ни красивым, ни сделанным искусно; это всегда какая-нибудь уродливая фигурка, подобная тем, каким поклоняются дикари на Малабарском берегу или в шалашах Карибских островов. Толпа жаждет старых кумиров и новых идей.

Я говорил уже вам, что предметом споров публики было сравнительное превосходство картин Дуайена и Вьена; но так как большинство собравшихся знало толк в поэзии и лишь весьма немногие разбирались в живописи, то мне кажется, что Дуайен нашел больше почитателей, чем Вьен. Движение поражает более, нежели покой. Детям потребно движение, а детей — большинство. Куда более сильное впечатление производит бесноватый, раздирающий свое тело собственными руками, чем простота, благородство, натуральность и красота человека, который чему-то внимает в молчании. Между тем последнего, быть может, труднее представить себе, труднее изобразить. Талант декламирующего актера и вкус зрителя, ему рукоплещущего, обнаруживаются отнюдь не тогда, когда творение преисполнено яростной страсти.

Контраст между этими двумя картинами дал князю Голицыну и мне возможность затронуть в одной из наших ночных бесед некоторые вопросы искусства; один из них касался групп и масс.

Замечу сначала, что оба эти выражения: группировать и образовывать массу — беспрестанно смешивают между собой, хотя тут, по-моему, есть некоторое различие.

Как бы ни располагал художник неодушевленные предметы, я никогда не скажу, что они сгруппированы, а скажу, что они образуют массу.

Как бы ни сочетал художник одушевленные предметы с неодушевленными, я не скажу, что они сгруппированы, а скажу, что они образуют массу.

Как бы ни располагал художник эти одушевленные предметы по отношению друг к другу, лишь в том случае я скажу, что они сгруппированы, если они объединены между собой каким-нибудь единым действием.

Пример: в картине Пуссена *Манна небесная* слева изображены три человека; двое из них собирают манну, а третий, стоя поодаль, ее пробует; будучи

заняты все трое различными действиями, не связанные друг с другом и находясь лишь в случайной близости, они отнюдь не образуют в моих глазах группу. Но молодая женщина, что сидит на земле и кормит свою престарелую мать грудью, лаская одной рукой стоящего перед ней ребенка, который плачет, лишившись пищи, предназначенной ему самой природой и отнятой у него дочерней нежностью, более сильной, нежели материнская, — эта молодая женщина образует вместе со своим дитятей и матерью группу, ибо тут налицо общее действие, объединяющее эту фигуру с двумя другими, а последние — с нею.

Группа всегда образует массу, но масса не всегда образует группу.

В той же картине Пуссена иудей, который собирает манну и отталкивает другого, намеревающегося отнять его манну, — это одна группа.

Я заметил, что в картине Дуайена, где всего лишь четырнадцать фигур, имеется три группы, а в картине Вьена, где главных фигур тридцать три, а быть может, и более, все они образуют массы и ни одной группы в собственном смысле этого слова; в картине Пуссена *Манна небесная* больше сотни фигур и всего лишь четыре группы, состоящие из двух-трех фигур каждая; в *Суде Соломона,* кисти того же художника, все слито в скопища, но, за исключением одного лишь воина, держащего ребенка за ножку и грозящего ему своим мечом, там нет ни единой группы.

Я наблюдал, что на Саблонском поле в день смотра войскам, когда любопытство и ротозейство собирают в одно место пятьдесят тысяч человек, количество масс неисчислимо велико по сравнению с группами; то же наблюдал я и в церкви под пасху, и на прогулке прекрасным летним вечером; и в театре в день первого представления; и на улицах в дни народных празднеств; и даже на балу в Опере в чистый понедельник. Для того чтобы из этих многочисленных масс образовались группы, требовалась какая-то внезапная угроза, какое-либо внезапное происшествие. Например, если во время представления огонь охватит залу, и тогда, забыв обо всем, думая лишь о своем спасении или же, наоборот, жертвуя собой ради спасения ближних, все эти люди, за мгновение до того внимательно слушавшие музыку, ничем не связанные и спокойные, бросятся друг к другу; женщины склонятся без чувств на руки своих возлюбленных или мужей; дочь устремится помогать матери или же будет спасена своим отцом; одни кинутся из лож в партер, где протянутые руки готовы подхватить их; будут убитые, задохшиеся, растоптанные толпою, будет множество происшествий и различных групп.

При прочих равных условиях группу порождают движение и тревога.

При прочих равных условиях фигуры преувеличенных размеров не столь легко приходят в движение, как фигуры обычные, не тяжелые.

При прочих равных условиях те картины, где размеры фигур преувеличены, будут выражать меньше движения и образовывать меньше групп. Отсюда я заключаю, что истинный подражатель природе, мудрый художник, скуп на группы и что неразумен тот, кто, забыв о движении и сюжете, о модуле и размерах фигур, решил бы увеличить число групп в своей картине; он был бы подобен ученику ритора, всю свою речь строящему из обращений и прочих риторических фигур. Отсюда я заключаю, что искусство группировать присуще живописи, уже достигшей совершенства; что неразумное увлечение этой манерой присуще живописи лишь времен упадка, когда преобладает не подлинное красноречие, а заменившая его декламация; я заключаю, что на заре искусства художники редко умели группировать фигуры, и близок к мысли, что скульпторы, создающие группы в силу необходимости, заронили, быть может, в воображении художников первую мысль об этом.

Если эти мысли верны, подкрепите их доводами иными, нежели мои, и из предположений, каковыми они являются, превратите их в положения очевидные

и доказанные. Если же они неверны, опровергните их. Но, справедливы они или нет, читатель все же извлечет из них пользу.

Цезарь, отплывая в Кадис, находит в храме Геракла статую Александра и сетует на то, что еще не был известен в том возрасте, когда этот герой уже покрыл себя славою. В Книге Судеб, в главе о живописцах и королях, предсказано, что однажды три хороших художника напишут три плохие картины для одного доброго короля; а в следующей главе этой энциклопедии рока говорится, что некий малодушный литератор решит не огорчать короля критическим разбором этих картин, а некий мудрец возмутится и скажет: «Как! Вы не стесняетесь посылать государю сатиры на все, что видите, а подвергнуть осмеянию плохую картину не решаетесь? Вы смело внушаете мысль, что миром правят страсти и интересы отдельных лиц; что философы напрасно стараются изобличить зло и указать, где истина; что они — никчемные и несносные болтуны; что сапожник гораздо нужнее, чем Монтескье... и не отваживаетесь заявить: «Для вас написали плохую картину»? Но оставим это и перейдем к *Цезарю* Вьена.

Налево, в центре колоннады, виден бронзовый Александр на пьедестале. Статуя хорошо имитирует бронзу, но невыразительна. Где же благородство? Где гордость? Это не царь, а сущий ребенок. Он должен быть схож с Аполлоном Бельведерским; избран же был невесть какой тип. Но закройте глаза на все прочее и скажите, узнаете ли вы человека, которому суждено стать победителем и властителем мира? Цезарь стоит справа. Как, это — Цезарь? Нет, ей-богу, он совсем из другой оперы. Это какой-то хлюпик, заморыш, мозгляк, от которого нельзя ожидать никаких великих свершений. Ах, друг мой, как редко встречаются художники, глубоко вдумывающиеся в свои сюжеты! В результате — ни энтузиазма, ни идеи, ни соответствия теме, ни эффекта. Художников убивают правила: нужно, чтобы все в целом имело вид пирамиды; чтобы в центре картины было много света, а с боков было побольше тени; чтобы полутона были приглушены, беглы, а не темны; чтобы фигуры контрастировали друг с другом; чтобы каждая из них была соразмерна; словом, нужно... убираться ко всем чертям, если знаешь лишь эти правила. У Цезаря одна рука протянута вперед, другая опущена; умиленный взор обращен к небу. Мне кажется, мэтр Вьен, что если бы он опирался о пьедестал и смотрел на Александра с восторгом и скорбью (или, коль это вам больше нравится, если бы его голова была склонена в задумчивости долу, а руки простерты в восхищенном жесте) — это лучше выразило бы то, что Цезарь хочет сказать. Голову Цезаря изображали в древности многократно; зачем же придумывать другую, некрасивую? Без подписи и не поймешь, кто это такой. Спереди, направо, мы видим старика; правая его рука лежит на плече Цезаря; судя по жесту другой руки, он что-то говорит. Кто этот cicerone*? Что он тут делает? О чем вещает? Мэтр Вьен, вам следовало бы понять: Цезарь должен быть один; из-за этого случайно попавшего сюда болтуна исчезает все величие момента. В глубине за этими фигурами — несколько воинов. Еще правее, вдали, — другие воины, лежащие на земле, спиной к зрителю, и корабль на рейде, с поднятыми парусами. Эти распущенные паруса хороши, согласен; но если с моря налетит шквал — корабль разобьется. Слева к подножию статуи склонились две женщины; та, что ближе, обращена к зрителю спиной, а лицо видно в профиль; вторая повернута боком, ее поза выражает внимание. На коленях у нее — ребенок, держащий розу; первая женщина как будто велит ему молчать. Что тут делают эти женщины? Что означает это дитя с розой? Какая скудость! Какое убожество! Ребенок чересчур изящен, чересчур тщательно выписан, чересчур миловиден, чересчур мал: сущий Христос-младенец. Вокруг пьедестала, с левой стороны и в глубине расположена еще одна группа воинов.

* Проводник (*итал.*).

Другие недостатки: если я не ошибаюсь, правая рука Цезаря слишком мала; нога женщины, сидящей впереди, неправильной формы, особенно большой палец, — некрасивая нога натурщицы; одежда на бедрах Цезаря тонка и суха, как синяя бумага. Картина во всех отношениях неважная. Сюжет зовет к экспрессивности, сюжет возвышенный, но как тут все холодно и невыразительно! У этой картины нет иных достоинств, кроме техники выполнения.

— Но разве она не гармонична, не написана изобретательной кистью?

— Пусть так.

— Даже гармоничнее и сильнее, чем *Святой Дени*?

— Еще что скажете?

— Разве фигура Цезаря не изящна?

— Ну да, палач вы этакий! Вот что меня и огорчает.

— Разве одежды не богаты, не изображены как следует? Разве узоры на них не кажутся вышитыми золотом? Складки одеяния старика неплохи, его голова красива, а головы воинов еще лучше, особенно того, что в шлеме. Разве не превосходна и форма ее и манера письма? Разве своды не величественны? Разве очертания пьедестала дурны? Разве цвет одежд женщин на переднем плане не ярок?

— Ярок? Но раз эти фигуры на переднем плане, он и должен быть ярким! Вы повторяете доводы художников: они неистощимы на технические уловки, всюду их применяют, а идейной сути у них не найти. Дорожат тем, что у них есть, пренебрегают тем, чего им не хватает, это в порядке вещей. Так что же, господа академики, вы эту картину считаете хорошей?

— И даже очень. А вы?

— По-моему, это пустяковина, детская работа, произведение школьника, стремящегося поехать в Рим; впрочем, он этого достоин.

Цезарю доставляют голову Помпея, Цезарь у подножия статуи Александра, Поучение, преподанное Скилом его детям — в эти три картины следует ткнуть носами проклятых любителей, не дающих художникам и шагу ступить свободно. Одному из них, Буше, заказали *Воздержанность Сципиона;* требовали от него и то, и другое, и третье и так заморочили ему голову, что он отказался писать картину[28]. Хорошо бы, чтобы там, наверху, узнали об этом.

Святой Григорий, папа. Представьте себе, мой друг, что перед ней стоит живописец, а рядом с ним — человек со вкусом. «Прекрасная картина!» — скажет художник. «Ничего особенного!» — возразит литератор. И оба будут правы.

На полотне лишь одна фигура — святой Григорий. Он сидит в кресле, на нем папское одеяние, стихарь, епитрахиль, на голове тиара. Перед ним стол, поддерживаемый бронзовым ангелом; на столе перо, чернильница, бумага, книги. Святой изображен в профиль. У него спокойное лицо, обращенное к источнику сияния в верхнем левом углу полотна. Над этим пучком лучей, озаряющих папу, — несколько голов херувимов.

Несомненно, что хоть фигура чуть пресновата, но ее поза и выражение лица как нельзя более натуральны и просты. В картине царит покой, и это подкупает зрителя. Правая рука написана хорошо, чувствуется плоть, цвет очень естествен; она как бы высовывается из рамы. И не будь здесь слишком тяжелого облачения, не будь прилегающего к телу стихаря, не похожего на стихарь (к тому же он вовсе не прозрачен, не воздушен, его легко принять за плотную белую ткань), — не будь всего этого одеяния, более подходящего для манекена, — всякий, кто довольствуется техникой и не интересуется остальным, мог бы остаться доволен.

— Прекрасное лицо, густые мазки, отличный рисунок; ангел, поддерживающий стол, написан со вкусом, сразу видно, что он из бронзы. Колорит всей картины хорош.

— Да, насколько он может быть хорош у художника, не знающего искусства лессировки. Ведь фигура становится выразительной лишь тогда, когда к ней постоянно возвращаются, стремясь приблизиться к натуре подобно Грёзу и Шардену.

— Но это долгий труд, и художник, для которого главное рисунок, редко пользуется такой техникой, так как она вредит строгости рисунка. Вот причина, из-за которой рисунок, цвет и светотень редко сочетаются в одно гармоническое целое. Дуайен — колорист, но не знает световых эффектов; обладай его картины этим достоинством — они были бы шедеврами.

— Г-н художник, оставим Дуайена в покое; о нем мы поговорим в свое время. Вернемся к *Святому Григорию,* который не приводит вас в восторг, ибо вы не видели *Святого Бруно* Рубенса, находящегося у г-на Ватле. А я его видел и помню; и когда смотрю на сияние, озаряющее святого Григория, то хочется спросить: какую роль играет эта фигура? Лежит ли на этом лице отпечаток близости божества? Нет. Разве не смотрит папа на неземное сияние столь же равнодушно, как на паука, висящего в углу молельни? Где душевный жар, порыв, восторг, упоение, вызванные присутствием животворящего начала? А другой на моем месте добавит: зачем это папское одеяние? Святой отец — дома, в своей молельне, все говорит об этом; мне кажется, что обстановка требует домашней одежды; тиару, посох и крест надо было до поры до времени отложить в сторону. Карле Ванлоо не сделал этой ошибки в эскизе, где тот же святой диктует проповедь своему секретарю[29].

— Однако, — скажет художник, — картина эта — для ризницы[30].

— Но, — ответит человек со вкусом, — когда эту картину внесут в ризницу, разве святой покинет свою молельню? Поэтому у литератора есть основания сказать о ней: «Ничего особенного!», а у художника — возразить ему: «Прекрасная картина!» И оба будут правы.

В каталоге значится еще несколько картин Вьена под тем же номером. Но в Салоне их нет. По-видимому, в число работ художника включены работы его жены.

Nimium ne crede colori*

ЛАГРЕНЕ. Мне очень хотелось бы, милый друг мой Лагрене, доказать вам следующее: если мы и не лжем, однако и правду говорим весьма редко. Для этого беру я наипростейший пример — прекрасный античный бюст Сократа, Аристида, Марка Аврелия или Траяна — и подвожу к этому бюсту троих — аббата Морелле, Мармонтеля и Нежона, которых прошу назавтра прислать вам свои мысли о нем: вы получите три весьма различных похвальных слова; которое из них сочтете вы правильным? Будет ли это холодное слово аббата, эпиграмматическое изречение, изысканная фраза академика или же пламенные строки юноши? Сколько людей — столько и суждений. Все мы устроены по-разному. Ни один из нас не наделен такой же чувствительностью, как другие. Все мы на свой лад пользуемся порочным в самой своей основе инструментом — словом, выражающим то слишком много, то слишком мало; и звуки этого инструмента мы посылаем сотне слушателей, воспринимающих, разумеющих, мыслящих и чувствующих различно. При посредстве чувств природа распределила между нами множество небольших листков, на которых начертала облик истины. Вырезать ножницами этот рисунок во всей его красоте, точности и верности может лишь тот, кто будет точно следовать тонкой линии на всем ее протяжении. Если вырезает человек, наделенный большими чувствами и вкусом, — он ближе всего придерживается ее. Вырезает горячая голова,

* Доверяй не слишком цвету (*латин.*).

восторженный, чувствительный, подвижный, буйный, злонамеренный, завистливый — и линия задета. Ножницы его, направляемые невежеством или страстью, дрожат в руке и заходят то слишком далеко вглубь, то слишком далеко отступают от линии. Рука завистника вырезает внутри самой линии изображение, не схожее ни с чем.

А ныне, друг мой, речь идет не об одном бюсте, не об одной фигуре, а о целой сцене, в которой располагаются четыре-пять, а то и целых десять-двадцать фигур. Неужто полагаете вы, что мои ножницы будут точно следовать тонким очертаниям этих фигур? Вряд ли! Это немыслимо. То изменила острота взгляда, то притупились ножницы, то рука утратила твердость; судите сами, можете ли вы доверять работе моих ножниц? Да будет сказано это вскользь для очистки моей совести и в утешение г-на Лагрене.

Начнем с четырех его картин одинакового размера, изображающих четыре сословия: *Народ, Духовенство, Мантию* и *Шпагу*.

Шпага, или Беллона, передающая Марсу вожжи от своей упряжки. Что это означает? Ничего или очень немного. Слева виден Марс в обличье пятнадцатилетнего юнца, чья жалкая физиономия весьма кстати скрыта низко надвинутым шлемом. Он откинулся назад, словно испугался Беллоны и ее коней. Правой рукой он оперся на щит, а другую протянул вперед — к поводьям, которые ему вручают. Слева — грузная, тяжелая, огромная гнусная бабища — возница Беллона; она отстранилась от Марса так, что, будь линия их ног продолжена до пересечения, они образовали бы в конце концов большое «V». Ну и манера строить группы! Куда лучше было бы изобразить Марса гордо выпрямленным и показать неистовую богиню стремящейся к нему и вручающей ему поводья. Позади Беллоны, в глубине картины, два деревянных коня; им пристало бы ржать, брызгать пеной с удил, раздувать ноздри, но они на это не способны, ибо сделаны из твердого и гладко отполированного дерева. Впрочем, вся вещь, в особенности же Марс, очень мощна и в ней чувствуется более уверенная, чем обычно, кисть. Но где характер бога сражений? Где характер Беллоны? Где пыл? Как узнать в этой картине бога, чей крик заглушает вопли десятков тысяч людей! Сравните эту картину с созданием поэта, гласящим: «Глава ее выступала из облаков, очи ее метали молнии, губы не смыкались, из ноздрей ее коней вылетало пламя, и железо ее копья пронзало тучи»[31].

Что общего между этой Беллоной и той наводящей ужас богиней, дышащей кровью и резней, чьи руки удерживают боги, сковав их у нее за спиной и отяготив их цепями, которые она беспрестанно сотрясает и которые спадают лишь тогда, когда разгневанному небу угодно наказать землю. Нет ничего труднее для воображения, чем создавать подобные образы. Они должны быть прекрасны и в то же время внушать ужас. Современные художники, предоставьте эти символы вдохновению и кисти Рубенса! Только сила его выразительности и мощь его красок может совладать с ними.

Мантия, или Обезоруженное невинностью Правосудие, которому рукоплещет Благоразумие. Можно ли было замыслить нечто более жалкое, более холодное и пошлое? Если бы под картиной не было подписи, кто бы понял ее содержание?

В центре Правосудие — если вам, г-н Лагрене, угодно именовать его именно так, ибо вы можете сделать из этой молодой и грациозной головки все, что вам заблагорассудится: непорочную деву, покровительницу Нантера[32], нимфу, пастушку, так как дело только за тем, какое дать ей название. Она обращена лицом к зрителю. В левой руке она держит весы, чаши которых, находящиеся в равновесии, в одинаковой мере обременены лаврами. С правой стороны, на переднем плане, возле нее стоит маленький Гений, принимая из рук ее меч. Позади Правосудия, слева, — Благоразумие, полулежа на земле, опершись на локоть, с зеркалом в руке, удовлетворенно взирает на обе эти фигуры; и это

справедливо, если оно знает толк в живописи, потому что все в них выполнено прекрасно; но мало характера, неглубоко, неосмысленно, нет идей. Все говорит глазам, но ни слова ни уму, ни сердцу. А если вспоминаешь и думаешь о чем-нибудь, то на ум приходят красота кисти, складки одеяний, головы, ноги, руки, холодность, неясность и нелепость композиции. Черт меня возьми, если я хоть что-нибудь понимаю в этом Гении, в этих лаврах, в этом мече.

Проклятый мастер чистописания, напишешь ли ты когда-нибудь строчку, достойную красоты твоего почерка?

Духовенство, или Религия, беседующая с Истиной. Хуже некуда. Опять головоломка, еще холоднее, еще несноснее, еще туманнее, чем предыдущие картины. Эти две фигуры напоминают ту сцену из Рабле, где Панург и англичанин ведут в Сорбонне диспут с помощью знаков[33].

Справа — маленькая Религия лет тринадцати-четырнадцати, присевшая наземь, закутанная покрывалом; левая рука — на открытой книге, которая больше ее кисти; другая рука опущена, лежит на колене, указательный палец направлен на книгу. Перед ней — Истина, всего на несколько лет старше, обнаженная, сухопарая, белесоватая, плоскогрудая, мужеподобная; правая рука, протянутая к небу, указывает на него пальцем; рука эта, ракурс которой не продуман, на три или четыре года моложе остальных частей тела. Позади Истины на облачке распростерт маленький Гений. Вы что-нибудь поняли из всего этого, мой друг? Поломайте себе голову и объясните: в чем тут смысл? Бьюсь о заклад, что Лагрене знает об этом не больше, чем мы с вами. И потом, кому может прийти на ум выбрать такие символы для изображения Религии, Истины, Правосудия — самых почитаемых и древних понятий? Скажите по совести, могут ли отражать их характер эти детские фигуры? Г-н Лагрене, если б ученик Рафаэля или одного из Карраччи написал что-либо подобное, ему здорово надрали бы уши. «Тупица ты этакий, — сказал бы ему учитель, — кому же ты придашь величие, торжественность, благородство, как не Религии, Правосудию, Истине?» «Но, — возразит мне художник, — разве вы не знаете, что изображения сих добродетелей годятся лишь для десюдепорта у генерального откупщика?»

Пожимаю плечами и умолкаю, но перед этим скажу г-ну Лагрене несколько слов об аллегорическом жанре.

Раз и навсегда усвойте, г-н Лагрене, что символическое изображение всегда холодно, и смертельную скуку, которую оно наводит, можно развеять лишь простотой, силой и возвышенностью идеи.

Знайте, что смысл символического изображения всегда туманен, и надо всячески стремиться сделать его ясным.

Хотите несколько примеров аллегорий, замысловатых и остроумных? Возьму шутливо-сатирические, так как мне надоело корчить серьезную мину.

Представьте себе ребенка, выдувшего огромный мыльный пузырь. Пузырь летит; ребенок трепещет, прикрывает голову руками. Он боится, как бы пузырь не упал на него и не ушиб. Это, ясно без слов, эмблема трусости.

Представьте себе другого ребенка, который бежит от преследующего его роя пчел, чей улей он пнул ногой. Это, ясно без слов, эмблема злонравия.

Представьте себе резчика по дереву в его мастерской; в руке у него резец, он начал вырезывать ибиса, можно различить клюв и лапы. Перед птицей, еще не законченной, пала ниц его жена и велит ребенку преклонить колени вместе с ней. И это понятно без слов.

Представьте себе орла, пытающегося взлететь, но удерживаемого цепью, которою он прикован к столбу; или, если это вам понравится больше, представьте себе, что в стране, где существует нелепый закон, запрещающий писать что-нибудь о финансах, на мосту стоит фокусник, а над ним висит объявление,

начинающееся словами: «Именем короля и генерального откупщика». Перед актером — столик с кубками и парой подсвечников. Множество зрителей с интересом смотрят, как он проделывает фокусы; но вдруг он гасит свечи, и тотчас же все хватаются за карманы.

Г-н Лагрене, знайте, что упрощенная аллегория, даже если она нова, всегда плоха; а возвышенную аллегорию можно применить лишь один раз. Так острота, если ее повторять, приедается.

Третье сословие, или Земледелие и Торговля, ведущие за собой Изобилие. В центре, на заднем плане, Меркурий, обнявший левой рукой плечи Изобилия и указывающий правой рукой на ту же фигуру жестом, исполненным покровительства: он подводит ее к Земледелию. В левой руке Меркурия жезл; по обе стороны его головы видны два распростертых крыла, довольно дурного вкуса. Изобилие, держа свой рог под мышкой левой руки, приближается к Земледелию. Из этого рога сыплются наземь символы богатства. В левой части картины — фигура Земледелия. Голова ее увенчана колосьями. Земледелие протягивает руки Меркурию и его спутнице. Позади Земледелия, спиной к зрителю, виден ребенок, несущий сноп.

В чем смысл картины? Это — Торговля, подводящая Изобилие к Земледелию. Что за галиматья! С таким же успехом можно было изобразить эту галиматью посредством Изобилия, подводящего Торговлю к Земледелию, или Земледелия, подводящего Торговлю к Изобилию, — словом, столькими же способами, сколькими можно сочетать эти три фигуры. Что за скудоумие! Что за убожество! Но воздержитесь, друг мой, многократно повторять этот возглас. Картина все же прекрасно написана. Земледелие — прелестно, поистине прелестно и по изяществу очертаний и по эффекту полутеней. Все сбегаются смотреть, все в восхищении, но никто не спросит себя: «Что же все это означает?» Эти четыре картины написаны легкой кистью. Лишь Религия и Истина несколько, не скажу — грязноваты, но все же серы по тонам.

Целомудренный Иосиф[34]. (Маленькая картина). Слева — готовая совершить прелюбодеяние обнаженная женщина, сидящая на краю ложа; она красива и лицом и телом: прекрасные формы, красивая кожа, красивые бедра, грудь, ноги, руки. От нее веет молодостью, свежестью, знатностью. Не знаю, что еще нужно было сыну Иакова: мне ничего больше не потребовалось бы, я порой довольствовался меньшим. Правда, я не имею чести быть сыном патриарха. Иосиф убегает. Но отводит ли он взоры от предлагаемых ему прелестей? Нет, на его лице это не написано, хотя оно должно иметь именно такое выражение. Внушает ли ему ужас грех, к которому его склоняют? Нет. Что он чувствует — неизвестно; он ничего не чувствует. Жена Пентефрия удерживает его за верхнюю часть одежды; из-за этого грудь Иосифа с одной стороны обнажена; ее касается тыльная сторона ладони женщины. Это хорошо; движение дышит сладострастием. Кто подсказал его вам, г-н Лагрене? О красках, рисунке, выполнении говорить нечего. Только лицо женщины грубовато, правый глаз чуть не выкатывается из орбиты. Часть левой руки, протянутой вперед и держащейся за столбик ложа, — точнее, расстояние между ключицей и подмышкой — чересчур велико, рука недостаточно откинута. Несмотря на эти незначительные ошибки, картина хороша, очень хороша. Но Иосиф — глуповат, а женщина холодна, в ней нет страсти, пылкости, глаза не горят, уста не жаждут поцелуя. Она просто готовит ловушку. Друг мой, ты преисполнен изящества и пишешь и рисуешь отлично, но у тебя нет ни воображения, ни ума; ты изучил природу, но тайны человеческого сердца небе неведомы. Если бы не превосходное мастерство, ты был бы на последнем месте. О твоем мастерстве можно сказать многое — оно пленяет. Ты пишешь плотно, щедро, густо, но создаст ли твоя кисть правдивый и сильный образ, произведет ли эффект, равный тому, какой произ-

водит кисть Рубенса, кисть Ван Дейка? Можно ли написать живое, трепещущее тело, не применяя лессировки и прозрачных тонов? Мне это неизвестно, и я задаю этот вопрос.

Целомудренная Сусанна[35]. (Маленькая картина, парная к предыдущей). Не знаю, друг мой, не повторяюсь ли я и не сказано ли уже в одном из моих предыдущих Салонов то, о чем я пишу ниже.

Один итальянский художник дал этому сюжету остроумную трактовку[36]. Он поместил обоих стариков справа, в глубине. Сусанна стоит на переднем плане; от взглядов стариков она укрылась снятой одеждой, а глазам зрителей предстает обнаженной. Этот жест Сусанны так естествен, что незаметны ни замысел художника, ни неприличие фигуры, даже если неприличие имеет место. Но ведь предполагается, что никаких очевидцев сцены, изображенной на полотне или доске, нет. В обнаженной женщине нет ничего непристойного; она просто раздета. Представьте себе, что перед вами — Венера Медицейская; оскорбит ли вас ее нагота? Но наденьте этой Венере на ноги вышитые туфельки и белые чулки с розовыми подвязками над коленями, а на голову чепчик, и вы почувствуете, какая большая разница между приличным и неприличным, разница между женщиной, на которую смотрят, и женщиной, выставляющей напоказ свои прелести. Я, кажется, уже говорил вам об этом; ну, не важно.

На картине Лагрене старики стоят слева; они благообразны, блещут красками, одеты со вкусом, но холодны.

Здесь все знают красавицу графиню де Сабран, долго пленявшую регента, принца Орлеанского. Она растранжирила свое огромное богатство, и пришло время, когда у нее не осталось ни гроша, один долги: она задолжала и мяснику, и булочнику, и горничным, и лакеям, и портнихе, и башмачнику. Последний попытался получить у нее хоть немного денег. «Мой друг, — сказала графиня, — знаю, что давно тебе должна. Но как быть? У меня нет ни единого су, я совсем голая, я так бедна, что мне нечем прикрыть зад!» С этими словами, задрав юбку, она показала башмачнику упомянутую ею часть тела. Тот, растроганный до глубины души, сказал, уходя: «Честное слово, это правда». На его глазах от умиления выступили слезы; горничные хохотали. Графиня, с их точки зрения, совершила неприличный поступок, но он не шокировал башмачника, а взволновал, вызвал сочувствие и не был сочтен им неприличным.

— Но это не то, что я хотел рассказать.

— А что вы хотели рассказать?

— Другой глупый анекдот; их ходит так много, но они известны не всем, а иные из них знать не мешает. Эта же графиня, уже в преклонных летах, была вынуждена принять приглашение на ужин, сделанное ей комиссаром Лекомтом. Она приехала в назначенный час. Учтивый комиссар спустился вниз, чтобы встретить обедневшую, постаревшую, но все еще красивую графиню; ее сопровождал кавалер, ведший ее под руку. Они стали подниматься по лестнице; комиссар шел следом. Перед его глазами мелькали хорошенькие ножки графини, а под юбкой вырисовывались такие округлые и заманчивые очертания, что комиссар не удержался и, поддавшись соблазну, осторожно протянул руку и погладил графиню ниже крестца. Та хладнокровно обернулась и протянула руку, рассчитывая обнаружить сколько-нибудь извиняющую причину дерзкого жеста комиссара, но, не найдя таковой, отвесила ему звонкую пощечину. Именно так, мой друг, и должна была поступить у Лагрене Сусанна со стариками, если бы следовала этой диалектике. Не знаю, что они ей говорили; но уверен, что она привела бы их в большое замешательство, если бы сказала им, как одна из наших дам кавалеру, который провожал ее в экипаже и вел неуместные, чересчур вольные речи: «Берегитесь, сударь, я хочу уступить вашим желаниям». Старики написаны холодно и плохо. Сусанна очень красива;

ее поза достаточно выразительна: она прикрывается, ее взор обращен к небу, она взывает о помощи. Но ее огорчение и испуг странным образом контрастируют со спокойствием стариков; не зная сюжета, трудно было бы догадаться, что происходит. Обоих стариков можно принять за родственников этой женщины, пришедших в неурочный момент с какой-то неприятной вестью. В итоге: снова большое мастерство и снова оно использовано плохо. Так рука каллиграфа подчас выводит красивыми буквами ничего не значащие слова подобно Россиньолю или Руалле[37].

Как видите, мой друг, я становлюсь склонен к непристойности, подобно всем старикам. В известном возрасте уже недостаточно свободы тона, чтобы обличать нравы, и мы, не колеблясь, предпочтем циничное выражение, которое проще. С этой точки зрения я оправдываю женщин, ту кажущуюся грубость, с какою они нападали на первые главы «Защиты моего дяди»[38]. Одна из них (вы ее хорошо знаете), довольная моим мнением или же нет, сказала мне: «Сударь, не настаивайте больше на этом; иначе вы вынудите меня думать, что я всегда была старухой». Я говорю о той, для которой молитвенником сделалась книга Монтеня, приучившая ее, кстати или некстати, видеть неприличие не в словах, а в поступках[39].

Амур-точильщик. Этот сюжет требовал тонкости, остроумия, изящества, приятности — словом, всего, что может выставить такую безделку в выгодном свете. Но она тяжеловесна, уныла. Сцена происходит на фоне пейзажа. Что за пейзаж! Он аляповат, деревья — словно на картинах, что продаются на мосту Нотр-Дам[40], между этими деревьями, между их ветвями не чувствуется воздуха. Листья жестки, грубы и так плотно прилегают друг к другу, что самый сильный ураган не мог бы сорвать ни одного из них. Справа — Амур, присев у точильного круга, поливает его водой, черпая ее ладонью из стоящей перед ним миски. Затем, на том же плане, Амур-точильщик, лежа плашмя на деревянной подставке, которую мастеровые называют упорной доской, точит одну из своих стрел. Сбоку, под ним, на переднем плане, третий Амур вращает колесо за рукоятку.

Эта сценка далеко не так естественна, интересна, оживленна, как те, что происходят в воскресный день в лавке ножовщика и в них, пользуясь отсутствием родителей, участвуют хозяйские дети. Я увидел бы эту лавку, горн, мехи, точильные круги, свисающие блоки, молотки, клещи, напильники и другие инструменты. Один из ребят сторожил бы у двери, другой, взгромоздясь на приступок, зажигал бы огонь в горне или бил молотом по наковальне; третий возился бы у тисков, и эти растрепанные, одетые в лохмотья мальчишки понравились бы мне в тысячу раз больше, чем эти пухлые, голые, пошлые и холодные амуры. Но написавший первую картину никогда не напишет вторую — у него не тот талант. На моем полотне были бы жизненность, разнообразие, словом, то, что художники называют «изюминкой»; здесь же нет и тени ее. Плохая картина. Вот вам влияние аллегорических сюжетов, заимствованных из языческой мифологии. Увлекшись этой мифологией, живописцы теряют вкус к событиям повседневной жизни, из-под их кисти выходят лишь сцены фривольные, вздорные, экстравагантные или же идеализированные, но во всяком случае лишенные интереса: какое мне дело до всех амурных похождений Юпитера, Венеры, Геракла, Гебы, Ганимеда и прочих выдуманных божеств? Разве не больше привлечет меня комическая сцена, взятая из нашей жизни, или сцена волнующая, взятая из нашей истории? Вы скажете: «Я согласен». Но добавите: «А почему искусство так редко обращается к этим темам?» Причин много, мой друг. Первое — то, что реальные сюжеты трактовать неизмеримо труднее и они требуют большего правдоподобия. Во-вторых, ученики предпочитают (и должны предпочитать) те сцены, где они могут воспроизвести фигуры, с кото-

рых делали свои первые наброски. В-третьих, обнаженное тело — чрезвычайно благодарный объект для живописи и скульптуры, а мы голыми не ходим. В-четвертых, нет ничего более жалкого, убогого, пошлого и неподходящего для изображения, чем наши одежды. В-пятых, мифологические, выдуманные фигуры величественнее, красивее, более близки канонам, принятым для рисования. Но вот что меня удивило бы, если бы не противоречия, в которых мы запутались: живописцам разрешено то, в чем отказано поэтам. Грёз может изобразить на полотне смерть Генриха IV, показать монаха-яковита, вонзающего кинжал в живот Генриха III, и никто не станет придираться; поэту же ничего подобного сделать не позволят.

Юпитер и Юнона на горе Ида, усыпленные Морфеем. Справа — Морфей, в весьма удобной позе расположившийся на тучах; у него — пара больших развернутых крыльев, как у летучей мыши, к огорчению нашего друга Леромена, который терпеть не может крыльев. Юпитер сидит; Морфей касается его своими маками, и голова громовержца никнет. Но что за плотные, словно шерсть, тучи окутывают его? Тело — как у юноши, а лицо — старца. Голова — как у Силена, маленькая, на короткой шее, яркого тона. Художники скажут, что она написана хорошо; ну и пусть их! Венец на этой голове держится непрочно. Юнона, на переднем плане справа, положила правую руку на руку дремлющего Юпитера, а левую — на свое бедро; головой она прислонилась к груди супруга. Юпитер левой рукой обнимает жену за стан, а правая возложена на тучи, видимо достаточно прочные, чтобы выдержать ее тяжесть. Как, это — голова величавой, гордой Юноны? Вы смеетесь, что ли, г-н Лагрене? Я ее знаю, я видел ее сто раз у древнего поэта. Вы изобразили Гебу, весталку, Ифигению — кого угодно, но не Юнону. И скажите мне, какой смысл в том, что она одета, да еще так скромно? Неужто вам неизвестно, что она собирается делать? Она должна быть нагой, совершенно нагой, говорю вам; без всяких украшений, кроме пояса Венеры, надетого с небескорыстным намерением понравиться супругу (хороший урок для вас, парижские мужья, да и для всех остальных мужей тоже! Остерегайтесь своих жен, когда те возьмут на себя труд принарядиться для вас; берегитесь, за этим последуют просьбы).

И это, по-вашему, утехи властителя богов с главнейшей из богинь? И это — Юпитер, который одним движением черных бровей заставляет содрогаться Олимп? И разве Морфея нельзя было изобразить иначе, чем с черными крыльями? А место, где происходит сцена, — куда девалась его дикость, его необычность? Где цветы, внезапно появившиеся из недр земных, дабы устлать ложе богини, сладострастное ложе средь инея, льдин и потоков? Где снизошедшее с небес и окутавшее их златое облако, роняющее серебристые капли? Даже если вы заставите меня перечитать это место у Гомера, вы ничего не добьетесь.

«И молвил тучегонитель супруге своей: «Успокойся, златое облако окутает тебя, и ни один всепроникающий луч дневного светила тебя не коснется». И он простер к ней священные свои длани. И расступилась земля, и цветы появились. И на главы их снизошло златое облачко, роняя капли сверкающей росы. Отец людей и богов, скованный узами любви, побежденный сном, задремал на крутом склоне Иды, и Морфей во весь дух понесся к кораблям греков, дабы возвестить Нептуну, опоясывающему всю землю, что Юпитер спит»[41].

Итак, художник избрал тот момент, когда любовь и сон сморили Юпитера; спрашивается, можно ли заметить в картине хоть малейший признак этого воздействия хмеля и неги? О Венера, напрасно ты одолжила Юноне свой пояс: художник отнял его. Поэт живописует плотские утехи, а здесь я вижу лишь юную девушку, отдыхающую (или делающую вид, будто она отдыхает) на груди отца. А выполнение? О, как всегда, прекрасное. Ткани здесь изображены даже

более умело, не так плоско, как на других картинах Лагрене. А голова Юпитера, которую я бранил? Сказать по правде, написана она хорошо, колорит ярок, кисть смела, тона теплые, борода изображена отлично, хотя мазки и густы. Но где высокое чело Юпитера? Где развевающаяся грива волос? Где выступающие, массивные надбровья, под которыми — мощные веки и огромные черные глаза? Где широкие щеки, дышащие покоем? Где все величие и обаяние его лица? Где они? В строках поэта.

Меркурий, Герса и Аглавра, завидующая сестре. Герса сидит слева. Ее правая нога вытянута и покоится на левом колене Меркурия. Она изображена в профиль, а Меркурий — анфас; он сидит перед ней, немного ниже и ближе к заднему фону. Справа Аглавра, отдернув полог, гневно и ревниво смотрит на счастливую сестру. Художники скажут, возможно, что главные фигуры тяжеловаты по рисунку и цвету, нет перехода тонов. Не знаю, правы ли они, но, видя натуральность сцены, я воскликнул, вопреки им и их суждению: «Прекрасные тела, прекрасные ноги, прекрасные руки, прекрасная кожа!» Явственно ощущаешь ее живую теплоту и ток алой крови под тонкой и чувствительной оболочкой; различаешь незаметную синеватую сеть вен и артерий. Я говорю о Герсе и Меркурии. Изображение их тел соперничает с телами, созданными природой. Коснитесь рукой полотна, и вы увидите, что подражание столь же ярко, как и реальность, а по красоте форм превосходит ее. Не хочется отрывать взгляд от шеи, рук, груди, ног, головы Герсы, так и тянет прильнуть к ним губами, осыпать поцелуями все ее прелести. Меркурий, чего ты ожидаешь? Твоего бедра касается ее бедро, и ты не гладишь его, даже не пожираешь глазами! Неужели ты не видишь, что этой девушкой овладел любовный хмель, и не спешишь привести ее одежду в беспорядок, подобный смятению ее чувств и души, не кидаешься на нее, о бог мошенников? Лицо Герсы выражает не только страсть, но искренность, наивность, кротость и простодушие. На лице Меркурия — пылкость, внимательность и лукавство, с отчетливыми признаками вероломного и ветреного характера этого бога. От этих фигур прямо-таки веет теплом. Да, господа академики, я настаиваю: по моему мнению, а также по мнению Лемуана, это искуснейшее мастерство, какое только можно себе представить.

Я предавался своим чувствам, был вне себя от восторга; но вдруг, немного отойдя от картины, испустил стон, как от боли, как если бы меня сильно ударили. Я заметил погрешность в рисунке, такую грубую, что мне стало до глубины души жаль: ведь одна из лучших картин Салона испорчена столь серьезным недостатком! Нога Герсы с очаровательной ступней, нога, покоящаяся на столь же красивом колене Меркурия, на добрых четыре пальца длиннее, чем надо; так что если эту хорошенькую ступню оставить на месте, а ногу изобразить в максимальном ракурсе, то она оторвется от тела. Один недостаток повлек за собою другой: если проследить очертания ноги под одеянием, то неизвестно, где она кончается. Наверно, если Меркурию хватит бедра, он сможет унести его под мышкой и Герса даже не заметит. У Меркурия весьма искусно написаны руки, шея, грудь, бока, но чувствуется, что он срисован со статуи Пигаля[42]. Живописец приделал к его голове пару крылышек; они выглядят здесь отнюдь не лучше, чем на пятках. Каюсь, я ничего не сказал об Аглавре: она холодна, вяла, у нее жалкий вид, поза напряженная, краски бледны, никакой выразительности. Если вы можете простить этой картине ее немногие недостатки — осыпьте ее золотом, поверив Лемуану. Одеяние Аглавры свободно и просто, каким и должно быть. Оно закрывает ей часть ног и бедер, на которые я с удовольствием взглянул бы. Полог в глубине, насколько помню, написан довольно скверно и на шелковую материю непохож. Не знаю, откуда художник взял простоватое выражение лица Герсы? Оно не совсем обычно, но он столько раз повторит его в своих будущих картинах, что оно станет обычным.

Персей и Андромеда[43]. Справа, в облаках, — Пегас вполоборота. Эти облака, начинаясь с правого верхнего угла картины, тянутся, змеясь, до левого нижнего угла, где, разбухнув, приникают к земле. Что это означает? Зачем эта длинная и тяжеловесная облачная дорога? Не осталась ли она после Пегаса? Справа, на переднем плане, из вод поднимается скала, к которой была прикована Андромеда. У подножия этой скалы, по левую сторону, — довольно заурядное чудовище грязно-зеленого цвета, написанное по образцу неверских статуэток, повернув голову и разинув пасть, хладнокровно смотрит на похищенную у него добычу. Затем — морская гладь; ее тусклые, матовые, плотные волны стелются вокруг скалы. В глубине, слева, над этими водами и Пегасом, на облачной дорожке — Амурчик, держащий гирлянду цветов за верхний ее конец. Гораздо ниже этого Амура, ближе к переднему плану и левее, — Персей; одна нога его на берегу, другая — еще в воде. Он уносит в объятиях Андромеду, уносит бесстрастно, без пыла, хотя любит ее или должен любить, и без всяких усилий, хотя Андромеда, с округленными формами, дородная и хорошо упитанная (как видно, она нисколько не похудела за то время, что была прикована цепью к скале), должна быть весьма нелегкой ношей. На лицах — ни малейшего торжества от одержанной победы, ни малейшей радости от похищения после жестокой борьбы. Обнаженная Андромеда бела и холодна, как мрамор. Выражение лица и длинные белокурые волосы, гладко причесанные, с прямым пробором, делают ее похожей на одну из тех Магдалин, каких у этого художника хоть отбавляй: он освоил две-три подобные модели, которые выискивает повсюду. На берегу, на некотором расстоянии от Андромеды и Персея, второй Амур держит нижний конец цветочной гирлянды, свисающей позади обоих влюбленных; так что кажется, будто оба Амура намерены опутать их этой гирляндой. Вспоминая это фаянсовое чудовище и густую, плотную облачную завесу, пересекающую все полотно по диагонали и вздувающуюся клубами под ногами Андромеды, не могу удержаться от смеха. Между этим Амуром и фигурами Персея и Андромеды, на переднем плане, еще один Амур, лежа на земле и облокотясь на шлем и меч Персея, спокойно смотрит, как тот уносит красавицу. С крайней левой стороны, также на переднем плане, — деревья. Персей еще не вышел из воды; он только что победил чудовище; почему же его шлем и меч — на берегу? Не снял ли их с Персея этот Амурчик? Но об этом можно только догадываться, мысль притянута за волосы. Чтобы она не была нелепой и смешной, надо было показать со всей очевидностью, как это произошло. Право же, я огорчен, что такой мастер, обладая столь редкими и ценными способностями, тратит их на пустяки, вместо того чтобы создавать вещи, производящие большой эффект. Наилучшее употребление, какое он может дать своему таланту — это писать головы (в небольшом количестве) и побольше рук, ног и кистей, дабы они служили образцами для учеников.

Возвращение Улисса и Телемака к Пенелопе[44]. Если я когда-нибудь возьмусь за трактат о том, как писать скверные картины, то вот прекрасный пример безвкусия и бессмыслицы.

Справа, в глубине, — несомый тучами коротышка Меркурий, откинувшийся назад. На переднем плане обнаженный Улисс подходит к Пенелопе, сидящей на возвышении, куда надо подниматься по нескольким ступенькам. Он и Пенелопа протягивают руки друг другу. Сбоку — Телемак на коленях перед матерью.

Знаете ли вы, каким показан всем известный хитрец и проныра Улисс в столь волнующий момент? Грубым мужланом, глупцом и простофилей. А если сунуть ему в руку раковину и набросить на плечи овчину, то из него получится, ни дать ни взять, святой Иоанн, готовящийся крестить Христа. И почему он гол? И что такое держит в руке Пенелопа?

Телемак с виду всего года на четыре моложе матери; к тому же он холоден,

вял, невыразителен, лишен характерности, изящества, благородства, поза у него застывшая. И это — сын, увидевший мать после долгой разлуки? Он словно вырезан из дерева; это чуждый естественным чувствам, бессердечный человек.

Пенелопа изображена в профиль, смотрит вдаль и указывает на что-то пальцем; она не видит ни сына, ни мужа. И это называется встречей трех лиц, связанных самыми нежными, самыми прочными, самыми священными узами? Это отец? Это сын? Это мать? Сын, пошедший навстречу стольким опасностям, чтобы найти отца; отец, который сотни раз рисковал жизнью в течение долгой и жестокой войны, а потом скитался по морям и суше, преследуемый гневом богов (им вздумалось подвергнуть его стойкость всевозможным испытаниям). Это — мать и супруга, думавшая, что и сын и муж ее погибли, столько вытерпевшая за время их отсутствия от дерзости множества знатных соседей? Разве эта женщина не должна была упасть в обморок на руки сына и мужа? Разве супруг, держа ее в объятиях, не должен выказывать нежность, сердечность и самую пылкую радость? Разве сын не должен держать руку матери, покрывать ее поцелуями, орошать слезами? На этой картине, мой друг, лежит отпечаток глупости Лагрене, отпечаток несмываемый. Обманутый обаянием его кисти, его удачными картинами на малозначащие сюжеты, где воображению приходит на помощь множество лучших образцов, я сказал о нем: «Magnae spes altera Romae»*. Беру свои слова обратно. Пусть художники падают от восторга ниц перед его мольбертом; а нам, требующим, чтобы столь занимательная сцена трогала сердце, волновала, вызывала слезы на глазах, — нам хочется плюнуть на это полотно.

— Как, на эту Пенелопу? На эту, возможно, самую красивую женщину в Салоне? Разве вы не видите, как прекрасно ее лицо, сколько в нем благородства, как хороши одежды, их складки; не видите, что...

— Я вижу, что если убрать стоящие рядом с ней две заурядные фигуры и посадить ее на треножник, то получится Пифия, превосходная во всем, что касается выразительности позы, динамичности жестов, одежды. Вижу, что, оставив рядом с нею эти две фигуры, но придав им соответствующий моменту характер, сделав их лица внимательнее, вы превратите ее в сивиллу, которую они вопрошают; она указывает им пальцем вдаль, где их ожидают приключения со счастливым или же трагическим концом. Мне больше понравился бы этот сюжет, будь он перелицован на шутливый лад во фламандской манере: Улисс — старый солдат, вернувшийся из похода, в остроконечной шляпе, со шпагой на перевязи и с мушкетом за плечом, Телемак в фартуке трактирного слуги и Пенелопа за стойкой с пивом, — чем эти персонажи, держащиеся с безвкусным и нелепым достоинством.

Ринальдо и Армида[45]. (Небольшая картина). В левой части картины дан клочок пейзажа. Все деревья одинаково зелены, с тяжелой, густой листвой; хуже нельзя было написать. У подножия этих скверных деревьев — обломок скалы, на нем богато расшитая подушка; на этой подушке восседает грустная и задумчивая Армида, предчувствующая измену возлюбленного. Одну руку она небрежно уронила на подушку, другой обвивает плечи Ринальдо. Ее голова, изображенная в профиль, склонилась к голове ветреного рыцаря, припавшего к ее коленям. Левой рукой он ищет руку Армиды, а правую поднес к своей груди, как будто дает клятву. Его взор не отрывается от взора Армиды. Земля вокруг них усеяна розами, нарциссами и прочими распускающимися цветами. Мне больше понравилось бы, если бы эти цветы были поникшими, начинали увядать; Грёз не преминул бы написать их именно так. У ног Ринальдо, слева, стоит юный Амур; за спиной колчан, крылья раскрыты, повязка с глаз снята; он указы-

* «Еще одна надежда великого Рима» (*Вергилий*. Энеида, XII, 168).

вает одному из своих братьев, лежащему на земле и чем-то огорченному, на Ринальдо, увлеченного Армидой. С левой стороны на заднем плане — еще два Амура: один, стоя, держит щит Ринальдо; второй, взобравшись на дерево, помогает ему повесить этот щит на ветку. Затем — еще один клочок пейзажа, деревья столь же однообразны, столь же массивны, так же теснятся одно к другому, как и справа. За этими деревьями, немного дальше, часть дворца Армиды. Я взбешен, мой друг; будь этот проклятый Лагрене здесь — я бы задал ему взбучку. Ах глупец ты этакий, если у тебя нет своих мыслей — почему ты не ищешь их у тех, у кого они есть, кто любит тебя, ценит твой талант и подсказал бы тебе нужное? Хорошо знаю, что в живописи, как и в литературе, заимствования не идут впрок; но лучше хоть это, чем ничего. Холодная, плохая, ничтожная композиция. Ринальдо — толстощекий, дородный лакей, лишенный изящества, грации; выражение лица как у шалопая, присяжного весельчака, одного из тех, что громко хохочут сами, заставляют девок держаться за бока от смеха и лапают их, осклабясь, — тут в роли девки подвизается Армида. Уступ написан холодно и грубо, ярко-зеленый цвет режет глаза; деревья и весь пейзаж отвратительны; разыгрывается пошлая сценка из оперы. Это — Пийо и мадемуазель Дюбуа[46], ни ума, ни достоинства; ни страсти, ни поэзии; ни лжи, ни правды. Мэтр Лагрене (отныне я буду называть тебя только так), встань перед собственным творением и скажи: что ты о нем думаешь? Неужели перед нами гордый, внушающий ужас Ринальдо, этот Ахилл из войск Готфрида, обольстительный и ветреный воин из поэмы Тассо? Неужели перед нами волшебница, которая, попав в лагерь христиан, сеет в нем любовь и ревность, возбуждая раздоры во всей армии? Художник, холодный как лед, бесстрастный как мрамор, под твоей кистью чародейка потеряла свою волшебную палочку. Какая она тихоня! Какая скромница! Как аккуратно одета! Мэтр Лагрене, у вас нет ни малейшего представления о кокетстве, об уловках коварной женщины, которая старается обмануть, соблазнить, удержать, воспламенить влюбленного. Вы никогда не видели ее крокодиловых слез? Ну а я много раз их видел. Как часто эти искусственно вызванные слезы заставляли меня проливать настоящие слезы, сдерживали порывы вполне заслуженного гнева и только укрепляли оковы, которые я презирал... Какие плохие картины вы пишете, г-н Лагрене, и как вы счастливы, что и не подозреваете об этом! Друг мой, пишите миниатюрных святых Иоаннов, младенцев Иисусов и дев Марий, но оставьте в покое Ринальдо, Армид, Медоров, Анжелик и Роландов[47].

Поэзия и Философия. (Две парные картины). Эти две картины принадлежат мне; утверждают, что они очень хороши. Я тоже так думаю.

На одной из них — женщина, увенчанная лаврами; ее лицо и взор обращены к небу в порыве вдохновения. Направо — Пегас в виде жалкой клячи, изображенный к тому же довольно плохо.

На второй картине — серьезная, задумчивая, погруженная в свои мысли женщина; она сидит, облокотившись на стол, подперев голову рукой.

Поскольку разницы во мнениях насчет этих картин нет и они — моя собственность, то было бы в порядке вещей, чтобы я умолчал о них или же скрыл их недостатки; но в искусстве, как и в любви, счастье, основанное лишь на иллюзии, не может быть продолжительным. Друзья мои, следуйте моему примеру: пусть возлюбленная предстанет перед вашим взором такой, какая она есть. Пусть глаза ваши видят статуи, картины, друзей такими, какие они есть, и если они понравились вам в первые дни, то их обаяние не развеется. Вспоминаю, как одна женщина, несколько сомневающаяся в моем добром отношении к ней, попросила меня отдать ей только что начатый мною ее портрет: она не хотела, чтобы я его закончил. А чтобы уберечься от возражений, зажала мне рот ладонью. У меня одно оправдание: я очень ее любил. Колорит этих небольших картин

хорош, особенно *Философии*; есть в них и экспрессия, особенно у той же Философии, все аксессуары которой — книги, стол и прочее — тщательно выписаны. Левая рука Поэзии очень хороша, но другая...

— Ну, какова же другая?

— Несколько неправильной формы, и это меня раздражает. А руки Философии — руки служанки, и обе фигуры, особенно вторая, выглядят как-то по-домашнему, заурядно, что не вяжется с идеализированным, отвлеченным, символическим характером, какой должны иметь эти фигуры, величественные, крупнее обычных, как бы явившиеся из другого мира. Не всякая женщина, слагающая стихи, — Поэзия; не всякая женщина, погруженная в задумчивость, — Философия. Кроме признаков деятельности, свойственных этим аллегориям, надо создать образ.

— И всегда ли вам будут нравиться эти маленькие картины?

— Думаю, что да.

— А нравится ли вам до сих пор ваша подруга, зажимавшая вам рот ладонью?

— Больше, чем когда-либо.

Купальщица. (Маленькая картина). На заднем плане — словно наклеенный, холодный, лишенный легкости, скверный пейзаж. Женщины с улицы Сен-Жак, раскрашивающие картинки, по шесть грошей за штуку, нарисовали бы не хуже и не лучше. Справа, в глубине, — прескучный амур, не слепой, а как бы с подбитыми глазами, пошлый, словно вырезанный из дерева. Слева сидит купальщица; она вышла из воды и вытирается. Чем может быть интересна подобная фигура? Красотой форм, сладострастием позы, обаянием, веющим от всего ее тела; а здесь дебелая, грузная баба — ни изящества, ни привлекательности, — тяжеловесная, неповоротливая. Ее лицо повторяет *Сусанну* и *Магдалину* предыдущего Салона. Она собирается надеть голубое белье; ноги ее скрещены, ступни красные. Прескверная вещь; от такой купальщицы хочется убежать. На переднем плане — водоем; вода написана как обычно.

Цезарю доставляют голову Помпея. Не припомню уж, какой папа вопросил своего камерария: «Какова погода?» «Прекрасная», — отвечал камерарий, хотя дождь лил как из ведра. Если попаду я когда-нибудь в Варшаву, я не хочу, мой друг, чтобы его величество король польский взял меня за ухо и, подведя к этой картине, повторил слова, которые сказал святой отец камерарию: «Vedi, coglione»*. Истинно, государи достойны сожаления! Им не осмеливаются сказать даже, что идет дождь, когда им желательна хорошая погода.

Форма картины, что уж там говорить, неблагодарна сама по себе. Сцена происходит на двух судах, поблизости от Александрийского маяка, который виден слева. Глубже, с той же стороны, — пирамида. Оба судна встретились на некотором расстоянии от маяка. В середине того судна, что находится слева, на первом плане смуглый и почти нагой раб держит одной рукой за волосы отрубленную голову, другой рукой отстраняет покрывало, в которое была она завернута. Покрывало все в крови. Посланец стоит немного глубже и ближе к носу судна, он опустил голову, приложил одну руку к сердцу; другой рукой он готовится накинуть на голову, свое покрывало. Не знаю, внес ли художник какие-нибудь изменения в положение этой фигуры с тех пор, как я видел картину.

Цезарь стоит на другом судне. Лицо его выражает скорбь, к которой примешивается негодование. Искренняя или притворная слеза выкатилась из его очей, правой рукой он заслоняет от своих взоров голову Помпея. Напряженность другой его руки и сжатый кулак соответствуют выражению всей его фигуры. Позади Цезаря сидит юный и прекрасный римский воин; взоры его при-

* «Смотри, балда» (*итал.*).

кованы к отрубленной голове. За ними, совсем справа, стоит престарелый начальник легиона; с вниманием и удивлением, смешанным со скорбью, смотрит он туда же. На другом судне, у ног раба, художник написал драгоценные вазы и другие дары. Совсем слева, у края полотна, в полутени, — спутник Менодота; он стоит, он слушает.

Художник так много спрашивал советов, так менял, так терзал свою картину, что я не знаю, много ли от нее осталось. Я буду судить о ней тогдашней, ибо не знаю, что она представляет собой ныне.

Выполнена она кистью Лагрене, другими словами, выполнена прекрасно, более чем прекрасно. Голова Помпея, которой по характеру своему надлежало быть большой, выразительной, патетичной, — мала и обыденна. Я отнюдь не требую, чтобы рот у нее был раскрыт, это отвращало бы; но он не может быть и закрытым; вследствие того что мускулы ослабели, он неизбежно должен был приоткрыться.

Когда я указывал Лагрене на незначительность и обыденность этой головы, последний возражал мне, что она-де более натуральной величины. Чего можно ждать от художника, который полагает, что большая голова есть голова большая только по объему, и который в своем ответе разумеет только размер, когда вы говорите ему о характере.

Раб, держащий голову, превосходен по рисунку и по выражению. Взгляд его устремлен к Цезарю, чье негодование внушает ужас.

Лицо посланца, преподносящего голову, являет некоторое смущение, некоторое замешательство, но для оказанного ему плохого приема эти чувства выражены слишком слабо. Он смотрит на Цезаря, — этого быть не должно. Мне кажется, что слышащий слова: «Кто повелитель твой, решившийся на такое злодеяние?» — должен опустить взор. Я нахожу вид его лицемерным и вероломным. Впрочем, одеяние на нем лежит прекрасными складками и весь он хорош, лучше не написать.

Не знаю, что сказать о Цезаре; и, быть может, это означает сказать об нем слишком плохо. Он кажется мне чуть-чуть напыщенным и натянутым. Слеза, стекающая по щеке, фальшива. Негодование не знает слез; да, впрочем, негодование его притворно.

Картина эта несомненно красива, но красота ее — от ремесла живописца и, следовательно, мало что говорит чувству, тогда как недостатки картины бросаются в глаза.

Во-первых, ничто в ней не соответствует важности происходящего. Ничто не захватывает. Все носит характер мелкого и обыденного. Вещь нема и холодна.

Во-вторых, — и недостаток этот особенно ощутим — Цезарь, расположенный с правой стороны картины, держится особняком, равно как и сидящий молодой воин и престарелый начальник легиона. Они не образуют группы, что делает эту часть сцены бедной, пустой и скудной.

В-третьих, все фигуры эти слишком мелки, слишком обыденны; я жду большего преувеличения, большего несходства со мной, а они — обычные наши современники.

В-четвертых, в эту сцену следовало бы вложить как можно больше простоты, безмолвия и покоя. Это подчеркнуло бы характеры. Художник не знает середины: у него либо большие фигуры и мало действия, либо много действия и фигуры обычных размеров. И затем, ему следовало бы подумать о том, что простота бывает либо возвышенной, либо заурядной.

Замечу о Лагрене следующее: талант его уменьшается пропорционально увеличению размера его полотен. Чего-чего только не делалось, чтобы зажечь его, расширить его кругозор, внушить ему возвышенные представления. Напрасный труд! Я говорил как-то г-же Жоффрен, что однажды Роланд схватил ка-

пуцина за бороду и, покрутив его в воздухе, отшвырнул от себя за две мили, где тот упал все-таки капуцином.

Если бы Лагрене подумал о выборе менее обыденных натурщиков; о том, чтобы придать бóльшую глубину всей сцене; если бы было в ней больше зрителей, больше событий, больше разнообразия, несколько групп или масс — целое получилось бы удачнее. Но допускал ли это размер полотна? Увидим это в статье об *Умирающем святом Франциске Сальском* кисти Дюрамо.

Умирающий дофин, окруженный семьей. Герцог Бургундский вручает ему венец бессмертия. Ах, друг мой, сколько здесь прекрасных ног, сколько прекрасных рук, прекрасных тел, прекрасных одеяний, сколько загубленного таланта! Пусть отнесут эту картину под своды галереи, что у храма невинноубиенных младенцев! Она будет прекраснейшим ex voto*, которое когда-либо вешал там верующий.

Большой занавес поднят, и взорам зрителя предстал умирающий полуобнаженный дофин, распростертый на ложе.

Эта мысль — дофин за занавесом — пришла художнику не первому. Дофин всю свою жизнь провел за занавесом, и занавесом отменной плотности. Томá рассказал об этом в прозе[48]; я говорил об этом в стихах; Кошен поведал об этом в гравюре[49]; Лагрене сказал об этом в живописи, следуя г-ну де Лавогюйону, отдавшему ему эту идею[50].

Жена дофина сидит подле него в креслах. Аллегорическая фигура Франции в печали и задумчивости стоит у его изголовья. Один из сыновей, в голубой ленте, уронил голову на колени матери. Второй, в голубой ленте, стоит у него в ногах. Третий, в голубой ленте, склонился к его ногам.

Маленький герцог Бургундский, совершенно нагой, но с голубой лентой через плечо и окруженный сиянием, вручает отцу венец бессмертия. Нет сомнения, что его видит только один отец, ибо появление его не производит никакого впечатления на всех остальных.

Эта превосходная композиция была придумана и заказана г-ном де Лавогюйоном.

Высокий, редкий плод фантазии отменной,
Какой ни у кого не встретишь, несомненно**.

Сначала обратились было к Грёзу. Тот ответил, что замысел картины превосходен, но что он-де не чувствует в себе достаточно таланта, дабы выполнить его. Лагрене, более жадный к деньгам, нежели Грёз, — а это уже много — и не столь ревниво относящийся к своей славе, взялся за картину. Радуюсь за Грёза. Теперь я вижу, что не деньги ценит он больше всего.

Вернемся к картине. Г-н де Лавогюйон намерен посвятить ее памяти принца, который был дорог ему тем, что разрешал, вопреки самому себе, отравлять сердца и разум своих детей ханжеством, иезуитством, фанатизмом и нетерпимостью. В час добрый! Но с какой стати этот дурень измышляет содержание картины и норовит распоряжаться искусством, в котором смыслит не более, чем в воспитании принца? Он и не подозревает, что нет ничего труднее, как придумать композицию, и что трудности усугубляются, когда дело идет о сцене нравов, семейной сцене, последней сцене жизни, сцене возвышенной. Взор его видел все эти лица на полотне такими же обыденными, какими увидал бы он их на жизненной сцене, если бы добрая природа и фортуна не воспротивились этому, а Лагрене весьма помог ему в этом. Г-н герцог, сколько вы пообещали художнику? Тысячу экю? Дайте ему две тысячи, и бегите оба прочь, дабы сокрыться от очей наших.

* Ex voto — по обету (*латин.*) — фигуры, приносимые верующими в дар церкви.
** *Мольер.* Шалый, акт III, явл. 5.

Не многие, даже из числа литераторов, умеют создать замысел картины. Спросите Лепренса, которому г-н де Сен-Ламбер, казалось бы, человек умный, поручил выполнение фигур, долженствующих украшать благозвучную, однообразную и холодную его поэму «Времена года». Это сонмище ничтожных мыслей, которые не поддаются выражению или, будучи выражены, не производят впечатления. Эти требования либо несуразны, либо смехотворны, либо несовместимы с красотами самой живописи. В словах это еще сошло бы, в живописи вызовет отвращение, а вот этого-то мои собратья и не чувствуют. У них одно в голове:

Ut pictura poesis erit*,

и они и не подозревают, что еще верней ut poesis pictura non erit**. То, что подходит для живописи, всегда подойдет и для поэзии, но не наоборот. Я неустанно вспоминаю Нептуна Вергилия:

...Summa placidum caput extulit unda***.

Пусть самый искусный художник, точно следуя описанию, данному поэтом, покажет нам эту голову, такую прекрасную, благородную и величественную в «Энеиде», и вы увидите, какова она будет на полотне. Бумага не знает ни единства времени, ни единства места, ни единства действия. Не знает она ни застывших групп, ни неразвивающихся положений, ни полутени, ни полутонов, ни перспективы, ни планов. Воображение идет от образа к образу; взор его охватывает все разом. Если и различает оно планы, оно не распределяет и не устанавливает их постепенности; оно может углубиться сразу на огромное расстояние и столь же проворно возвращается к своей исходной точке, громоздя вокруг вас все разом. Оно не знает, что такое стройность, ритм, равновесие; оно нагромождает, смешивает, приводит в движение, сближает, удаляет, спутывает, окрашивает, как ему заблагорассудится. Построения его не терпят ни однообразия, ни разноголосицы, ни пустот, по крайней мере в том смысле, как это понимает живопись. Иначе в живописи, где каждое мало-мальски незаполненное пространство выглядит дырой; где фигура, слишком удаленная либо слишком приближенная к двум другим фигурам, усугубляет или разрушает массу; где кусок смятой ткани уже рябит; где неверная складка ломает очертания руки или ноги; где неудачный по колориту кусок завесы нарушает стройность; где ничего не говорят слова: «Рот его был отверст, волосы поднялись дыбом, глаза вылезали из орбит, мускулы на скулах напряглись — он был в ярости», но где следует передать все это; где важно не выразить в словах, но совершить то, что сказал поэт; где все должно быть рассчитано, подготовлено, сохранено, показано, возвещено в многообразнейшем и сложнейшем построении, в изменчивейшей сцене, среди величайшего беспорядка. В буре, в сумятице пожара, среди ужасов битвы размер и окраска клубов пыли или дыма уже предопределены.

Шарден, Лагрене, Грёз и прочие заверяли меня (а художники не склонны льстить писателям), что я почти единственный, чьи образы могут быть брошены на полотно почти такими же, как складываются они в моем воображении.

Лагрене говорит мне: «Дайте мне сюжет для *Мира*», и я отвечаю ему: «Изобразите мне Марса в доспехах, пусть бедра его будут препоясаны мечом, а лицо прекрасно, благородно, гордо, неистово. Поставьте рядом с ним Венеру, но Венеру во всей ее наготе, величественную, божественную, сладострастную; пусть с нежностью закинет она одну руку на плечо своего возлюбленного, и пусть, улыбаясь, обольстительница указывает на недостающую часть его воору-

* «Чтобы живописью стала поэзия» (*Гораций*. Наука поэзии, 361).

** «Чтобы живопись не становилась поэзией» (*латин.*).

*** «И над поверхностью вод величавую голову поднял» (*Вергилий*. Энеида, I, 127; пер. Ф. Петровского).

жения — шлем, в котором ее голуби свили себе гнездо». «Понимаю, — говорит художник, — достаточно нескольких соломинок, выбивающихся из-под голубки, да примостившегося на забрале голубка — и картина моя готова».

Грёз говорит мне: «Мне очень хотелось бы написать совершенно обнаженную женщину, не оскорбив ничьей стыдливости», и я ему отвечаю: «Так напишите целомудренную натурщицу. Усадите перед собой совершенно нагую девушку; пусть ее жалкие отрепья лежат на полу возле нее, как свидетельство нищеты; пусть она склонит головку на руку; пусть из-под опущенных век катятся по прекрасным щекам две слезинки; пусть ее лицо выражает невинность, стыдливость и скромность; пусть возле нее будет ее мать; пусть она прикрывает лицо своими руками и рукой дочери, или пусть рука дочери лежит у нее на плече; пусть одежда матери тоже говорит о крайности ее нужды, и пусть художник, свидетель этой сцены, растроганный и умиленный, роняет из рук палитру или карандаш». И Грёз восклицает: «Картина уже стоит у меня перед глазами».

Это происходит, по-видимому, оттого, что мое воображение с давних пор покорилось истинным правилам искусства благодаря созерцанию его произведений; что я приобрел привычку располагать в своем воображении фигуры так, словно они находятся на полотне; что, быть может, я и переношу их на полотно, которое словно бы стоит у меня перед глазами, когда я пишу; что уже с давних пор я, для того чтобы судить о том, хорошо или плохо наряжена проходящая мимо женщина, воображаю себе ее написанной на полотне; и что мало-помалу я накопил без счета положений, групп, страстей, выражений, движений, глубин, перспектив, планов, которыми может воспользоваться искусство; одним словом, лучшая оценка правильно работающего воображения — это та легкость, с которой художник может создать прекрасную картину на основе замысла, возникшего у поэта.

Третий художник говорит мне: «Дайте мне исторический сюжет», и я отвечаю: «Напишите смерть Тюренна, сохраните для потомства память о патриотизме Сент-Илера. Напишите в глубине вашей картины стены осажденного города, видимые с внешней стороны; пусть верхняя часть укреплений будет затянута клубами пара или красноватым и густым дымом, внушающим ужас; пусть слева расположится группа из четырех фигур: маршал мертв и адъютанты собираются унести его; один из них, отвернув голову, подсовывает правую руку под ноги убитого; второй поддерживает его под руки, вся глубина отчаяния его открыта зрителю; третий, более стойкий, сохраняет мужество, и левая его рука ищет руку товарища; тело маршала приподнято, ноги его свисают, а растрепанная голова откинута назад; справа виден Сент-Илер вместе с сыном, Сент-Илер стоит впереди, а сын его в глубине, поддерживая раздробленную руку, на которой разорван рукав со следами крови; капли ее виднеются и на земле; указывая на умершего маршала, отец говорит сыну: «Не я достоин слез, сын мой; оплакивать следует ту потерю, что понесла Франция со смертью этого человека». Пусть взгляд сына будет прикован к маршалу. Это еще не все. Поместите позади этой группы вестового, держащего под уздцы пегую кобылу маршала; пусть он также смотрит на умершего своего командира, и пусть из его глаз падают крупные слезы». «Готово, — говорит художник, — дайте карандаш, я набросаю на листе серой бумаги эскиз моей картины».

А четвертый, питающий, видимо, ко мне чувство дружбы, разделяющий со мной мое счастье и признательность, предложил увековечить знаки милости, полученные мною от великой государыни, — ибо так называют ее ныне, как назвали великим несколько лет тому назад прусского короля; и я ответил ему: «Поставьте ее бюст или статую на пьедестал, обвитый рогом изобилия, из которого сыплются разнообразнейшие символы благоденствия. Изобразите возле пьедестала мою супругу; пусть она проливает слезы радости; пусть, положив

одну руку на плечо своего дитяти, другой указывает ему на нашу общую благодетельницу; пусть буду виден и я, как обычно с обнаженной головой и грудью, подносящий руки к обветшалой лире, висящей на стене». И художник говорит: «Я почти вижу мою картину»[51].

А *Умирающий дофин?*.. Еще минутку терпения, и вы будете удовлетворены. Я хочу рассказать вам, как поэт изображает в нескольких строках смену различных мгновений и сочетает в них несколько картин, полагая, что создает лишь одну. Лукреций обращается к Венере и просит ее усыпить в объятиях своих бога войны и ниспослать мир римлянам и досуг Меммию:

Effice, ut interea fera moenera militiai
Per maria ac terras omnes sopita quiescant.
Nam tu sola potes tranquilla pace juvare
Mortalis; quoniam belli fera moenera Mavors
Armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se
Reicit, aeterno devictus vulnere amoris;
Atque ita suspiciens tereti cervice reposta,
Pascit amore avidos inhians in te, dea, visus.
Eque tuo pendet resupini spiritus ore.
Hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto
Circumfusa super, suavis ex ore loquelas
Funde petens placidam Romanis, incluta, pacem*.

Первый момент, первая картина: Марс, уставший от резни, падает в объятия Венеры.

Второй момент, вторая картина: голова бога покоится на коленях богини и он черпает опьянение в ее взорах.

Третий момент, третья картина: богиня, нежно склонившись над ним и покрывая его своим лучезарным телом, обращается с речью испрашивая мир.

Скажите, друг мой, разве это не занимательнее, чем если бы я просто сказал вам: картина Лагрене всем своим обликом, видом и безвкусием напоминает ex voto. Ткани грубы и резки; ни одного прекрасного лица; нахлобучьте шерстяной колпак на мерзкую голову дофина, и пред вами будет больной из городского госпиталя. А что вы скажете про этих мальчуганов в голубых лентах, включая и меньшого, который явился в голубой ленте с того света; о равнодушии матери и братьев, не замечающих призрака; о неумении художника воспользоваться появлением призрака и придать хоть какой-то интерес и движение своей картине; о всей сцене, несмотря ни на что, неподвижной и ничего не говорящей? Разве вы не видите, что скорбь этой женщины неискренна, лицемерна; что она прилагает все усилия, чтобы заплакать, но лишь гримаса искажает ее лицо; что кусок голубой ткани, спадающий к ее ногам, нарушает гармонию и что глобус на подставке средь папок и книг занимает слишком много места и поэтому неприятен?

Забудем это и, чтобы отвлечься от незначительности этого произведения, поистине достойного и тех, кто его заказал, и тех, кто на нем изображен, дока-

* «Сделай тем временем так, чтоб жестокие распри и войны
И на земле, и в морях повсюду замолкли и стихли.
Ты ведь одна, только ты можешь радовать мирным покоем
Смертных людей, ибо всем военным делом жестоким
Ведает Марс всеоружный, который так часто, сраженный
Вечною раной любви, на твое склоняется лоно.
Снизу глядя на тебя, запрокинувши стройную шею,
Жадные взоры свои насыщает любовью, богиня,
И, приоткрывши уста, твое он впивает дыханье.
Тут, всеблагая, его, лежащего так, наклонившись
Телом священным своим, обойми, и, отрадные речи
С уст изливая, проси, достославная, мира для римлян».
(*Лукреций*. О природе вещей, I, 29—40; пер. Ф. Петровского).

жем еще на одном, последнем примере, что самый возвышенный поэтический образ, который только известен мне, послужил бы весьма неблагодарным материалом даже для росписи плафона или галереи. У Лукреция сказано:

Aeneadum genetrix, hominum divumque voluptas,
Alma Venus, coeli subter labentia signa,
Quae mare navigerum, quae terras frugiferentes
Concelebras*.

Потребовалась бы стена здания высотой в сотню футов, чтобы сохранить всю огромность, все величие образа, которые, смею похвалиться, почувствовал я первым. Неужели вы полагаете, что художник в силах передать эти своды, этот венец, который образуют пылающие сферы, вращающиеся вокруг чела богини? Сферы эти будут лишь светящимися точками, какими изображают их вокруг чела усопшей богоматери; а какое сравнение между этими светилами у поэта и крохотными звездочками у художника? Как передаст он величие богини? Как поступит он с необъятными морями, несущими корабли, и с плодородными полями, на которых произрастают злаки? И как прольет богиня плодородие и жизнь на безграничное это пространство?

У каждого вида искусства — свои преимущества. Когда живопись пойдет в наступление на поэзию на ее поле, живописи придется отступить; но она окажется сильнее, если поэзии вздумается напасть на нее в области, принадлежащей живописи.

Вот как плохая картина может иной раз вдохновить на хорошую страницу, а хорошая страница иной раз вдохновляет только на скверную картину, и тогда хорошая страница и плохая картина для вас разорение. Впрочем, режьте, перекраивайте, отбрасывайте, сокращайте и оставьте от всего этого лишь то, что вам причитается.

Сосчитайте-ка, друг мой: *Умирающий дофин; Юпитер и Юнона на Иде; Цезарю доставляют голову Помпея; Четыре сословия; Меркурий и Герса; Ринальдо и Армида; Персей и Андромеда; Возвращение Улисса и Телемака; Купальщица; Амур-точильщик; Сусанна; Иосиф; Поэзия и Философия* — семнадцать картин за два года, если не считать не выставляющихся, тогда как Грёз месяцами вынашивает композицию одной и тратит иногда целый год на ее выполнение.

Забредя в Салон, я рассматривал работы этого художника, как вдруг заметил Нежона, тоже изучавшего их. Он то пожимал плечами, то отворачивался, то смотрел и насмешливо улыбался. Вы знаете, что Нежон несколько лет учился рисунку в Академии, моделировал у Лемуана, писал у Ванлоо и, словно Сократ, перешел из мастерской художника в школу философии. «Ладно, — подумал я, — я искал случая проверить свои суждения; вот он и представился». Итак, я подхожу к Нежону и, хлопая его слегка по плечу, говорю: «Ну-с, что вы обо всем этом скажете?»

Нежон. Ничего.

Дидро. Как это — ничего?

Нежон. Ничего, ничего, ровным счетом ничего! А разве можно хоть что-нибудь сказать об этом?

Затем, не промолвив ни слова, он начал переходить от одной картины Лагрене к другой. Это не входило в мои расчеты. Чтобы прервать молчание, я сказал что-то о мастерстве художника. «Взгляните, как красиво лежит ткань на

* «Рода Энеева мать, людей и бессмертных услада,
О благая Венера, под небом скользящих созвездий
Жизнию ты наполняешь и все судоносное море,
И плодородные земли».
(*Лукреций.* О природе вещей, I, 1—4; пер. Ф. Петровского).

колене жены дофина и как хорошо передана нагота. Разве не превосходно убранство той части кровати, что на переднем плане?»

Нежон. Какое мне дело до его колена, кровати и его мастерства, если он не трогает меня, оставляет холодным как камень. Художник, не правда ли, это лишь тот, кто...

...meum qui pectus inaniter angit
Irritat, mulcet, falsis terroribus implet,
Ut magus; et modo me Thebis, modo ponit Athenis*.

И неужели вы полагаете, что этот человек может произвести страшное или восхитительное впечатление? Никогда, никогда. Взгляните на *Иосифа и жену Пентефрия:* ни души, ни вкуса, ни жизни! Где смятение, которого требует происходящее? Где вожделение? Разве не должен я прочесть в глазах женщины досаду, гнев, негодование, желание, распаляемое отказом? Вы хотите, чтобы я смотрел на Армиду в образе девственницы, Андромеду с лицом Магдалины, Ринальдо в образе молодого грузчика, дофина в виде гнусного бродяги, его жену с гримасой лицемерия — и не впадал в ярость?

Дидро. Я хочу, любезный мой Нежон, чтобы вы приберегли свою желчь и свою ярость для богов, для попов, для тиранов и для всех обманщиков мира сего.

Нежон. А желчи и ярости у меня хватит с лихвой, но чего ради я должен остерегаться изливать вполне заслуженную порцию яда на людей, враждебных писателям и философам, чье мнение они презирают, хотя должны были бы еще долгие годы учиться у них искусству подражать природе? Сошлюсь на ваши же собственные мысли о живописи. Пусть не остаться мне в живых, если хоть в одной из этих голов имеются хотя бы начатки метафизики их искусства. Почти все они ремесленники, да еще какие! Спросите-ка у Лагрене, какая разница между старинной тканью и новой материей, и вы услышите, что он вам скажет. Взгляните-ка на этого Цезаря: клянусь вам, он впервые напялил свое одеяние. Взгляните на этот корабль: он только что спущен на воду. Он и не подозревает, что яркие и грубые ткани, брошенные на полотно прямо из красильного котла, производят вначале плохое впечатление, со временем — несколько менее плохое; он не знает, что всякая картина тускнеет со временем, и так как грубые ткани тускнеют медленнее, то раньше потухают тела и фон; и что на картине, в которой нарушена гармония, зритель видит только большие красные, зеленые и синие пятна. Говорят, что время пишет прекрасные картины; во-первых, это может относиться лишь к картинам, написанным столь широко и столь гармонично, что время только устраняет излишнюю яркость и резкость всех красок; во-вторых, под этим следует разуметь лишь известный промежуток времени, ибо по прошествии его всякая картина под воздействием окисления, причиняемого воздухом, утрачивает силу красок и тускнеет. Желательно было бы, чтобы ослабление происходило равномерно на всем покрытом красками пространстве и чтобы уцелела по крайней мере гармония; но самое прискорбное, когда яркость тканей сохраняется среди общего потускнения, ибо она окончательно убивает остальное. Раз уж гармония должна быть нарушена, пусть нарушается, но иными путями: я предпочел бы, чтобы время с наибольшей силой поражало ткани, чтобы их полное разрушение выделяло изображение тела и другие важные подробности, которые таким образом обрели бы в сравнении с тканями некую жизненность. Знайте же, что в картинах Лагрене разрушительное действие воздуха и времени вызовет совершенно противоположный эффект, так что невредимыми останутся одни лишь ткани.

* «...Мне вымыслом грудь не стесняет.
Будит волненье, покоит иль ложными страхами полнит,
Словно волшебник, несет то в Фивы меня, то в Афины».
(*Гораций.* Послания, II, 1, 211—213; пер. Н. Гинцбурга).

Дидро. Наблюдение правильное. Вы, я вижу, успокоились, и слушать вас — одно наслаждение.

Однако мой собеседник, не созданный для длительной сдержанности, шел крупным шагом и мимоходом бросал насмешливое словцо о каждой картине, попадавшейся ему на глаза. «Этот Ринальдо, — говорил он, — только что вышел из рук парикмахера и портного... Взгляните-ка на волосы Персея, до чего хорошо они завиты... О да, приходится признать: полотно, на котором изображен дофин, написано прекрасно, но второстепенное стало здесь главным, а главное — второстепенным, и потому это пустячок».

Дидро. Я вас не понимаю.

Нежон. Я считаю, что правдивой была бы сцена прощания отца, матери и детей, сцена скорби, — тогда бы я не осудил малютку призрака, примостившегося в уголке полотна и вручающего отцу венец бессмертия.

Дидро. Вы правы... Разве вы не одобряете замысла, вложенного в аллегорию Франции или Минерву?

Нежон. А тот ребенок, который прикрепляет занавес?

Дидро. Вы правы, он несносен.

Нежон. О Пуссен! О Лесюер! Какое торжество уготовляют вам эти люди! Каждая вышедшая из-под их кисти картина — новый лавр, которым они украшают ваше чело, и новое сожаление, вызванное у нас. Как велики вы, красноречивы, возвышенны! И как они умеют доказать мне это! При взгляде на всех этих ребятишек мы видим только, как они красиво причесаны, как разодеты! Присутствуют они при последнем издыхании отца или же собрались на свадьбу одной из сестер? Где *Завещание Эвдамида*[52]? Где жена, исторгающая у меня слезы, сидящая у ложа своего умирающего супруга, отвернувшись от него? Где исторгающая у меня слезы девушка, распростертая на земле, прячущая голову в колени матери? Где висят щит и меч, глядя на которые я постигаю, что умирающий — воин, гражданин, отдавший свою жизнь за отечество и проливший за него кровь? О Пуссен! О Лесюер! Разве то, что испытывает жена дофина, — горе?

Uberibus semper lacrymis semperque Paratis
In statione sua, atque expectantibus illam,
Quo jubeat manare modo...*.

А как нравится вам еще одна прекрасная вещь: *Цезарю подносят голову Помпея?* Холод, рассудочная размеренность, ни на йоту oestrum poeticum**, разноголосица красок, правая рука Цезаря сломана, правое его бедро уходит бог знает куда, или, вернее, у него вовсе нет бедра, лицо его лишено благородства; это какой-то африканец, а следовало писать его в мягких, красноватых тонах; грязно-тусклая ткань, свисающая с лодки, наброшена некрасиво; украшения лодки тяжелы; морские волны написаны скверно; у наперсника мала голова; тон серый; небо жесткое, окончательно нарушающее стойкость красок, и всюду жесткий, ровный колорит. Уверяю вас, мой друг, что для больших полотен он пишет слишком прилизанно; эта манера уместна в небольших вещах, которые разглядываешь вблизи и по частям. Так и хочется спросить: «Откуда берет художник свой чудеснейший красный цвет, этот сияющий ультрамарин? А его желтая краска?» Согласитесь же со мной, что эта Сусанна — копия Сусанны Ванлоо. Эта символическая фигура Земледелия недурна; легкая белая

* «Слезы всегда в изобилье готовы,
Ждут на своем посту, ожидая ее приказанья
Течь, как захочется ей...».
(*Ювенал.* Сатиры, VI, 273—275; пер. Ф. Петровского).

** Поэтическое вдохновение (*латин.*).

ткань, спадающая ей на руку, превосходна; все очаровательно, все; но перелистайте рисунки Пьетро да Кортона, и она там попадется десятки раз, в пятидесяти видах. Друг мой, уйдем отсюда: чувствую, что к сердцу подступает скука и досада.

Мы вышли. Дорогой он бормотал себе под нос: «Природа! Природа! Какая разница между тем, кто видел ее самое, и тем, кто видел ее лишь в гостях у соседа! Потому-то Шарден, Верне и Латур — три удивительнейших для меня художника, потому-то Лутербур, будь его манера так же хороша, так же остроумна, так же привлекательна, как у Верне, все равно уступал бы ему, ибо он не видал природы в ее собственном доме. И все, что он писал, — лишь реминисценции; он повторяет Воувермана и Бергхема».

Дидро. Лутербур повторяет Воувермана и Бергхема?

Нежон. Да, да и да![53]

При этих словах он скрылся подобно молнии; он зашагал вдоль улицы Шан-Флери, а я направился прямиком в синагогу на улице Рояль[54], размышляя о значении, которое придаем мы пустякам, тогда как... Но успокойтесь. Я боюсь Бастилии и прикушу язык... Еще одно, последнее слово о Лагрене. Чем объясните вы то, что, увидевши раз картины Лагрене, не испытываешь желания увидеть их вновь? Ответив себе на этот вопрос, вы не можете не признать, что, хотя мы с Нежоном проявили некоторую суровость, мы все же были правы.

— Но как так? — возразите вы мне.

— Неужели среди многочисленных картин кисти Лагрене нет ни одной прекрасной?

— Нет, друг мой, все они приятны моему глазу; но вовсе не прекрасны. Нет ни одной, которая была бы лишена высокого мастерства исполнения; нет ни одной, которой не хотел бы я иметь; но если бы надо было или иметь их все, или не иметь ни одной, я предпочел бы последнее. Неужели мы будем судить об искусстве, как судит о нем толпа? Неужели мы будем судить о нем как о ремесле, как о даровании совершенно механическом? Назовем ли мы искусством сноровку, позволяющую хорошо писать руки и ноги, рот, нос, лицо, целую фигуру, даже так, чтобы они казались выступающими из полотна? Примем ли мы первоначальное умение подражать натуре за подлинное подражание ей или будем рассматривать произведения художника в связи с их истинной целью, истинным смыслом? Должны ли мы быть снисходительны к художникам более, чем к поэтам и музыкантам? Разве одним лишь взорам говорит живопись как искусство или обращается она к сердцу, чарует разум, трогает сердце при посредстве зрения? О мой друг! Пустое — хорошо сделанные стихи! Пустое — хорошо сделанная музыка! Пустое — хорошо сделанная, хорошо написанная картина! Следовательно... Следовательно, Лагрене не художник, но Лагрене — мастер*.

Дидро. Разве не чувствуете вы усталости, обходя огромный Салон? Я еле ноги волоку, пройдем в галерею Аполлона, где нет никого; мы отдохнем там в свое удовольствие, и я поделюсь с вами соображениями, возникшими у меня в связи с довольно важным вопросом.

Гримм. Что это за важный вопрос?

Дидро. Влияние роскоши на изящные искусства. Согласитесь, что этот вопрос у нас невообразимо запутали.

* Салон 1767 года печатается по рукописи, которая состоит из двух частей. Первая — автограф Дидро, вторая — копия, хранящаяся в Ленинграде. Здесь заканчивается текст автографа. См. издание Салонов под редакцией Сезнека и Адемара (т. 3, Оксфорд, 1963, с. 117; *примеч. ред.*).

Гримм. Невообразимо.

Дидро. У нас поняли, что изящные искусства обязаны были своим рождением богатству. Поняли, что та же самая причина, которая их породила, укрепляла, совершенствовала, в конце концов привела к упадку, способствовала их вырождению и стала губительна для них, и спорящие разбились на разные партии. Одни указывали на юность искусств, совершенную, ослепительную, и на этом основании защищали роскошь, другие же нападали на роскошь, ссылаясь на искусства, выродившиеся, опустившиеся, оскудевшие, низменные.

Гримм. А третьи ссылались на роскошь и следствия ее с целью очернить искусства; эти мнения, пожалуй, так же нелепы...

Дидро. И в той тьме, среди которой они дрались...

Гримм. Нападающие и защищающиеся наносили друг другу удары, равные по силе, так что трудно сказать, на чьей же стороне перевес.

Дидро. Это объясняется тем, что они знали лишь один вид роскоши.

Гримм. О, вы намереваетесь удариться в политику.

Дидро. А почему бы и нет? Предположим, что некий государь, наделенный достаточным здравым смыслом, понял бы, что все рождается из земли и все в нее возвращается; предположим, что он покровительствует земледелию и отказывается быть заступником и соумышленником великих лихоимцев.

Гримм. Понимаю; и он упраздняет откупá, чтобы явились живописцы, поэты, ваятели, музыканты. Так ведь?

Дидро. Да, сударь мой, чтобы они явились и были бы хорошими и такими остались навсегда. Если земледелие будет наиболее благоприятствуемым занятием, люди устремятся туда, куда будет толкать их наибольшая выгода; ничто их не удержит — ни фантазия, ни страсти, ни предрассудки и мнения. Земля будет обрабатываться как нельзя лучше; ее разнообразные, обильные и приумноженные плоды породят величайшее богатство, а величайшее богатство, в свою очередь, породит величайшую роскошь; а раз золото не едят, так для чего же оно, как не для приумножения наслаждения и всех способов делать людей счастливыми, каковы: поэзия, живопись, скульптура, музыка, зеркала, мебельные ткани, позолота, фарфор, статуэтки. Живописцы, поэты, ваятели, музыканты и прикладные искусства порождаются землей. Они тоже дети доброй Цереры; и ручаюсь вам, что повсюду, где они поведут свое происхождение от этой роскоши, они будут процветать, и процветать на веки вечные.

Гримм. Вы так полагаете?

Дидро. Более того, я это доказываю; но разрешите сначала мне произнести анафему и воскликнуть из глубины моего сердца: «Будь навеки проклят тот, кто первый ввел продажу должностей!»

Гримм. И тот, кто первый на развалинах сельского хозяйства создал промышленность!

Дидро. Аминь!

Гримм. И тот, кто, разрушив сельское хозяйство, поставил обмену всяческие препоны!

Дидро. Аминь!

Гримм. И тот, кто породил великих лихоимцев и весь их бесчисленный род!

Дидро. Аминь!

Гримм. И тот, что облегчил безрассудным и расточительным государям получение разорительных займов!

Дидро. Аминь!

Гримм. И тот, кто внушил им не щадить священных уз, которые их связывают, ради непреодолимого соблазна удвоить, утроить, удесятерить свое состояние!

Дидро. Аминь! Аминь! Аминь! В тот самый миг, когда нацию сразили эти

многообразные бедствия, сосцы нашей общей кормилицы-матери оскудели; горсточка нации утопала в богатстве, тогда как большая часть ее изнемогала в нужде.

Гримм. Образование было близоруким, лишенным направления, прочных основ, главной и общественной цели.

Дидро. Деньги, при помощи которых можно добыть все, стали всеобщим мерилом. Цель была одна — иметь деньги. И что еще? Деньги! Когда же их недоставало, приходилось делать вид, что они имеются.

Гримм. И у одних родилось оскорбительное чванство, а среди других распространилось поветрие — прикидываться богачами.

Дидро. Иначе говоря, другой вид роскоши; и вот он-то и снижает художества и губит их, ибо искусства, процветание их и долговечность требуют подлинного благосостояния, а эта роскошь — только роковая личина, скрывающая всеобщую нищету, которую она ускоряет и усугубляет. Тирания этой роскоши оставляет таланты зарытыми в землю или заставляет их сбиваться с правильного пути. При таком порядке вещей изящные искусства прозябают на задворках; при этом необычайном, превратном положении они либо зависят от фантазии и прихоти кучки богачей, пресыщенных и скучающих, вкус которых столь же испорчен, сколь и нравы, либо отданы на милость неимущего большинства, которое тщится с помощью всякого рода скверных поделок придать себе вес и внешний блеск богатства. Как раз в такие времена их царствования истощенная нация не начинает ничего великого — ни великих дел, ничего, что оказывало бы поддержку уму и возвышало бы души. Как раз тогда великие художники или не рождаются вовсе, или вынуждены унижаться под страхом голодной смерти. Как раз в такое время вместо больших полотен создаются сотни станковых картин, вместо исторических картин — сотни портретов, плодится множество посредственных художников и нация кишит ими.

Гримм. Именно тогда Белль, Белланже, Вуарио, Брене соседствуют с Шарденом, Вьеном, Верне.

Дидро. И пошлые их работы покрывают стены Салона.

Гримм. И да будут благословенны все они — Белль, Белланже, Вуарио, Брене, все эти скверные поэты, скверные живописцы, скверные ваятели, антиквары, ювелиры и публичные девки.

Дидро. Верно, друг мой, ибо это те люди, которые мстят за нас. Они, подобно пиявкам, точат наших вампиров и возвращают нам, капля за каплей, кровь, которую те из нас выпили.

Гримм. И да падет позор на голову того министра, который вздумал бы в огромной и плодородной стране издать законы против роскоши, уничтожить ее, вместо того чтобы вызвать иную роскошь из недр земли.

Дидро. И поставил бы преграды произведениям искусства, вместо того чтобы создавать художников. Я не сам пришел к этим мыслям, но только следуя за вами; и если есть некая последовательность во всем предшествующем, то из него явствует, как я уже говорил вначале, что существует два вида роскоши: один, порождаемый всеобщим богатством и благоденствием, другой — чванством и нищетой, и что первый столь же благоприятствует возникновению и процветанию художеств, сколь второй губителен для них. А затем вернемся в Салон и обратимся вновь к Беллю, Белланже, Брене и Вуарио.

ДЕНИ ДИДРО

САТИРА ПРОТИВ РОСКОШИ (В ДУХЕ ПЕРСИЯ)

— Вы взираете на различные формы общественного устройства с таким огорчением, что вас, видимо, может удовлетворить лишь возврат «золотого века».

— Ошибаетесь. Тратить жизнь на вздохи у ног какой-нибудь пастушки — вовсе не по мне. Я хочу, чтобы человек трудился, хочу, чтобы он страдал. Ведь если природа будет во всем идти навстречу его желаниям, если ветви будут склоняться к нему, чтобы приблизить плоды к его руке, он станет лентяем; а лентяи, не в обиду будь сказано поэтам, люди плохие. И потом, зачем мне реки, полные молока и меда? Молоко — неподходящая пища для страдающих, подобно мне, избытком желчи; а вкус меда я нахожу приторным.

— Ну, так последуйте совету Жан-Жака, скиньте с себя всю одежду и станьте дикарем!

— Это было бы куда лучше. У дикарей по крайней мере существует лишь то неравенство, в какое природе заблагорассудилось поставить своих детей, и леса не оглашаются стонами, какие исторгают в нашем счастливом обществе люди, мучимые всяческими бедами.

— А почему вы не относитесь благосклонно к столь восхваляемым нравам спартанцев?

— Не говорите мне об этих воинственных аскетах.

— Но ведь у них не было ни золота, ни роскоши, которая вам так претит, ни пышных пиров, ни изысканной утвари.

— Согласен; но разве вам не жаль обездоленных, несчастных илотов? Тирания американских колонистов не так жестока, участь негров не так печальна.

— А что вы скажете о Риме эпохи бедности, когда люди, прославившиеся на века, обрабатывали землю собственноручно, использовали для своих имен названия плодов и сельскохозяйственных работ; когда консул сам погонял вола, оставив шлем и копье на меже, повесив на ручку сохи венец триумфатора? О дивные времена, когда жена диктатора, в лохмотьях, сама доила коз, а кряжистые сыновья, с топорами на плечах, шли в соседний лес за дровами на зиму! Вы смеетесь? Но, как по-вашему, разве хижина Квинта не привлекательнее для любого ценителя добродетельности, чем обширные залы, где подлый Веррес выставлял напоказ награбленное им в десяти провинциях? Идите же, пируйте с Лукуллом, рукоплещите чудесным стихам Вергилия, прогуливайтесь по громадному городу, где ваш взор на каждом шагу будут восхищать шедевры живописи, скульптуры и архитектуры; посетите игрища в цирке; следуйте за шествием триумфатора, поглядите на плененных им царей; насладитесь зрелищем всего мира, стонущего под пятой тирана, и разделите с угнетателем ответственность за все его преступления и насилия! Нет, не там я хотел бы жить.

— Тогда я не знаю, в какую страну, в какую эпоху, в какой уголок земли поместить вас.

— Друг мой, будем любить свою родину, своих современников; примиримся с порядками, которые могли, в силу случая, быть и лучше и хуже; воспользуемся теми преимуществами, какие дает нам наше положение. Если увидим недостатки (а они, без сомнения, есть) — будем ждать, пока опыт и мудрость властей не искоренят их, и останемся здесь.

— Остаться здесь? Ни за что! Пусть остаются те, кто может спокойно смотреть, как в стране, претендующей на роль самой культурной в мире, торгуют должностями, позволяющими чинить суд и расправу. Сердце у меня сжимается, и дня не проходит, чтобы я не осыпал проклятиями того, кто сделал эти должности покупными. Ведь именно в этом, в вымогательствах откупщиков,

источник всех наших бед. С тех пор как с помощью золота оказалось возможным получить все — стали стремиться к богатству, а нравственные качества, с помощью которых разбогатеть нельзя, утратили всякую ценность. Честному соперничеству настал конец, стремиться к образованию незачем. Мать, осмелев, скажет сыну: «Дитя мое, зачем напрягать зрение над книгой? Зачем лампе гореть всю ночь? Береги свое здоровье, мой сын! Ты хочешь распоряжаться судьбой своих сограждан? Ну что ж, ты будешь распоряжаться ею, для этого в шкатулке твоего отца найдется достаточно денег». Все дети теперь это знают. С тех пор как клика откупщиков прибрала к рукам все богатства, понастроила дворцы, выставила напоказ свою постыдную роскошь — все сословия смешались, началось губительное соревнование, безумная и жестокая борьба между всеми классами общества. Слон стал пыжиться, чтобы казаться еще больше; ему стал подражать вол; той же манией заразилась лягушка, и в конце концов все эти животные погибли. Печальный, но вполне реальный прообраз нации, пристрастившейся к роскоши, символ богатства немногих, скрывающий за собой нищету всех остальных. Если у вас сердце не из камня, то возвысьте голос, воскликните вместе со мной: «Проклятие тому, кто первый сделал должности покупными! Проклятие тому, кто превратил золото в кумир для всей нации! Проклятие тому, кто создал презренный род откупщиков! Проклятие тем, кто породил общество, где одни дерзко хвастаются своим богатством, а другие стараются притвориться, будто они тоже богаты! Проклятие тем, из-за кого достойные люди вынуждены оставаться в безвестности, а добродетель и порядочность обречены на презрение! Призыв наших дней, роковой клич, который можно услыхать повсюду: «Будем богаты или хотя бы будем казаться богачами!» С тех пор золотые часы стали украшать женщин, которые прежде с трудом зарабатывали даже на хлеб. Какой ценой добыты эти часы и шелковые платья, сделавшие их неузнаваемыми? Ценой добродетельности, ценой порядочности? И так во всех слоях общества. Люди всех сословий подличают, раболепствуют, продаются, не делая различия между способами стяжания: честные и бесчестные — все они пускаются в ход. Деньги тратятся безо всякого удержу: откупщик задает тон, другие следуют за ним. В результате — множество неравных браков, которые я не осуждаю: вполне справедливо, что те, кого разорил дурной пример, стремятся вновь нажиться за счет своих разорителей и выместить презрение на их дочерях. Но как ведут себя эти женщины, хоть их и презирают! И куда девали приданое их мужья? Откуда это всеобщее пристрастие к любовным похождениям? Откуда, скажите? Аристократы разорились, соревнуясь в роскоши с откупщиками; прочие погрязли в разврате, подражая распущенности аристократов. Так роскошь разоряет богачей и удваивает нищету бедняков. Из-за этого подорвано доверие во всех классах общества. Вы поручаете свои дела человеку, который ездит в раззолоченной карете, а завтра объявляют о продаже его имений и, преследуемый кредиторами, он попадает в Фор-Левек[55].

— Но разве вас не радует то, что эти развратники, моты, богачи транжирят столько золота? Таким путем нам возвращают, капля за каплей, высосанную из нас кровь. Золото попадает обратно во множество занятых рук. Разве не благодаря этой роскоши, столь вами порицаемой, скульптор имеет возможность взяться за резец, художник — за палитру, ткач — за челнок?

— Да, и появляется много произведений искусства, но посредственных. Если нравы развращены — разве вкус, по-вашему, может остаться чистым? Нет, нет, это исключено. А если вы так думаете — значит, вам неизвестно, как влияют нравы на искусства. Что мне за дело до ваших Праксителей, Фидиев, Апеллесов, что мне за дело до дивных поэм, до роскошных тканей, если люди злы, бедны, порочны? О богатство, ставшее мерилом всех достоинств! О пагубная роскошь, порождение богатства! Ты приводишь к упадку все — и вкус и нравы; ты пре-

пятствуешь проявлению самых лучших природных наклонностей. Богачи боятся иметь много детей, а бедняки страшатся множить число обездоленных. Города пустеют. Девушки на выданье томятся: ведь их не возьмут замуж, если в приданом нет экипажа, если не будет устроена пышная свадьба. Гоняясь за богатством, забывают о своих ближних, лишь бы удвоить доходы. Если объявляют об указе, вдесятеро повышающем налог на капитал, — дети богачей бледнеют, наследники дрожат и плачут: ведь золото, предназначенное для них, достанется казне, прощай надежда на близкое обогащение! От этого члены семьи становятся чужими друг другу. Разве будут дети любить и почитать отцов, братьев, других родственников и друзей при их жизни, оплакивать их смерть, если те все делали лишь для собственного благополучия, а для них — ничего? Знайте, друзья мои, что нынче друзей больше нет; знайте, отцы, что больше нет отцов; знайте, братья и сестры, что нет ни братьев, ни сестер!

— Да, несомненно, роскошь губительна, и вы вправе осуждать ее, как и другие философы. Но разве нет другой роскоши, не влияющей столь дурно на нравы, богатство, благоденствие, блеск и могущество нации?

— Возможно. О Церера, ты властна взрастить вместе с колосьями и живописцев, поэтов, ваятелей, создателей гобеленов и фарфора (в том числе и уродливых статуэток для тех, у кого дурной вкус). О властители народов! Простирайте руки к Церере, воздвигайте ей вновь алтари: Церера — мать всего сущего! Властители народов, обеспечьте плодородие полей, освободите земледельцев от гнета, под которым они стонут. Дайте возможность жить тем, кто кормит вас; пусть у тех, кто дает вашим детям молоко, будет хлеб! Пусть те, кто одевает вас, не ходят нагими! Земледелие — вот источник благосостояния ваших стран. Пусть множится обмен на все лады! Сейчас у вас лишь горсточка богатых подданных, а тогда будет богата вся нация.

— Но ведь богатство служит для того, чтобы доставлять нам утехи, удовлетворять все наши прихоти; эти прихоти множатся и содействуют появлению всех излишеств роскоши.

— Эта роскошь будет признаком общего благоденствия, а не личиной, прикрывающей общую нищету. Властители народов! Пусть золото перестанет быть мерилом всех достоинств! Перестаньте продавать должности! Пусть те, у кого есть золото, владеют дворцами, садами, картинами, статуями, отличными винами, красивыми женщинами, но пусть не притязают ни на какие почетные посты, не имея на это заслуженного права; и у вас будут просвещенные граждане, добродетельные подданные. За преступления вы караете; воздавайте же должное и за добродетельные поступки, и длительность вашего правления будет зависеть лишь от бега времени. По воле рока, правящего миром, все на свете преходяще. Всему наступает конец: и счастью отдельных людей и расцвету государств. Все таит в себе зародыши распада. Земледелие, благодетельное земледелие порождает торговлю, промышленность, богатства. Богатство приводит к росту населения; возросшее население делит между собой все блага; этот дележ заставит науки и искусства ограничиваться тем, что полезно. Всем, что не приносит пользы, надо гнушаться. Время слишком дорого, чтобы тратить его на праздное умствование. Там, где пригоршни земли, взятой на равнине, тащат в корзине наверх, разбрасывают по голым утесам и в надежде на урожай огораживают это место, — там, поверьте, не воздвигнут высоких зданий, там будет мало статуй, появится мало Орфеев, послышится мало дивных песен. А на что нам пышные монументы? Разве счастье в них? Добронравие, мудрость, высокий моральный дух, сыновняя и отеческая любовь, взаимная привязанность государя и его подданных, хорошие законы, высокий уровень образования, общий достаток — вот о чем я мечтаю. Укажите мне страну, где все это есть, и я отправлюсь туда, будь это хоть Китай!

— Но там...

— Понимаю: коварство, злонамеренность, ни добронравия, ни героизма, множество всяких изъянов, порожденных скаредностью и предвзятым отношением к жизни. Там главная забота властей — предотвратить последствия вероломства природы, а граждан — наполнить зерном закрома; о вопросах чести там даже не думают.

— С этим надо согласиться.

— Куда же отправиться? Где найти прочное счастье? Здесь — роскошь, прикрывающая нищету; там — роскошь, порожденная изобилием, приводит лишь к кратковременному довольству. Где же моему потомству будет обеспечено длительное благоденствие?

— Отправьтесь туда, где беды, доведенные до предела, должны изменить порядки к лучшему. Подождите, пока это не произойдет, и воспользуйтесь этой порой.

— А мои потомки?

— Вы безрассудны, вы заглядываете слишком далеко. Кем вы были для своих предков четыре столетия тому назад? Никем. Относитесь точно так же к тем, кто появится через столько же времени после вас. Будьте счастливы сами, а положению ваших правнуков суждено быть таким, какое определит рок, правящий всем. Небеса вольны дарить нам и властителей-тиранов и властителей-реформаторов; поколения сменяются, одни из них ниспровергают, другие возрождают. Таков непреложный закон природы, повинуйтесь же ему.

БЕЛЛЬ. *Архангел Михаил, победитель мятежных ангелов.* Этой картины здесь нет; тем лучше для художника и для нас. Талант Белля недостаточен для полотен такого рода: они требуют вдохновения, пыла, воображения, поэтичности. Белль — живописец небесных битв, соперник Мильтона! У художника нет ни малейшего представления о том, как должен выглядеть архангел, о неистовстве его движений, о его характере, о том, что его негодование слито воедино с благородством, изяществом, грацией и силой. Того, кто умел создать все это, давно уже нет в живых; я говорю о Рафаэле. Как написал бы он взбунтовавшихся ангелов? Вряд ли он захотел бы, подобно Рубенсу, сделать их какими-то чудовищами, полулюдьми-полузмеями, гадкими, несуразными, мерзкими, вызывающими отвращение. Художник или комитет Академии, не допустив картину Белля в Салон, поступил правильно: плохих полотен и без нее достаточно[56]. А те, кто имел глупость заказать Беллю картину на столь значительный сюжет, по-видимому, достаточно глупы и для того, чтобы восхищаться его работой[57]. Пусть приходят в восторг; быть может, перед мазней Белля они испытывают большее наслаждение, чем мы — перед шедеврами Гвидо Рени и Тициана. У того, кто открывает влюбленному глаза на недостатки его подруги, роль неблагодарная; лучше посмеемся над их нелепыми восторгами. Наш друг граф Крейц ежедневно преклоняет колени перед *Адонисом* Тараваля, а Дени Дидро, ваш друг, — перед *Клеопатрой* г-жи Тербуш.

— Над этим можно только посмеяться.

— Посмеяться? Почему же? Моя *Клеопатра* действительно очень красива, и думаю, что граф Крейц говорит то же самое о своем *Адонисе;* мы оба забавляем вас этим и еще больше забавляем друг друга. Если бы мы могли, изменив свое мышление, смотреть на людей, как на актеров, и воспринимать мир, как театр (а он и является театром), то избежали бы многих огорчений.

БАШЕЛЬЕ. *Психея, уносимая Зефирами со скалы.* Этой картины в Салоне тоже нет; повторю: тем лучше для художника и для нас.

Вот довольно хороший художник, безвозвратно утерянный для искусства.

Он отказался от обязанностей и звания академика, чтобы стать школьным учителем[58]; деньги предпочел славе, пренебрег тем, к чему у него были способности, и упрямо стремится к тому, на что неспособен. Он говорит: «Хочу пить хорошие вина, вкусно есть, сладко спать, иметь красивых женщин; а на общественное мнение мне плевать».

— А как же бессмертие, г-н Башелье?

— Что это такое? Я вас не понимаю.

— А уважение потомков? Уважение тех, кого еще нет на свете?

— Мне это еще более непонятно.

— Г-н Башелье, вы умник, а я — глупец. Невозможно внушить такие мысли тем, у кого их нет. Это не такая уж редкая мания — отвергать ту славу, которая сама ищет вас, и бежать за другой, ускользающей. Философу хочется сочинять стихи, и он кропает плохие вирши. Поэту хочется решать философские вопросы, и он заставляет философов пожимать плечами. Геометр притязает на репутацию литератора — и пишет посредственно. А литератор занимается квадратурой круга, хотя сам понимает, как он смешон. Фальконе желает знать латынь, как я; а я желаю разбираться в живописи не хуже его. Словом, куда ни поглядишь — вспоминаешь поговорку: «Asinus ad lyram»*. Таких Башелье в истории много.

ШАРДЕН. *Две картины, изображающие различные музыкальные инструменты*[59]. Для начала раскроем тайну этого живописца, нескромность эта никому не повредит. Он ставит картину рядом с натурой и до тех пор не считает свое творение совершенным, пока оно не выдержит соседства.

Композиция обеих этих картин очень хороша. Музыкальные инструменты размещены со вкусом. В том беспорядке, с которым они нагромождены, есть своего рода вдохновение. Все мыслимые эффекты использованы с восхитительным умением. Все — и форма и колорит — исполнено величайшей правды. Вот где постигаешь, как возможно сочетать силу с гармонией! Я предпочитаю ту картину, где изображены литавры, — потому ли, что предметы здесь образуют большую массу, потому ли, что расположение их особо заманчиво. Не будь этой картины, вторую можно было бы признать шедевром.

Уверен, что, когда время погасит жестковатый и резкий блеск свежих красок, те, кто считает, будто Шарден некогда писал еще лучше, изменят свое мнение. Пусть они посмотрят снова эти картины, когда их вторично напишет время. То же самое говорю я и о Верне и о тех, кто отдает предпочтение ранним его картинам перед картинами, только что вышедшими из-под его кисти.

Шарден и Верне видят свои произведения, какими они будут через десяток лет после написания; и те, кто судит о них, впадают в ошибку, подобно молодым художникам, что отправляются в Рим и рабски копируют картины, написанные полтораста лет тому назад, не подозревая изменений, происшедших в течение веков с красками; не подозревают они и того, что им не довелось бы видеть полотен Карраччи такими, какими предстают они ныне их взору, будь эти картины на мольберте Карраччи такими, какими они их видят сейчас. Но кто же научит их оценивать влияние времени? Кто защитит их против искушения воссоздавать старые картины, живопись прошлого века? Здравый смысл и опыт.

Я знаю, что модели Шардена, мертвая природа, которой он подражает, не меняют ни места, ни цвета, ни формы и что при равных достоинствах портрет Латура ценнее жанра Шардена. Но взмах крыл времени не оставит ничего, что составляет ныне славу первого художника. Драгоценная пыль исчезнет с полотна, часть ее рассеется в воздухе, часть унесет на длинных перьях своих дряхлый

* «Осел — о лире» (*латин.*).

Сатурн. Говорить будут о Латуре, но смотреть будут Шардена. О Латур! «Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reventeris»*.

О Шардене говорят, что он обладает особым, свойственным лишь ему приемом и что он пользуется большим пальцем так же часто, как и кистью. Это мне неизвестно. Одно достоверно: что никогда не встречал я человека, который видел бы его за работой, но его картины привлекают внимание всех без различия — и непосвященного и знатока. Это — невероятная сила красок, общая гармония, острый и подлинный эффект, прекрасные группы, неподражаемая магия мастерства, тонкий вкус в выборе и расположении. Отступите или приблизьтесь — остается все та же иллюзия, нет никакого смещения, но и никакой симметрии, ибо здесь налицо — покой и безмятежность.

Перед Шарденом останавливаешься как бы по наитию, подобно усталому с дороги путнику, который присаживается, сам того не замечая, в месте, сулящем ему зеленое ложе, безмолвие, журчание вод, тень и прохладу.

ВЕРНЕ. Рука моя начертала уже вверху листа имя художника, и я собирался было побеседовать с вами о его работах, как уехал в деревню неподалеку от моря, прославленную красотой своих видов. И там, пока одни теряли за зеленым столом прекраснейшие часы, прекраснейшие дни, деньги и веселье духа; пока другие, закинув за плечо ружье, изнемогая от усталости, бродили по полям вслед за охотничьим псом; пока иные блуждали в укромных уголках парка, деревья которого, к счастью юных соучастниц их шалостей, отнюдь не болтливы; пока важные персоны, засидевшись до семи часов пополудни в столовой, наполняли ее беспорядочными криками о новых принципах экономистов, о пользе или ненужности философии, о религии, нравах, актерах, актрисах, правительстве, о предпочтительности одной музыкальной школы перед другой, об искусстве, литературе и прочих важных вопросах, решения которых всегда искали на дне бутылок, и потом, осипшие, еле держась на ногах, разбредались по своим комнатам, с трудом отыскивая двери, и, опустившись в кресла, приходили в себя от пыла и усердия, с которым приносили в жертву свои легкие, свой желудок и разум, дабы установить возможно лучший порядок во всех областях управления, — в это время я, в обществе наставника детей хозяина дома, двух его воспитанников, моей палки и записной книжки, отправлялся обозревать прекраснейшие в мире виды[60].

Замысел мой — описать их вам, и надеюсь, что картины эти будут стоить многих других. Мой спутник превосходно знал топографию местности, знал, какие часы особенно благоприятствуют каждому пейзажу; знал место, которое надлежало видеть по утрам, и то, которому сообщало привлекательность и очарование восходящее или заходящее солнце; знал приют, дающий прохладу и тень в полдневный зной. Он был cicerone сей местности. Он знакомил с нею вновь прибывших, и никто лучше его не умел уготовить зрителю неожиданность первого впечатления. Итак, мы отправились. Мы болтали. Мы шли. Я шагал, опустив по привычке голову, как вдруг остановился перед следующим видом.

Первый вид. Справа от меня, в отдалении, возносила к облакам свою вершину гора. В это мгновение там случайно остановился проходивший мимо путник. Подошва горы была скрыта от наших глаз громадой скалы, лежавшей между нами и горой. Основание скалы простиралось перед нами, то понижаясь, то поднимаясь, и разделяло надвое глубину сцены. Справа, на выступе скалы, приметил я две человеческие фигуры, расположенные столь счастливо, как будто тут вмешалась рука искуснейшего художника. Это были два рыбака: один сидел, свесив ноги, и держал в руке удочку, закинутую в гладь вод, омывавших скалу;

* «Помни, человек, что ты прах и в прах возвратишься» (Исход, III, 19) (*латин.*).

второй, с грузом сетей на плече, склонившись к первому, беседовал с ним. По каменистой дороге, образуемой продолжением скалы, в том самом месте, где шла она вниз, в глубину, спускалась к селению, расположенному ниже, крытая повозка, на передке которой восседал крестьянин. И это было тоже как бы внушено искусством. Мой взгляд, скользя по гребню каменистой полосы, встречал крыши сельских хижин, уходил далее в сливавшиеся с небом просторы и терялся в них.

— Кому из художников ваших, — промолвил мой cicerone, — пришла бы в голову мысль нарушить непрерывный ход этой каменистой дороги группой деревьев?

— Быть может, Верне.

— Допустим. Но мог бы ваш Верне создать в своем воображении их изящество и прелесть? Мог бы он передать живое и яркое впечатление, производимое светом, играющим между их стволами и ветвями?

— Почему же не мог бы?

— Передать необъятное пространство, открывающееся вашему взору?

— Иной раз он так и делает. Вы не знаете этого человека, не знаете, до чего близка ему природа.

Я отвечал рассеянно, так как внимание мое было отвлечено грудой скал, покрытых диким кустарником, которую природа поместила на противоположном краю каменистой местности. Этот вид был скрыт от наших взглядов высившейся перед нами скалой; будучи отдаленной от первой скалы, она образовала канал, откуда устремлялся поток, который, пенясь, разбивался о камни там, где прекращалось падение вод.

— Ну что же, — сказал я моему cicerone, — загляните в Салон, и вы увидите, что богатство воображения, опирающееся на глубокое изучение природы, подсказало одному из наших художников эти скалы, этот водопад и этот уголок пейзажа.

— И эти огромные глыбы диких скал, и рыбака, собирающего сеть и орудия свои, разбросанные по земле, и стоящую возле него жену, и проходящую мимо женщину, которая повернулась к нам спиной.

— Вы и не подозреваете, г-н аббат, как злы ваши шутки...

Пространство, замкнутое скалами, пересеченными потоком, каменистой дорогой и горами, вздымающимися по левую руку, образовало озеро, на берегу которого мы прогуливались и откуда созерцали всю эту изумительную сцену; тем временем в небесном просторе, видимом меж группой деревьев, росших близ каменистой дороги, и скалами, возле которых сидели два рыбака, возникло легкое облако, мчавшееся по воле ветра... Я повернулся к аббату.

— Скажите по чести, — спросил я его, — считаете ли вы, что мудрый художник отказался бы поместить это облако именно там, где оно сейчас плывет? Разве вы не видите, что оно открывает нашим взорам новый план; что оно свидетельствует о наличии пространства по ту и по сю сторону; что оно отдаляет небо и приближает все остальное? Верне почувствовал бы это. Прочие живописцы пекутся лишь о нарушении однообразия и загромождают свои небеса облаками. Верне хочет, чтобы его небеса обрели движение и волшебство того неба, которое у нас перед глазами.

— Твердите сколько угодно: «Верне, Верне», — я не променяю природу на ее изображение. Как бы велик ни был человек, все же он не господь бог.

— Согласен. Но если бы вы чаще общались с художником, он, может статься, научил бы вас видеть в природе то, чего вы в ней не замечаете. Как много обнаружили бы вы в ней достойного изучения! Как много устранило бы искусство из того, что нарушает общую картину и вредит впечатлению; сколь многое, будучи поставлено рядом, удвоило бы испытываемое нами очарование!

— Как! Неужели вы считаете всерьез, что для Верне было бы недостаточно воспроизвести во всей точности этот вид?

— Да, я так полагаю.

— Скажите же мне, к каким средствам прибег бы он, чтобы приукрасить его?

— Не знаю. А знай я это, я был бы большим поэтом и большим художником, нежели он. Но если бы Верне научил вас лучше видеть природу, природа, со своей стороны, научила бы вас лучше видеть Верне.

— Но Верне вечно будет лишь Верне, человеком.

— И в силу этого тем более удивительным, а творения его — тем более достойными восхищения. Кто спорит — вселенная грандиозна, но, сравнивая ее с силой творческого начала, я особенно дивлюсь тому, что она не прекраснее и не совершеннее еще более. И совсем с другим чувством я думаю о слабости человека, о его жалких возможностях, о тяжести и краткосрочности его жизни и начинаниях, задуманных и исполненных им. Могу ли я вам задать вопрос, аббат? Чему дивились бы вы больше — горе, вершина которой, кажется, касается небес и поддерживает их, или пирамиде, имеющей в основании всего несколько лье и вершина которой уходит в облака? Вы в нерешимости. Конечно, пирамиде, любезный мой аббат, ибо ничто, исходящее от бога, создателя горы, не удивляет нас, пирамида же являет собой поразительное создание человеческих рук.

Наша беседа шла с перерывами. Красота открывавшегося перед нами вида отвлекала нас, наполняя восторгом. Я говорил, не очень задумываясь над своими словами; меня слушали столь же рассеянно. К тому же юные питомцы аббата бегали по сторонам, карабкались на скалы и наставник опасался, как бы они не заблудились, не свалились с горы или не утонули. Он намеревался в следующий раз оставить их дома, но я придерживался иного мнения.

Я склонялся к тому, чтобы в этом месте провести остаток дня; но так как аббат уверял меня, что здешние окрестности достаточно богаты подобными видами и мы можем проявлять большую расточительность в наших удовольствиях, я позволил увести себя в другое место, но, уходя, то и дело оглядывался.

Дети бежали впереди своего наставника, я замыкал шествие. Мы пробирались по узким и извилистым тропинкам, и я слегка пенял на это аббату, но он, вдруг обернувшись, остановился передо мной и, смотря мне прямо в лицо, воскликнул:

— Сударь, вы утверждаете, что творение человека порой достойно большего восхищения, нежели творение бога?

— Господин аббат, — ответил я ему, — видали вы *Антиноя, Венеру Медицейскую, Венеру прекраснозадую* и какие-нибудь другие античные статуи?

— Да.

— Случалось ли вам встречать в натуре столь же прекрасные, столь же совершенные лица?

— Признаюсь, что не случалось.

— Неужто ваши юные воспитанники никогда не говорили вам слов, которые могли бы вызвать в вас больше восхищения и доставить больше удовольствия, нежели наиглубочайшие изречения Тацита?

— Бывало порой.

— А почему?

— Потому что я отношусь к этому с большим пристрастием, ибо подобные слова их свидетельствуют о чувствительности души, о проникновенности, о верности суждений, свойственных более здравому возрасту.

— Внимание, г-н аббат! Если бы у меня в руках был рожок с игральными костями, и я высыпал бы их на землю, и все они легли вверх одной и той же стороной, удивило бы вас это?

— Весьма.

— А если бы все кости были крапленые, это продолжало бы вас удивлять?

— Отнюдь нет.

— Внимание, господин аббат! Мир есть не что иное, как скопище молекул, крапленных самыми различными способами. Существует закон необходимости, проявляющийся без предварительного намерения, без усилия, без участия разума, непреодолимо во всех творениях природы. Если была бы изобретена машина, производящая картины, подобные картинам Рафаэля, продолжали бы картины эти быть прекрасными?

— Нет.

— А машина? Будь она общераспространенной, она была бы не прекраснее картин.

— Но, следуя вашим принципам, можно дойти до того, что и сам Рафаэль — подобная машина, производящая картины?

— Правильно. Но машина-Рафаэль никогда не была общераспространенной, и произведения этой машины были не так обычны, как листья вот этого дуба; и, по склонности естественной и почти непреодолимой, мы предполагаем у этой машины наличие воли, разума, намерения, свободы. Предположите, что Рафаэль вечно, не сходя с места, стоит перед полотном и беспрерывно пишет, повинуясь необходимости. Размножьте повсеместно эти подражающие природе машины. Сделайте так, чтобы картины появлялись в природе подобно растениям, деревьям и плодам, которые служат им моделями, и скажите мне, куда девалось бы ваше восхищение? Прекрасный порядок, восторгающий вас во вселенной, не может быть иным, чем он есть. Вы постигаете лишь один, и именно тот, среди которого вы обитаете. Вы находите его то прекрасным, то уродливым, в зависимости от того, доставляет ли вам удовольствие или тяготы ваше сосуществование с ним. Будь он совсем иным, он в равной мере казался бы прекрасным или уродливым тем, для кого сосуществование с ним было бы приятно или мучительно. У жителя Сатурна, перенесенного на Землю, лопнули бы легкие, и он погиб бы, проклиная природу. Житель Земли, перенесенный на Сатурн, задохнется и погибнет, равно проклиная природу...

В этом месте моей речи западный ветер, взметнувши пыль, окутал нас густыми ее клубами. Аббат на некоторое время лишился зрения; пока он протирал глаза, я добавил: «Этот столб пыли, который кажется вам лишь беспорядочным вихрем молекул, рассеянных случаем, любезный мой аббат, так же подчинен совершенному порядку, как и весь мир», — и намеревался было привести ему еще доказательства, оценить которые он, кажется, был не в состоянии, как вдруг при виде нового пейзажа, не менее восхитительного, чем первый, мой голос пресекся, мысли смешались и я застыл на месте, безмолвный и пораженный.

Второй вид. Справа от нас видны были горы, покрытые деревьями и диким кустарником, дающим тень, как говорят путешественники, дающим полутона, как говорят художники. У подошвы гор прохожий, видимый нами лишь со спины, закинув за плечо палку, на конце которой висела его котомка, спешным шагом направлялся к той самой дороге, которая привела нас сюда. Видимо, он торопился, так как красота местности не останавливала его. По склону гор было проложено нечто вроде дороги, довольно, впрочем, широкой. Мы приказали мальчикам сесть и подождать нас. Младший получил урок выучить наизусть две басни Федра, а старший — приготовить объяснение первой книги «Георгик»[61]. Затем мы начали карабкаться по неприступной круче; близ вершины мы заметили крестьянина, правившего крытой повозкой. Повозка была запряжена волами. Она спускалась в долину, и животные не замедляли шага из боязни, что повозка наедет на них. Мы оставили их за собой и направились дальше, стремясь

достичь другого откоса горы, на которую мы взобрались и которая своей громадой скрыла от нас и повозку и волов. Пройдя изрядное расстояние, мы очутились на мосту, на одном из смелых деревянных сооружений, создаваемых гением, отвагой и необходимостью в некоторых гористых местностях. Остановившись, я скользил взором вокруг, испытывая удовольствие, сопряженное с трепетом. Как насладился бы мой путник мощью моего удивления, если бы не заболел у него глаз, воспаленный и слезившийся. Однако он не преминул обратиться ко мне с насмешливым вопросом: «Ну а Лутербур, а Верне и Клод Лоррен?» С обеих сторон передо мной открывалась, как будто я стоял у края стремнины, величественная сцена, которую я, будучи внизу, лишь неясно различал.

Сзади меня расстилались необъятнейшие просторы; размеры их я мог установить лишь благодаря привычке воспринимать расстояния, отделяющие предметы друг от друга. Пролеты моста, всего за минуту до того находившиеся передо мной, были теперь у меня под ногами; под мостом несся с громким ревом широкий поток; бег его вод, прерванный этим препятствием, устремлялся к месту, расположенному в самой низине. Я не мог отвести взора от зрелища, столь же чарующего, сколь и жуткого. Однако я перешел через поток по длинному настилу и очутился на вершине горной цепи, которая шла параллельно первой. Если я решусь спуститься вниз, подумал я, то выйду к левой стороне и, таким образом, обойду горы кругом. Правда, мне следует пересечь небольшое пространство, чтобы избежать полдневного зноя и двигаться далее в тени деревьев, потому что свет льется из-за горной цепи, на вершине которой я нахожусь и которая, продолжая цепь только что покинутых гор, образует воронкообразный амфитеатр; его дальний край, пересеченный и разорванный, заменен деревянным мостом, соединяющим обе вершины. Я иду вперед, спускаюсь вниз и, с трудом пробравшись сквозь густые заросли дикого и колючего кустарника, выхожу на левую сторону. Я следую по берегу озера, порожденного водами потока, до того места, где обе горные цепи разделены надвое; я осматриваюсь вокруг и вижу деревянный мост, висящий на страшной высоте ужасно далеко от меня. Мне видно, что отсюда естественные террасы задерживают воды потока. Я вижу, как низвергаются эти воды, разбиваясь рукавами по уступам и образуя чуднейший водопад. Вижу, как они добегают до моих ног, растекаются и наполняют обширный водоем. Оглушительный шум заставляет меня кинуть взгляд налево: это шумит водопад, вырывающийся из зарослей кустов, которыми покрыта вершина соседней скалы, и вливающийся в стоячие воды. Груды скал, щетинящиеся вверху зарослями кустарника, покрыты по склонам ковром зеленого и мягчайшего мха. Ближе ко мне, почти у самой подошвы гор, зияет широкое жерло темной пещеры. Мое разгоряченное воображение рисует у входа в пещеру девушку, которая выходит оттуда вместе с юношей; она заслоняет глаза свободной рукой, словно страшится взглянуть на свет и встретиться взором с юным своим спутником. Я не увидел этих лиц, зато приметил неподалеку, на берегу обширного водоема, отдыхающую женщину, у ног которой лежала собака; далее, на том же отлогом берегу, несколько выше, расположилась группа мужчин и женщин — такая, какую только могло поместить здесь воображение мудрого живописца; еще далее — крестьянин. Он стоял, обернувшись ко мне лицом, и как будто указывал рукой дорогу какому-то жителю отдаленного кантона. Я стоял неподвижно, взоры мои блуждали, не останавливаясь ни на чем, руки повисли; проводник мой понимал мой восторг и мое молчание. Он был так счастлив и горд, словно сам являлся владыкой или даже создателем этих красот. Не скажу, как долго продолжалось мое восхищение. Неподвижность живых существ, уединенность места, глубочайший покой сковывают время; его не существует более. Оно не измеряется ничем; человек становится как бы вечным. Однако, как это иногда бывает со мной, следуя причудливому ходу мыслей и превращая

вдруг творение природы в произведение искусства, я воскликнул: «Как это прекрасно, величественно, разнообразно, благородно, мудро, стройно, как мощны краски! Сотни красок, рассеянных во всей вселенной, собраны на этом полотне и без путаницы, без усилий слиты воедино редкостным вкусом. Это вид вымышленный, который предполагаешь реально существующим. Если вообразить вертикальную плоскость, начинающуюся от вершины обеих горных цепей и опирающуюся на средину этого деревянного моста, — по ту сторону этой плоскости, в глубине, перед тобою предстанет вся освещенная часть картины; по эту сторону плоскости, на переднем плане, — темная часть ее, полутона; все предметы видны здесь ясно, отчетливо, вполне законченными; они лишены только яркости освещения. Ничто не пропадает для меня, ибо, по мере того как сгущаются тени, расстояние между предметами и моим глазом уменьшается. А эти облака, плывущие между небом и деревянным мостом, — какую глубину сообщают они картине! За мостом, самым отдаленным из всех видимых сейчас предметов, рисуются воображению невиданные просторы. Как сладостно упиться здесь прохладою вод после зноя, опаляющего дали! Как величественны эти скалы! Как прекрасны и натуральны эти воды! Как умело затемнил художник прозрачность их!»

До этой поры мой любезный аббат терпеливо слушал мои речи; но при слове «художник» он дернул меня за рукав:

— Уж не бредите ли вы?

— Нет, не совсем.

— Что ж означают ваши слова о полутонах, о плоскости, о силе, о цвете?

— Я заменяю природу искусством, чтобы правильнее судить о ней.

— Если вы будете часто предаваться подобным заменам, нелегко будет вам находить прекрасные картины.

— Возможно. Но признайтесь, что после подобного упражнения те немногие, которыми я буду любоваться, станут достойны того.

— Согласен.

Беседуя таким образом и шествуя по берегу озера, мы пришли к тому месту, где оставили наших юных питомцев. Начинало смеркаться; нам не оставалось ничего иного, как отправиться обратно в замок; мы пустились в путь, причем аббат приказал одному из воспитанников прочитать две басни, а другому изложить объяснение стихов Вергилия; я же припоминал те места, от которых удалялся и которые предполагал описать вам по возвращении домой. Задача моя была выполнена скорее, нежели задача аббата. Слушая стихи:

Vere novo gelidus canis cum montibus humor
Liquitur, et Zephyro putris se glaeba resolvit*, —

я размышлял о различии между прелестью живописи и поэзии; о трудности перевода с одного языка на другой стихов, даже лучше всего тебе понятных.

Отдельные места из различных поэтов древности были равно трудны и мне и ему, и мы признали с досадой, что перевод Тацита был куда более легким делом, чем перевод Вергилия. Аббат де Лаблеттери не согласился бы с нами[62]; как бы то ни было, его Тацит не станет от этого менее плох, а Вергилий Дефонтена — лучше[63].

Мы шли по направлению к замку. Аббат прикрывал платком больной глаз, и его чувства были оскорблены дерзостью, с какой я утверждал, будто в столбе пыли, взметенной вихрем и ослепившей нас, царил столь же совершенный порядок, что и во всей вселенной. Он полагал, что столб пыли — это мимолетный об-

* «Ранней весной, когда от седых вершин ледяная
Льется вода и земля под Зефиром становится рыхлой».
(*Вергилий.* Георгики, I, 43; пер. С. Шервинского).

раз беспорядка, возникший случайно среди дивных творений вселенной. Так он и заявил.

— Дражайший мой аббат, — сказал я ему, — забудьте на мгновение о песчинке, раздражающей роговую оболочку вашего глаза, и выслушайте меня. Почему вселенная кажется нам устроенной столь совершенно? Потому, что все в ней согласовано, всему определено свое место, и нет ничего сущего, для чьего положения, чьих дел, чьего воздействия не имелось бы достаточного основания, неведомого или ведомого. Так почему же может существовать одно исключение для западного ветра, другое для песчинок, третье для столбов пыли? Если бы все силы, приводящие в движение каждую из молекул, образовавших, в свой черед, столб пыли, окутавший нас, были известны, геометр сумел бы доказать, что песчинка, попавшая вам в глаз, под веко, находится именно на своем месте.

— Но, — возразил аббат, — я предпочел бы, чтобы она была в другом месте. Я страдаю, а только что покинутый нами пейзаж услаждал мои взоры.

— А какое до этого дело природе! Разве она создала его для вашей услады?

— Почему бы и нет?

— Потому что, если она создала этот пейзаж для вас, она же создала для вас и этот столб пыли. Меньше гордыни, друг мой, меньше гордыни! Мы соприкасаемся с природой, порой это нам нравится, порой — нет; и поверьте: восхваляющие природу за то, что она покрывает весной луга зеленым ковром, цвет которого ласкает наш взор, — просто глупцы, ибо они забывают, что та же природа, чью благодетельность видят они во всем и повсюду, расстилает зимой по полям широкий белый покров, неприятный, непереносимый для наших глаз, вызывающий у нас головокружение и грозящий нам ледяной смертью. Природа благостна и прекрасна, когда она покровительствует нам, и безобразна и зла, когда причиняет нам огорчение. И своим очарованием она часто бывает обязана усилиям самого человека.

— Подобные мысли завели бы вас далеко.

— Возможно.

— И неужели вы посоветуете мне учить этому моих воспитанников?

— Почему бы и нет? Клянусь вам, что, по моему мнению, это учение не менее истинно и менее опасно, чем иные.

— Я посоветуюсь с их родителями.

— Родители их сами мыслят правильно, но прикажут вам обучать своих детей мыслить ошибочно.

— Но почему же? Какой им толк забивать головы бедным малышам глупостями и враками?

— Никакого толку. Но они непоследовательны и малодушны.

Третий вид. Я начинал уже чувствовать усталость, когда очутился на берегу морской бухты. Бухта эта была образована с левой стороны косой, крутым склоном, утесами, покрытыми дикой густой растительностью. Одним концом коса упиралась в берег, а другим — в стену террасы, воздвигавшейся над водами. Длинная терраса шла параллельно берегу и выступала далеко в море, свободно раскинувшее свою необъятную ширь там, где кончалась эта естественная плотина. Еще большую красоту придавал пейзажу укрепленный замок готической архитектуры. Он виднелся далеко на краю террасы. Верхушка замка венчалась плоской крышей, окруженной галереей с навесными бойницами; посередине возвышалась небольшая круглая башня; мы ясно различали группы людей: одни стояли, опершись на перила террасы, другие взобрались на бойницы; одни прогуливались, другие остановились, чтобы побеседовать друг с другом. Я обратился к моему cicerone.

— Вот, — сказал я, — тоже довольно красивое зрелище.

— Разве вы не узнаете эти места? — ответил он мне.

— Нет.

— Да это же наш замок.

— Вы правы.

— А все эти люди, вкушающие прохладу на склоне дня, — наши игроки, их партнерши, наши политики и волокиты.

— Возможно.

— Взгляните-ка, вон старая графиня, она все еще распекает своего партнера за то, что он не ответил на ее ход. Ближе к замку стоят, если зрение меня не обманывает, наши политики; винные пары уже рассеялись, и они начинают понимать друг друга и рассуждать более здраво. Парочки, прогуливающиеся на эспланаде вокруг башни, — наши юные приятели, ибо только молодые ноги способны забраться так высоко. Молодая маркиза и младший граф спустятся, конечно, последними. Они любят полюбезничать украдкой...

Мы тоже присели отдохнуть и, скользя взором вправо по берегу, увидали двух людей, мне неизвестных, сидевших к нам спиной и отдыхавших на уступе горы. Далее несколько прибрежных жителей нагружали или же разгружали челн. Вдалеке, на глади вод, виднелось парусное судно; совсем далеко за ним — туманные очертания отдаленных гор. Я был в беспокойстве, не зная, каким образом вернемся мы в замок, от которого нас отделяла довольно значительная полоса воды.

— Если мы двинемся по берегу вправо, — сказал я аббату, — нам придется совершить кругосветное путешествие, прежде чем мы попадем в замок; нам хватит ходьбы на весь сегодняшний вечер. Если направимся в левую сторону, то отыщем, по-видимому, тропинку, пересекающую местность и ведущую к какому-нибудь входу на террасу.

— А хотелось бы вам, — спросил аббат, — не совершать кругосветного путешествия и не обходить бухту?

— Конечно. Но это невозможно.

— Вы ошибаетесь. Мы отправимся к рыбакам, которые возьмут нас на свой челнок и доставят к подножию замка...

Сказано — сделано: мы в челне; десятка два зрительных трубок направлено на нас, и наше прибытие ознаменовано радостными криками, раздающимися и с террасы и с эспланады замка; мы отвечали на них, как могли. Небо было ясное, ветер дул с берега в направлении замка, и наш переезд совершился в мгновение ока. Я рассказываю вам попросту, как все обстояло. Найди на меня поэтический стих, я развязал бы ветры, вздымал бы к небесам волны, то бросал бы наш челн к нависшим тучам, то погружал бы его в бездны вод; вы трепетали бы за жизнь наставника, его юных питомцев и престарелого философа, вашего друга. До ваших ушей я донес бы раздающиеся с террасы крики безутешных женщин. Вы увидели бы на эспланаде замка воздетые в небесам длани, — но во всем этом не было бы ни слова правды. На самом деле мы не перенесли никакой бури, если не считать бури из первой книги Вергилия, которую один из питомцев аббата прочел нам наизусть. Так окончился наш первый выход, или прогулка.

Я утомился, но зато нагляделся прекрасных видов, подышал чистейшим воздухом и проделал весьма полезное упражнение. Я поужинал с отменным аппетитом и погрузился в сладкий и безмятежный сон. На следующее утро, пробудившись, я воскликнул:

«Вот истинная жизнь, вот истинное времяпрепровождение. Все соблазны светской жизни никогда не могли убить в людях вкус к природе. Если скучные занятия и унылые обязанности, заточив нас в узком кольце города, лишили нас возможности вернуться в леса — первоначальное наше жилище, — мы уделяем часть своего достатка на то, чтобы приблизить леса к себе и окружить ими свои дома. Но там, повинуясь упорядочивающей деснице искусства, они утратили без-

молвие, девственность, свободу, величие, покой. Там мы пытаемся на мгновение разыгрывать роль дикарей; рабы обычаев, страстей, мы исполняем пантомиму человека природы. Не имея возможности предаться занятиям и развлечениям сельской жизни, блуждать по полям, следовать за стадами и находить приют в хижине, мы, ценой золота и серебра, призываем кисть Воувермана, Бергхема или Верне воссоздать нам нравы и историю наших далеких предков. И картины оплакиваемого нами счастья украшают стены наших пышных и угрюмых жилищ. Стада Бергхема или Пауля Поттера пасутся под лепными украшениями наших стен за оградой богатой рамы, Остаде заткал своей паутиной малиновый штоф между золочеными бордюрами; нас пожирают честолюбие, ненависть, ревность и любовь; нас томит жажда почестей и богатства среди этих сцен невинности и бедности, если позволительно назвать бедным того, кто владеет всем. Мы несчастные, вокруг которых изображено счастье в тысяче различных видов.

O rus! quando te adspiciam* —

сказал поэт, и желание это сотни раз возникает в глубине вашего сердца».

Четвертый вид. Так размышлял я, беспечно растянувшись в креслах, предоставив воображению блуждать, где ему заблагорассудится, — восхитительнейшее из состояний, когда душа свободна от рассуждений, ум точен и чувствителен без усилия; когда мысль, чувство, кажется, произрастают в нас сами собой, словно упавшие на благодатную почву. Я не отрывал взоров от прелестного вида и размышлял: «Аббат прав, наши художники ничего не смыслят в этом — ведь лучшие их творения никогда не повергали меня в такой безудержный восторг, не доставляли мне удовольствия принадлежать самому себе, считать себя столь хорошим, каков я на самом деле, видеть себя и находить отраду в самом себе и еще более сладостного удовольствия забыться. Где я сейчас? Что окружает меня? Не знаю, не ведаю. Чего мне недостает? Ничего. Что сказать мне? Нечего. Ежели бог есть, то он именно таков. Он черпает наслаждение в себе самом».

Шум, донесшийся издалека — то стучал валек прачки, — достиг внезапно моего слуха — и прощай мое божественное существование! Но если сладостно существовать в роли бога, то сладостно также иной раз существовать в роли человека. Пусть придет она сюда, пусть предстанет передо мной, пусть увижу я вновь ее большие глаза, пусть положит она нежно руку мне на чело, пусть улыбнется мне... Как прекрасна мощная и густолиственная куща деревьев справа! Остроконечная коса, проходящая перед деревьями и спускающаяся уступами к поверхности вод, как нельзя более живописна. Как прекрасны воды, несущие свежесть этому полуострову, омывающие его берег! Дружище Верне, возьми-ка в руки карандаш и поторопись обогатить коллекцию своих рисунков этой группой женщин. Одна, склонившись к поверхности вод, полощет белье; другая, присев на корточки, выжимает его; третья — та, что стоит, — наполнила бельем корзину и поставила ее себе на голову. Не забудь и юношу, которого ты видишь со спины возле них, нагнувшегося над водой и помогающего женщинам. Поспеши, ибо фигуры эти через минуту примут другое положение, быть может не столь удачное. Чем точнее будет воспроизведение, тем прекраснее получится твоя картина. Но я ошибаюсь. Ты сообщишь этим женщинам бóльшую легкость, ты напишешь их не в столь тяжелой манере, ты ослабишь желтоватый и сухой тон земли. Рыбака, забросившего сеть слева, там, где воды разлились во всю свою ширь, ты оставишь таким, каков он есть, ничего лучше ты не придумаешь. Взгляни на его позу — как она естественна! Помести рядом с ним его собаку. Как много удачных подробностей может запечатлеть твой талант! И этот край скалы слева, и место подле скалы там, в глубине, и хижины селения, а между ними и косой, где при-

* «О деревня! Когда я увижу тебя!» (*Гораций.* Сатиры, II, 6, 60).

мостились прачки, — тихие и спокойные воды, гладь которых распростерлась в безмолвии и уходит вдаль! Помести на твоей картине, как то подсказывает тебе сама природа, на одном плане с группой прачек, но на очень большой от них дистанции горы, покрытые дымкой, лишь вершины которых видны мне отсюда, — и горизонт на твоем полотне отодвинется так далеко, как ты того пожелаешь. Но как сумеешь ты передать, я не говорю — форму этих разнообразных предметов, ни даже истинную их окраску, но ту волшебную гармонию, которая их связует?.. Почему я здесь один? Зачем никто не делит со мной восхищения этой прелестью, красотой этого вида? Мне думалось, что, будь она здесь, возле меня, в небрежном утреннем наряде, держи я ее руку, слейся ее восторг с моим, мое восхищение умножилось бы. Мне не хватает тех чувств, которые я ищу и которые только она одна может внушить мне... Что делает владелец прекрасной этой местности? Спит.

Я призывал вас, я призывал свою подругу, когда вошел милейший аббат, придерживая у глаза платок.

— Из-за ваших столбов пыли, — молвил он с некоторой раздражительностью, — так же хорошо устроенных, как и весь мир, я провел весьма дурную ночь.

Его питомцы готовили свои уроки, а он пришел побеседовать со мной. Живое волнение души, даже минувшее, оставляет на лице след, который нетрудно распознать. Аббат не ошибся. Он угадал отчасти то, что происходило в глубине моей души.

— Я пришел некстати, — промолвил он.

— Вовсе нет, господин аббат.

— Какое-нибудь другое общество порадовало бы вас в эту минуту более, нежели мое?

— Возможно.

— Тогда я удалюсь.

— Нет, оставайтесь.

Он остался. Он посоветовал продлить мое пребывание здесь и посулил мне столько прогулок, подобных вчерашней, столько картин, подобных той, что находилась перед моим взором, сколько я пожертвую ему дней. Было девять часов утра, и все вокруг нас еще спало. Среди изрядного количества любезных мужчин и очаровательных женщин, пребывавших под одной с нами кровлей и бежавших, как они уверяли, из города, дабы насладиться радостями и удовольствиями деревенской жизни, не нашлось никого, кто покинул бы свою постель, кто пожелал бы упиться первой прохладой воздуха, услышать первый щебет птиц, вкусить все очарование природы, освеженной испарениями ночи, вдохнуть первый аромат цветов, растений и дерев. Казалось, они стали деревенскими жителями лишь для того, чтоб еще вернее и усерднее предаваться городской скуке. Если общество аббата не вполне отвечало моим желаниям и выбору, все же я предпочитал находиться с ним, нежели в одиночестве. Удовольствие, какое я вкушаю в одиночестве, трогает меня не глубоко и бывает кратковременным. Я читаю, думаю, пишу, размышляю, слушаю, смотрю и чувствую и для себя и для моих друзей. В их отсутствие моя преданность все связывает с ними. Я беспрестанно думаю об их счастье. Поразит ли мое воображение прекрасная строка — они узнают ее. Встретится ли мне прекрасная линия — я даю себе обещание поведать им о ней. Встанет ли перед моим взором чарующее зрелище — я, сам того не примечая, обдумываю рассказ для них. Я отдал им в пользование все мои чувства, все мои способности, и, быть может, по этой причине мое воображение и моя речь все несколько преувеличивают, несколько приукрашивают, а они, неблагодарные, иной раз упрекают меня в этом.

Поместившись рядом со мной, аббат, по своему обыкновению, начал восторгаться прелестями природы. Он сотни раз повторил эпитет «прекрасное», и я за-

метил, что это восхваление, будучи общим, прилагалось к предметам совершенно различным.

— Аббат, — сказал я ему, — эту крутую скалу вы называете прекрасной; хмурый лес, покрывающий ее, называете прекрасным; поток, покрывающий белой пеной берег и перекатывающий гальку, называете прекрасным; определение «прекрасный» вы прилагаете, я заметил, к человеку и к животному, к растению, камню и рыбам, к птицам, к металлам. Однако согласитесь же, что нет физического качества, общего всем этим творениям. Откуда же появился этот общий атрибут?

— Не знаю, и вы впервые заставляете меня подумать об этом.

— Нет ничего проще. Общность ваших восхвалений, любезный аббат, порождается одинаковыми идеями или чувствованиями, вызываемыми в вашей душе совершенно различными физическими качествами.

— Понимаю — восхищением.

— Добавьте: и удовольствием. Если вы поразмыслите, то обнаружите, что предметы, вызывающие изумление или восхищение, не сопровождаемое удовольствием, не прекрасны и что равным образом не прекрасны те предметы, которые доставляют удовольствие, не порождая удивления или восхищения. Зрелище объятого пламенем Парижа вызвало бы в вас ужас; через некоторое время вам доставило бы удовольствие гулять по пепелищу. Вы испытали бы жестокую муку, увидев смерть любимой женщины; через некоторое время печаль привела бы вас к ней на могилу и вы сели бы там в тени деревьев. Существуют смешанные, сложные чувства, и по этой причине прекрасно лишь то, что мы воспринимаем зрением или слухом. Лишите звук всякой побочной нравственной идеи, и вы лишите его красоты. Задержите какой-нибудь образ на поверхности глаза так, чтобы полученное впечатление не коснулось ни разума, ни сердца вашего, и в этом впечатлении не будет ничего прекрасного. Есть еще и иное отличие: предмет в природе и тот же предмет в искусстве или в подражании. Страшный пожар, в огне которого гибнут все — мужчины, женщины, дети, отцы, матери, братья, сестры, друзья, иноземцы, сограждане, — ввергает вас в отчаяние; вы бежите прочь, вы отвращаете взоры, вы затыкаете уши, дабы не слышать их криков. Скорбный зритель несчастья, постигшего столько нежно любимых существ, вы, быть может, подвергнете опасности свою жизнь, попытаетесь спасти их или разделить в пламени их участь. Пусть покажут вам на полотне подобное бедствие, и ваш взор с удовольствием остановится на нем. Вы промолвите вслед за Энеем:

En Priamus. Sunt hic etiam sua praemia laudi*.

— И я пролью слезы?

— Не сомневаюсь.

— Но раз я испытаю удовольствие, к чему же мне плакать? А ежели я плачу, как испытаю я удовольствие?

— Ужели, аббат, вам неведомы подобные слезы? Вы, значит, никогда не досадовали, когда переставали быть тщеславным? Ужели никогда не останавливали вы своих взглядов на той, которая только что принесла вам наивысшую жертву, какую может принести порядочная женщина? Неужто вы...

— Простите, я... я испытал это; но никогда я не постигал причины, и о нейто я вас и спрашиваю.

— Ну и вопрос задаете вы мне, дражайший аббат. Мы и до завтра не покончим с ним; и пока мы с вами проводим не без приятности время, ваши ученики зря теряют свое.

— Одно только слово.

* «Вот он, Приам. Даже тут своя есть награда за доблесть» (*Вергилий*. Энеида, I, 461; пер. Ф. Петровского).

— Увольте! Вернитесь к вашей теме, к вашему толкованию.

— Одно только слово!

— Нет, нет, ни единого звука; но возьмите мою записную книжку, поищите на обороте первой страницы, и, возможно, вы найдете там несколько строк, которые направят ваш ум.

Аббат взял записную книжку и, пока я заканчивал свой туалет, прочел:

— «Ларошфуко сказал, что в величайших несчастиях, постигших самых дорогих нам людей, всегда есть нечто, что не совершенно нам неприятно»[64]. Вот это? — спросил аббат.

— Да.

— Но ведь оно не относится к делу.

— Дальше, дальше.

И он продолжал:

— «Не сокрыта ли в этой мысли некая доля истины, не столь оскорбительная для человеческого рода? Как прекрасно и сладостно сочувствовать несчастию ближних; как прекрасно и сладостно жертвовать собою ради них. Их горю обязаны мы лестным познанием душевных наших сил. Мы не признаемся себе в этом так же искренне, как некий хирург, сказавший своему другу: «Мне хотелось бы, чтобы вы сломали себе ногу, и вы увидели бы, на что я способен». Но, как ни забавно покажется нам это сожаление, оно таится в глубине всех сердец; оно натурально, оно всеобще. Кто не желал бы, чтобы его возлюбленная оказалась среди пламени, если он может, подобно Алкивиаду, броситься в огонь и вынести ее в своих объятиях?[65] Нам предпочтительнее видеть на сцене страдающую добродетель, нежели наказанное злодеяние, а на театре жизни, напротив, наказанное злодеяние, нежели страдающую добродетель. Как прекрасно зрелище добродетели, подвергнутой величайшему испытанию! Ужаснейшие страдания, которые она претерпевает, не вызывают в нас досады. Мы охотно присоединяемся в мыслях к угнетенному герою. Человек, снедаемый яростью, жаждой властвовать, отступается от тирана и с удовлетворением взирает, как тот, сраженный ударом кинжала, падает за кулису. Прекраснейшая похвала роду человеческому — этот нелицеприятный суд в пользу невинности! Единственное, что может примирить нас со злодеем, — это величие его намерений, обширность его ума, опасность его замысла. Если мы забываем о его злодеяниях, дабы разделить с ним его судьбу, если мы участвуем в заговоре графа Бедмара против Венеции, происходит это потому, что нас покоряет та же добродетель, но в ином обличье»[66].

— Любезный аббат, заметьте мимоходом, как опасен может быть красноречивый историк, и продолжайте...

— «...Мы посещаем театры в поисках не заслуженного нами уважения к самим себе, в стремлении создать хорошее мнение о самих себе, дабы исполниться гордостью за великие деяния, которых мы не совершим никогда. Жалкие тени прославленных героев, показываемых нам на театре! Там, готовые обнять, прижать к своей груди добродетель, находящуюся под угрозой, мы твердо верим, что восторжествуем с нею вместе или покинем ее, когда наступит час; мы следуем за ней до подножия эшафота, но никогда — далее; и никто еще не положил своей головы на плаху рядом с головой графа Эссекса[67], потому-то партер театра полон, а театр житейских волнений пуст. Если бы зрителю следовало и вправду разделить судьбу несчастного, выводимого на сцене, ложи пустовали бы. Поэт, живописец, ваятель, драматург — обманщики, сбывающие нам по дешевке мужество престарелого Горация, патриотизм престарелого Катона, они величайшие соблазнители, льстящие нам»[68].

Аббат дошел до этого места, когда, прыгая от радости, явился один из его питомцев с тетрадью в руках. Аббат, предпочитавший беседу со мной возвращению к своим обязанностям, ибо обязанность — одна из неприятнейших в мире

вещей: «ласкай только свою жену и плати свои долги», — аббат отпустил мальчика и испросил у меня разрешения прочесть следующий параграф.

— Читайте, аббат, — сказал я.

И он прочел:

— «Подражающий природе будет всегда преследовать в своем творении какую-нибудь важную цель. Отнюдь не полагаю, что это следствие его системы, намерения, размышления, нет, — инстинкта, тайной склонности, естественной чувствительности, тонкого и большого вкуса. Когда Вольтеру показали «Тирана Дионисия», первую и последнюю трагедию Мармонтеля, старый поэт воскликнул: «Он никогда ничего не создаст, он не обладает тайной...»[69] Гения, быть может?

— Да, господин аббат, тайной гения и умением выбирать хорошие сюжеты: человек близкий к природе, противопоставленный человеку цивилизованному; человек под властью деспотизма; человек, склонившийся под ярмом тирании; священнейшие, наисладчайшие, прочнейшие, важнейшие узы отца, матери, супруги, общественное зло; неотвратимый закон судьбы; следствия больших страстей, — нелегко испытать волнение от опасности, которую, быть может, не узнаешь никогда. Чем меньше расстояние между мной и героем на театре, тем стремительнее притяжение, тем сильнее связь. Поэт сказал:

...Si vis me flere, dolendum est
Primum ibsi tibi*.

Но ты будешь плакать в одиночестве, и не возникнет во мне желания слить свои слезы с твоими, если не могу я поставить себя на твое место; и только ухватившись за конец веревки, на которой висишь ты в воздухе, я затрепещу.

— Ах, теперь я начинаю понимать.

— Что, аббат?

— Я исполнитель двух ролей, я двойствен: я — кровельщик, и я — это я. Я — кровельщик — трепещу и страдаю; просто я — испытываю удовольствие.

— Прекрасно, аббат; вот где граница подражания природе. Если я забываюсь через меру и на слишком долгий срок, ужас слишком силен; если я не забываюсь совсем, если остаюсь в одиночестве, он слишком слаб; только безошибочная мера может исторгнуть из моих глаз усладительные слезы.

Однажды было выставлено две картины на одну тему: святой Варфоломей под ножом палача. Присутствовавшая при этом престарелая крестьянка разрешила колебание судей, не знавших, кому присудить первую премию. *«Вот на этого Варфоломея,* — молвила простодушная женщина, — *смотреть большое удовольствие, а на этого — очень больно».* Первый оставлял ее за пределами картины, второй вводил ее внутрь. Удовольствие любим мы в жизни, а страдание — в живописи.

Полагают, что реальное воздействует сильнее, нежели изображение; Катона, умирающего на сцене, покинут для того, чтобы присутствовать на казни Лалли. Это — вопрос любопытства. Если Лалли обезглавливали бы ежедневно, зрители остались бы с Катоном[70]; театр — Тарпейская скала; партер — набережная Пелетье честных людей[71].

Однако народу никогда не надоедает зрелище казни; это имеет иное основание. Обыватель, вернувшись с казни, становится Демосфеном своего квартала. Целую неделю он разглагольствует, его слушают pendent ab ore loquentis** — он персона.

Если предмет привлекает нас сам по себе, то искусство присоединяет к пре-

* «...Если хочешь, чтоб я заплакал,
прежде сам почувствуй страдание».
(*Гораций.* Наука поэзии, 102—103; пер. М. Гаспарова).

** Дословно: «Висят на устах говорящего», то есть слушают не отрываясь (*латин.*).

лести предмета прелесть его изображения. Если же он отвращает нас, то поэма, полотно, мрамор будут воздействовать лишь очарованием изображения. Следовательно, тот, кто будет небрежен в выборе сюжета, лишает себя лучшей доли своих преимуществ; это неудачливый чародей, ломающий свой волшебный жезл.

Пока аббат развлекался беседой, питомцы его в свою очередь развлекались игрой. Перевод и толкование сделаны были наспех. Перевод изобиловал ошибками; толкование — бессмыслицами. Разгневанный аббат заявил им, что прогулки не будет. Ее и вправду не было; и ученики и я — мы были, как водится, наказаны за ошибку наставника; ибо дети не исполняют своих обязанностей лишь потому, что наставники не исполняют своих. Итак, лишившись своего cicerone и его видов, я решил предаться развлечениям, которым предавалась остальная часть общества. Я играл, и играл прескверно; меня разбранили, я проиграл. Я принял участие в беседе философов наших, которые в конце концов так запутались, так расшумелись, что я, не будучи более в том возрасте, которому пристали прогулки в парке, взял украдкой шляпу и палку и пошел один куда глаза глядят, размышляя о прекраснейшем и важнейшем вопросе, бывшем темой их разбирательств и к которому подошли они весьма издалека.

Сначала речь шла о значении слов, о трудности точно установить его и о невозможности взаимного понимания без этого предварительного условия.

Так как каждый держался своего мнения и относительно первого и относительно второго положения, примером было выбрано слово *«добродетель»*. Кто-то спросил: «Что есть добродетель?» — и так как каждый определил ее на свой манер, предмет спора изменился, ибо одни полагали, что *«добродетель есть привычка сообразовывать свое поведение с законом»;* а другие — что *«это привычка сообразовывать свое поведение с общественной пользой»*.

Утверждали, что добродетель, определяемая как привычка сообразовывать свое поведение с общественной пользой, есть добродетель законодателя либо государя, но отнюдь не добродетель подданного, гражданина, народа; ибо кто обладает точным представлением о благе общественном? Это понятие столь сложное, зависящее от столь многих опытов и знаний, что даже философы доныне спорят об этом. Если подчинить действия людей этому правилу, викарий церкви святого Роха, почитающий свою религию крайне важной для существования общества, убьет философа, — ежели не опередит его этот последний, полагающий всякое религиозное установление как противное человеческому благополучию. Невежество и корысть, затемняющие человеческий разум, будут указывать на наличие общей пользы там, где ее нет. Если у каждого будет своя добродетель, жизнь человека преисполнится преступлений. Став игрушкой страстей и заблуждений, народ будет лишен нравственности, ибо нравственность возможна лишь там, где законы, будь то хорошие или плохие, — священны; ибо лишь только при этом условии общее поведение единообразно. Почему нет и не может быть нравственности ни в одной европейской стране? Ибо закон гражданский и закон религиозный находятся в противоречии с законом природы. Что от этого проистекает? Все эти три закона, то нарушаемые, то соблюдаемые, утрачивают всякую силу. Нет больше ни верующих, ни граждан, ни людей, каждый поступает, лишь повинуясь преходящей выгоде. Но если каждый будет почитать себя достаточно сведущим, чтобы судить о соответствии закона общественной пользе, необузданная свобода критиковать, исполнять или попирать ногами плохие законы приведет незамедлительно к критике, порицанию и несоблюдению законов хороших.

Пятый вид. Я шел наугад, обдумывая эти возражения, убедительность которых казалась мне бесспорной, как вдруг очутился среди деревьев и скал, в уголке, освященном тишиною и мраком. Я остановился и сел. Справа от меня виднелся маяк, возвышающийся на гребне скалы. Вершиной своей он уходил ввысь, и морские волны с ревом разбивались о его основание. Вдалеке рыбаки и прибрежные

жители предавались различным занятиям. Вся ширь взволнованных вод открывалась моему взору; то там, то здесь ее бороздили суда. Я следил, как поднималось одно из них над волнами, закрывающими другое, и как все они, послушные парусам и рулю, шли в различных направлениях, хотя гнал их один и тот же ветер: образ человека и счастья, философа и истины.

Философы наши сошлись бы на определении добродетели, если бы закон неуклонно являлся оружием общественности, но это не так, и было бы жестоко понуждать людей рассудительных к тому, чтобы, почитая плохие законы — действительно плохие, — они освящали их своим примером и пятнали бы себя поступками, против которых восстают их душа и совесть. Неужели, подобно жителю Малабарского побережья, я зарежу свое дитя, истолку его, натрусь его жиром, чтобы стать неуязвимым?.. Неужели я покорюсь всем нелепым предрассудкам язычников? Здесь оскоплю я своего сына, там буду попирать ногами дочь, чтобы она выкинула; в ином месте велю заклать раненых пленников, принесу в жертву своей похоти беззащитных пленниц. Почему бы нет? Такие чудовищные обычаи не могут сохраняться долго, а затем если уж выбирать, быть ли плохим человеком или хорошим гражданином, то, раз я член общества, я буду хорошим гражданином, если могу им быть. Мои хорошие поступки будут принадлежать мне, а закон пусть отвечает за мои скверные деяния. Я подчиняюсь закону, но буду роптать... А если этот ропот, запрещенный самим законом, — страшное преступление?.. Тогда я буду молчать или удалюсь... Сократ скажет: «Я буду говорить или погибну. Неужели поборник истины не выкажет себя таким же неустрашимым, как поборник лжи? И только ли ложь будет иметь преимущество порождать мучеников? Почему не могу я сказать: этого требует закон, но закон плох. Я не буду делать ничего. Я не хочу ничего делать. Я предпочту умереть...»

Но Аристипп возразит ему: «Я знаю столь же хорошо, как и ты, о Сократ, что закон плох, и я дорожу жизнью не более, чем другой. Все ж я подчиняюсь закону из боязни, что, возражая своевольно против плохих законов, я своим примером поощряю безрассудную толпу оспаривать хорошие законы. Я не покину двор, подобно тебе. Я облачусь, если нужно, в пурпур. Я буду кадить перед сильными мира сего и, быть может, добьюсь от них либо отмены плохого закона, либо милости для человека добродетельного, нарушившего его».

Я прервал свои размышления, но то и дело вновь и вновь возвращался к ним. Зрелище вод увлекало меня против моей воли. Я воскликнул: «О глубь морей!» И все же я был поглощен различными размышлениями, среди которых мой разум колебался, не находя себе якоря, дабы укрепиться на нем. Почему, говорил я себе, слова наиболее общие, святейшие, употребительнейшие, как-то: *закон, вкус, прекрасное, доброе, истинное, обычай, нравы, порок, добродетель, инстинкт, дух, материя, милость, красота, уродство,* — столь часто произносимые, так худо понимаются, так разно определяются?.. Почему эти слова, так часто произносимые, так редко понимаемые и так разно определяемые, — почему их употребляют с одинаковой точностью и философ, и народ, и ребенок? Ребенок ошибается в самом предмете, но никогда — в значении слова. Он не постигает то, что подлинно прекрасно или уродливо, хорошо или плохо, что — истина или ложь, но он знает, так же хорошо, как я, что именно он хочет сказать. Он, подобно мне, выносит свое одобрение или неодобрение. Он восхищается и отвергает на свой манер. Чем руководствуюсь я? Размышлениями. А он? Безотчетной привычкой. И какой кормчий вернее: его безотчетная привычка или мое размышление?.. Он говорит: «Вот моя сестра». Я, который люблю ее, добавляю: «Вы правы, дитя мое; это ее изящная фигура, ее легкая походка, ее простой и благородный наряд, ее посадка головы, звук ее голоса, того голоса, который неизменно заставляет трепетать мое сердце...» Заключено ли в самом предмете нечто, равно необходимое для нашего общего счастья? Познается ли это опытом? Могу ли я тайно предвосхитить его?

Не объясняется ли накоплением опыта эта симпатия или то отвращение, которые, так внезапно пробуждаясь, так быстро определяют мои суждения. Какой неисчерпаемый источник изысканий!.. А что в этих изысканиях должно быть познано раньше всего? Я сам... Но что есть я? Что такое человек?.. Животное?.. Да, несомненно; но собака тоже животное; волк — тоже. А человек — не волк, не собака... Как же возможно иметь точное представление о добре и зле, о красоте и уродстве, о хорошем, об истинном и ложном, не имея предварительного представления о самом человеке?.. Но если невозможно определить понятие «человек», все потеряно... Как много философов, не взяв в соображение этих простых истин, приписывали человеку мораль волка, что с их стороны было так же глупо, как глупо приписывать волкам мораль человека!.. Все сущее стремится к своему счастью; но то, что счастье для одного, не может быть счастьем для другого... Значит, мораль ограничена рамками вида... Что такое вид?.. Множество отдельных личностей, организованных одинаково. Как! Эту организацию вы почитаете основой морали! Почитаю... Но, следовательно, Полифем, мало что имевший общего по своему складу со спутниками Улисса, поедая их, был не более свиреп, чем спутники Улисса, поедавшие зайца или кролика? А короли, а бог, который является единственным представителем своего вида?..

Солнце, склонившееся к горизонту, скрылось, море вдруг стало мрачным и торжественным. Час сумерек, ни дневной, ни ночной час, — точный образ наших жалких мыслей; образ, возвещающий философу о необходимости прекратить размышления и путнику — о необходимости направить свой путь к жилищу. Итак, я отправился восвояси, размышляя, что если существует мораль, присущая виду, то, быть может, в пределах этого вида существует мораль, присущая различным личностям или по крайней мере различным условиям жизни или группам сходных личностей; и — чтобы не возмутить вас примером чрезмерно значительным — существует мораль, присущая художникам, или искусству, и эта мораль может быть противоположна морали общераспространенной. Да, друг мой, я опасаюсь, не направляется ли человек к несчастью тем самым путем, которым подражатель природы идет к возвышенному. Впадать в крайности — правило поэта. Сохранять во всем золотую середину — правило счастья. Не подобает творить поэзию в жизни. Герои, романтические любовники, великие патриоты, непреклонные судьи, апостолы религии, непримиримые философы — все эти редкие и божественные безумцы творят поэзию в жизни, и в этом их несчастье. После своей смерти они вдохновляют на великие картины. Они находка для живописца. Опыт показывает, что природа обрекает несчастью того, кого она одарила гением, и ту, которую наделила красотой, ибо они существа поэтические.

Вспоминаю многих великих людей и красивых женщин, чье положение, выделяющее их среди прочих, сделало их несчастными. Мысленно я восхвалил заурядность, равно укрывающую от хулы и от похвалы, и спросил себя: почему же, однако, никто не желает утратить свою ранимость и сделаться человеком посредственным? О тщеславие людское! В ком только его нет — от главных героев Греции и Рима до старичка аббата, который мне встречается во время прогулок. Он в черном, седые волосы топорщатся, взор рассеян, в руке — трость; он идет медленно, прихрамывая, размышляя о чем-то. Это аббат Гюа де Мальв, выдающийся геометр, о чем свидетельствуют его «Трактат о кривых третьего и четвертого порядков» и его решение или, вернее, доказательство правила Декарта о знаках в уравнениях. Этот человек, сидя за столом в тиши кабинета, может делать сложнейшие вычисления, но, выйдя на улицу, не умеет здраво мыслить. За один год он запустил все свои дела, лишился места в Королевском коллеже, ушел из Академии и окончательно разорился, соорудив машину для просеивания золотого песка, с помощью которой не нашел ни крупинки золота. Он потерял и деньги и доброе имя, а как-то, возвращаясь домой и проходя по узкой доске, упал и сломал ногу...

А вот непревзойденный подражатель природы: взгляните, что он может сделать резцом, карандашом, кистью! Его мастерству надо изумляться; но лишь только он отложит в сторону орудия своего искусства, как сразу глупеет. А вот вития-оратор: наши души и сердца — в его власти, он играет ими, как ему вздумается, но, сойдя с кафедры, не умеет управлять сам собой, выглядит дурак дураком... Какая огромная разница, — воскликнул я, — между гениальностью и здравым смыслом, между человеком заурядным и человеком талантливым! Как счастлив г-н Баливо, тулузский муниципальный советник[72]! Он ест с аппетитом, пьет вволю, желудок у него варит, спит он отлично. По утрам — чашка кофе, на рынке он наводит порядок, в кругу семьи разглагольствует о пользе богатства, вовремя продает свое зерно и овес, выдерживает в погребе вино, пока оно не вздорожает от заморозков, погубивших виноградники; умеет выгодно помещать свои денежки, хвастается, что ему никогда не грозило разорение; живет, никому не ведомый, и умрет в безвестности — счастливый удел, о котором мечтал Гораций. Г-н Баливо живет на счастье себе и на горе другим. Племянник его, г-н де Л'Эмпире, — его противоположность. В двадцать лет хочется быть г-ном де Л'Эмпире, а в пятьдесят — уподобиться г-ну Баливо. Это как раз мой возраст.

Я был неподалеку от замка, когда услыхал колокол, созывающий к столу. Я не ускорил шага: вечером иногда я выхожу в столовую, но ужинаю редко. Я явился как раз вовремя, чтобы выслушать несколько шуток по поводу моих прогулок и попонтировать против двух дам, которым необычайно везло.

Толпившиеся вокруг нас зрители, желавшие позабавиться на мой счет, находили, что при моих способностях не следовало потакать моей необузданной страсти к горам и лесам, что общество от этого слишком много теряет. Прикинули, сколько я должен всей компании, считая столько-то за каждую партию и по столько-то партий в день. Однако счастье переменилось, и шутники переметнулись на мою сторону. Я всегда замечал, что зрители, присутствующие при игре, не преминут стать на сторону более сильного, примкнуть к счастливцу и покинуть самого превосходного игрока, но играющего по маленькой, чтобы столпиться вокруг сквернейших игроков, если они ставят на карту груды золота. Я не пренебрегаю этими, казалось бы, незначительными фактами, так как они встречаются постоянно и проливают свет на человеческую природу, движимую той же пружиной и в случаях важных и в пустяках. До чего же взрослый человек похож на неразумное дитя! Как необходима тишина вокруг карточного стола и как редко она соблюдается! Как неуместна там шутка, смущающая и огорчающая недогадливого игрока, и еще невыносимее пошлое сочувствие ему! Если редко можно встретить мужчину, умеющего проигрывать, еще реже встретишь мужчину, умеющего выигрывать. Что касается женщин, то среди них такой нет ни одной. Никогда я не встречал женщины, которая умела бы скрыть свою радость при удаче либо досаду при проигрыше. Странны люди, серьезно негодующие против слепого пристрастия судьбы, в котором они видят достаточную причину, чтобы играть нечестно и злобствуя. Некий аббат Маженвиль, беспечно тративший двадцать луидоров на то, чтобы угостить нас превосходным обедом, обжуливал нас за игрой на какой-нибудь несчастный экю, который в тот же вечер бросал слугам. Человек склонен домогаться превосходства даже в мелочах. Жан-Жак Руссо, неизменно обыгрывавший меня в шахматы, отказывался дать мне фору, что уравняло бы партию. «Вам неприятно проигрывать?» — спрашивал он меня. «Нет, — отвечал я ему, — но я лучше бы защищался, и вы получили бы больше удовольствия». «Возможно, — отвечал он, — но давайте играть, как играли». Не сомневаюсь, что какой-нибудь председатель суда желал бы владеть рапирой и стрелять в цель лучше, чем Мотэ, а монахиня из Шеллского аббатства — танцевать лучше, чем сама Гимар. Свою посредственность или неумение человек обычно скрывает под личиной презрения.

Было уже поздно, когда я удалился к себе, но аббат поутру дал мне возможность понежиться в постели. Он явился ко мне лишь около десяти часов со своей палкой, вырезанной из боярышника, и в шляпе, сдвинутой на лоб. Я поджидал его, и мы отправились в путь с обоими юными спутниками наших скитаний и предшествуемые двумя слугами, посменно несшими большую корзину. Уже добрый час мы шли в молчании извилистой тропой по обширному лесу, давшему нам приют от палящих лучей солнца, когда внезапно я очутился перед описываемым ниже видом. Я ничего о нем вам не скажу, судите сами.

Шестой вид. Вообразите справа, на большом расстоянии, скалу, уходящую вершиной в облака. Она находится далеко от нас, если судить по расположенным перед ней предметам и блеклому, сероватому ее тону. Видимые вблизи краски различимы все до одной; они сливаются и тускнеют в отдалении, переходя в матовую белизну. Вообразите себе расположенное перед этой скалой, но гораздо ближе к вам, сооружение из старых арок, на которых покоится помост, ведущий к чему-то вроде маяка; за маяком, вдалеке, — холмы. Близ арок, уже совсем вправо от нас, — стремящийся с огромной высоты поток, вспененные воды которого заключены в узкую расселину скалы и разбиваются при падении о беспорядочные нагромождения камней; подле них несколько лодок; слева от нас выступающая коса, на которой копошатся рыбаки и что-то мастерят прибрежные жители. На той же косе — лесок, залитый светом, льющимся откуда-то сзади. В просвете между левой частью пейзажа, выше расколовшейся скалы и каменного сооружения, — бескрайний простор моря, испещренный силуэтами судов; справа морские волны омывают основание маяка и еще одно длинное, смежное с ним сооружение, расположенное под прямым углом к нему и уходящее вдаль.

Если вы не сделаете усилия, чтобы представить себе этот вид, вы сочтете меня умалишенным, когда я скажу вам, что с губ моих сорвался крик восторга и я застыл, потрясенный, на месте. Аббат с минуту наслаждался моим изумлением, затем признался мне, что его восприимчивость к красотам природы несколько притупилась, но что для него всегда ново изумление, которое вызывают они в других, — что объяснило мне, почему кабинетные люди с таким пылом призывают любопытных наслаждаться видами природы. Он оставил меня в одиночестве и направился к своим воспитанникам, сидевшим на земле, прислонившись к дереву; их книги разбросаны были на траве, а крышка корзины, лежавшая у них на коленях, служила пюпитром. На некотором расстоянии, растянувшись на траве, отдыхали утомленные слуги, а я бродил в нерешительности, не зная, на чем мне остановить взор, откуда любоваться видом.

«О природа, сколь ты величественна! О природа, сколь ты внушительна, торжественна и прекрасна!» — вот что твердил я в глубине души; но как я могу передать вам все богатства сладостных переживаний, которыми сопровождались эти слова, повторяемые на десятки различных ладов? Нет сомнения, что их можно было бы прочесть на моем лице; их можно было бы услышать в звуках моего голоса, то угасающих, то громовых, то прерывистых, то протяжных. Порой я вздымал к небесам глаза и руки; порой руки падали вдоль тела, словно в изнеможении. Кажется, я даже обронил слезу. Вы, мой друг, кому так хорошо знакомы восторг и опьянение, скажите мне, что за рука коснулась моего сердца, то сжимая, то вновь отпуская его и вызывая во всем теле трепет, особенно ощутимый у корней волос, так что мне казалось, что они ожили и шевелятся!

Кто знает, сколько времени провел я в этом очаровании! Думаю, что я продолжал бы пребывать в нем и далее, если бы не глухие звуки окликавших меня голосов: то были голоса юных воспитанников и их наставника. Я присоединился к ним с сожалением — и оказался не прав. Было уже поздно; я был в изнеможении, ибо всякое сильное чувство вызывает изнеможение, а на траве я увидел хрустальные графины, полные воды и вина, и огромный пирог, хотя и уступавший в вели-

чии возвышенному виду, от созерцания которого я только что оторвался, но тем не менее весьма приятный для взора. О земные владыки! Что общего между весельем, невинностью и сладостью этой скромной и здоровой трапезы и печальным великолепием ваших пиршеств! Боги, вкушая нектар, взирают с высоты своих небесных обителей на это зрелище, приковывающее к себе и наши взгляды. По крайней мере поэты языческой поры не преминули бы это сказать. О дикие обитатели лесов, свободные люди, находящиеся в первобытном состоянии и еще не испорченные близостью с нами, как счастливы вы, если привычка, ослабляющая наслаждение и усиливающая горечь лишений, не коснулась вашей счастливой жизни!

Мы отдали остатки трапезы нашим слугам, и, пока юные воспитанники с охотой предавались забавам, свойственным их возрасту, наставник и я, беспрестанно отвлекаемые красотами природы, не столько вели беседу, сколько перекидывались бессвязными замечаниями.

— Почему прелести природы трогают лишь немногих?

— Потому что общество привило им ненатуральный вкус и создало для них искусственные красоты.

— Мне кажется, что логика разума достигла значительно большего развития, нежели логика вкуса.

— Но ведь последняя столь тонка, столь неуловима, столь прихотлива, предполагает такое глубокое знание человеческого ума, сердца, его страстей, предрассудков, ошибок, вкусов, страхов, что мало кто способен уразуметь или — еще того меньше — сыскать эту логику. Несравненно легче обнаружить ошибку умозаключения, нежели смысл прекрасного. К тому же первое гораздо старше второго. Предмет рассуждения — вещи; предмет вкуса — качество этих вещей. Сперва надо вообще иметь, и это основное; иметь нечто определенное; сначала пещеру, кров, хижину, дом; затем — определенный дом, определенное жилище; сначала — женщину; затем — определенную женщину. Природа требует необходимого. Быть лишенным этого весьма печально. Вкус же требует, чтобы необходимое было наделено добавочными качествами, делающими его приятным для нас.

— Сколько причуд и разнообразия в отыскании и в утонченном выборе этих добавочных качеств!

— Плохое всегда и везде порождало хорошее, хорошее внушало лучшее, лучшее создавало превосходное; за превосходным следовало причудливое, формы которого бессчетны. В упражнениях разума и даже чувств есть нечто, присущее всем, и нечто, свойственное отдельным людям. На одну хорошую голову приходится сто незадачливых. То, что свойственно всем, — признак вида. То, что свойственно отдельному человеку, отличает индивидуум. Если бы не было чего-то общего, люди вступали бы в нескончаемые споры и никогда бы не договорились. Если бы в них не имелось ничего различного, все было бы как раз наоборот. Природа распределила между индивидуумами одного и того же вида достаточную меру сходства, достаточную меру различия, чтобы создать прелесть беседы и отточить острие соревнования.

— Что не мешает подчас ни ругани, ни убийствам.

— Воображение и суждение — две способности, сходные и почти противоположные. Воображение не создает ничего, оно подражает, перестраивает, сочетает, приумножает, увеличивает, уменьшает. Оно непрестанно поглощено установлением сходства. Суждение наблюдает, сравнивает и ищет лишь различий. Суждение — преобладающая способность философа, воображение — преобладающая способность поэта.

— Благоприятен или неблагоприятен философский ум для поэзии? Глубокий вопрос, почти разрешенный этими словами.

— Верно. Народы варварские обладают большей силой вдохновения, неже-

ли народы цивилизованные; иудеи в этом отношении превосходят греков, греки — римлян; римляне, равно как и англичане, — итальянцев и французов. Упадок поэтического вдохновения неизменно следует за развитием философского ума, никто не станет печься о процветании того, что презренно. Платон изгоняет поэтов из своего государства[73]. Философический разум требует сравнений более сжатых, более точных, более строгих; его осмотрительное движение вперед враждебно живости и образам. Царство образов кончается там, где расширяется царство вещей. При посредстве разума вводится точность, определенность метода и, простите меня, некая педантичность, мертвящая все вокруг себя; рушатся все житейские и религиозные предрассудки, и невозможно постичь, сколь многих источников неверие лишает поэзию. Нравы цивилизуются, обычаи, варварские, поэтические и причудливые, исчезают — и трудно поверить, какое зло причиняет поэзии эта монотонная вежливость. Философский ум насаждает афористический и сухой слог. Количество отвлеченных понятий, охватывающих множество явлений, возрастает, и эти понятия вытесняют выражения фигуральные. Изречения Сенеки и Тацита сменили повсюду живые описания Тита Ливия и Цицерона; Фонтенель и Ламотт пришли на место Боссюэ и Фенелона. Какой вид поэзии, по-вашему, требует наибольшего вдохновения? Без сомнения, ода. Но од не слагают уже давно. Иудеи слагали их, и это были пламеннейшие из од. Греки слагали их, но уже с меньшим воодушевлением, нежели иудеи. Философ рассуждает, поэт чувствует. Философ сдержан, тот, кто охвачен воодушевлением, — упоен. Римляне подражали грекам и в том виде поэзии, о котором идет речь; но их поэтические неистовства были не чем иным, как подражательством. Забредите под вечер под сень Тюильри; там вашему взору предстанут холодные говоруны; выстроившись ровными рядами, они меряют ровным шагом ровные аллеи; речь их так же размеренна, как и походка; им неведома душевная мука поэта, и вы услышите там, что дифирамб Пиндара напыщен, а дремлющий под скипетром Юпитера, чуть покачиваясь на лапах, орел, чьи перья трепещут от звуков гармонии, отнесен ими к разряду детских образов. Когда рождаются критики и грамматики? Сразу же после века, порождающего гениев, века божественных творений. Тот век уходит, дабы не появиться вновь; и это не потому, что природа, производящая такие же мощные, как и некогда, дубы, не производит ныне таких умов, как в древности; эти изумительные умы скудеют под воздействием господствующего робкого вкуса. Существует лишь один счастливый миг — когда человек обладает вдохновением и свободой, достаточными для того, чтобы быть пламенным, обладает пониманием и вкусом, достаточными для того, чтобы быть мудрым. Гений творит красоту; критик замечает ее недостатки. Первое требует воображения, второе — понимания. Если бы мне привелось изобразить критику, я написал бы ее выщипывающей перья из крыл Пегаса и объезжающей его, чтобы приучить к академическому аллюру. Теперь Пегас уже не тот горячий конь, который ржет, роет копытом землю, взвивается на дыбы и расправляет свои широкие крылья; теперь он вьючное животное, годное для верховой езды аббату Морелле, образцу методичности. Военная наука рождается тогда, когда умирают полководцы; методичность — когда умирает гений...

— Дражайший аббат, мы беседуем с вами немалое время; вы поняли меня?

— Вполне.

— И вы воспринимали еще нечто, кроме слов?

— Несомненно.

— Так вы заблуждаетесь. Вы воспринимали слова, и только слова. В речах человеческих нет ничего, кроме отвлеченных выражений, обозначающих идеи, более или менее общие понятия разума, и выражений предметных, обозначающих нечто существующее физически. Как! Значит, пока я говорил, вы занимались перечислением идей, подразумеваемых под отвлеченными словами? Воображение

ваше стремилось запечатлеть последовательный ряд образов, заключавшихся в моей речи? Вы и не думали делать этого, дорогой мой аббат; я давно кончил бы мою проповедь, а вы не сдвинулись бы далее первого слова; я заканчивал бы мое описание, а вы не набросали бы и первой фигуры моей картины.

— Честное слово, быть может, вы и правы.

— Быть может? Я взываю к вашему опыту. Выслушайте меня.

> В смятенье ад поверг трезубец Посейдона,
> И с криком, побледнев, Плутон поднялся с трона:
> Он в страхе, что в его губительный чертог
> Даст доступ дню, взмахнув своим трезубцем, бог,
> И в глубине земли, чей будет центр расколот,
> Он Стикса берегов узнать позволит холод,
> И узрят смертные селение теней,
> Где ужас для богов, не только для людей*.

Скажите, пока я читал эти стихи, видели ли вы ад, Стикс, Посейдона с трезубцем, Плутона, вскочившего в ужасе, разверзшееся лоно земли, смертных и богов? Конечно, нет.

— Весьма загадочно и удивительно: не вызывая в памяти идей, не рисуя себе картин, я тем не менее испытал всю силу воздействия этого устрашающего и возвышенного отрывка.

— В этом-то и кроется загадка наших обычных бесед.

— А вы разъясните мне эту загадку?

— Если только сумею. Мы были детьми, увы, уже давно, любезный аббат. В детстве взрослые говорили нам всевозможные слова; слова эти запечатлевались в нашей памяти, а смысл их — в нашем сознании или при помощи идей, или при помощи образов, и этой идее или образу сопутствовали отвращение, ненависть, удовольствие, ужас, желание, гнев, презрение; в течение изрядного количества лет при каждом произнесенном слове у нас возникала идея или образ, вызывая чувство, присущее им; но со временем мы начали пользоваться словом, как разменной монетой: мы не смотрим больше на чекан, на подпись, на ребро, дабы узнать достоинство монеты, мы отдаем и принимаем ее, руководствуясь величиной, весом; так же обстоит дело и со словами. Мы отбросили в сторону идею или образ и руководствуемся лишь звуком и чувством. Произносимая речь не что иное, как длительный ряд звуков и чувств, вызываемых простейшим путем. Сердце и уши принимают в этом участие, разум бездействует; благодаря последовательным впечатлениям, вызываемым этими чувствами, благодаря их силе и совокупности мы понимаем друг друга и умозаключаем. Без подобного сокращения мы не могли бы разговаривать; нам потребовался бы целый день на то, чтобы произнести более или менее длинную фразу и уразуметь ее. А как поступает философ, который взвешивает, задерживает течение фразы, анализирует, разлагает? Благодаря силе сомнения и колебания он возвращается в состояние детства. Почему так мощно работает воображение ребенка и так туго — человека зрелого? Потому что ребенок при каждом слове подыскивает образ, идею; он копается в своей памяти. А взрослый человек приобрел привычку к этим разменным монетам. Для него пространный период — только ряд уже бывших впечатлений, сложений, вычитаний, искусных комбинаций, «вычислений» Баррема. Отсюда — быстрая речь, в которой все сводится к формулам, как в Академии, или же — как на рынке, где к монете приглядываются лишь тогда, когда ставится под сомнение ее достоинство, — когда речь коснется случаев необычных, неслыханных, невиданных, редко воспринимаемых, тонких соотношений идей, чудесных и новых образов. Тогда приходится прибегать к природе, к первообразу, к первым этапам правопорядка. Отсюда проистекает удовольствие, доставляемое оригинальными творениями, отсюда — утомле-

* *Буало Н.* Перевод «Трактата о возвышенном» Лонгина, гл. VII; *Гомер.* Илиада, XX, 61.

ние, вызываемое книгами, будящими мысль, и потому так трудно бывает заинтересовать другого речью или написанным произведением. Если я назову вам *Лунный пейзаж в начале сентября* кисти Верне, то не сомневаюсь, что при этих словах вы припомните две-три основные черты этой картины, но не преминете сложить с себя этот труд и присоединитесь к похвалам или хуле, которые я воздаю этой картине, исходя лишь из воспоминаний о том впечатлении, которое она на вас первоначально произвела. Это в равной мере относится ко всем картинам Салона и ко всему сущему в природе. Каких же людей легче всего тронуть, взволновать, ввести в заблуждение? Быть может, тех, которые остались детьми и которых привычка к знакам не лишила живости представления.

После минутного молчания и раздумья я взял аббата под руку и сказал ему:

— Аббат, как странно устроен наш язык, и еще более странно — наша голова! И там и тут все взаимосвязано; нет столь разнящихся понятий, которые не соприкасались бы; нет столь причудливых мыслей, которые не перекликались бы. Так поэты с помощью рифмы удачно заставляют соседствовать многое, что не вяжется одно с другим.

Помолчав и поразмыслив еще немного, я добавил:

— Философы утверждают, что две различные причины не могут привести к одному и тому же следствию; если в науке есть верные аксиомы, то это — одна из них. Пусть эти две различные причины будут двумя людьми...

Аббат, чьи мысли, по-видимому, шли в том же направлении, подхватил:

— Однако они могут думать одинаково и излагать свои мысли в одних и тех же выражениях. Два поэта, случается, пишут одинаковые стихи на одну и ту же тему. А как же аксиома?

— Она остается верной.

— Каким образом?

— Одинаковость мыслей, выражений, стихов — лишь кажущаяся; эта мнимая одинаковость вызвана бедностью языка.

— Согласен, — сказал аббат. — По-вашему, два оратора, сказавшие одно и то же одними и теми же словами, два поэта, написавшие одни и те же стихи на одну и ту же тему, не общались между собой, и если б язык был достаточно богат, чтобы выразить все разнообразие их чувств, то они сказали бы все по-разному.

— Правильно, аббат!

— Их слова не совпали бы.

— Вот именно.

— Точно так же, как не совпадают их манера говорить и буквы в их почерках.

— Это так. Берегитесь, вы становитесь философом!

— Общаясь с вами, легко заболеть этим недугом.

— Да, это поистине недуг, милый аббат. Разница в манере говорить, которую вы хорошо подметили, возмещает нехватку слов и делает незаметными столь частые совпадения, вызванные одинаковыми причинами. Количество слов ограниченно, а способов произносить их — бесконечно много. Поэтому каждый говорит по-своему, выражая свои чувства: то хладнокровно, то пылко, то быстро, то медленно, так, как свойственно лишь одному ему, даже если мысли и выражающие их слова принадлежат не ему, а другому.

— Да, — сказал аббат, — меня часто поражало несоответствие между тем, что говорится, и тем, как это говорится.

— И меня тоже. Как ни разнообразно богатство оттенков этого языка, его все понимают. Это — язык природы. Его берут за основу музыканты. Он — источник вдохновения авторов симфоний. Не помню уж, что за философ сказал: «Musices seminarum accentus»*.

* Звучание — источник музыки» (*латин.*).

— Это изречение Марциана Капеллы. Никогда вы не услышите, чтобы два певца пели одну и ту же песню совершенно одинаково. Между тем и слова и музыка — одни и те же; казалось бы, это должно способствовать одинаковому звучанию. Между тем имеет место противоположное. Это оттого, что язык чувств, язык природы, язык, свойственный данному человеку, приходит на помощь обычному, бедному языку. Разнообразие оттенков, присущее первому, приводит к тому, что и слова и музыка не звучат одинаково. Никогда еще, с тех пор как стоит мир, два любовника не произносили «Я вас люблю» на один и тот же лад, и, сколько бы миру ни существовать, две женщины не ответят «И я вас тоже» одинаково. С тех пор как Заира на сцене, Оросман никогда не спросит дважды одинаковым образом: «Заира, вы плачете?»[74] Это нелегко утверждать, этому трудно поверить, но тем не менее это так. Это — как две песчинки Лейбница.

— А какова связь, по вашему мнению, между этой порцией метафизики, истинной или ложной, и воздействием философического ума на поэзию?

— Любезный аббат, я предоставляю решить это вам самому. Пусть, когда я покину здешние палестины, вы вспомните обо мне... Поэзия всегда содержит крупицу лжи. Ум философический учит нас распознавать ее — и тогда прощай иллюзии и эффект. Дикари, увидевшие на корме корабля нарисованное изображение, сочтут его реальным и живым существом и протянут к нему руки. Почему сказки о феях производят такое сильное впечатление на малых детей? Потому что дети не так рассудочны и обладают меньшим опытом. Подождите, когда они вырастут, и вы увидите, как презрительно улыбнутся они на нянькины россказни. Точно так же философ и поэт. Попробуйте-ка рассказывать сказки нашим современникам!

— Гораздо легче приходят к соглашению относительно сходства, нежели относительно различия. Гораздо основательнее судят об образе, нежели об идее. Юноша, охваченный страстью, нетребователен в своих вкусах: он жаждет обладания. Старец не столь тороплив: он выжидает, выбирает. Юноша хочет женщину, женщину как таковую; старец же ищет женщину красивую. Если нация обладает вкусом, значит, она состарилась.

— После довольно пространного отступления вы вернулись к вашей исходной точке.

— Ибо в науке, как и в природе, все связано между собой; и бесплодная идея, так же как и изолированное явление, — невозможна.

Тени, бросаемые горами, стали длиннее, а над селением поднялся дым, или, говоря языком менее поэтичным, становилось уже поздно, когда мы увидели приближающийся к нам экипаж.

— Это экипаж из замка, — сказал аббат, — он избавит нас от мальчуганов, которые к тому же слишком устали, чтобы возвращаться домой пешком. Мы же пойдем при лунном свете, и, быть может, вы найдете, что ночь тоже бывает по-своему красивой.

— Я в этом не сомневаюсь, и для меня не составит труда изложить вам причины этого.

Тем временем экипаж увез мальчиков. Сумерки сгущались, шум затихал, луна поднималась над горизонтом; там, куда не достигал лунный свет, природа становилась суровой и нежной — на освещенном пространстве. Мы шли безмолвно, аббат впереди, я за ним, на каждом шагу поджидая какое-нибудь неожиданное зрелище. Я не ошибся. Но как передать вам этот эффект и волшебство? Это темное, грозовое небо, эти тяжелые и черные тучи и всю глубину, весь ужас, который сообщали они картине; отсвет, бросаемый ими на воды, безграничный простор вод, бесконечную даль задернутого облачком светила, лучи которого дрожали на поверхности воды; всю реальность этой ночи, разнообразие предметов и сцен, шум и безмолвие, движение и покой, разлитый во всем разум, изящество, грацию,

подвижность фигур; мощь красок, чистоту рисунка, в особенности же стройность и очарование целого: ничто не забыто, все четко; это закон природы, богатой без излишеств и производящей величайшие явления при незначительной затрате средств. Шли тучи, но на предгрозовом или, напротив, светлеющем небе они не собирались более. Они расходились или сгущались и плыли вперед; но это было их истинное движение; клубясь в воздушных просторах, они набрасывали тень, но в меру черную. Потому-то и видели мы, как ночное светило сотни раз пронизывало их толщу. Так сотни раз случалось нам видеть, как ослабевший и бледный его свет дрожит и дробится на глади вод. Совсем иначе изобразил бы художник морскую гавань.

— *Художник!*

— Да, друг мой, *художник*. Я выдал свою тайну, а теперь поздно, ничего не поделаешь: увлеченный прелестью *Лунного света* Верне, я позабыл, что рассказываю вам сказку, что я вообразил себя лицом к лицу с природой (а обмануться было так легко), и затем я вдруг снова перенесся из сельских мест в Салон.

— Как! — скажете вы мне. — Наставник, оба его юных воспитанника, завтрак на траве, пирог — все это вымышлено?

— E vero!*

— И эти различные виды — картины кисти Верне?

— Tu l'hai detto**.

— И для того чтобы нарушить скуку и однообразие описания, вы превратили их в реальные пейзажи и вставили пейзажи эти в рамку беседы?

— A maraviglia! bravo! ben sentito!*** Итак, это уже не природа, это искусство; и не о боге, а о Верне я буду говорить вам.

Вовсе не морскую гавань, сказал я вам, хотел написать художник. Мы видим здесь как раз столько судов, сколько требуется их для того, чтобы обогатить и оживить сцену, но не более того. Это ум и вкус, это искусство разместило их с целью добиться желаемого эффекта, но эффект произведен без того, чтобы искусство было замечено. И жанровых сцен здесь не более, чем того требуют пространство и замысел композиции. Здесь, повторяю, богатство и расчетливость природы, всегда бережливой, но никогда не скупой и не бедной. Все правдиво. Это чувствуешь. Все приемлешь, ничего не желаешь более, в равной мере наслаждаешься всем. Я слышал от людей, подолгу бывавших у моря, что они узнавали на полотнах Верне это небо, эти тучи, этот час суток, сам пейзаж.

Седьмой вид. Итак, я обращаюсь уже не к аббату, а к вам, друг мой. Луна, наполовину скрытая густыми и черными тучами — грозовое и темное небо занимает всю середину картины, — заливает бледным и слабым светом и заслоняющую ее завесу туч и гладь моря. Справа видно какое-то сооружение; подле сооружения, ближе к переднему плану, — остатки свай; немного левее и глубже — лодка, на корме которой моряк зажег свой факел; эта лодка плывет к сваям; еще далее, в глубине, почти в открытом море, — парусное судно, направляющееся к этому сооружению, а далее необъятный темный морской простор. Совсем слева крутые скалы; у подошвы этих скал массивная каменная кладка, нечто вроде дамбы, по которой прямо или краем сходишь в море; на том месте, которое отграничено этим спуском, слева у скал разбита палатка; подле палатки — бочка и фигуры двух матросов: один сидит на бочке, другой стоит облокотившись на нее и оба смотрят на костер, разложенный на земле посреди дамбы. Над костром котелок, подвешенный на железных цепях к треножнику. Перед котелком — присевший на корточки и спиной к зрителю матрос; левее, тоже на корточках, — женщина, изобра-

* Верно! (*итал.*).

** Вы так сазали (*итал.*).

*** На удивление! браво! вы угадали! (*итал.*).

женная в профиль; у отвесной стены, за водоемом, стоят, прислонясь к стене, еще две фигуры, очаровательные по своей грации, естественности, характеру, позе, мягкости, — мужчина и женщина. Быть может, это супруг и юная его супруга, или двое влюбленных, или брат и сестра. Вот примерно и вся эта изумительная картина. Но что значат мои преувеличенные и холодные восклицания, мои лишенные теплоты и жизни строки, эти строки, которые начертала моя рука? Ничего, решительно ничего — надо видеть картину. Я забыл прибавить, что на ступенях дамбы написаны еще купцы и моряки, которые что-то катят, несут, — одни в движении, другие в состоянии покоя; а совсем влево и на последних ступеньках видны рыбаки, сворачивающие сети.

Не знаю, что больше заслуживает похвалы в этой картине. Отблеск луны, лежащий на волнующейся поверхности воды? Бег темных и тяжелых туч? Судно, скользящее на фоне луны, которая отдаляет его и закрепляет на огромном расстоянии? Отражение в водных струях света от факела, который моряк зажег на корме своего челна? Две фигуры, прислонившиеся к стене у водоема? Костер, красноватый отблеск которого разливается вокруг, не нарушая стройности целого? Общее впечатление этой ночи? Прекрасный сноп света, окрашивающий выступы скалы, дымка которого сливается с облаком?

Про эту картину говорят, что она лучшая вещь Верне, ибо последнюю работу этого великого мастера всегда называют лучшей, но, повторяю, ее надо видеть самому. Эффект двойного освещения, эти места, эти тучи, этот мрак, покрывающий все и позволяющий все различить, ужас и правдивость этой величественной сцены — все это воспринимается чувством и не поддается описанию.

Удивительнее всего, что художник помнит эти эффекты, находясь на расстоянии двухсот лье от натуры, и что у него нет иной модели, кроме той, которая запечатлена в его воображении; пишет он с невероятной быстротой; он говорит: «Да будет свет!» — и свет является; «Да сменится день мраком ночи, а мрак дневным светом!» — и наступает ночь, и наступает день; воображение его, столь же точное, сколь и плодовитое, подсказывает ему эти правдивые картины; тот, кто холодным и спокойным взором созерцал их на берегу моря, восхищается ими, перенесенными на полотно; эти картины куда нагляднее свидетельствуют о возвышенности, мощи и величии природы, нежели сама природа. В Писании сказано: «Coeli enarrant gloriam Dei»*. Но это небеса Верне, и говорят они о славе Верне. Все, что ни создает он, превосходно: образы людей всех возрастов, всех сословий, всех наций; деревья, животные, пейзажи, морские виды; разнообразные поэтические сцены; великолепные скалы, горы, воды — спящие, бурные, стремительные потоки, моря спокойные, моря бушующие; бесконечное разнообразие видов: греческие, римские, готические сооружения, гражданские, военные, старинные, современные здания; руины, дворцы, хижины, строения, орудия, снасти, суда; небеса, дали, покой, грозы, вёдро; небо в различные времена года, освещение в различные часы суток; буря, кораблекрушения, катастрофы, гибель; всячески возвышенные сцены; день, ночь, естественное и искусственное освещение, обособленный или смешанный эффект этих освещений. У него нет сцен второстепенных, которые сами по себе не являлись бы драгоценной картиной. Забудьте всю правую часть его *Лунного света,* закройте ее и смотрите лишь на скалы, на дамбу в левой стороне — и перед вами будет прекрасная картина. Выделите часть моря и неба, откуда льется на воды лунный свет, — и перед вами будет прекрасная картина. Глядите только на скалу, что изображена на этом полотне с левой стороны, — и перед вами будет прекрасная картина. Ограничьтесь дамбой и всем происходящим на ней, смотрите лишь на ступени и развертывающиеся там действия — и ваше чувство вкуса будет удовлетворено. Вырежьте водоем с двумя фигурами возле него — и вы унесете

* «Небеса славословят бога» (*латин.*).

к себе домой бесценную картину. Но если каждая часть картины, взятая порознь, столь сильно воздействует на вас, каково же должно быть общее ее впечатление! Каково достоинство целого!

Вот картина Верне, которой я хотел бы владеть. Отец семейства, располагающий скромным состоянием, проявил бы бережливость, приобретя ее. Он станет любоваться ею всю жизнь, а лет через двадцать-тридцать, когда Верне больше не будет, окажется, что владелец картины поместил свои деньги весьма выгодно. Ибо, когда смерть разобьет палитру этого художника, кто подберет ее обломки? Кто заменит его нашим потомкам? Кто сможет оплатить его произведения?

Все, что я говорил вам сейчас о манере и таланте Верне, относится в равной мере и к четырем первым его картинам, которые я описал под видом реальных пейзажей.

Пятая — одна из первых его работ. Он написал ее в Риме — за куртку и штаны[75]. Она превосходна, гармонична; сейчас это ценнейшее полотно.

Когда сравнивают картины Верне, только что вышедшие из-под его кисти, с прежними, его обычно обвиняют в злоупотреблении цветом. Пусть время, говорит Верне, ответит на этот упрек и покажет критикам, какие они плохие ценители. По этому поводу он замечает, что большинство молодых учеников, отправляющихся в Рим копировать старых мастеров, обучились там искусству писать старые картины: они не понимают, что следует брать в расчет действие одного или двух веков и вооружиться против разрушительного влияния времени, дабы их картины сохранили через сотню лет силу произведений, которые брали они за образец.

Шестая вещь тоже Верне, но она куда, куда слабее.

...Aliquando bonus dormitat*.

Это не великое произведение, но произведение великого художника; то же можно сказать и о летучих листках Вольтера. В них обнаруживаешь знак гения, след львиного когтя.

Но скажите мне, каким образом поэт, оратор, художник, скульптор могут быть такими неровными, такими непохожими на самих себя? Все зависит от минутного состояния тела, состояния духа: небольшая семейная ссора, объятия жены утром, перед уходом в мастерскую, — и вот неуловимые флюиды, в которых заключен был весь огонь, весь жар, весь гений, испарились. Нагрубивший или нашаливший ребенок; друг, не выказавший достаточно деликатности; любовница, чересчур благосклонная в момент, когда ты равнодушен; слишком холодная или слишком теплая постель; одеяло, сползавшее ночью на пол; подушка, неудобно лежавшая в изголовье; лишние полстакана вина; плохой желудок; сбившиеся под колпаком волосы — достаточно любой из этих мелочей, и прощай вдохновение! Случайность неизбежна в шахматах и во всех иных играх, в которых участвует ум. А почему бы и не быть ей неизбежной?

Возникшая вдруг возвышенная идея, где была она за миг до того? Что определяет ее рождение или что препятствует возникновению ее? Знаю точно одно: она так тесно связана с установившимся образом жизни и поэта и художника, что не могла возникнуть ни минутой раньше или позже, и нелепостью было бы предполагать, что точно такой же могла бы она возникнуть у другого существа, в иной жизненной обстановке, при ином порядке вещей.

Седьмая картина производит самое привлекательное и сильное впечатление. Можно думать, что Верне и Лутербур сговорились соперничать: такое сходство между этой картиной первого и картиной второго; то же расположение, тот же сюжет, почти те же предметы, но ошибиться невозможно. Посмотрите у Верне только

* Неточная цитата. У Горация: «Indignor quandoque bonus dormitat Homerus» («Право, досадую я, когда славный Гомер засыпает») (*Гораций*. Искусство поэзии, 359).

на рыбаков, расположившихся на косе, либо только на группу деревьев, что слева, в полутонах или освещенных отдаленными лучами заходящего солнца, и вы воскликнете: «Вот Верне». Лутербур этого еще не достиг.

Этот Верне, этот ужасный Верне сочетает величайшую скромность с величайшим талантом. Однажды он сказал мне: «Если вы спросите меня, пишу ли я небо, как такой-то мастер, я отвечу вам — нет; пишу ли я людей, как другой мастер, я отвечу вам — нет; деревья и пейзаж, как такой-то, — тот же ответ; туман, воды, дымку, как этот, — снова тот же ответ; будучи слабее их в одном отношении, я превосхожу их во всех остальных». И это правильно.

Спокойной ночи, друг мой, довольно о Верне. Если завтра утром я припомню что-либо упущенное мною и заслуживающее упоминания, вы об этом узнаете.

...Я провел беспокойнейшую ночь. До чего же странно состояние сна. Ни один из известных мне философов поныне не определил еще истинного различия между явью и сном. Бодрствую ли я, когда кажется мне, что я сплю и вижу сны? Сплю ли я и вижу сны, когда кажется мне, что я бодрствую? Кто поручится мне, что в один прекрасный день с глаз моих не спадет пелена и я не уверюсь, что видел во сне все то, что делал, и действительно делал все то, что видел во сне?

Воды, деревья, леса, которые я наблюдал в натуре, произвели на меня не столь сильное впечатление, как те же предметы, виденные мною во сне. Я видел — или казалось мне, что видел, разбирайтесь сами, — безграничный простор моря, открывавшийся передо мной. В растерянности стоял я на берегу, взирая на корабль, охваченный пламенем. Я видел, как подплывала к кораблю шлюпка, как садились в нее люди и как удалилась она по направлению к берегу. Я видел, как в отчаянии метались по палубе, испуская крики, несчастные, которых шлюпка не могла принять. Я слышал их крики, видел, как бросались они в воду, плыли к шлюпке, цепляясь за нее. Я видел, как шлюпка совсем было пошла ко дну; так бы оно и случилось, если бы сидящие в ней — о страшный закон необходимости! — не отрубали им руки, не разбивали головы, не погружали мечи в горло и в грудь, не убивали, не калечили себе подобных, своих спутников, тщетно в мольбе простиравших к ним из волн длани и обращавших к ним моления, которым никто не внимал. Я вижу одного из этих несчастных, вижу, как нанесли ему смертельный удар в бок. Тело его колышется на волнах, его длинные волосы растрепаны, кровь струится из отверстой раны; пучина готовится поглотить его — я не вижу его более. Я видел, как второй матрос, обвязав свою жену поперек тела канатом, тащил ее за собой; другой конец каната несколько раз обвивался вокруг его руки; он плыл из последних сил; жена заклинала его спастись и оставить ее в пучине. Пламя пожарища между тем освещало округу, и ужасное зрелище привлекло на берег и на скалы окрестных жителей, отвращающих от него свои взоры.

Зрелище это сменилось иным, более чувствительным и возвышенным. Корабль был разбит ужасным шквалом, сомнения быть не могло; я видел его поломанные мачты, разорванные паруса, пробитые борта, матросов, продолжавших орудовать у насоса. Вопреки всем их усилиям, никто не мог быть уверен, что корабль не пойдет ко дну у самого берега, которого почти достиг: море все еще продолжало глухо рокотать. Вода покрывала клочьями белой пены скалу; деревья, росшие на ней, были сломаны, вырваны с корнем — повсюду я видел разрушения, причиненные бурей. Тут взор мой привлекли пассажиры корабля, которые, рассеявшись по берегу, сраженные опасностью, только что избегнутой ими, рыдали, упав друг другу в объятия, простирали к небу руки, клонились долу; я видел, как дочери в беспамятстве лежали в объятиях матерей, молодые супруги цепенели от ужаса, прижавшись к груди своих мужей, и средь этого смятения дитя спокойно почивало в пеленках. Я видел на доске, переброшенной

с корабля на берег, мать, прижавшую к груди своего ребенка, другого — старшего — она несла на плечах; он покрывал поцелуями ее лицо. За женщиной следовал ее муж, нагруженный незатейливым их имуществом; он вел за собой третьего ребенка. Несомненно, родители сходили с корабля последними, решив или спастись с детьми, или погибнуть вместе с ними. Я видел все эти трогательные сцены и лил неподдельные слезы. О друг мой, сильна власть мозга над внутренними органами, это несомненно; но разве меньшую власть имеют внутренние органы над мозгом? Я бодрствую — я слышу, я вижу, я поражен ужасом; тотчас же мозг мой отдает приказания, воздействует на другие органы, управляет ими. Я сплю — органы самовластно воспроизводят то же волнение, то же движение, те же судороги, которые запечатлел в них ужас; и тотчас же эти органы отдают приказание мозгу, начинают управлять им, и мне кажется, что я вижу, смотрю, слышу. Наша жизнь, таким образом, делится на два различных состояния: бодрствования и сна. Существует бодрствование мозга, во время которого внутренние органы подчинены, сами по себе бездейственны; существует бодрствование внутренних органов, во время которого бездействует мозг, когда он повинуется им, когда им управляют; или мозг побуждает к деятельности внутренние органы, нервы, весь организм — и тогда говорим мы, что бодрствуем; или внутренние органы, нервы вызывают деятельность головы — и тогда говорим мы, что видим сны. Может статься, что эта последняя деятельность сильнее, чем была и чем могла быть первая; тогда воздействие сновидения на нее глубже, нежели воздействие подлинной жизни. Один, возможно, в бодрствующем состоянии глупец глупцом, а видит сны, как умный. Множество видов судорог, которые могут внутренние органы самопроизвольно вызвать в себе, соответствуют всему разнообразию сновидений и всему разнообразию бредовых явлений; всему разнообразию сновидений, возникающих во время сна человека, и всему разнообразию бредовых явлений, возникающих во время бодрствования человека больного, не владеющего собой. Я сижу у себя дома перед камином, вокруг меня царит благополучие; я в полной безопасности. Внезапно мне начинает чудиться, что стены моего жилища шатаются; я трепещу, я поднимаю глаза к потолку, словно он грозит обрушиться мне на голову; мне чудятся стоны жены, крики дочери; я щупаю свой пульс: у меня лихорадка, мои внутренние органы воздействуют на мозг, управляют им. Через некоторое время, уяснив причину этих явлений, мозг снова вернет себе свою власть и силу и призраки исчезнут. Человек подлинно спит лишь тогда, когда спит он весь. Вы видите перед собой красавицу; краса ее поражает вас; вы молоды; тотчас же орган наслаждения обретает упругость; вы спите, а непокорный орган пребывает в состоянии возбуждения; перед вами вновь возникает красавица, и вы, быть может, более сладострастно, чем наяву, наслаждаетесь ею. Все протекает в обратном порядке, если воздействие внутренних органов на мозг сильнее, нежели воздействие самых предметов: слабоумный в жару, девушка-истеричка или кликуша будут величественны, горды, возвышенны, красноречивы.

Nec mortale sonans*.

Лихорадка проходит, истерия прекращается, и глупость вновь вступает в свои права. Теперь вам понятно, что такое та мягкая масса, которая наполняет полую внутренность черепа — и вашего и моего. Она подобна телу паука, а нервные волокна — лапки его или паутина. Каждое чувство имеет свой язык. Но нет у него, у мозга, собственного наречия; он ничего не видит, не слышит, даже не ощущает, но он великолепный толмач. Я придал бы этим рассуждениям больше убедительности и ясности, будь у меня для этого время. Я показал бы

* «Не по-людски говоря» (*Вергилий*. Энеида, VI, 50).

вам и как лапки паука воздействуют на его тело, и как тело приводит в движение эти лапки. Мне нужны были бы также кое-какие медицинские знания; мне нужен был бы, если угодно... покой, ибо я ощущаю в нем потребность.

Но я вижу, вы хмуритесь. В чем же дело, чего еще вы требуете от меня?.. Ага, понимаю: вы ничего не пропускаете мимо ушей. Я обещал аббату высказать еще несколько дополнительных рассуждений о мраке и темноте. Ладно, вынем и эту последнюю занозу, и пусть об этом не будет больше речи.

Все, что поражает душу, все, что вызывает в ней чувство ужаса, приводит к возвышенному. Обширная равнина не так поражает, как океан; спокойный океан — не так, как океан бушующий.

Темнота усиливает ужас. Картины мрака редки в произведениях трагических. Вследствие технических трудностей еще реже встречаются они в живописи, где, впрочем, они неблагодарны и производимый ими эффект может быть воспринят лишь истинным судьей и ценителем. Подите в Академию и попробуйте предложить там простейший сюжет; попросите, чтобы вам изобразили Любовь, летящую в ночи над землей со светочем в руках; она размахивает им и роняет на землю, сквозь облако, несущее ее в эфире, дождь огненных капель вперемежку со стрелами.

Ночь скрадывает формы, а воображение уже разыгралось; воображение резко воздействует на внутренние органы; все становится преувеличенным. Осторожный человек углубляется в лес с опаской; трус останавливается на месте, дрожит или убегает прочь; храбрец хватается за эфес шпаги. В храмах царит мрак. Тираны редко появляются перед народом; не видя их и судя по их жестоким поступкам, люди обычно представляют их себе значительно больше их натуральной величины. Святилище как цивилизованного человека, так и святилище дикаря полно мрака. Об искусстве нагонять страх на самого себя сказал поэт:

Quod latet arcana non enarrabile fibra*.

Священнослужители, ставьте ваши алтари, возводите свои храмы в гуще лесов. Пусть стоны ваших жертв несутся во мраке. Пусть ваши теургические и кровавые таинства озаряет лишь мрачное мерцание факелов. Яркий свет хорош, когда нужно убеждать; он ни к чему тем, кто хочет потрясать. Свет, как бы ни толковали мы это понятие, препятствует восторженности. Поэты, твердите беспрестанно о вечности, беспредельности, огромности, о времени, о пространстве, о божественности, о гробницах, о тенях усопших, о преисподней, о мрачном небе, о глубинах моря, о темных лесах, о раскатах грома, о молниях, раздирающих тучи. Сгущайте мрак. Есть нечто страшное, величественное и мрачное в размеренном стуке, в отдаленном гуле, в струении невидимых глазу вод, в безмолвии, в одиночестве, в пустыне, в руинах, в пещерах, в приглушенной барабанной дроби, в прерывистом звуке, к которому прислушиваешься в трепетном ожидании, в крике ночных птиц, в вое хищных зверей зимней ночью, сливающемся с завыванием ветра, в тихой жалобе роженицы, в любой жалобе, то угасающей, то слышимой все сильней и постепенно стихающей.

Таковы представления, неизбежно связанные с ночью и тьмой, которые сковывают ужасом сердце молодой девушки, прокрадывающейся к темной беседке, где ждет ее возлюбленный. Сердце ее трепещет, она то и дело останавливается. Страх примешивается к волнению ее страсти; она изнемогает, ноги отказываются служить. Она безмерно счастлива, готовясь упасть в нежные объятия возлюбленного своего; с ее уст срываются первые слова: «Это вы?»

Полагаю, что негры менее красивы, с точки зрения самих негров, нежели

* «Невыразимое все, в тайниках сокрытое сердца» (*Персий. Сатиры*, V, 29; пер. Ф. Петровского).

белые, с точки зрения негров и белых. Не в нашей власти разъединить те понятия, которые сочетала воедино природа. Я готов переменить мнение, если кто-нибудь мне докажет, что негры больше чувствительны к ночному мраку, нежели к свету дня.

В представлении о могуществе есть также своя возвышенность, но могущество, таящее угрозу, производит большее впечатление, нежели могущество покровительственное. Бык прекраснее вола; комолый, но ревущий бык прекраснее спокойно пасущегося быка; лошадь, несущаяся на воле с развевающейся по ветру гривой, прекраснее лошади, идущей под всадником; онагр прекраснее домашнего осла; тиран прекраснее короля; само преступление, быть может, прекраснее добродетели; жестокосердные боги прекраснее милостивых богов, и законодатели религии знали это уже в давние времена.

Весна не подходит для картины величественной.

Великолепие прекрасно лишь в беспорядке. Свалите в кучу драгоценные вазы; оберните эти сваленные вперемежку вазы столь же драгоценными тканями: художник увидит в них лишь прекрасную группу, прекрасные формы. Философ будет доискиваться до сокровенного смысла: кто тот могущественный человек, кому принадлежат эти предметы и который бросает их под ноги первого встречного?

Чистые и отвлеченные измерения материи не лишены своей выразительности. Отвесная линия, образ неподвижности, мера глубины поражают нас более, нежели кривая линия.

До свиданья, друг мой. Добрый вечер и покойной ночи. Поразмыслите хорошенько над моими словами, отходя ко сну или проснувшись поутру, и вы согласитесь со мной, что трактат о прекрасном в искусстве еще не написан, что бы ни говорил я об этом предмете в предыдущих Салонах и в этом последнем.

ФРАНСИСК МИЛЛЕ. Этот художник, как и множество других, столь же посредственных, вас не разорит. Он не стоит брошенного на его картины взгляда, написанной о них строки.

Положение плохого живописца и плохого актера хуже, чем плохого литератора. Живописец своими ушами слышит, как ругают его творения, актер — как его освистывают. У писателя же есть то утешение, что он может умереть, даже не подозревая о своем фиаско. Ведь когда вы пишете на его книге: «Автор — глупец, дурак, скотина», когда швыряете его книгу в угол — он вас не видит; быть может, у себя в кабинете, с удовольствием перечитывая собственные сочинения, он поздравляет себя с тем, что является на редкость умным человеком.

Не помню, что написал г-н Франсиск. Кажется, *Бегство в Египет, Учеников Христа, идущих в Эммаус, Самаритянку* (о которой сын божий прочитал в отцовых скрижалях, что она изменила мужу семь раз). O altitudo divitiarum et sapientiae Dei*! Если вам вздумается представить себе что-нибудь пресное, унылое, плохо написанное — вы все это найдете тут. Все отвратительно: колорит, освещение, фигуры, деревья, вода, уступы гор. Неужели эти люди никогда не сравнивали свои картины с картинами Лутербура или Верне? А быть может, им пришло на ум с помощью контраста подчеркнуть достоинства этих художников, поместив рядом свою безвкусицу? Не шлют ли они свои полотна устроителям выставки с целью сделать этот контраст разительным, а последние с той же целью принимают их пачкотню в Салон? Или они так глупы, что возомнили себя великими? Неужели они никогда не слышали, как об их картинах говорят: «Фу, какой позор!» Ведь уже лет пятнадцать-двадцать их подвергают публич-

* «О глубина премудрости и всеведения Бога!» (Послание к римлянам, 11, 13).

ному унижению, и это им как с гуся вода. Если они продолжают пачкать полотно (как бóльшая часть наших литераторов продолжает марать бумагу) — я простил бы им эту манию, как прощал и раньше; ведь лучше писать глупые картины и книги, чем пропадать от голода, но не прощу ни их родным, ни их учителям. Почему эти художники не занялись чем-нибудь другим? Если загробная жизнь существует — они будут наверняка покараны: их осудят вечно глядеть на свои же картины и убеждаться в том, что те плохи. Мать Жана Луи Фрерона будет веки вечные читать сыну его сочинения. Меня забавляет мысль о наказаниях на том свете. Знаете ли вы, какая участь постигнет кокетку? Она будет одна, во мраке, слышать вздохи множества счастливых любовников; ее сердце и чувства воспылают плотскими желаниями, она будет звать к себе тех несчастных, у кого возбудила ложные надежды; но никто из них не придет, а руки у нее будут связаны за спиной. А мадемуазель де Сан, велевшая егерю застрелить бедняка крестьянина, который косил ее луг без позволения, будет веки вечные смотреть, как льется кровь этого несчастного. — Веки вечные — это довольно долго. — Вы правы. Протестанты поступают глупо, отрицая чистилище, но веря в ад. Они клевещут на бога, самих себя обделяя.

Все эти картинки Франсиска Милле перейдут из Салона к торговцу старьем и будут висеть на углу улицы, пока кареты не забрызгают их окончательно грязью.

ЛУНДБЕРГ. *Портрет барона де Бретейля.* (Пастель). Ей-богу же, я не знаком ни с бароном, ни с его портретом. Знаю лишь одно: что в нынешнем году в Салоне было много портретов. Среди них, как и полагается, мало хороших и ни одной сносной пастели, за исключением наброска женской головы, о которой можно сказать: «Ex ungue Leonem»*; есть еще портрет окулиста Демура — отвратительное лицо, но прекрасная живописная вещь, — и мерзкая, гнусная физиономия подлого аббата де Латтеньяна[76]. Это он сам высовывает голову из небольшой черной деревянной рамы. Конечно, большое достоинство портретов Латура — в их сходстве с оригиналом, но это не главное и не единственное их достоинство. В них есть также и все другие живописные качества. Знаток и невежда в равной мере любуются ими, никогда не видав изображенных на них лиц, ибо в них есть плоть и жизнь; но как узнают, что это — портреты, и узнают безошибочно? Какая разница между вымышленной физиономией и физиономией реальной? Почему говорят об изображении реального лица, что оно хорошо написано, в то время как один угол рта приподнят, а другой опущен, левый глаз меньше и посажен ниже, нежели правый, и все установленные правила рисунка нарушены в расположении, размерах, форме и пропорциях частей? В работах Латура — сама природа, система ее неправильностей, какие видим мы ежедневно. Это — не поэзия; это лишь живопись. Я видел, как пишет Латур[77], он спокоен, холоден; он не мучается, не страдает; он дышит ровно; ему чужды ужимки восторженного формовщика, чье лицо последовательно отражает все замыслы, которые намеревается он воплотить; как будто выйдя из его души, они запечатлеваются на челе, а потом уж в глине, на полотне. Он отнюдь не подражает в своих движениях бесноватому; он не приподнимает брови, подобно человеку, с презрением отвечающему на умиленный взгляд жены; он не впадает в восхищение, не улыбается своей работе; он холоден, и тем не менее создание его живет. Можно ли достигнуть достоинств Латура упорным и длительным изучением их? Этот художник никогда не создал ничего по вдохновению; он весь в мастерстве, он изумительный искусник. О Латуре я говорю «искусник» так, как я сказал бы это о Вокансоне, а не так, как сказал

* «По когтям [узнают] льва» (*латин.*).

бы о Рубенсе. Так я думаю сейчас, если только не откажусь от моего заблуждения, окажись оно таким. Когда появился молодой Перроно, Латур забеспокоился; он опасался, что публика, непосредственно сравнив их, почувствует разделяющее их расстояние. Что же он сделал? Он предложил своему сопернику написать с него портрет, но тот из скромности сначала отказался; это тот самый портрет, с опущенными полями шляпы и падающей от нее тенью на верхнюю часть лица, тогда как все остальное ярко освещено[78]. Простодушный художник поддался настойчивым уговорам, и в то время, когда он писал, ревнивый Латур, в свою очередь, выполнял ту же работу. Обе картины были окончены одновременно и выставлены в том же Салоне; они показали, как различны мастер и ученик. Проделка ловкая, но мне она не нравится. Человек странный, но добрый и порядочный, Латур ныне не сделал бы этого; кроме того, надо быть снисходительнее к художнику, чье самолюбие уязвлено тем, что его стремятся низвести до уровня человека, который ему и в подметки не годится. Быть может, этим озорным поступком он собирался унизить только публику, а не своего собрата, слишком сообразительного, чтоб не чувствовать превосходства старшего над собой, и слишком искреннего, чтобы этого не признать. Эх, дружище Латур, разве мало было тебе слов Перроно: «Ты куда сильнее меня!» Ты не мог успокоиться, пока того же не сказала публика. Тебе следовало бы повременить немного, и твое тщеславие было бы удовлетворено, ты не унизил бы своего собрата. Каждый со временем получает по заслугам. Общество — это нечто вроде дома Бертена[79]; хлыщ, впервые явившийся туда, ухитряется занять там первое место, но мало-помалу вновь прибывающие оттесняют его; он попадает на угол стола и оказывается в конце концов на самом последнем месте, рядом с аббатом Делапортом.

Еще два слова о портретах и портретистах. Почему исторический живописец, как правило, бывает плохим портретистом? Почему какой-нибудь мазила с моста Нотр-Дам добивается большего сходства, нежели профессор Академии? Потому что последний никогда не стремится строго следовать природе; потому что он привык преувеличивать, ослаблять, подправлять свою модель; потому что его голова забита правилами, которые подчиняют его себе и управляют его кистью неприметно для него самого; потому что он всегда изменяет формы сообразно с законами вкуса и не перестает их изменять; потому что черты, находящиеся у него перед глазами, которые он тщательно пытается со всей точностью воспроизвести, он смешивает с чертами, заимствованными у древних, изученных им, а также взятыми из картин, которые он видел и которыми восторгался, и из его собственных картин; потому что он просвещен; потому что он свободен и не желает низвести себя до положения раба и невежды; потому что у него есть своя манера, свои привычки, свой колорит, к которым он постоянно возвращается; потому что он придает карикатуре красоту, а мазила, наоборот, пишет карикатуру безобразную. Схожий портрет мазилы умирает вместе с оригиналом; портрет кисти искусного художника остается навеки. Потомки наши будут создавать представление о великих людях, живших до них, именно на основании таких портретов. Знаете, что происходит, когда вкус к художествам присущ всей нации? Глаз народа сообразуется с глазом большого художника, и тогда преувеличение не мешает полному сходству. Тогда ценитель изящного не склонен быть придирчивым, он не скажет: этот глаз слишком мал либо слишком велик, этот мускул слишком подчеркнут, эти формы неверны, это веко слишком выпукло, эти лобовые кости слишком выдаются; он выделяет все то, что внесено в изображение знанием прекрасного. Он видит модель там, где, если рассуждать строго, ее нет, и испускает крик восторга. Вольтер пишет историю подобно тому, как великие ваятели древности высекали статуи, подобно тому, как просвещенные художники наших дней

пишут портреты. Он преувеличивает, подчеркивает, подправляет формы. Прав ли он? Ошибается ли? Он ошибается, с точки зрения педанта, но прав, с точки зрения человека со вкусом. Ошибается ли он, нет ли, но творение его рук останется в памяти грядущих поколений.

ЛЕБЕЛЬ. *Несколько пейзажей под одним номером.* Я видел их, но ни в один не всмотрелся. А если и всматривался, то подобно герою «Бала», которого одна дама спросила: «Достаточно ль меня вы разглядели?» «Сударыня, — ответил тот, — я на вас гляжу, но не разглядываю вас»[80].

На одном из пейзажей женщины стирают белье в речке; на заднем плане — деревья, довольно хорошо написанные, по крайней мере если сравнить с остальным; ибо на картине, вообще-то убогой, может выделяться то или иное место, благодаря которому она вся кажется неплохой, хотя это впечатление обманчиво. Такое место, хорошее здесь, на другой картине выглядело бы плохо. Г-н Лебель, скажите по совести, да неужели это — водная гладь? Это ровный, уже не раз скошенный луг. Горки слабы, хоть и прилизаны; воздуха нет и в помине. У подножия старых деревьев — фигурки и цветочки, взятые с клумб; от них в глазах рябит. Фигуры застыли, как манекены на рынке в Сент-Овиде, как паяцы, которые двигаются, когда их дергают за ниточку. На переднем плане — нищий, сидящий на обломке скалы. Что за гнусный тип! У него скорбут или золотуха, могу сослаться на Бувара; но вы скажете, что Бувару эта болезнь мерещится всюду.

Другой пейзаж — словно из накладной красной меди; террасы, деревья, горы, даль, поля — все медное, отличная медь! Если этот пейзаж получился случайно, когда медь выливали из плавильной печи, — не чудо ли это?

ВЕНВО. *Апофеоз принца Конде*[81]. Сюжет богатый, достойный пылкого воображения, смелой кисти Рубенса, а Венво избрал его темой для миниатюры. Тут и пирамида в центре, у основания которой свалены трофеи; тут и Минерва, на чьем щите — лик героя; тут и гении, тяжеловесные и глупые; тут и поле, тут и гора, а на ней — храм Славы; к нему карабкаются ученые и художники, среди которых г-на Венво не видать. Холодная, плохая миниатюра, скверная, никудышная мешанина, все сухо, жестко, нет ни единства замысла, ни единства освещения, написано заурядно, тона мрачные, хотя в каталоге этой миниатюре уделено немало места.

ПЕРРОНО. *Портрет женщины.* Голова изображена анфас, туловище — в две трети.

Фигура несколько застывшая и неестественно выпрямленная, как будто такое положение ей придал учитель танцев; поза — самая скучная, самая неудачная для художника, которому нужно, чтобы модель была проста, естественна; в ее позе не должно быть ни фальши, ни малейшей манерности: пусть голова будет чуть-чуть наклонена, пусть осанка будет непринужденной, соответственно тому, что делает или о чем думает позирующий. Учитель изящных манер, учитель танцев уничтожают эту природную согласованность движений, эту столь важную взаимосвязь между частями тела, находящимися в тесной зависимости друг от друга. Марсель старается завуалировать недостатки: Ванлоо — показать их влияние на всю модель. Надо, чтобы фигура была цельной. Кто умеет слушать, тому довольно одного слова об этом; а другим даже целая страница ничего не скажет. Это надо чувствовать. Но вернемся к портрету. Плечо написано столь правильно, как будто его видишь голым, сквозь одежду; последняя также обманывает зрение: ткани совсем как настоящие, так натуральны их цвет, блеск, складки и прочее. Грудь невозможно было изобразить лучше: имен-

но такова она у порядочных женщин — ни чересчур скрыта, ни чересчур напоказ; как раз на месте, а написана — посмотрели бы вы!

Портрет Мармонтеля мог бы принадлежать кисти того же художника. Поэт похож, но чуточку навеселе (от вина, понятно), и можно поклясться, что он читает дочерям свои «Девять дней»[82]. Ярко-синяя шелковая косынка на его голове выделяется несколько резко и тем нарушает гармонию.

Бóльшая часть портретов Перроно написана умело. Портрет Мармонтеля сделан не им, а Росленом.

РОСЛЕН, ВАЛАД И ДРУГИЕ. *Портреты, этюды, картины.* Ни один из этих портретов не останавливает взгляда, кроме того, что принадлежит кисти Рослена (поначалу я приписал его Перроно). Это — портрет той женщины, чья грудь (смотри выше) написана так, что кажется ненарисованной и напрашивается на ласку, как настоящая. Голова не так хороша, хотя изящна и красиво выделяется; в глазах — влажный блеск; много отлично схваченных переходов, прекрасное выполнение, написано с любовью.

Портрет мадам де Мариньи довольно хорошо рассчитан на эффект. Цвет приятный, но кисть вяла, в рисунке — неуверенность. Платье написано хорошо, а лицо вымучено. Фигура выглядит как манекен, впечатление от нее быстро слабеет и сходит на нет. Руки мертвенно бледны, кисти бесформенны, грудь плоска и серовата; на лице — скука, угрюмость, болезненность, на него неприятно смотреть.

Из этюдов этих художников видно, как много надо им еще поработать.

Среди этих картин бросается в глаза *Аллегория в честь маршала Бель-Иля.* Это Минерва, или Победа, держащая портрет героя; толстощекая Слава, возвещающая о себе трубными звуками.

И снова Марс, Венера, Юпитер, Геба, Юнона. Без языческих богов этим художникам нечего было бы делать. Хотелось бы мне лишить их этой чертовой мифологии.

Аллегория Валада режет глаз отсутствием гармоничности. Она написана тяжело, никакого понятия о свете, об эффекте. Цвет и рисунок фигур отвратительны; облака столь плотные, что их можно резать ножом. Женщины — долговязые, тощие и застывшие, словно манекены; огромная Минерва, дебелая, грузная. Взгляните-ка на деяния, на расположение всех этих марионеток! Даже аксессуары не написаны как следует.

МАДАМ ВЬЕН. *Хохлатка с цыплятами.* Прекрасная небольшая картина; птица красива, очень красива! Прелестный хохолок, встопорщенные на груди перья, угрожающе полураскрытый клюв, выпуклый, широко открытый, горящий глаз. У нее беспокойный, сварливый и гордый нрав, мне слышно ее квохтанье. Она растопырила крылья, присела наземь; цыплята — под нею, кроме нескольких, которые убежали или собираются удрать. Написана смелой кистью, краски весьма натуральны; цыплята изображены очень мягко — пушистые, наивно-шаловливые птенчики. Все хорошо, даже соломинки возле курицы. Все детали так правдоподобны, что обманывают зрение. Но художница не заметила, что в такой позе курица обычных размеров кажется огромной, так как все ее перья стоят торчком. Мадам Вьен придает изображению пернатых жизненность и подвижность. Эта курица меня удивила: я не думал, что мастерство художницы столь совершенно.

Золотистый китайский фазан. Он сильно уступает курице. Довольно теплые краски, но нет экспрессии, жизненности. Птица так негибка, уныла и прилизана, что кажется чуть ли не деревянной. Мне больше понравилась маленькая клумба на заднем плане — цветы, зелень и кусты, хоть это не в диковинку.

Я сказал, что этот фазан неподвижен, в нем нет жизни, но потом узнал, что мадам Вьен рисовала с чучела; это ее оправдывает.

Чижи, один из которых вылетел из клетки в погоне за мотыльком. После *Хохлатки* смотреть на эту картину не хочется. Чижи словно вырезаны из бука, похожи на канареек; ни легкости, ни миловидности, однообразны по тону, безжизненны. Должно быть, мадам Вьен, чижей вы писали сами, а курицу вам помог изобразить ваш муж!

Букеты цветов. Картина, изображающая цветы в кувшине, — чудесна. Их волокнистые стебли прекрасно переданы, и все на столе, на котором находится кувшин, хорошо размещено.

Другие цветы хуже. *Чижи* утомляют однообразием колорита. Ах, прекрасная *Курица!*

ДЕМАШИ. *Крытая галерея Лувра и руины отеля Руйе.* Крытая галерея — направо; на эту часть падает яркий свет, идущий из какой-то точки слева; в глубине картины — лишь колоннада. Развалины аркад на переднем плане занимают все пространство слева направо и укрывают от взора массивный и безвкусный фон, на котором они высятся. Это умно придумано. Вся передняя часть этих аркад — в полутени. Так одним выстрелом убито два зайца: использованы световые эффекты из-под аркад и замаскирован единственный изъян одного из лучших в мире произведений архитектуры.

Эта картина не без достоинств. Сочетание зданий и руин вызывает интерес. Передний план хорошо скомпонован. Часть стены в левом углу производит хорошее впечатление. Разбитая статуя с орнаментом написана с большим вкусом; вода на переднем плане прозрачна, но все в целом — серо, сухо, жестко. Яркий свет слишком равномерен, его эффект режет глаза; фигуры плохо нарисованы, и эта картина, с хитрым умыслом помещенная рядом с *Античной галереей* Робера, заставляет почувствовать, как велико различие между хорошей вещью и вещью превосходной.

Такие сопоставления устраивает здесь наш друг Шарден[83] в ущерб одному из соперников; но устроителю нет дела до этого, лишь бы вкусы публики развивались и достоинства картин были оценены. Большое спасибо, г-н Шарден: если бы не вы, я, быть может, восхищался бы *Колоннадой* Демаши, так как она не соседствовала бы с *Галереей* Робера. Это все равно что отрывок из Вергилия рядом с отрывком из Лукиана.

Новый вестибюль Пале-Рояля. Руины старого вестибюля. Портал церкви святого Евстафия и часть Нового рынка. Интерьер новой церкви святой Магдалины в Вилль д'Эвеке. Первая картина слаба по цвету, остальные еще хуже. *Новый вестибюль Пале-Рояля* и *Руины старого вестибюля* очень вялы.

Церковь святой Магдалины — прекрасная перспектива, свет хорошо смягчен, большая точность рисунка.

Вообще картины Демаши либо серы, либо желты, как солома; а руины его выглядят как новенькие. Строго говоря, он не живописец; перед нами — тщательно, со вкусом, очень аккуратно раскрашенные эстампы; поэтому его полотна всегда жестки и сухи на взгляд. Перспективу он соблюдает неукоснительно, все предметы производят у него тот эффект, какого следует ожидать. Не думаю, чтобы он был доволен соседством с картинами Робера. Этот художник приехал из Италии, чтобы лишить Демаши всех лавров. Полотна Робера огорчат Демаши, но не исправят его: свою манеру он менять не станет.

Его рисунок *Интерьер церкви святой Магдалины* очень хорошо освещен; эффект достигается мягким, слабым, неясным, белесоватым светом, какой бывает в недавно построенных зданиях, когда лучи проникают сквозь молочно-белые стекла или отражаются от новых стен. Здесь есть и дымка; это светлая

дымка, какая бывает в только что возведенных, закрытых со всех сторон, беленых постройках.

ДРУЭ-СЫН. *Несколько портретов.* Обыденно. Белила первого сорта. Но скажите, что тут за страсти? И кто эти люди: душевнобольные или у них воспаление глаз? Представьте себе лица и волосы словно из взбитых сливок, старые и жесткие ткани, перелицованные и проутюженные, черную, как эбен, собаку с черными же как смоль глазами — и перед вами будет одна из лучших его картин.

ЖЮЛЬЯР. *Три пейзажа под одним номером.* Господин Жюльяр, неужели вы полагаете, что для того, чтобы быть пейзажистом, достаточно понатыкать кругом деревья, изобразить уступы, водрузить гору, пролить воды, преградить им путь обломками скал, раскинуть сельский вид как можно шире, залить его сиянием солнечных или лунных лучей, написать пастуха, а возле него — двух-трех барашков? А вы и не подумали, что эти деревья должны быть написаны сильнее; что нужно внести в их изображение поэтичность, соответствующую характеру сюжета; писать их стройными и изящными или расщепленными, сломанными, растрескавшимися, сваленными бурей, безобразными; что там, где они скучены и листва их густа, они должны образовывать большую и прекрасную массу, а там, где они растут нечасто, отделены друг от друга, воздух и свет должны проникать между их ветвей и стволов; что уступы должны быть написаны теплее; что эти воды, в подражание прозрачности вод в натуре, должны отразить, как в зеркале, чуть ослабленный образ окружающего; что на их поверхности должен трепетать луч; что, встретив на своем пути препятствия, они должны одеться белым кружевом пены; что надо уметь передать эту пену; придать горам внушительный вид; избороздить их ущельями, раскинуть над моей головой их грозящие обвалами вершины, высечь в них пещеры; обнажить их здесь, а там одеть мхом, покрыть щетиной кустарника склоны, украсив поверхность их поэтическими расселинами, чтобы все говорило мне о разрушительности времени, о бренности вещей, о дряхлеющем мире; что игра вашего света должна быть заманчивее; что безграничные просторы должны, удаляясь, стлаться вплоть до того места, где земля сливается с небесами, а горизонт должен уходить в беспредельную глубину; что ограниченные перспективы также обладают своеобразным волшебством; что руины должны быть величественны, мосты — свидетельствовать о живописном и плодотворном воображении, фигуры — привлекать внимание, животные — быть естественными; и что каждая из этих подробностей — ничто, если целое лишено очарования, если, будучи слажено из нескольких отдельных и прелестных в природе видов, оно не являет собой романической картины — такой, какая может существовать где-нибудь на земле. Вы и не подозреваете, что пейзаж бывает пошлым или возвышенным; что очень плох пейзаж, в освещении которого не достигнуто высшее искусство; что пейзаж слабый по колориту, а следовательно, не производящий впечатления — очень плохая картина; что пейзаж, ничего не говорящий моей душе и в котором отдельные части лишены настоящей силы, чудеснейшего правдоподобия, — очень плохая картина; что очень плохая картина пейзаж, где животные и иные фигуры выполнены неряшливо, если только эти недостатки не искупаются всем прочим, доведенным до высших степеней совершенства; что, работая над пейзажем, следует принимать в расчет освещение, колорит, особенности природы, состояние атмосферы в определенное время суток, в то или иное время года; что надо уметь изображать небо, застилая его то густыми, то легкими облаками; надо уметь насытить атмосферу туманами, скрадывать ими очертания предметов; пронизать их массу солнечными лучами; пе-

редавать все явления природы, все сельские сцены; вызывать грозы, насылать наводнения на села, вырывать с корнями деревья, показать хижину, стадо, пастуха, уносимых потоками вод, измыслить сцены, по трогательности не уступающие силе этого бедствия; показать гибель, опасности, помощь в их увлекательности и величественности. Взгляните, как возвышен и трогателен Пуссен; в разгаре веселой сельской сцены он останавливает мой взор на гробнице с надписью: «Et in Arcadia ego»*[84]. Взгляните, как страшен он, когда в другой сцене показывает мне женщину, которую обвила змея, увлекающая ее в пучину вод![85] Если бы я попросил вас написать картину зари, как взялись бы вы за нее? Я, господин Жюльяр, хоть это и не мое ремесло, изобразил бы на холме врата Фив; пред этими вратами видна была бы статуя Мемнона; вкруг статуи — люди разнообразнейших обликов, которым любопытно услышать, как заговорит статуя при первых лучах солнца[86]. Сидящие философы чертили бы на песке астрономические знаки, женщины и дети, растянувшись на земле, спали бы, другие устремляли бы взоры туда, где восходит солнце; вдали виднелись бы группы людей, ускоряющих шаг из боязни опоздать. Вот что значит характеризовать в историческом аспекте время дня. Если вы предпочитаете более простые, более обычные и менее величественные сюжеты, отправьте в лес дровосека; спрячьте в засаду охотника; выгоните из логова диких зверей, рыскающих по сельским просторам; остановите их у опушки леса; пусть они обернутся в сторону полей, откуда, к их прискорбию, изгоняет их приближение дня; снарядите в город крестьянина с лошадью, груженной мешками с зерном, заставьте животное упасть под тяжестью груза; пусть крестьянин с женой хлопочут вокруг него, стараясь поднять на ноги. Оживляйте сцену по вашему усмотрению. Я ни словом не упомянул ни о плодах, ни о цветах, ни о сельских работах — иначе я никогда бы не кончил. А теперь, г-н Жюльяр, скажите мне, пейзажист ли вы. Описываемая мною картина не обязательно хороша. Та, которую я не описываю, картина несомненно скверная; а я ни слова не сказал о картинах г-на Жюльяра...

— Но, — возразит он мне, — разве не нравится вам та картина, где на переднем плане поместил я *Бегство в Египет?*.. — Более других. Ваша Богоматерь неплоха, особенно же складки ее одежды и выражение лица, но в ней есть жесткость, и, если бы я лучше знал старых художников, я сказал бы, откуда вы ее позаимствовали. Ваш святой Иосиф вульгарен и, кроме того, долговяз, донельзя долговяз. У вашего младенца Иисуса живот раздут, как шар; не иначе как он страдает болезнью, которую наши крестьяне называют *грызью*.

ВУАРИО. *Семейная картина.* Справа — отец и мать на балконе, под ним — дети в костюмах савояров. Мать, не глядя, кидает им монеты; она повернулась к мужу и молчит, как и он. Обе эти немые фигуры нехарактерны и невыразительны, а вдобавок — тяжеловесны, серы и слишком малы ростом. Будь балкон ажурным, а фигуры дописаны целиком, их ноги высунулись бы далеко наружу. Остальное не лучше. Дрянная картина. Это — Вуарио, верный себе Вуарио; пусть его родители и учитель будут покараны на том свете! Неужели ни за полгода, ни за целый год этот учитель не увидел, что ученик его неспособен овладеть искусством? Однако толпа топчется около этой бездарной вещи. O vulgus insipiens et infectum!***

Несколько портретов под одним номером.

Аббат де Понтиньи — пошл и грязен.

Мужчина, сидящий за столом в своей библиотеке — холоден, сер, убог.

Кайо — довольно похож, не так плох, но все-таки плох. А если бы он и

* «И я — в Аркадии» (*латин.*).

** О пошлая и мерзкая чернь! (*латин.*).

был хорош (в том смысле, как я это понимаю), то это была бы чистая случайность: так и Шаплен мог бы сложить оду[87], еще какой-нибудь глупец — написать эпиграмму или удачные куплетцы; у каждого возможна случайность.

Вот я и втиснул в двенадцать страниц дюжину художников — поступок честный. Надеюсь, что больше вы не будете жаловаться на многословие статьи о Верне.

...Multoque, in rebus acerbis,
Acrius advertunt animos ad Religionem*.

ДУАЙЕН. *Чудесное исцеление.* Вот как было дело, или, скорее, вот что гласит предание: в 1129 году, при Людовике VI, Париж постигла небесная кара: зараза сжигала у всех внутренности и люди гибли в жесточайших мучениях. Но внезапно эпидемия прекратилась, благодаря заступничеству святой Женевьевы.

При таких обстоятельствах, когда долго длящееся бедствие и невозможность получить помощь от соотечественников вынуждают людей взывать к небу, они склонны делать софистический вывод: «Post hoc, ergo propter hoc»**.

На картине Дуайена святая стоит на коленях, вознесенная на облака, слева, на самом верху; взор обращен к освещенной точке неба над ее головой. Указывая рукой на землю, она взывает к господу... Я мог бы передать ее речь, но здесь это ни к чему.

Под нимбом, сияние которого озаряет лицо святой, в красноватых облаках художник поместил две группы ангелов и херувимов; кое-кто из них оспаривает друг у друга честь держать посох пастушки из Нантера[88] — забавная мысль, идущая вразрез с печальным сюжетом.

Направо, над святой и ближе к ней, — еще одна группа херувимов и еще один слой красноватых облаков, сливающийся с первым. Эти облака темнеют, сгущаются и спускаются, закрывая верхнюю часть здания, которое расположено в правой половине полотна, идет в глубь его и обращено фасадом налево. Это — больница, важный элемент композиции. Полное представление о ней трудно получить, даже разглядывая ее елико возможно пристально. Зритель, стоящий перед картиной, видит лишь часть фасада, так как ее вертикальная граница проходит через косяк входной двери, оставляя ее в целости, через крыльцо на переднем плане и лестницу, ведущую вниз, на улицу, так что отсеченные части крыльца и лестницы образуют массивную стену прямо над уступом, простирающимся во всю длину полотна.

Поэтому зритель, намеревающийся сойти со своего места и попасть в больницу, сначала поднимется на этот уступ; очутившись перед отвесной стеной, свернет налево, увидит лестницу, взберется по ней, перейдет крыльцо и войдет в больницу, переступив порог двери, находящейся на одном уровне с крыльцом. Ясно, что другой зритель, идущий из глубины картины, проделает путь в обратном направлении и будет замечен лишь в том месте, где его рост превзойдет высоту лестницы, которая постепенно уменьшается в размерах.

Первая фигура, бросающаяся в глаза, — больной в горячке, выбегающий из двери. Его голова повязана обрывком ткани, обнаженные руки простерты к святой заступнице. Его остановили и удерживают двое сильных мужчин, обращенных спиной к зрителю.

Справа на крыльце, ближе к переднему плану, изображен огромный труп. Он лежит ничком, наг, длинные руки синевато-бледны, голова и волосы свешиваются к подножию стены.

* «...Когда наступает беда,
К религии многие тянутся скорбной душою».
(*Лукреций.* О природе вещей, III, 53; пер. Ф. Петровского).

** «После этого — значит, вследствие этого» (*латин.*).

Ниже, в самом низком месте уступа, у правого угла стены — канава, из которой торчат ступни другого мертвеца и ручки носилок.

Посередине крыльца, перед дверью больницы, стоит на коленях женщина. Воздев руки к святой, обратив взор к небу, полуоткрыв уста, обливаясь слезами, она умоляет спасти ее ребенка. Рядом — три служанки. Одна, изображенная со спины, поддерживает плачущую под руки и вторит ее горестным воплям, глядя, как и она, на небо. Вторая, подальше, показана анфас, движения у нее те же. Третья, упав на колени у края стены, воздев руки и сложив молитвенно ладони, также взывает к святой.

Позади нее стоит муж скорбящей женщины, держа на руках сына. Ребенок скорчился от боли. Взор отчаявшегося отца устремлен к небу, expectando si forte sit spes*. Мать ухватилась за руку ребенка. Таким образом, в эту композицию, на фоне стены, посередине ее и несколько выше уступа, образующую переднюю, более низкую часть картины, вошла группа из шести фигур: рыдающая мать, поддерживаемая двумя служанками, ребенок, которого она держит за руку, муж, в чьих руках корчится дитя, и третья служанка, стоящая на коленях возле хозяев.

Позади этой группы, немного левее, в глубине, у подножия стены, там, где лестница спускается вниз, уменьшаясь в размерах, видны головы молящихся жителей; их много.

В крайней левой части картины, на уступе, у подножия лестницы и стены, сильный на вид мужчина поддерживает под руки обнаженного больного. Тот одним коленом упирается в землю, другая нога вытянута, туловище откинуто назад; лицо, на котором изображено страдание, обращено к небу, с уст рвется крик, ногти правой руки впились в бок. Мужчина, который поддерживает этого сведенного судорогой больного, показан со спины, а голова его — в профиль; шея открыта, плечи и голова обнажены; в жесте левой руки и во взгляде — мольба.

На этом же уступе, под той же стеной, ближе к заднему плану, чем предыдущая группа, — мертвая женщина, лежащая навзничь. Ноги ее вытянуты в сторону бьющегося в конвульсиях, вся верхняя часть туловища обнажена, в откинутой левой руке — четки; волосы распущены, голова уткнулась в стену. Она лежит на матраце из тика; рядом — солома, одежда, какая-то утварь. Над ней склонился ребенок, показанный в профиль. Он всматривается в лицо матери, пораженный ужасом; волосы его встали дыбом; он не знает, дышит ли она еще или ее больше нет в живых.

За этой женщиной уступ понижается, доходя до правого нижнего угла стены и той канавы, из которой торчат ступни брошенного туда трупа и ручки носилок.

Такова картина Дуайена. Разберем ее: в ней столько и недостатков и красот, что она заслуживает подробного и строгого рассмотрения.

На первый взгляд это громадное полотно величественно, внушительно, влечет к себе, приковывает взор. Оно могло бы внушать и ужас и жалость, но внушает лишь ужас — по вине художника, который не сумел сделать изображенные им сцены волнующими.

Трудно составить себе ясное представление об этой больнице, об этом здании, об этой стене. Неизвестно, чем обусловлен дефект восприятия: возможно — изъяном перспективы, своеобразием, которое вызвано трудностью расположить в одной сцене не связанные друг с другом эпизоды. Во время стихийных бедствий легко можно увидеть нищих поблизости от дворцов, но никогда не видно обитателей дворцов у жилищ нищего люда.

* Выражая, сколь велика надежда (*латин.*).

Из сотни зрителей, даже одаренных умом, характер происходящего уловит не более четверых. Этого можно было избежать, либо следуя советам хорошего архитектора, либо лучше расположив фигуры, сделав композицию более цельной, добившись большего единства ее частей. Дверь не похожа на дверь; невзирая на надпись над нею, это, скорее, окно, из которого больной хочет выброситься; так кажется при первом взгляде.

И затем, скажите, почему сцена происходит перед дверью? Место ли здесь знатной женщине? Ибо она кажется знатной, судя по характеру ее лица, по богатству одеяния, по сопровождающим ее прислужницам, по знакам отличия на груди ее мужа. Догадываюсь, г-н Дуайен: вам представились ужасные сцены каждая в отдельности, а затем вы придумали место, где их объединить. Вам понадобилась стена, чтобы показать на ее фоне голову, руки и свисающие волосы трупа. Вам понадобилась канава, чтобы из нее торчали ступни другого мертвеца. Все это, по-моему, очень хорошо: и больница, и стена, и канава; но когда у двери этой больницы, на этом крыльце, по соседству с этой канавой, среди презренной черни, среди нищих вы изображаете прекрасно одетого, украшенного орденскими лентами правителя города и его супругу в белом атласном платье, я не могу удержаться от вопроса: «Уместно ли это, г-н Дуайен? Уместно ли?»

Ваша святая Женевьева прекрасно выглядит, хорошо нарисована, колорит и одеяние отменные; она воздушна, однако несколько жеманна; так считают и многие другие кроме меня. В манерной позе (руки протянуты в одну сторону, голова повернута в другую) она как будто оглядывается на господа бога и говорит ему свысока: «Кончайте с этим, если можете! Вишь что натворили для препровождения времени!» На ее лице нет ни малейших следов сочувствия и сострадания; при желании можно поместить ее на каком-нибудь *Успении* в манере Буше.

От гирлянды головок херувимов за ней и под ее ногами рябит в глазах: светлые кружки так и мельтешат. Эти ангельчики смахивают на купидонов, но не плотных, а бестелесных — хоть смотри сквозь них! Однако уж коли условлено, что эти выдуманные существа — из плоти и крови, то такими и надо их изображать. Вы сделали ту же ошибку в давней своей картине *Диомед и Венера:* богиня там похожа на большой надутый пузырь, в который нельзя ткнуть пальцем, а то он с треском лопнет. Избавьтесь от этой манеры письма; подумайте о том, что хотя амброзия, опьянявшая языческих богов, была не особенно хмельным напитком и хотя благочестивые мысли, составлявшие, по-видимому, весь рацион наших святых, тоже являлись весьма скудной пищей — все они тем не менее были довольно-таки пухлы, мясисты, жирны, дюжи и упитанны. Ляжки Ганимеда и груди девы Марии должны быть такими, чтобы пощупать их хотелось не меньше, чем у какой-нибудь смазливой потаскушки цыганки, выставляющей напоказ свои прелести.

Далее: очертания густого облака, нависшего над вашим зданием, весьма расплывчаты и вся верхняя часть картины с большим умением выдержана в приглушенных, ослабленных тонах. Но этого, по совести, нельзя сказать о тучах, на которых сидит святая. Дети, тонущие в этих тучах, легки и невесомы, как мыльные пузыри, а тучи плотны, как набитые шерстью мячики, летящие по воздуху.

Из двух ангелов, помещенных непосредственно под святой, один смотрит на младенца, умирающего на руках отца, смотрит с очень естественным и хорошо продуманным участием. Мысль эта пришла в голову очень умному человеку; но ангел и младенец — одного возраста. Сочувствие на лице ангела — это хорошо; но все же не забывайте, что ребенок может спокойно спать во время бури. Я видел, как при пожаре одного замка дети кувыркались по кучам зерна; горящий дворец огорчает четырехлетнего малыша меньше, чем падение до-

мика из карт. Эту природную черту Сорен хорошо изобразил в пьесе «Игрок», с чем я его и поздравляю[89].

Движения бледного как смерть мужчины, который в приступе горячки хочет выброситься из окна или, если хотите, выскочить из двери, вполне естественны, его лицо написано как нельзя лучше. Глаза больного блуждают, ухмылка ужасна, но как все это совместить с общим выражением его лица, на котором написаны и надежда, и боль, и радость?

Этот больной и обе связанные с ним фигуры представляют собой отдельную группу, яркую и немаловажную. Рисунок головы больного отличается большим вкусом, она на редкость выразительна. Руки — как на картинах Карраччи, вся фигура — в стиле первоклассных итальянских художников. Кисть энергичная, одухотворенная; цвет лица именно таков, каким должен быть у подобных больных (правда, я их никогда не видел, но это не важно). Говорят, будто это — подражание Миньяру; ну так что ж? «Quisque suos patimur manes»*, — говорит безумец Рамо[90]. Что касается двух мужчин, поддерживающих больного, то пропорции их тел, если только я не ошибаюсь, таковы, что дорисуй их живописец — их ноги оказались бы ниже той стены, на фоне которой они изображены. Впрочем, персонажи эти добросовестно исполняют свои роли, одеты как следует, колорит верен. Но, повторяю, они препятствуют больному не столько выброситься в окно, сколько пройти в дверь — результат причудливой компоновки места действия.

Мне очень досадно, г-н Дуайен, но самая интересная часть вашей картины — рыдающая мать со служанками и отец, держащий ребенка на руках, — совершенно не удалась.

Во-первых, эти три служанки и их хозяйка образуют беспорядочное скопление голов, рук, ног, тел — хаос, в котором глазу трудно разобраться; долго смотреть на него невозможно. Голова матери, умоляющей пощадить ее сына, хорошо причесана, волосы — в полном порядке; лицо у нее неприятное, его цвет недостаточно плотен, под кожей не чувствуется костей, лицу не хватает подвижности, выразительности, скорби, несмотря на проливаемые слезы. Руки — словно из цветного стекла, ног не различить. Ее атласное платье образует яркое цветовое пятно; хоть вы и пытались позднее умерить его яркость, оно продолжает вносить дисгармонию; блеск платья также приглушает тона кожи. Высокая служанка, видная со спины, повернута и склонена самым непривлекательным образом. Рука, которой она поддерживает свою госпожу, словно окоченела и неизвестно на чем покоится; зад широкий, самый уродливый женский зад, какой я когда-нибудь видел; куда до него тем мощным задам вакханок, какие вы писали для г-на Ватле! Между тем одежда этой неприглядной фигуры наброшена не кое-как, а хорошо облегает тело; застывшая рука — отличного цвета, краски плотны; сомнительно только, кому она принадлежит — этой служанке или другой, в зеленом, что рядом. Та, помогающая первой успокаивать госпожу, красива, характерна, выразительна, но целиком взята у Доменикино. Третья, присевшая на корточки, просто омерзительна; хуже того, она — словно подурневшая хозяйка; бьюсь об заклад, что обе написаны с одной и той же натурщицы. Цвет лица и здесь недостаточно плотен. А зачем этот блик на пояснице? Разве вы не видите, что он вредит общему эффекту и что следовало либо приглушить его, либо, наоборот, сделать шире? Младенец в пеленках хорош; он мучается, кричит, но немного гримасничает. Я не требую от отца большей экспрессивности; другое дело, что он мог бы держаться с бóльшим достоинством: ведь он выглядит скорее слугой этой женщины, чем ее мужем, — таково общее мнение. По-моему, он грубоват и вместе с тем добродушен, как че-

* «Каждый претерпевает свои муки» (*латин.*).

лядь тех времен. Мне нравятся его волосы, они в моем вкусе; вдобавок он выразителен и колорит его как нельзя более ярок, возможно, даже чересчур, как и колорит ребенка. Эта группа, выступая на первый план, заслоняет мать, так что вряд ли последняя видит святую, к которой обращается; но благодаря этой матери с ее служанками, выдвинутыми вперед, нижние фигуры кажутся огромными.

Все единодушно хвалят вашего больного, впившегося ногтями себе в бок; эта фигура в духе Карраччи — и по цвету, и по рисунку, и по экспрессии. Его лицо и движения повергают в дрожь; но лицо прекрасно, его не обезображивает страшная боль. Он страдает, невыносимо страдает, но не гримасничает. Поддерживающий его мужчина очень хорош, но макушка его головы, волосы и плечо чуточку отливают медью: вы хотели придать им теплый оттенок, а получился кирпичный. Боюсь также, что эта группа недостаточно выступает на передний план — или другие не отодвинуты назад, как следовало бы.

Что касается мертвой женщины, лежащей на соломе с четками в руке, то чем больше я на нее смотрю, тем прекраснее она мне кажется. О, какая красивая, значительная, впечатляющая фигура! Как она проста, как искусно полускрыта одеждой, как естественно мертва! Как характерна, хотя лицо видно в ракурсе, ибо запрокинуто назад. И как сохраняет свою характерность и красоту, сохраняет в самой неблагоприятной позе! Коль эта фигура — вашей кисти, то, даже если бы картине больше нечего было бы поставить в заслугу, вас никто не назовет заурядным художником. Мазки густы, цвет хорош, но ярко-зеленое платье не способствует тому, чтобы голова выделялась на фоне стены. Говорят, что она заимствована из *Чумы* Пуссена; ну так что ж? Разбросанные вокруг солома, платье, тиковый тюфяк — все написано хорошо, смелой кистью. Не знаю, что подразумевать под тяжелой манерой письма, так называемой «немецкой»; faciunt nimis intelligendo, ut nihil intellig*?

Ребенок в полутени, склонившийся над мертвой матерью, в высшей степени выразителен; нельзя лучше передать его испуг и неуверенность, нельзя написать его с большей силой; этот ребенок — верх совершенства. Его стоящие дыбом волосы прекрасны. Рисунок, манера письма хороши.

Когда я сказал Кошену: «Даже если бы этот уступ написал Лутербур или другой профессиональный пейзажист, он не был бы выдержан в более теплых тонах», он мне ответил: «Сущая правда, но тем хуже». Может быть, вы и правы, друг Кошен, но я вас не понимаю.

Голые ступни мертвеца, торчащие из канавы, — это хорошо задумано, трагично; к тому же они красивы, хорошо написаны, колорит схвачен верно. Но верхняя часть канавы пуста; при желании создать впечатление, что в ней полно мертвецов, показать это надо было иначе. Здесь — только пара ног, подобно тому как у Рембрандта из могилы Лазаря воздета ввысь лишь пара рук[91]. Но обстоятельства там и здесь различны. Рембрандт потрясает, хотя дает увидеть лишь две руки; вы могли добиться того же, показав не только две ноги. Я не могу заполнить пустое место с помощью воображения.

Столь же хорошо задуман и столь же трагичен мужчина, чьи голова, волосы и обнаженные руки свешиваются со стены. Знаю, что иные из слабонервных зрителей в страхе отведут от него взгляд; но что мне за дело до этого? У меня нервы крепкие, мне нравится читать у Гомера о воронах, которые собрались возле трупа, выклевывают ему глаза и хлопают крыльями от радости[92]. Где же и могут встретиться ужасные сцены, образы, наводящие страх, как не в картинах, изображающих битвы, муки голода, эпидемию чумы? Вздумай вы следовать советам людей с утонченным вкусом, боящихся чересчур сильных ощущений,

* «Чрезмерно соображая, ничего не понимают? (*латин.*).

то убрали бы и больного, в горячечном бреду кидающегося в окно, и другого, у подножия стены, впившегося ногтями себе в бок; а то, что осталось бы от вашей картины, я сжег бы, за исключением женщины с четками, чьей бы кисти она ни принадлежала.

Но покинем ненадолго художника Дуайена, чтобы поговорить о кое-чем другом; большой беды от этого не будет. Цитируя приведенные выше слова Гомера, я подумал о том, почему высказывания о них столь различны. Воображению представляются трупы, выклеванные глаза, вороны, хлопающие крыльями от радости. В трупах нет ничего отталкивающего, живописцы то и дело рисуют их, не раздражая наше зрение; в поэзии это слово употребляется очень часто. Если тело еще не сгнило, сохранило свою форму, если члены его, подвергаясь разложению, еще не распались, не кишат червями, то вкус не отвергнет этот образ в обоих видах искусства. Выклевываемые воронами глаза — другое дело. Я зажмуриваю свои, чтобы не видеть эти белесые шары в кровавых прожилках, наполовину вырванные из орбит клювами хищных птиц. Эти жестокие птицы, хлопающие крыльями от радости, ужасны, но красивы. Какой же эффект должна производить подобная картина в целом? Различный, в зависимости от того, на чем остановится воображение. На чем же оно должно остановиться в первую очередь? На трупе? Нет, это образ обычный. На выклеванных глазах? Нет, ибо есть более редкий образ — птицы, *хлопающей крыльями* от радости. Вот почему этот образ дается в конце; благодаря этому он затушевывает отвратительные образы, предшествующие ему. Вот почему есть разница между образами, следующими в таком порядке: *«Я вижу ворон, которые хлопают крыльями над твоим трупом и выклевывают ему глаза»*, и в таком порядке, как у поэта: *«Вижу ворон, собравшихся у твоего трупа; они выклевывают ему глаза, хлопая крыльями от радости»*. Вдумайтесь, друг мой, и вам станет ясно, что последний образ больше привлекает ваше внимание и избавляет от отвращения, которое могут вызвать остальные образы. Следовательно, существует диктуемое вкусом искусство распределять образы в поэзии и в живописи так, чтобы они не производили неблагоприятного впечатления, искусство привлекать взор к желаемому месту. Так Тимант окутывает покрывалом голову Агамемнона[93]; так Тенирс показывает лишь голову мужчины, справляющего нужду за изгородью. Так делает и Гомер в цитированном мною месте. Это искусство — не только в выборе последовательности образов; многое зависит от выбора выражений — энергичных или вялых, простых или фигуральных, длинных или коротких. Здесь особенно велика роль и магия просодии, замедления или убыстрения декламации. Бóльшая часть наших бедняг-сочинителей «Поэтик», не исключая Мармонтеля, не понимает этого.

Мне кажется, однако, что синеватость трупа у Дуайена не должна быть столь равномерной; разложение отдельных частей тела не идет с одинаковой скоростью и сопровождается всевозможными пятнами, весьма разнообразными. Нужно было придать ему рельефность, он не очень выделяется. Поместив его в полутень, художник поступил очень хорошо.

Вернусь к больному в горячке, раздирающему себе бок. Он извивается в конвульсиях с головы до ног; это видно по мускулам его лица, шеи и груди. Судорога сотрясает его руки, живот, бедра, икры, ступни; это передано очень хорошо, очень искусно. Говорят, что размеры вытянутой ноги слишком велики. Не знаю, право, присоединиться ли к этому мнению? Форма ноги кажется мне незавершенной.

В картине Дуайена мне больше всего нравится то, что хотя она состоит из множества фигур, но все в ней подчинено одной-единственной цели, причем каждой фигуре свойственны свои действия и движения; все они так или иначе связаны со святой, и эту связь сохраняют даже трупы. Красивая женщина,

умершая под стеною, испустила дух, взывая к святой. Руки ужасного мертвеца были воздеты к небу, когда он умирал.

И вместе с тем не могу утаить, что картина Дуайена вымучена, что в расположении фигур и эпизодических сцен нет естественности, непринужденности. Чувствуется, что художник старался изо всех сил, лез из кожи вон. Поясню это.

Во всякой композиции есть линия, проходящая через центры масс или групп, пересекающая все планы, то простираясь в глубину картины, то выходя ближе к зрителю. Если эта линия, которую я назову связующей линией, все время делает повороты, виляет, петляет; если эти зигзаги, даже небольшие, под прямым или другим углом, многократно повторяются, то смысл композиции будет темен, неясен; глаз будет перескакивать с одного на другое, блуждать, как в лабиринте, с трудом уловит связь. Если же, напротив, линия эта не делает изгибов и на всем протяжении не находит никакой задержки — композиция будет лишена стройности, бессвязна. Если, наконец, эта линия прервется, то в композиции образуются пустоты, провалы. Почувствовав этот изъян, пустоты заполняют ненужными деталями; но один недостаток нельзя устранить с помощью другого.

Превосходный пример неправильного и неудачного расположения фигур, смехотворного обрыва связующей линии представляет для учеников картина *Христос в Гефсиманском саду,* выставленная Парроселем в этом году. Его фигуры расположены в три параллельных ряда, так что картину можно разрезать на три части (одинаково плохие).

В этом отношении небезупречно и *Чудесное исцеление* Дуайена. Связующая линия в нем извилиста, сворачивает то туда, то сюда, вьется ужом. За ней трудно следить; иногда она вызывает сомнения, а порой обрывается, и нужно напрягать зрение, чтобы идти далее.

У хорошо скомпонованной картины лишь одна-единственная линия связи, ведущая в правильном направлении и того, кто смотрит, и того, кто пытается сделать описание.

Другая беда — возможно, самая значительная — недостаточное знание перспективы. Хотелось бы, чтобы передний и задний планы различались отчетливо, чувствовалась глубина. Но в картине мало воздуха и простора, ничего не отодвинуто вглубь и не выдвинуто вперед. И больной, кидающийся из окна, и умоляющая мать на коленях, и три поддерживающие ее служанки, и муж с ребенком на руках — все эти фигуры хаотично сливаются в компактную массу. Если в глубине, за отцом, вы представите себе вертикальную плоскость, параллельную полотну, а перед ним — другую, тоже параллельную, то у вас получится коробка шириной всего около шести футов, где и происходят все сцены Дуайена и где его персонажи, страдающие от тесноты не меньше, чем в больнице, погибнут от удушья.

Еще бóльшую путаницу, дисгармонию вызывают и еще больше утомляют глаза желтоватые тона, слишком близкие и слишком часто вторящие друг другу. Желтоваты и облака и цвет тел; одежды — либо желтые, либо красные с примесью желтого; плащ главной фигуры — светло-желтый, украшения у нее — золотые; повязки, бинты отливают желтизной; желта и высокая служанка с огромным задом. Вводя повсюду один и тот же цвет, художник стремился избегнуть пестроты, а в результате получилась монотонность. И совсем никуда не годится, когда оба этих недостатка — рядом.

Дуайена упрекают — и оправдаться ему нелегко — в том, что он заимствовал из одной картины Рубенса общий замысел своего огромного холста и расположение фигур; утверждают, что они размещены там точно так же. В таком случае меня не удивляет нехватка воздуха и ошибки в перспективе; все эти изъяны проистекают от такой формы плагиата. Гравюра хорошо передаст, где что находится, как размещены группы; она обозначит даже свет и тени, с ее помощью можно

обособить предметы; но на полотне добиться этого очень трудно. У каждого художника есть свои секреты; когда он задумывает картину, то собирается использовать лишь свойственные ему приемы; вашими приемами они никогда не станут. Трудно создать картину по описанию, как бы оно ни было подробно; еще труднее, возможно, создать ее, исходя из гравюры. Отсюда — значение отсутствия светотени: ничто не отдаляется, не приближается, не группируется, не обособляется, не выходит на передний план и не отступает на задний, не взаимосвязано, но и не стоит особняком; нет более ни гармонии, ни четкости, ни эффекта, ни очарования. Из-за этого фигуры, слишком выдвинутые вперед, будут чересчур велики, а слишком отодвинутые вглубь — чересчур малы; или, что бывает чаще всего, они скучены, нет ни простора, ни воздуха, ни глубины — сочетание отдельных объектов, словно вырезанных и искусно наклеенных, множество сцен, как бы происходящих между двумя перегородками, расстояние между которыми не превышает толщины холста и рамы. Дело не только в том, что нехватка воздуха и перспективы отодвигает фигуры с переднего плана на задний и обратно; вдобавок — новая беда! — кажется, что они оттеснены либо слева направо, либо справа налево или насильственно удерживаются в пространстве, ограниченном рамой; начинаешь бояться, что, если раму убрать, все они разбегутся...

Колорит налицо; скажу больше: он тщательно разработан, но гармонии нет; и хотя все написано в теплых тонах, на нее нельзя смотреть долго, не утомляя взор; особенно это относится к группе из шести фигур, помещенных у стены. От этой группы нестерпимо рябит в глазах; но этого нельзя сказать о нижней части картины, об уступе и тучах, клубящихся наверху.

Еще один недостаток: здание построено в греческом или римском стиле, между тем как действие происходит в те времена, когда уже была развита готическая архитектура, — излишняя вольность. Впрочем, по колориту здания неплохи.

Несмотря на все, в чем я упрекаю картину Дуайена, она хороша, очень хороша; в ней есть пылкость, фантазия, вдохновение. Рисунок четок, картина полна экспрессии, движения, весьма красочна и производит большой эффект. Художник обнаруживает себя здесь как человек, и притом с неожиданной стороны. Это, безусловно, лучшая его вещь. Ее можно выставить где угодно, сравнить с произведением любого старого или современного живописца; от этого сравнения она не утратит своих достоинств. Можете говорить все, что вам вздумается, шевалье Пьер. Если это — лишь мазня ученика, то кто же тогда вы сами? Не думаете ли вы, что мы забыли всю пошлость *Меркурия и Аглавры*, которых вы без конца переделываете (а они все еще нуждаются в переделке), всю посредственность *Распятия*, хоть оно и скопировано с одной из лучших картин Карраччи?[94] Есть люди, преисполненные постыдной и низкой зависти. Сначала обретите право смотреть свысока, но и тогда не пользуйтесь им, шевалье Пьер; так будет лучше.

Знаете ли вы, мой друг, почему Грёз и Пьер так ополчаются на беднягу Дуайена? По той причине, что Мишель, директор живописной школы, скоро уйдет в отставку[95] и все они зарятся на его место. Дуайен в достаточной степени отомстил своим критикам, заслужив одобрение публики и лестный отзыв Академии, которая за эту картину назначила его профессором-адъюнктом.

В одной статье (где я намеревался доказать, что расцвет науки наступает лишь однажды и что в эту эпоху расцвета лишь один момент подходит для рождения великого человека) я уже говорил, что настоящий талант в живописи, скульптуре, архитектуре, красноречии, поэзии может появиться, лишь когда ум сочетается с энтузиазмом, а здравый смысл — с вдохновением. Такое уравновешенное сочетание встречается очень редко и длится недолго,

но без него все произведения искусства либо экстравагантны, либо холодны. Дуайену грозит одна опасность: опьяненный успехом *Чудесного исцеления*, который объясняется скорее поэтичностью сюжета, чем мастерством (ибо, скажу напрямик, с точки зрения живописи это всего лишь великолепный эскиз), он может перейти границу, голова у него закружится и он впадет в крайности. Он на правильном пути; но один неверный шаг — и он провалится, потерпит фиаско. Вы скажете, что предпочитаете экстравагантность пошлости; я тоже. Но есть золотая середина, привлекающая нас обоих куда более.

Я имел честь видеть самого художника; трудно поверить, но он прекрасно разыгрывает из себя скромника. Хоть его прямо-таки распирает от гордости, он делает все, чтобы это скрыть. С удовольствием слушает похвалы, но когда они неумеренны, у него хватает духа их оспаривать. Искренне сожалеет, что потратил много времени на портреты вельмож и дам, столь губительно влияющие на талант; собирается учиться. Больше всего ему нравится, когда его хвалят за мастерство. Он не принадлежит ни к одной современной школе. Действительно, его стиль и кисть самобытны; он хочет заимствовать лишь у Рафаэля, Гвидо Рени, Тициана, Доменикино, Лесюера, Пуссена. Мы позволим ему советоваться с этими талантами, искать у них ответы на свои вопросы, призывать их на помощь, но не обкрадывать. Пусть один научит его рисовать, другие — овладеть колоритом, располагать группы, осваивать передний и задний планы, связывать между собой отдельные места картины, постичь волшебство света и теней, добиваться гармонии, соответствия, экспрессивности. В добрый час!

Посетители, кажется, считают картину Дуайена самой лучшей в Салоне, и меня это не удивляет. Островыразительный сюжет — например, бесноватый, который с пеной у рта, с блуждающим взором заломил руки, — производит на преобладающую часть зрителей более сильное впечатление, чем красивая обнаженная женщина, спокойно спящая, пока вы разглядываете ее плечи и бедра. Большинство зрителей неспособно воспринять неуловимое обаяние, которым веет от этой фигуры, оценить ее негу, грацию, простоту, естественность. А на вас и на меня все это действует неотразимо, мы попадаемся в эти тенета, и они затягивают нас.

...Aeterno devincti vulnere amoris*.

Разве не правда, что в первой сцене Теренция и в *Антиное* вдохновения не меньше, чем в любой сцене Мольера, в любом произведении Микеланджело? Мое мнение на этот счет было несколько легкомысленным. Я постоянно делаю ошибки, так как язык не подсказывает мне вовремя нужные выражения, не развиваю свои мысли из-за отсутствия убедительных слов, могущих передать мои доводы. В глубине души думаю одно, а говорю другое. Вот в чем преимущества человека, живущего в одиночестве: он разговаривает сам с собою, задает себе вопросы и получает ответы, молча слушая самого себя. Его ощущения постепенно созревают; он обретает голос, способный открыть людям глаза, увлечь их.

O rus! quando te adspiciam**.

Вьен и Дуайен подправляли свои картины на месте. Там я их не видел; но сходите в церковь святого Роха[96]: как бы Дуайен ни старался, держу пари, что его картина, обратив на себя ваше внимание хорошим общим колоритом, все-таки оттолкнет царящим в ней разладом. Держу пари, что она утомит вас; вы увидите, что в ней нет ни переднего, ни заднего плана; что ни одна задача не решена; что невозможно сказать, где находятся фигуры, изображенные на

* «Сраженные вечною раной любви» (*Лукреций*. О природе вещей, I, 34; пер. Ф. Петровского).

** «О деревня! Когда я увижу тебя!» (*Гораций*. Сатиры, II, 6, 60).

крыльце; что толстая служанка с огромным красным задом вовсе не кажется написанной свободной кистью, а все так же уродлива и сидит все в той же некрасивой позе; картине не хватает уравновешенности; вы всюду заметите furia francese*; фигура отца, держащего ребенка, слишком велика, чтобы находиться там, куда ее поместил художник; et caetera, et caetera**. Эти пороки нельзя исправить кончиком кисти; ma, comè ogni medaglia ha il suo riverso***, нижняя часть картины по-прежнему хороша, тона ее теплы, ярки и естественны. В группе из двух мужчин, один из которых раздирает себе бок, по-прежнему видна рука большого мастера (хотя, возможно, у Рубенса или другого живописца есть бесноватый, послуживший Дуайену образцом). Но даже если он заимствовал эту фигуру, то ut conditor et non interpres****. Грёзу, сделавшему этот упрек, следовало бы помалкивать, ибо нетрудно показать ему самому картины кое-каких фламандцев, где можно найти позы, фигуры, выражения лиц, множество аксессуаров, которые он сумел использовать (что нисколько не умаляет достоинств его работ).

Нижняя часть картины Дуайена свидетельствует о большом его таланте. Если он станет немного серьезнее; если его полотна будут продуманнее, кисть — увереннее; если он сумеет лучше располагать фигуры, не громоздя их друг на друга; будет больше изучать великих мастеров, увлечется их простотой; станет гармоничнее, строже к самому себе, вместо того чтобы добиваться внешней эффектности, — вы увидите, какое место он займет во французской школе живописи. У него есть воображение, но он разменивает его на мелочи, которые вредят цельности впечатления. Оно проигрывает, если разбирать подробно, но у художника есть чутье, острое чутье; это очень важно. Пусть он его развивает, вот мой совет.

Несмотря на то, что верхняя часть картины не выдерживает сравнения с нижней, льющееся сверху сияние показано эффектно, хотя обычно об этом забывают. Hic quoque sunt superis sua jura*****, и все напоминает о моем эпиграфе:

...Miltoque, in rebus acerbis,
Acrius advertunt animos ad Religionem******.

Дуайен и Вьен почувствовали необходимость подправить свои картины на месте. Это должно навести живописцев на мысль о том, что в мастерской надо создавать те же условия, то же освещение, как и там, где будут висеть их полотна.

Картина Вьена меньше потеряла в церкви святого Роха, чем картина Дуайена. Вьен остался простым, мудрым и гармоничным; от Дуайена в глазах рябит, он слишком ярок, неровен, утомляет. Нижние фигуры покажутся вам гораздо лучше, чем верхние.

Дайте Вьену недостающую ему пылкость Дуайена; дайте Дуайену мастерство Вьена, которого ему не хватает, и перед вами будет два великих художника. Но это вряд ли возможно; по крайней мере такого сочетания еще не видели; и первый из всех художников останется вторым, если рассматривать каждую сторону его мастерства в отдельности.

* Галльское неистовство (*итал.*).
** И так далее, и так далее (*латин.*).
*** Но, так как у всякой медали есть оборотная сторона (*итал.*).
**** Как творец, а не как посредник (*латин.*).
***** И у высшего имеются свои преимущества (*латин.*).
****** «...Когда наступает беда,
К религии многие тянутся скорбной душою».
(*Лукреций.* О природе вещей, III, 53; пер. Ф. Петровского).

Сходите посмотреть летним вечером на картину Дуайена, и глядите на нее издали. А утром, тоже летом, сходите посмотреть картину Вьена, глядя на нее с близкого или далекого расстояния, как захотите; останьтесь там до вечера, и вы увидите, как по мере угасания естественного света угасает яркость всех частей холста. Интенсивность всех изображенных действий постепенно ослабевает, как интенсивность жизни, когда дневное светило исчезает. На полотне, как и в природе, воцаряются сумерки.

КАЗАНОВА. *Битва.* (Небольшая батальная картина). Хороший баталист, насколько можно быть таковым, никогда не видев сражений. Древние скандинавы брали своих поэтов с собой на поле битвы. Они приводили их в самую гущу войск; они говорили им: «Смотрите, как сражаемся мы и умираем. Будьте очевидцами нашей доблести и наших деяний. Воспевайте то, что увидите, дабы память о нас вечно жила в нашей отчизне и стала наградою за кровь, пролитую нами ради нее». Священные эти мужи пользовались равным уважением обеих враждующих сторон. После битвы настраивали они свои лиры и извлекали из них звуки радости или скорби, смотря по тому, принесла ли она победу или поражение. Их образы были просты, сильны и правдивы. Рассказывают, что некий жестокий победитель приказал умертвить бардов из вражеского стана. Но единственный из них, избегнув меча, поднялся на высокую гору, воспел гибель злополучных своих соплеменников, обрушив проклятия на их победителей-варваров, предрек им бедствия, посулил забвение и ринулся со скалы[97]. Народы эти почитали своей священной обязанностью прославлять в песнях тех, кто познал счастье погибнуть с оружием в руках. Оссиан — вождь, воин, поэт и музыкант — услышал ночью шелест деревьев под окном своего жилища; он поднялся и воскликнул: «Души друзей моих, я внемлю вам; вы упрекаете меня за мое молчание». Он взял лиру, запел и, пропев, сказал: «Души друзей моих, отныне вы бессмертны; утешьтесь же и не тревожьте моего покоя». Некий бард, слепой старец, велел отвести себя к могилам своих детей; он сел, положил руки на хладный камень, скрывающий их прах, и воспел их[98]. Тем временем нежное дуновение ветерка или, вернее, блуждающие души его сыновей ласкали его лик и играли длинной его бородой. О прекрасные нравы! О дивная поэзия! Нужно видеть то, что живописуешь, то, о чем слагаешь стихи.

Скажите-ка, г-н Казанова, видали вы хоть когда-нибудь сражение? Нет. Ну а в таком случае, как ни богато ваше воображение, вы останетесь посредственностью. Последуйте за войском, отправляйтесь в путь, смотрите и живописуйте! Но возвратимся к *Битве.*

Это — ярая стычка кавалеристов, искусно скомпонованная. Фигуры людей и лошадей хорошо нарисованы и полны экспрессии. Красивая вещь; в упрек ей можно поставить лишь чрезмерную яркость цвета; от этого сюжет, который должен преисполнять ужасом, принимает игривый оттенок. Краски могут и отливать глянцем без яркости и быть яркими без блеска; иногда они либо ярки, либо блестящи, а гармонии нет и в помине.

Рассказываю об этом сюжете, не описывая его. Батальную картину описать нельзя, ее надо видеть.

Битва. (Парная к предыдущей). В центре — большая красивая группа; впереди — всадник на белом коне. За ним, ближе к заднему плану, — другой, затем огромная убитая лошадь рыжей масти. Под ногами лошадей — лежащие навзничь мертвые и умирающие солдаты. По бокам — отдельные стычки, полускрытые пламенем, пылью и пороховым дымом, постепенно уходящие в глубь картины, как бы увеличивая объемность изображенной сценки и усиливая значение главной группы. Хорошо, в теплых тонах, написано небо, ярко освещенное красноватыми отблесками с густыми клубами дыма. Много разно-

образных эпизодов; живописная, наводящая страх стычка, в ней — и хаос и гармония. Вот все, что я могу сказать. Но что это вам даст? Ничего. Такое описание подходит к сотне разных картин, а не только к картине Казановы.

Испанский всадник в старинном одеянии. Очень красивая маленькая картина. Нет, ошибаюсь: большая, красивая. Композиция весьма проста, удачна, но нужен немалый вкус, чтобы ее оценить. В колорите и в фигурах нет ни пышности, ни парадности, они не бьют на внешний эффект; ничего импонирующего большинству зрителей, все выдержано в спокойных тонах. Это — строгое искусство. Изображен один лишь всадник на лошади; он летит прямо на вас. И человек и послушный ему конь переданы весьма достоверно. Они словно соскакивают с полотна, на них сосредоточен свет, все остальное — в полутени. Всадник прекрасно держится в седле; лошадь, спускаясь с холма, чуть припала на задние ноги. Справа вдали — пригорок; за ним движется отряд солдат, видны лишь их головы, ниже брюха лошади. Hic equus non est omnium*. Нужно большое мастерство, большое тяготение к естественности и простоте, чтобы привлечь зрителя столь малым.

Два пейзажа с фигурами. На первом из них, слева, — большая скала, у подножия которой течет поток; его переходят вброд путники, в том числе женщина, несущая на спине ребенка. Вблизи — несколько баранов, затем — женщина верхом на лошади, держащая собачку; наконец, мужчина, остановившийся, чтобы напоить лошадь. Справа от потока — другие путники, один — вдали.

Фигуры с левой стороны, хотя смотреть на них приятно, несколько сливаются с ровной и одноцветной скалой, которая спереди обрывается отвесно. Если бы художник изменил ее форму, чтобы на ровной поверхности появились впадины и выступы, то фигуры сделались бы рельефнее; если же оставить скалу гладкой, надо было варьировать тона, чтобы между скалой и фигурами чувствовалось пространство.

Второй пейзаж, который я опишу, гораздо лучше. Это очень красивая картина, по крайней мере для тех, кто умеет смотреть. С правой стороны — огромная гряда скал. Она находится в полутени, поросла травой и кустарником. Это не голые, мертвенные, непривлекательные утесы: они покрыты нежным мхом, кое-где темно-зеленым, кое-где желтоватым, теплого оттенка. Они как бы делят пейзаж на две половины и тянутся справа налево; между ними протекает ручей. Справа от него, на берегу, — два пастуха верхом; около них, ближе к переднему плану, — коза; немного левее — пастушка, сидящая на земле; недалеко от нее — несколько овец. Вдали скалы кончаются; в просвете между ними видны небо и тучи. Эти тучи окутывают гряду скал на заднем плане, затем отделяются от нее и плывут над равниной, заслоняемой этой грядой. Напротив просвета между скалами, на самом переднем плане, — холмы, естественное их продолжение.

На одном из холмов художник поместил крестьянина с лошадью. Левая сторона этой сельской сценки замыкается двумя большими деревьями; они высятся между валунами и склонены налево. Эти деревья, написанные смелой кистью, весьма поэтичны. Небо столь воздушно, что, приняв сначала этот вид за картину Лутербура, сразу обнаружил свою ошибку, ибо ему не свойственна такая манера. Пейзаж красив, хорошо скомпонован, весьма натурален, очень эффектен.

Две небольшие картины, изображающие: одна — кузнеца, другая — кабачок. Кузнец. Справа — разрушенная аркада, которая внизу полузакрыта изгородью из штакетника, а наверху поросла кустами. Там же на переднем плане сидит солдат. Левее, в глубине, — всадник на гнедой лошади. Он держит под уздцы другую, которую подковывают. Ременная петля заставляет коня держать

* Эта лошадь не всё (*латин.*).

ногу поднятой. Кузнец набивает подкову на копыто; сзади — подмастерье, присевший на корточки; слева живописная кузница, крытая дранкой. Видна корзина с углем и кузнечные инструменты. Вся эта часть картины выдержана в полутонах; солнечным светом озарен лишь круп подковываемой лошади.

Кабачок. Другая картина в стиле Воувермана; она эффектнее предыдущей. Справа кабачок, у двери его поленья дров, корзины, бочки; на некотором расстоянии от двери — трактирщик с полным стаканом в одной руке и с бутылкой в другой. Левее, в глубине, — слуга, принесший два ведра с водой, чтобы напоить лошадей. Одна из них без всадника, но со скаткой на спине; с ленчика седла свешивается фонарь; она пьет. На другой лошади сидит всадник со стаканом в руке. За кабачком, в глубине, — полуразвалившиеся лачуги, слева — тоже; у этих домишек — куры, утки и другие птицы.

Я сказал, что обе картины — в стиле Воувермана, что верно в отношении как сюжета, манеры письма, так и красок, эффектности. Мне думалось, что это мастерство утрачено навсегда; Казанова воскресил его. Кое-какие придирчивые знатоки считают, что эта манера письма фальшива и в природе не найти близкого к ней образца. Отрицать это я не могу, ибо никогда не видел ничего похожего; но эта манера так чарует, так привлекательна и гармонична, так запоминается, производит столь сильное впечатление, что я смотрю, любуюсь и молчу, Однако ведь существует лишь одна природа; можно ли узаконить столько разных способов подражать ей и одобрять все эти способы? Как вы думаете, мой друг? Не происходит ли это из-за того, что, признавая недостижимость изображения природы с абсолютной точностью — может быть, это и хорошо, — мы позволяем искусству отклоняться в ту или иную сторону от условленной границы? Так в любом поэтическом произведении всегда есть немного вымысла, доля которого никогда не была и не будет установлена. Дайте художнику свободу самовыражения; его манера одним понравится, другим — нет. Если признано, что солнце на полотне не такое, как на небе, и не может быть таким, то из этого признания нужно сделать целый ряд выводов. Во-первых, не требовать от искусства больше, чем ему доступно; во-вторых, чрезвычайно осторожно судить о любой картине, где царит полная гармония.

Хотите уяснить себе, в чем разница между впечатлением от всего непрозрачного, плотного, однотонного, лишенного оттенков и переходов, и тем эффектом, какой производят качества, противоположные этим недостаткам? Сравните круп белой лошади у Казановы с крупом белой лошади в одной из батальных картин Лутербура. Повторив это сравнение многократно, вы станете весьма взыскательным критиком.

Небольшая картина, изображающая всадника, подтягивающего сапог. Направо вдали — речка, через которую переправляются два всадника. На довольно высоком и широком берегу этой речки — кавалерист верхом, держащий под уздцы лошадь своего товарища, который, левее и ближе к заднему плану, спешился и подтягивает сапог.

Вот вам другой образчик той же фламандской школы. Но меня сильно раздражает этот термин, который с оттенком презрения намекает на подражательность и может отбить у художников охоту следовать примеру лучших мастеров былых времен. Как! Неужели если мне покажут картину, написанную в манере Рубенса, Тициана или Доменикино во всех отношениях столь хорошо, что я и другие примут ее за подлинную, — разве она не будет замечательным произведением искусства? Мне кажется, что любой литератор был бы доволен собой, написав страницу, которую потом примут за цитату из Горация, Вергилия, Гомера, Цицерона или Демосфена, или два десятка стихов, которые припишут Расину или Вольтеру. Разве нет у нас огромного количества стихотворений в стиле Маро[99], и разве мы не ценим их, хоть это подражания чистой воды?

Казанова — настоящий баталист; но, повторяю, никакое описание батальной картины ничего не даст тому, кто не видел ее своими глазами. Чем больше вы будете вдаваться в детали, тем больше усложните работу воображения, ибо каждая мелочь останется в какой-то степени не выясненной до конца. Описывать битву или пейзаж — все равно что описывать портретисту отсутствующую женщину: чем подробнее вы будете объяснять, как она выглядит, тем в большее затруднение введете художника. Ну, так и быть, скажу два слова: направо — тела мертвых солдат; на переднем плане, в центре, — всадник, скачущий во весь опор; позади него — другой, чья лошадь пала; вокруг этой группы — убитые и умирающие. И, пожалуй, добавлю: по бокам — отдельные стычки; все очень красиво, написано с размахом... И вы можете представить себе все, что угодно; это тем легче, что вам ничего не известно о мастерстве, о манере письма этого художника. Один довольно известный литератор утверждал, что обычные, расхожие эпитеты, как, например: большой, великолепный, красивый, ужасный, интересный, уродливый — самые предпочтительные, ибо не ограничивают фантазию читателей, предоставляют им больше свободы. Я ему не возражал, но про себя дал такую отповедь: «Да, это верно для таких бездарностей, как ты, пользующихся лишь избитыми, пошлыми образами. Но когда есть вдохновение, оригинальные мысли, своя собственная манера наблюдать и ощущать, то нужно (хоть это и мучительно трудно) находить выражения особые, незатасканные, единственные, которые дают точное описание, указывают отличительные черты, запоминаются, поражают воображение. Ты сказал бы, что один из сражающихся был тяжело ранен в голову или в шею. А поэт пишет: «Стрела вонзилась повыше уха, вошла в череп, расколола нёбо, сломала зубы, нижнюю челюсть, вышла через рот, и кровь, струившаяся по ней, стекала с ее острия на землю»[100]. Затасканные эпитеты особенно неуместны во французской литературе, так как мы обесценили бóльшую часть их, применяя сплошь и рядом, по свойственной нам склонности преувеличивать, к явлениям ничтожного масштаба.

БОДУЭН. Все те же маленькие картины, мелкие идеи, легкомысленные композиции, пригодные для будуара модницы или укромного приюта щеголя, писанные для игривых аббатов, мелких дельцов, денежных тузов и прочих лиц, лишенных добрых нравов и наделенных незначительным вкусом[101].

Отход новобрачной ко сну. (Гуашь). Войдем в покой и взглянем на эту сцену. Справа камин и зеркало. На камине и перед зеркалом зажжены высокие канделябры. Перед камином, присев на корточки, служанка сгребает в кучу тлеющие угли. Позади нее — другая служанка, тоже на корточках; она держит гасильник, собираясь потушить свечи бра, прикрепленного к деревянной обшивке стены. Подле камина, левее, стоит третья служанка, поддерживая под руку свою госпожу и торопя ее взойти на брачное ложе. Это ложе с наполовину отдернутым пологом занимает глубину картины. Новобрачная позволила убедить себя; одним коленом она уже касается ложа; она в ночном наряде. Она плачет. Супруг ее, в халате, упав к ее ногам, обращается к ней с мольбой. Он виден лишь со спины. У изголовья кровати — четвертая служанка, приподнимающая одеяло; совсем слева, на столике, — другой канделябр; с той же стороны на первом плане — ночной столик с бельем.

Сделайте милость, г-н Бодуэн, скажите мне, где, в какой части земного шара происходит эта сцена? Несомненно, не во Франции. Невиданная вещь, чтобы у нас девушку благородного происхождения, получившую хорошее воспитание, полунагую, коснувшуюся одним коленом ложа, упрашивал муж в присутствии горничных, понукающих ее.

Девственница возможно дольше старается затянуть свой ночной туалет;

она трепещет, неохотно покидает объятия отца и матери; взоры ее опущены, она не решается поднять их на своих служанок. Она льет слезы. Когда она покидает свою туалетную комнату, чтобы взойти на брачное ложе, колени у нее подгибаются; горничные удалились, с ней никого нет; она отдана во власть желаниям и нетерпению своего молодого супруга. А изображенная вами сцена ложна. Будь она правдоподобна, она свидетельствовала бы о неудачном выборе. Какой интерес представляет этот супруг, эта супруга, эти горничные, вся эта сцена? Бывший друг наш Грёз[102] не преминул бы избрать предшествующее мгновение — когда родители отсылают свою дочь к новобрачному. Какую нежность, какое целомудрие, какую чувствительность, какое разнообразие действий и выражений придал бы он братьям, сестрам, родственникам, друзьям и подругам! Сколько возвышенности вложил бы он в эту сцену! Жалок тот, чье воображение не измыслило для подобного случая ничего, кроме горничных!

Роль этих служанок была бы непереносимо непристойна, не надели их художник мерзкими, низменными и порочными физиономиями. Помятая мордочка новобрачной, пылкий и мало трогательный порыв молодожена, видимого со спины, недостойные твари, окружающие ложе, — все напоминает мне о злачном месте. Передо мной куртизанка, которая почувствовала себя дурно от ласк жалкого кутилы и страшится повторения припадка болезни, а злополучные товарки приободряют ее. Не хватает только старой сводни.

Ничто не доказывает столь красноречиво, как пример Бодуэна, что хороший вкус немыслим без добрых нравов. Этот художник выбрал или неудачный сюжет, или неудачную минуту; он даже не умеет быть сладострастным или полагает, что та минута, когда все удалились и новобрачная осталась наедине со своим супругом, не представила бы сцены более интересной, нежели та, которую он изобразил.

Художники, если вы печетесь о славе творений ваших, вот вам мой совет: придерживайтесь чистых сюжетов. Все, что проповедует человеку порок, обречено на уничтожение, и тем неизбежнее оно, чем творение совершеннее. Не сохранилось почти ни одной из непристойных и прекрасных гравюр, которые Джулио Романо выполнил по сюжетам бесстыжего Аретино. Честность, добродетель, целомудрие, угрызения совести, щепетильность, подсказанная предрассудками, рано или поздно ополчатся на безнравственные произведения. И в самом деле, кто из нас, будучи владельцем мастерского создания кисти или резца, способного привить порок, не станет скрывать его от своей жены, дочери, сына? Кто не будет озабочен мыслью, что этот шедевр может попасть к другому собственнику, не столь пекущемуся о его сокрытии? Кто не признает в глубине души, что талант мог бы найти себе лучшее применение, что подобные картины или статуи могли бы вовсе не появляться на свет и что немаловажной заслугой было бы уничтожить их? Разве может искупить картина, статуя, самая совершенная, совращение невинного сердца? И если подобные мысли, к слову, не столь уж смехотворные, возникают, я не скажу — у ханжи, но у человека добродетельного; у человека, не скажу — религиозного, но вольнодумца, безбожника, старика, стоящего одной ногой в могиле, — какая же участь ждет прекрасную картину, прекрасную статую, группу, изображающую сатира, вкушающего наслаждение с козой, маленького Приапа, извлеченного из развалин Геркуланума, — два драгоценнейших творения, врученных нам древностью, — если судить на основании мнения барона Глейхена и аббата Галлиани, знающих в этих делах толк? Одна минута — и плод бдений редчайшего таланта уничтожен, разбит на куски. И кто из нас осмелится осудить целомудренную и варварскую руку, поднявшуюся для свершения этого святотатства? Не я, хоть я и знаю, какие последуют возражения: произведения

изящных искусств оказывают-де незначительное влияние на нравы вообще; они независимы даже от воли или примера государя, от преходящих побуждений, как-то: честолюбие, угроза нравам, патриотический дух. Мне известно, что тот, кто запрещает безнравственную книгу или уничтожает сладострастную статую, уподобляется дурню, который не решился бы помочиться в реку, опасаясь, что там утонет человек. Но оставим вопрос о воздействии подобных произведений на нравы нации; ограничимся нравами частных лиц. Я не могу закрывать глаза на то, что безнравственной книги, непристойной гравюры, которая случайно попала бы в руки моей дочери, достаточно для того, чтобы ввергнуть ее в сладострастные мечтания и тем самым загубить. Не ведают, что творят, те, кто насаждает в наших общественных парках изображения разврата. Между тем обилие гнусных надписей, которыми испещрена статуя *Венеры прекраснозадой* в боскетах Версаля, обилие срамных поступков, о которых говорят эти надписи, обилие оскорблений, которые наносит разврат своим собственным кумирам, оскорблений, свидетельствующих о расстроенном воображении, о необъяснимом смешении испорченности и варварства, явственно показывает, сколь пагубно воздействие подобных произведений. Или полагают, что статуи тех, кто заслужил признательность отечества — будь то с оружием в руках, будь то в праведном суде, в советах государю, на поприще литературы и искусств, — не были бы полезнее для нравов? Почему же не видим мы статуи Тюренна и Катина́? Потому, что благо, приносимое тому или иному народу, всегда приписывают лишь одному человеку, а человек этот, ревнуя к славе, не терпит, чтобы почитали кого-либо другого. Кроме него самого, никого не существует.

Если бы еще неудачный выбор сюжетов Бодуэна искупался рисунком, выразительностью характеров, чудесным мастерством — то куда ни шло; но этого нет, все проявления искусства в них посредственны. В картине, о которой идет речь, фигура новобрачной красива, ее личико написано великолепно, но молодой супруг, видимый со спины, похож на куль с мукой, лишенный всяких чувств; он как будто запеленут в свой халат, краски которого к тому же тусклы. Ночи нет, это ночная сцена, написанная днем. Ночью тени густы, а следовательно, освещенные места ярки, а тут все серо. Служанка, откидывающая одеяло, неплохо одета.

МАЛЕНЬКИЙ ДИАЛОГ

— Но, друг мой, о чем это вы думаете? Мне кажется, вас не слишком занимает то, что вы читаете.

— Совершенно верно; так как ваш Бодуэн нисколько меня не интересует, я невольно вернулся мыслями к Казанове.

— Ну что же, Казанова... художник весьма примечательный.

— Весьма примечательный! Кто вам это сказал? Он относится к хорошим художникам прошлого века, как наши хорошие литераторы — к писателям того же времени. У него есть рисунок, идеи, теплота, колорит.

Присущи ли его *Испанскому всаднику*, который так вам нравится, достоинства *Всадника*, показанного в прошлом Салоне?

— Нет.

— Он сер?

— Разумеется.

— Даже грязноват?

— Возможно.

— Рисунок вял?

— На вас трудно угодить.

— А разве его лошадь не похожа на какую-нибудь наемную клячу?

— Вы не любите Казанову.

— Я не питаю к нему ни любви, ни ненависти. Я не знаю его, но готов от всей души отдать ему должное; дабы убедить вас в этом, я нахожу, например, что в его *Битве* и в картине, парной к ней, небо чрезвычайно красиво, облака легки и прозрачны. Здесь он и разнообразием и тонкостью тонов выдерживает сравнение с Бургиньоном, пожалуй, даже сильнее его и может вполне почитаться учителем Лутербура, а последний — его учеником. Надобно быть справедливым; я согласен, что в той небольшой вещи, на которой вам так приглянулась белая лошадь, он поражает тонкостью цвета, но признайтесь, что голова очень плоха. Припоминаю, что в одной из его баталий солдаты написаны в сильной и изящной манере, хотя это не относится к числу обычных достоинств художника; в той же картине или в иной (ибо, полагаясь на вас, я говорю обо всем этом немного поверхностно) на первом плане мертвый солдат, знамя, барабан, скалы написаны с большой выразительностью. В картине *Брод,* парной к первой, прекрасно небо, а фигуры вполне закончены; но этого не хватает, пожалуй, фигурам *Кузнеца.* Во *Всаднике, подтягивающем сапог* краски нежны; но не сероваты ли они? Взгляните сами.

— Я вижу, что при желании вы можете быть куда строже меня. Но вернемся к Бодуэну.

Материнская любовь, побежденная нуждой. Справа, на переднем плане, — край нищенского ложа. В глубине некто, закутанный в черный плащ, берет спеленутого младенца. Немного сзади, левее, — повивальная бабка в черном головном уборе, накидке и митенках передает неизвестному этого младенца, собираясь уходить. Посередине, впереди, сидит на стуле прилично одетая девушка, подавленная горем; одной рукой она удерживает дитя, которое хотят у нее отобрать, а другой сжимает руку его отца. Слева на табуретке, видная со спины, сидит подруга молодой матери; склонившись к ней, она уговаривает ее решиться на эту жертву. Еще левее сидит перед столиком в скорбной позе молоденький франт; лица его не видно, рукой он сжимает протянутую ему руку, голова склонена на другую или откинута назад (не помню уже). Возле него — застекленная дверь, сквозь которую видны койки с номерами в комнате, куда акушерка кладет своих клиенток.

В предыдущем Салоне я уже писал, что думаю об этой картине. Я сказал, что если бы эта сценка происходила на чердаке, куда нужда загнала несчастного отца и несчастную, недавно родившую мать, вынужденную отдать своего ребенка, то такой сюжет был бы гораздо благодарнее для художника[103]. Отталкивают не черепицы, стропила и паутина, а сочетание роскоши и нищеты. Крестьянин в сабо и грубых чулках, в домотканой одежде, промокшей и грязной, с палкой в руке, в войлочной шапке отвращения не внушает. А лакей в поношенной и запачканной ливрее, в замшевых штанах и серых чулках, в шляпе, обшитой галунами, противен. Столь же различна нравственность героев Бодуэна и тех, кого я представляю себе. Композиция холодная, неправдоподобная, выполнена во всех отношениях слабо.

— Но в фигурах соблюдены пропорции, они показаны в движении.

— Согласен.

— Молодая мать хорошо одета.

— Чересчур хорошо: ведь и прическа и одежда ее должны быть в беспорядке из-за происшедшей перед этим сцены.

— У нее скорбное выражение лица, ее руки хорошо выписаны.

— Зато ноги слишком малы, и яркий цвет коврика делает их бледными. И разве головку младенца поддерживают как надо? Разве так новорожденных

берут на руки, разве так их носят? Разве это нищенское ложе способно кого-нибудь взволновать? Почему акушерка показана какой-то бездельницей? Она больше понравилась бы мне усталой, измученной — ведь профессия у нее нелегкая. На всем налет вычурности, которая все портит, вызывает досаду, гонит естественность прочь. Чтобы использовать такой сюжет, надо обладать более самобытным вкусом, лучше различать правдивость от фальши; к тому же все серо. Г-н Бодуэн, вы напомнили мне аббата Коссара, кюре прихода святого Ремигия в Дьеппе. Однажды, проходя в своей церкви мимо органа, он нечаянно наступил на педаль; раздался звук. Коссар воскликнул: «Ого! Оказывается, я умею играть на органе! Это не так трудно, как я думал». Г-н Бодуэн, вы наступили на педаль, вот и все.

Восемь миниатюр, изображающих жизнь девы Марии. Рождество неплохо, хорошо скомпоновано, кисть смела; но это — подражание, если не сказать, уменьшенная копия картины на тот же сюжет, написанной тестем художника[104] для г-жи де Помпадур: та же кокетливая дева, те же игривые ангелы. Это — Буше, а вовсе не Бодуэн.

— Мэтр Дени, не будьте столь строги! Картина эффектна, краски ласкают глаза. Дева чиста, изящна, хорошо одета, младенец весь светится, он так нежен! А волхвы — как благоговейно они на него смотрят! Вглядитесь получше в остальные картины, и увидите, что они написаны вдохновенной кистью.

— Смотрите, но все они кажутся мне лишь красивыми ширмами для камина.

— Даже *Сарай, или Мать, застигшая дочь на охапке соломы?*

— Нет, за исключением этой. Она написана гуашью, но тона столь ярки, что напоминают масляную живопись. Как видите, я справедлив. Мне хотелось бы иметь основание хвалить, особенно Бодуэна: это славный парень, я его люблю и желаю ему счастья и успехов.

Его *Сарай* написан лучше и более эффектен, чем *Ясли;* не хватает лишь немногого, чтобы назвать его превосходным: он, действительно, очень хорош.

Сарай. Справа широкая дверь. Наверху балки, стропила, нечто вроде чердака, где летают голуби. Внизу ступеньки, по которым сюда спускаются; возле них, на переднем плане, коса и прочие сельскохозяйственные орудия. В центре полотна — согбенная старуха, лицо ее горит гневом, сжатые кулаки упираются в бока; она распекает дочь, лежащую на охапке соломы с молодым парнем. Жалкое ложе! Но я охотно сменил бы на него свое, ибо девушка красива (правда, она мало от этого выиграет!). Одета она не совсем обычно; изящество платья не вяжется с обстановкой и положением персонажей. Вязанки соломы (обычное место утех в сельской местности) лежат у стены. Впереди слева — закуток или клеть, где сложены орудия землепашца.

Повторю свой первый отзыв: написано хорошо, даже очень, но все противоречиво, неправдоподобно, безвкусно. Меня раздражает и противная старуха, и вязанки соломы, и сам сарай, и эта щеголиха, и ласкающий ее щеголь. Фонтенель пополам с Феокритом! Придумал такую композицию человек со слабым характером, ограниченный и безнравственный. Бодуэн способен перенести слащавое изящество своего тестя, от которого он без ума, и в хлев, и в склеп, и в тюремную камеру; всюду будет разить домом свиданий и будуаром. Он не имеет понятия о несовместимости жанров, не знает, что с чем можно увязать. Ему неизвестно то, что другие уяснили себе без всякого обучения, то, чем они пользуются инстинктивно, руководясь чутьем. У него не хватает тактичности, это меня сердит.

РОЛАН ДЕЛАПОРТ. *Бронзовое распятие на фоне синего бархата.* Взглянул и я на это столь расхваленное *Распятие.* Что ж, очень хорошо, однако успех

таких вещей нельзя объяснить чуть ли не черной магией. Этого не знают те, на кого они производят сильное, но иллюзорное впечатление. Они никогда не видели ни произведений Удри в том же жанре, ни пачкотни Аллемана, пользующейся той же громкой славой. Недаром картину Ролана поместили на большом расстоянии от зрителей: барельефы Удри, размещенные среди статуй, так походили на них, что, лишь дотронувшись, можно было убедиться в оптическом обмане. Мне хотелось бы, чтобы художники вводили в картины на исторические сюжеты столь мастерски написанные барельефы; это вынудит их и во всех остальных деталях быть столь же близкими к натуре, достигать такой же эффектности.

Картина этого живописца не лишена красочности, он может пойти далеко. Зная в этом толк, я могу питать такую надежду. Он выставил еще фрукты и портреты; фрукты хороши, портреты плохи.

БЕЛЛАНЖЕ. *Картина, изображающая цветы и плоды.* Это — большая ваза, полная цветов; она стоит на пьедестале, вьющиеся растения в живописнейшем изобилии украшают вазу и пьедестал; возле пьедестала цветы, гранаты, виноград, персики, большая чаша, наполненная все с той же щедростью; посреди и направо — тяжелый зеленый занавес, один конец которого поднят, другой свисает свободно.

Мне показалось, что в этой картине есть вкус и даже поэтичность, блеск, цвет; что урна, о которой я ранее не упомянул, стоящая средь плодов, и ваза написаны хорошо; ваза — прекрасной формы, соотношение размеров ее тоже прекрасно; вьющиеся растения изящны; цветы и плоды расположены умелой рукой. Мэтр Башелье, вот человек, который, того гляди, вас перегонит. К этой вазе поднимаешься по нескольким ступенькам, которые написаны на переднем плане картины.

В произведениях, подобных этому, помимо искусной техники есть своя поэтичность; она видна в изящных очертаниях вазы, в грациозности гирлянд. Искусство изображать ткани так же произвольно, как и искусство изображать тела; полагаю даже, что правила его еще более скрыты, еще более потаенны. Чтобы отыскать эти правила, следовало бы начинать с изображения предметов наиболее грубых, например змей, птиц, деревьев, строений, бабочек. Само собой разумеется, что змея, дерево, строение выглядели бы нелепо на женском платье. Отсюда художник мог перейти к полу, возрасту, цвету кожи, общественному положению, более тонким различиям, и таким образом было бы доказано, что контуры такого-то одеяния — дурного тона, подобно тому как было бы это доказано в отношении контуров любого иного предмета. Ведь здесь слова «такт», «чутье» имеют не менее смысла, чем всюду, если отвлечься от рассудка, навыков, даваемых чувствами, привычкой и опытом. Как бы то ни было, нет ничего редкостнее художника, хорошо рисующего ткани.

Над мраморным буфетом, с правой стороны, висит *Бронзовая ваза* кисти того же художника — картина красивая, изящная и хорошо написанная; вокруг этой вазы расположены крупные гроздья черного и зеленого винограда и прочие плоды. Лоза, с которой еще свисают гроздья, спускается сверху из терракотовой пузатой вазы. Возле этой второй вазы лежат персики и плоды. Сам Шарден, да-да, сам Шарден не отказался бы от этой картины. Колорит ее силен, плоды натуральны. Ваза беловатого цвета восхитительна разнообразием своих тонов — серых, красных, черных, желтых — следствие обжига. На округлых стенках этой вазы изображены прекрасные хороводы детей; они без вреда перенесли обжиг. Все в целом очень напоминает фарфоровый бисквит, такой непрочный и хрупкий с виду.

Вот художники, которые раньше были ничем, а ныне перед их картинами толпится публика. Означает ли это, что нет больше хороших художников? Здесь

нет больше ни Десэ, ни Ванлоо, ни Буше, ни Шардена, ни Латура, ни Башелье, ни Грёза. Я не упоминаю о Пьере, ибо этот художник уже давно не приносит никому вреда!

Другие картины Белланже, изображающие плоды и цветы, выставлены в Салоне анонимно.

ОТВЕТ НА ПИСЬМО Г-НА ГРИММА

Итак, вы полагаете, что у меня есть картины Казановы. Но у меня нет ни одной, а если бы и была одна из тех, что выставлены в нынешнем Салоне, это не помешало бы мне высказать о ней свое мнение со всей беспристрастностью. Близкий ли я его друг? Я с ним не знаком, а если бы и был знаком, судил бы о нем столь же строго. На каком основании я хвалил его почти без оговорок? Сейчас я вам это открою: я не заметил в его последних картинах ничего, что заслуживало бы серьезного порицания. Как, спросите вы, разве его *Испанский всадник* не написан в серых тонах, даже отчасти грязен, разве не нарисован он в вялой манере, разве лошадь не напоминает клячу? Разве не плоха морда белой лошади в маленькой *Баталии* и картине, составляющей к ней пару? Разве в солдатах, которые находятся справа, в глубине, видна тонкость кисти, свойственная обычно художнику? Разве в *Кузнеце* фигуры нарисованы так же занимательно, как в картинах Бергхема? Разве во *Всаднике, подтягивающем сапог* краски не сероваты? Несмотря на эти замечания, которые вполне, быть может, справедливы, я настаиваю, что картины, показанные нам художником в нынешнем году, отмечены большой красотой и заслуживают моей похвалы. В них есть колорит, тонкость кисти, гармония, вкус. Два его пейзажа с фигурами — подлинный Бергхем по выбору места, производимому впечатлению и манере; его маленькая *Баталия* и парная к ней картина совершенно в стиле Воувермана, их отличает тонкость, свойственная произведениям последнего. То же самое скажу о *Кузнеце, Кабачке* и *Всаднике, подтягивающем сапог* — все это действительно превосходные вещи. Впечатление, производимое ими, так живо, краски так верны, письмо столь сильно, столь остроумно, общая гармония так пленительна, что они могут стать наравне с вещами Воувермана, традиция которого, в чем убеждаешься с удовольствием, не прекратилась. Нашему современнику не хватает потускневшей рамы, слоя пыли, двух-трех трещин и иных помет ветхости, чтобы его ценили, старались приобрести его творения и оплачивали их по заслугам; ибо наши знатоки или мнящие себя таковыми устанавливают цену, беря за основу древность и редкостность произведения. Марциал изобразил их в лице современных ему любителей редкостей, которые по запаху чуяли подлинность коринфской меди:

Consuluit nares an olerent aera Corinthum*.

Гораций вывел их в лице помешанного Дамазиппа, разорившегося антиквара, ставшего философом, и одержимого страстью собирать старые тазы:

Quo vafer ille pedes lavisset Sisyphus aere**.

Имелась статуя, которую его обоняние оценило в сто тысяч сестерций:

Callidus huic signo ponebat millia centum...***.

* «Нос подсказал, что пахнет Коринфом» (*Марциал.* Эпиграммы, IX, 60, 3).

** «...Бронзу лохани, в которой / Ноги мыл хитрый Сизиф...» (*Гораций.* Сатиры, II, 3, 21; пер. Ф. Петровского).

*** «Знал он, что статуя стоит, в сто тысяч ее оценяя...» (там же, 23).

— За это двести талантов? — Двести. — Вы запрашиваете лишку!

Рим был подобен Парижу и в проделках антикваров и в безумии состоятельных людей.

В *Испанском всаднике* Казановы и лошадь и всадник одинаково прекрасны. Всадник хорошо одет, у него прекрасная посадка. В нем чувствуется непринужденность и гибкость вполне натуральные. Физиономия его славно намалевана (простите мне это слово, оно применяется в искусстве), написана широко и выполнена весьма приятно. Конь, добрый кавалерийский конь, красив, славно нарисован, хорош по колориту; и хотя на всей картине всего только эти две фигуры, она оставляет большое и строгое впечатление. Я почитаю ценными все восемь картин Казановы и положа руку на сердце признаюсь, что могу сказать о них только хорошее. Он тоньше, острее, вернее, менее резок, более натурален, более закончен, нежели Лутербур, которому никак нельзя отказать в большом таланте; и я вижу по всему, что нашим художникам повезло, что они попали в мои руки, а не в ваши. Вы были бы куда требовательнее и придирчивее.

ЛЕПРЕНС. *Девушка, венчающая цветами пастуха за его пение.* Довольно хороший способ описывать картины, особенно пейзажи, таков: войти на место действия, справа или слева, и, двигаясь по нижнему краю, рассказывать по порядку обо всем, что видишь. Досадно, что я не пользовался этим методом ранее.

Итак, начинаю. Войдя, вы увидите справа высокие скалы; под ними нечто вроде грота, перед которым лежат овощи, клетка для цыплят и сельскохозяйственные орудия. На некотором расстоянии оттуда вы найдете пастушка, играющего на мандолине с длинным грифом. Этот пастушок толст, неуклюж, невысок ростом, одет очень пестро. За ним стоит пастушка, еще толще, еще малорослее; нижняя часть ее туловища закутана во столько юбок, что вы подумаете: уж не сделано ли это с целью скрыть кривые ноги? Она вплетает цветы в волосы сельского музыканта. Ступайте дальше. Потеряв эту парочку из глаз, вы окажетесь среди овец и коз, а там дойдете до большого дерева, у подножия которого стоит корзина с цветами. Взгляните направо и скажите мне, что вы думаете об убогости пейзажа. Он вас не порадует, меня — тоже. Поверните голову и поищите, откуда доносится услышанный вами шум. Оказывается, это журчит каскад, спадающий с вершины одного из замеченных вами утесов. Неизвестно — куда денется эта вода, когда зальет весь передний план и остановит вас на первом же шагу? Но это не важно, зато вы видели первую вещь Лепренса.

В этой картине все так незаконченно, так недописано, что, в сущности, ничего не разберешь. Если Лепренс не учтет этот свой недостаток, будет все так же небрежно относиться к рисунку, колориту, деталям, то, поскольку он никогда не пытался взяться за сюжет, привлекающий действиями, выразительностью и характерностью персонажей, то он ничего не добьется, решительно ничего; и дело зашло дальше, чем он думает. Разве не лучше доделать одну картину, чем испечь, словно блины, целый десяток? Это тем досаднее, что выставленные им эскизы в красках имели все шансы на успех. Лепренс — не без таланта; надо пожалеть художника, создавшего *Русские крестины.* Почему краски, столь теплые на полотне, написанном для принятия в Академию, стали грязными, неэффектными? Отвечают, что эти картины предназначены для воспроизведения на гобеленах. Ну, так надо было выждать, пока те будут готовы, и выставить их, а этюды убрать. Но ведь такого не говорят ни о картинах, написанных де Труа и братьями Ванлоо для той же цели, ни о *Воскрешении Лазаря* и *Обеде фарисея* Жувене, ни о *Крещении Христа* Рету. Для того чтобы копия, каким бы манером она ни была исполнена, производила эффект, необходимо, чтобы оригинал сам был более или менее эффектен. То, что сочли нужным сообщить в каталоге, — не более как пустая отговорка[105].

Все продумать невозможно. Оно и видно из этой картины, очень хорошо скомпонованной и очень плохо написанной.

Огромное полотно, одиннадцать футов в высоту и семь футов четыре дюйма в ширину.

Войдите, и вы увидите справа, в глубине, весьма живописную хижину, стоящую на склоне холма. От входной двери ведет вниз большая деревянная лестница. Перед этим сельским жилищем пасутся корова и овцы, лежат яйца и овощи. Сбоку от лестницы, налево, — высокий каменный столб, за ним другой; между ними деревянная калитка. Перед нею большая кадка на подставке. Возле этой кадки сидит высокая крестьянка, положив руку с кружкой на ее край; в другой руке кувшин, полный молока; оно льется на землю, так как крестьянка загляделась на пару целующихся голубков, которых ей показывает стоящий рядом пастух. Голуби сидят на краю колодца — сруба из толстых бревен с приделанным к нему желобом-поилкой, откуда ручеек воды стекает в канаву. Слева, с той же стороны, на заднем плане нечто вроде голубятни, в форме сахарной головы, с закраинами и летками со всех сторон, на пяти или шести длинных жердях, поставленных под углом друг к другу. Остальное — пейзаж.

Все хорошо продумано, отлично скомпоновано, фигуры правильно расположены, каждая на своем месте; световых эффектов хоть отбавляй. Но нет волшебного обаяния живописи: художник либо слабосилен, либо ленив, и ему было в тягость завершить свой труд. Между тем разве будет хорош пейзаж, если не поработать над ним как следует, не призвать на помощь все средства искусства? Лишите Тенирса его мастерства — что останется от Тенирса? И в литературе, и в живописи есть такие жанры, где главную роль играет цвет. Почему так прелестна сказка «Колокольчик»? Благодаря чарующему стилю. Лишите ее этого обаяния — и увидите, что получится.

...Красотки, избегайте
Глуши лесов и тишины их гулкой!*

Поэты, вот это — умение писать стихи! Посетите Гэнья, взгляните на *Ярмарку* Тенирса[106], на других мастеров пейзажа, и вы скажете: «Вот это — умение писать картины!»

Гадание. По словам художника, в России есть шайка обманщиков, выдающих себя за колдунов и живущих, как везде, за счет легковерия простых людей. Они кочуют и ворожат. Они живут в лесах, куда к ним и приходят узнать за деньги, что ожидает в будущем. Это любопытно и, точно так же как и вера в сны, убедительно свидетельствует о недовольстве жизнью. Предрассудки, существующие у русских, столь же естественны и столь же нелепы, как и множество других суеверий, бытующих в якобы культурных странах, где другие шарлатаны пользуются большим почетом, большей свободой и наживают больше денег, чем русские колдуны.

Действие происходит в лесной глуши; кусок холстины, наброшенный на ветви дерева, образует подобие шатра. Под ним колыбель и конная повозка на колесах; она служит и местом для ночлега. За этой повозкой и лошадьми — несколько колдунов. Перед шатром на земле хомут, клетка с курами, бараны. Посередине, ближе к заднему плану, стоит русский со своей женой; подле них — гадающая им старуха, присевшая на землю. Около старухи, спереди, лежит на одеяле и пеленках голый младенец; тут же домашняя птица, какие-то тюки и вещи. Налево картина заканчивается деревьями; вдали—лесной пейзаж.

Те же достоинства и недостатки, что и в других произведениях этого художника. В чем, собственно, интерес этой картины? Надо вознаградить вас за

* *Лафонтен Ж.* Колокольчик.

разочарование, рассказав одну забавную историю. Моя мать, будучи еще девушкой, ходила в сопровождении служанки в церковь. Однажды к ней пристали две цыганки, попросили показать ладонь и наворожили, что у нее будут очень милые дети, молодой, безумно любящий муж, который никогда ей не изменит, а также богатство; по словам цыганок, об этом говорила особая линия на ее ладони — ошибки, мол, тут быть не может. Другая линия столь же достоверно указывала на долгую и счастливую жизнь. Моя мать с большим удовольствием слушала все эти россказни, не зная, верить или нет. Одна из цыганок сказала:

— Видите эту линию, барышня? Ту, что пересекается с другой?

— Вижу.

— Так вот, эта черточка предвещает, что...

— Что именно?

— Что если вы не будете осторожны, то однажды вас обокрадут.

Это предсказание исполнилось очень скоро: матушка, придя домой, увидела, что кошелек из ее кармана украден...

Итак, покажите мне, как одна старуха отвлекает внимание девушки, слушающей ее с восторгом, между тем как другая залезает в карман жертвы; и если каждая из этих фигур будет по-своему выразительна, то получится хорошая картина. Впрочем, не спешите: для этого нужно еще очень многое. Здесь лица плохо выписаны, в одеждах нет легкости, да и не только здесь, но и в других картинах на тот же сюжет.

Колыбель, или Пробуждение детей. Направо довольно живописная изба из толстых бревен, из толстых досок, с крыльцом на двух столбах. На крыльце — чем-то занятые женщины. На пороге избы сидит мать; левой рукой она крутит веретено, а правой сует яблоко младшему из ребят, чья люлька подвешена к изящно и легко написанному дереву. Сзади матери, наклонившись над проснувшимся ребенком, служанка показывает ему кошку. Малыш улыбается, роняет яблоко, поданное матерью, и тянется ручонками к кошке. Под его люлькой лежит на пеленках другой голенький младенец. Он чудесен; цвет его тельца, тона, переходящие один в другой, — все чрезвычайно хорошо. Но, г-н Лепренс, раз вы так владеете кистью, почему бы вам не показывать свое мастерство чаще? На переднем плане спит мальчуган, лежа ничком, ногами к матери, головой к голому младенцу. С другой его стороны, напротив спящего, еще один мальчик играет на дудочке. Вот веселая сценка на тему о воспитании. Мне нравится, что детей будят таким манером. Эта картина отделана тщательнее других. Несмотря на краски — белые, красноватые и отливающие медью, — кисть нежна и мягка; тона прозрачны и приятны, и тем больше досады вызывает некоторая небрежность художника. Однако это полотно уступает другому, выставленному два года назад, на совершенно такой же сюжет[107]. Но вот что возбуждает мое любопытство и что я, возможно, когда-нибудь выясню: верно ли, что в русских деревнях одеваются так богато? Если нет — художник сфальшивил. Если же это правда — значит, там бедняков не найдешь. А раз бедняков нет и даже наименее обеспеченная часть населения так зажиточна и счастлива, то чего же не хватает этому образу правления? Ничего. И не важно, если там нет ни литературы, ни искусств; не важно, если народ невежествен и груб. Много ли он выиграет, став более просвещенным, более культурным? Право, не знаю.

Мне надоело описывать вам картины, а вам, наверное, надоело читать мои описания. Сжальтесь над собой и надо мною и послушайте забавную притчу.

В том месте, где Сена отделяет Дом Инвалидов от деревушек Шайо и Пасси, жили некогда два рода. Обитавшие на том берегу, в Гро-Кайу, были все разбойниками; из жителей же Шайо, противоположного берега, одни были честными людьми и возделывали землю, а другие — лентяями, жившими за счет

своих соседей. Время от времени разбойники вплавь или на лодках переправлялись через реку, нападали на несчастных землепашцев, похищали их жен, детей, скот, не давали им спокойно трудиться и часто забирали весь урожай. Довольно долго жители Шайо терпели эти беды. Но однажды группа бездельников из селения Пасси, их соседи, обратились к ним и предложили: «Отдавайте нам то, что забирают у вас жители Гро-Кайу, и мы будем защищать вас от них». Сказано — сделано, и все пошло хорошо. Вот как, мой друг, появились солдаты, оберегающие граждан от врагов. Спустя некоторое время другая группа лентяев из Пасси сказала земледельцам из Шайо: «Вас утомляет тяжелый труд, а мы умеем играть на флейте и танцевать. Платите нам, и мы будем вас забавлять; дни покажутся вам короче, а работа — легче». Их предложение приняли, и вот появились литераторы, которые впоследствии заставили уважать себя, ибо под предлогом, что надо развлечь народ и помочь ему забыть усталость, они просвещали его, воспевали законы, пробуждали любовь к родине и призывали к труду; прославляли добродетели, внушали родителям нежное чувство к детям, а детям — почтение к родителям. И наши земледельцы стали платить две подати, делая это охотно, так как производили больше, чем у них забирали. Если бы не разбойники из Гро-Кайу, жители Шайо обошлись бы без солдат; но если бы эти солдаты потребовали слишком большую плату, от их защиты пришлось бы отказаться; обошлись бы и без флейтистов и предложили бы им играть и танцевать в других местах, если бы те запросили слишком дорого за свои песни. Но эти песни хороши и полезны. Культурный и кроткий народ отличается от варварского и жестокого тем, что у него есть певцы.

Найденная птичка. Справа пейзаж, краешек скалы, вернее, бесформенная груда камней, поросшая кустами и деревьями. На ней стоят несколько детей; они выливают из чана воду, которая стекает в водоем. Перед скалой — паренек с птичкой; глупо ухмыляясь, он протягивает ее старухе, которая пожимает плечами, как бы говоря: «Эта птичка принадлежит моей дочери». У водоема, слева, лежит на земле девушка, повернув голову к принесшему птичку; в правой руке у нее клетка с распахнутой дверцей, у ног овца и корзина с цветами. Все это неинтересно. Если это дети, то они уже вышли из того возраста, когда участвуют в ребяческих забавах; а если это аллегория, то пошлая. Девушке — за двадцать лет, парню — восемнадцать или девятнадцать. Сценка холодная и скверная; убожество замысла не искупается мастерством.

Сельский музыкант. Я шагаю через край рамы и иду справа налево. Сначала на довольно близком от меня расстоянии видны скалы. Я миную их. На выступе одной из этих скал я замечаю сидящего поселянина, а немного ниже — поселянку, тоже сидящую. Оба смотрят в одном и том же направлении, по-видимому прислушиваясь; и в самом деле, они слушают молодого музыканта, который немного в стороне от них играет на чем-то вроде мандолины. Вокруг поселянина, поселянки и музыканта бродит несколько овец. Продолжая свой путь, я с сожалением покидаю музыканта, ибо люблю музыку и восторженный вид этого меломана не оставляет меня равнодушным. Моим взорам открывается просека, сквозь которую виднеется даль. Если бы я двинулся глубже, то забрел бы в рощу; но путь мой преграждает широкая гладь вод, вынуждающая меня покинуть полотно.

Все это холодно, бесцветно, невыразительно. Все картины Лепренса — неприятная смесь охры и меди. Пусть не говорят, что я скуп на похвалы, — ведь я как раз намереваюсь крайне пространно хвалить маленького музыканта. Голова его прелестна своим своеобразным характером и незаурядным выражением. Крестьянская простота сочетается здесь с вдохновением таланта. Эта прекрасная голова слегка наклонена вперед. Русые вьющиеся волосы, падающие на лоб, лежат пышным венчиком, подобным тому, каким античные ху-

дожники украшали изображение солнца и некоторые свои статуи. Но так как от музыкального произведения у меня в памяти остается лишь прекрасный пассаж, отрывок песни или общая гармония, приведшая меня в трепет; из произведения литературного — идея прекрасная, великая, благородная, глубокая, нежная, тонкая, изящная или сильная и возвышенная, в зависимости от содержания и жанра; от оратора — лишь прекрасный жест; от историка — лишь событие, при каждом упоминании о котором глаза мои увлажняются, голос пресекается и я забываю все прочее, ибо ищу не примеры, которых следует избегать, а образцы, достойные подражания; так как мне доставляет больше наслаждения одна прекрасная строка, нежели две скверные страницы; так как читаю я лишь для того, чтобы развлечься или изучить что-нибудь; так как я все подчиняю совершенствованию своего сердца и разума и всегда, говорю ли я, размышляю, читаю, пишу или действую, единственная моя цель — стать лучше, — то я прощаю Лепренсу всю его желтую мазню ради прекрасной головы сельского музыканта; заверяю вас, что мое воображение навсегда запечатлело ее наряду с *Дружбой* Фальконе. Искуснейший ваятель поздравил бы себя, приделай он такую голову Гесиоду, Орфею, спускающемуся с Фракийских гор с лирой в руке, Аполлону, нашедшему приют у Адмета; ибо я всегда буду настаивать, что скульптура требует чего-то более исключительного, более совершенного, более редкостного, более оригинального, нежели живопись. И в самом деле, из множества лиц, вполне уместных на полотне, сколько найдется таких, которые не проиграли бы, будучи высечены из мрамора? Но скажите, друг мой, где находит художник подобные головы? Какое усилие воображения вызывает их к жизни? В чем их идея? Возникают ли они сразу или являются итогом последовательных поисков, совокупностью нескольких разрозненных черт? Как мыслит сам художник, как мыслим мы о соответствии произведений с натурой? Почему дивимся мы им? Что заставляет художника воскликнуть: «Вот то, что мне надо»?

Быть может, среди множества лиц, выражающих гнев, ярость, нежность, невинность, робость, твердость, величие, скромность, порок, добродетель, страсти — словом, все движения души, имеются такие, на которых они запечатлены с особой очевидностью и силой? Не скрывают ли подобные лица неких неприметных, неощутимых и потаенных черт, которые легко заменить, когда их видишь, и бесконечно трудно сохранить в памяти, когда их больше нет перед глазами, и которые невозможно передать словами; или же это те редкостные лица, особенные, неповторимые черты, которые вызывают стремление воспроизвести их силами искусства, изумляя нас и заставляя называть поэтов, художников, музыкантов, ваятелей вдохновенными творцами. Что такое вдохновение? Это умение приподнять край завесы и показать человеку неведомый или, вернее, забытый им уголок мира, где обитают гении. Охваченный вдохновением порой не знает — действительность или химера возвещаемое им, существует ли оно вне его. Он приближается тогда к пределу естественной энергии человека и к границе возможностей искусства. Но каким путем?

Как получается, что самым заурядным умам удается почувствовать эти взлеты гения и вдруг понять то, что мне самому удалось выразить лишь ценою великих усилий? И наоборот, человек, от природы наделенный даром вдохновения, может ничего не понять из того, что я написал о созданиях его собственного ума и души, если, разумеется, кровь его холодна; но если в нем внезапно заговорит его гений, то, быть может, он подскажет ему не только те же мысли, что и мне, но, быть может, и те же слова; он выскажет то, что, казалось, было для него скрытым, и тут только я буду им понят. Вот, друг мой, мысли, одолевающие меня, но я не решаюсь продолжать, боясь впасть от самозабвения в полную невразумительность. Если вы хоть немного дорожите моим добрым именем и не хотите, чтобы меня почитали безумным, прошу вас, не показывайте этих

страниц всем и каждому. На них записаны те мимолетные мысли, которые постигаешь виртуозной работой ума и которые приходят лишь единожды.

Девушка, передающая старухе письмо. Слева на квадратной подушке сидит девушка, показанная анфас, по обыкновению этого художника, в очень хорошо выбранной позе, но чересчур щеголяет жемчугом и другими украшениями. Одета она со вкусом, но выражение лица бесстрастное. То же скажу о старухе. Что они делают — трудно понять: то ли старуха принесла письмо, то ли ей поручают его кому-то передать. Это известно лишь вам, г-н Лепренс, ибо письмо держат обе, и я не могу догадаться, кто кому его вручает. Быть может, я узнал бы об этом из движений старухи, если бы она хотела поспешно уйти; но этого нет. Девушка тоже могла бы рассеять мое недоумение, если бы держала запечатанное письмо в одной руке, другой делая поясняющий жест; но этого тоже нет. Вы выбрали момент, допускающий разные толкования, момент малозначащий. А какую красивую голову девушки можно было написать! А какой хороший повод проявить ваше искусство давала голова старухи! Почему бы не уделить этому внимание? Но все слабо и монотонно. Если вы знаете толк лишь в тканях и костюмах, то уйдите из Академии, станьте приказчиком в модной лавке или закройщиком в Оперном театре. Говоря без обиняков, все ваши большие картины в Салоне этого года недоделаны, а маленькие — всего лишь эскизы для дорогих ширм и вееров. Смотреть на них ничуть не интереснее, чем на странную одежду идущего по улице чужестранца либо на убранство Пале-Рояля или Тюильри, когда попадаешь туда впервые. Как хорошо ни наряжены ваши персонажи, но будь они одеты на обычный французский манер — мимо них прошли бы с полным безразличием.

Молодой человек платит старухе за услугу. (Парная к предыдущей). Справа, лицом к зрителю, сидит молодой человек; одной рукой он держит на коленях распечатанное письмо, а другой вручает старухе золотую монету. То же богатство костюмов и те же заурядные лица; персонажам хотелось бы, чтобы их написали как следует, но этого нет. Взглянув на эти фигуры, татарин, казак, русский сказали бы художнику: «Ты заимствовал для них нашу одежду, но ничего не смыслишь в наших чувствах». И здесь момент выбран неудачно. Насколько лучше было бы изобразить, как молодой человек читает письмо, тронут им, сердце его забилось сильнее, он удерживает старуху рукой, на его лице — и волнение, и радость, а старуха, зная, в чем дело, хитро посматривает на него... Г-н Лепренс, у вас нет ни идей, ни тонкости, ни душевности. В этом отношении вы с г-ном Лагрене — одного поля ягоды. Разве так изображают переживания? Разве у людей Севера сердца — изо льда, разве они бесчувственны? Я слыхал, что нет. Видно, художник за эти два года еще больше запустил свой недуг — небрежность, вялость кисти, умственную лень, достойную сожаления.

Спящая девушка, застигнутая родителями. Девушка лежит; грудь ее открыта — красочное зрелище! Голова покоится на двух подушках, на которые накинута овчина. Бедра, кажется, раздвинуты. Одеяло над лоном девушки сильно смято, левая рука ее свисает с постели, а правая касается одеяла в том месте, где оно собрано в складки. Старики родители стоят в ногах постели, в глубокой тени, отец — чуть дальше; он делает матери, которая хочет что-то сказать, знак молчать. Справа спереди опрокинутая корзина с разбитыми яйцами. Прочтя в каталоге название: *Спящая девушка, застигнутая родителями,* ищешь следы ускользнувшего или спрятавшегося любовника, но не находишь их. Пытаешься выяснить это по выражению лиц отца и матери, но и тут ничего не определишь. Ну так взглянем на девушку. Что она делает или сделала? Неизвестно. Она спит. Не отдых ли это после любовных утех? Возможно. Но, быть может, родители, слыша невольные и нескромные вздохи дочери, видя ее разрумянившиеся щеки, волнующуюся грудь, положение ее рук, постель в беспорядке, просто

думают о том, что надо поскорее выдать ее замуж? И это правдоподобно. Опрокинутая корзинка с разбитыми яйцами — не символ ли это? Как бы там ни было, спящая неграциозна и неинтересна. Овчина, на которой покоится ее голова, тщательно выписана; подушки и одеяло смяты как нельзя лучше. Но почему девушка и ее постель так ярко освещены, а все остальное тонет в полном мраке? Когда у Рембрандта очень яркий свет контрастирует с совершенно черными тенями, в этом нет никакой ошибки, это — неизбежный эффект такого выбора освещения. Но здесь свет рассеянный. Откуда он взялся? Почему на одни предметы он падает, а на другие — нет? Почему не видно никаких бликов? Откуда такое четкое разграничение освещенных и затененных мест, какое не бывает столь резко выражено даже в природе, когда она отделяет свет от тени? Чтобы обнаружить на переднем плане, в ногах постели, фигуры родителей, необходимо зрение не менее острое, чем проницательность, какую надо иметь, чтобы догадаться, зачем они пришли. Г-н Лепренс, вы хотели добиться эффекта, бьющего в глаза, но сначала нужно было добиться правдивости изображения и ясности сюжета. Вновь спрашиваю: подозревают ли родители свою дочь в чем-либо? Явились ли они нарочно, чтобы застигнуть ее с возлюбленным? Ясно ли им, судя по беспорядку, царящему в постели, что они уже опоздали? Надеется ли отец, судя по жесту, который он делает матери, что в другой раз им повезет больше? Вот что приходит мне на ум, и эти вопросы — не от лукавого. Но другие думают иначе. Все эти складки, место, где они топорщатся...

— Ну, складки, ну, место, ну, рука... Что же дальше?

— Разве девушка в этом возрасте не может в постели предаваться занятию, которому научилась тайком, и почему это должно беспокоить ее родителей? — Нет, — говорят мне, — это не то. — А что же? Видите, г-н Лепренс, сколько глупостей думают и говорят, когда нет достаточной ясности. Я сказал, что лицо девушки малопривлекательно; но, несмотря на это, его колорит, так же как колорит груди, очень хорош. Я упомянул, что фигуры родителей, неизвестно почему, окутаны мраком; но, несмотря на это, написаны очень мягко, и эта картина в конечном счете лучше других произведений Лепренса: она, безусловно, больше отделана и тщательнее написана.

Еще одно гадание. Перед нами — жилище русского или татарина. Хозяин стоит справа, опираясь на палицу, утыканную острыми шипами. Зачем тут палица? Мужчина этот молчалив, серьезен, спокоен. У него дикое, гордое и величественное лицо. Он в прекрасном одеянии из тяжелой, плотной ткани, ниспадающей прямыми, длинными и широкими складками, как свойственно материям, затканным золотом и серебром. Его жена, изображенная в профиль, сидит слева. Она довольно мила; лицо простодушно и вместе хитровато, его черты — не такие, как у наших женщин. Она пристально смотрит на гадалку, чьи головной убор и платье также очень хороши. Гадалка говорит с молодой женщиной, держа ее за руку, но в ней нет обычных для представительниц ее ремесла лукавства и наигранного радушия: старуха как старуха. В глубине, за обеими женщинами, — две служанки, фигуры невыразительные и убогие. В левом углу, на подставке, курильница. Между женой и мужем, на заднем плане, — щит, пучок стрел, развернутое знамя; это, видимо, трофеи. В картине не хватает лишь хорошо написанных лиц. Фигуры плоски и напоминают красивые картинки, наклеенные на полотно. Манера письма удручающе слаба, небрежна и не эффектна. Жаль, ибо расположение персонажей естественно, их позы, особенно татарина, хороши, аксессуары размещены правильно. Татарка — в красной шубе, под ее ногами — подушка.

Концерт. Очаровательная картина. Она была бы одной из лучших в Салоне, будь головы написаны более смелой кистью. Но почему они так однообразны? Почему лица так вялы, так невыразительны, что почти не чувствуется их объем-

ности? Разве художник, покинув тех, кого он писал, не мог найти у нас подходящей натуры, чтобы воспроизвести все тона и переходы? Особенно удивляют изысканность, богатство и разнообразие одежд. Слева сидит на полу крепостной музыкант, ударяющий молоточками по цимбалам. Пониже, в глубине, другой музыкант щиплет струны мандолины. В центре картины часть шкафа с посудой; возле него — один из слушателей. Как любит музыку, наверно, сей мужчина!* Слева, облокотившись на край того же шкафа, стоит женщина. Ах, что за женщина! Как она мила, полна неги и мила! Как естественна и свободна ее поза! Это — само изящество, сама грация с головы до ног, сущее очарование. Смотреть на нее не надоест. Левее, рядом с ней, небрежно присел на край софы ее муж или возлюбленный. Может быть, мужья в этой стране больше, чем у нас, похожи на любовников? Он вытянул ноги и, опираясь на локоть, повернулся к участникам концерта. На его лице — внимание и удовольствие. Лица здесь написаны лучше, но все же не выдерживают сравнения с остальным. Эти невыразительные и вялые лица на фоне богатых и ярких тканей раздражают глаза. Художнику надо либо приглушить яркость одежд, либо написать лица лучше. Если он примет первое решение — дисгармония исчезнет, но картина станет во всех отношениях хуже; если же пойдет по второму пути — все будет гармонично, одинаково красиво. Г-н Лагрене, сходите взглянуть на одежды у Дуайена, Вьена и Лепренса; вы увидите, в чем разница между красивой материей и просто новой: одна радует взор, а другая утомляет его чрезмерным и назойливым блеском. Зеленый негнущийся занавес, протянутый Лепренсом в левой стороне его картины, — отличный пример для учеников, как внести разлад во всю композицию. Еще одно слово, мой друг, об этой очаровательной женщине — помните ее? Она стройна, отлично одета, ее голова как нельзя более изящна и хорошо причесана; грудь, украшенная жемчугом, прелестна.

Кабак, или трактирчик, в окрестностях Москвы. Нигде не мог его найти.

Портрет девочки, расстающейся с игрушками, чтобы идти в школу. Картина посредственная, но весьма поучительная для детей.

Портрет женщины, вышивающей на пяльцах. Жестко, сухо, скверно. Собака — словно губка, смоченная сероватыми белилами. Г-н Лепренс гонится за Шарденом, за его былой манерой письма. Догонит ли?

Портрет девушки, получившей письмо и букет. Я предсказывал вам, г-н Лепренс, что вам остался лишь один шаг, чтобы опуститься до уровня лавчонок с моста Нотр-Дам. Вот вы и сделали этот шаг. Когда надо писать яркими красками, рельефно, передать колорит и цвет тела — Лепренс пасует.

Из всего сказанного выше следует, что главное достоинство Лепренса — в умении хорошо наряжать свои персонажи. За это его нельзя не похвалить: у него нет ни единой картины, где не было бы одной или двух прекрасно одетых фигур. Но с колоритом он не в ладу: тона коричневато-серы, цвет не то кирпича, не то коврижки. Манера письма незрела, робка, рисунок с ошибками, выражения лиц не привлекают внимания. Однообразие его картин наскучивает: увидишь их два десятка, а кажется, будто смотришь на одну и ту же. Он совершенно не думает об эффектности. На его полотна смотрят равнодушно и отходят, едва взглянув. Кисть его неуклюжа, мастерство вымученно, краски негармоничны. Листья в пейзажах кажутся тяжелыми, неспособными трепетать, написаны вяло, ремесленно. Во всем, что он выставил, нет ни грана пылкости, ни малейшей искры вдохновения.

Что представляют собой три большие его картины, сделанные для гобеленов? Пустячные, посредственные вещи, невыносимо однотонные. Скука и зево-

* Измененная строка Мольера: «Не любит музыку, наверно, сей мужчина» («Амфитрион», акт I, сцена 2).

та одолевают, лишь только подойдешь к стене, на которой они вывешены. Я зеваю при одной мысли о них. Они производят столь одинаковое впечатление, тона их красок настолько совпадают, что кажется, будто там не три полотна, а одно.

В картине *Пробуждение детей* все плохо, кроме голенького младенца, лежащего на земле.

То же самое можно сказать о *Найденной птичке, Сельском музыканте, Спящей девушке,* о портретах *Вышивающая женщина* и *Девушка, получившая письмо.*

Лучше всех — *Концерт*. Там есть фигура прелестной женщины в прекрасном богатом наряде, у нее привлекательное лицо. Картина была бы премилой, будь она эффектнее, ибо ее композиция и мастерство художника здесь на более высоком уровне.

Фигуры *Гадания* хорошо одеты, но колорит и там неважный.

То же достоинство и тот же недостаток у *Девушки, вручающей старухе письмо* и у картины, парной с ней.

Если бы этот художник не использовал для своих сюжетов нравы и обычаи другой страны, где наряды и сама манера одеваться отличаются благородством линий, отсутствующим у нас, и настолько же живописны, насколько наши устарелы и пошлы, — то ему нечего было бы поставить в заслугу. Замените фигуры Лепренса французами, одетыми по родной моде, и вы увидите, какой ущерб потерпят картины, исполненные в этой манере, будучи лишены деталей и аксессуаров, столь выгодных для художника и искусства. Замените красивую молодую женщину в *Концерте* одной из наших франтих, с ее лентами, помпонами, оборками, прической, — увидите, к чему это приведет, какой убогой и незначительной станет картина. Все ее очарование, все впечатление от нее пропадут; вряд ли кто остановится перед ней.

В самом деле, что может быть более пошлым, варварским, безвкусным, чем наши французские костюмы, чем платья наших женщин? Скажите, можно ли создать красивую картину, если ввести в нее расфуфыренных кукол? Ну и вид был бы у них, особенно при трагических сюжетах! Попробуйте придать им хоть сколько-нибудь благородства и величия! Напротив, одежды, принятые у восточных народов, у азиатов, у греков, у римлян, способствуют развитию таланта искусного живописца и позволяют выявиться способностям заурядного.

Вообразите, что вместо татарина в правой части картины *Гадание* стоит один из наших солдат швейцарской гвардии, и вы сразу почувствуете, как он будет пошл и смешон.

О, как мы невзрачны и убоги! Какая огромная разница между черной треугольной шляпой, нахлобучиваемой на наши головы, и тюрбаном турка, шапочкой китайца!

Наденьте на Цезаря, Александра, Катона наши шляпы и парики — вы покатитесь со смеху[108]. А если облачить Людовика XV в греческую или римскую одежду — смеяться не будете. Смешны не пороки костюма сами по себе.

Нет ни одной картины известных художников, как бы хорошо она ни была скомпонована и написана, не испорченной тем, что ее персонажи одеты и причесаны на французский манер. Разве народ, одевающийся столь странно, способен на великие дела, на отважные поступки? Разве у людей, носящих столь пестрые платья, могут быть возвышенные интересы? Такие наряды годятся лишь для марионеток. Собрание подобных кукол — точь-в-точь ассамблея наших муниципальных советников. Даже представить себе нельзя, что в их головах есть мозги. Чем дольше я на них смотрю, тем больше мне кажется, что от них тянутся вверх нитки.

Приглядевшись, вы убедитесь, что фигуре в парике и шляпе невозможно придать гордый, благородный, патетический или грозный характер. Получится лишь паясничанье, лишь игра в величие и торжественность.

Если бы наши художники и ваятели были отныне принуждены черпать сюжеты в истории современной Франции (говорю — современной, ибо в одежде наших предков—франков сохранилось кое-что от античной простоты), то наши живопись и скульптура быстро пришли бы в полный упадок.

Вообразите, что у ваших ног свалены все предметы туалета европейца: чулки, башмаки, штаны, камзол, кафтан, шляпа, воротник, подвязки, рубашка — что за куча хлама! А предметов туалета одной женщины хватит на целый магазин. Естественная одежда — это наша кожа; чем дальше от нее отходят, тем больше грешат против вкуса. Греки, одевавшиеся так просто, не терпели в искусстве никаких нарядов: лишь кусок-другой материи, небрежно наброшенной на тело.

Повторяю: внедрение в живопись и скульптуру наших костюмов грозит гибелью обоим этим видам искусства, столь привлекательным, внушающим такой интерес и даже столь нужным со многих точек зрения, особенно если они не будут использоваться для того, чтобы все время показывать публике преступные деяния или жестокости фанатизма; это лишь развращает нравы и одурманивает людей, заряжая их сознание опаснейшими предрассудками.

Хотелось бы мне знать, какими станут изображать нас художники будущего, через несколько тысяч лет; особенно если безмозглые и лишенные вкуса эрудиты заставят их в точности воспроизводить нашу одежду?

Картина Алле *Мир* очень хорошо иллюстрирует сказанное мною. Она вызывает смех. Это — собрание, в натуральную величину, костоправов и аптекарей, как бы сошедших со сцены, где играют «Лекаря поневоле»[109]. Но перенесите действие из Парижа в Рим, из ратуши — в сенат; дурацкие фигуры в красных и черных камзолах, в париках и туго натянутых шелковых чулках с ленточками над коленками, с брыжами, в туфлях с каблуками замените бородатыми, степенными персонажами с непокрытыми головами, обнаженными руками и ногами, с открытой грудью, в длинных, просторных и развевающихся тогах консулов; предложите этот сюжет тому же художнику (хоть он и не отличается особым талантом), и увидите, какой интерес проявят зрители и какую выгоду извлечет автор, при условии, однако, что изобразит появление Мира как-нибудь иначе. Уж лучше бы этот Мир оставался там, где был, чем снизойти на землю со столь угрюмым, лишенным всякой приятности лицом, как на этой скверной картине (делаю замечание мимоходом).

Я уже где-то касался вопроса о нашей одежде[110], но он продолжал лежать камнем у меня на сердце, и мне было совершенно необходимо освободиться от этой тяжести, что я и сделал. Теперь можете считать, что я вернусь к этой теме лишь при случае. Воображаю, как выглядели бы бюсты гг. Трюдена, Сен-Флорентена или Клермона рядом с бюстом Масиниссы!

ГЕРЕН. *Несколько маленьких картин, написанных маслом; многие — в духе итальянской школы.* Пустячки, изящные и жеманные картинки, как на крышках табакерок; для коллекции отеля Жабака чересчур хороши, а для Академии — недостаточно. Однако, поскольку художник подражал прекрасным образцам, то при первом взгляде они нравятся. Общее впечатление от расстановки и выразительности фигур, их движений, характера, поз и даже от рисунка и красок, от соответствия между светом и тенями хорошее. Но задержитесь, всмотритесь внимательнее: нет ни точности линий, ни тонкости, ни чистоты. Возьмите Герена за ухо, поставьте его на колени, чтобы он признал свои ошибки, извинился за грубое обращение с великими мастерами.

Что касается *Лотерейной конторы* и других картинок тех же размеров — я их описывать не стану, нет, ей-богу, не стану. Вы поймете, что я хочу этим сказать.

Прощайте, мой друг! В следующий раз речь пойдет о Робере. Об этом художнике придется сказать немало; но когда я покончу с ним, другие меня не задержат. Vale iterum, et patiens esto*.

РОБЕР[111]. Прекрасная вещь, друг мой, путешествие; но надо потерять отца, мать, детей, друга либо никогда не иметь их, чтобы по доброй воле начать скитаться по земному шару. Что сказали бы вы о владельце огромного дворца, который всю свою жизнь употребил бы на то, чтобы с чердаков спускаться в погреба и подниматься из погребов на чердаки, вместо того чтобы спокойно восседать в окружении своего семейства? Вот образ путешественника. Человек этот лишен нравственности или одержим неким природным беспокойством, которое владеет им помимо его воли. Природа, пекущаяся о нашей сохранности, наделила нас не только большей или меньшей долей устойчивости, но и известным запасом энергии, постоянно побуждающей нас к движению и действию. Редко эти две силы уравновешивают одна другую, и человек то позволяет себе слишком долгий отдых, то доходит до чрезмерного утомления. Человек гибнет, или отяжелев от вялости, или обессиленный усталостью. Животное пробуждается в чаще леса, преследует добычу, настигает ее, пожирает и засыпает. В городах, где одна часть людей принесена в жертву радости удовлетворения потребностей остальных, эти последние ищут, куда бы израсходовать остаток своей энергии. Я гоняюсь за идеей так, как какой-нибудь бедняк гоняется за зайцем для меня. Если человеку недостает устойчивости, но он в избытке одарен энергией, какая-то внутренняя сила охватывает его и бросает то на экватор, то на полюс: таков Анкетиль, отправляющийся в глубь Индостана изучать священный язык Брамы[112]. Вот тот олень, которого Анкетиль преследовал бы до изнеможения, если бы он был в первобытном состоянии. Нам неведома сокровенная причина наших наиболее героических порывов. Один уверяет вас, что он снедаем жаждой знания, что он покидает родину, усердствуя ради нее, и что он вырвался из родительских объятий и подвергается тысяче опасностей, отправляясь в дальние страны, лишь для того, чтобы возвратиться оттуда нагруженным полезной добычей. Не верьте ему. Его мучает избыток энергии. Дикий Монкахт-Апэ ответит главе иноплеменников, спрашивающему его: «Кто ты? Откуда? Что тебе надобно, о коротковолосый?» — «Я пришел из племени Выдры. Я ищу разума и явился к тебе, чтобы ты наделил меня им. Волосы мои коротки, чтобы не мешать мне, но сердце у меня доброе. Я не прошу у тебя пропитания, мне хватит его на дальнейший путь; а когда я почувствую голод, мой лук и стрелы добудут мне пищу в преизбытке. Во время холодов я поступаю подобно медведю, забирающемуся в берлогу, а летом я подобен орлу, который парит, чтобы насытить свое любопытство. Разве я должен бояться человека, который бредет в одиночестве?»

Любезный мой Апэ, все, что ты сказал здесь, превосходно; но поверь, что ты идешь вперед, потому что не в силах оставаться на месте. Тебя переполняет энергия, и, покуда твои товарищи спят, растянувшись на земле, ты украшаешь скрытую силу, движущую тобой, благороднейшим именем, какое только может измыслить твое воображение. Ну конечно, великий Шуазель, вы бодрствуете ради блага отечества! Баюкайте себя этой мыслью. Вы бодрствуете, потому что вы просто не можете спать! Порой эта жестокая сила кипит в глубинах человеческого сердца, и человека снедает тоска, пока он не обнаружит предмета

* Будь же здоров и терпелив (*латин.*).

своей страсти или склонности. Порой он бродит озабоченный, беспокойный, с блуждающим взором, то хватаясь за что попало, то все отбрасывая, пока не найдет именно то, чего ищет и чего природная и скрытая сила не в силах указать ему, ибо она слепа. Есть и такие, и, на несчастье, их большинство, которых она побуждает ко всему и у которых, однако, нет ни к чему способности. Они обречены быть в беспрестанном движении, не делая ни шага вперед. Случается также, что горе утраты друга, смерть возлюбленной перерезают нить, сдерживающую натянутую пружину. Тогда человек отправляется в путь и идет, пока несут его ноги. Ему все равно, в какой бы уголок земного шара ни направиться. Если он остановится, то погибнет в неподвижности. Когда со временем природная энергия уляжется, несчастный, впавший в тоску, плачет, стонет, рыдает, испускает неумолчные крики, терзается, чахнет. Если эта энергия рассеяна вследствие многих могущественных причин, она тянет человека в два противоположных направления; разумный человек шествует по среднему пути, вооружившись пистолетом или кинжалом; промежуточный путь, которым идет безрассудный, увлечет его в глубь реки или на дно пропасти. Так кончается борьба неукротимого сердца и непреклонного ума. Блаженны смертные, пребывающие в косности, тупоумии, бесчувственности! Вы пьете, едите, спите, стареете и умираете, не испытав ни наслаждения, ни страдания, не ощутив ни разу внутреннего толчка, что поколебал бы груз, приковывающий вас к земле, на которой родились. Никто не узнает, где могила существа деятельного. Ваша же всегда у вас под ногами.

Но ради чего, возразите вы, это отступление, посвященное путешественникам и путешествиям? Какая связь между этими верными или ошибочными мыслями и *Руинами* Робера? *Руин* этих очень много, и я решил вставить их все в одну раму, которая скрасила бы однообразие описаний; решил предположить, что они существуют в какой-нибудь стране, например в Италии, и сделать, таким образом, добавление к г-ну аббату Ришару. Для этого пришлось прочесть его «Путешествие по Италии»[113]. Я прочел и не мог извлечь ни одной строчки, которая пригодилась бы мне. С досады я воскликнул: «О, что за прекрасная вещь путешествия!» И так как я полон негодования против ограниченного, жалкого ума автора, разрешите мне добавить: «Аббат Ришар, неужели ты воображаешь, что люди будут вечно верить нагромождению нелепостей, составляющих твою мифологию? Если твоя книга будет предана забвению — не стоило и писать ее; если же она сохранится в веках — разве не ясно тебе, что ты придешь на суд к потомкам с клеймом глупца; и когда время разрушит статуи, уничтожит картины, превратит в груды развалин здания, о которых ты беседуешь со мной, как поверит грядущее поколение вымыслам тупой головы, набитой смехотворнейшими представлениями?»

Из книги аббата Ришара я узнал лишь:

— о том, что, выйдя из храма, человек утрачивает чувство религиозности и на улице становится более порочным;

— о том, что в некой стране существуют продавцы добрых дел, которые за гроши уступают имеющийся их излишек мошенникам, — весьма необычный род торговли;

— о том, что в Савойе, где устои общества сурово охраняются, населения так много, что вся страна похожа на один большой город;

— о том, что здесь* сенатор именем Сената заставляет усыновить побочного сына, который наследует имя, герб, состояние, все привилегии, присвоенные законнорожденному, и может стать дожем;

— о том, что в другом месте** можно выбирать себе наследника в воспи-

* В Генуе (*примеч. Дидро*).

** В Болонье (*примеч. Дидро*).

тательном доме; что знатные роды поддерживаются, таким образом, самой судьбой, которая дает младенцу из приюта все права и привилегии какого-нибудь сенатора, не оставившего прямого наследника...

— А как же Робер?

— Piano, di grazia**, сейчас доберемся и до Робера.

— о том, что в окружении высочайших образцов живопись и ваяние в Италии приходят в упадок. Там пишут прекрасные копии, но не создают ни одного оригинального произведения;

— о том, что Лекенуа ответил просвещенному любителю, наблюдавшему его работу и опасавшемуся, как бы тот не испортил своего творения в стремлении сделать его еще более совершенным: «Ты, видящий лишь копию, ты прав; но и я, следующий оригиналу, живущему в моем воображении, прав тоже». Это весьма сходно с тем, что рассказывают о Фидии, который, замыслив создать изображение Юпитера, не глядел ни на одно творение природы, ибо оно могло низвести его ниже его замысла: он носил в своем воображении нечто, стоящее за гранью самой природы. Эти два факта подтверждают то, что я писал вам во введении к этому Салону; а теперь, если вы желаете, перейдем к Роберу.

Робер — молодой художник, выставляющий свои картины впервые. Он вернулся из Италии, откуда вывез легкость кисти и своеобразный колорит. Выставил множество вещей, среди которых имеются превосходные, несколько посредственных и почти ни одной плохой. Я делю их на три группы: картины, эскизы и рисунки.

Большой пейзаж во вкусе итальянских сельских видов. Хотелось бы посмотреть на эту картину еще раз, но вне Салона. Мне кажется, что полотна художников, противопоставленные друг другу, много теряют от близкого соседства. Это затрудняет оценку как их достоинств, так и размеров, из-за обширности зала, где они висят. Эта картина весьма велика, но здесь она кажется рядовой. Я удалил бы из Салона те картины, которые потом увидел висящими в одиночку, а до этого, кажется, слишком бранил. Картина *Цезарю доставляют голову Помпея* на мольберте художника кое-что значила, а на стене Лувра никуда не годится. Или наши глаза, утомленные и пресыщенные столькими манерами письма, начинают судить плохо? Какую картину, яркую по колориту, весьма эффектную, следует взять за образец? Можно ли рядом с ней поместить остальные полотна, которые от сравнения с этим образцом будут казаться жалкими и бездарными? Вы, конечно, не поверите, если я скажу, что коротышка Цезарь у Лагрене больше натуральной величины. Но почему размеры зала не отражаются на впечатлении от всех других картин? Почему наряду с большими полотнами, которые кажутся мне маленькими, есть маленькие, кажущиеся большими? Почему в эскизе величиной не больше ладони фигуры воспринимаются, как если бы их высота была равна шести, семи, восьми, девяти футам, а в иной картине, даже весьма ценимой, фигуры, действительно имеющие такие размеры, утрачивают их и уменьшаются чуть не наполовину? Объяснение этого надо искать либо в самих фигурах, либо в их соотношениях между собой. В любой картине палец ноги сидящего сатира может служить меркой. В той или иной форме там есть и пастух и солома. Взгляните на *Жертвоприношение Амуру* Грёза и скажите мне, как выглядит главная фигура из-за того, что ее окружают огромные деревья.

В этой большой (или небольшой) картине Робера справа — часть древней разрушенной постройки. Напротив этих руин, слева, художник поместил статую в большой нише. Из-под пьедестала этой статуи бьет струя фонтана, наполняя водоем. Вокруг водоема — несколько фигур: люди, животные. Справа на-

** Легче, пожалуйста (*итал.*).

лево переброшен мост, разделяющий всю картину на две части; перед ним довольно просторно, а в глубине — еще просторнее. Под мостом течет река, сужаясь вдали. Берег реки, сама река и мост образуют три отдельных плана и дают широкий обзор. На реке налево перед мостом видна лодка. На заднем плане — равнина, в которой тонет взор. На левом берегу, за лодкой, — несколько деревьев.

Руины справа, статуя, водоем, берег — словом, все на одной половине картины написано красочно, эффектно. Остальное — убого, тускло, серо, не запоминается, словно работа ученика, плохо закончившего начатое умелым мастером. Чтобы осознать, как все это в целом слабо, достаточно взглянуть на какую-нибудь картину Верне. Впрочем, в этом нет надобности. Ведь это произведение искусства не из числа тех, о которых можно судить, лишь сравнив с другим.

Верне — опасный сосед. Рядом с ним все кажется хуже, а самому ему никакое соседство не страшно. Он умеет, г-н Робер, искусно передавать движение и покой, свет и мрак, тишину и шум. Даже одно из этих качеств, отчетливо выраженное в картине, приковывает внимание и чарует; какое же впечатление должны производить их сочетание, контраст между ними? Его рука послушно следует за быстрым полетом воображения, и разнообразие его сюжетов не утомляет взор. Все у него полно мощи, как в природе; он, как сама природа, ни в чем не ведает помех. Никогда не кажется, будто то или иное в его картине принесено в жертву, с целью выделить и подчеркнуть другое. Над всем витает творческий дух, вдохновение, о которых можно сказать, как Вергилий или Лукреций — о созидании мира:

...Deum namque ire per omnia
Terrasque, tractusque maris, calumque profundum;
Hinc pecudes, armenta, viros, genus omne ferarum
Quemque sibi tenues nascentem arcessere vitas;
Scillicet huc reddi deinde, ac resoluta referri
Omnia, nec morti esse locum...*

Spiritus inter alit, totamque infusa per artus
Mens agitat molem, et magno se corpore miscet**.

И никто не сумеет оспорить здесь хотя бы слово.

Мост, под которым открывается Сабинская равнина, в четырех лье от Рима. Руины знаменитого портика Баальбекского храма в Гелиополисе. Представьте себе деревянный мост, чрезвычайно высокий и длинный, на двух больших сводчатых арках. Он простирается от одного края картины до другого и занимает верхнюю ее часть. Перелезьте через перила посередине моста, стараясь не пугаться проезжающих карет. Сойдите оттуда, киньте взгляд под арки; вы увидите вдали, на большом расстоянии от этого моста, другой, каменный, пересекающий всю глубину заднего плана. Между обоими сооружениями, как я уже сказал, огромная дистанция. Загляните за второй мост и опишите, если сможете, простор, открывшийся вашим глазам. Об эффектности картины говорить не стану, лишь спрошу: каковы, по-вашему, ее размеры? Это очень маленькое полотно: его ширина — фут десять дюймов, высота — фут пять дюймов.

* «...Потому что бог наполняет
Земли все, и моря, и эфирную высь, — от него-то
И табуны, и стада, и люди, и всякие звери,
Все, что родится, берет тончайшие жизни частицы
И, разложившись, опять к своему возвращает истоку».
(*Вергилий.* Георгики, IV, 220; пер. С. Шервинского).

** «Все питает душа, и дух, по членам разлитый,
Движет весь мир, пронизав его необъятное тело».
(*Вергилий,* Энеида, VI, 726—727; пер. С. Ошерова).

На парной картине справа — разрушенная колоннада; немного левее, впереди, — сохранившийся в целости обелиск и портик храма. По ту сторону портика — руины, симметричные уже изображенным. От руин по длинной лестнице можно спуститься от портика до самого низа картины. Слабо, слабо, не эффектно. Первая картина — плод фантазии, а эта — копия уже созданного искусством. Если и задерживаешься перед ней, то лишь потому, что в голову приходят мысли об исчезнувшем могуществе народов, которые воздвигали такие здания. Здесь думаешь не о волшебстве кисти, а об опустошающем беге времени.

Руины триумфальной арки и другие монументы. Эффект таких картин, хороших и плохих, — в том, что они навевают тихую грусть. Наши взгляды останавливаются на развалинах триумфальной арки, портика, пирамиды, храма, дворца, и мы невольно задумываемся, представляем себе, какие опустошения произведет время и после нас. Фантазия рисует развалины зданий, в которых живем мы сами. Какое уединение будет царить вокруг, какое безмолвие... Мы одни останемся от всего народа, ушедшего в небытие... Вот в чем в первую очередь поэтичность руин.

Справа — большое узкое строение, в стене которого сделана ниша, занятая статуей. С каждой стороны ниши — по колонне без капители. Левее, спереди, — солдат, лежащий ничком на каменных плитах, ногами к постройке, что направо, а головой налево, откуда идет другой солдат с женщиной, несущей ребенка. За ними, в глубине, — водная гладь; за нею, налево, между деревьями — купол разрушенного собора; далее, с той же стороны, — обветшалая аркада. Возле нее колонна на пьедестале; вокруг колонны бесформенная груда камней. Под аркадой — лестница, ведущая к берегу озера, вдали — поля. У подножия аркады — фигура; ближе к переднему краю, на берегу озера — другая. Не стану говорить о характере этих фигур, написанных столь небрежно, что не разберешь: мужчины это или женщины и что они делают. Нет, не так надо оживлять руины. Г-н Робер, рисуйте свои фигуры тщательнее! Числом поменьше, но получше. В особенности учтите, какими должны быть эти фигуры, ибо у них есть свойственный им характер: среди руин они не таковы, как в прочих местах.

Большая галерея, освещенная из глубины. Что за прекрасные и величественные руины! Какая твердость и в то же время какая легкость, уверенность, непринужденность кисти! Какой эффект! Какое величие! Какое благородство! Пусть мне скажут, кому принадлежат эти руины, чтобы я мог их похитить, — вот единственный способ приобретать, доступный неимущему. Увы! Быть может, они отнюдь не составляют счастья тупоумного богача, их владельца, но каким счастливым сделали бы они меня! Равнодушный владелец! Слепой супруг! Разве причиню я тебе зло, присвоив себе прелести, которые неведомы тебе или которыми ты пренебрегаешь? С каким удивлением, с каким любопытством я смотрю на полуразрушенный свод, на столпы, поддерживающие его! Где народ, воздвигнувший этот памятник, что сталось с ним? В каких необъятных глубинах, темных и безмолвных, блуждает мой взор! Каким немыслимым расстоянием отдален от меня клочок неба, который я вижу сквозь пролет! Чудесно постепенное затухание света. Как ослаблены его лучи, падающие с высоты свода вдоль колонн! Как снопы света, проникающие сквозь вход и бьющие из глубины, оттеняют этот мрак! Глаз не устает любоваться ими. В восхищении перестаешь замечать бег времени. Как мало я жил, сколь кратковременной была моя младость!

На картине — большая сводчатая галерея, украшенная внутри колоннадой, идущей по обе стороны. Посреди галереи свод рухнул, и над обвалом видишь остатки уходящего вверх строения. В это длинное и просторное здание

свет попадает еще и сквозь отверстие, пробитое в глубине. Слева, снаружи, виден фонтан; над этим фонтаном — сидящая античная статуя; у ее подножия — чаша с водой, возвышающаяся на каменном основании; вокруг, перед галереей, в пролетах между колоннами разбросано множество небольших фигур, небольших групп, образующих ряд весьма разнообразных сценок. Одни черпают воду, другие отдыхают, прогуливаются, беседуют. Всюду движение и шум. Я скажу свое мнение обо всем этом ниже, г-н Робер. Вы искусный художник; вы будете преуспевать и уже преуспели в вашем жанре. Но изучайте Верне! Учитесь у него рисовать, живописать, придавать вашим фигурам занимательность; и раз уж вы посвятили себя живописанию руин, знайте же, что и этот жанр имеет свою поэтику. Вам она неведома. Ищите ее. Вы обладаете мастерством, но вам недостает идеала. Разве вы не чувствуете, что здесь слишком много фигур, что можно без ущерба убрать добрую половину их? Следует сохранить лишь те, присутствие которых будет подчеркивать пустынность и безмолвие места. Будь здесь всего лишь один человек, бродящий во мраке, скрестив на груди руки и понурив голову, он произвел бы больше впечатления. Темнота, величественность строения, его размеры, обширность, спокойствие, глухой отзвук пустоты заставили бы меня трепетать. Меня вечно томило бы желание отправиться помечтать под этот свод, посидеть между этих колонн, войти в вашу картину. Но там слишком много докучных людей — я замедляю шаг, я только смотрю. Я любуюсь и прохожу мимо. Г-н Робер, вы не знаете, почему руины так приятны человеку, независимо от того, насколько разнообразны сцены, происходящие среди них; сейчас я поведаю вам все, что приходит мне в голову по этому поводу.

Руины пробуждают во мне возвышенные мысли. Все уничтожается, все погибает, все проходит. Непреходящ только мир. Длится в веках только время. Как стар этот мир! Мой путь пролегает между двух вечностей. Куда бы ни обратил я взоры, все, что окружает меня, возвещает мне о пределах и понуждает смириться перед будущим. Что значит мое мимолетное существование по сравнению с существованием этой надтреснутой скалы, этой размываемой водами долины, этого гнущегося под ветрами леса, этих глыб, нависших над моей головой и грозящих обвалом! Я вижу, как мрамор гробниц превращается в прах, и не хочу умирать; хрупкое сплетение моих волокон и мышц мне дороже общего закона, действию которого подчинена бронза. Поток увлекает народы один за другим в бездну, общую для всех; для себя, себя одного, требую я права удержаться на берегу и противостоять волнам, обтекающим меня!

Если руины страшны, я трепещу. Если меня ждет там уединение и покой, я ощущаю себя более свободным, более одиноким, более принадлежу себе, ближе к себе самому. Сюда я зову своего друга. Здесь оплакиваю свою возлюбленную, здесь же мы наслаждаемся друг другом без тревоги, без назойливых и завистливых свидетелей. Здесь я заглядываю в глубины своего сердца, здесь вопрошаю я ее сердце, волнуюсь, успокаиваюсь. Отсюда далеко до городских жителей, до обители страстей, сутолоки, корысти, пороков, преступлений, предрассудков, заблуждений.

Если мою душу охватит нежное чувство — я отдамся ему здесь без оглядки. Если сердце мое покойно — я вкушу здесь всю сладость отдохновения.

Здесь, в пустынном, одиноком и просторном убежище ничто не тревожит мой слух; я отринул все житейские заботы. Никто не докучает мне, никто не слышит меня. Я могу вслух беседовать с самим собой, тосковать, без стеснения проливать слезы.

Под этими темными аркадами стыдливость честной женщины была бы не столь упорна; настойчивость нежного и робкого любовника — сильнее и от-

важнее. Здесь можно безотчетно любить все то, что отдает нас во власть наших склонностей, все, что обольщает нас и прощает наши слабости.

«Покинув это убежище, я в глубине его оставляю все докучливые воспоминания», — говорит женщина и добавляет: «Если я обманута и грусть вновь приведет меня сюда, я предамся здесь безмерной скорби. Мои жалобы огласят уединение. Я нарушу безмолвие и мрак своими стенаниями и, когда душа упьется горечью, осушу слезы. Я возвращусь к людям, и никто не узнает, что я рыдала».

Если бы я навсегда утратил тебя, кумир моей души, если бы нежданная смерть, внезапное несчастье разлучили нас с тобой, я хотел бы, чтобы здесь погребли твой прах и сюда приходил бы я беседовать с твоей тенью.

Если разлука отторгнет нас друг от друга, я буду приходить сюда в надежде вновь познать то опьянение, что столь безраздельно, столь сладостно овладевало нашими чувствами; мое сердце затрепещет снова, я снова устремлюсь к сладостному упсению. Ты будешь там со мной, пока не минет сладкое томление, сладкое изнеможение страсти. Тогда я поднимусь и пойду прочь, но, уходя, остановлюсь не раз, обернусь назад, устремляя взор туда, где изведал счастье с тобой и без тебя.

Без тебя! О нет, ты была там; и когда я буду проходить в толпе, люди увидят мою радость, но не угадают ее причины. Что ты делаешь сейчас? Где ты? Есть ли у тебя подобное убежище, лес, потаенное место, куда ты могла бы уйти и рассеять свою печаль?

О судия, обитающий в глубинах моего сердца, ты последовал за мной и сюда. Я стремился забыть твои упреки, но они звучат еще громче. Бежим отсюда! Приют ли это невинности или приют неспокойной совести? И то и другое, в зависимости от того, чем полна душа. Злодей избегает одиночества; человек честный ищет его. Ему сладостно быть с самим собой.

Тот, кому ведомы страсти, смотрит на творения художника иным взором, чем тот, кто не познал пыл страстей. Неведающему эти творения не говорят ничего. О, если бы они ничего не говорили и мне! Другой и не подумает войти в пещеру, а я ее ищу; он удалится прочь от леса, куда я углублюсь с наслаждением. Что он стал бы там делать? Им овладела бы скука.

Если я сказал еще не все о поэзии руин, Робер вернет меня к ней.

Картина, о которой я пишу, — лучшая из всех, выставленных им. Воздух в ней густ, свет пронизан испарениями влаги и смягчен сумерками; кроме того, кисть художника так нежна, так мягка, так уверенна! Это чудеснейший эффект, созданный без малейшего усилия. Здесь забываешь об искусстве. Восхищаешься, и это восхищение — дань природе.

Внутренняя часть разрушенной галереи. Справа колоннада; на камнях рухнувшего свода стоит мужчина в плаще. К его ногам, на ступенях, ведущих к тому же зданию, склонилась отдыхающая женщина. В нижнем углу внутренней части галереи — группа крестьян и крестьянок; у одной из них кувшин на голове. Перед этой группой — женщина, ведущая лошадь. Видны лишь головы, остальная часть фигур заслонена высоким пьедесталом, на нем — статуя. Из-под пьедестала бьет фонтан, струи которого стекают в большой водоем. От края водоема, из глубины, женщина с кувшином в руке и с корзиной мокрого белья на голове идет к аркаде, из-под которой льется свет. Под этой аркадой едет верхом крестьянин. Слева — развалины построек, обветшалые колонны, часть старой стены. Так как правая сторона картины освещена из-под аркады, то левая вся в полутени. У подножия стены, на переднем плане, отдыхает крестьянин, сидя на снопе; тут же отдельные камни и другие детали, обычные для такого жанра. В этой картине замечательна легкая, слегка колышущаяся дымка над верхней частью аркады — следствие отражения потока света от выпуклости свода.

Очень маленькая картина, изображающая руины. Справа наклонная кровля навеса, прилегающего к стене. Под этим крытым соломой навесом свалены бочки; одни, по-видимому полные, лежат на земле, другие, порожние, поставлены стоймя. Из-за кровли выступает кусок полуразрушенной стены, увитой плющом. С левой стороны над стеной край балюстрады с обвалившимися пилястрами. На краю балюстрады горшок с цветами. Возле этой постройки виден проем в стене, вернее, полуоткрытые решетчатые ворота, сколоченные из досок, — они образуют прямой угол с той частью здания, которая служит опорой. Над этими воротами другая разрушенная каменная постройка, за нею третья; на заднем плане лестница, ведущая к широкому потоку, видному в просвет между двух строений. Слева четвертая каменная постройка, находящаяся напротив правой и под углом к расположенным на заднем плане. На фасаде этой постройки, в нише, убогая статуя святого; внизу под нишей водосток фонтана, воды которого стекают по желобу. На деревянной лестнице, спускающейся к реке, видна женщина с кувшином. У желоба другая женщина стирает белье. Верхняя часть левого здания тоже разрушена и обвита плющом. Художник украсил верхний ее край еще одним горшком с цветами. Под этим горшком он написал открытое окно, а по обе стороны окна две жерди, на которых он развесил для сушки белье. С левого края дверь, ведущая в дом; у двери, оперевшись рукой на ее нижнюю филенку, женщина смотрит на то, что происходит на улице.

Прекрасная картинка. Пример того, как трудно описывать и понимать описанное. Чем подробнее рассказ, тем сильнее разнится картина, возникающая в воображении, от той, что изображена на полотне. Во-первых, место, которое отводит наше воображение описываемым предметам, пропорционально количеству перечисляемых нами их составных частей. Вернейший способ заставить слушателя принять мошку за слона — это довести обстоятельное описание живого атома до крайности. Человеку, и в особенности человеку наделенному умом, свойственна привычка, ставшая уже машинальной, вносить как можно больше ясности в свои мысли; поэтому он все несколько преувеличивает, и точка в его представлении всегда несколько больше, нежели в натуре; иначе этой точки не существовало бы ни в воображении, ни в действительности. Подробность описания подобна толчению какого-либо предмета; взятый целиком, он занимает в десять, в сто раз менее места, нежели разъятый на части. Г-н де Реомюр не подозревает об этом; прочтите несколько страниц его «Трактата о насекомых»[114], и вы обнаружите в них ту же нелепость, что и в моих описаниях. По моему описанию всякий принял бы картинку величиною с ладонь за полотно величиною в несколько квадратных футов. Помнится, что я как-то вывел уже из этого правило, определяющее относительную величину предметов в представлении двух художников или в представлении одного и того же художника, но в различное время. Нужно предложить им нарисовать ясно и отчетливо в самом малом масштабе, какой им только доступен, предмет, поддающийся подробному описанию. Думаю, что зрение и воображение имеют приблизительно одинаковое поле, или, быть может, наоборот, поле воображения находится в обратном отношении к полю зрения. Как бы то ни было, не может дальнозоркий и близорукий, так различно видящие предметы, видеть их мысленно одинаковыми. Поэты, по сути своей провидцы и дальнозоркие, склонны видеть в мошке слона; философы же, будучи близорукими, уменьшают слонов до размеров мошки. Поэзия и философия подобны двум противоположным концам зрительной трубы.

Большая лестница, ведущая к античному портику. Далеко в глубине, направо, — пирамида, потом лестница. В верхней ее части, справа, — обелиск. Внизу, на переднем плане, двое мужчин передвигают большую глыбу — часть ко-

лонны, которую не сдвинула бы с места и четверка лошадей, — явная несообразность. На ступеньках лестницы — фигура мужчины, поднимающегося наверх; посередине — фигура женщины, спускающейся вниз; наверху — небольшая группа беседующих мужчин и женщин. Слева большое здание, колоннада и крытая галерея, передняя часть которой уходит в глубь картины. Ступени лестницы примыкают к этой галерее. В нижней части здания — ниши со множеством статуй. В промежутках между колоннами, в верхней части картины, — с трудом различаемые группы фигур. Среди них выделяется мужчина в плаще, сидящий свесив ноги. За ним стоят еще несколько человек. За поворотом колоннады, в самом низу фасада, художник поместил прохожего, отдыхающего среди обломков колонн.

Конечно, это — картина Робера, и не из худших. Не стану ничего добавлять, ибо пришлось бы повторять те же похвалы, которые вам столь же утомительно читать, как мне — писать. Запомните только: эти фигуры и малозначащие группы доказывают со всей очевидностью, что руины, по-настоящему поэтичные, еще не написаны.

Каскад между террасами у колоннады. Вид на виллу «Королевский виноградник» в Риме. Каскад — холодная вещь, без вдохновения, без фантазии, без эффектности. Плохо написанные потоки воды, спадающие сплошной пеленой сквозь проемы кругообразной аркады. Эти потоки, лишенные разнообразия, столь одинаковы, столь симметричны, столь соразмерны отведенному им пространству, что кажется, будто они так же, как эти аркады, подчинены законам архитектуры. Неужели, г-н Робер, эти потоки в самом деле таковы, скажите по правде? Неужели ни один камень, торчащий отдельно, не изменял бега этих вод, ни малейший выступ не препятствовал их падению? Не верю этому. А что у вас за фигуры? Струящаяся сквозь аркады вода стекает в большой водоем. За этим сооружением — деревья. Как они тяжеловесны, небрежно написаны, неизящны, унылы! Какого они ядовито-зеленого цвета! Листья похожи на зеленые пятна с зубчиками по краям. Это хуже, чем пейзажи, сделанные для торговцев с моста Нотр-Дам или намалеванные в Академии святого Луки[115]; они лишь помогают понять, что деревья, изображенные слева, гораздо лучше, или, если хотите, последние подчеркивают убожество первых. Согласитесь, друг мой барон, что я беспристрастен; это явствует из того, как я критикую художника, которого люблю, ценю и который очень талантлив, что видно даже из этой картины.

Вилла «Королевский виноградник», по-моему, плоха. — Но ведь она писана с натуры! — Нет, не с натуры. Деревья, воды, скалы натуральны; руины более натуральны, чем здания, но не полностью; а если б они и были точно такими, как в натуре, — зачем рабски следовать ей? Вот если бы то были зарисовки в альбоме путешественника, тогда ничего не возразишь; в этих случаях нужна неукоснительная точность. Представьте себе длинный ряд аркад, уходящий вдаль, в глубь картины параллельно ее правому краю и постепенно понижающийся, согласно законам перспективы. Представьте себе справа другой ряд аркад, идущих к левому краю, на передний план, и также делающихся все ниже. Эти две анфилады похожи на большие прямоугольные треугольники, поставленные на боковые стороны, что производит неприятное впечатление; этой симметрии легко можно было избежать. Передний ряд арок освещен и образует верхнюю часть картины и задний ее план; остальные — в полутени и образуют нижнюю часть и передний план. По ним проходит широкая дорога, ведущая вверх, до нижних аркад переднего плана. Под ними — прачки и другие женщины, дети, горит костер; впереди слева белье, развешанное на веревках. На самом переднем плане река, на берегу которой, слева, собрались мужчины, женщины, дети, рыбаки. На дороге, идущей под нижними аркадами, — несколько групп.

В самой глубине, направо, за аркадами, — пейзаж, деревья (бог знает какие). Этому художнику, чтобы достичь совершенства, не хватает еще многого: и мастерства, и воображения; но у него есть безошибочное чувство цвета, его кисть смела, легка, уверенна. Ему осталось лишь приобрести остальное. О поэтичности его жанра скажу в двух словах: г-н Робер, первое посещение ваших руин часто вызывает восторг; постарайтесь же, чтобы по ним либо прогуливались с удовольствием, либо покидали их с испугом.

Двор римского дворца, затопленный во время жары, чтобы на окружающих его галереях стало прохладнее. Сквозь проемы аркад видны галереи вокруг двора, который художник изобразил залитым водой. Здесь нет ни фигур, ни поэтических аксессуаров; это просто-напросто здание. Лишь магия живописи может сделать такой сюжет выигрышным, и Роберу это удалось. Его картина очень хороша, очень эффектна. Нижняя часть галереи подернута дымкой. Рискну позволить себе лишь одно замечание: нижняя часть сводов, налево спереди, показалась мне чересчур затененной, темной. Хотелось бы, чтобы на нее падал отблеск света от воды, залившей двор. Но я отваживаюсь на эту критику с такой же робостью, с какой дотрагиваются до священных сосудов, и, возможно, извинился бы перед художником за свою смелость, если бы он показал мне этот двор и в другое время дня, при другом освещении.

Гавань Рима, украшенная различными памятниками древнего и нового зодчества. Эта картина, за которую художник был принят в Академию, — прекрасная вещь. Что касается мастерства и колорита — сущий Верне. Ах, если б и небо и фигуры тоже были такими, как у Верне! Здания написаны достоверно, цвет каждого предмета таков, каким он должен быть, то есть реальный, соответствующий данному месту. В целом произведение пленяет.

В центре картины стоящая отдельно круглая ротонда; по обе стороны, в глубине, виднеются очертания дворцов; ниже дворцов две огромные лестницы, ведущие к широкой эспланаде, расположенной перед ротондой, а оттуда — ко второй площадке, расположенной ниже эспланады.

В середине эспланада круглая, она занимает всю ширину картины. Такой же формы и площадка ниже ее. Площадка огорожена тумбами, соединенными между собой цепями. Под кругообразной частью эспланады на уровне площадки видно углубление или грот. По нескольким ступеням спускаешься с площадки к морю или в гавань, имеющую форму прямоугольника. Длинные стороны его образуют набережные гавани, идущие от основания обеих больших лестниц до края полотна. Эти две набережные напоминают два больших параллелограмма. На них видны фигуры сидящих и стоящих торговцев, тюки, товары. Слева, параллельно набережной и гавани, идет ряд дворцов; это еще не все: художник воздвиг по краям эспланады два больших обелиска. Кроме того, вокруг эспланады, по внешней ее стороне, вьется небольшая узкая лесенка, ступени которой, идущие параллельно со ступенями большой лестницы, расположены гораздо выше и образуют своеобразный парапет для пешеходов, которые могут спускаться и подниматься, не загромождая больших лестниц.

Эта вещь превосходна; она внушительна и величественна; ею любуешься, но она не трогает; она не будит мечтаний; это лишь редкостный вид, где все величественно, но симметрично. Вообразите вертикальную линию, разрезающую посередине ротонду и гавань, причем и с правой и с левой стороны от линии будут видны одни и те же предметы. В одном лишь дереве, сносившем долгие годы жару и холод, — не говорю уж о хижине, — больше поэзии, больше содержания, чем в роскошном фасаде дворца. Чтобы сделать дворец достойным внимания, надо превратить его в руины. Как бы высоко ни было мастерство, без идеала нет истинной красоты. Красота идеала поражает всех; красота мастерства привлекает лишь знатока. Если она будит в нем размышления, то только об искус-

стве и о художнике, а не о предмете изображения. Он не придает ему значения, не старается вникнуть в него. Подлинное красноречие незаметно. Если я замечаю ваше красноречие, значит, вы недостаточно красноречивы. Разница между достоинствами мастерства и достоинствами идеала та, что одни пленяют взор, а другие пленяют душу.

Конюшня и сеновал в Риме. (С натуры). Дать представление об этой картине почти невозможно, и столь же затруднительно передать впечатление от нее.

Слева свод, верхняя часть которого освещена из-под аркад, покоящихся на колоннах с коринфскими капителями.

Верхняя часть этого свода разделена пополам: одна половина освещена, другая — в тени.

Освещенная верхняя часть — чердак, где много вязанок сена и соломы; их укладывают крестьянские парни и девушки. Сзади работающих лежит опрокинутая лестница, торчат вилы и грабли. Другая лестница, на переднем плане, опирается верхним концом на балку, служащую основанием для сводчатой крыши. К этой поперечине прикреплен блок с канатом и крюком для подъема вязанок сена и соломы наверх.

Вогнутая часть постройки образует сеновал, а остальная — конюшню.

Эта конюшня, то есть вся часть постройки от балки, служащей основанием сводчатой крыши, до самого низа, остается в темноте или полутени.

Справа большая загородка из штакетин, с просветами между ними; в ней калитка для прохода из конюшни на сеновал. Эта калитка полуоткрыта.

Направо, возле нее, немного ближе к переднему плану, — двое крестьян с собаками. Они вернулись с поля. Один из волов от усталости лег; из-за закрывшего его плуга видны лишь его голова и рога.

В конюшне предметы, обычные для такого помещения и разбросанные в живописном беспорядке. Свет постепенно ослабляется и переходит в тень, но в этой темноте все можно увидеть, различить, выделить взглядом. Здесь предметы не залиты светом, их обволакивает полумрак. У входа в конюшню стоит конюх с двумя оседланными лошадьми.

Левее еще одна лошадь, запряженная в телегу, груженную охапками сена и соломы, которые покрыты большим куском холстины. Подле телеги — возница.

За другой постройкой, примыкающей к первой под углом, видна еще одна аркада, загороженная внизу забором из штакетника, с просветами. Сквозь нее проникает достаточно света, чтобы различить обширные руины. В нише левой боковой стены огромная статуя. У одной из опор этой аркады, возле присевшей крестьянки, художник разбросал корзины, кувшины, клетку для цыплят.

Картина эта как нельзя более понятна, не надуманна. В ней великое множество разнообразных объектов, но царит не беспорядок, а чарующая гармония. Здесь слиты воедино величие, роскошь и бедность. Предметы сельского обихода — в развалинах дворца... Храм Юпитера, где бывал сам Август, превращен в конюшню, в сеновал... Место, где решали судьбы народов и царей, где придворные, трепеща, следили за выражением лица владыки, где трое разбойников, быть может, торговались между собой, меняя жизни друзей и родственников на жизни врагов... Чем стало это место? Сельским захолустьем, задворками фермы...

Quantum est in rebus inane*.

Эта картина, если не ошибаюсь, одна из лучших у художника. Сеновал освещен так, что не контрастирует с темной конюшней; боковая аркада освещена не так ярко, как сеновал, но и не тонет во мраке, как все остальное. Это — великое искусство, превосходное понимание светотени. И как поражаешься, когда узна-

* «О, сколько в делах их пустого!» (*Персий.* Сатиры, I, 1; пер. А. Фета).

ешь, что картина была написана за какие-нибудь полдня. Посмотрите на нее хорошенько, г-н Демаши, и сломайте свои кисти!

Однажды, когда я смотрел на это полотно, луч заходящего солнца за моей спиной внезапно осветил его и вся верхняя часть сарая словно запылала огнем. Чрезвычайно интересный эффект! Художник, наверное, попытался бы изобразить его, если бы увидал. Словно отблеск большого пожара поблизости, угрожающего и этому зданию. Должен добавить, что эти красноватые блики так естественно сочетались со светом и тенями, так выделяли все предметы на картине, что я считал их нанесенными кистью, пока солнце не скрылось за горизонтом и этот эффект не исчез.

Итальянская кухня. Давно замечено, что великим писателем, великим скульптором, человеком вкуса редко становится тот, кто не знает хорошо древних. В Гомере, в Моисее есть простота, к которой, быть может, следует применить слова Цицерона, сказанные им о возвращении Регула в Карфаген: «Laus temporum, non hominis»*. И это скорее следствие нравов, нежели гения. Народы, которым свойственны подобные обычаи, одеяния, обряды, законы, привычки, не могли обладать иными качествами. Они обладали этими качествами, и надобно черпать их там, чтобы перенести в наши времена, которые, будучи крайне испорченны или, вернее, крайне манерны, тем не менее любят простоту. О современных вещах надлежит говорить в духе древних.

Равным образом художник редко преуспевает, не повидав Италии; и не менее, чем первое положение, распространено другое, гласящее, что самые редчайшие произведения ваятелей, самые прекрасные творения художников, самые простые, лучше всего нарисованные, выразительнейшие, сильные и строгие по краскам, были созданы в Риме или по возвращении из Рима.

Полагать, подобно некоторым, что это результат воздействия более прекрасного неба, более прекрасного освещения, более прекрасной природы, — значит забывать, что мои слова относятся вообще ко всем картинам, изображающим ночь, туманы и грозы.

Это объясняется, по моему мнению, воздействием великих образцов, вечно живых в Италии. Там, куда бы вы ни пошли, вы встретите на своем пути Микеланджело, Рафаэля, Гвидо Рени, Тициана, Корреджо, Доменикино или кого-нибудь из семейства Карраччи. Вот мастера, у которых никогда не перестаешь учиться, и это великие мастера. Лебрен изменил свою цветовую палитру менее чем в три года. Быть может, нужно требовать от молодых художников более длительного пребывания в Риме, чтобы дать время хорошему вкусу основательно в них укрепиться. Речь дитяти, посетившего провинцию, портится уже через несколько недель. Вольтер, удалившись на берега Женевского озера, сохраняет там всю чистоту, всю силу, все изящество, всю тонкость своей речи. Предохраним же наших художников длительным пребыванием в Риме, силой глубоко укоренившихся в них привычек против влияния наших ничтожных обычаев, наших ничтожных нравов, наших ничтожных отечественных чучел, — влияния, усугубленного отсутствием великих образцов, великих памятников. Если все содействует совершенствованию, то все содействует и порче. Ватто поступил разумно, оставшись в Париже; Верне поступил бы разумно, поселившись на берегу моря; Лутербур — посещая деревню; но пусть Буше и его зять Бодуэн не выезжают за пределы квартала Пале-Рояль. Я буду крайне изумлен, если будущие руины Робера сохранят тот же характер. Тот же самый Буше, которого я только что решил заточить в наших тесных уличках и в приютах куртизанок, написал по возвращении из Рима картины, которые стоит посмотреть, так же как и рисунки, сделанные им, когда он из прихоти вернулся к своему первона-

* «Заслуга времени, а не человека» (*латин.*).

чальному стилю, некогда пренебрежительно им отвергнутому... И все это я говорю у входа в кухню.

Войдем же в самую кухню, но сначала пропустим служанку, поднимающуюся или спускающуюся к нам спиной, и дадим дорогу малышу, ковыляющему за ней следом, так как ступени, сложенные из больших необтесанных камней, слишком высоки для его ножонок. На случай, если бы он упал, слева от него небольшая деревянная загородка, служащая перилами, — она не позволит ему ушибиться. Я вижу, что это помещение квадратное и что для того, чтобы показать его изнутри, пришлось разрушить левую стену. Я продвигаюсь по развалинам этой стены. Сквозь дверь, в которую мы вошли, льется слабый свет, освещающий какую-то смежную комнату. Почти вся эта сторона в полутени. Над входом виден край доски, поддерживаемый угольником; на ней выстроены пузатые горшки различных размеров. Остальная часть стены голая... В глубине стоит камин. Справа от него не то скамеечка, не то подушка, на которой лежат на животе, облокотившись, двое ребят постарше; их видно со спины: лицом они повернуты к очагу, один из них положил ноги на нижнюю ступеньку лестницы. У левого края этой скамеечки или подушки стоит кухонная утварь. В очаге три котелка различной величины. Самый большой из них, прикрытый крышкой, высится на треноге, занимая левый угол очага. Под нее-то и сгребли в кучу весь жар. Два других котелка стоят прямо на золе, и в них медленно варится кушанье. Тут же рядом сидит на чурбане перед очагом старуха кухарка. Возле нее около стены стоит ребенок. Навес, или верхняя часть камина, образует выступ. Камин дымит; иначе чего ради набросили на каминный валик большое шерстяное покрывало? Это покрывало, приподнятое с левой стороны, оставляет открытым весь очаг и свисает только справа. Медный подсвечник со свечой и чайник придерживают покрывало; посередине камина стоит маленькое зеркало; у ног кухарки, между нею и греющимися детьми, — глиняное блюдо с очищенной и разложенной на нем репой. Слева на задней стене, рядом с камином, довольно высоко от пола, — сводчатое углубление, служащее шкафом или буфетом, куда свалена посуда, горшки, свисающие оттуда кухонные полотенца, салфетки. На переднем плане написана большая собака, тощая, злобная, мордой она почти касается земли; она сердито повернула голову в сторону переднего угла левой стены и, не спуская с него внимательных глаз, того и гляди сцепится с кошкой, которая, поднявшись на задние лапки и опершись передними на край ушата, высматривает, чем можно тут поживиться. В этой боковой левой стене, ближе к заднему плану, — большая дверь или окно, в которое льется дневной свет. Отсюда-то и освещается вся кухня. Над этой дверью пробито небольшое застекленное окошко.

Эта маленькая картина производит прелестное впечатление. Мне приятно было описывать ее, так как я с удовольствием ее вспоминаю. Освещение распределено в ней крайне прихотливо. Повсюду разлита полутень, но ничто не скрыто темнотой. Не напрягая зрения, различаешь все предметы, даже кошку и ушат, которые, будучи помещены в переднем углу левой стены, находятся в самом темном месте, наиболее удаленном от источника света. Сильный свет, льющийся из отверстия, пробитого в той же стене, освещает собаку, пол, спину кухарки, ребенка подле нее и часть камина. Но солнце, стоящее еще высоко над горизонтом, о чем можно судить по углу падения лучей, ярко освещая предметы, попавшие в сноп его света, оставляет все остальное в тени, которая, чем дальше вглубь, тем становится все гуще. Эта световая пирамида, так отчетливо видная всюду, куда только ни падают ее лучи, и словно заключенная между двумя полосами мрака, передана восхитительно. Вы находитесь в тени; повсюду вокруг вас тень; затем взгляд, встречая световую пирамиду, в которой он различает бесконечное множество взвихренных частиц, пересекает ее, вновь углубля-

ется в тень и видит окутанные ею предметы. Как же это так? Ведь завеса света не висит между полотном и мною. Если свет идет от полотна, почему оно само не освещено? Фигура старухи кухарки производит чрезвычайно приятное впечатление и своей позой и одеждой. Спина ее ярко освещена. Служанка, которую мы встретили на ступеньках входной лестницы, как нельзя более натуральна и правдива; кажется, что эта фигура прямо сошла с прежних небольших полотен Шардена. Большой пес не в ладах с кухаркой, недаром он так тощ. Все нежно, легко, стройно, тепло и мощно в этой картине, которую художник, видимо, писал играючи. Он разрушил переднюю стену, не воспользовавшись этим отверстием, чтобы осветить картину. Таким образом, весь первый план картины в полутени. Освещено лишь узкое пространство, примыкающее к раскрытой в глубине двери, в заднем углу боковой левой стены. Картина эта не привлечет взора рядового зрителя. Неискушенный глаз требует вещей более сильных и выразительных. Эта же остановит лишь того, кто чувствует истинный талант; и раб Горация заслуживает кнута, когда он говорит своему господину:

Vel cum Pausiaca torpes, insane, tabella,
Qui peccas minus atque ego, cum Fulvi, Rutubaeque,
Aut Placideiani, contento poplite miror
Praelia, rubrica picta, aut carbone...*.

«Когда вы застываете, одурев от восхищения, перед картиной Павсия, разве вы менее безумны, чем Давий, замирающий в изумлении перед вывеской, размалеванной сангиной или углем, где изображена борьба и напрягшиеся мышцы Фульвия, Рутубы или Плацидеяна?»

Господин его может ответить ему: «Глупец, ты восхищаешься глупостью и к тому же не исполняешь своих обязанностей». Этот Давий — символ толпы. Она замирает с разинутым ртом перед скверным портретом, но проходит мимо мастерского произведения, если только ее не остановят большие размеры полотна. В живописи, как и в литературе, дети, а их множество, предпочтут «Синюю Бороду» Вергилию, «Ричарда Бесстрашного» — Тациту[116]. Надо учиться читать и видеть. Дикари, устремившиеся на корму корабля, были бы весьма удивлены, ощутив под своими руками ровную поверхность вместо округлой. Варвары, столь же невежественные, но наделенные большим самомнением, приняли бы за ваятеля рабочего, который обтесывал глыбу мрамора с помощью рамы и отвесов.

Эскизы. Почему хороший эскиз нравится нам больше, чем хорошая картина? Потому что в нем больше жизненности и меньше определенности. По мере того как появляется определенность, жизненность исчезает. У мертвого животного, противного на вид, определенность формы тела есть, а жизни в нем нет. В птенцах, котятах и некоторых других животных формы еще не определились, а жизнь так и брызжет. Вот почему они так нравятся нам. Отчего у молодого ученика, который не в состоянии написать даже посредственную картину, иногда получается превосходный эскиз? Оттого, что эскиз — плод пылкого воображения и таланта, а картина — плод длительного труда, терпения, многих лет учения и опытности во всем, что касается искусства. Кто сумеет сделать то, что, видимо, недоступно самой природе: ввести определенность, свойственную зрелому возрасту, и сохранить при этом жизненность, присущую молодости?

Один анекдот даст вам более ясное представление о том, что я думаю об эскизах, чем все эти умствования. Если вы покажете этот листок даме, чьи уши

* «Смотришь картины ты Павсия, к месту как будто прикован!
Что ж, ты умнее меня, на Рутубу коль я засмотрелся
С Фульвием в схватке, углем и красной намазанных краской,
Иль на Плацидеяна гляжу, что коленом уперся...».
(*Гораций.* Сатиры, II, 7, 95 и сл.; пер. М. Дмитриева).

чересчур чувствительны, то предупредите, чтобы она не читала это место или прочла, когда останется одна.

Г-н де Бюффон и президент де Бросс теперь уже не молоды, но когда-то и они были молодыми. Тогда они рано садились за стол, проводили за ним много времени, любили хорошее винцо и немало его пивали. Любили они и женщин и, выпив, посещали злачные места. Однажды вечером, будучи у жриц веселья, в полном дезабилье, президент, который был очень невысок — сущий лилипут, — выставил напоказ девицам столь замечательное, изумительное и неожиданное для его роста приспособление, что все восхищенно заахали. Но затем восторг сменился раздумьем. Одна из девиц, хорошенько рассмотрев то, чем природа наделила маленького президента, сказала: «Это отлично, сударь, спору нет; но чем же его протолкнуть?» Друг мой, если вам принесут план трагедии или комедии, прочитайте его, а потом спросите, как та девица легкого поведения спросила президента де Бросса: «Это отлично, спору нет; но кто его протолкнет?» Если это — финансовый проект, опять-таки спросите: «А кто его протолкнет?» Если набросок романа или речи — «А кто его протолкнет?». Если это эскиз картины — «А кто его протолкнет?».

Эскиз привлекает нас, быть может, тем, что, будучи незакончен, предоставляет нашему воображению больше воли и мы можем видеть в нем все, что нам заблагорассудится. Так детям облака кажутся похожими то на одно, то на другое; все мы в большей или меньшей степени дети. То же самое с музыкой вокальной и инструментальной: мы слушаем и ту и другую, но во второй слышим то, что нам хочется. Кажется, в одном из моих предыдущих Салонов можно найти это сравнение, развитое шире, с некоторыми мыслями о том, что изящные искусства производят на нас более или менее смутное впечатление. К счастью, я уже забыл эти мысли и не стану повторяться. Зато очень жалею, что поневоле должен упустить представившийся случай рассказать о тех временах, когда мы любили вино и самые порядочные люди не стеснялись ходить в трактиры.

Вот, мой друг, эскизы картин и наброски описаний.

Руины. Слева, под аркадами большого здания, — торговки овощами и фруктами. Посередине, в глубине, — ротонда. Ближе к переднему плану перед нами обелиск и фонтан. Вокруг водоема ограда, по краям ее — тумбы. Внутри ограды — женщины, черпающие воду. Снаружи, на переднем плане справа, другие женщины жарят каштаны; жаровня поставлена на очень высокую печку. На левом краю — руины другого большого здания, у которого тоже сидят торговки зеленью.

Почему над этими торговками нет надписи, словно вывески: «Divo Augusto, divo Neroni»*.

Почему бы не высечь на обелиске: «Jovi servatori, quod feliciter pericvlum evaserit, Sulla»**? или: «Trigesies centenis millibus hominum caesis, Pompeius»***.

Последняя надпись пробудила бы во мне ужас, который должен внушать изверг, умертвивший три миллиона людей. Руины заговорили бы со мною. А предыдущая надпись напомнила бы мне о ловкости того палача, который, обезглавив все знатные римские семьи, укрылся от возмездия под щитом Юпитера. Прочтя над головой торговки овощами «Божественному Августу, божественному Нерону», я задумался бы над суетой этого мира, над низостью людей, которые могли обожествлять гнусного тирана, тигра на троне.

Какое широкое поле открылось бы для живописующих руины, если бы они догадались проникнуться мыслями, почувствовать связь своего жанра со знани-

* «Божественному Августу, божественному Нерону» (*латин.*).

** «Юпитеру-хранителю, спасшему от опасности, — Сулла» (*латин.*).

*** «Умертвив три миллиона людей, [воздвигнул] Помпей» (*латин.*).

ем истории! Остатки какого здания среди дивных афинских руин привлекают нас больше, чем небольшие руины храма Демосфена?

Этот эскиз сер, слабоват, зауряден; но надо посмотреть, что из него получится. Кто его знает!

Я дал очень простое описание, но тем не менее это целая картина, о которой весьма трудно получить ясное представление, не увидев ее. Несмотря на старания не дать ничего лишнего и следовать лишь моему рассказу, у двух десятков художников получится два десятка картин, где будет все описанное, приблизительно на указанных мною местах, и эти картины не будут похожи ни друг на друга, ни на эскиз Робера. Пусть попробуют так сделать — и убедятся в необходимости набросков. Самый незавершенный набросок больше и скорее скажет по крайней мере об общем расположении фигур, чем самое точное и подробное описание.

Руины лестницы. Лестница спускается справа налево. Посередине ее — две фигуры: сидящая мать и ребенок перед нею. Слева — античная ваза на пьедестале, валяются разбитые каменные плитки и другие аксессуары. То же самое с другой стороны.

Написано с теплотой, но жестко, без отделки. Фигуры хорошо расположены, но набросаны так небрежно, что их с трудом можно различить.

Интерьер под землей: пещера, освещенная зарешеченным окошком в центре композиции. В нижней части пещеры, у одной стены, в правом углу, на уровне земли, — небольшое углубление, где обитатели этого убогого жилища разводят огонь и варят себе пищу. У противоположной стены, слева, на середине ее высоты, — нечто вроде погреба, где видны бочки, лестница, какие-то фигуры. С этой же стороны, немного левее, за изгибом подземелья, — прикрепленный к стене рукомойник с лоханью. Между этими стенами лестница, которая спускается с заднего плана на передний и занимает все пространство. На верхней площадке лестницы — много фигурок, так плохо изображенных, что их трудно разглядеть, хотя свет падает прямо на них из зарешеченного окошка, находящегося почти на одном уровне с площадкой лестницы и фигурами.

Если в таких картинах требуются лишь эффекты перспективы и освещения, то Робером всегда будут более или менее довольны. Но, скажите по совести, что это за фигуры? Что за сцена происходит под землей? Мне хотелось бы увидеть здесь необузданное веселье шайки цыган, или убежище воров, или нуждающуюся крестьянскую семью, или старуху, слывущую колдуньей, со всеми ее атрибутами; сцену из «Кливленда»[117] или из Ветхого завета; или приют какого-нибудь горемыки, носящего славное имя и преследуемого; или человека, принесшего жене и голодным детям хлеб, добытый ценой преступления; или «Альпийскую пастушку»[118]; или детей, оплакивающих своих родителей; или отшельника, погруженного в молитву... Да и мало ли еще что?

Руины. Слева колоннада с аркадой, сквозь которую свет проникает под темные своды развалин. Над аркадой большая полуразрушенная лестница. На этой лестнице и вокруг колоннады — несколько фигур, расхаживающих взад и вперед, больше ничего. Самое интересное (чуть не сказал — самое удивительное) — это то, что хотя источник света расположен вне полотна, сбоку от аркады, но последняя пропускает в глубь руин лишь незначительную часть лучей: это словно завеса между темнотой, царящей спереди, и темнотой, царящей сзади, причем эта сияющая завеса отнюдь не рассеивает мрак. Каким образом можно увидеть поток света сквозь непрозрачную дымку? Каким образом он, будучи изображен на той же поверхности, что и фон, не освещает его? Каким образом эта тень, будучи изображена на той же поверхности, что и фон, не затемняет его? Благодаря какой магии мой взгляд проникает сквозь густой мрак к тонкой завесе света, в которой я различаю пляшущие пылинки, а затем вновь углубля-

ется в темноту? Я не могу этого понять; надо признать, что если бы такое явление не было налицо, его сочли бы невозможным. В природе, быть может, оно постижимо; но как постичь его на полотне? Обращаюсь с этим вопросом не к дикарям, а к образованным людям.

Часть храма. Справа, с одной стороны здания, виден привратник у зарешеченной двери. На переднем плане стул с плетеным сиденьем. Перед ним, левее, — богомолка, идущая к решетке. У большой голой стены темного цвета, образующей часть заднего плана и примыкающей к сводчатой аркаде, вдоль подножия которой тянется балюстрада, сидят три монаха в белых одеждах. Затем изображена эта аркада; из-под нее льется свет. За балюстрадой, несомненно, большая свободная площадь, и все это место является частью перистиля, пристроенного к приделу церкви. Возле балюстрады — несколько фигур; одна из них смотрит вниз. Над аркадой, из-под которой льется мягкий свет, бледный и рассеянный, как сквозь оконное стекло, возвышается еще одна голая стена темного цвета; здесь стоят несколько монахов в черных рясах. Это очень своеобразно и производит большой эффект. Перед картиной забываешь, где находишься, и в этом — волшебная сила искусства. Вы уже не в Салоне или в мастерской художника, а в церкви, под сводами, где царят покой, волнующее безмолвие, чарующая прохлада. Очень жаль, что фигуры не так хороши, как все остальное. Эти белые и черные монахи, эта богомолка похожи на уродцев, которых выставляют на рынке в Сент-Овиде[119]. В особенности привратник с алебардой: он точь-в-точь как те, каких мне дарили в детстве на Новый год. Г-н Робер, вы обладаете редким талантом; вам следовало бы вдобавок в совершенстве писать фигуры, и когда вы легко научитесь этому, знаете ли, что это даст? Воображение, не стесняемое более никакими препятствиями, подскажет вам множество интересных сцен. Изображение фигур не будет для вас самоцелью: они понадобятся для того, чтобы развить на полотне действие, ввести различные эпизоды. Верне также помещает фигуры на своих картинах; присмотритесь к тому, как он пользуется ими, вне зависимости от требований искусства и того места, какое он им предоставляет.

Другие руины. Большое здание занимает и правую и левую часть эскиза и задний план. Это дворец или, скорее, то, что было дворцом. Процесс разрушения зашел так далеко, что с трудом можно различить остатки капителей, фронтонов и фризов. Время обратило в прах обиталище одного из великих мира сего, одного из жестоких тиранов, чьими жертвами были цари, в свой черед терзавшие подданных. Под аркадами, воздвигнутыми этими рабами, там, где какой-нибудь Веррес слагал к стопам монарха сокровища, отнятые у разных народов, ныне ютятся торговки овощами, лошади, волы и другие животные, а в местах, непригодных для жилья, нашли приют кошки, змеи, воры. Перед этим фасадом устроен навес, покатая крыша которого выступает на передний план; это строение похоже на те грязные сараи, что примыкают к величественным стенам Лувра. Крестьяне хранят под этим навесом сельскохозяйственные орудия. Справа телеги, куча навоза; слева — спешившиеся всадники, приехавшие подковать лошадей; кузнец, став на одно колено, прибивает подкову на копыто; подмастерье поддерживает ногу лошади; слуга всадника взял лошадь под уздцы.

Руины производят столь большое впечатление из-за чувства бренности, которым от них веет. Эти властители мира, воображая, будто строят на века, воздвигли себе пышные чертоги и предназначали их, безумцы, для нескончаемого ряда своих потомков, наследников их имен, титулов и богатств. Но от всех их построек, возведенных с таким размахом, потребовавших таких расходов, остались лишь развалины, которые служат прибежищем самым обездоленным и несчастным людям и приносят благодаря этому больше пользы, чем тогда, когда они были роскошными дворцами.

Художники, живописующие руины! Если вы сохраните остатки барельефов, пусть они будут мастерски выполнены и изображают деяния, происходившие задолго до того времени, когда разрушенный дворец процветал. Тем самым вы добьетесь двойного эфекта: позволите моему взгляду проникнуть еще дальше в глубь веков и внушите мне еще больше уважения и жалости к народу, который довел искусства до столь высокой степени совершенства. Если вы покажете разбитую статую, то пусть ее ноги, оставшиеся на пьедестале, будут изваяны как нельзя лучше, пленяя своими очертаниями. Пусть запыленный бюст, наполовину вросший на картине в землю и полускрытый кустами терновника, имеет величественный характер и являет мне облик знаменитого человека. Пусть архитектура будет богатой, но не приукрашенной ничем лишним. Пусть то, что сохранилось, не вызывает никаких пошлых, заурядных мыслей. Сделайте руины величественными; этим вы возвеличите и народ, которого больше нет.

Побывайте во всех уголках земли, но так, чтобы я всякий раз знал, где вы находитесь: в Греции, в Египте, в Александрии, в Риме. Загляните во все эпохи, но сделайте это так, чтобы мне было известно, когда воздвигнуто здание. Покажите мне все стили зодчества и все виды сооружений, но с деталями, по которым можно определить и место и время постройки, и нравы и обычаи живших тогда людей; пусть ваши руины станут благодаря этому источником познания!

Руины. Эта картина производит большое впечатление. В нижней ее части — фундамент из сплошной каменной кладки, видимо, очень древней. На нем некогда высилось здание, которое даже искусному архитектору вряд ли удалось бы восстановить, использовав то, что сохранилось: обломки колонн, отдельные куски капителей, карнизов и фризов, остатки дверных и оконных проемов. У подножия фундамента, справа, — пара лошадей. Поблизости — два беседующих солдата. Посередине картины изгородь или решетка из железных прутьев; под сохранившимся сводом арки устроена таверна, где сидят за столами люди. Налево, у подножия фундамента, еще несколько человек за столиками. На самом верху руин, венчающих эту каменную кладку, — группа мужчин, женщин и детей. Что они там делают? Как забрались туда? Они, видно, считают себя в полной безопасности, между тем как эти перекрытия вот-вот рухнут. Добро бы там были лишь юные сумасброды; но там — и отцы, матери с детьми, и люди, которые должны понимать, что эти изъеденные веками, еле держащиеся камни грозят обвалом. Ах, г-н Робер, не только эти фигуры вызывают сомнения, в других тоже трудно разобраться. У этого художника, по-моему, не хватает фантазии. Его аксессуары неинтересны: он умеет хорошо подготовить место действия, но не находит сюжетов для сцен. Поскольку на натурщиков он не тратится, то щедр на фигуры, не зная, что для достижения большого эффекта требуется их как можно меньше. «Жрец Аполлона, грустный и задумчивый, брел по скалистому и пустынному брегу рокочущего моря...»*. Нарисуйте высокие утесы, и картина готова.

Еще один пример — пристрастие детей к лазанию. Пусть художник покажет, как они карабкаются на большой высоте по очень опасному месту руин, и пусть поместит внизу еще двоих, спокойно глядящих. Если у него хватит смелости — пусть изобразит и мать, пришедшую в ужас, видя, что сын может упасть и разбиться. А почему бы на другой картине не показать мальчугана, которого родители стаскивают вниз? Все дело в том, что для оживления руин подобными эпизодами нужен живописец другого жанра — исторического.

Эскиз, сделанный с натуры в Риме. Слева видна голая стена. Над нею нечто вроде дугообразного навеса; под навесом фонтан, под фонтаном круглый

* *Гомер.* Илиада, I, 33—34.

желоб; у желоба видна маленькая фигура крестьянина, на некотором расстоянии, правее, но примерно в той же плоскости, — стоящий мужчина и женщина, присевшая на корточки.

Композиция бедна и не оставляет впечатления; обе фигуры плохи; картина не отняла у художника и двух часов, так как он пишет быстро; разумнее было бы затратить на нее больше времени и сделать ее хорошо. Вероятно, Шарден в дружбе с Робером. Он постарался собрать в одном месте его полотна, которые казались ему значительными, остальные же забраковал. Он убил Демаши рукою Робера. Последний показал нам, как следует писать руины и как Демаши не писал их.

Кончая обзор эскизов Робера, скажу два-три слова об эскизах вообще. Четыре перпендикулярные линии — и вот перед нами четыре прекрасные колонны великолепнейших пропорций. Треугольник, соединяющий вершины этих колонн, — и перед нами прекрасный фронтон, а в итоге изящный и благородный рисунок здания; даны верные пропорции, а воображение дополнит все остальное. Две правильные линии, вытянутые вперед, — и перед нами две руки; две другие неправильные линии — и вот перед нами две ноги; две точки, намеченные внутри овала, — и перед нами два глаза; неточно выписан сам овал — и вот перед нами голова; и вот перед нами фигура человека, он шевелится, стремится вперед, смотрит вдаль, кричит. Движение, действие, даже страсть выражены двумятремя характерными чертами, а мое воображение довершит остальное. Мне передалось божественное вдохновение художника.

...Agnosco veteris vestigia flammae*.

Слова эти пробуждают во мне важную мысль. Охваченный сильным порывом страсти человек говорит бессвязно, он начинает и не кончает фразу, у него вырываются отдельные слова; он испускает крик и замолкает. Однако я все понимаю. Это эскиз речи. Страсть создает лишь эскизы.

Что же создает поэт, который сообщает всему законченность? Он поворачивается спиной к природе.

— А Расин?

— Расин! При этом имени я падаю ниц, я умолкаю. Гений сообразуется лишь с мастерством, ставшим традицией. О нем судят не на основании природы, а на основании мастерства. Если уж трагик создал известный образный стиль, известный язык, называемый поэтическим, как только он заставил говорить своих героев стихами, и стихами весьма стройными, как только он удалился от правды, — кто знает, где он остановится? Великим человеком мы зовем не того, кто творит правдиво, а того, кто лучше всех умеет примирить ложь с правдой; именно его успех и закладывает в народе основы драматической системы, утверждающейся надолго в силу нескольких великих черт, заимствованных у природы, — до тех пор, пока какой-нибудь философ или поэт не искрошит в куски гиппогрифа и не попытается привить своим современникам лучший вкус. И тогда-то критики, люди ограниченные, поклонники прошлого, громко завопят, решив, что все погибло.

Рисунок руин. Очень красивый рисунок, превосходный эскиз для большой картины. Справа большое здание, глубоко вдающееся в композицию. Дверь этого здания полуоткрыта, в нее заглядывает проходящая мимо молочница с кувшином на голове. Внутри, возле двери, лежит собака. Здание трехэтажное; в нижнем этаже помещается прачечная, возле пылающего очага стоит корыто с мокнущим бельем. Левее служанка чистит кухонную утварь. Возле нее — жен-

* «...Былой огонь я узнала» (*Вергилий.* Энеида, IV, 23; пер. С. Ошерова).

щина с детьми и другая служанка, на корточках, занятая той же работой. Позади этих фигур огромный деревянный чан. На первом этаже нагроможденные одна на другую бочки и сельскохозяйственные инструменты. Верхний этаж — это полупустой сеновал. Наверху справа девушки и парни выравнивают кучу сена; возле них опрокинутая птичья клетка, лестница, полузаваленная сеном. Вверху, под самой кровлей, — деревянная балка с вращающимся кронштейном, на котором укреплен подъемный блок с крюком и свисающей веревкой.

Среди многочисленных картин Робера есть, как видите, заслуживающие внимания. Особенно высокую оценку надо дать *Руинам триумфальной арки, Итальянской кухне, Конюшне и сеновалу, Большой освещенной галерее* и *Двору римского дворца, затопленному водой.* Последние две картины отмечены высоким мастерством. Три источника света, один из которых находится впереди, второй — в глубине, а третий — вверху, создают эффект столь же новый, сколь смелый и разительный. *Римский порт* красив, но написан менее талантливо. Демаши — всего лишь хороший живописец, Робер же — превосходный. От руин Демаши не веет стариной; а развалины Робера, изъеденные веками, сохраняют величавый характер, напоминают о былом великолепии, внушают благоговение. Кисть Демаши жестка, суховата, монотонна; кисть же Робера мягка, плавна, легка, гармонична. Демаши добросовестно копирует то, что видел; а Робер воспроизводит вдохновенно, пылко, со вкусом. Демаши проводит каннелюры на колоннах с помощью линейки; Робер же выбросил все измерительные инструменты в окошко и пользуется лишь своей кистью. Владелец картины, где из-под деревянного моста открывается вид на другой мост вдали, никогда не устанет любоваться ею.

МАДАМ ТЕРБУШ. *Мужчина с рюмкой в руке, освещенный свечой.* Этот веселый толстяк сидит за столом с рюмкой в руке. Он освещен свечой; отблеск падает на его лицо. На столе — складная ширмочка, заслоняющая этот персонаж от зрителя. Поэтому все, что по ту сторону ширмы, — в полутени. Рядом с ширмой на неосвещенной части стола лежат книжка и раскрытая табакерка.

Все — зря, все сухо, жестко, красные тона в избытке. Свет — не от свечи: такой отблеск кирпичного оттенка бывает от пожара. Нет той бархатистой черноты, той нежной и мягкой гармонии, какие создает искусственное освещение; нет дымки между источником света и предметами, нет тех переходов, легких полутеней, каких в картинах, где действие происходит ночью, должно быть бесконечное множество; их тона, незаметно меняющиеся, чрезвычайно трудно передать. Ни тело, ни ткани не сохранили натуральный цвет. До того как их осветили, они были красными. Я не ощущаю того мрака, в который вторгается свет и делает его видимым, чуть не лучезарным. Складки одежды угловаты, жестки и некрасивы. Мне известны причины этого: натурщик был одет, чтобы рисовать его днем. Тем не менее картина не без достоинств, особенно если учесть, что ее автор — женщина. Три четверти художников нашей Академии не сумели бы написать и такую. Мадам Тербуш — самоучка; это видно по ее манере — неровной, но выразительной. Она смело пригласила натурщика и долго разглядывала его. Она сказала себе: «Хочу писать картины» — и твердо решила, что будет их писать; у нее правильное понятие о стыдливости: она не побоялась остаться наедине с обнаженным натурщиком, не сочла, что раздетый мужчина обязательно должен быть порочен. Она — страстная поклонница искусства и с такой болезненной чувствительностью относится к критике, что сошла бы с ума от большого успеха или ее сердце не выдержало бы. Это сущее дитя. Чтобы произвести сенсацию в нашей стране, ей вовсе не требовался талант (который, впрочем, у нее есть); достаточно было бы молодости, красоты, скромности, кокетливости. Ей надо было прийти в восторг от мастерства наших крупных

художников, брать у них уроки и предоставить в их распоряжение свою красивую грудь и точеные ляжки. Вот она приезжает, приносит в Академию первую картину, изображающую ночь и написанную довольно сильной кистью. Художники с ней невежливы и грубо спрашивают, ее ли это работа. Она отвечает утвердительно. Какой-то шутник задает вопрос: «А что делал ваш красильщик?» Ей объясняют роль этого персонажа фарса о Патлене, который был ей незнаком[120]. Она обижается, пишет новую картину, вот эту, которая оказалась еще лучше, и академики приняли ее в свои ряды.

Эта женщина думает, что нужно старательно воспроизводить натуру. Не сомневаюсь, что если б ее подражание было тщательным и верным, а выбор натуры хорош, то даже рабская зависимость от нее не помешала бы картинам этой художницы быть достоверными и не совсем обычными. Середины тут нет: если живописец придерживается натуры такой, какая она есть, со всеми ее красотами и изъянами, и пренебрегает общепринятыми канонами, предпочтя им манеру, при которой уродство будет не смешным и отталкивающим, а само собою разумеющимся, то он бывает либо ничтожным, безвкусным, заурядным, либо непревзойденным, выдающимся мастером; а сказать, что г-жа Тербуш — такой мастер, нельзя.

Она подготовила для этого Салона *Юпитера, преобразившегося в Пана и застигшего Антиопу спящей*[121]. Я видел эту картину, когда она была почти закончена. Справа лежит нагая Антиопа, подогнув левую ногу, а правую вытянув. Целиком обнаженная фигура написана весьма натурально, а изобразить женщину, обнаженную целиком, — нелегко. Сделать это натурально — тоже задача трудная; я знаю многих художников, которые с нею не справились бы, хотя гордятся своим талантом. Но, судя по шее, коротким пальцам, щуплым ногам, выпирающим лодыжкам, натурщицей служила, видимо, горничная или трактирная служанка. Об этом говорит и весь характер фигуры, лишенный благородства, и ряд других недостатков. Лицо было бы неплохо, не будь оно ничтожным. Руки, бедра, ступни — тело как тело, но вялое и дряблое, настолько дряблое и вялое, что на месте Юпитера я не стал бы преображаться. Рядом с этой долговязой, худой Антиопой помещен толстый, пухлощекий амур; он подмигивает и глупо улыбается, совсем как амуры у Куапеля, такой же кривляка. Я заметил художнице, что амур должен быть стройным, проворным, взбалмошным, шаловливым, а ее амур похож на упитанного и раскормленного младенца какого-нибудь богатого фермера. Этот мнимый амур, скрытый полутенью, угодливо приподнимает край газового покрывала, чтобы Юпитер мог узреть всю Антиопу нагою. Юпитер в образе сатира — просто-напросто дюжий носильщик с пошлой физиономией, которому пририсовали бороду, а вместо стоп дали раздвоенные копыта. Его лицо дышит страстью, но это, скорее, похоть, грязная, низменная, внушающая отвращение. Эта похоть обуревает его, он пялит глаза, ухмыляется, кривя губы, заранее облизывается. Я позволил себе сказать художнице, что это — самый обыкновенный сатир, а не преображенный в него Юпитер; нужно, чтобы бог и став распутником оставался богом. Чтобы моя критика не показалась ей чересчур обидной, я выждал, пока лица, окружавшие мольберт, не ушли в другую комнату, и когда мы остались вдвоем, заявил, что ее амур скучен, написан слабо, пухл до того, что напоминает раздутый пузырь; цвет его тела однообразен, без переходов и оттенков; что ее нимфа — просто куча лилий и роз, набросанных как попало, ее тело бесформенно, не упруго; что ее сатир словно сделан из красного, хорошо обожженного кирпича, в его фигуре нет ни гибкости, ни подвижности. Все эти малоприятные вещи я высказал, когда мы были наедине. Знаете ли, как она поступила? Позвала всех, от кого я постарался избавиться, и передала им мои замечания так смело, что я был вынужден похвалить ее твердый характер, хотя не мог похвалить картину. Вся композиция к тому же за-

урядна, без «изюминки», не вызывает интереса. Изображена не встреча Юпитера с Антиопой, а встреча какого-то сатира с какой-то нимфой. Я посоветовал: «Уберите все это; пусть амур витает в воздухе; пусть, унося покрывало, окутывающее нимфу, он дотронется до рожек сатира и подтолкнет его к спящей. Сделайте лоб сатира не таким узким, выражение его лица — не таким глупым, нос — крючковатым, щеки — широкими, чтобы, несмотря на черты, преобразившие наружность владыки богов, я мог его узнать». Эти мысли ей понравились, но работа над картиной продвинулась слишком далеко, чтобы можно было ими воспользоваться. Она отправила это полотно комитету, который его отверг. Художница впала в отчаяние, ей стало дурно. За обмороком последовал приступ ярости: она рвала на себе волосы, испускала вопли, каталась по полу, хваталась за нож, не зная, кого поразить — себя или картину. В конце концов она пощадила и ее и себя. Я пришел как раз во время этой сцены; она кинулась к моим ногам, заклиная во имя Геллерта, Гесснера, Клопштока и всех моих германских собратий по Аполлону помочь ей. Я обещал это сделать, повидал Шардена, Кошена, Лемуана, Верне, Буше, Лагрене; написал другим, но все мне ответили, что картина никуда не годится, и я понял, почему они считают ее плохой. Будь нимфа красива, амур — очарователен, сатир — характерен, художница любой ценой добилась бы принятия картины, не пытаясь уберечь ее от общественного порицания. Разве мы не видели в Салоне лет семь-восемь назад полотно, на котором была изображена совершенно нагая женщина, лежащая на подушках, раздвинув ноги самым сладострастным образом, являя взорам самую красивую спину и самые красивые ляжки, словно приглашая к плотским утехам своей позой, как нельзя более к ним располагающей и как нельзя более естественной? Не стану рассуждать, правильно ли поступил комитет, приняв эту картину, не проявил ли он неуважение к публике, не оскорбил ли нравственные устои; скажу лишь, что когда картина хороша, то эти соображения мало беспокоят членов комитета. Наших академиков интересует наличие таланта, а не благопристойности. Скажу не в укор г-ну Буше, который не постеснялся выставить на всеобщее обозрение тело своей жены, послужившей ему натурщицей для этой сладострастной картины: имей я право голоса в комитете, я не поколебался бы заметить ему, что хотя это полотно не представляет опасности ни для меня, ни для него, благодаря нашему преклонному возрасту, но оно могло бы весьма способствовать посещению моим сыном, по выходе из Салона, улицы Фроманто (которая не так уж далеко), а после этого — визиту к Луи или Кейзеру[122], что меня ни в какой мере не устраивает.

Г-жа Тербуш представила кроме конкурсной картины *Голову поэта,* выразительную и красивую. Другие портреты ее кисти холодны; кроме схожести, других достоинств у них нет, за исключением моего портрета[123]. На нем я изображен голым по пояс; по мастерству, благородству и жизненности он превосходит работы Рослена и всех других портретистов Академии. Я поместил его напротив портрета кисти Ванлоо, который от этого сильно проиграл. Сходство столь разительно, что, по словам моей дочери, она в мое отсутствие целовала бы его вместо меня, если бы не боялась испортить. Грудь написана в очень теплых тонах, все выпуклости и впадины переданы весьма достоверно.

Закончив мою голову, художница принялась за шею, закрытую верхней частью одежды; это ее раздосадовало. Чтобы она перестала ворчать, я зашел за занавеску, снял с себя платье и появился перед ней, как натурщик в Академии. Она сказала: «Я не решалась просить вас об этом, но вы догадались сами, спасибо!» Я был совершенно обнажен; она писала мой портрет, и мы беседовали непринужденно и просто, подобно людям, жившим на заре наших дней.

Поскольку после грехопадения Адама не все члены тела покорны нашей воле, как руки и ноги, то плотское желание может проявить себя и тогда, когда

сын Адама этого вовсе не хочет; и, наоборот, бывает, что когда он хочет — оно ничем не дает себя знать. Если б это произошло в тот раз, я вспомнил бы слова Диогена, сказанные молодому борцу: «Сын мой, не бойся ничего: у меня не такой дурной нрав, как у этой части моего тела».

Если эта женщина побывала в Салоне, то видела, с каким пренебрежением посетители проходили мимо картин, значительно более высокого качества, чем ее собственная.

Et pueri nasum rhinocerontis habent*.

Она вернулась бы, несколько удивленная суровостью нашей критики, но стала бы больше к ней прислушиваться, лучше писать и меньше блажить.

Она возымела прихоть написать картину для короля. Я сказал ей: «Как можно, пренебрегая тем, что подумают здешние художники — а они нисколько не хуже ваших, — просить, чтобы иностранке заказали картину министры, отказывающие в задатке даже первоклассным живописцам, уже получившим такой заказ? Вам либо откажут, либо не заплатят».

В самом деле, ни мне, ни моим друзьям, некстати упомянувшим, что у них есть некоторое влияние в высших сферах, не пристало просить об удовлетворении столь неуместного ходатайства. Это дело придворных, их обычное времяпрепровождение. И вот перед отъездом этой дамы из Пруссии в Париж о ней замолвили там словечко иностранные послы, которые ее картин и в глаза не видали. Наши краснокаблучники не замедлили откликнуться. Она была принята, обласкана, осыпана похвалами в Версале и смотрела теперь сверху вниз на Академию (которая все же могла отказать ей в принятии, ибо Париж неохотно присоединяется к аплодисментам, несущимся из Фонтенбло). Но тогда на бедную Академию обрушились бы упреки и негодующие возгласы всего двора. И вот наши Лиотары и иже с ними, заботясь скорее о своих интересах, чем о порядочности, избрали другую линию поведения[124]. Поползли слухи: «Они не хотят принять ее, ну и бог с ними; но надо, чтобы у короля была хоть одна картина столь известной женщины». Кошен, зная, что его друг Дидро проявляет большое участие в судьбе этой художницы, чуть-чуть нарушил равновесие, поддержав ее просьбу; этот нажим оказался решающим. Живописцы возмутились, им ответили: «Черт возьми, у нее протекция!» Это слово для них привычно, и они умолкли, пожав плечами.

Располагая поддержкой, г-жа Тербуш продолжала свое триумфальное шествие, по дороге обзавелась академическими лаврами и в Италии[125]: привезенные оттуда, они ценятся в Германии выше и считаются более благоуханными, чем наши. Но ей вздумалось прогреметь и во Франции. Она решила добиться этого. Перед отъездом и родственники, и друзья, и знакомые пророчили ей: «О, вы прогремите во Франции!» Она приезжает, обращается к людям, давно пресыщенным красотой; те, скупые на похвалу, еле удостаивают ее взглядом. Она упорствует, выдавливает краски еще на два десятка полотен, выставляет их, ждет восторженных откликов, но их нет. Между тем долгое пребывание в столице разорительно; просить помощи у родных стыдно; она оказалась в тисках жесточайшей нужды, из которых ей кое-как удалось выбраться с помощью одного бедняка философа, одного отзывчивого и гуманного дипломата и одной щедрой монархини.

Бедняк философ отнесся к ней сочувственно, ибо сам хорошо знал, что такое нужда; хоть он и дорожит своим временем, но готов потратить его на первого встречного. Целых девять месяцев он всячески старался раздобыть для пруссачки работу. Но его симпатия и внимание были истолкованы неверно: его

* «У детей носорожий нюх» (*Марциал.* Эпиграммы, I, 4, 6).

клеветнически обвинили в том, что он так хлопочет об этой женщине потому, что спит с нею, хоть она и некрасива. Наш философ очутился перед выбором: либо предоставить эту несчастную ее участи, либо поддержать версию, которая для него была крайне неприятна, а для той, кому он хотел помочь, могла иметь самые пагубные последствия. Он взялся утверждать, что его великодушие было совершенно бескорыстным, и не стал обращать внимание на слухи, которые заставили бы другого прекратить всякую помощь этой женщине. Он использовал все свои знакомства, все свои связи и раздобыл для этой мотовки художницы пятьсот или шестьсот луидоров, от которых через полгода не осталось и гроша. Он раз двадцать спасал пруссачку, уже стоявшую на пороге Фор-Левека[126]. Он умасливал кредиторов, преследовавших ее по пятам; он поручился за ее честность. Чего только он не сделал для нее! И что получил в награду? — Удовлетворение от сделанного добра? — Да, конечно, но с ее стороны — лишь черную неблагодарность. Теперь эта презренная пруссачка утверждает, будто я ее разорил, заставив уехать из Парижа как раз тогда, когда она вот-вот должна была получить всеобщее признание. Она называет наших Лагрене, Вьена, Верне бездарными пачкунами. Она забыла, что меня до сих пор осаждают ее кредиторы. Она получила здесь задатки за картины, которые и не начинала писать. Презренная пруссачка оскорбляет своих благодетелей. Будучи столь же легкомысленной, сколь испорченной, она преподала бедняку философу хороший урок, которым он, однако, не воспользуется, ибо останется добрым и доверчивым, каким его создал господь бог.

ПАРРОМЛЬ. *Христос в Гефсиманском саду.* Иногда бывает нужен пример заурядности во всем: в композиции, в расположении фигур, в красках, в характерности, в выразительности. Вот перед вами редкий, выдающийся образец, если только вы не предпочтете ему *Велизария*[127]. Рекомендую обе эти картины тому, кто займется изучением истории бесвкусицы в живописи. Между тем говорят, что это — лучшая картина Парроселя.

Crimine ab uno
Disce omnes*.

Вверху ангелы весело играют копьем, бичом, крестом и другими орудиями страстей господних. Посередине стоит высокий ангел, как будто спрашивая Христа: «Ну, на что вам все это? Почему вы не заявите своему отцу, что эта роль вам не подходит?» Этот ангел прямо-таки издевается над Христом, которому как будто нечего возразить на его упреки. Это не евангельский Христос: тот подавлен, изнемогает, обливается кровавым потом, отталкивает горькую чашу. Такое малодушие показалось г-ну Парроселю недостойным бога, и он решил разыграть из себя вольнодумца, вместо того чтобы быть художником. Нам известно так же хорошо, как и тебе, мой друг, что перед нами — наивная легенда; но достаточно ли этого, чтобы написать безвкусную картину?

Внизу три апостола спят без зазрения совести; их нельзя, однако, упрекнуть за то, что они проявляют мало интереса к своему учителю, ибо живописец не сделал его достойным интереса.

Вы замечаете, что во всем этом нет никакой связи? Вверху резвятся ангелы, посередине Христос беседует с явившимся к нему божьим вестником, внизу спят апостолы. Но не вздумайте разрезать картину на три части: вместо одной плохой появятся три, что еще хуже.

* «...И все преступленья
Ты постигнешь, узнав об одном».
(*Вергилий.* Энеида, II, 65—66; пер. С. Ошерова).

Это полотно вполне может украсить походный алтарь; но отнюдь не Салон — увольте! Ах, господа члены комитета! Раз вы приняли такую картину, то не вправе были отвергнуть *Антиопу* г-жи Тербуш. Будьте строги, согласен, но справедливы! Взгляните хоть бы на ангела, развалившегося на туче, словно на мешке с шерстью.

Эскиз. Эскиз Парроселя! Любопытная вещь, должно быть. Посмотрим, что это такое.

Это *Слава*. Эскиз изображает небеса. Наверху херувимы, сплетясь крыльями, образуют круг; ниже другой круг, побольше, из херувимов, чьи крылья также переплетаются. Затем, под балдахином круглой формы, — сияние, нечто вроде явления бога взорам избранных. Этот балдахин поддерживается консолями. Справа и слева от них — херувимы, опять-таки сплетшие крылышки и образующие симметричные живые колонны. Над этой мистической и странной композицией — ангелы, архангелы и святые обоего пола в экстазе.

Превосходный алтарный образ, который может привести в восторг целый женский монастырь. Идея, достойная одиннадцатого века, когда вся теологическая наука сводилась к тому, что пригрезилось Дионисию Ареопагиту об окружении господа бога и о целокупности святой троицы.

БРЕНЕ. *Христос и самаритянка*. Брене — славный малый; он старается изо всех сил и, быть может, добился бы многого, будь он богат; но он беден. Ему заказывают картины все сельские кюре. За деньги он лезет из кожи вон. На жизнь ему хватает, у его жены есть платья, у детей — башмаки, но его талант гибнет.

Haud facile emergunt, quorum virtutibus obstat
Res angusta domi; sed Romae durior illis
Conatus...*.

Это — сущая истина, верная везде. Нужда, наша повелительница, заставляет талантливых людей заниматься чуждым для них делом, а тех, кому случай помог найти работу по сердцу, часто портит. Вот один из недостатков нашего общества, и как избавиться от этой беды, я не знаю. Даже готов поверить тому, что проклятые супружеские узы, неразрывность которых вы восхваляете с тем же пылом, с каким один безумец из Женевы восхваляет самоубийство, — ловушка для души и ума. Ради жены и детей подчас решаются на такое, на что ради себя никогда не пойдут. Сказать бы вместе с Леклерком де Монмерси**, который не хочет быть ничьим должником: «Мне нужны лишь топчан на чердаке, под самой крышей, кувшин воды, кусок черствого, заплесневелого хлеба и книги», и следовать путем, избранным по своему вкусу! Но может ли муж или отец из гордости не слышать жалоб, закрывать глаза на нужду, в которой пребывает его семья? Я приехал в Париж, собираясь надеть мантию и занять место среди ученых Сорбонны. Встретил женщину; ангельски красивую, захотел жить с нею и стал жить. И вот у меня от нее четверо детей, и вот я вынужден бросить математику, хотя любил ее; забыть Гомера и Вергилия, хотя всегда носил их в карманах; оставить драматургию, хотя питал к ней склонность; хорошо еще, что мне удалось осуществить издание «Энциклопедии», которой я отдал двадцать пять лет жизни.

Справа на этой картине — самаритянка, прислонившаяся к колодцу; слева сидит Христос, беседующий с нею. За Христом стоят несколько апостолов, явно недовольных тем, что их божественный учитель тратит время на разговор с жен-

* «Тем, кому доблесть мрачат дела стесненные, трудно
Снова взобраться наверх; особенно трудны попытки
В Риме...».
(*Ювенал.* Сатиры, III, 164 и сл.).

** Леклерк де Монмерси — поэт, философ, юрист, геометр, ботаник, физик, врач, анатом; он знает все, что только можно знать, и умирает с голоду, но зато он — ученый (*примеч. Дидро*).

щиной, которая не раз изменяла своему мужу, и напоминают о ее грехах, хотя они и так притча во языцех. Голова Христа недурна, остальное скверно. Я поклялся не описывать больше ни единой плохой картины и не вижу, зачем изменять своему слову ради г-на Брене, ибо я его не знаю и ничем ему не обязан.

Христос в Гефсиманском саду. Ангел, растянувшийся на облаках, похож на принесшего добрую весть, а не горькую чашу. Христос так тощ, долговяз, лишен благородства, что его можно принять за переодетого г-на Ванека[128].

Из-за этой плохой картины чуть не пролилась кровь. Молодой мушкетер по имени Море пристально смотрел на одного невзрачного мужчину, сидевшего в кафе Визе за тем же столиком, что и он. Тот, раздраженный столь долгим и бесцеремонным разглядыванием, спросил Море: «Вы меня где-нибудь видели, сударь?» — «Угадали: вы и Христос кисти Брене, выставленный в Салоне, похожи как две капли воды». «Вы что же, принимаете меня за набитого дурака?» — воскликнул в ярости этот мужчина. И вот завязалась ссора, выхвачены шпаги, бегут за полицией, за комиссаром. Последний попытался убедить раздражительного субъекта, что в сходстве с Христом нет ничего оскорбительного для порядочного человека. Тот ответил: «Сударь, вам так кажется, но вы не видели Христа работы Брене. Я не хочу быть похожим на Христа, а на этого — меньше, чем на какого-нибудь другого». Море возразил: «Черт возьми! Желаете вы этого или нет — вы все-таки похожи на него!» И пошло и поехало... Хотелось бы, чтобы эта история была выдумана мною; но она не выдумана.

Спокойной ночи, мой друг! Semper frondesce et vale!*

Ut pictura, poesis erit**.

ЛУТЕРБУР. Поэзия подобна живописи. Сколько раз говорилось это на разные лады! Но ни тот, кто первый высказал эту мысль, ни множество других, что повторяли ее за ним, не поняли всей глубины этой максимы. У поэта своя палитра, которой он владеет, как живописец — своими оттенками, нюансами, тонами. У поэта своя кисть и свое мастерство; он бывает то сух, жесток, резок, то искусствен, то силен и грубоват, но нежен, гармоничен, легок. В языке он черпает все мыслимые оттенки; ему остается только верно выбрать их. У него есть своя светотень, источник и правила, которые заключены в глубине его души. Вы пишете стихи? Вы воображаете, что это так, ибо выучились у Ришле[129] располагать слова и слоги в известном порядке и сообразно с известными правилами, приобрели навык заканчивать эти размеренные слова и слоги созвучиями. Но вы не живописец; вы едва умеете копировать. Вы лишены чувства ритма; быть может, вы даже неспособны понять, что такое ритм.

Поэт сказал:

Monte decurrens velus amnis, imbres
Quem super notas aluere ripas,
Fervet, immensusque ruit profundo
Pindarus ore***.

Кто осмеливается подражать Пиндару? Это поток, с превеликим шумом стремящий свои воды с вершины крутой скалы. Он вздувается, кипит, сокрушает и опрокидывает преграды, он разливается: это море, ниспадающее в глубокую бездну.

* Процветай и будь здоров! (*латин.*).

** «Чтобы живописью стала поэзия» (*Гораций.* Наука поэзии, 361; пер. М. Гаспарова).

*** «Как с горы поток, напоенный ливнем
Сверх своих брегов, устремляет воды,
Рвется так, кипит глубиной безмерной
Пиндара слово».
(*Гораций.* Оды, IV, 2, 5 и сл.; пер. Н. Гинцбурга).

Вы ощутили красоту этого образа, который, однако, ничего не представляет: все дело здесь в ритме; весь секрет — в магическом действии просодии; на полотне вы, может быть, этого никогда не почувствуете. Что же такое ритм? — спросите вы меня. Это особый подбор выражений, известное чередование слогов — долгих или коротких, жестких или нежных, глухих или пронзительных, легких или тяжеловесных, медлительных или быстрых, жалобных или веселых; это сцепление незаметных звукоподражательных слов, соответствующих и тем идеям, которые имеются у вас и которыми вы поглощены, и тем ощущениям, которые вы стремитесь вызвать; тем явлениям, признаки которых вы хотите передать, и тем страстям, которые вы переживаете, и тому непроизвольному крику, который исторгают они из вашей груди, — слов, соответствующих природе, характеру, побудительным причинам действий, которые вы намерены изобразить. Искусство это не более условно, чем эффект, производимый радугой; оно не передается, не сообщается; оно может лишь совершенствоваться. Оно внушено природным вкусом, живостью души, чувствительностью. Это образ самой души, переданный оттенками голоса, сменой нюансов, переходами, звуками речи, то ускоренной, то замедленной, то громкой, то приглушенной, настроенной на сотню различных ладов. Прислушайтесь к резкому короткому крику ребенка, подзадоривающего своего приятеля. Послушайте, как протяжен и полон страдания голос больного. Они набрели, сами того не подозревая, на истинный ритм. Буало ищет и зачастую находит его. Он как бы предвосхищает в этом Расина. Не стоит читать поэта, лишенного чувства ритма, — его творения серы. В надуманном ритме есть нечто вычурное и нагоняющее скуку. В этом главное различие между Гомером и Вергилием, между Вергилием и Луканом, между Ариосто и Тассо. Само чувство повинуется бесконечному разнообразию ритма; уму этого не дано. Изучение, приобретенный вкус, рассудок сумеют поставить, где нужно, спондеическую стопу; привычка подскажет выбор выражений, осушит глаза, заставит пролить слезу; но восхитить мое зрение и слух, вызвать одними лишь чарами звука в моем воображении рокот стремящегося потока, его вздувшиеся воды, затопленную равнину, его величественный бег и падение в глубь бездны — невозможно. Сплетать глухие или мягкие слоги со слогами сильными, звучными или твердыми, замедлять, ускорять, разбрасывать, разбивать, опрокидывать — этого искусственно достичь нельзя. Природа, и только она, подсказывает истинное благозвучие целому — размеренному периоду, определенному числу стихов.

Это она вещает устами Кино:

Как сладостно любить без меры
В счастливой юности года.
Что пользы там искать, где сторожит беда,
Непрочной славы блеск, в который нет в нас веры.
Мы для обманчивой химеры
Не бросим счастья никогда.
Как сладостно любить без меры
В счастливой юности года.
(«Армида», акт II, сцена IV).

Это по ее указке Вольтер говорит:

Жнец пламенный, срезать бегущий до рассвета
Колосья русые, что даровало лето,
Остановился вдруг, вздыхая, и смущен
Другим желанием, которым полон он.
Плененный, дивный он приют не покидает
И жатву бедную со вздохом оставляет.
(«Генриада», песнь IX, строки 221—226).

Что останется от двух этих божественных отрывков, если вы отнимете у них гармонию? Ничего. И та же природа заставляет Шолье сказать:

Скале подобен, что к лазури
Взнеслася головой,
Он смотрит, как смущают бури
Внизу волны покой.
Вокруг кипенье влаги пенной
И моря грозный стон,
Но на челе царит глубокий мир бессменно,
И ярость волн, и гроз смятенье
Его щадят, как гнезда альцион.
(«Послание к шевалье де Буйону», 1713 г.).

Посмотрите, как мучается, волнуется, скорбит и трудится поэт, когда это благозвучие бежит его. Здесь один лишний слог; там слога не хватает. Ударение понижается, когда оно должно повышаться, и повышается, когда должно понижаться. Голос гремит там, где силой вещей должен быть глухим, и глохнет там, где силой вещей должен греметь. Звуки плавно текут там, где смысл требует волнообразного хода, кипения... Призываю в свидетели тех немногих, кто сам перенес эту пытку.

Тем не менее тот, кто не наделен искусством легко отыскивать эту певучесть, этот особый вид музыки, тот не напишет ни стихов, ни прозы, — я сомневаюсь даже, умеет ли он хорошо говорить. Тот, кто не приобрел привычки чувствовать или передавать эту музыку, тот не умеет и читать; но много ли умеющих читать? Где бы ни слышалась эта музыка, повсюду она полна столь властного очарования, что, повинуясь ему, вдохновенный музыкант жертвует точным выражением, а человек чувствительный, внимая ей, забывает про эту жертву. Она, и только она, сообщает творениям вечно новую красоту. Мысль запоминается. Но незапоминаемо сцепление неуловимых и нежных модуляций гармонии. Истинная гармония взывает не только к слуху, но и к душе, зачавшей ее. Не говорите о поэте, песни которого сухи, жестки и дики, что у него нет слуха; скажите лучше, что у него нет души. Именно в этом древние языки имеют огромное преимущество перед языками современными. То был тысячеструнный инструмент, которого касались пальцы гения; древние с полным знанием дела уверяли, к великому возмущению наших равнодушных мыслителей, что подлинное красноречие менее заботится о точном значении слова, нежели о том, где его поставить. Ах, мой друг, сколько стараний следовало бы еще вложить в эти четыре страницы, если бы они предназначались для печати и если бы я хотел внести в них всю возможную гармонию! Не идеи даются мне с трудом, а поиски подобающего им тона. В литературе, как и в живописи, немалое искусство требуется для того, чтобы сохранить свой первоначальный набросок. Как набросок это удовлетворительно, а теперь поговорим о Лутербуре.

Выставленные им произведения можно разделить на четыре класса: сражения, марины и бури, пейзажи, рисунки.

Сражения

Битва. Справа, в полутени, — замок, скрытый дымом. Видна лишь верхняя его часть, которую берут штурмом; осаждающих сбрасывают в ров, где их тела нагромождены в беспорядке. Слева от этого рва местность становится выше; на земле валяются знамена, литавры, сломанное оружие, трупы; множество сражающихся, которые образуют большую толпу; в ней можно различить потерявшего равновесие всадника в белом; он уже убит и падает с коня, запрокинувшись назад. Затем, в глубине и в профиль, — умирающий всадник в коричневом, чей конь встал на дыбы. Облака дыма, отливающие сильным красноватым цветом, сопровождают пушечные выстрелы. На флангах и в самой глубине — отдельные стычки, участники которых меньше скучены, меньше бросаются в глаза, что позво-

ляет сосредоточить внимание на главной группе. В этой сцене выделяются всадник в белом и круп его коня. На переднем плане, в центре сражения, — мертвецы, умирающие, раненые, лежащие на земле в различных позах. Остальные подробности опускаю.

Вот жанр живописи, где, в сущности, нет ни единства времени, ни единства действия, ни единства места. Это сочетание всевозможных эпизодических сцен, не находящихся в противоречии одна с другой. Художник не стеснен канонами и поэтому обязан проявить здесь максимум поэтичности, вдохновения, выдумки, таланта. Нужно, чтобы я везде видел разнообразие поз, крайнюю пылкость стычек. Лишь тогда картина будет интересна. Надо, чтобы любое ее место будило во мне испуг и сострадание. Если бы художник не ограничивался изображением совместных действий (я называю совместными действиями все те, где один человек угрожает другому или убивает его), а показал бы, как кто-то проявляет великодушие или жертвует жизнью, спасая другого, — мою душу объял бы восторг, сердце мое сжалось бы, на глазах, быть может, появились бы слезы. Мне больше нравится битва, извлеченная из анналов истории, чем выдуманная. В первой из них я найду знакомые действующие лица, которые мне хотелось увидеть.

Батальный жанр экспрессивен. Эта картина красива, очень красива. Колорит ее весьма ярок. Художник проявил разностороннее понимание искусства. Красноватое облако, занимающее верхнюю часть фона, очень реально. Но при всем этом — рутинное расположение фигур, говорящее о почти неизлечимой бедности замысла; сцены однообразны, либо вовсе не вызывают интереса, либо привлекают его в одинаковой степени. Мне хотелось бы увидеть среди этой сумятицы спокойного полководца: ради того, чтобы великий день увенчал его славой, он забыл о грозящих ему со всех сторон опасностях; гордо вскинув голову, следя за всем пристальным взором, он отдает приказы на поле боя, словно в своем дворце. Хотелось бы видеть, как несколько офицеров обступили его, чтобы защитить своей грудью. Битва для меня — не стычка каких-нибудь головорезов; у меня о ней более возвышенное представление.

Битва на суше. В центре — толпа сражающихся, написанных чрезвычайно сильно, крайне выразительно. Сразу различаешь фигуру видного со спины всадника и поражаешься мощному белому крупу его коня. Всадник держит знамя, которое пехотинец, находящийся слева, пытается отнять у него вместе с жизнью. Но всадник, схватив шпагу пехотинца за эфес, вонзает ему в грудь свой клинок. Высоко поднятое, развевающееся знамя очень красиво. Оно привлекает внимание к этим фигурам. Между тем всаднику грозит другая, неминуемая беда: солдат справа схватил коня под уздцы; но обезумевшее животное грызет ему руку, и крик рвется у солдата из груди. Под ногами сражающихся — трупы лошадей; вокруг этих бойцов — мертвые, умирающие; по обе стороны — отдельные схватки, отдельные отряды войск, завязавших битву; они постепенно отдаляются, отступают на задний план, уменьшаясь постепенно в размерах, теряя в яркости, отделяясь от главной группы и выдвигая ее вперед.

Существует, таким образом, два способа располагать воюющих на полотне: или строя их пирамидально, начиная от центральной схватки, которая соответствует вершине пирамиды и откуда боковые стороны или плоскости ее идут к заднему плану, постепенно удаляясь в глубь картины, — искусство, требующее от художника только общего знания перспективы и умения распределять свет и тени, или же охватывая сразу большое пространство, отдавая всю ширину полотна под обширное поле битвы, распределяя фигуры неравномерно, разнообразя схватки, скопления, группы, связанные между собой длинной извилистой линией, как на картинах Лебрена. Я предпочитаю эту последнюю манеру; она требует богатого воображения, дает больше простора таланту; все в ней четко, все повернуто выгодной стороной; это момент, выхваченный из общего сражения;

это поэма; здесь налицо все три единства. Противоположной манеры придерживается Лутербур, у которого два или три главных объекта, два или три огромных коня заслоняют все прочее. Кажется, что здесь всего лишь один эпизод, одно лишь примечательное событие — вершина пирамиды, и для того, чтобы она выступала на передний план, приносится в жертву все остальное.

Битва на море. Расположение фигур в *Битве на море* мало будет отличаться от их расположения в *Битве на суше*, настолько ограничены возможности этого приема пирамидального построения от центра полотна в глубь его.

Направо, в полутени (как и в двух предыдущих батальных картинах), — корабль и сражающиеся; дула пушек и ружей направлены на другое судно, являющееся вершиной пирамиды, основным центром боя. На этом судне — множество людей, падающих или уже упавших в воду. Справа один из них пытается ухватиться за борт. Подобно тому как в обеих *Битвах на суше* кипят отдельные схватки по бокам главной, так и здесь слева, на заднем плане, — другие корабли со сражающимися; но, будучи дальше и не так четки, они выдвигают в центр внимания корабль, находящийся посередине. Я заранее предугадал эту композицию. Ее составные части здесь другие, но это все та же рутина. К тому же эта картина не так красива. Поскольку использованы многие уже известные приемы, то и пестроты стало больше. Действие происходит среди бурлящих и пенящихся волн.

Марины и бури

Прилив. Животные, перевозимые на лодке и спускающиеся с горы. Пейзаж с животными. Пейзаж с животными куплен человеком достойным, но со странностями, и меня не удивляет, что он эту картину не выставил. Этот человек, в высшей степени порядочный, очень мало дорожит чужим мнением; с него достаточно собственного. Зовут его Рандон де Буассе, он занимал важный пост в финансовом ведомстве. Принадлежащих ему картин вы не увидите, но зато узнаете об одном его поступке, который придется вам по сердцу. Став откупщиком, он через полгода обнаружил, сколько денег стекается к нему, и, заметив несоответствие между затрачиваемым им трудом и столь щедрым вознаграждением, расценил это шальное, внезапно свалившееся богатство как кражу; он высказал свое мнение другим откупщикам, которые только пожали плечами. Несмотря на это, он отказался от своей должности. Он весьма образован, любит науки, искусства, литературу; у него богатые коллекции картин, статуй, ваз, изделий из фарфора и книг — целых две библиотеки: одна — из роскошных томов, к которым он питает такое благоговение, что никогда их не раскрывает; вторая — из обычных книг: их он читает, дает и другим зачитывать до дыр. Его причуды общеизвестны, но их прощают за честность, хороший вкус и другие достоинства. Я знавал его в дни своей молодости и благодаря ему стал жить в некотором достатке.

Марина. Справа часть разрушенной стены, над которой, у самого края, высится какое-то сводчатое здание. У его подножия громоздятся скалы. Левее, над той же стеной, немного подальше, — часть высокой готической башни с поддерживающим ее контрфорсом. На переднем плане узкий проход с перилами, ведущий от полуразвалившейся постройки к маяку. Этот проход сделан по своду аркады, с которой спускается к морю длинная лестница. У подножия маяка, на том же плане, слева, — судно, накрененное набок, видимо, для ремонта и конопачения подводной части. Левее другое судно. Все пространство между зданием справа и другим краем полотна занято морем. Лишь слева на переднем плане в него вдается коса, на которой пьют, курят и отдыхают несколько матросов.

Очень красивая картина, написана сильной кистью. Строение справа хорошо задумано. И контуры и цвет фигур на косе отличные. Если бы эта картина висела одна, вы не преминули бы воскликнуть: «Что за прекрасная вещь!» Но сравните

ее с любой картиной Верне — и сразу увидите, что небо тяжело, здание вымучено, волны — не без фальши; и если вы знаете в этом толк, то почувствуете разницу между фигурами жизненными и теми, которые можно похвалить лишь за контуры и цвет; между кистью смелой, но жесткой, резкой, и кистью, передающей гармонию природы; между оригинальным произведением и подражанием ему, между Вергилием и Луканом. Лутербур работает, и работает хорошо, а Верне творит.

Буря. Налево высокая скала. На ее выступе, отвесно поднимающемся из моря, стоит на коленях, нагнувшись, человек, кидающий веревку несчастному, который тонет. Это хорошо придумано. На другом выступе, у подножия скалы, другой мужчина повернулся к морю спиной и закрыл лицо руками, чтобы не видеть ужасов бури; это еще лучше. На переднем плане, с той же стороны, лежит на берегу утонувший ребенок; над ним склонилась рыдающая мать. Г-н Лутербур, все очень хорошо, но это не ваше: вы заимствовали эпизод у Верне. Там же, правее, муж придерживает под руки полураздетую, обессилевшую жену. И это тоже, г-н Лутербур, взято у Верне. Остальное — бурное море, пенящиеся волны. Над ними темное небо и тучи, готовые разразиться дождем.

Картина написана грубой, жесткой кистью; у нее нет никаких достоинств, эффектности, она напоминает ряд чужих полотен. Явный плагиат. Море у Лутербура — подделка под море Верне. Небо у Лутербура тяжелое, словно отвердело, а у Верне оно легкое, прозрачное, в движении. Г-н Лутербур, съездите поглядеть на море! Вы привыкли изображать хлевы, и это заметно; а бурь вы не видели.

Другая буря. Справа огромные утесы, выступы которых поднимаются из волн, а кое-где нависают над ними, словно свод. Другие скалы, не такие высокие, вдаются в море более глубоко и образуют нечто вроде расщелины, где беснуется прибой. На склоне одной из этих скал, в полутени, сидит мужчина, поддерживая голову утонувшей женщины. Другой, стоящий ниже, вытаскивает ее ноги из воды. В глубине, на краю одного утеса, стоящего отдельно и выдающегося в море дальше всех, — мужчина с простертыми руками, объятый ужасом, смотрит на то место, где, вероятно, погибли и разбились о скалы его несчастные товарищи. Вокруг этих вздыбившихся крутых каменных громад — высоко вздымающиеся, пенящиеся валы, как на переднем плане, так и вдали. В глубине налево — корабль, разбитый бурей. Вся эта мрачная сцена освещена лишь из одного места — слева, где в небе есть просвет между тучами. Эти тучи, сгущаясь и чернея, нависают над всей поверхностью моря. Слева они так плотны, что кажется, будто их можно потрогать.

Волны написаны жестко и грубовато. Эти тучи Верне сумел бы изобразить столь же густыми, не делая их тусклыми, тяжелыми, неподвижными и сливающимися в одну массу. Небо, вода, тучи у Лутербура так жестки и грубы из-за его пристрастия к напускным, внешним эффектам, а также из-за трудности добиться гармонии между красками, если они чересчур ярки.

Пейзажи

Каскад. Справа нагромождение скал. Между ними каскад. В глубине горы. Слева, над каскадом, на довольно высоком косогоре — пастух и стадо. Одна корова лежит, другая спускается к воде, третья стоит перед пастухом, который прислонился к ней (он виден со спины). Налево — овчарка, затем деревья и пейзаж. Деревья тяжеловесны, небо, как всегда, никуда не годно, пейзаж убог. У этого художника кисть обычно теплее. Но, спросите вы, что такое «писать тепло»? Это значит сохранять на полотне естественный цвет изображаемых объектов со всей интенсивностью, со всей достоверностью, со всеми переходами оттенков. Если вы переступите границу, то картина будет яркой, но резкой, грубой. А если не дотянете, то она окажется, возможно, приятной, теплой, гармоничной, но слабоватой. В обоих случаях, если судить строго, налицо фальшь.

Другой пейзаж. Справа я вижу горы; вдали, там же, колокольню сельской церкви. На переднем плане, справа налево: крестьянин, сидящий на обломке скалы, его собака; она встала на задние лапы, а передние положила ему на колени. Ниже, левее, — молочница, наливающая молоко в миску для собаки. Уж если она не жалеет для нее молока, то пастуху, наверное, ни в чем не откажет. Возле пастуха, на переднем плане, — отдыхающие и пасущиеся овцы. Левее и дальше — быки и коровы; затем пруд. На левом краю картины, спереди, — небольшая хижина, позади которой деревья и скалы завершают эту сельскую сценку. Посередине — панорама гор, уходящих вдаль; эти горы придают пейзажу объемность и глубину. Его освещают красноватые лучи заходящего солнца. Картине не откажешь в тонкости замысла.

Пейзаж. Есть одна картина Верне, которая как будто была написана нарочно для того, чтобы ее сравнивали с этим пейзажем, дабы оценить достоинства обоих художников. Мне хотелось бы, чтобы подобные встречи случались как можно чаще. Как подвинулись бы мы в понимании живописи! В Италии несколько музыкантов писали музыку на одни и те же слова; в Греции несколько трагиков избирали один и тот же сюжет. Будь установлено подобное соревнование и между художниками, как рвались бы мы побывать в Салоне! Какие только споры не возникали бы среди нас! И так как каждый стремился бы обосновать свое предпочтение — какую осведомленность, какую уверенность в суждениях приобрели бы мы! И кроме того, разве боязнь очутиться на втором месте не вызывала бы соревнования между художниками и не побуждала бы их к новым усилиям?

Несколько частных лиц, пекущихся о долговечности искусств, задумали устроить подписку, лотерею. На деньги, вырученные от продажи билетов, предполагалось дать работу художникам нашей Академии. Картины должны были быть выставлены и подвергнуты оценке. Если бы денег оказалось меньше, чем того требуется, цена билетов была бы повышена. Если выручка от лотереи превзошла бы стоимость картин, излишек остался бы для следующей лотереи. Тот, на чью долю выпал бы первый выигрыш, получил бы право войти первым на выставку и выбрать себе картину по собственному усмотрению. Таким образом, не было бы иного судьи, кроме выигравшего. Тем хуже для него и тем лучше для тех, кто выбирал бы вслед за ним, если он, пренебрегая суждениями художников и публики, последовал бы собственному вкусу.

Замысел этот не получил осуществления, так как ему помешали различные трудности, которых не было бы, если бы устроители лотереи последовали простому способу, изобретенному мною.

Справа на этом пейзаже изображен старый замок, над которым высятся скалы. Эти скалы образуют три свода. Вдоль сводов стремится поток, воды которого, сжатые уступами скал, расположенных ближе к первому плану, разбиваются, бурлят, покрывают пеной огромную груду камней и обтекают небольшими спокойными ручьями эту преграду. И поток и эта груда камней производят очень красивое и живописное впечатление. На другой стороне этого поэтического уголка разлившиеся воды образуют пруд. За сводами, несколько дальше и левее, виднеется вершина другой скалы, поросшая кустами и травой. У подошвы скалы путник гонит лошадь, навьюченную кладью; он, по-видимому, намеревается взобраться к аркадам по тропинке, проложенной в скалах вдоль потока. Между лошадью и путником идет коза. Ниже путника, ближе к первому плану и левее, видна поселянка, едущая на ослице. Осленок бежит за матерью. На берегу пруда, образуемого водами потока, между путником, ведущим лошадь, и поселянкой, едущей верхом на ослице, но ближе к переднему плану, пастух гонит стадо к водопою. Группа высоких скал, покрытых кустарником, замыкает сцену слева; ей сообщают глубину окутанные дымкой горные вершины, которые художник поместил вдалеке между скалами с левой стороны и постройкой, находящейся справа.

Если бы даже Верне не превосходил Лутербура легкостью, эффектностью, всем разнообразием своего мастерства, все равно его творения были бы занимательнее творений его соперника, который умеет разнообразить свои произведения разве что пастухами да коровами. Что мы видим на его полотнах? Пастухов и стада, стада и пастухов. А Верне наполняет свои картины различными людьми и всевозможными происшествиями; люди эти и происшествия хоть и правдивы, все же не представляют собой заурядной картины сельских мест. Однако как ни плодовит, как ни разнообразен Верне, он далеко уступает Пуссену с точки зрения художественного идеала. Я не буду говорить вам ни об *Аркадии* Пуссена, ни об очаровательной надписи на ней: «Et ego in Arcadia» («И я — в Аркадии»).

Но вот что изображает другая картина Пуссена, быть может, еще более возвышенная, однако менее известная[130]. Вот кто умеет, когда ему захочется, повергнуть вас в волнение и страх простой сельской сценой. Задний план его полотна занят благородным, торжественным, огромным пейзажем. Там только скалы и деревья, но они величественны. Ваш взор скользит вдоль множества различных планов, начиная с наиболее близкой к нам точки и кончая точкой, находящейся в самой глубине сцены. На одном из этих планов, слева, совсем вдали, в глубине, расположилась группа путников; они отдыхают, беседуют меж собой; одни сидят, другие прилегли на землю; ничто не возмущает их покоя. На другом плане, ближе к передней части, в центре картины — женщина, полощущая в речке белье; она прислушивается к чему-то. На третьем плане, ближе к левой стороне и совсем спереди, сидит на корточках мужчина; он приподнимается с земли, бросая влево и на переднюю часть сцены взоры, полные любопытства и тревоги: он что-то слышит. Совсем справа и на переднем плане стоит мужчина, охваченный ужасом и готовый обратиться в бегство: он что-то увидел. Что же внушает ему такой ужас? Что он видит? Он видит слева на переднем плане распростертую на земле женщину, вокруг которой обвилась огромная змея, пожирающая ее и увлекающая с собой в пучину вод, куда уже свесились руки, голова и волосы жертвы. От безмятежных путников, расположившихся в глубине, до этого ужасного зрелища — огромное расстояние. Какая смена чувств на этом пространстве, включая и ваши, так как вы — последний объект, завершающий композицию! Какое прекрасное целое! Какой великолепный ансамбль! Одна идея породила всю картину. Пейзаж этот, если не ошибаюсь, представляет собой парную вещь к *Аркадии,* и под ним можно написать «phobos» (страх), как под предшествующим — «cai eleos» (и сострадание).

Вот какие сцены должен создавать тот, кто берется быть пейзажистом. С помощью подобных вымыслов сцена из сельской жизни становится так же занимательна и даже более занимательна, нежели сцена, изображающая историческое событие. Здесь вы видите прелесть природы в сочетании как с приятнейшими, так и с ужаснейшими жизненными происшествиями. Весьма похвально показать здесь проходящего человека, там — пастуха, гонящего стадо, тут — отдыхающего путника, там — рыбака с удочкой в руке, устремившего свой взор на воду. Но что это означает? Какое чувство может пробудить это во мне? Какой смысл, какая поэзия заключены в этом? Для того чтобы отыскать эти натуры, не требуется большого воображения, ибо их достоинство определяется только тем, хорошо или скверно они помещены, хорошо или скверно написаны. Прежде чем посвятить себя какому бы то ни было живописному жанру, следует сначала почитать, поразмыслить, обдумать и набить себе руку в писании исторических сюжетов, дающих ключ ко всему. Все происшествия на пейзаже Пуссена связаны между собой общей идеей, хотя они и разобщены, размещены в различных планах и отделены друг от друга большим пространством. Сильнее всего грозит опасность тем, кто находится от нее на самом далеком расстоянии. Они не подозревают о ней; они спокойны, счастливы, беседуют о своем путешествии. Увы, быть может, среди них сидит супруг,

которого с нетерпением поджидает жена и которого она не увидит более; или единственный сын, давно разлучившийся с матерью, которого она ждет; или отец, сгорающий желанием вернуться в круг своей семьи, — но ужасное чудовище, подстерегающее жертву в этой предательской местности, очарование которой сулило им отдых, быть может, разрушит все их надежды. При виде этой сцены так и хочется крикнуть мужчине, встающему в беспокойстве с земли: «Беги!»; женщине, полощущей белье: «Брось работу, спасайся!»; отдыхающим путникам: «Что вы делаете? Бегите, друзья мои, бегите отсюда!» Разве деревенские жители, занятые своими трудами, не знают горестей, удовольствий, страстей — любви, ревности, честолюбия? Разве не знают они бедствий: град уничтожает их жатвы и разоряет их; сборщик податей может изгнать их из жилища и лишить имущества; их волов в любой день и час могут послать на барщину; нищета и суровые законы приводят их в тюрьму. Но разве не знают они также и наших пороков и добродетелей? Если бы к своему возвышенному мастерству фламандский художник мог добавить еще и возвышенный идеал, ему воздвигли бы повсеместно алтари.

Животные. Справа край скалы, на ней деревья, у подножия ее сидит пастух. Он протягивает, улыбаясь, кусок хлеба подходящей к нему белой корове, по соседству с которой — рыжая; она спереди и заслоняет ноги белой. Возле этих коров — бараны, овцы, козлы, козы. Виден небольшой кусок поля. На заднем плане, в левом углу картины, осел из-за другой скалы подбирается к чертополоху, растущему возле этой гряды, которая замыкает место действия.

Красивая, очень красивая картина. Краски ярки и умело подобраны. Животные близки к натуре, хорошо освещены и хорошо написаны. Овцы, козы, козлы, бараны и осел просто замечательны. Пастух и вся правая сторона картины менее эффектны; возможно, это результат неудачного размещения, сильной полутени. Небо хуже, тяжеловеснее, чем на всех других картинах художника: это просто большой кусок лазурита, который можно рубить зубилом каменотеса. На этом небе можно и сидеть, так оно прочно. Оно не расступится перед падающим телом; любая птица в нем задохнется. Оно неподвижно, застыло, давит всей тяжестью на несчастных животных. Благодаря Верне мы стали весьма придирчиво рассматривать небо на картинах. Его небеса так легки, так воздушны, так невесомы, так прозрачны! Если бы Лутербур владел этим секретом — как выгодно это сказалось бы на его картине! Все, что он изобразил на ней, выступило бы из полотна; это была бы сцена из самой жизни. Молодой художник, научитесь же писать небо! Вы хотите быть ярким, ладно; но постарайтесь не быть жестким. Здесь, например, вы избежали одного из этих недостатков, не впав и в другой грех; и старый Бергхем улыбнулся бы вашим животным.

Рисунки

Хлев внутри при естественном освещении. Два лежащих вола; у одного голова повернута налево, он на переднем плане; второй смотрит направо, будучи почти целиком заслонен туловищем первого вола. Налево, на переднем плане, — спящий баран. Там же, в глубине, — пастух, лежащий ничком на соломе. Естественный свет падает из открытого окошка в боковой стене справа. Стоит полюбоваться красотой и достоверностью изображения этих животных, тем эффектом, какой создает падающий на них поток света. Как они залиты им, как ярко освещены, как хороши их контуры! Я предпочитаю такой рисунок десятку заурядных картин.

Хлев, освещенный фонарем. Войдя слева в этот хлев, вы увидите кувшины и прочую сельскохозяйственную утварь; затем — фонарь, подвешенный к кровельной балке, под ним — спящую собаку; правее — пастуха, который также спит, растянувшись навзничь; под решеткой для сена в стойле направо — осленок, лежащий на снопах. Он привел бы меня в восторг, не будь всего остального.

Сельская сценка, освещенная луной. Представьте себе налево большую аркаду, под нею — водный поток; меж туч — диск луны, чей свет, бледный и слабый, падает на верхнюю часть сводов аркады и освещает место действия. У подножия аркады, на переднем плане, — овцы и коровы; под сводами, во всю длину заднего плана, — разрушенное здание, верх которого зарос кустами. Приблизительно посередине между передним и задним планами — пастух на осле. Ниже, немного правее, — баран и овцы. Спереди — груда камней. Скалы, поросшие кустами, замыкают весь этот вид. Это также очень красивый рисунок.

Художник, кажется, решил осветить одно и то же место, одни и те же объекты всеми разновидностями света, применяя белила, коричневую и синюю краску, исключив лишь свет пожара. После такой практики в его произведениях не будет одного изъяна, который часто встречается (не в пейзажах, а в картинах другого жанра) и заключается в том, что при наличии одного источника света освещение различно.

Скотный двор, освещенный фонарем. Налево — несколько голов рогатого скота. В глубине — пастух, идущий направо с охапками соломы. Фонарь, поставленный наземь на переднем плане, освещает его спину; правее, спереди, стоит ревущий осел. Возле этого животного, не дающего никому покоя, лежат овцы. С крайней правой стороны — ясли с сеном. Рисунок этот не лучше и не хуже предыдущих и последующих.

Скотный двор, освещенный лампой. Налево, на переднем плане, — закуток, весь в тени, где сидит на топчане только что проснувшийся пастух, зевая и протирая глаза. Над его головой — полки с горшками и прочей утварью. За ложем пастуха, в глубине, — столб, поддерживающий кровельные балки; к одной из них подвешена лампа. У подножия столба — корзины и сельскохозяйственные орудия. Поблизости от лампы, на заднем плане, — лошади, напротив них — козел. Между лошадьми и козлом — еще один пастух, рядом с ним — осленок. Возле осленка, правее, — несколько овец. За ними — коровы, идущие с другими животными к открытым воротам, которые находятся справа, у внутреннего угла боковой стены. На самом краю — примыкающее к воротам деревянное строение. У его стены стоят набитые чем-то мешки, лежит решето и другие орудия труда.

Другой скотный двор, освещенный лампой. Слева деревянное строение. На полке, прибитой к столбу, — зажженная лампа. Под столбом — спящий пастух, у его ног — собака. Возле груды сена стоит большая корова, рядом с ней, на переднем плане, лежат овцы, прикорнул осленок.

Закрыв глаза, возьмите любой из этих шести рисунков, какой попадется под руку; можете быть уверены, что это будет отличный рисунок. Если рассудить, то они, пожалуй, даже лучше картин этого художника; критиковать его рисунки не за что.

Другие рисунки на разных листах. Направо сидит пастух, облокотившись на выступ скалы; перед ним отдыхает стадо. Это набросок, но верный натуре и реальности. Прекрасный рисунок, уверенный карандаш, крупные животные, великолепный результат, достигнутый скупыми средствами.

В каталоге под тем же номером числятся и другие рисунки, но я их не помню. Не жалейте об этом: ведь самое лучшее описание говорит так мало. Но я жалею, ибо видел их.

Вот мы и покончили с Лутербуром, которому, безусловно, нельзя отказать в большом таланте. Его картины с животными — прекрасные вещи. Взгляните на белую корову: как она упитанна! Чем дольше вы будете смотреть на нее, тем больше вам понравится мастерство, с которым она написана, — сущий ангел, а не корова! *Сражение на суше, Сражение на море, Буря, Затишье, Полдень*

и *Вечер* — шесть картин, принадлежащих графу Крейцу, — все очень хороши и эффектны. Уступы, утесы, деревья, вода — все чрезвычайно похоже, все в очень теплых, очень приятных тонах. В *Сражении на суше*, за которое Лутербур был принят в Академию, прекрасно показаны пушечные залпы, их красноватый дым на фоне неба. Белая лошадь превосходно изображена: ее круп хорош, голова — как живая. Конь и всадник упали; всадник опрокинулся на спину, выронил оружие, конь лежит на боку. Оружие выписано тщательно, с особым мастерством. Буше, подведя меня за руку, сказал: «Хорошенько вглядитесь в эту картину: вот художник так художник!» Другой всадник, в глубине, протянул руку, выронив саблю. Один из раненых, на переднем плане, проткнут шпагой насквозь и безуспешно пытается вытащить ее из раны. Он хорошо написан, весьма выразителен. Энергичная манера, с какой изображены тела убитых, тусклый блеск стали придают мощность переднему плану картины. Вся сцена пылка, ее краски резки, дисгармоничны. В правом углу — штурм форта; здесь все как бы подернуто дымкой; солдаты выглядят, как у Сальватора Розы, но написаны не с такой непринужденностью, как у него.

Если хотите знать, что такое рябь в глазах, то задержитесь перед *Сражением на море;* вы заметите, что ваш взор последовательно привлекают отдельные яркие точки, не давая времени задержаться ни на одной и дать глазам отдых. Противники исполнены бранного пыла. Там кипит бой турок с солдатами в латах. Эта картина отделана наиболее тщательно, но не так красива, как другие. В *Буре* общий фон слишком темен, волны тяжеловаты, струи дождя похожи на поперечные нити ткани или на сеть для бекасов. Чересчур монотонно, ни малейших просветов и отблесков; фигуры задуманы очень хорошо, но их колорит тускл. *Затишье* — в красноватых тонах, написано сухо. Когда все предметы как бы пронизаны светом, это очень трудно показать на полотне. Ведь яркое освещение получается лишь тогда, когда ему противостоит глубокая тень; а в полдень все сверкает, все залито солнцем, тени едва заметны, яркость света изгоняет их отовсюду. Они сохраняются лишь в глубине щелей, в выемках, где яркий свет усиливает темноту. На опушке леса тени слабы; чтобы найти их, нужно забраться в чащу. *Вечер* написан тепло: видно, что земля еще не успела остыть от дневного жара. Листва изображена неплохо: кисть Лутербура всегда сильна и одухотворена.

Вернитесь к картине с животными, взгляните на лошадь с вьюками и на человека, ведущего ее под уздцы. Скажите, можно ли было написать ее искуснее, придать бóльшую привлекательность даже клади?

На картине, где молочница наливает молока собаке пастуха, последняя — хорошей масти, контуры фигур неплохи, сила света постепенно убывает от центра картины к заднему плану, где поля сливаются с далью.

Относительно рисунков Лутербура добавлю, что невозможно сделать их более тонкими и выразительными. Очень жаль, что из-за пропажи в его доме чьей-то трости с золотым набалдашником был поставлен вопрос об исключении из Академии столь способного художника; это чуть не произошло. Когда большой талант возбуждает зависть, он должен быть безупречным с нравственной стороны, чтобы не давать повода к придиркам. Пыл этого молодого живописца проявляется во всех жанрах, но особенно в батальных сценах. Простим ему манеру строить сюжет в виде пирамиды: компоновка его картин вполне резонна, многочисленные группы не смешиваются в кучу, краски ярки, эффекты светотени сильны; фигуры написаны в возвышенном стиле, но естественны; позы их разнообразны. Сражающиеся бьются насмерть; убитые, умирающие и раненые валяются под копытами лошадей; эти кони — как живые. Мы видим разбитые батальоны, захваченные крепости, вспышки огня сквозь красноватые вихри пыли и дыма, кровь, резню — ужасное зрелище!

В одной из его картин, изображающих бурю, море на заднем плане чересчур неспокойно. Баркас, тонущий вдали, и волны написаны хорошо, но кажется неправдоподобным то, что утлые суденышки пытаются пристать к берегу в такую непогоду, когда океан сердится, как говорят моряки.

Еще раз повторю: Лутербур необычайно талантлив. Он наблюдал природу, отлично знает, как ее изображают Бергхем, Воуверман и Верне. У него есть чувство цвета. Он пишет с обвораживающей легкостью, производит сильное впечатление. Правда, в его пейзажах встречаются фигуры, бьющие на внешний эффект, например в том *Утре* или *Вечере,* где скачет всадница небольшого роста, в соломенной шляпке, подвязанной лентой. Тем не менее это чертовски одаренный парень; он не остановится на достигнутом, в особенности если его картины, все более приближаясь к жизненной правде, освободятся от некоторой романтичности и фальши (ее легче почувствовать, чем описать). За большую батальную картину ему присвоено звание академика — звание, право же, неплохое и как нельзя лучше свидетельствующее о большом мастерстве. Из выставленных им восемнадцати картин нет ни одной, где отсутствуют красивые места. То, чего ему не хватает, можно приобрести; но то, что у него есть, приобрести нельзя. Пусть он побольше ездит и наблюдает, чтобы запастись впечатлениями. Если его рисунки сангиной на белой бумаге не так эффектны, как на голубой, то это, конечно, связано с цветом карандаша и бумаги. Рисунки сангиной на белом фоне неизбежно однообразнее по тону, внешнему виду и эффектности; но, вообще говоря, и таким его рисункам нет цены. Обратили ли вы на это внимание, мой друг? Заметили ли вы, как тонко они выполнены, сколько в них изысканности? Какой эффект! Какая манера! Какая прелесть! Какая жизненность! Прекрасные рисунки, их ценность не стал бы оспаривать и Бергхем.

Впрочем, не забывайте, что я не считаю безошибочными ни свои описания, ни свои мнения: описания — ибо ничья память не в силах точно изложить содержание стольких различных картин; мнения — ибо я не художник и даже не любитель. Я лишь говорю то, что думаю, и говорю со всей искренностью. Случается, иногда я противоречу сам себе; это потому, что одна и та же картина произвела на меня в разное время неодинаковое впечатление. Но я беспристрастен и когда хвалю, и когда беру похвалу обратно; и когда критикую, и когда признаю, что был не прав в своей критике. Одобряйте мои замечания, если вам покажется, что они серьезно обоснованы, а прочие оставляйте без внимания. У каждого — своя манера смотреть, думать, чувствовать. Я буду уверен в справедливости своей оценки, лишь если она окажется одинаковой с вашей. Заявив об этом, продолжаю свое обозрение, ни о чем не заботясь и шепнув Лутербуру на ухо: «Ваша жена красива; ей говорили это еще до того, как она вышла за вас; пусть так, если это устраивает и вас и ее; но позаботьтесь, чтобы забывчивость оставившего в ее спальне шляпу, или шпагу, или трость с золотым набалдашником не приводила к неприятностям. У мадам Вассе и других жен художников (я мог бы их назвать) тоже есть спальни; но вещи, забытые в них, возвращают владельцам».

ДЕСЭ[131]. В портретах Десэ настолько плохи и рисунок, и цвет, и все остальное, что они кажутся нарочно написанными наперекор искусству и здравому смыслу. Нет, вы не разоритесь, заказывая копии с них. Я не похож на ростовщика у Горация:

Quanto perditior quisque est, tanto acrius urget*.

Когда я браню кого-нибудь, то хмурюсь, и это вовсе не доставляет мне удовольствия. Вот пять-шесть мастеров кисти, приводящих меня в дурное настрое-

* «Кто нуждою стеснен, тех более он притесняет» (*Гораций*. Сатиры, I, II, 15; пер. М. Дмитриева).

ние. Если я не поспешу отделаться от них, то не знаю, когда вы получите продолжение этих строк.

ЛЕПИСЬЕ. *Христос велит своим ученикам допустить к нему детей.* Случалось ли вам видеть на перекрестках «вертепы», которые носят за спиной по всей стране нищие выходцы из Сент-Рена[132]? Это нечто вроде створчатых ширм: посередине — главное изображение, а по бокам, на внутренней стороне створок, намалевано по святому; они видны, когда створки распахнуты. Так вот, три названные выше картины Леписсе — точно такой же формы и точно такая же дрянь. Это — «вертеп» нищих из Сент-Рена; до того похож, что не хватает лишь шарниров. Будь я школьником-шалуном, то украдкой пририсовал бы их.

В средней части этих ширм — Христос; но нельзя сказать, что он велит своим ученикам допустить к нему детей, как утверждается в названии: дети уже перед ним, он разговаривает с ними. Таким образом, Леписсе написал не то, что хотел; и это наименьший недостаток его картины. Христос сидит под пальмой; вокруг него, с левой стороны, — несколько детей, девочек и мальчиков, которых подвели их матери, братья, бабушки. Справа, за пальмой, — два-три апостола с недовольными минами.

На правой створке — святой Людовик, на левой — святой Карл Великий.

Средняя картина написана грубо, аляповато, как балаганная вывеска, какой привлекают внимание простонародья на перекрестке. Фигуры словно одеревенели, резко выделяются на фоне, хаотично сгрудились, ярко раскрашены. А ведь какую картину на этот сюжет мог бы создать подлинный мастер, рисуя с натуры, используя все ее многообразие и обаяние! Вообразите себе, как написал бы Рафаэль этого Христа, этих апостолов, отцов, матерей, бабушек, девочек и мальчиков!

Не повидав святого Людовика, невозможно представить себе, до чего он пошл, неблагороден, глуп и придурковат. Он похож на каменных святых, коих наши древние зодчие ставили в порталах готических храмов.

Святой Карл Великий — толстый солдафон: выпяченный живот, откинутая назад всклокоченная голова, левая рука горделиво лежит на эфесе меча. При взгляде на него невольно вспоминаешь покойного Гро-Тома.

Если г-н Леписсе поместит эти три картины над своей дверью в качестве вывески, то ручаюсь, что он переманит к себе посетителей всех балаганов, в ущерб зазывалам, которые горланят на площади, взгромоздясь на подмостки, тычут указкой в огромную афишу, подвешенную к рейке, и показывают, как дьявол явился ночью к одному мужу и внушил ему встать и пойти в комнату спящей жены: «Вот он идет. Вот дьявол, подталкивающий его. Вот он входит в спальню жены. Вот его спящая жена. Добрый ангел удержит его руку, когда он решит ее убить. Вот добрый ангел. Вот злой муж с ножом. Вот он заносит нож. Вот добрый ангел удерживает его руку...» и т. д. и т. п. К Леписсе валом повалят все глазевшие на «вертепы» из Сент-Рена и других мест — как во Франции, так и в других странах, где обездоленные крестьяне тоже предпочитают нищенствовать в больших городах, чем оставаться в деревнях, возделывая землю и орошая ее своим потом, не в силах, несмотря на это, добыть себе хлеб насущный. Но, может быть, он предпочтет совместить оба эти ремесла: писать дрянные картины и выставлять их напоказ.

Обращение Савла[133]. Сияние, из которого слышится голос: «Saule, Saule, quid me persequeris?»*, исходит от ангела в левой верхней части картины. Этот свет очень ярок. Будущий святой повержен на землю весьма натурально, в ту сторону, откуда падают бьющие в него лучи; он весь охвачен ими, но это показа-

* «Савл, Савл, что ты гонишь меня?» (Деяния апостолов, IX, 4) (*латин.*).

но недостаточно выразительно: чтобы изобразить пораженного молнией, требуется вдохновение, а у Леписье его нет. С головы Савла слетел шлем. Он валяется на земле. Правее видный со спины воин, наклонившись вперед, поднимает Савла и приводит его в чувство, обхватив одной рукой за плечи, а другую положив ему на грудь. На заднем плане другой воин, изображенный анфас, верхом, уставился на поверженного гонителя христиан. Лошадь спокойна, показывает куда больше выдержки, чем ее сильно устрашенный седок; но его испуг театрален, этот толстый всадник словно выступает на сцене. Совсем сзади, вокруг этой нелепой фигуры и за воином, пришедшим Савлу на помощь, видны головы их пораженных ужасом спутников. На левом краю картины, в снопе лучей, — свалившаяся на бок перепуганная лошадь Савла; их ноги переплелись. Конь хорош, его грива картинно развевается.

Все это задумано и скомпоновано неплохо. Ангел показался мне красивым, освещение — яркое и естественное. Лошадь достаточно хороша, но написана слабой, равнодушной кистью. У Савла глаза закрыты, как и должно быть у ослепленного человека; но он мал ростом, невзрачен, в его характере нет ничего благородного, он больше похож на мертвеца, чем на живого. Правая, высоко поднятая рука как будто высовывается из полотна; предплечье и кисть другой руки синюшны; так бывает лишь при длительном онемении, что противоречит моменту. Солдаты на заднем плане вправду испуганы; и рисунок и краски — лучше, чем обычно у Леписье. Лошадь пузатого, толстого голландца, который держится как на параде, — словно деревянная. Неужели из Леписье выйдет что-нибудь путное, какой-нибудь второй Лагрене? Я в это не верю.

Семейная картина. Тут есть отчего прийти в отчаяние всем великим художникам и внушить им полнейшее презрение к суду публики. Если не считать *Лунный свет* Верне, которым многие восторгались лишь понаслышке, то эта *Семейная картина* привлекает, пожалуй, больше всего народу[134]. Старый священник читает Ветхий или Новый завет собравшемуся вокруг него семейству: отцу, матери, детям. Надо видеть, до чего холодны все эти люди, как мало вложил художник ума и мысли в эту однообразную сцену; кроме того, она написана серо и с соблюдением симметрии. Священник поднял руку, как бы произнося речь, но уста его безмолвствуют. Его сутана, падающая жесткими складками, должно быть, изготовлена каким-нибудь неискусным резчиком по дереву, она и не побывала на ткацком станке. Совсем не так строит подобные сцены Грёз в смысле композиции, рисунка, содержания, характеров, красок. Г-н Леписье, оставьте эти сюжеты, они требуют той любви к правде, которой у вас нет. А еще того лучше — не пишите совсем.

Не стану описывать эту картину. На это у меня не хватит мужества. Предпочитаю побеседовать насчет распространенных суждений об изящных искусствах. Я мог бы сказать многое, если бы хотел, но успокойтесь, буду краток.

Достоинство эскиза, этюда, наброска может почувствовать лишь тот, кто обладает острым, тонким и прозорливым чутьем — либо природным, либо развившимся и изощренным, то ли благодаря постоянному созерцанию различных прекрасных образцов, то ли под влиянием самих художников. Но прежде чем я продолжу свою речь, вы спро́сите меня: что такое чутье? Я уже говорил: это привычка к верному суждению, создаваемая природными качествами и основывающаяся на явлениях и данных опыта, воспоминание о которых лежит вне сферы нашего сознания. Если бы эти явления находились в сфере нашего сознания, мы могли бы незамедлительно отдавать себе отчет в нашем суждении и обладали бы знанием. Но хотя воспоминание о данных опыта и явлениях лежит вне сферы нашего сознания, мы судим не менее верно и даже быстрее; мы не знаем, что направляет нас, и обладаем тем, что называют чутьем, инстинктом, чувством вещи, природным вкусом. Если случается спросить у человека, наделенного вку-

сом, на чем основывает он свои суждения, что он ответит? Он скажет, что размышляет, бродит в уединении; он вспоминает либо образцы, виденные им, либо явления природы, либо страсти человеческого сердца — короче говоря, данные своего опыта; другими словами, он становится ученым.

Один и тот же человек в одних сферах обладает чутьем, в иных — знанием. Это чутье порождается качествами, которые даются только природой. Переберите все жизненные функции, все науки, все искусства, танец, музыку, ристалище, бег, и вы обнаружите, что наши органы способны нести соответствующие функции; и так же как имеют свои особенности руки, бедра, ноги, все тело грузчика, будьте уверены, что имеет свои особенности и мозг живописца, поэта, оратора, — особенности, неведомые нам, но которые не становятся от этого менее реальными и без которых художник не достиг бы высшего уровня; не может хромой стать скороходом. Вспомните, сколько надо учиться, сколько надо знать хорошему художнику, художнику прирожденному, и вы поймете, как трудно быть хорошим судьей, прирожденным судьей в живописи. Всякий почитает себя сведущим в этой области — и почти все ошибаются: достаточно пройтись хоть раз по Салону и прислушаться к различным высказываемым там мнениям, дабы убедиться, что в живописи, как и в литературе, успех, крупный успех ждет посредственность, счастливую посредственность, которая ставит на один уровень зрителя и художника. Следует подразделить нацию на три группы: большинство, формирующее нравы и национальный вкус; те, кто поднимается над ним и почитается безумцами, чудаками, оригиналами; и наконец, те, кто стоит ниже этого, — пошляки, ничтожества. Совершенствование человеческого духа делает это деление непостоянным. Случается, что иной человек переживает свою известность. Предоставляю вам труд применить эти положения во всех областях искусства, я ограничусь только живописью.

Никогда я не слыхал, чтобы так восхваляли какую-нибудь картину Ванлоо, Верне, Шардена, как этот мерзкий *Семейный портрет* Лепись е или другой *Семейный портрет*, еще более мерзкий, кисти Вуарио. Эта недостойная мазня вызывала одобрение зрителей, я то и дело слышал их восторженные восклицания. Я вскричал: «О Верне! О Шарден! О Казанова! О Лутербур! О Робер! Вот и работайте после этого, обливайтесь кровавым потом, изучайте природу, валитесь с ног от усталости, создавайте вашей кистью возвышенные поэмы, и все это для кого? Для малой горстки людей со вкусом, которые будут восхищаться вами в безмолвии, тогда как тупая, невежественная толпа, едва бросив взгляд на ваш шедевр, пойдет млеть, восхищаться вывеской для пивной, кабацкой картиной». Я негодовал и был прав. Неужели могло быть иначе? В порядке вещей, чтобы канцлер Бэкон пятьдесят лет оставался в неизвестности, — он сам предсказал это в своих собственных произведениях, — тогда как трактат Леметра де Клавиля «Об истинном достоинстве» выдержал в два или три года пятьдесят изданий[135]. Тот, кто опережает свой век, кто поднимается выше уровня общепринятых нравов, не должен ждать обильных похвал; пусть он радуется тому, что предан забвению, избавляющему его от преследований. Тот же, кто стоит на уровне общего и общепринятого, является мишенью для критики, и его преследуют. Тех, кто поднимается над этим уровнем, просто не замечают; они умирают, забытые всеми и спокойные, умирают или как все на свете, или очень далеко от света. Таков и мой девиз.

АМАН. *Сулейман II велит раздеть европейских рабынь.* Этой картины здесь нет, но советую вам не жалеть об этом. Полотна Амана холодны, а эскизы — экстравагантны.

Рисунки. Несколько скверных рисунков. Я не стал бы говорить о них, если бы не одна нелепость, на которую следует всегда обращать внимание детей.

Это — фигура мужчины, изображенного со спины; его руки — на коленчатой рукоятке вала колодца. Когда ее вертят, то в какой-то момент она поднимается очень высоко. Нужно, чтобы вертящий ее мог вытянуть руки вверх на эту же высоту, иначе ему придется выпустить рукоятку и вал под действием груза начнет вращаться в обратную сторону. Так вот, даже будь мужчина у Амана на полфута выше, его рост все же был бы недостаточен для этого. На рисунке изображен мужчина не вращающий вал, а остановивший его, когда рукоятка в самом ни.нем положении, и придерживающий ее.

Если вы не верите мне, что рисунки Амана плохи, — взгляните на тот, где группа мужчин беседует у здания, находящегося справа. Слева — статуя Флоры на пьедестале; правее — лестница, над лестницей — какая-то постройка; левее, на фоне стены, примыкающей к зданию, — чаша, поддерживаемая скульптурными фигурами; под чашей — водоем, куда стекает вода. Посмотрите на все это и скажите сами: неужели я не прав, утверждая, что нет ничего смехотворнее, бездарнее и хуже?

Столярная мастерская годится лишь как сносная виньетка для нашего сборника гравюр[136], не более.

Мастерская позолотчика — другая подходящая виньетка для этого сборника, который мы издаем, несмотря на массу затруднений. Академия затеяла его шестьдесят лет назад и, несмотря на всяческую помощь правительства, до сих пор не выпустила. Движимая стыдом и завистью, она вновь принялась было за него, но лень и нелюбовь к делу помешают ей его закончить.

Оба пейзажа Амана холодны, монотонны, в них трудно разобраться: одно нагромождено на другое, все старательно нарисовано, а эффекта никакого.

Quantum mutatus ab illo...*

ФРАГОНАР. *Овальная картина, изображающая хоровод амуров в небесах.* Вот прекрасная огромная яичница из фигурок амуров; этих амуров тут целые сотни, они сплетаются между собой, все смешано: головы, бедра, тела, руки, и притом с несомненно совершенным искусством; но все это лишено силы, красок, глубины, различия планов. Так как эти амуры малых размеров, на них нельзя смотреть издалека; но так как картина похожа на эскиз для плафона либо для купола, следовало бы повесить ее горизонтально над головой и смотреть на нее снизу вверх. Я ожидал от этого художника какого-нибудь острого эффекта освещения, но и этого нет. Все плоско, в желтоватых, ровных и однообразных тонах, и написано как-то дрябло. Быть может, это слово еще не употреблялось, но оно хорошо передает мою мысль, так хорошо, что эту картину можно принять за кусок прекрасной, очень чистой, но от времени пожелтевшей овчины, из спутавшихся завитков которой случайно получилось что-то похожее на хоровод амуров. Рассеянные между ними облака так же желты и подтверждают точность сравнения. Г-н Фрагонар, это чертовски пресно. Прекрасная яичница, очень нежная, очень желтая и здорово подгоревшая.

Голова старика. Слабо, вяло, желто, тона разнообразны, переходы хорошо схвачены, но не чувствуется силы. Старик смотрит вдаль; борода его написана однообразно и вяло; то же самое можно сказать и о волосах, хотя художник, видимо, всячески стремился избежать этого. Краски пресны. Шея сухая и напряженная. Г-н Фрагонар, тот, кто создал себе имя, должен иметь немного больше самолюбия. Когда после огромного полотна, произведшего сильнейшее впечатление[137], зрителям преподносят только одну голову, ответьте сами, какой она должна быть.

* «Как был на того не похож он...» (*Вергилий.* Энеида, II, 274; пер. Ф. Петровского).

Несколько рисунков. Жалкие вещи! Пейзаж плох. Мужчина, опершийся на лопату, не лучше. То же самое скажу о каком-то антикваре, сидящем за столом в креслах. Однако выражение его лица превосходно.

МОННЕ. *Христос, умирающий на кресте. Молящаяся Магдалина.* Этого *Христа* в Салоне нет: очевидно, Монне не успел его представить. Христу во Франции не везет: наши философы его осмеивают, священники позорят, а художники изображают из рук вон плохо. Выйдя из-под кисти Пьера, он попал к Башелье, а тот отдал его в этом году Парроселю, Брене, Лепись и Монне, который теперь им владеет.

Магдалина этого художника бесцветна, неинтересна, невыразительна, нехарактерна, бесплотна; это сущая тень. Картина во всех отношениях прескверная. Направо скала; перед нею большой деревянный крест. Святая грешница — на коленях, со скрещенными руками. За нею другая скала. Не знаю, как это и назвать. Словно вырезанная из белой бумаги фигура с картины Юбера[138], но скверная, без четких контуров, зато столь же невзрачная, пошлая и безвкусная, хоть и нагая. На мост Нотр-Дам, к Трамблену, если только он захочет взять, ибо стал разборчив. Религии тут ущерб, откуда ни смотри.

Что представляет собой *Читающий отшельник* — не знаю. Говорят, он не без достоинств, но Шарден куда-то его запрятал. Рисунки и эскизы, к несчастью, здесь.

ТАРАВАЛЬ. *Пир у Тантала.* Хоть убейте, но ни вам, ни мне, ни кому-либо на свете не разобраться в сюжете этой картины[139]. Справа дворец. Перед фасадом этого дворца, на заднем плане, какие-то женщины радостно протягивают руки к какому-то ребенку. Немного левее, на самом переднем плане, коленопреклоненная женщина, также простирающая руки к этому ребенку, которого ей собирается передать некий старик, не глядя на нее. Этот старик — Юпитер, как можно догадаться по орлу, держащему молнию у его ног. В глубине стол, накрытый скатертью; над этим столом боги и богини, витающие в облаках, как в оперной декорации, кидают на эту сцену взгляды, полные негодования и гнева. Все это вызывает интерес. Негодовать мне вместе с ними или радоваться вместе с женщинами? Перед суровым Юпитером — преступник, которого сейчас закуют в цепи. Он в отчаянии, взор его потуплен, он бьет себя по лбу кулаком. Этого разбойника (вид у него в самом деле разбойничий) схватил за руку молодой человек. В другой руке он сжал цепь и держит ее так крепко, словно боится, что от него ускользнет не преступник, а цепь. Это Меркурий; его можно узнать по крылышкам, хотя он больше смахивает на неотесанного мужлана, который нарядился богом, а крылья где-то украл.

Все это, мой друг, художнику вздумалось назвать *Пиром у Тантала.* Как он ни будет стараться доказать, что это тот момент, когда Юпитер, заметив, что ему подали на трапезу ребенка, воскрешает его, отдает матери, а отца обрекает на муки, — я отвечу: это три разных момента, три совершенно различных сюжета. Момент трапезы не совпадает с моментом воскрешения, момент воскрешения — с моментом, когда дитя возвращают матери, а этот последний момент — с моментом осуждения отца. Поэтому сколько фигур — столько же противоречащих друг другу эффектов и потуг произвести впечатление. Превосходный пример отсутствия единства. Людей, лишенных дарования и вкуса, не пугает ничто. Они даже не подозревают, как трудно создать картину. И вот что у них получается: у матери Пелопа — недовольный вид; Тантал — негодяй, висельник; весь драматический эффект сводится к красноватому пламени в плошке, поставленной слева на треножник.

Но, быть может, спросите вы, эти промахи искупаются мастерским выполне-

нием? О нет! Впрочем, могу, если вам угодно, сказать, что колорит Тантала ярок, Юпитер красив, его лицо благородно; могу добавить, что некоторое впечатление картина все же производит. Ну и бог с ней!

Венера и Адонис. Адонис изображен анфас, сидя. Рядом — его собака. В правой руке он держит лук; что в левой — не помню. На коленях у него тигровая шкура. У его ног, на большой подушке, крытой серебристой тканью, возлежит Венера, показанная со спины. Эта спина красива, что художнику известно, ибо он изображает ее во второй раз. Голова Адониса заимствована у святого Иоанна кисти Рафаэля, который когда-то заимствовал голову античного Адониса, чтобы написать святого Иоанна. Поэтому колорит головы очень ярок. Сюжет трактован так, что художника может выручить лишь мастерство выполнения. Но главная фигура повернута спиной, а спина не может быть очень выразительна. Все-таки поглядите на эту спину — она того стоит — и на то, как возлежит Венера: и подушка и тело весьма натуральны.

Девушка, дразнящая собачку перед зеркалом. Голова девушки и собака написаны хорошо, в них есть жизнь, но они почти бесцветны.

Голова вакханки. Почти спиной к зрителям, голова повернута. Говорят, она написана смелой кистью. Согласен. Выражение лица — как у женщины, полной восторга и опьяненной, но в то же время страдающее. Это просто боль, а не мучения пифии, пытающейся выразить волю богов. Восторг, опьянение и боль воздействуют на одни и те же мышцы лица, и разница между внешними проявлениями этих чувств незначительна.

Геракл-младенец, душащий змей в колыбели[140]. (Эскиз). Справа — перепуганная служанка; за нею — Алкмена и ее супруг, который выхватывает второго ребенка из колыбели. В соседней колыбели сидит младенец Геракл, держит в каждой ручонке по змее и напрягает силы, чтобы их задушить; это видно по его личику. В глубине слева, за колыбелью, мечутся в страхе женщины. С левого края стоят еще две женщины, они довольно спокойны. Одна из них, стоящая спиной, показывает рукой на небо, как бы говоря второй: «Это сын Юпитера». С той же стороны — колонны; между ними — большой полог, приподнятый к потолку и образующий навес над колыбельками. Прекрасный сюжет, достойный Рафаэля. Краски на этом эскизе ярки, но тонкости в оттенках нет. Вслед за этим перечтите, мой друг, озорной анекдот об эскизах.

Я не говорю, что Тараваль лучше Фрагонара или что Фрагонар лучше Тараваля, но последний ближе к манерности и дурному стилю. Куча мала из ангелочков у Фрагонара — подражание мешанине у Буше.

Кроме рисунков Фрагонара, о которых я упоминал, есть и другие, сангиной и на голубой бумаге, очень хорошие, виден умелый карандаш. Есть и сноровка, и характерность. Вообще говоря, из Фрагонара может выйти большой мастер, но до этого еще далеко. Он необуздан, бросается из стороны в сторону, его краски быстро блекнут. Он так же легко может измениться к лучшему, как и к худшему; о Таравале я этого не скажу. Фрагонар недостаточно знаком с мастерами итальянской школы. Из Рима он привез вкус, небрежность и манеру Буше, которую тот туда занес. Плохой симптом, мой друг! Он беседовал с апостолами, но остался необращенным; видел чудеса, но упорствует в своем ослеплении.

Несколько дней тому назад я из любопытства зашел в ученические классы. Уверяю вас, что эти ребята не уступают никаким академикам живописи. Посмотрим, кем они станут! Вам следовало бы посоветовать государям, с которыми вы имеете честь переписываться и которые принимают близко к сердцу развитие и успехи искусств в своих странах, основать в Париже школу, откуда учащиеся переходили бы впоследствии в другую школу, основанную в Риме. Этот способ — вернее, чем приглашать из-за границы художников, которые затем погибают, как экзотические растения, пересаженные из теплиц.

РЕТУ-СЫН. *Утехи Анакреона. Диоген, просящий милостыню у статуи. Святой Бруно.* Прочтите в предыдущем Салоне то, что я сказал об этих трех картинах, и ни слова не вычеркивайте[141]. В *Анакреоне* краски прозрачны и ярки, освещение выбрано умело, все тона натуральны, нежны. Тело, грудь и плечи гетеры — живая плоть, мазки густы и красочны. Анакреон хорошо сложен; рука, держащая кубок, написана тонко, хотя ее контуры не совсем правильны. Ткань, прикрывающая колени, красива. Правая нога, вытянутая вперед, так и торчит из картины. Курильница и вазы весьма изысканны и в то же время не отвлекают внимания от фигур. Но Анакреон похож на пьяного извозчика, какие вываливаются в шесть часов вечера из трактиров предместья Сен-Марсо. А гетера настолько ледаща, что если встанет рядом с Анакреоном, то лоб ее будет на уровне его пупка; это все равно что спарить лапландку с патагонцем — пресмешное зрелище! Ах, г-н Рету, что сказал бы ваш папенька, если бы вернулся с того света и увидел эту картину? До сих пор было неизвестно, что греки носили помпоны, лионские ткани с серебристыми цветочками, индийские «сирсака»[142]. Где соответствие одежды эпохе, требуемое строгими канонами искусства?

Ваш *Диоген* похож на нищего с протянутой рукой[143]. Кроме того, он написан грязными красками.

Что касается *Святого Бруно,* то это очень красивая картина. Рисунок и поза хороши, весьма привлекают своей экспрессией; складки одеяний широки, кисть смела и свободна; хороши и освещение и колорит. Можно подумать, что это произведение раннего Шардена, когда тот писал жанровые сцены. Почему вы не работаете и далее в этом жанре?

Когда на картине изображают не всю фигуру, а только лицо — нужно, чтобы оно было как можно красивее. Лица уличного певца, пьяного нищего надо писать в высшей степени умело, чтобы оправдать их неблагородный характер. Чем сюжет картины незначительнее, чем меньше он может заинтересовать, чем меньше связан с бытом — тем больше должно быть мастерство художника. Кто стал бы смотреть на Тенирса, Воувермана, Бергхема, на все картины фламандской школы; на бóльшую часть непристойностей итальянских мастеров, на все эти сцены из басен, где выведены отталкивающие персонажи, показаны испорченные нравы, если бы отвращение ко всему этому не искупалось мастерством? Недаром подлинники в большой цене, а самыми лучшими копиями не дорожат. Теперь обманывают только англичан. Прочтите это место, г-н Бодуэн, и сделайте должные выводы.

Вернусь к вам, г-н Рету. Что вы думаете о контрасте между лишенной всякого благородства головой *Анакреона* и дорогими вазами вокруг него, богатыми тканями его одежды? Закройте все на картине, оставив лишь голову, и спросите: кому она принадлежит? А ваш *Диоген,* скажите по совести, есть ли в нем хоть что-нибудь, объясняющее смысл его поступка? Где ирония? Где гордость этого философа-киника? Разве это тот человек, о котором Сенека сказал: «Сомневаться в его блаженстве — все равно что сомневаться в блаженстве богов»? Ваш *Святой Бруно* очень хорош, не отрицаю; но нет ли тут плагиата?

Огорчает то, что новорожденным талантам, чьи произведения украсили в этом году наш Салон, грозит угасание; это — мнимые мастера, которым весьма не мешало бы вернуться в школу, где суровые учителя секли бы их.

ЖОЛЛЕН. *Амур в плену у Граций.* Представьте себе Амура, стоящего на небольшом возвышении, среди прильнувших к нему трех Граций. В позах этих Граций нет никакой грации, так же как и в их характере; плохо сгруппированы, скверно написаны; лицо Амура настолько похоже на женское, что легко можно ошибиться, даже давно не имея общения с дамским полом. Ни изящества, ни подвижности, ни смысла. Три не слишком красивые, не очень молодые девушки

опутывают гирляндами цветов руки и ноги простачка, который этому не противится. Ни вдохновения, ни оригинальности, ни мысли, ни мастерства. Что все это означает? Да ничего. Просто испачкано полотно и зазря потрачены краски.

Велизарий. Это не картина, что бы там ни было сказано в каталоге, а скверный эскиз. Все так серо, так тускло, что с трудом можно различить фигуры, и мой лорнет от Пассемана, позволяющий отчетливо видеть краски и тона, здесь бессилен. Кто такой г-н Жоллен? Не только плохой живописец, но и глупец, не знающий, что тот, кто пытается изобразить Велизария, обязан придать сцене величественность[144]. Нужно, чтобы она говорила больше, чем надпись: «Date obolum Velisario»*, а это нелегко. Справа, ближе к середине, сидит Велизарий. С той же стороны лежит на земле его дочь, положив голову на локоть отца, который держит ее за руку. У ног Велизария — спящая собака. У правого края — жена Велизария, спиной к мужу и дочери; она прислонилась головой к стене, закрыла глаза рукой. Слева в глубине — мальчик, собирающий милостыню в шлем ослепшего полководца. Вокруг — прохожие, солдат с удивленным лицом и протянутой рукой, женщина, развязывающая кошелек, несколько беседующих мужчин; один из них, приложив палец к устам, видимо, призывает остальных говорить тише. Слева вход в здание; справа и на заднем плане стены какой-то постройки. Из этого можно заключить, что сцена происходит во дворе дворца и что для этой картины (сильно уступающей эстампам Гравело) был использован роман Мармонтеля, весьма посредственный и чересчур захваленный[145].

Велизарий словно окоченел, пресен, лишен благородства. Поза его дочери и характер ее фигуры неплохи, но и она и ее мать, сидящая спиной к ней и мужу, взяты из *Завещания Эвдамида*[146], где они великолепны; только здесь их поместили врозь. Словом, все эти фигуры с правой стороны совершенно ничего не говорят зрителям. Мальчик, собирающий подаяние в шлем, — мысль затасканная, которую художник отбросил бы, если бы понимал, какой эффект производит шлем, помещенный Ван Дейком у ног Велизария. Зачем тут спящая собака? Можно ли сравнить удивление этого солдата и угрюмое молчание солдата Ван Дейка, который, склонив голову, положив обе руки на эфес сабли, смотрит и размышляет? Какая разница и в выборе места! Ван Дейк поступил совершенно иначе, посадив Велизария на тумбу, прислонив к дереву, со шлемом у ног. Но даже при наличии таланта почти невозможно создать хорошую картину по романическому описанию или хотя бы по сцене из драмы. Литературные персонажи недостаточно натуральны, и картина становится подражанием подражанию.

Когда я вижу, что всякие Жоллены рискуют браться за такие сюжеты после Ван Дейка и Сальватора Розы, мне хочется спросить, способны ли они ворочать мозгами. Ведь писать *Велизария* после этих великих мастеров — все равно что писать новую «Ифигению» после Расина, нового «Магомета» после Вольтера. Г-н Жоллен, это нескромно. Полагаю, что без композиции, рисунка, общей выразительности, характерности главного героя, без светотени, красочности, эффектности живопись просто не существует. Ничего этого в картине Жоллена нет. Значит, это не картина. Жоллен кажется мне родственником Коже или Рибалье[147]. Бедняга Велизарий! После того как он был воспет Мармонтелем в осужденном Сорбонной романе, ему не хватало, в довершение всех невзгод, чтобы его изобразил Жоллен.

Отшельник. Припоминаю: пресен, прилизан, плох. Скверные руки, скверная и тяжелая одежда, однотонная борода, книга в переплете из пергамента. Ни оттенков, ни искусства, создающего иллюзии. Голова написана слабой кистью. Это — Жоллен, типичный Жоллен.

* «Дайте обол Велизарию» (*латин.*).

ДЮРАМО. Вот мы дошли до Дюрамо. Это, конечно, художник не без таланта, подающий надежды. Когда-нибудь, в случае потери нами великого живописца, он сможет утешить нас, если только не станет жертвой безденежья и корысти.

> ...An, haec animos aerugo, et cura peculi
> Quum semel imbuerit, speramus carmina fingi
> Posse*?

Корыстолюбие торопит кисть, и каждый час ему дорог; честолюбие же велит не спешить и забывает о беге времени.

Триумф Правосудия. Справа, на заднем плане, мы видим фигуру Правосудия. Она окружена ореолом славы; возле нее, еще далее в глубине картины, — Благоразумие, Согласие, Мощь, Милосердие, Бдительность. В одной руке она держит весы, в другой — корону; она сидит на колеснице, влекомой быстрыми единорогами, мчащимися влево. Колеса колесницы крушат на своем пути символические образы зла, развращающего общество. Обман, который зритель узнает по маске, ухватился за поводья единорогов, выронив из рук знамя мятежа. Признаками Зависти и Жестокости служат змея и волк. Зависть опрокинута бегом колесницы, повержена вниз головой, змея обвилась вокруг нее. Она — на переднем плане, слева под копытами единорогов. Тут же с краю картины, в облаках, закрывающих часть ее фигуры, распростерта Жестокость, вперяющая свирепый взгляд в Правосудие; в ее руке кинжал, а рядом с нею волк. Все эти фигуры расположены в нижней части картины; полные пыла и движения, они устремлены с обеих сторон к переднему плану. Перед колесницей Правосудия — совершенно нагая Невинность с простертыми руками и взором, обращенным к Правосудию, несомая облаками; с ней — ее ягненок.

Общее впечатление мучительно для взгляда. Это образец искусства монументальной пестроты. Свет распределен неравномерно и негармонично. Он вспыхивает отблесками, от которых рябит в глазах. Однако эта картина написана не кистью ребенка, в ней есть колорит, вдохновение, даже пыл. Очертания фигуры Правосудия жестки. Она ненатурально держит в руке весы — так и кажется, что она нарочно выставляет их напоказ. Она взмахнула руками, точно канатная плясунья, собирающаяся прыгнуть сквозь обруч, — мысль нелепая, но подкрепляемая видом зеленоватого обруча, который она держит левой рукой и из которого художник намеревался сделать корону. Невинность — с длинными клочьями желтой пакли, ниспадающими с ее головы вместо волос, — существо жалкое, бледное, сухое, поблекшее, с жеманным, плаксивым и неприятным выражением лица. Чего она боится, стоя рядом с Правосудием? Весь кортеж символических существ слишком монотонен и по освещению и по колориту и не выдвигает Правосудия на передний план. А что за мерзкое животное этот ягненок! Фигура Зависти, обвитая змеей, упавшая головой вниз и вверх ногами, красива, смела, хорошо написана. Две предыдущие фигуры также не заслуживают упрека со стороны рисунка. Жестокость, видная слева со спины, очень ярка по краскам. Вся сцена в целом полна подъема. Все в ней хорошо — это относится и к движению и к позам; не хватает лишь мастерства кисти Рубенса, магии искусства, четкости планов, глубины. Единороги хороши в своем стремительном беге; но что особенно мне не по душе, так вся эта мешанина из мужчин, женщин, богов, богинь, животных: волка, ягненка, змеи, единорогов. Не по душе, во-первых, потому, что это холодно, незанимательно; во-вторых, потому, что это туманно и зачастую непонятно; в-третьих, пото-

* «...Корысть заползает, как ржавчина, в души.
Можно ли ждать, чтоб в душах таких слагалися песни?»
(*Гораций.* Наука поэзии, 330—331; пер. М. Гаспарова).

му, что это убогая и скудная выдумка; можно создать сколько угодно аллегорий, нет ничего легче; в-четвертых, потому, что не знаешь, что следует хвалить, что порицать в изображении существ, для которых природа не имеет точно соответствующего образца. Как! Разве Невинность, умоляющая Правосудие о помощи, недостаточно прекрасна и проста, чтобы придать сцене интерес и пафос? Я отдал бы всю эту дребедень за один эпизод с картины античного художника, на которой изображена Клевета с блуждающим взором, с пылающим факелом в руке, влачащая за волосы Невинность в образе заплаканного ребенка, возведшего взор и руки к небесам[148]. Если бы мне пришлось написать картину для зала уголовного суда, для той инквизиции, от которой иной раз ускользает неутомимое, хитроумное, дерзкое злодеяние, пользуясь теми самыми формальностями, которым в другой раз приносится в жертву Невинность, робкая, напуганная, смятенная, я не стал бы побуждать людей жестоких в силу привычки удваивать свою свирепость отталкивающим зрелищем чудовищ, которых призваны они уничтожать; я обратился бы к истории, а если не к истории, то к собственному воображению, чтобы почерпнуть в нем сюжеты, способные склонить к состраданию, к осторожности, научить чувствовать человеческую слабость, жестокость смертной казни и цену жизни. Ах, друг мой, свидетельства двоих достаточно, чтобы послать третьего на эшафот. А разве так уж редко случается, что два злодея сговорятся между собой, что два человека добродетельных ошибутся? Разве не бывает нелепых, выдуманных случаев, тем не менее подтверждаемых толпой свидетелей? Разве не знаем мы обстоятельств, когда поступки говорят сами за себя, когда не нужны никакие свидетели? И разве не знаем мы иных обстоятельств, когда все показания не в силах уравновесить неправдоподобия? Разве не первая обязанность уголовного суда решить, изучив природу дела, сколько нужно свидетелей, чтобы установить преступление? Разве число их не должно зависеть от времени, места, характера дела, характера обвиняемого, характера обвинителей? Разве я не поверю скорее одному Катону[149], нежели половине всего римского народа? О Калас, несчастный Калас, ты жил бы, чтимый всеми, в кругу своей семьи, если бы тебя судили по этим правилам; но ты невинный погиб, хотя и почитали тебя виновным и судьи и тысячи твоих соотечественников. О судьи! Я взываю к вам, я спрашиваю: ужели свидетельство служанки-католички, обратившей в истинную веру одного из детей хозяина, не перетянет чаши весов? Ужели более убедительны крики слепой и фанатичной черни? О судьи, я вопрошаю вас: верил ли в бога этот отец, которого признали вы виновным в смерти сына? Или же не верил он в бога? Если не верил, он не мог убить сына из религиозных побуждений; если он верил, в последнюю минуту он не мог призвать того бога, в которого верил, в свидетели своей невинности и вручить ему свою жизнь во искупление иных совершенных им грехов. Ни человек верующий, ни человек, лишенной веры, ни фанатик не должны сами свидетельствовать против себя в своем преступлении гордыни ради; а народ, к голосу которого вы прислушиваетесь, когда он в возбуждении, когда владеет им ярость и предубеждение, — всегда ли он тот, каким должен быть? О друг мой! Что за прекрасный случай упустил этот художник, не показав необычайное варварство подобного сюжета! Признаюсь, однако, что если живописи и дозволительно где-либо прибегать к аллегории, то лишь в триумфе Правосудия, фигуры аллегорической, если только строгость не осудит подобные сюжеты; строгость эта старается сузить границы искусства и без того слишком узкие; лишить нас множества композиций, которые могли бы быть созданы, и отвратить взор от множества других картин, вышедших из-под кисти величайших мастеров; но я утверждаю, что тот, кто берется за аллегорию, должен обрести сильные, новые, разящие и возвышенные идеи, ибо без них, с одними только Палладами, Ми-

нервами, Грациями, Амурами, Распрями, Фуриями, поворачиваемыми на все лады, она останется холодной, непонятной, плоской и пошлой. Что мне за дело, если вы умеете изображать тело, шелк, бархат, как Рослен; умеете располагать фигуры, рисовать, освещать сцены, создавать живописные эффекты, как Вьен? Признав за вами эти заслуги, я не могу добавить ни слова; но разве лишь за одни эти качества воздаю я хвалу Лесюеру, Пуссену, Рафаэлю и Доменикино?

Живопись подобна музыке; вы усвоили правила композиции, вам знакомы все аккорды и их обращения; повинуясь вашим пальцам, модуляции сменяют одна другую; вы постигли искусство связывать, сближать самые противоположные ноты; вы создаете, когда захотите, редчайшие и впечатляющие эффекты гармонии. Это уже много. Но умеете ли вы создавать те страстные или сладостные песни, которые, едва коснувшись моего слуха, вселяют в сердце любовь или ужас, повергают в смятение чувства или потрясают дух? Чем будет прекраснейшее мастерство, лишенное мысли? Заслугой живописца. А прекраснейшая мысль, лишенная мастерства? Заслугой поэта. Обретите прежде всего идею, с ней вы обретете и стиль.

Мученичество святого Кира и святой Улиты[150]. Посередине, на помосте, с которого ведет налево несколько ступенек, стоит святая Улита, окруженная палачами. Один из них, слева, в глубине, держит ее за связанные руки; второй, сзади святой, хлещет ее по плечам бичом; третий, у ее ног, склонился к помосту, чтобы взять другой бич, валяющийся среди инструментов пытки. Слева, на ступеньках, — тело святого Кира, головой ближе к переднему плану, ногами — к заднему. Слева нечто вроде трибуны; на ней сидит претор или судья, облокотившись на балюстраду, подперев голову рукой. За этим претором — стражники.

Как и на предыдущем полотне, кисть и рисунок смелы; но здесь — пример неправильного распределения света. Этот недостаток тут меньше бросается в глаза, ибо картина отделана не так тщательно. Все три палача характерны, хорошо написаны; первый — даже очень смело. Претор, наоборот, плох, лишен благородства, это как будто четвертый палач. Святой Кир — словно ком зеленоватой глины. Святая Улита прекрасна; очертания ее тела и поза хороши. Она внушает сострадание, лицо у нее приятное, спокойное, покорное, голова очень характерна; красивые руки дрожат, эта фигура и патетична и грациозна, но колорит — не тот. Все в целом — неплохой набросок, неплохой этюд, не более того.

Смерть святого Франциска Сальского. Прекрасная, смело задуманная картина; образец для тех, кто имеет дело с холстом невыгодных размеров: очень высоким, но узким.

Святой лежит в постели; изголовье ложа — на заднем плане, а подошвы ног обращены к зрителю. Из-за этого он виден хотя анфас, но в сильном ракурсе. Фигура его, однако, в целом столь естественна, изображена столь достоверно, а ракурс взят столь правильно, что из множества людей, похваливших картину, ни один не обратил внимания на этот прием, с помощью которого лежащий святой показан с головы до ног. Все его тело пропорционально, лицо чрезвычайно красиво. Верхняя часть туловища — в полутени, остальное освещено. Справа от ложа, на деревянной подставке, — посох, тиара и епитрахиль. Слева — два священника, совершающих соборование. Тот, что спереди, касается кисточкой со святым миром обнаженных ног умирающего. Этот кюре очень характерен, взят прямо из жизни. Он высокого роста, но не долговяз; красив, хотя нос велик, щеки впалы и худы; все — в соответствии с его саном, с его обязанностями. Мы видали множество священнослужителей, похожих на него. Это одно из наиболее явных доказательств того, как глупы все условности

и как можно внушить живой интерес, строго ограничиваясь тем, что дает имеющаяся натура, выбранная с умом.

То же самое скажу о другом кюре, который находится ближе к заднему плану и читает молитву с требником в руке, между тем как первый соборует. За этими главными фигурами, чьи позы и одеяния, а также ткани и складки последних переданы так хорошо, что не хочется видеть их другими, стоит мальчик с балдахином и еще несколько служек со свечами, факелами и крестом. Все как нельзя более реально; сцена взята из жизни. Голова святого приподнята над изголовьем, руки сложены на груди. Лицо его очень красиво; поза вполне естественна, тело угадывается под одеялом.

Для того чтобы быть лучшей в Салоне, этой картине, во всем такой достоверной, не хватает лишь одного — живописности. Все — одного и того же тона, серо-белесый цвет преобладает. Белесы одеяния священнослужителей, белесы их стихари и накидки; тускло-бел телесный цвет; белы простыня и одеяло; подставка — цвета гипса; дерево кровати и пол — цвета молочного супа; бела и митра. Это лишь превосходный эскиз, подготовительный этап. Не надо было делать обоих кюре похожими друг на друга, как родные братья, ибо такое сходство производит неприятное впечатление, особенно в картине не исторического жанра, где мало фигур. Надо было убрать этот балдахин, выглядящий словно китайский зонтик. Полутень, в которой находится голова святого, не нужно было делать столь густой, ибо из-за нее плохо видно выражение его лица.

Взгляните на эту картину, г-н Лагрене! Вы были не правы, когда спорили со мной. Я говорил вам: придайте вашей сцене больше глубины; сделайте на переднем плане часть берега пустынной; там и надо вручать Цезарю голову Помпея. Слева — коленопреклоненный раб, принесший ее; глубже и правее спасается бегством Теодот со своими приспешниками; здесь же привезенные вазы, ткани и другие дары; на заднем плане барки и галеры, одни — прибывшие из Египта, другие — из флота Цезаря; пусть эти барки образуют нечто вроде амфитеатра со зрителями; пусть позы, жесты, выражения лиц зрителей будут как можно разнообразнее. Пусть, например, на борту крайней левой барки сидит вполоборота женщина, свесившая ноги в воду и кормящая ребенка. Все это я вообразил, представляя себе сюжет; но когда я посоветовал вам расположить фигуры подобным образом, вы стали возражать, что на полотне не хватит места. Ничто не мешало вам перебросить с одной из барок на берег сходни. У вас были бы группы, массовые сцены, движение, разнообразие, безмолвие; вся картина стала бы занимательнее и не выглядела бы несвязной, надуманной, малозначительной и холодной. Не говорю уж о том, что барки, видные в перспективе на заднем плане, и люди, взирающие с них, как из амфитеатра, заполнили бы пустую верхнюю часть вашего полотна. Из-за этой пустоты ваши персонажи кажутся лилипутами. Не думайте, что расположить фигуры, изображая соборование умирающего, легче, чем на вашей картине. Не догадайся Дюрамо поместить голову святого позади, а ноги впереди, он сделал бы тот же промах, что и вы.

Разве это не понятно вам, мой друг? Увидев *Триумф Правосудия,* где краски столь ярки, поверите ли вы, что той же кистью написаны *Святой Франциск Сальский* и *Святой Кир* — два холодных, монотонных и серых эскиза? Где были глаза художника?

Святое семейство. Композиция непринужденная, свободная, легкая и смелая по манере исполнения. Справа сидит на стуле Богоматерь, почти в профиль, с тиковой подушкой на коленях; на этой подушке — спеленутый младенец Христос. Поддерживая его левой рукой, она другой рукой подносит ложку с супом к его ротику. Перед Богоматерью круглый столик, накрытый скатертью; на нем миска или тарелка. По другую сторону стоит, нагнувшись, Иосиф; держа за

ручки большую супницу, ставит ее на стол. За ним, в глубине, виден камин, где ярко пылают дрова. На карнизе камина горшки, чашки и другая глиняная посуда. На краю стола, слева и спереди, — бутылка и два круглых хлебца; у правой стены шкафчик с выгнутой стенкой, в нем корзинка, овощи, домашняя утварь. Хижина освещена лампой, висящей над столом.

Прежде всего мне хотелось бы, чтобы художник объяснил, почему эта лампа, висящая в глубине картины, передний план освещает ярко, а задний оставляет в тени? Этот световой эффект интересен; но достоверен ли он? Ведь источник света, как видно, ближе к заднему плану, чем к переднему. А я, очевидно, ближе к переднему, чем к заднему. Разве, с учетом того, что я нахожусь на большом расстоянии, все в глубине не должно казаться темнее, несмотря на выигрыш от близости источника света? Разве свет не должен быть сильным и там и здесь, но в глубине — более сильным, чем впереди, и оставлять по бокам полутени? Разве не таков закон рассеивания света? И такой ли колорит имеют предметы при искусственном освещении? Я не говорю ни да, ни нет, а просто задаю вопросы. Через четверть часа проведу эксперимент и буду знать, где истина. Но хорошо помню, что, будучи в темноте, я различал места, освещенные не то естественным, не то искусственным, но отдаленным источником света; и столь же хорошо помню, что предметы, близкие к этому источнику, различались лучше, чем бывшие почти рядом со мною. Как бы там ни было, но если для источника света избрано определенное место, то искусство должно повиноваться законам природы. Нельзя, уклоняясь от них, изменять или искажать характер, направление света, его отблески, ослаблять или же усиливать его. Нельзя путать свет, чьи лучи параллельны, со светом от расходящегося пучка лучей. Надо знать, что последний на расстоянии четырех футов, будучи в шестнадцать раз более рассеян, или же падая на площадь в шестнадцать раз большую, должен давать в шестнадцать раз менее сильный свет.

Богоматерь очень хороша. Общее впечатление от этой картины весьма благоприятное; она привлечет внимание знатоков. Голова, жест, поза, одежда Иосифа — точно такие, какими они должны быть у доброго старого плотника; почти никакой рисовки, натура была выбрана удачно. Нельзя сказать, чтобы он был лишен благородства и достоинства. Все говорит о простых, неиспорченных нравах, о добродетельности, честности и здравом смысле. Как жалки, пошлы и безвкусны по сравнению с этой обстановкой наши жилища с зеркалами, буфетами, дорогими безделушками! Смею утверждать, что в сломанном дереве, старике, хлеве, хижине больше истинного величия, чем во дворце. Во дворцах мне все напоминает о тиранах и разврате, о бездельниках и рабах; а в хижинах — о том, что в них живут простые, справедливые и свободные труженики.

На переднем плане, слева, в полутени, — старое кресло с ручками, написанное небрежно, вялой кистью. На этом кресле — кошка, мало похожая на кошку: это бесформенное сероватое пятно, нельзя различить ни лап, ни головы, ни хвоста, ни ушей. Если этот жанр, свободный и склонный к контрастам, допускает небрежности, погрешности, то он не прощает ни прилизанности, ни неуверенной кисти — он пылок и порывист. Места картины, написанные очень сильно, подчеркивают слабость остального; пусть оно лучше будет неотделанным, чем слабым. Прилизанность и корявость — две полярные противоположности. Вблизи трудно что-нибудь разглядеть, все кажется написанным спустя рукава; издалека все выглядит эффектным, доделанным до конца. Чтобы гравировать картины такого рода, нужно быть незаурядным гравером. Поскольку на близком расстоянии почти все контуры нечетки, то гравер не знает, какие делать штрихи.

Все же эта картина очень хороша; она написана в Риме, и это сказывается. Если убрать ее из Салона, то вместе с нею надо убрать и многие другие. Дюра-

мо — зрелый мастер. Взгляните на его *Святого Франциска Сальского,* на его *Селитроварню,* и вы скажете вместе со мною: да, это мастер! Внушает беспокойство то обстоятельство, что ему надо приобрести еще многое; между тем опыт показывает, что наши художники, вернувшись из Рима, с каждым годом пишут все хуже. По-моему, надо вновь послать Дюрамо в Рим, пока его стиль не сформируется настолько, что разлука с великими образцами уже не будет ему страшна. Наши ученики получают стипендию в Париже в течение трех лет; этого достаточно. Затем они переходят в римскую школу, где могут оставаться лишь четыре года; этого слишком мало. Надо продлить этот срок, заказывая им картины, чтобы на получаемые от продажи таковых деньги они могли оставаться там еще три или четыре года; тогда их длительное пребывание в Италии не помешает направлять отсюда в Рим еще столько же учеников. Я нахожу также, что цели, поставленные перед этим фондом, слишком ограниченны, а благотворительность его основателей имеет мелочный характер. Лучше было бы не делать никаких различий между иностранцами и местными уроженцами, чтобы и англичанин мог приехать в Париж, писать этюды с наших натурщиков, вступить в соревнование за медаль, получить стипендию и отправиться во французскую школу в Риме.

Портрет Бридана, королевского скульптора. Не помню его как следует, но говорят, что это прекрасный портрет, хорошо нарисованный, прочувствованный, сделанный с душой; краски ярки, манера выполнения широка и выразительна. Сразу видно, что писал не портретист. Он не так прилизан, гладок и чист, как произведения иных господ живописцев; в нем больше вдохновения, он привлекательнее, непринужденнее, красочнее. Что касается сходства, то уверяют, что оно полное.

Две женские головки. Повторю те же похвалы. Обе очень красивы, в стиле Рубенса; краски и рисунок хороши, манера письма весьма приятна.

Мальчик, играющий на фаготе. Видел его. Это всего лишь набросок, зато прелестный, полный экспрессии и жизни. Однако, если закрыть инструмент, можно подумать, что перед нами курильщик. Это промах.

Спящая женщина с кошкой. Посредственно. Голова спящей неизящна. Котенок написан слабо. Допустим, эта женщина спит картинно; но в чем интерес подобного полотна? Будь спящая красива, я любовался бы ее сном. Не станем ее будить. Отличное исполнение могло бы искупить бедность сюжета; но малейший огрех в мастерстве — и картина производит неприятное впечатление.

Голова старика. Старик закутал голову штанами. Но это не важно; главное — что черты лица смазаны, расплывчаты, тронуты червоточиной, словно трухлявое дерево. Вы лучше поняли бы меня, если бы рядом висел *Портрет Людовика* кисти Шардена. Можно подумать, что это клочья крашеной шерсти, искусно прилаженные, но ничем не скрепленные между собою; даже кажется странным, что эти разноцветные шерстинки не слетают с висящего на стене портрета, оставив холст пустым. Краски ярки, переходы между ними разнообразны и достоверны; но нет основательности, впечатление такое, что голова вот-вот растает, как снег на солнце. Я испугался бы, увидав мужчину с такими щеками. Мне не нравится, когда они, как иногда у Лагрене, бывают толсты и тверды, с желваками; но все же щеки должны сохранять форму, а не быть дряблыми, обвисшими и помятыми.

В этой связи мне вспомнился наконец *Портрет Бридана:* он чрезвычайно достоверен, в нем есть детали, не позволяющие усомниться в сходстве; но позволю себе спросить: таков ли должен быть цвет лица? Задаю вопрос без всякой подковырки, и вот доказательство: я не стану спорить, если мне начнут говорить, что голова *Спящей женщины* изящна, что голова *Старика* характерна, фактура ее отлична, борода написана легкими взмахами кисти и цветом лучше, чем на других картинах Дюрамо.

Селитроварня. (Рисунок гуашью). Селитроварня, с ее чанами, резервуарами, печами и прочими сооружениями, изображена прекрасно. Все это находится с левой стороны. Там же, на переднем плане, двое рабочих переливают щелочной раствор из котла в таз. Направо, на каменных плитах над печами, — рабочие, ведущие варку. На верхней части рисунка — живописное сплетение балок. Все это освещено теплым, рассеянным светом, производящим очень сильное впечатление.

Низвержение мятежных ангелов. Ангелы сплелись симметрично, наподобие херувимов у Фрагонара, — такая же мешанина. Можно подумать, что они нарочно собрались здесь и затеяли низвержение для забавы. Кроме того, эти падшие ангелы — дурного вкуса, их фигуры и характер нестерпимы для глаз. Они образуют овальную гирлянду, внутри которой ничего нет. Свет и тени ни на чем не сосредоточены. Главным свойством подобного сюжета должен быть ужасающий хаос; но его и в помине нет. Напускной пыл. Скверная вещь.

Эскиз битвы. А вот об этом рисунке я такого не скажу. Он хорош, очень хорош, полон неподдельного величия, пыла, эффектен. Мне нравится все: и рукопашная схватка солдат, полускрытых тенью, в дыму и пыли, и два всадника, мчащиеся вперед, топча мертвецов и умирающих копытами своих коней; и группа бойцов, запершихся в осадной башне на колесах, и лошади, везущие эту башню, и сбитые, гибнущие под ее колесами люди. Но сумеет ли художник превратить этот эскиз в картину?

Детская головка в профиль. Детская головка анфас. Думаю, что я уже упоминал об этих головках выше, когда рассказывал о картинах.

Оба эскиза хороши. На первом ребенок серьезен, внимателен; глаза опущены вниз, он смотрит на что-то, живет, думает. Волосы написаны кое-как, но если б эскиз принадлежал мне, я не позволил бы художнику закончить его.

Второй эскиз энергичнее, вдохновеннее, в нем больше пыла. Волосы, начиная с макушки, заплетены в две косы, концы которых свободно распущены. Выражение лица мне нравится не меньше, чем на предыдущем эскизе. Ребенок смотрит, вот и все. Но характер выполнения несравненно свободнее, смелее, теплее, лучше. Один эскиз — творение ума, а другой — сердца. Это два противоположных проявления таланта, две разные манеры. Художники предпочтут первую — и будут правы. Но вторая мне больше по душе.

Другой эскиз. Не знаю, что это такое. Стоит мужчина с гримасой отвращения на лице, как будто старается отмахнуться от ветра, несущего зловонный запах.

Фигура натурщика. Обнаженный мужчина полулежит на диване с высокой спинкой. Он виден анфас. Правая нога заложена за левую; правую руку он опустил на бедро. Облокотившись на диван, он подпер левой рукой подбородок. Детали выписаны искусно, контуры — уверенно, рисунок широк, по крайней мере так думает сам художник; на самом же деле он небрежен, формы грубоваты. Все это напоминает мне одно место у Макробия, очень подходящее к данному случаю. Поэт рассказывает, что мим Гилас, исполняя без слов гимн с припевом *«Великий Агамемнон!»*, изображал жестами высокого человека; другой мим, Пилад, присутствовавший при этом, крикнул ему: «Ты показываешь высокого, а не великого!»[151] Это сделать легче. Впрочем, здесь достигнута экономия штрихов. Насупленные брови, свирепый взгляд, негодующее выражение лица — все это вполне подойдет для какой-нибудь исторической картины.

Эскиз сидящей женщины с ребенком на коленях. Как все эскизы, он не дает ничего и в то же время дает много. Вновь приходится вспомнить девку с улицы Фроманто. У женщины на будущей картине может получиться характерная голова, ее поза естественна. Она смотрит на своего пухлощекого младенца с истинно материнской любовью. Дитя, спящее на коленях матери, тоже написано хорошо.

Из плохого эскиза может получиться только плохая картина; а из хорошего эскиза хорошая картина получается не всегда. Хороший эскиз может быть сделан молодым человеком, полным вдохновения и пыла, который ничем не скован, целиком отдается своему порыву. А хорошая картина может быть написана лишь зрелым мастером, долго размышлявшим, обдумавшим сюжет, работавшим. Для хорошего эскиза достаточно прирожденного таланта, а мастерство приходит со временем, может быть приобретено с помощью терпения и труда. Когда мы видим у выдающегося мастера кисти одни лишь эскизы, нам становится жаль, что его рука, ослабев, не выполнила столь прекрасные замыслы.

Я пропустил г-на Пьера. Вы, вероятно, подумали, мой друг, что я сделал это специально с целью позубоскалить на его счет. Вовсе нет! Если судить о Пьере по первым картинам, которые он написал, вернувшись из Италии, по его работам в галерее Сен-Клу и в особенности по его росписи купола собора святого Роха — это незаурядный живописец. Он рисует хорошо, но сухо; умеет правильно располагать фигуры, и, конечно, его полотна красочны.

ОЛИВЬЕ. *Избиение младенцев.* Эту картину, помещенную очень высоко, трудно было рассмотреть как следует из-за большого количества фигур. Я спросил у Буше, что это такое. «Увы, — ответил он, — это избиение». Этого было достаточно, чтобы удовлетворить мое любопытство. Но мне кажется, что перед нами — редкий образчик контраста между суетой и целенаправленными действиями, разлада между замыслом художника и выполнением, противоречия между движениями фигур и их выразительностью. Поясню, что я хочу сказать; если же мне не хватит слов — пусть за меня говорит то, что вы увидите.

Вот убитые дети лежат у ног матери, а она сидит в спокойной позе, с задумчивым выражением лица. Другая женщина старается выцарапать воину глаза: уберите его голову, и вам покажется, будто она намерена его приласкать. Уберите голову женщины, а голову воина оставьте: увидите лишь боль и покорность человека, замершего в руках окулиста, который оперирует ему глаза. Один из убийц держит мертвого младенца за ножку, а мать подставляет фартук совершенно так же, как если бы в него собирались бросить кочан капусты. Вот распростертая женщина; на ее груди солдат топчет сапогом головку ребенка, а она смотрит на это без всякого волнения, не испуская ни стона, ни крика. Вставшая на дыбы лошадь грозит подмять другую женщину, а та отталкивает ее столь вялым движением, что если взять эту фигуру в отдельности, то можно подумать, будто она наклеивает картинку на стену. Все остальное — в том же духе, я нисколько не преувеличиваю. Перед глазами — бурные сцены, а зритель остается совершенно безучастным. Все это показано не так, как должно быть по самой своей природе: жестокость убийц не вяжется с хладнокровием их жертв. Оливье решил, что главное — это как можно больше мертвых младенцев, и не подумал о том, что будь хоть один из них каким-либо образом спасен матерью — это тронуло бы меня больше, чем целая сотня умерщвленных. Подобная картина должна состоять из целого ряда необычных, патетичных эпизодов; чтобы придумать их, нужно воображение. Надо, показывая зверства, уметь возбуждать сострадание. Младенцы играют здесь второстепенную роль; главные должны быть отведены матерям и отцам. Все это не идет ни в какое сравнение с солдатом Лебрена, который, помнится, одной рукой вырывает дитя у матери, другой закалывает второго младенца, а в зубах держит за рубашонку третьего. Справа виден перистиль храма; между колоннами прячется множество фигур, которые с трудом можно различить. Избиение совершается на площади; посредине, на возвышении, стоит какой-то чин и отдает жестами приказы. Что касается мастерства, то оно — на уровне тщательно раскрашенного эстампа. Если бы художник поместил свою картину между полотнами Рубенса и Лебрена — ее попросту не заметили бы.

Портрет. Ученая женщина. Краски обеих картин хороши, хотя немного рыжеваты. Ткани правдивы. Детали хорошо продуманы. В контурах есть неправильности, но они не вредят впечатлению в целом. Чем дольше смотришь на эти две небольшие картины, тем сильнее они нравятся, ибо в них есть простота и безыскусственность. Они невелики, как и следующая, в манере Воувермана.

Испанская семья. Головы отца и матери — словно из слоновой кости. Здесь в контурах фигур тоже есть погрешности, нет ансамбля. Наяда на краю водоема суха, как будто из фарфора. Локальный колорит всюду хорош, платья — словно из всамделишного сатина. Шелк кафтана отца вполне натурален. Ребенок, стоящий перед родителями, прелестен; сам Воуверман не написал бы его более нежными красками, более тонкой кистью. Поза выбрана правильно. Свет постепенно слабеет, падая на него. Эта фигура — шедевр искусства. Справа лесок, отлично написанный: глаз проникает сквозь него вдаль, между деревьями гуляет ветер. Слева лестница, на ее площадке играют дети. Они на заднем плане, довольно далеко, но ими нельзя не залюбоваться. Небо под стать всему прочему: написано смелой кистью, яркого цвета и в то же время как бы подернуто дымкой. Пруд слева спереди — совсем как настоящий: я никогда не видел более похожего изображения воды и прибрежных трав. Статуя наяды выполнена скверно; она понадобилась, чтобы заполнить пустое место, но красиво отражается в воде.

Согласно каталогу, у Оливье есть и другие картины, но я их не заметил.

РЕНУ. *Двенадцатилетний Христос, беседующий с книжниками.* Скверная картина, в которой чувствуются хорошие традиции и хорошая школа. Плохой художник, хорошо изучивший художников сильных. Большой мастер может позволить себе забыть иной раз, что не все краски идут друг к другу. Шарден в беспорядке громоздит предметы красные, черные, белые, но пусть г-н Рену предоставит все эти чудеса Шардену.

Отрок Иисус занимает середину картины. Он стоит. Его взоры и правая рука обращены к небу. Сам он похож на маленького энтузиаста, которому родители прожужжали уши, что он очарователен, умен, как ангел, что он и вправду Мессия, спаситель народа, а он поверил этому. Справа стоят два фарисея, прислушивающиеся к его словам. Первый фарисей виден целиком, у второго видна лишь голова между первым фарисеем и колонной храма, которой заканчивается картина с этой стороны. У подножия колонны на земле сидят еще два фарисея: один слушает, а другой сверяет со Священным писанием слова юного проповедника. Слева — группа сидящих священников, а за ними, на заднем плане, — женщина, быть может Анна-пророчица, рядом с фарисеем.

Можно подумать, что художник подвешивал картину в каминную трубу, чтобы придать ей старинный вид. Манера безвкусна и убога. Фигуры низкорослы; те, что на переднем плане, вовсе тщедушны. Картина написана неряшливо. Христос тусклый, бледный, голова его заурядна, руки и ноги не обрисованы совсем. Посредственность во всем. Свет, падающий на ребенка, слишком слаб. Ни плана, ни постепенного ослабления красок, ни воздуха между фигурами. Слишком черно, грязно и негармонично. Взгляните на священников: кажется, что они осели под тяжестью своих одеяний. Если у них и есть характер, то характер низкий. Этот старый, черный фарисей, что стоит справа, будто написан толченым углем. То же скажу и о прочих закопченных священниках на заднем плане. Лица у них нелепы, точно художник взял их из «Похвалы глупости» Эразма или позаимствовал у Гольбейна. Картина эта — истая пытка для того, кто постиг благородную и широкую манеру художников, подобных Рафаэлю, Пуссену, Карраччи, и иных. Это какая-то карикатура на иудеев.

И затем — отсутствие гармонии. Вот тема, к которой я частенько возвращаюсь то в живописи, то в литературе. Ничто не способно заменить гармонии,

и перед силою ее очарования меркнет множество недостатков. Видели ли вы когда-нибудь картины неаполитанца Солимены? Они полны выдумки, пыла, выразительности и вдохновения. Лица его в высшей степени характерны, сцены исполнены движения, но он сух, резок, негармоничен, и я ничуть не склонен приобрести хоть одну его картину. Непрестанное созерцание их меня удручало бы. Если стихотворение исполнено гармонии, кто посмеет придраться к выраженной в нем мысли, кто заметит, что изображаемые сцены безжизненны? Огромное множество стихотворений содержат самые обычные мысли. Если Буало имел право сказать:

Стихи, где мысли есть, но звуки ухо ранят,
Ни слушать, ни читать никто у нас не станет*, —

то хороша ли будет песня, если гармония ее бессвязна и жестка, или картина, погрешившая против сочетаний красок и сочетания света и тени? Как бы ни была смела кисть, такая картина всегда будет лишь ученической. Щепетильность древних в этом отношении просто непостижима, и прославленный «Панегирик» аббата Сеги, речь, открывшая перед ним двери нашей Академии[152], обратила бы в бегство слушателей Греции или Рима. Я был еще очень молод, когда Дионисий Галикарнасский впервые попался мне в руки; признаюсь, что этот великий философ, этот ритор превосходнейшего стиля показался мне безумцем. С той поры я переменил мнение, но слух друга нашего Даламбера остался неизменным. Я не мог читать Лукана, прошу прощения за это у Мармонтеля. Когда поэт устами одного из солдат Цезаря вещает:

Rheni mediis in fluctibus amnis
Dux erat; hic socius. Facinus quos inquinat, aequat**, —

то, несмотря на возвышенность мысли, я затыкаю уши и отбрасываю книгу, не в силах слышать пронзительный свист слогов: «Rheni mediis in fluctibus amnis» — и это хриплое кваканье лягушек: «quos inquinat, aequat». Те, кому неведома власть гармонии над душой, скажут, что я наделен слухом в большей мере, чем способностью суждения.

Но я открою «Энеиду» и прочту в ответ на их слова:

O terque, quaterque beati,
Queis ante ora patrum, Trojae sub moenibus altis
Contigit oppetere!***

Пусть орган слуха насладится гармонией этих звуков:

Ambrosiaeque comae divinum vertice odorem
Spiravere; pedes vestis defluxit ad imos
Et vera incessu patuit Dea****.

О друг мой! Вот прекрасный случай спросить итальянских поэтов, можно ли дать столь величественное представление о красоте, воспевая соболиные брови, нежные синие глаза, лилейное чело, алебастр груди, коралл губ, ослепительную эмаль зубов и прочие женские прелести?

* *Буало Н.* Искусство поэзии, песнь I, строки 111—112; пер. Э. Линецкой.

** «Среди рейнских волн — мой полководец; тут же мой союзник. Преступление уравнивает соучастников» (*Лукан.* Фарсалия, V, 289—290). Дидро цитирует по памяти. У Лукана первый стих читается: «Rheni mihi Caezar in undis» и т. д.

*** «Трижды, четырежды тот блажен, что под стенами Трои
Перед очами отцов в бою повстречался со смертью!»
(*Вергилий.* Энеида, I, 94; пер. С. Ошерова).

**** «...Вкруг разлился от кудрей амвросии запах,
И соскользнули до пят одежды ее, и тотчас же
Поступь выдала им богиню».
(*Вергилий.* Энеида, I, 403—405; пер. С. Ошерова).

Истинный вкус избирает лишь одно-два свойства, предоставляя прочее воображению. Подробности мелки, замысловаты и ребячливы. Когда Армида горделиво шествует между рядами армии Годефруа и полководцы глядят ревнивыми глазами, я знаю: Армида прекрасна[153]; когда Елена проходит перед троянскими старцами и они испускают клики восторга, я знаю: Елена прекрасна[154]. Но когда Ариосто описывает мне с головы до пят Анжелику, мне начинает казаться, невзирая на грацию, легкость, изнеженное изящество его стиха, что Анжелика вовсе не прекрасна. Он показывает мне все, но ничего не оставляет моему воображению; он утомляет меня и раздражает[155]. Если ваш герой идет, опишите мне его поступь, легкость его походки; об остальном я позабочусь сам. Если ваша героиня склонилась, скажите мне только об ее руках и плечах; остальное я беру на себя. Если вы пойдете дальше, вы смешаете воедино различные жанры: вы перестаете быть поэтом, вы становитесь художником или ваятелем. Я вижу детали, но не вижу целого, того, что могло быть мне показано одним лишь штрихом, одним «vera incessu» Вергилия.

Повествуя о битве, где сын Анхиза сброшен со своей колесницы, а Венера, его мать, ранена свирепым Диомедом, старый поэт, в поэзии которого и ныне черпают образцы для всех разновидностей прекрасного, говорит, что над покрывалом, которым отделила богиня своего сына от греческого героя, виднелись лишь ее божественная голова и прекрасные руки[156]; и воображение рисует мне все остальное. Смело пускайтесь в подробные описания в галантной, шаловливой или шуточной поэме — я не стану противоречить. Во всяком же ином месте они нелепы и дурного тона.

Я полагаю, что поэт, приступая к длинному и пространному описанию задуманного им героя, представляет его себе как нечто целое; но как он это целое передает? Если он опишет мне волосы, я представлю их себе; если он опишет лоб, я тоже представлю его, но этот лоб не гармонирует с теми волосами, которые я ранее представил. Если он говорит мне о бровях, носе, губах, щеках, подбородке, шее, груди, я вижу их, но каждая из этих частей, последовательно описанных, в целом уже не сочетается с предыдущим, и я вынужден либо составить неправильное представление о фигуре, либо исправлять при каждой новой черте, о которой он сообщает, созданный в моем воображении образ.

Одна черта, одна главная черта; предоставьте остальное моему воображению. Вот истинный вкус, вот вкус большой.

Овидий иногда был не чужд этого вкуса. Поэт живописует богиню морей.

...Nec brachia longo
Margine terrarum porrexerat Amphitrite*.

Что за образ, какие руки, как необычайно их движение, как грозна их необъятность! Какая фигура! Даже воображение, не знающее границ, с трудом постигает ее. Еще меньше может оно постичь огромную Амфитриту, чем Распрю, ноги которой касались земли, в то время как голова уходила в облака[157]. Вот какова сила ритма и гармонии.

Несмотря на мое пристрастие к греческому поэту, Амфитрита латинского поэта кажется мне величественнее, нежели Распря, о которой один великий критик древности сказал, что она была не столько мерилом этой богини, сколько мерилом поэтического вдохновения ее творца. Гомер говорит мне лишь о высоте ее фигуры, мое воображение вольно рисовать ее тонкой или дородной. Земля и небеса означают здесь лишь две крайние точки огромного пространства. Если

* «...И по длинным земным окоемам
Рук в то время своих не простерла еще Амфитрита».
(*Овидий.* Метаморфозы, I, 13—14; пер. С. Шервинского).

бы мне были даны размеры головы или величина ноги, я мог бы завершить всю фигуру, руководствуясь законом известных соотношений, но поэт показывает мне лишь две крайние точки своего колосса; и расстояние между ними — единственное, что улавливает мое воображение. Если бы он добавил, что обе ее руки касаются двух краев горизонта, двух противоположных его точек, там, где небо сливается с землею, то и тогда я знал бы немногим больше. Чтобы придать форму этим рукам, чтобы увидеть их огромность, он должен был бы точно указать ту часть неба, что они закрывают, например Млечный Путь. Тогда у меня имелся бы масштаб; следуя этому масштабу, мое смятенное воображение безуспешно пыталось бы довершить эту фигуру, и я воскликнул бы: «Какая устрашающая громада!» Именно это и делает Овидий. Он определяет для меня масштаб обеих рук своей Амфитриты необъятностью берегов, заключенных меж ними, и, раз я представляю себе эти две руки, благодаря этому масштабу, благодаря величавому ритму стихов, этому шествию по «longo margine terrarum, porrexerat», этому нескончаемому, этому высокопарному и помпезному спондею «Amphitrite», на котором я отдыхаю, все остальное превосходит способности моего ума.

Итак, я обращаюсь к поэтам: мой ум, мое воображение могут охватить лишь пространство определенное, за пределами коего предмет теряет свои очертания и ускользает от меня. Исчерпайте способности моего воображения на описание какой-либо одной части тела, определите ее огромность каким-либо масштабом и знайте, что целое останется для меня неизмеримым, необъятным. Кто может вообразить фигуру Аполлона, шагающего с горы на гору, или силу Нептуна, сотрясающего Этну, рассекающего трезубцем землю до самого ее основания, до безрадостных берегов Стикса, или могущество Юпитера, колеблющего весь Олимп одним мановением своих черных бровей? Титанический жест фигуры оставит то же впечатление, что и огромность какой-нибудь отдельной ее части.

Кто усомнится, что ритм стихов немало способствует преувеличенности, как мы это видим из слов «monstrum horrendum, informe, ingens»* Вергилия и особенно из долгого и нечеткого окончания этого «ingens»! Пусть поэт вместо «Амфитрита» скажет просто: «морская богиня», вместо «porrexerat» — «бросила», вместо «ее длинные руки» — «ее руки», вместо «longo margine terrarum» — «вокруг земли»; пусть, оставив те же выражения, он расположит их в ином порядке, и образы исчезнут; ничто не говорит воображению; никакого впечатления.

Но если впечатление определяется выбором и порядком слов, то оно определяется также и выбором гласных. Независимо от модулирования полные и мощные звуки слов «brachia», «longo», «margine», «terrarum», «porrexerat», «Amphitrite» не позволяют мне представить руки Амфитриты худыми и тонкими. Чтобы описать нечто малое, не требуется так широко раскрывать рот. В природе звуков — увеличивать или уменьшать образ; количество звуков сужает или расширяет его. Так велико могущество ритма, гармонии и звуков.

Гомер сказал: «Сколько пространства охватит взор в воздушной пустоте, столько небесные кони одолевают одним скачком», — и не столько сила сравнения, сколько сама стремительность звуков в словах «одолевают скачком» вызывает в моем воображении стремительный бег этих коней.

Лукреций написал, что удрученные смертные стонали при виде грозного божества:

...Quae caput a coeli regionibus ostendebat*.

Замените спондеический стих обычным стихом; сузьте место действия, поставив на место «regionibus» краткое и маловыразительное слово; вместо

* «Наводящее ужас, уродливое, огромное чудовище» (*латин.*).
* «...Которое простирало главу с небесной области» (*Лукреций*. О природе вещей, I, 64).

«ostendebat», которое произносится нескончаемо долго, в силу чего нескончаемо огромной кажется голова чудовища, скажите просто: «показывала», вместо головы изобразите целую фигуру, и весь эффект пропадет.

Эта власть ритма, эта сила звуков навели меня на мысль, что я, быть может, весьма необдуманно высказал свое мнение об образе поэта латинского и образе поэта греческого; последний столь пышен в выражениях, гармоничность его так полна, что я волей-неволей должен был придать фигурам Гомера размеры, пропорциональные их величию, и я решил: «Посмотрим еще раз, откроем книгу, перечитаем стихи и откажемся, если это нужно, от своих слов. Я неудачно выбрал пример, но положения моей поэтики не станут оттого ложными. Значит, я предпочел Амфитриту Овидия не Распре Гомера, а созданию моего воображения».

Вот как выразился Гомер:

Hēt' oligē men prōta copyssetai, aytar epeita
Oyranō estērize carē cai epi chthoni bainei.

«Распря, сначала слабая, поднимается, подпирает головой небеса, идет по земле»*.

В двух строках три образа: мы видим, как Распря растет; видим, как она подпирает головой небеса; видим, как она быстро шагает по земле. Вначале гармоничность слаба; она усиливается со словом «prōta»; она ускоряется при «copyssetai»; она замедляется и затягивается у «oyranō estērize carē» и делает скачок при «epi chthoni».

Гомер в двух стихах изображает три явления. Быстрота первого придает величие, силу и спокойствие началу второго; и величие, сила и спокойствие его способствуют быстроте конца. Малым числом торжественных и медлительных слогов он изображает размеры головы этой фигуры; ее голова огромна, раз касается небес, иначе не может быть; и воображение, вопреки тому, что оно первоначально рисовало себе ее в образе четырехлетнего ребенка, переходит к образу устрашающего колосса. Не оттого ли так необъятна Амфитрита Овидия, что он призвал на помощь всю силу своей гармонии? Этого я не знаю. Знаю лишь, что поступил разумно, не доверившись своему суждению, и что Вергилий все испортил, передав это место стихами, в которых не осталось и следа от поэзии и образов Гомера:

Parva metu primo; mox sese adtollit in auras,
Ingrediturque solo, et caput inter nubila condit**.

Мне более по душе даже гладкая латынь иудея-эллиниста, говорящего об ангеле, истребившем младенцев в Египте: «Stans replevit omnia morte, et usque ad coelum attingebat, stans in terra»***[158]. Ах, друг мой, что за прекраснейший пример! Если бы я вспомнил о нем раньше, если бы было у меня время развить мои положения, — но я пишу второпях. Я пишу среди докучливых людей, они нарушают мой покой; они мешают мне видеть и чувствовать, они в нетерпении, и я тоже. Кончим же, скажем два слова нашим поэтам и нашим художникам. Нашим поэтам: брать одну только часть фигуры и часть, преувеличенную масштабом, который исчерпывает всю силу моей фантазии: выразительность, ритм, соответствующая гармония — вот единственный способ творить необъятные, не

* В переводе Гнедича эти строки читаются так:
«Малая в самом начале, она пресмыкается; после
В небо уходит главой, а стопами по долу ступает».
(«Илиада», IV, 442, 443).

** «Жмется робко сперва, но потом вырастает до неба,
Ходит сама по земле, голова же прячется в тучах».
(*Вергилий*. Энеида. IV, 176—177; пер. С. Ошерова).

*** «Стоя, наполняет все смертью и достигает вплоть до неба, стоя на земле» (*латин.*).

поддающиеся измерению существа, которые не вместятся в моем воображении и едва могут поместиться в пределах вселенной. Вот что создавали великие гении по наитию, вот чего не заметил ни один из наших виршеплетов и о чем друг наш Мармонтель, у которого я прошу прощения за чрезмерную вольность, даже и не подозревает. Но он написал недурную поэму «Девять дней на Кифере», а это, заметим мимоходом, уже кое-что.

Скажем нашим художникам: само собой разумеется, господа, что представление об ангеле из «Книги премудрости Соломона» не имеет ничего общего с теми пухлощекими, точно выдувающими стекло, головками, которыми вы украшаете свои картинки; я говорю — картинки, ибо это только картинки, хотя бы в них было пятьдесят футов длины.

А сейчас желаю доброй ночи вам, а также нашим художникам и поэтам, так как я дурно окончил *сегодня вечером* то, что с вдохновением написал бы *нынче утром,* если бы вокруг меня не было этой докучливой толпы.

Эскиз картины в честь короля Польши, герцога Лотарингского. Что это такое — неизвестно. Ничего убедительного; краски разбавлены, пористы; фигуры — словно из папье-маше. Художник хотел, чтобы они бросались в глаза, а получилась пачкотня. Польша и Лотарингия вручают Бессмертию медальон с портретом короля. У подножия трона — Время, лишенное крыльев, в цепях, со сломанной косой. На спине Времени — медная дощечка со словами: «Amor invenit, veritas sculpsit»*. Женские фигуры, гении искусств украшают алтарь цветами, кидают благовония в курильницу, порхает Слава. Скучнейшая неразбериха, вымученная аллегория в черных и желтоватых тонах, от которой впору сойти с ума Сфинксам и Эдипам.

Этюды голов. Каталог составил Рену. Он решил, что мы уделим ему в Салоне столько же внимания, сколько места он занял в каталоге. Говорят даже, что он написал трагедию[159]. Вы должны это знать, ибо вот уже двадцать лет присутствуете при последнем издыхании всех поэтов-драматургов.

Молодой человек в халате или стихаре, увенчанный лаврами. Мне неведомо, что это означает. У него нахмуренный лоб, недовольный вид.

Старики в профиль, несколько голов на одном полотне. В одном месте каталога у меня записано: «Колорит ярок, кисть легка, характерны», а в другом: «Черные как смоль, густые бороды, такие же волосы, одежда написана сухо, жестко».

Номер, к которому я отнес эти неодинаковые суждения, ошибочен. Не может быть, чтобы я выразил столь различные мнения об одной и той же картине. Меня терзают упреки совести, мой друг. В конце письма скажу кое-что об этом.

КАРЕМ. *Животные.* Скверные животные, написаны жестко и сухо. Скверные фигуры, скверные горы, холодные и монотонные. Отвратительная картина. На мост ее, к Трамблену!

Отдых. Не знаю, что это такое.

Амур. Тоже не знаю.

Мать, играющая с ребенком. Вспоминаю: мать совершенно лишена экспрессии. Ребенок не лучше, страшно негибок, худ и хил. Неужели художник не мог найти красивого голого малыша?

Портреты — в том числе *Городской советник с оливковой ветвью* — были выставлены напрасно: на них никто не смотрел.

Надо сказать о написанных Каремом головах, этюдах, особенно о рисунках цветной акварелью: они стоят этого, ей-богу. Их повесили под статуями Лемуана, и зрители больше нагибались, чем стояли. Эти рисунки превосходны, их

* «Любовь придумала, Истина изваяла» (*латин.*).

одобрил бы любой великий мастер кисти. Они изображают фавнов, сатиров, хорошо задуманное и выполненное *Жертвоприношение*. Быть может, Карем начнет когда-нибудь писать картины, не знаю; если не может — пусть ограничится рисунками.

БОФОР. *Бичевание Христа*. Христос стоит повернувшись спиной, лицо — в три четверти. Палач, нагнувшись, привязывает его ноги к столбу, находящемуся на переднем плане. Другой, позади, бичует Христа. Таким образом, экзекуция началась раньше, чем жертву подготовили к ней. «Ничего, — скажет Нежон, — хлещите сильнее! Всего несколько капель крови, а сколько ее прольется из-за его проклятой религии!» Эти два момента совпали. Красная одежда сына человеческого отброшена направо, на перила, огораживающие место бичевания; за ними — толпа зрителей, гнусных на вид и жестоких, видны лишь их головы. Христос изображен довольно хорошо, картина скомпонована неплохо, но краски грязны и серы; все это монотонно, полуразмыто, устарело, неброско, напоминает мазню, нарочно закопченную каким-нибудь старьевщиком; напрасно художник остановился на полпути.

Вот еще несколько картин, выставленных без номеров уже после открытия Салона.

Птицы. Это бекас и сова, подвешенные за лапки к гвоздю. Во-первых, какой смысл давать этих птиц вместе? Ведь одна предназначена для хозяйской кухни, а другая — для избушки сторожа охотничьих угодий. Если бы еще они были написаны в манере Удри! Но Удри вешал на один крюк утку с бекасом, фазана с куропаткой. Нужно прежде всего иметь здравый смысл; лишь тогда можно почти наверняка стать хорошим отцом, мужем, торговцем; наконец, просто хорошим человеком; но не станешь хорошим оратором, поэтом, музыкантом, художником, скульптором, самозабвенным любовником.

БУНЬЕ. *Суд Мидаса*. Забавно, что такой сюжет избран для картины, представляемой при вступлении в Академию. Это все равно что сказать членам жюри: «Берегитесь, господа! Если вам мое произведение не понравится, то я напишу вас; поднесите руки к ушам и удостоверьтесь, не удлинились ли они».

Это состязание в пении между Аполлоном и Паном перед Мидасом[160]. Сцена происходит на переднем плане обширного пейзажа. Справа стоит Мидас, он повернут в профиль; одежда сильно стесняет его движения, он тяжеловесен, низкорослый. За ним — бог лесов со свирелью, похожий на козла; у него волосатые бедра, раздвоенные копыта, довольный вид. Мидас пожимает ему руку, предопределив свое решение; уши у царя начинают расти. Левее, почти посередине полотна, лицом к зрителям, — большая фигура, бесстрастная, неподвижная, обнаженная до пояса, увенчанная лозой, бородатая; ее ноги согнуты под прямым углом в коленях, а бедра образуют такой же угол с туловищем, отчего она очень смахивает на кресло. Она находится чуть дальше Мидаса, чуть ближе сатира и молча слушает; это какое-то чучело, больной, которому понадобилось поскорее справить нужду, так что он еле успел отбросить одеяло, чтобы добраться до стульчака и раскорячиться над ним. Левее, на том же плане, что и Мидас, или немного ближе, изображен в профиль Аполлон с лирой в руках; он касается пальцами струн. Между Аполлоном и описанной выше фигурой, в глубине, — две женщины: одна из них слушает, а другая подзывает кого-то знаком, чтобы он приблизился и тоже послушал. На очень большом расстоянии от Аполлона, в крайней левой части картины, — две музы рядом, принесшие цветы и гирлянды. Между Аполлоном и этими музами, впереди, довольно близко к Аполлону, — маленький фавн, чье лицо выражает восторг; он виден анфас. Такова изображенная сцена; взглянем на ее фон.

Это большой лес. Вдали, направо, — пастух с пастушкой; они подбегают, увидев, что их зовет жестом одна из двух женщин, помещенных между Аполлоном и большой полуголой фигурой, похожей на чучело. С той же стороны, ближе к заднему плану, на утесе — небольшая группа фигур, сидящих и внимательно слушающих. В самой глубине, заканчивая эту сторону картины, — часть открытой ротонды, храма с аркадами. Вдали, слева, за фавном, слушающим Аполлона, идет путник, по-видимому не интересующийся музыкой.

Рассмотрим эту композицию, которую я не стану огульно порицать, как многие другие, хотя замечаю ее недостатки не хуже, чем они.

Прежде всего, я вижу здесь две разные сцены; одна из них как бы вкраплена в другую, они взаимно связаны. На первой, спереди, — главные персонажи состязания. На второй, между ними и лесом, — второстепенные персонажи, привлеченные любопытством; первая сцена вызвала у них неподдельный интерес. Эти две сцены не мешают друг другу и весьма естественно, в манере Пуссена, служат для того, чтобы придать глубину всей композиции. Благодаря этому в ней можно различить три плана. На одном — соперники и их судьи, на втором — любопытные, заинтересованные этим спором, на третьем — лес, или пейзаж. Фигуры, изображенные на этих планах, занимают места, четко обозначенные для каждой в отдельности; это вносит ясность в их совокупность, устраняет путаницу.

Конечно, обе музы застыли в неестественных позах; Аполлон, разумеется, словно аршин проглотил; отдельные фигуры, как и следовало ожидать, неестественно прямы, схожи с кеглями. Разумеется, они невыразительны, композиция в целом холодна, белеса, серовата и бесцветна. Ясно, что Аполлон написан без творческого порыва, без вдохновения; он не состязается и касается струн лиры лишь для вида; он еще невозмутимее, чем Антиной, с которого он скопирован.

Мне непонятно, что это за большая обнаженная фигура, бородатое чучело, как его зовут и какую роль оно играет. Конечно, женщина, зовущая пастуха, слишком далеко от него, чтобы он мог увидеть или услышать ее. Даже звук охотничьего рога вряд ли может достигнуть группы на утесе, ибо, если задержать взгляд на картине, чувствуешь, что она охватывает очень большое пространство. Согласен, что все фигуры серы, пейзаж написан слабо... Достаточно ли я сказал? Ну так вот: невзирая на все эти недостатки и на то, что я по натуре довольно пылок и не расположен прощать холодность какой бы то ни было композиции; хоть мне и кажется нелепым, что уши Мидаса начинают расти еще до его дерзкого решения (ведь это должно произойти позже, когда Аполлон окончит играть, и лишь тогда, простерев в негодовании руку, он велит ушам Мидаса удлиниться); хотя эта картина безоговорочно сочтена плохой — должен признаться, что в Салоне есть добрая сотня полотен, на которые смотрят, похваливая, между тем как они, по-моему, хуже этой.

В картине есть нечто, напоминающее простую, безыскусную манеру компоновки древних, манеру строгую и дышащую покоем, при которой фигуры находятся в позах, соответствующих моменту, объединены лишь условиями сюжета, единством действия и общим эффектом. Мне кажется, будто я вижу античный барельеф: тут есть нечто впечатляющее, нечто близкое к высокому искусству. Сходите посмотреть на Лаокоона: как скульпторы изваяли его? Отец корчится с искаженным от боли лицом; рядом стоит умирающий сын; другой, также стоящий, забыл, в какой он опасности, и смотрит на отца. Эти три фигуры не образуют группу: это отдельные фигуры, связанные лишь извивами тела змеи. А потом зайдите ко мне и взгляните, каков был первоначальный замысел ваятелей. Лаокоон — таков, каким он стал; но один из сыновей упал на его бедро, кольца змеи обвивают шею мальчика; другой сын откинулся назад, пытаясь освободиться... Здесь больше действия, движения, цельности. Эта статуя прекрасна, а компози-

ция, о которой только что шла речь, возвышенна. Чем наивнее мы, тем больше нас влечет к усложненным сценам, к нарочитой небрежности, множеству фигур и групп, суматохе — и в живописи, и в скульптуре, и на театральных подмостках. О Гийяр! Твой монумент был прост. Две фигуры приковывали все внимание, весь интерес. От памятника веяло величавым покоем, он высился в полном одиночестве[161]. Талант, требовавшийся от него, был прекрасен; но, как бы прекрасен он ни был, этого еще недостаточно. Он лишь отвлекал меня. Я уже говорил и повторю снова, что группы встречаются в природе реже, чем принято думать. При сюжетах, полных покоя, групп почти не бывает. Пьер считает, что во всей Академии не найдется и двух живописцев, способных оценить картину Бунье по достоинству, и он, возможно, прав. Тот, кто замечает ее хорошие стороны, умнее того, кто видит ее недостатки. Даже в скульптуре фигуры были бы расположены точно таким же образом. В *Суде Соломона* Пуссена фигуры тоже не теснятся одна к другой. На многих полотнах Рафаэля они точно так же помещены каждая отдельно. Это ученическая картина, но она сулит больше, чем полотно Рету. Я посоветовал бы Бунье заняться ваянием. Пусть по его картине вылепят барельеф и посмотрят, каким он получится. В этой картине есть разумность; лишь немногие обладают ею и способны ее почувствовать. Я вовсе не против групп, до этого далеко. Без скоплений фигур обойтись трудно, даже невозможно; без этого нет эффекта. Но группы, в каждой из которых разворачивается свое действие, обычно отвлекают внимание от главной сцены. Для этого, при наличии воображения и работоспособности, представляется столько случаев, что трудно отказаться. Что же получается? Второстепенные замыслы начинают главенствовать в картине, вместо того чтобы подчиняться основному. Если у художника хватает мужества пожертвовать интересными деталями, то он поистине большой мастер, человек глубокого ума: тогда все внимание привлекает главная сцена — она становится энергичной, естественной, величественной, сильной. Признаюсь, это очень нелегкая задача. Почти не замечают, что когда картина пестрит обилием сцен, то это столь же неприятно, как рябь в глазах от множества красок; и если пестрота последних нарушает гармоничность, то пестрота действий дробит внимание и нарушает цельность впечатления.

Не стану ссылаться в доказательство своей правоты на многие античные барельефы. Я искренен и по-прежнему верю, что если в картине мало действия, рисунок прост, не вымучен, то она отражает языческие верования. Дело не в том, чтобы показать людям, как Персей побеждает дракона и похищает у него Андромеду, — нужно запечатлеть этот миф в их сознании. Вот как выглядела бы картина на этот сюжет, если написать ее, взяв за образец античные статуи. Персей подает Андромеде руку, чтобы помочь ей сойти со скалы; Андромеда, считая, что обязана освобождением больше богам, чем Персею, не смотрит на него, она пассивна, неподвижна, бесстрастна; подняв руки и взоры к небу, словно молясь, она стоит на небольшом возвышении, которое и на скалу-то не похоже, а убитый дракончик у ее ног нужен лишь для подтверждения его гибели. Если это не картина для церкви, то я ничего не смыслю в живописи.

Маленький фавн, стоящий за Аполлоном, очень красив. Если бы в картине было больше экспрессивности, красочности, эффектности; если бы, не меняя расположения фигур, художник сумел придать им плавность очертаний, сделал их позы разнообразнее, непринужденнее, естественнее, в соответствии с их возрастом, характером, телосложением, действиями, — тогда об этом полотне можно было бы сказать много. Бьюсь об заклад, что ее эскиз был очень хорош.

Говорят, что Бунье действует кистью так: сначала принимается за одну фигуру, заканчивает ее; потом приставляет к ней вторую, выписывает ее так же тщательно; затем третью, четвертую и так далее. Если это не злая шуточка, то Бунье художник и без дарования и без царя в голове.

АНОНИМЫ. *Фигуры и плоды.* На пьедестале — два мраморных амурчика; у того, что слева, за спиной колчан. Между ног другого опрокинутая урна. Они дерутся; тот, что слева, оцарапал другому щеку, вырывает у него яблоко. Сценка не лишена выразительности. Вокруг пьедестала вьется барельеф, на котором резвятся другие амуры в причудливых позах; они производят самое неприятное впечатление. Это просто размятые пальцами комки глины; Карле Ванлоо говаривал, что даже он умеет так лепить. Фигуры помещены под аркадой; с нее свисает гирлянда, к которой подвешена корзина с цветами. Художник изобразил возле статуи и богато разукрашенную золоченую вазу, и голубой фарфоровый кувшин, и плоды на краю бассейна, и виноград, и баскский тамбурин. Все это выглядит убого. Побывайте в Марли, взгляните на *Детей* Сарразена, кормящих козу виноградными листьями...[162] Как эти дети безыскусственны, просты — настоящие деревенские ребята! — и в то же время лукавы, самобытны, вдохновенно изваяны. Если вы любите разлитое во всем изящество, поглядите на лозу и гроздья, украшающие пьедестал. Кинув взгляд на это произведение скульптора, вы отвернетесь от произведения художника.

Я узнал тебя, прекрасная маска! Это вы, г-н Декан, эта мазня может принадлежать лишь вашей кисти. Два года назад я посоветовал вам не заниматься больше живописью[163]; один художник со своей стороны дал вам совет попытать свои силы в литературе. Если вы могли последовать его совету, почему не последовали и моему? Ведь я разбираюсь в картинах почти так же хорошо, как этот художник — в литературе.

Что означает эта нормандская служанка с кофейником и письмом? Она невыразительна. По лицу хозяйки тоже ни о чем нельзя судить. Да был ли у вас хоть какой-нибудь замысел?

Девочка, играющая с кошкой — прежалкая вещь. В лавках на мосту она не окупит даже стоимости холста. Напряженная поза, тусклые краски; ни экспрессивности, ни характерности; белье, одежда, рисунок — все не то.

Неужели рядом с вами нет жены, или сына, или друга, которые могли бы сказать вам: «Не пишите больше картин»?

Другие картины. Г-н Декан, это опять вы. Судя по безвкусице, по скверному серому колориту, по отсутствию характерности, выразительности и всех остальных элементов живописи, это опять вы. Ваш знакомый, добряк Шарден, берет меня за руку, подводит к этим картинам и говорит, морщась (вам известна эта его ухмылка): «Вот произведения литератора». Я мог бы вытащить из кармана пачку исписанных листков и сказать: «А это — произведения живописца». Добряку Шардену неизвестно, что если бы я умел писать картины на манер Декана, этого бездарного художника, или если бы у г-на Декана имелся мой скромный литературный талант, то огорчилась бы вся Академия, не исключая самого Шардена. Этим слухам повезло больше, чем тому, кто умеет лишь рассуждать и описывать, но не научился ни рисовать, ни обращаться с кистью и красками. Сколько недостатков в их картинах ускользает от меня из-за этого... Задал бы я им жару!

Г-н Декан, плохой художник и никому не известный литератор, поместил за столом с расстеленной на нем салфеткой, чашкой и блюдцем деревенскую служанку. Она сидит в грустной задумчивости, облокотившись на стол, склонив голову на руки. Поза неплохая; это подражание *Плачущей девушке* Грёза, но какое подражание! Ни грациозности, ни красочности; цвет тела никуда не годится, шея, руки, пальцы — темные, худые. Рука, на которую опирается голова, иссохла, словно парализованная; одежда — грубая, негибкая; и все так бледно и серо, словно у художника не было в кармане и восьмидесяти су на несколько тюбиков краски. Вместо лица — большое пятно грязно-белого цвета; такие пятна полу-

чаются, по словам Готье, на поверхности холодной воды от свежей спермы. А как плохо написана посуда на столе! Фи, фи, г-н Декан!

Парная с этой картина изображает кормилицу над колыбелью ребенка; приложив палец к губам, она просит соблюдать тишину. Трудно поверить, но это полотно еще хуже. Младенец спит в корзине из ивовых прутьев. Его головка неплоха по сравнению с остальным; это головка хорошенького ангела или амурчика, настолько правильны черты лица. Г-ну Декану неведомо, что для ангелов, херувимов, амуров, гениев можно придумывать красивые, вполне сформировавшиеся лица, ибо они таковы есть, были и будут такими: ведь это символические, вечные существа. Иногда от этого правила отступают, придают им пухлость, смазливость, округлость, незавершенность, свойственные личикам наших ребят. Но нельзя поступать наоборот, изменять характер детских лиц, не погрешив против истины. Их черты пластичны, еще не успели сформироваться. Из малютки можно сделать, если хотите, ангелочка, но из ангелочка не сделаешь малютку. Кормилица-нормандка невыразительна, выглядит набитой дурой, сера, держится скованно; от нее до начинающего Грёза — добрая тысяча лье, и десять тысяч — до Шардена, некогда работавшего в этом жанре. Не сомневаюсь, что тут где-нибудь есть и другие картины Декана. Я нынче вас не пощажу.

МИШЕЛЬ ВАНЛОО. *Испанский концерт*. Очень красивая картина, написанная умело, но не холодно; на ней много очаровательных фигур, каждая из которых жизненна и тщательно отделана, как портрет. Стоит посмотреть и на их одежды.

МАДАМ ТЕРБУШ. *Знатная дама, утешающая огорченную Живопись. Знатный мужчина, не погнушавшийся зайти в хижину бедняка крестьянина.* Обе эти картины кисти мадам Тербуш — лучшее из созданного ею. Они красочны и выразительны. Голова и грудь Живописи словно написаны античным мастером.

АНОНИМ. *Святой Людовик*. Еще один святой Людовик, столь же скверный, как и первый. Есть лица, которым в живописи не везет; таковы лица у Христа и святого Людовика. Лицо последнего увековечено на огромном количестве изображений, к которым художник вынужден приноравливаться; лицо Христа так же традиционно, помеха почти та же.

Уэбб, писатель, не лишенный вкуса и чувства изящного, говорит в своих «Размышлениях о живописи», что на сюжеты, взятые из Священного писания или житий святых, невозможно создать хорошую картину. Из чего следует, что он не видел ни *Избиения младенцев* Лебрена, ни полотна Рубенса под тем же названием, ни *Снятия с креста* Аннибале Карраччи, ни *Святого Павла, проповедующего в Афинах* кисти Лесюера, ни какого-то апостола, чей ученик раздирает на груди у себя одежды при виде языческого жертвоприношения[164]; ни *Магдалины, вытирающей ноги Спасителя своими волосами,* ни той же святой, кисти Корреджо, лежащей на полу пещеры в позе, полной неги, ни множества *Святых семейств,* одно другого трогательнее, красивее, естественнее, благороднее, привлекательнее, ни моей *Богородицы* Барроччи, на коленях которой стоит голенький младенец Иисус. Этот писатель не предвидел, что его спросят: почему Геракл, душащий Немейского льва, в живописи красив, а Самсон, совершающий то же деяние, не понравился бы? Почему Марсия можно рисовать с содранной кожей[165], а святого Варфоломея[166] — нельзя? Почему Христос среди посрамленных им фарисеев, отпускающий грех женщине, которая совершила прелюбодеяние, не может стать темой для столь же красивой картины, как Фрина, обвиненная в нечестии перед ареопагом?[167] Наш аббат Галлиани, чьи рассуждения я люблю слушать (и когда они парадоксальны и когда доказывают истину), придерживается того же мнения, что Уэбб; и добавляет, будто Микеланджело прекрасно это понимал и

поэтому отрицательно относился к традиционно бледным, исхудалым, пошлым и заурядным ликам апостолов, к их гладким волосам и еврейским бородкам; он возродил их античный характер и будто бы послал монахам, просившим его изваять Христа, статую Геракла Фарнезского с крестом в руке[168]. Аббат утверждает, что на других картинах наш кроткий Спаситель похож на Юпитера-громовержца[169], Иоанн Креститель — на Ганимеда, апостолы — на Вакха, Марса, Меркурия, Аполлона et caetera. Я спрошу сначала: правда ли это? Что за картины, где их видели? И постараюсь выяснить, мог ли Микеланджело, не погрешая против здравого смысла, допустить такое противоречие между статуей человека и его жизнью, историей и нравами эпохи? Разве размеры и характер статуй языческих богов не обусловливались их деятельностью? И разве можно было Христа, тщедушного, хилого, изможденного молитвами, постом и ночными бдениями, терпящего страдания, побои, пощечины, удары бича, осмеянного, униженного, — изваять по образу и подобию мускулистого разбойника, который еще в колыбели задушил пару змей, а всю остальную жизнь странствовал с палицей в руке, уничтожая чудовищ и бесчестя дев? Я не могу позволить превратить святого Иоанна в Аполлона: ведь тогда и богоматерь будут изображать с пухлыми губками, с томными от неги глазами, с пленительными грудью, шеей, ногами, руками, плечами и бедрами Венеры. Богоматерь, похожая на Венеру прекраснозадую? Нет, я на это не согласен. Но что делает Пуссен? Он пытается облагородить характеры, изображать всех на античный лад, в соответствии с эпохой. Он так искусно сочетал библию с язычеством, легендарных богов - с персонажами современной мифологии, что заметить это может лишь ученый, знаток, а публика остается довольна. Это решение разумное; его придерживался Рафаэль; не сомневаюсь, что Микеланджело поступил бы точно так же. Если аббат Галлиани хотел сказать это, то я с ним согласен. Утверждать же, как это делает Уэбб, будто царящие суеверия делают невозможными успехи искусства, — значит предавать забвению историю искусств и религии. Он, должно быть, никогда не видел ни *Святой Терезы* Бернини, ни богоматери с открытой грудью, сосок которой щиплет, играя, голенький младенец на ее коленях. Он не имеет понятия о той гордости, с какой иные христиане-фанатики представали перед трибуналом преторов, о холодной и спокойной свирепости судей, о том, какой урок дают мне такие картины, лучше, чем все философы на свете, свидетельствующие, на что способны люди, одержимые демоном фанатизма. Патриотизм и богоборчество дают сюжеты для великих трагедий, для эффектных картин. Разве не являет собою потрясающее зрелище христианин, который, не устрашась казни, прерывает жертвоприношение, опрокидывает алтарь, разбивает идолов, оскорбляет жрецов?[170] Все это я увидел, надев очки любителя античности. Благодарю г-на Уэбба и аббата Галлиани.

В часовне слева можно увидеть простоватого святого Людовика, склонившегося к алтарю... Но я поклялся не описывать плохих картин и чуть не нарушил данное слово. Это — Парросель, это — Брене, это нечто еще худшее, мой друг, если позволите. Забавно было бы, если бы эта грубоватая, тяжеловесная, неодухотворенная, лишенная благородства фигура оказалась принадлежащей кисти того или другого, став каким-то чудом еще хуже, чем была.

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ

Теперь посмотрим, в каком состоянии находится наша школа живописи, и выскажем свое мнение о художниках, входящих в состав Академии.

Сначала заметьте, мой друг, что в провинции у нас есть ученые, эрудиты и даже несколько поэтов, но ни одного живописца, ни одного скульптора.

Все они — в столице, единственном месте нашей страны, где они рождаются и работают.

Мишель Ванлоо, глава школы. И рисунок, и колорит у него хороши; умен, правдив. Его большие групповые картины превосходны. Великолепно изображает ткани; есть хорошие портреты его кисти.

Алле — убог.

Вьен — бесспорно, лучший живописец школы, разумеется, в том, что касается мастерства. Идейная суть и поэтичность — другое дело. Он рисует, пишет красками, осторожен, быть может чересчур, но во всех его картинах налицо чарующее мастерство и гармоничность. Sapit antiquum*. Он таков и в станковой живописи и в монументальных композициях.

Лагрене — художник холодный, но великолепен по части жанровой живописи, вроде Гвидо Рени. Когда-нибудь его небольшие картины будут цениться на вес золота. Владеет рисунком и колоритом. Но чем больше размеры его полотна, тем меньше таланта.

Белль — пустое место.

Башелье — когда-то хорошо писал цветы и животных. С тех пор как сделался основателем собственной школы — превратился в ничто. В королевских дворцах есть его картины, изображающие животных и написанные очень сильно.

Шарден — величайший кудесник из всех, какие у нас были. Его небольшие вещи, написанные давно, приобретают наперебой, словно бы их автора уже нет на свете. Превосходный жанрист; но дни его на исходе.

Верне — огромный талант во всем, что касается живописи, превосходный маринист и пейзажист.

Милле — нуль.

Лебель — нуль.

Венво — нуль.

Перроно — когда-то писал кое-что пастелью.

Латур — превосходно пишет пастелью, великий чародей.

Рослен — довольно хороший портретист. Надо, чтобы он ограничился этим жанром.

Валад — ничтожество.

Г-жа Вьен — пусть ее назначат на место мадемуазель Баспорт в Жарден дю Руа. Владеет красками, близка к натуре. У нее есть хорошие картины с цветами и животными.

Демаши — хорошо пишет здания и руины.

Друэ — я говорю: «Это Друэ, его элегантность, его цветные мелки».

Жюльяр — ничтожество.

Вуарио — равен Жюльяру.

Дуайен — занимает второе место по части крупных композиций; но боюсь, что первое место он никогда не займет.

Казанова — очень, очень хороший пейзажист и баталист.

Бодуэн — наш друг Бодуэн — художник незначительный.

Ролан Делапорт — не без достоинств. Пренебрегать его картинами с цветами и животными нельзя.

Белланже — равен Ролану.

Аман — ни разу не видел у него ничего стоящего.

Лепренс — пишет много. Хорошо ли пишет — дело другое. Конечно, талант у него есть; однако судить подождем.

Герен — ничтожество.

* Ощущается аромат древности (*латин.*).

Робер — превосходно пишет античные руины. Большой мастер кисти.

Мадам Тербуш — превосходна, если у нее есть хоть десятая доля таланта, которым она хвастается. Ей не откажешь в цветистости и яркости красок. Однако, будь она моложе и послушнее, — могла бы достичь большего. Ее дарование необычно для женщины, да еще такой, которая всему научилась сама.

Парросель — ничто, меньше, чем ничто.

Брене — равен нулю из-за убогости.

Лутербур — большой, очень большой художник, почти во всех жанрах. Прошел очень длинный путь, и неизвестно, как далеко может зайти.

Буше — чуть не забыл о нем. Едва ли от него останется хотя бы имя; а ведь если бы он захотел, то был бы первым из всех.

Дезаи — плох.

Леписье — жалкий художник.

Фрагонар — написал очень хорошую картину. Напишет ли вторую такую же? Не знаю.

Монне — ничтожество.

Тараваль — хороший живописец, чей талант уже почти достиг своих пределов. А было бы неплохо, если б он сделал еще несколько шагов.

Рету — надо подождать. Быть может, из него что-нибудь и выйдет, а быть может — не выйдет ничего.

Жоллен — сущее ничтожество.

Дюрамо — я о нем самого высокого мнения, но он может его не оправдать.

Оливье — судя по виденным мною нескольким небольшим картинам — не без таланта.

Рену — слуга покорный!

Карем — помню его плохие картины и очень хорошие рисунки.

Бофор — не помню его (плохой признак).

Грёз — и, наконец, Грёз, конечно, превосходящий всех в своем жанре. Это относится и к рисунку, и к воображению, и к колориту; на высоте и мастерство, и идеи.

Ведите счет далее, мой друг, и вы отыщете еще десятка два талантливых художников. Не скажу — очень талантливых, но больше, чем во всей остальной Европе.

Несмотря на все это, я считаю, что школа деградировала и ей грозит еще больший упадок. Нет почти никаких поводов писать большие полотна. Роскошь и дурные нравы, превратившие дворцы в притоны, погубят изящные искусства. За исключением Верне, у которого заказов на добрую сотню лет, остальные крупные художники сидят без дела.

Nota bene. Когда в вышеприведенном перечне я называю художника превосходным, то лишь в том смысле, что он превосходит своих современников (за двумя или тремя исключениями, о которых не стоит упоминать); а когда называю художника плохим — то с учетом титула академика, который он носит. В действительности каждый из них хоть сколько-нибудь талантлив, и в сравнении с ними любители, занимающиеся живописью из влечения к ней или для препровождения времени, и художники с моста Нотр-Дам, даже из Академии святого Луки — просто пачкуны. И Парросель, которого я так бранил, и Брене, на чей счет я отпустил немало шуточек, заслужили бы, возможно, наши с вами похвалы, если бы первый, с его пылким темпераментом, начал писать декорации или делать беглые зарисовки, требующие не столько мастерства, сколько фантазии; если бы второй занялся историческими сюжетами. Но ему мешает гнетущая нужда, и в его ушах постоянно звучат голоса жены и детей, требующих то хлеба, то юбку, то чепчик, то башмаки...

Прежде чем перейти к ваятелям, мой друг, нужно рассказать вам о картине, написанной Вьеном для великой императрицы[171]. Я говорю не о той, что вечно молится, перебирая четки, и превратила свой двор в монастырь (однако она — женщина незаурядная), а о той, которая дала законы своей стране, не имевшей их, покровительствует наукам и искусствам, основывает полезнейшие учреждения, заставила уважать себя все европейские дворы, призвав одни из них к сдержанности и приобретя влияние на другие; о той, которая в конце концов приведет фанатиков-поляков к терпимости; она могла бы распахнуть врата своей империи перед пятьюдесятью тысячами их, но предпочла иметь пятьдесят тысяч подданных в самой Польше. Ибо, как вам известно не хуже меня, мой друг, когда одержат верх эти преследуемые диссиденты, они сами станут преследователями, но тем не менее будут по-прежнему пользоваться покровительством России. Быть может, это противоречит здравому смыслу, но что за важность?

Вот сюжет картины Вьена. Марс долго отдыхал в объятиях Венеры и почувствовал, что его томит скука. Вам непонятно, как это можно скучать в объятиях богини, но ведь вы — не бог! Его снедает жажда убийств, он встает, требует подать ему доспехи. Вот сцена, изображенная на картине. На ней — нагая богиня, одной рукой она томно обняла Марса за плечи, а другой указывает на голубей, свивших гнездо в его шлеме. Бог смотрит на них и улыбается. Как прекрасна богиня, полная неги и благородства! Какой силой дышит грудь бога! Чувствуется, что она горяча. Мне нравится, как изображен здесь Марс: просто, не вычурно. Эти фигуры стоят, выпрямившись, но не в застывших позах. Что вокруг них? Справа колоннада, слева высокое дерево; у его подножия два амура прикорнули под щитом. Этот уголок очень хорош; ему не уступает и тот, где шлем, латы и пара голубей; во всем царит гармоничность. Это — лучшее произведение художника; надеюсь, что императрица останется довольна в большей степени, чем польский король. Впрочем, это меня мало беспокоит. Я сказал Вьену: «Вот сюжет, придуманный мною, пишите!» — и не входил в его мастерскую, пока картина не была готова.

СКУЛЬПТУРА

Теперь перейдем к нашим скульпторам. В этом году их работы — сущее убожество. Пигаль разбогател, занят большими монументами, Фальконе отсутствует.

ЛЕМУАН. *Бюст г-на Трюдена.* Он похож. Черты лица крупные, но не чувствуется упругости тела. Одежда может служить образцом дурного вкуса. А какой огромный, громоздкий, тяжелый парик! Смогут ли когда-нибудь объяснить, зачем мы обременяли свои головы этой нелепой ношей? Что подумают наши потомки? Дикарь решил бы, что это нагроможденные друг на друга вражеские скальпы, не менее дюжины. Еще худшее впечатление производит широкое жабо около шеи и два длинных ряда кружев, уложенных аккуратными, ровными накрахмаленными складками на самой середине груди; они контрастируют с множеством маленьких пуговичек. Без преувеличения, это — глыба камня, которой ради забавы придали сходство с причудливой мужской головой. Всякому, у кого есть хоть малая толика вкуса, кто хоть немного понимает, что такое изящество и благородство, противно смотреть на этот скверный бюст. Он вздрогнет от отвращения, зажмурит глаза, поспешит уйти; и когда ненароком вспомнит эту гадкую, безобразную статую, то ему покажется, что его назойливо преследует отталкивающее видение.

Бюст Монтескье. Если хотите убедиться в том, до какой степени Трюден пошл и похож на варвара, — взгляните на Монтескье. Он с непокрытой головой: видна шея и часть груди. Вот где истинный вкус! Сходство есть и здесь; то же качество и те же изъяны выполнения, что и в предыдущем случае. Я предпочитаю античные медальоны; в них больше изысканности, благородства, изящества и жизни.

Бюст адвоката Жербье. Не помню его. Тем хуже — для бюста ли?

Здесь был еще один женский бюст работы Лемуана, из терракоты, очень изящный, полный жизни, тонкой работы. Но шея худощава и суховата, и расстояние от подбородка до нее, то есть размеры челюсти, слишком велико. Гирлянда цветов, свисающая с правого плеча, хороша, но не совсем удовлетворяет строгим канонам искусства. Прическа не то на античный манер, не то современная[172].

Вообще произведения Лемуана из терракоты лучше, чем из мрамора. Должно быть, он просто не умеет обращаться с ним.

Рядом с Трюденом есть еще одна уродина, к тому же и выполненная бездарно. И в первом бюсте нет жизненности, а этот еще хуже. Не знаю, кто это, но столь заурядной физиономии я не видел ни у одного из отставных вояк. влачащих жалкое существование по милости неблагодарной нации. Какой-то шутник посоветовал этому глупцу настоять, чтобы его голова была изваяна из мрамора — материала столь неподатливого, благородного, требующего столь совершенного мастерства. И скульптору представился удобный случай показать всю смехотворность, всю неприглядность этих толстых, одутловатых щек, шарообразной головы, узкого лба, крошечного носика, мешков под глазами. Знаете ли вы книгу Хогарта под названием «Анализ красоты»? Перед вами — одна из причудливых физиономий, изображенных в этом альбоме[173]. Вдобавок — кружевное жабо и манжеты, аляповатый орден Святого Духа на груди... Ах, если б эту гнусную образину можно было хорошенько стукнуть о бюст Трюдена и оба — как министр, так и управляющий финансами — разлетелись бы на куски, достаточно мелкие, чтобы наши потомки не могли получить по ним представление о том, насколько мы были лишены вкуса!

АЛЛЕГРЕН. *Купальщица.* Прекрасная, просто прекрасная, великолепная статуя; говорят — самая красивая, самая совершенная из всех изваянных современными скульпторами женских фигур. Действительно, даже придирчивый критик умолкает перед нею. Лишь после долгого восхищенного молчания он вполголоса скажет, что голова не так красива, как тело. Но все же красива и голова, заметит он: красивый разрез глаз, красивый рот, красивый нос (хотя мог бы быть тоньше). Даже если критику захочется добавить, что шея чуточку коротка, он воздержится от этого замечания, учитывая наклон головы. По его мнению, волосы могли бы быть уложены лучше; но, когда взор остановится на плечах, он не сможет не воскликнуть: «Что за плечи! Как они красивы! Как округлена линия спины! Какова форма рук! Какое изумительное, бесподобное сходство с натурой у всех частей тела!» Как придумал ваятель эту ямочку на левой руке? Он не придумал ее, а видел; но как ему удалось воссоздать ее до такой степени точно? Подобных деталей — множество, они не бросаются в глаза, не нарушают цельности впечатления, не привлекают к себе внимания в ущерб всей статуе: они налицо и в то же время их как бы нет. До чего изящно сформирована вытянутая рука! Как плавно она сочленяется с плечом! Как тонки очертания локтя! Как переходит запястье в кисть! Как красива ладонь! Как прелестны чуть-чуть удлиненные кончики пальцев! Многое тут можно только увидеть, а не рассказать о нем. Об иной женщине говорят, что грудь ее тверда, как мрамор; у этой статуи грудь кажется упругой, словно живая плоть. Как мягка кожа! Надо признать,

что у этой фигуры великое множество прелестей; они доступны взгляду, но слов для их описания не найти. Пониже этой груди — какой роскошный, широкий живот! Та же красота, та же упругость, то же изящество лепки. Но лучше всего — плечи; здесь искусство исчерпало все свои возможности. Как много раз и как долго пришлось позировать нескольким натурщицам, не говоря о том, что скульптор досконально изучил анатомическое строение тела. Как плавны его очертания, как мягки все выпуклости и впадины, незаметно сменяющие друг друга! Какие чресла! Какие ягодицы! Какие бедра! Какие колени, какие ноги! Как вылеплены колени! А ноги стройны, не будучи ни худыми, ни тонкими. Вот критик дошел до ступней, не найдя ничего, что можно было бы поставить в укор. Лишь ступни, на его взгляд, изваяны чуточку небрежно. И дилетанты, чьим суждением не следует пренебрегать (как не следует и преувеличивать его значение), и художники, единственные истые ценители, находят, что статуя Аллегрена может быть поставлена на одну доску с *Меркурием* Пигаля[174]. Когда последний увидел произведение своего шурина, то был повергнут в изумление (он сам признался мне в этом). Добавим, что поза *Купальщицы* так естественна, положение всех частей ее тела настолько соответствует этой позе, их взаимосвязь так тесна, так совершенна, что кажется, будто женщина лишь замерла на миг и вот-вот придет в движение.

Я сказал, что скульптура в этом году убога. Я ошибся. Раз в числе созданного есть подобная статуя, достойная быть поднесенной королю, то эта скульптура богата. Поскольку о мастерстве ваятеля были не очень высокого мнения, то ему не дали возможности выбрать хорошую глыбу, и резцу, из-под которого вышел этот шедевр, пришлось иметь дело с мрамором, покрытым пятнами. Это, по-моему, также должно быть поставлено в заслугу смелому скульптору. Здорово он отомстил за невнимание к его таланту! Эта месть увековечена. Теперь всегда будут спрашивать: «А от кого зависело распределение мрамора, предназначенного королем для статуй?» На месте Мариньи я краснел бы, постоянно слыша этот вопрос.

ВАССЕ. Не люблю Вассе: это дрянной человек. Но вспомним наш завет: Sine ira et studio*. Будем же справедливы и не обойдем похвалой то, что ее заслуживает, не взирая на лица.

Минерва со щитом и венком. Она спокойно сидит, заложив ногу за ногу и опустив левую обнаженную руку, которая покоится на верхнем краю щита; правая рука также обнажена и с той же естественной грацией опущена, почти параллельно левой, к бедру, небрежно держа венок. Богиня — в шлеме и латах, смотрит вдаль, как бы ища победителя, которого должна увенчать. Одеяние ниспадает широкими складками, оставляя неприкрытыми бедра и ноги. Лицо сурово и красиво, но его красота заметнее спереди, чем сбоку: в профиль оно меньше привлекает внимание. Чем дольше смотришь на него, тем больше оно нравится. Члены тела гибки. Быть может, Минерва одета с чрезмерным тщанием; в более простой одежде она была бы еще благороднее. Прекрасная статуя! В ней виден ум, но нет холодности; поза, на мой взгляд, превосходна. Когда поза выбрана, то между всеми членами тела устанавливается определенная взаимосвязь; все они должны повиноваться некоему закону, определяющему их положение. Этот закон легче почувствовать интуитивно, чем сформулировать.

Минерва Вассе, *Купальщица* Аллегрена как нельзя более отвечают требованиям этого закона. Без него, думаю, не может обойтись ни одна статуя, но некоторые скульпторы не имеют о нем никакого представления. Из-за этой взаимной зависимости членов тела голова, шея, руки, ноги сидящей женщины

* Без злобы и пристрастия (*латин.*).

органично, а не случайно принимают то или иное положение. То же относится и к фигуре стоящей, и к фигуре обнаженной, и к фигуре занятой каким-либо делом. Эта *Минерва* стройна, хорошо причесана, ее шлем — красивой формы.

Комедия. Ни значительности, ни выразительности. Выполнение небрежное.

Спящая нимфа. Весьма посредственна. Я даже не заметил эти две статуи (плохой признак).

Медальон с портретом графа Кайлюса. Портрет-барельеф покойной русской императрицы Елизаветы. Граф Кайлюс красив, полон мощи, благородства, сделан смело, неплохо вылеплен, выражение лица хорошо схвачено, черты четки; все неровности, морщинки, признаки старости переданы превосходно. Все подчеркнуто, но так осторожно, что сходство не пострадало от избытка достоинства. Однако у стариков складки кожи под подбородком обычно дряблы: это же не дерево, а тело. Жаль, что Вассе этого не заметил.

Медальон с *Елизаветой* не так красив, но ведь и натура была более неблагодарная. Резец здесь суховат. Парик хорошо сидит на голове, она не лишена величия; но, по-моему, одеяние, которое подчеркивает выпирающий огромный бюст и поддерживает его, выглядит варварским; это дурной вкус. В молодости груди сохраняют свою форму благодаря упругости, а в пожилом возрасте отвисают; ну и пусть! Природа, природа, вновь тебя принуждают казаться не такою, какая ты есть, и это портит все. Платье изображено достоверно, а тело — не без фальши. Рамка этого медальона — шедевр тонкого вкуса, отлично выполнена.

ПАЖУ. *Бюсты: покойного дофина, его сына, графа Прованского, графа д'Артуа.* Все они до того пошлы, неблагородны, неумны на вид, что не выразить словами. О, какими глупцами выглядят члены этой семьи, будучи изваяны! А дед был так импозантен, так величествен; его лицо отличалось мягкой и в то же время гордой красотой.

Бюст маршала Клермон-Тоннера. Что за мания — увековечить свою физиономию, даже если она принадлежит глупцу! Мне кажется, что уж если какой-нибудь спесивец возымел прихоть сделать свою персону моделью для изобразительных искусств, то нужно сначала выяснить: а что смогут сделать эти искусства? Будь я художником или скульптором и приди ко мне человек со столь невыразительным лицом, я бы его так высмеял (не на манер Пюже или Фальконе, а по-своему), что он это понял бы, и после его ухода я с удовольствием потирал бы руки, говоря себе: «Слава богу, не придется полгода испытывать при работе неприятное ощущение». И все же, как это лицо ни невзрачно, виден резец мастера: чувствуются кожа, тело, кое-что даже красиво, ничто не мельчит, есть гибкость, чувство, жизненность.

Ради бога, друг мой, отвернитесь от этого уголка; не смотрите ни на *Детей г-на Вуайе,* ни на *Г-на Сенсея,* ни на фигуру *Щедрости* (о которой у Пажу нет никакого понятия), ни на *Мудрость.* Все это невыносимо посредственно. Между тем Пажу достаточно опытен; ему известно, что при выборе характерных и выразительных образов скульптура должна быть величественнее, занимательнее, своеобычнее и в то же время проще, чем живопись. Статуя может быть либо прекрасной, либо плохой, середины здесь нет. Как сказал в Салоне один простолюдин: «Все, что не скульптура, — это халтура». Пажу дал нам в этом году немало образцов халтуры.

Смерть Пелопида[175]. (Рисунок). Он умирает в своем шатре. В глубине, у края ложа, опечаленные воины, не отрывая от него взглядов, держат покрывало, приподняв его за края. Справа, у изголовья, — группа скорбящих воинов. На переднем плане сидит на земле воин, обхватив голову руками. Еще один, левее, на переднем плане, держит пробитый панцирь полководца и показывает его столпившимся вокруг товарищам.

Возможно, если говорить о мастерстве, рисунок производит большое впечатление. Солдаты, держащие края покрывала, образуют красивую группу. Они ожидают, без сомнения, когда Пелопид испустит последний вздох, чтобы набросить покрывало на его лицо. Не отрицаю, что это просто и величественно; мысль хороша. Но где самое главное, самое примечательное? Кто из этих воинов проявляет чем-нибудь свое личное горе? Они вели бы себя точно так же, будь на месте Пелопида другой. Я не вижу людей, решивших умереть вместе с ним. Способные на это горюют молча, спокойно, почти не двигаясь, но их скорбь глубока. Вы этого не поняли, и мне подумалось даже, что вам не хватило вдохновения. Если бы вы показали, как несколько воинов, собравшись вокруг пробитого панциря Пелопида, смотрят на него, разве это не произвело бы большего впечатления? Как не сравнить ваш рисунок с *Завещанием Эвдамида?* Вы никому не докажете, что ваш сюжет менее значителен, менее патетичен, менее богат, чем сюжет Пуссена. Не стану говорить, что охватывать голову руками — прием весьма банальный; поскольку в жизни такое встречается, художник вправе употребить этот прием. Но что делает ваш Пелопид? Умирает, вот и все; и это было бы неплохо, если бы молчание и поза его сподвижников выражали готовность к самопожертвованию, решимость последовать за ним. Вы об этом не подумали. Позвольте же спросить вас: неужели у фиванского полководца не было личного друга во всей этой толпе? Ни одного человека, который вспомнил бы о том, какую потерю понесет родина, и обратил бы к ней свои взоры, руки, вздохи? Не знаю, что я написал бы на вашем месте; я надолго затворился бы в темной комнате, представил бы себе смерть Пелопида и увидел бы не то, что увидели вы. Вообще большое количество участников сцены вредит эффекту. Их избыток поистине бесплоден; к нему прибегают лишь для того, чтобы чем-нибудь возместить отсутствие главной идеи.

Пигаль, выбросьте и этот скелет, и этого Геракла, как он ни красив, и фигуру умоляющей Франции! Пусть маршал лежит в месте своего последнего успокоения и лишь два гренадера точат сабли о его могильный камень! Это будет красивее, проще, энергичнее, новее, чем вся ваша чепуха, наполовину историческая, наполовину аллегорическая.

Пажу написал на своей двери как девиз слова Пти-Жана: «Коль денег нет, то честь — не больше, чем болесть»*. Из всего, что он выставил, мне не понравилась ни одна вещь. Я долго шел вдоль длинной вереницы бюстов, напрасно ища, что бы тут похвалить. Вот что значит гнаться за роскошью. Из уст этого скульптора мне слышится: «De contemnenda gloria»**, его резец обвит лентой с надписью «De pane luciando»***, а на полах его халата выведено: «Долой славу, да здравствуют экю!» После возвращения из Рима он создал лишь одну хорошую статую. Его талант погиб под тяжестью мешка с деньгами; туда ему и дорога. Увидите, что если он прочтет мои письма к его собрату о чувстве бессмертия и об уважении потомков[176], то скажет, что я несу бессмыслицу.

КАФФИЕРИ. *Невинность.* Невинность? Это — Невинность? Вы шутите, г-н Каффиери. Она строит глазки, лукаво улыбается, моет руки в чаше, установленной перед нею на треножнике. Но ведь Невинность ничем не запятнана, она не нуждается в омовении. Она как будто радуется тому, что ей удалось взвалить на кого-то свои грешки. Изысканность и роскошь ее одежды также противоречат приписываемому ей характеру. Невинность должна быть проста. Впрочем, фигура мила, хорошо сложена, хорошо одета; складки, прикрывшие

* *Расин Ж.* Сутяги, акт I, сцена 1.
** «О презрении к славе» (*латин.*).
*** «О добывании хлеба» (*латин.*).

ее бедро и голень, превосходны; красивые руки, красивые ноги, красивая голова. Позвольте стереть название *Невинность,* и все будет в порядке. Скульптор сделал не то, что хотел, но все равно сделал прекрасно.

Тарпейская весталка. Она стоит; одежда хороша, выражение лица чрезвычайно сурово, словно у настоятельницы монастыря. Мне очень нравится эта статуя, она внушает почтение; кажется, будто ее рост — девять футов.

Дружба, плачущая на могиле. Слева курильница с благовониями; ароматный дымок поднимается к плите кубической формы, на которой стоит урна; над нею склонены ветви кипариса, растущего позади плиты. Справа фигура Дружбы, лежащей на земле и плачущей положив одну руку на свод, другую руку она бессильно уронила на бедро.

Эта модель гробницы проста и красива. Весь ансамбль живописен; фигура Дружбы удовлетворяет всем требованиям искусства. Поза, выразительность, контуры, одеяние — все хорошо. Но что отличает Дружбу от других добродетелей?

Портрет живописца Алле. Не помню его.

Портрет доктора Бори́. Похож до того, что кое-кому из его пациентов впору умереть от страха.

Все, что Каффиери выставил в этом году, достойно похвалы. Конечно, есть и недостатки, известные вам. Кажется, этот скульптор умер несколько месяцев тому назад. Годом раньше его смерть не вызвала бы сожаления.

БЕРРЮЭ. *Благовещение.* (Барельеф). По обе стороны — *Вера и Смирение.* Большая группа; выставлена модель в половину натуральной величины.

Справа от барельефа, у пилястры, — рельефная фигура, которая ногой попирает корону, в одной руке держит какой-то шарик, а другую прижимает к животу, поддерживая одежду, что придает ей вид беременной женщины. Не могу ручаться, что она и в самом деле не беременна, ибо вид у нее печальный. Ничего в этой символике не понимаю. Что это за шарик? Спесь может попирать ногой корону еще лучше, чем Смирение.

Слева, у другой пилястры, — вторая рельефная фигура, с чашей в руке; это потир для причастия. Другой рукой она указывает на него. Эта загадочная фигура задрапирована с ног до головы.

Между пилястрами, в углублении, как в комнате, — Благовещение. Пресвятая Дева стоит справа, на коленях, склонившись (конечно, вперед) и внимая fiat'у*; она также рельефна. Ее руки распростерты — жест, выражающий покорность судьбе. О ней нельзя сказать ничего ни хорошего, ни плохого: поза, одеяние, характер — все как обычно, Дева как Дева. Слева, в воздухе, — рельефный ангел-провозвестник. Это не ангел из собора святого Роха[177]: тот соблазнил бы Деву, сделал бы святого Иосифа рогоносцем, а святого Духа оставил с носом. Беррюэ (или бог-отец) на сей раз выбрал худого, высокого, стройного, с самым обыденным выражением лица. Он произносит приветствие и указывает перстом на рельефного святого Духа в правом верхнем углу комнаты, в центре пучка лучей, направленных к голове Девы и образующих рельефные же бороздки на заднем плане. Группа заурядная во всех отношениях. Фигуры по бокам нарушили бы гармонию, если бы таковая имелась[178]. Не будем больше останавливаться на том, что не привлекает ничьего внимания.

Геба. Что за Геба! Никакой грации. Этой богине юности по меньшей мере двадцать четыре года. Она наливает богам амброзию — напиток, возбуждающий у них вечную радость; между тем на ее лице — скука и грусть. Скульптор выбрал тот день, когда Ганимед был допущен в сонм богов. Руки Гебы чересчур длинны.

* Да будет! (*латин.*) — молитва.

Бюст из терракоты. Не знаю чей, не помню, где помещен. У Беррюэ есть талант, но в этом году он его тщательно скрыл.

ГУА. *Аристей, огорченный гибелью своих пчел.* Кто это в отчаянии повалился на улей, внутри которого видны соты? Как раскосмачены его волосы! Как он ломает руки, как кричит! Кто у него умер: отец, мать, сестра или дочь, друг или возлюбленная? Это Аристей; у него погибли пчелки. Когда замысел нелеп, трудно говорить о выполнении. Фигура прекрасно вылеплена, отдельные части тела очень хороши, резец смел.

Скорбь. Говорят, что это красиво, голова трогательна, выражение лица привлекательно, мрамор хорошо обработан[179]. Но я скажу, вопреки общему мнению, что эта Скорбь — та, которую испытывает богоматерь у подножия креста: она скучна, монотонна, все приглажено, прилизано; просто-напросто надутый пузырь: ткни пальцами в ее щеки — и они с треском лопнут. Скорбь искажает лицо, но не в такой степени. Подобные лица — у больных водянкой в последней стадии.

Бюст из терракоты. Не знаю чей, но правдив, умен, выразителен, самобытен. Держу пари, что похож на оригинал.

Несколько рисунков. Прежде чем говорить о них, добросовестно разберемся в предыдущем. Быть может, поэт вдохновил скульптора изваять Аристея, повергнутого в отчаяние? Нет, это не так: у поэта сказано просто:

> Tristis ad extremi sacrum caput adstitit, amnis,
> Multa quaerens...*.

У Вергилия сын обращается к матери, а у скульптора это бесноватый, осыпающий богов проклятиями.

Рисунки бистром и китайской тушью превосходны, во вкусе великих мастеров. Ничего вычурного, убогого, современного ни в композиции, ни в характере натуры, ни в рисунке, но все не закончено. Это лишь наброски, но наброски голов красивых, величественных, непохожих на другие, чрезвычайно живописных. Человека со вкусом не нужно тянуть к ним за рукав, он не пройдет мимо. Гуа — художник мыслящий.

МУШИ. *Отдыхающий пастух.* Он сидит, опираясь на палку, которую держит в руках; туловище чуть склонено в левую сторону. Он смотрит, дышит, как живой, видит вдали что-то интересующее его. Его поза хороша, но это не поза отдыхающего. Отдыху должна предшествовать усталость, отдыхающий освобождается от нее; это должно быть видно по его лицу, по расслаблению мускулов, по вольному положению членов тела. У пастуха этого не заметно. Спрошу его автора, а также автора *Невинности:* зачем указывать внизу фигур, кто изображен? Это глупо. Или вы боялись, как бы мы не заподозрили, что вы сами не знаете, кого создаете? Разве Фальконе нужно было высекать на пьедестале его *Дружбы* название статуи? Предоставьте нашей фантазии давать вашим произведениям названия. Она отлично с этим справится. Поспешите же убрать эти смехотворные надписи!

Я еще раз смотрел мнимую *Невинность.* Ее голова склонена направо, а грудь с той же стороны обнажена. Поглядев на нее некоторое время, вы подумаете, что она улыбается при мысли о впечатлении, какое ее грудь произвела на бросившего на нее беглый взгляд. Пусть она не знает о его присутствии, но думает: «Это понравится!» Согласен: грудь неплоха. Что касается головы *Отдыхающего пасту-*

* «Стал он
Возле реки, у ее священных истоков, и, горько
Жалуясь...» (*Вергилий.* Георгики, IV, 319—320; пер. С. Шервинского).

ха, то это довольно верная копия той статуи, что стоит первой налево при входе на Пон-Рояль в Тюильри[180].

Два ребенка. (Для часовни). Это не дети, а две кровяные колбаски, сдавленные на концах, чтобы приделать к ним головы.

Два медальона. Я их не видел, и слава богу!

Когда Муши попросил Пигаля выдать за него племянницу, тот вложил ему в руки стеку, подвел к кому глины и сказал: «Напиши свою просьбу». Фальконе поступил бы точно так же, но выразился бы короче: «Напиши». Муши спросил одного своего приятеля-швейцарца: «Почему ты ничего не представляешь для приема в Академию?» «Черт возьми, — ответил швейцарец, — легко тебе говорить! Ведь у меня нет там дядюшки».

ФРАНСЕН. *Христос у столба.* Он ожидает бичевания. Фигура заурядная, пошлая, невыразительная, не отличается никакими достоинствами. За такие произведения надо не принимать в Академию, а исключать из нее.

РИСУНКИ И ГРАВЮРЫ

КОШЕН. *Несколько аллегорических рисунков, тема которых — царствование французских королей.* Я люблю Кошена, но еще более я люблю истину. Рисунки Кошена — хорошие исторические картины, хорошо скомпонованные, хорошо нарисованные; фигуры хорошо сгруппированы, соблюдена точность и в отношении оружия, и в отношении одеяний, и в отношении характеров. Но между фигурами нет воздуха, нет планов. Глубина его композиций не превышает глубины листа писчей бумаги. Они напоминают растение, которое засушил ботаник, положив его в книгу. Они расплющены, склеены друг с другом. Он не умеет писать красками, волшебство света и теней ему неведомо; ничто не выступает, ничто не отступает на задний план; и затем, я полагаю, что, по сравнению с Бушардоном и иными выдающимися рисовальщиками, он слишком злоупотребляет карандашом, что лишает его исполнение мягкости, не увеличивая силы. Не могу не указать еще на один недостаток, не являющийся, впрочем, недостатком художника. Вот он: варварство и дурной вкус одеяний придают этим произведениям низкий, неблагородный вид, напоминающий лубочные картинки. Потребовался бы редчайший гений, необычайное дарование, огромная сила выразительности, большое умение для того, чтобы, написав эти пошлые одежды, сохранить достоинство в жесте.

Один из его лучших рисунков тот, где неистовый Бернар уговаривает своего монарха решиться на крестовый поход, наперекор мудрому аббату Сугерию[181]. Монарх держит в руке обнаженный меч. Бернар схватил его за эту вооруженную мечом руку. Сугерий держит его за другую руку, говорит, доказывает, просит, увещевает — и увещевает вотще. Фигура монарха властна; в аббате — беспредельная скорбь, беспредельная мольба.

Другой недостаток этих произведений в том, что в них так и кишат идеи, мысли, поэтические образы, аллегории, которые все портят, все запутывают; они непонятны, несмотря даже на надписи. Я никогда не примирюсь с этим. Никогда не перестану я считать аллегорию оружием бесплодного, слабого ума, неспособного обогатиться реальностью и призывающего на помощь иносказание, отчего и проистекает раздражающая меня мешанина подлинных лиц и существ воображаемых; эти произведения подобают варварским, а не нашим временам. Какое безумие пытаться обрисовать целое царствование, живописуя отдельное событие, момент второстепенный. А если уж на то пошло, так потрудись передать хорошо этот маловажный момент, выкинь все эти символические чудовища, а

главное, придай глубину изображаемой сцене; пусть твои фигуры не кажутся мне вырезанными из картона, и ты будешь прост, понятен, велик и прекрасен.

При всем том рисунки Кошена сделаны с безграничным умом, изумительным вкусом; в них есть вдохновение, чутье, сочность, характер, выразительность. Однако сделано все это искусственно. Он ни во что не ставит природу. Это от возраста. Он столько насмотрелся природы, что и впрямь считает, подобно своему другу Буше, будто ему больше нечего видеть. Эй, вы, упрямцы, я не требую, чтобы вы выписывали носы, рты, глаза, но умейте уловить в движениях фигуры тот закон соответствия, который проявляется во всех ее частях, и проявляется так, что всегда кажется новым художнику, если он даже одарен богатейшим воображением, даже если у него за плечами хоть сотни лет опыта.

Урок рисования с натуры. Вокруг натурщика работают учащиеся, состязаясь на приз за выразительность рисунка. Он стоит на возвышении, в величественной позе. Ученики хорошо размещены, но в изображении нет никакой глубины. Нужно быть очень неопытным, чтобы не суметь показать как следует и помост с натурщиком и концентрические ряды скамеек с учащимися на них. Для этого не требуется никакого волшебства, а лишь соблюдение законов перспективы. Это меня огорчает. Кошен ленив и слишком привык к поблажкам.

ЛЕБА́ И КОШЕН. *Два эстампа по картинам Верне Порты Франции. Четвертая серия.* Гравюры посредственные; это совместная работа двух искусных художников, из которых один чересчур любит деньги, а другой — всякие утехи. Здесь они слабее не только Верне, но и самих себя. Кошен кое-как изобразил фигуры, а Лебá — небо.

ВИЛЛЬ. *Отцовский урок (по Терборху). Рассеянный наблюдатель (по Миерису).* Нужно следить за всем, что выходит из-под резца этого гравера. Он искусен и работает, подражая искусным мастерам. Большие вещи у него превосходны, маленькие тоже хороши. Количество граверов все растет, а искусство гравюры чахнет. У Вилля уверенный резец, меткость глаза, свойственная истинному художнику. Голова *Наблюдателя* тщательно отделана и весьма выразительна.

ФЛИПАР. *Паралитик (по Грёзу). Девушка, оплакивающая птичку (то же).* Тот, кто ознакомится с этими картинами только по гравюрам, много потеряет. *Паралитик* сух, жёсток, темен. *Девушка* утратила изящество и грациозность; под глазами у нее тени, обрамляющая гирлянда тяжелит ее. *Паралитик* — передержанный эстамп, он лишен характерности; от эффектности картины ничего не осталось — черная рябь на куске жести.

ЛАМПРЕР. *Портрет г-на Ватле. Апофеоз г-на Беллуа. Портрета г-на Ватле* не помню; что касается *Апофеоза г-на Беллуа,* то, пока Вольтер не будет двадцать раз изваян в мраморе и столько же раз отлит в бронзе, я не стану смотреть на эту дрянь. Это — медальон, вручаемый Гению поэзии, чтобы он прикрепил его к пирамиде Бессмертия. Старайся, старайся, бедный Гений, которого заставили делать столь гнусную работу; ручаюсь, что ты уронишь гвоздь — и медальон упадет в грязь. Апофеоз! И за что? За скверную трагедию на один из прекраснейших и благодарнейших сюжетов, написанную варварским, напыщенным слогом и преданную забвению навсегда![182] Только плечами можно пожать. Говорят, что Ватле похож, а Беллуа плох во всех отношениях, чем я очень доволен.

МУАТ. *Портрет Дюамеля дю Монсо.* Это изваян тот, кому Мопертюи сказал: «Согласитесь, что, кроме вас, все академики-физики — глупцы!» А он простодушно ответил: «Я знаю, сударь, что из вежливости о присутствующих не упо-

минают». Этот Дюамель изобрел кучу ни для чего не нужных машин, написал и перевел кучу книг о земледелии, которые уже никто не читает; всю жизнь проводил эксперименты, полезных результатов которых ждут до сих пор. Это — собака, которая, увидав дичь, поднятую псами, наделенными чутьем, гонится за ней и вечно упускает. Впрочем, бюст выполнен искусным резцом, сумевшим придать мягкость очертаниям лица.

МЕЛЛИНИ. *Скульптурный портрет*, не знаю, кого он изображает.

БОВАРЛЕ. *Граф д'Артуа и принцесса (по Друэ)*. Этих вещей я также не знаю.

Что касается рисунков *Меркурий с Аглаврой* и *Сельский праздник* (один — по Лагиру, другой — по Тенирсу), оба предназначены для гравирования — они легки и хороши.

АЛИАМЕ И СТРЭНДЖ. Если *Старый порт Генуи (по Бергхему)*, *Авраам, изгоняющий Агарь* и *Эсфирь перед Ассуром (по Герену)*, *Богоматерь с младенцем* и *Спящий Амур (по Гвидо Рени)* не производят впечатления — значит, эти гравюры посредственны. Надо признать, что развешанные рядом с картинами гравюры проигрывают, их обычно выдворяют в простенки между окнами, где они и висят в одиночестве.

ДЕМАРТО. Об аллегории Кошена, относящейся к жизни и смерти дофина, я высказался в другом месте.

Искусства под покровительством Правосудия, *Положение во гроб* (первые две гравюры — по Караваджо, последняя — по Кортона) — рисовал Кошен, гравировал Демарто — совершенно одинаковы. Вот настоящие рисунки карандашом! Интересное, полезное изобретение этот способ гравирования[183].

Группа детей, *Женская голова*, две *Головки*, *Женщина, спящая с ребенком*, гравированные с карандашных рисунков, производят поразительный эффект.

То же самое скажу об *Академии сатира Марсия (по Карле Ванлоо)*. Двое *Детей*, выглядывающих из-под складок драпировки, изумительно изящны и нарисованы с чрезвычайной легкостью. *Женщина*, которая кидает, полуобернувшись, насмешливый взгляд, необычайно грациозна и экспрессивна. Когда Буше заслуживает похвал — я его хвалю.

Вот и покончено с граверами и с Салоном 1767 года.

Слава богу! Я устал и хвалить, и бранить. Остается лишь рассказать вам о том, как распределялись награды в этом году, о несправедливости и позоре Академии, об обидах и мстительности учеников. Это будет в следующем письме — единственном, которое мне хотелось бы видеть напечатанным и прибитым к дверям Академии и на всех перекрестках, чтобы такого больше не повторилось. А пока позвольте мне для очистки совести, мучимой упреками, отречься от всего, что я говорил, — как от хорошего, так и от плохого. Ручаюсь лишь за одно: что я ни разу не руководствовался ни дружбой, ни враждой. Но когда я вспоминаю, что на осмотр двух сотен картин мною затрачено меньше времени, чем следовало уделить трем или четырем, дабы судить о них как следует; когда думаю, как малы мои опыт и познания по сравнению с дерзостью моих суждений; и особенно когда вижу, что с каждым новым Салоном я делаюсь не только более сведущим, но и более сдержанным, более осторожным в высказываниях, и замечаю, что для более справедливых выводов нужно, быть может, лишь расширить круг наблюдений, — то ударяю себя в грудь и прошу прощения у бога, у людей и у вас, мой друг, как за смелую критику, так и за необдуманную хвалу.

О МАНЕРЕ И МАНЕРНОСТИ[184]

Трудная тема; быть может, даже слишком трудная для того, кто понимает в ней так же мало, как я; предмет тонких и глубоких размышлений, требующих обширных знаний и, главное, широкого ума, которыми я не обладаю.

Со времени смерти нашего общего друга[185], что бы ни трогало мою душу, она безысходно погружена во мрак, в глубинах которого вновь и вновь возникают длинной чередой картины скорби. Сейчас я пишу вам, но душой я у его изголовья; я вижу его, слышу его жалобы, касаюсь его похолодевших колен; я думаю, как однажды... Ах, Гримм, разрешите мне не продолжать или по крайней мере позвольте на минуту дать волю слезам.

Манерность — порок, общий всем искусствам. Источники ее еще более сокрыты, нежели источник красоты. В манерности есть некое своеобразие, которое влечет неискушенного, поражает толпу и иной раз развращает целую нацию; но человеку со вкусом она нестерпимее даже безобразия, ибо безобразие натурально, не имеет никаких притязаний, никаких странностей, ничего нелепого.

Манерный дикарь, *манерные* поселянин, пастух, ремесленник — уроды, которых не мыслишь себе существующими в природе; но в подражаниях природе они могут быть *манерными*. *Манерность* для искусства — то же, что испорченность нравов для народа.

Итак, прежде всего мне кажется, что манерность — в нравах, в языке или в искусстве — порок, свойственный просвещенному обществу.

На заре общества мы видим грубое искусство, варварский язык, дикие нравы» но все это в равной мере стремится к совершенствованию — и так, доколе не родится подлинный вкус; но этот подлинный вкус подобен лезвию бритвы, на нем трудно удержаться. Вскоре нравы развращаются; распространяется власть разума, язык становится эпиграмматическим, замысловатым, лаконическим, сентенциозным; утонченность портит искусства. Старые пути загромождаются высокими образцами, с которыми тщетно пытается сравниться современность. Пишут трактаты о поэзии, измышляют новые жанры; все становится странным, причудливым, *манерным;* отсюда следует, что *манерность* есть недостаток, свойственный просвещенному обществу, где чувство изящного клонится к упадку.

Когда чувство изящного достигает у нации наивысшей степени совершенства, начинаются споры о достоинствах древних, хотя читают их менее, нежели когда-либо. Незначительная часть народа, та, что мыслит, думает, рассуждает, чье единственное мерило — истина, добро, полезность, короче говоря, философы, начинает пренебрегать вымыслом, поэзией, гармонией, наследием античности. Тот, кто наделен чувством, кого приводит в восторг прекрасная картина, тот, кто обладает тонким и чувствительным слухом, начинает вопить о кощунстве, об отсутствии благочестия. Чем ниже повергнут кумир, тем сильнее склоняются они перед ним. Если в эту пору появляется своеобразная личность, изощренный ум, оспаривающий, анализирующий, разлагающий все на составные части, вносящий в поэзию философию, и в философию — две-три искорки поэзии во вред обеим, он создает *манерность,* увлекающую за собой нацию. А затем является толпа безвкусных подражателей причудливому образцу, подражателей, о которых можно сказать словами доктора Прокопия: «Это они-то горбатые? Да вы шутите; они только дурно сложены».

Эти подражатели причудливому образцу ничтожны, так как их причудливость заимствована; даже пороки их им не принадлежат. Они передразнивают и Сенеку, и Фонтенеля, и Буше.

Слово *манера* может быть употреблено и в хорошем и в дурном смысле, но, будучи обособленным, оно означает почти всегда лишь дурное. Говорят: отли-

чаться *манерностью,* быть *манерным,* и это — недостаток; но говорят также: у него возвышенная *манера;* или: это *манера* Пуссена, Лесюера, Гвидо Рени, Рафаэля. Карраччи. Я упоминаю здесь лишь художников; но *манерность* есть во всех искусствах: и в скульптуре, и в музыке, и в литературе.

Существует некая первичная модель, которой нет в природе и которая живет. неясная и смутная, лишь в представлении художника. Между самым совершенным творением природы и этой первичной, неясной моделью — огромное пространство, дающее художникам свободу творчества. Отсюда возникают различные манеры, свойственные различным школам и отдельным выдающимся мастерам одной и той же школы: манера рисовать, освещать, драпировать, располагать фигуры, придавать им то или иное выражение; все они хороши, все они более или менее близки к идеальной модели. *Венера Медицейская* прекрасна. *Галатея* Фальконе прекрасна. Однако это два различных характера женской красоты.

Я предпочитаю красивую женщину античных художников красивой женщине современных художников, так как первая женственнее. Ибо что такое женщина? Первичное обиталище человека. Сделайте же так, чтобы свойство это было заметно по ширине ее бедер и чресел. Если вы стремитесь к изяществу, к стройности в ущерб этому свойству, изящество ваше будет фальшиво, вы будете *манерны.*

Существует *манера* национальная, которой трудно избежать. Художник поддается искушению взять прекрасную натуру, что всегда у него перед глазами: между тем первичная модель не принадлежит никакому веку, никакой стране. Чем ближе к ней *манера* национальная, тем менее она порочна. Вместо того чтобы показать мне первичное обиталище человека, вы показываете мне обиталище наслаждений.

Что портит почти все картины Рубенса, как не грубая и плотская фламандская натура, которой он подражает! Быть может, она менее заслуживает порицания в его фламандских сюжетах, быть может, рыхлые, вялые и тучные телеса. подходящие Силену, вакханкам и прочим пьяницам, вполне уместны для *Вакханалии.*

Не всякая неправильность порочна, есть уродства возраста и условий жизни. Ребенок — это еще не развившиеся телесные формы; старец тощ. сух и согбен. Бывают неправильности местного характера. У китайца — узкие и косые глаза; у фламандки — жирные ягодицы и тяжелые груди; у негра — приплюснутый нос, толстые губы и курчавые волосы. Следуя этим неправильностям, мы все же избежим *манерности* и не впадем в нее.

Если *манерность* — это аффектация, то живописи трудно в той или иной мере не погрешить этим недостатком.

Рисунок? Но одни рисуют округлой линией, другие — угловатой. Одни рисуют фигуры высокие, стройные, другие делают их низкорослыми, тяжелыми: то части тела слишком отчетливы, то они вовсе не выделяются на общем фоне. Художник, изучавший анатомию, всегда видит и передает то, что скрыто под кожей. Иные бездарные художники умеют рисовать лишь два-три поворота тела, всё одну и ту же ступню, руку, кисть, спину, ногу, голову и повсюду их повторяют. В одних я узнаю рабов природы, в других — рабов античности.

Светотень? Но разве натурально сосредоточивать силу света на одном какомнибудь предмете и оставлять всю остальную часть картины в тени? Кажется, будто художник смотрит на все через замочную скважину. Одни живописцы свободно разливают по полотну свет и тени, но распределяют их всякий раз одинаково; их солнце неподвижно. Если вы видели хотя бы раз яркие кружочки света — отражение отблесков воды канала на плафоне галереи, тогда вы знаете, что такое мерцающий свет.

Цвет? Но солнце, изображенное на полотне, — не то солнце, которое светит в небе, ибо свет, создаваемый художником, — не тот, что льется с небес; ибо телесный цвет палитры — не цвет моего тела; ибо глаз одного художника отличен от глаза другого, — как же может *манера* не сказываться и на цвете? Как не быть ему то слишком серым, то вовсе тусклым или темным? Как не быть порокам в мастерстве, зависящим от неверного смешения красок; порокам школы или отдельного художника; порокам, происходящим от органа зрения, если различные цвета воздействуют на него по-разному?

Выразительность? Но именно она главным образом вызывает нарекания в *манерности*. В самом деле, выражение может быть *манерным* на тысячи ладов. В искусстве, как и в обществе, бывает поддельное изящество, жеманство, притворство, натянутость, неблагородство, ложное достоинство или спесь, притворная нежность или педантство, притворная грусть, притворное благочестие; можно превратить в гримасу все пороки, все добродетели, все страсти: иногда эти гримасы есть и в самой природе, но в подражании они всегда отвращают; мы требуем, чтобы человек оставался самим собой даже среди жесточайших мук.

Редко случается, чтобы фигура, не захваченная целиком каким-нибудь действием, избегла *манерности*.

Всякий, кто всем своим видом как бы говорит: «Посмотрите, как я красиво плачу, красиво сержусь, красиво умоляю», — лжив и *манерен*.

Всякий человек, отклоняющийся от тех условий, которые определяются его положением или характером: нарядный судья, женщина, красиво разводящая в порыве отчаяния руками, мужчина, старающийся при ходьбе показать, как хороши у него ноги, — все они лживы и *манерны*.

Я как-то сказал, что знаменитый Марсель *«обманерничивает»* своих учеников[186], и ныне не отказываюсь от этих слов. Гибкие, грациозные, изящные движения, сообщаемые телу человека, уводили ученика от простых, натуральных, свойственных людям движений и подменялись искусственными, в которых Марсель как нельзя лучше понимал толк. Но Марсель не имел понятия о свободной походке дикаря. Тот же Марсель, живи он в Константинополе и пожелай изобразить идущего, кланяющегося и танцующего турка, установил бы иные правила. Когда утверждают, что вы, ученик Марселя, превосходно умеете подражать ужимкам французских любезников, я не спорю; но чтобы этот ученик умел лучше других приходить в отчаяние при вести о смерти или неверности возлюбленной, бросаться к ногам разъяренного отца — этому я не поверю. Все искусство Марселя сводилось к знанию некоторого количества жестов, принятых в обществе, но он знал их недостаточно, чтобы воспитать даже посредственного актера; и наиболее безвкусный образец для художника — это ученик Марселя.

Как на картинах бывают ненатуральные группы, условные массы, неверные позы, распределение света и теней, повинующееся лишь законам техники, нередко в ущерб природе, фальшивые контрасты между фигурами и столь же фальшивые контрасты между частями фигур, так, следовательно, бывает и *манерность* и в композиции картины, во взаимном расположении ее отдельных частей.

Поразмыслите хорошенько, и вы поймете, что убожество, скудость, незначительность, *манерность* бывают даже в драпировке.

Строгое подражание природе делает искусство убогим, скудным, мелочным, но никогда ложным или *манерным*.

И такое же подражание природе, но преувеличенное или приукрашенное, может породить красоту и правду или *манерность* и фальшь; ибо художник предоставлен своему собственному воображению; у него нет точного образца.

Все, что измышлено, — фальшиво и *манерно*. Но разве не измышлена сама

природа, преувеличиваемая, приукрашиваемая сверх того, какой она бывает в своих совершеннейших творениях? Нет и нет! Какое же различие проводите вы между измышленным и преувеличенным? Прочтите мое предисловие к настоящему Салону.

Разница между романом и «Илиадой» та же, что между миром, каков он есть на самом деле, и миром похожим на него, но где все люди, а следовательно, все физические и душевные явления предстают перед нами более величественными, — вернейший способ возбудить восхищение такого пигмея, как я.

Но я устал, сам себе прискучил и кончаю из боязни прискучить и вам. Я не слишком доволен этим отрывком и, пожалуй, сжег бы его, если бы не боялся, что его придется писать заново.

ДВЕ АКАДЕМИИ

Давайте, друг мой, сочинять сказки. Пока складываешь сказку, ты весел. ни о чем дурном не помнишь. Время идет, и неприметно для тебя кончается сказка жизни.

Мне пришлось как-то сопровождать двух англичан. Все осмотрев, они уехали обратно, а я чувствую, что мне их весьма и весьма недостает. Они не были восторженными поклонниками своей страны. Они заметили, что наш язык усовершенствовался, тогда как их остался в состоянии почти варварском... «Это происходит, должно быть, оттого, — сказал я им, — что в ваш язык никто не вмешивается, а у нас есть сорок гусей, охраняющих Капитолий», — сравнение, показавшееся им тем более правильным, что, подобно римским гусям, наши гуси хоть и охраняют Капитолий, но не защищают его.

Сорок гусаков увенчали недавно скверное произведение одного юнца, Сабатэна Ланжака[187]; произведение еще более юное, нежели его автор, произведение. честь создания которого приписывают Мармонтелю; последний, впрочем, мог бы возразить словами крестьянина госпожи де Севинье, обвиненного одной девицей в том, что он сделал ей ребенка: «Я его не делал; но, правда, я и не помешал этому»; произведение, прочитанное Мармонтелем на публичном собрании, причем обольстительная декламация последнего не могла скрыть ничтожества творения; произведение, лишившее премии некоего господина де Рюльера, приславшего на конкурс превосходную сатиру «О бесплодности споров», превосходную и по тону и по смыслу[188]; однако ее сочли нужным исключить по личным соображениям. Все это отнюдь не сказка, равно как и все нижеследующее.

Суждение этих гусаков послужило поводом для одной довольно живой сцены между Мармонтелем и одним молодым поэтом по имени Шамфор, обладающим приятной физиономией, достаточным дарованием, скромнейшим видом и огромной самоуверенностью. Он вроде маленького шарика, который, будучи проколот булавкой, выпускает с шумом струю воздуха. Вот как начал свою речь этот шарик.

Шамфор. Должно быть, господа, стихи, которым вы отдали предпочтение. превосходны.

Мармонтель. Почему же?

Шамфор. Ибо они лучше стихов Лагарпа.

Мармонтель. Они могли быть лучше того образца, на который указываете вы. и все же оставаться посредственными.

Шамфор. Но я их видел.

Мармонтель. И нашли хорошими?

Шамфор. Весьма.

Мармонтель. Потому что вы в этом мало смыслите.

Шамфор. Но если стихотворение Лагарпа плохо и если оно все же лучше стихотворения юного Сабатэна, последнее, значит, отвратительно?

Мармонтель. Возможно.

Шамфор. А зачем же было увенчивать отвратительное творение?

Мармонтель. Почему же этот вопрос не был поставлен, когда увенчали ваше стихотворение? И т. д. и т. п.

Так хлестал Мармонтель пузатого Шамфора, в то время как публика в свою очередь не щадила зада академиков.

Вот история позора Французской Академии. А вот история позора Французской Академии живописи[189].

Вам известно, что у нас имеется Школа живописи, ваяния и зодчества, места в которой занимаются по конкурсу, как должны были бы заниматься все государственные должности, если бы мы хотели иметь великих государственных деятелей, так же как хотим иметь великих художников. В этой школе вы находитесь три года, получаете кров, пищу, отопление, освещение, знания и ежегодную стипендию в триста ливров. Окончившего трехгодичное обучение посылают в Рим, где у нас имеется другая школа. Ученики пользуются там теми же благами, что и в Париже, и получают ежегодно на сто франков больше. Каждый год Парижская школа выпускает трех учеников, направляемых в Римскую школу и освобождающих места трем поступающим вновь.

Подумайте, мой друг, как это важно для детей несостоятельных родителей; по отношению к этим молодым людям, трудившимся долгие годы, совершают несправедливость, несомненно, весьма преступную, определяя места пристрастием судей, а не достоинствами соревнующихся.

Любой ученик, сильный или слабый, может принять участие в соисканиях. Академия дает тему. В нынешнем году темой было *Торжество Давида после поражения филистимлянина Голиафа.* Каждый ученик делает набросок, под которым ставит свое имя. Первое свое суждение Академия выносит, отбирая из числа набросков те, которые достойны стать участниками в соискании; обычно число их равняется семи или восьми. Юные авторы этих набросков, будь то живописцы или ваятели, обязаны придерживаться в своих картинах или барельефах тех набросков, на основании которых они были допущены к соисканию, после чего их размещают поодиночке и они работают над своими произведениями. Произведения эти выставляют на несколько дней для публичного обозрения, и Академия присуждает награду, или право на стипендию, в первую субботу после дня Святого Людовика.

В эти дни площадь Лувра бывает запружена художниками, учениками и гражданами всех званий. Они в безмолвии ожидают приговора Академии.

Награда по живописи была присуждена юноше по имени Венсан. Его встретили одобрительными возгласами и рукоплесканиями. Достоинство было вознаграждено по заслугам. Победителя, поднятого на плечи товарищей, обнесли вокруг площади; затем ему, вкусившему почести публичного торжества, присудили стипендию. Эта вошедшая в обычай церемония мне по душе.

После этого собравшиеся в молчании ожидали объявления награды по скульптуре. Было представлено три первоклассных барельефа. Юные соискатели, создавшие эти произведения, не сомневались, что премия будет принадлежать кому-нибудь из них, и обменивались дружескими словами: «Я представил неплохую вещь, но ты сделал прекрасную, и если ты получишь премию, я не буду огорчен». Так вот, друг мой, всех троих лишили премии. Клика присудила ее некоему Муату, ученику Пигаля. Наш приятель Пигаль и друг его Лемуан покрыли себя позором. Пигаль говорил Лемуану: «Если не увенчают моего ученика, я покину Академию», а Лемуану не хватало храбрости возразить ему: «Если Ака-

демии нужно свершить несправедливость ради того, чтобы сохранить вас, то потерять вас — честь для Академии». Но вернемся к собравшимся на площади Лувра.

Все пребывали в безмолвии и оцепенении. Ученику по фамилии Милло, которому публика, здравомыслящая часть Академии и товарищи пророчили премию, сделалось дурно. Тогда поднялся ропот, затем крики, проклятия, шиканье, ярость; стоял ужасающий шум. Первым решил удалиться представительный аббат Помье, советник Парламента и почетный член Академии. У дверей происходила давка; он попросил дать ему дорогу. Толпа расступилась, и пока он пробирался к выходу, ему кричали: «Проваливай, сволочь!» Вслед за ним появился несправедливо награжденный ученик. Наиболее распалившиеся из юных учеников хватали его за одежду и кричали ему: «Мерзкое ничтожество, ты не будешь принят, мы скорее укокошим тебя»; и затем крики нельзя было разобрать. Дрожащий Муат твердил в замешательстве: «Господа, я здесь ни при чем, это Академия», и ему ответили: «Если ты не такой же негодяй, как те, кто наградил тебя, поднимись наверх, поди и скажи им, что ты не желаешь быть принятым». Тут раздался чей-то крик: «Давайте поставим его на четвереньки, посадим ему на спину Милло и проведем вокруг площади!» Еще минута — и намерение это было бы приведено в исполнение. Тем временем академики, боявшиеся, не без основания, что их освищут, опозорят, высмеют, не смели показаться. И они не ошиблись. Все это было проделано, и притом с оглушительным шумом. Кошен тщетно взывал: «Пусть недовольные явятся и запишутся у меня»; его никто не слушал, кругом свистели, ругались, издевались. Пигаль, не снимая шляпы, грубым тоном, хорошо вам известным, обратился к одному из граждан, которого он принял за художника, и спросил его, был ли тот способен судить лучше, нежели он, Пигаль. Спрошенный нахлобучил, в свою очередь, шляпу себе на голову и ответил, что он ничего не понимает в барельефах, но что он знает толк в нахалах и что Пигаль не последний из них. Быть может, вы полагаете, что наступление ночи внесло успокоение, — не совсем.

Возмущенные ученики сошлись и задумали план мести, который должен был быть приведен в исполнение в день ближайшего собрания. Они узнали точно, кто голосовал за Милло, а кто за Муата, и собрались в следующую субботу на площади Лувра, принеся с собой инструменты для кошачьего концерта с твердым намерением пустить их в ход, но план не был осуществлен из-за страха перед полицией и каталажкой. Им ничего не осталось, как выстроиться в две шеренги, между которыми должны были пройти их учителя. Буше, Дюмон, Ванлоо и другие защитники достойного претендента появились первыми; их окружают, приветствуют, обнимают, им рукоплещут. Выходит Пигаль; и когда он направляется меж шеренгами, раздается команда: «Все спиной!», правая и левая шеренги делают пол-оборота, и Пигаль проходит между двумя длинными рядами спин. То же приветствие и те же почести были возданы Кошену, г-ну и г-же Вьен и иным.

Академики распорядились разбить все барельефы, чтобы не оставалось никакого свидетельства их несправедливости. Быть может, вы будете не прочь познакомиться с барельефом Милло, и я опишу его вам.

Справа — три рослых филистимлянина, крайне удрученные и униженные: у одного из них руки связаны за спиной, юный израильтянин связывает руки двум остальным. Далее женщины несут на руках Давида к победной колеснице; одна из женщин, простершись ниц, обнимает его ноги; другая поднимает его: третья, в глубине сцены, возлагает на него венец. В его колесницу впряжены горячие кони; оруженосец Давида держит коней под уздцы и готовится вручить вожжи победителю. На первом плане мощный израильтянин, совершенно нагой, пронзает копьем огромную опрокинутую страшную голову Голиафа с рассыпавшимися по земле волосами. Далее, слева, — пляшущие, поющие и играющие на

лютнях женщины. Среди пляшущих видна одна, настоящая вакханка; она бьет в тимпан и изгибается с неописуемой легкостью и изяществом; руки ее вскинуты, ноги почти не касаются земли; она видна со спины, но повернула голову к зрителю. На первом плане — другая танцовщица, держащая за руку ребенка. Ребенок тоже пляшет, но взоры его прикованы к страшной голове, а в движениях сквозит ужас и радость. В глубине — толпа мужчин и женщин, рты у них открыты, руки воздеты. Они приветствуют победителя криками.

Академики говорили, что в этом барельефе не передана тема, но им возражали, что они ставят ученику в упрек его талант. Они порицали колесницу, которая отнюдь не являлась отступлением. Кошен, более ловкий, нежели другие, написал мне, что каждый судил, руководствуясь своими собственными глазами, и что работа, увенчанная ими, свидетельствует о наличии большого дарования, — слова человека, лишенного вкуса и недобросовестного. Иные заявляли, что барельеф Милло действительно превосходен, но что Муат искуснее его; на это им возразили: «К чему же устраивать тогда соискания, если судят человека, а не его произведение».

Но выслушайте мой рассказ о странном стечении обстоятельств: в то самое время, когда бедняга Милло был ограблен Академией, Фальконе писал мне: «Я видел у Лемуана некоего ученика по фамилии Милло, в котором я почувствовал дарование и благородство; постарайтесь прислать его ко мне, все остальное предоставляю на ваше усмотрение». Я бегу к Лемуану. Сообщаю ему о полученном мною поручении. Лемуан воздевает руки к небу и восклицает: «Провидение! Провидение!» А я отвечаю ему грубо: «Провидение! Провидение! Ужель ты полагаешь, что оно создано для того, чтобы исправлять ваши глупости?»

Явился Милло. Я пригласил его зайти ко мне. На другой день он побывал у меня. Юноша был бледен, сам не свой, как после долгой болезни. Глаза у него были красные и опухшие, он сказал раздирающим душу голосом: «Ах, сударь, просидеть на шее у моих бедных родителей целых семнадцать лет! И провалиться в тот самый момент, когда я так надеялся! После семнадцатилетней работы с раннего утра до поздней ночи! Я погиб! Если бы еще у меня была надежда получить премию в будущем году, но ведь там есть Стуф и Фуку» — так зовут двух его конкурентов этого года[190]. Я предложил ему отправиться в Россию. Он попросил у меня остаток дня, чтобы поразмыслить и посоветоваться с друзьями.

Он вновь пришел ко мне несколько дней тому назад, и вот каков был его ответ: «Сударь, я как нельзя более тронут вашим предложением, мне известна вся его выгода, но мы следуем нашему призванию не из корысти. Надо дать возможность Академии исправить совершенную ею несправедливость — отправиться в Рим или умереть». Вот как, мой друг, вселяют в душу уныние, вот как доводят до отчаяния достойного, позорят себя и свою корпорацию; вот как создают несчастье ученика и несчастье другого соискателя, которого его товарищи будут все семь лет упрекать за постыдный его прием; вот как иногда проливается кровь.

Академия склонялась к тому, чтобы в виде наказания изгнать часть учеников. Буше, декан Академии, отказался присутствовать при обсуждении этого вопроса. Ванлоо, глава школы, указал, что все они были невиновны или повинны в равной мере, что у них воинский устав и что он не отвечает за последствия. И в самом деле, будь это предложение принято, исключенные твердо положили изрешетить Кошена шпагами. На Кошена, который был в фаворе и больше всего возбуждал зависть и ненависть, обрушилась бы вся тяжесть негодования учеников и всеобщих порицаний. Я писал ему несколько дней тому назад: «Итак, и над вами здорово поиздевались ваши же ученики! Возможно, что они и ошиблись, но ставлю сто против одного, что они правы.

У этих юнцов зоркий глаз, и раньше они не ошибались». Как только вещи, представленные на соискание премии, выставляются публично, они подвергаются критике учеников, и, как правило, критике безошибочной. Они говорят: «Вот лучшая вещь», и это действительно лучшая.

Я узнал по этому поводу любопытную черту Фальконе. У него есть сын, наделенный от природы большими способностями; к сожалению, отец научил его предпочитать покой и презирать славу. Юный Фальконе участвовал в соискании; работы были выставлены, и его вещь оказалась нехороша. Отец взял его за руку, повел в Салон и сказал: «Взгляни и сам суди о себе». Юноша поник головой и остался недвижим. Тогда отец, обратившись к академикам, своим собратьям, промолвил: «Он написал нелепую вещь, и у него не хватает смелости изъять ее. Это не он, господа, уносит ее, а я». Затем он взял картину сына и ушел. Ах, если бы этот Брут, столь строго судящий своего сына, ценящий дарование Пигаля-художника, но не любящий его как человека, присутствовал на собрании Академии во время присуждений премий!

Муат, стыдясь своего избрания, целый месяц не показывался в пансионе: он поступил разумно, дав время улечься ненависти своих товарищей.

Я пришел бы в отчаяние, если бы хоть строчка из того, что я вам пишу, была издана, за исключением последнего отрывка, который я хотел бы видеть отпечатанным и развешанным на дверях Академии и на углах улиц.

Не сделайте из этой истории вывод, что и продажность должностей есть нечто весьма дурное, и соискания не лучше того, и что все так и должно оставаться. Муат — прилежный ученик, и если соискание не свободно от заблуждений и несправедливости, то все же не до такой степени, чтобы отстранять человека одаренного и отдать предпочтение отпетому дураку перед человеком способным. Ибо есть все же стыд, и он удерживает.

Ну вот, благодарение богу, я сделал свое дело. А вы, когда будете вы иметь счастье сказать мне то же самое? Когда покончите вы с тем беспорядком, который внес в ваши дела любезный, кроткий, честный и застенчивый принц Саксен-Готский[191]?

САЛОН 1769 ГОДА

Другу моему господину Гримму

Что за убогий Салон у нас в нынешнем году! Почти ни одного исторического полотна, ни одной большой вещи, ничего, друг мой, что было бы достойно ускорить ваше возвращение. Это не означает, что наши художники бездельничали, — нет, они работали, и работали немало; но либо творения их попали за границу, либо их не выпустили из своих собраний любители, еще охваченные первым пылом дарованного им наслаждения, которым они ни с кем не желают делиться[1].

Верне исполнил для господина де Лаборда восемь больших картин. По непонятной прихоти богач, заказывая их художнику, потребовал, чтобы картины, попав к нему в галерею, не выходили из нее более. Они и не вышли оттуда: де Лаборд не внял пожеланиям публики. Что скажете вы об этом жестоком злоупотреблении, которое ставит художника перед необходимостью либо поступиться средствами, доставляемыми его дарованием, либо своей славой? Современный Мидас[2], не ведающий ни о чем, кроме денег, вообразил, что деньги — наисущественная часть вознаграждения для человека, обладающего большой душой и независимым нравом. Почему не спросил он художника, почему не сказал он ему: «Верне, что предпочел бы ты — создать превосходное произведение, но даром, или написать пошлую вещь, которую оценили бы на вес золота?..» Он увидел бы, колебался ли бы художник в своем выборе. Но таково мое условие. Условие ваше, господин де Лаборд, несправедливо, непатриотично и бесчестно. Вы заслужили, чтобы за ваши деньги художник дал вам какой-нибудь пустячок. По какому праву вы требуете плодов дарования, лишив его своими руками самого мощного побудителя? Неужели вы полагаете, что нет разницы между художником, творящим для целого народа, и художником, творящим в угоду ничем не замечательному любителю, обрекающему его на то, что им будет любоваться лишь пара дурацких глаз?.. Но взвесьте, друг мой, последствия этого чудовищного случая, если ему суждено еще иметь подражателей.

Нет Салона — нет образца для учеников, нет возможности сравнивать приемы письма; эти юнцы не услышат более ни суждений учителей, ни критики любителей и писателей, ни голоса публики, вкус которой им рано или поздно придется удовлетворять.

Как глуп, как отвратителен тот, кто завистливо препятствует образованию молодежи и лишает радости целую нацию. Но есть еще нечто худшее.

Не знаю, как это бывает, но толпа редко собирается перед посредственным

произведением. Почти так же редко бывает, чтобы наша легкомысленная молодежь толпилась в Тюильри вокруг женщины уродливой. Толпа обладает инстинктом, который ее ведет.

Нет Салона — и народ, лишенный ежегодного зрелища, куда приходил он совершенствовать свой вкус, остановился в своем развитии. А ведь вы знаете лучше меня, как велико воздействие национального вкуса на процветание искусства. Искусство пребывает в небрежении у народа невежественного. Оно быстро движется вперед у народа просвещенного. И чего ради будет художник, живущий среди невежественного народа, выбиваться из сил, ища рукоплесканий, которых он может достичь более дешевой ценой. Он рассудит: «Я преуспеваю, и этого с меня достаточно».

Нет Салона — нет соревнования между мастерами, нет соперничества, порождающего великие усилия, нет страха перед судом публики. Удастся художнику провести невежду, любителя, пользующегося плодами его дарования, — и успех его обеспечен.

Я предвижу то время, когда стараниями господина де Лаборда у нас не будет ежегодной выставки из-за отсутствия картин.

На месте министра я считал бы, что искусства во Франции поддерживаются лишь длительным существованием этого института; я полагал бы, что его отмена ускорит вырождение искусства на добрую сотню лет; я не потерпел бы, чтобы чья бы то ни было прихоть стала причиной перерыва в его развитии; я велел бы намекнуть на это обстоятельство частным лицам, нагло отдающим предпочтение себе перед лицом народа. Быть может, вы назовете подобное предупреждение проявлением деспотизма; быть может, вы усмотрите в нем первое посягательство на свободу и на собственность, — мне это безразлично.

После этой предварительной декларации, облегчившей мне душу, перейду к рассмотрению картин, которыми нам позволено было насладиться. Вы желаете, чтобы я был краток. Я постарел, обленился, исчерпал все свои запасы; мне осталось сделать так мало замечаний об искусстве, что я без труда смогу удовлетворить ваши требования.

Итак, в следующем письме я расскажу о г-не первом художнике короля, Буше, и о г-не директоре нашей школы, Мишеле Ванлоо[3].

БУШЕ. *Цыганский табор.* Престарелый атлет не пожелал уйти из мира[4], не выступив еще раз на арене; я подразумеваю Буше. Этот художник выставил *Цыганский табор,* или *Караван,* во вкусе Бенедетто ди Кастильоне, картину в десять футов шириной и шесть футов высотой.

В ней по-прежнему видна плодовитость, легкость, пыл; я даже удивился, что они так умеренны, ибо старость людей здравомыслящих вырождается в болтовню, в пошлость, в глупость, а старость безумцев клонится все более к буйству, к сумасбродству и к бреду. О, каким несносным старцем буду я, если господу угодно будет продлить мои дни!

Возле этой картины следовало поставить одного из тех зазывал, которых можно видеть при входе на ярмарочные увеселения; он орал бы: «Проходите, господа, здесь вы увидите великого буяна...» Любите ли вы человеческие фигуры? Их там видимо-невидимо; есть также лошади, ослы, мулы, собаки, птицы, стада, горы, мосты, множество аксессуаров, необычайное разнообразие действий, движений, тканей и одежд. Словом, великолепнейшая сутолока, которую когда-либо вам в жизни доводилось наблюдать.

Но из этой сутолоки получилась прекрасная живописная композиция. Группы были связаны между собой и расставлены с умом; освещение хорошо задумано и исполнено; аксессуары были размещены ловко и выполнены с хорошим вкусом; ни в чем не чувствовалось усилий; письмо отличалось смелостью

и умом, — во всем виден великий мастер. В особенности небеса, теплые, мягкие по тону, настоящие небеса, были вдохновенны и возвышенны.

Если, друг мой, вы встретите кого-нибудь, кто скажет, что *Караван* Буше — лучшая картина Салона, не возражайте ему; если встретите вы того, кто скажет вам, что *Караван* Буше был худшей картиной Салона, тем более не возражайте. Чтобы вас позабавить, я изображу этих двух лиц.

— Оспариваете ли вы те качества, которые я нахожу в картине Буше?

— Нисколько; но разве ее колорит хорош?

— Нет; он слаб и однообразен.

— А иллюзия?

— Ее нет вовсе.

— А где то волшебство, что сообщает картине глубину, что приближает и удаляет предметы, размещает их в различных планах, устанавливает промежуток между ними, струит между фигурами воздух?

— Согласен, здесь этого нет; это узенькая коробка, в которую вставлен, втиснут, зажат караван.

— А перспектива, которая всему дает истинные пропорции?

— Ее нет вовсе.

— А что скажете вы о тех фигурах, которые помещены позади осла, на третьем плане?

— Что они слишком сильно написаны.

— А о человеке, который бежит впереди?

— Что он слишком мал для занимаемого им места.

— А о главной фигуре?

— О какой? О женщине верхом на лошади?

— Именно о ней.

— Что, хотя ее одеяние чересчур просторно, наряд ее хорош, у нее красивая прическа, лицо ее приятно по выражению и что нельзя по справедливости отказать в подобной же похвале женщинам на заднем плане, в глубине.

— Да, но тон тела?

— О, я согласен с вами, он серый и свинцовый.

— Бурдон удачно использовал серые тона; Буше их изучил, но он злоупотребляет ими. Эта вещь нуждается в более резких тенях, в тонах более решительных для групп первого плана. Не знаю, как вообще я различаю планы на этой картине; их там просто нет. Чересчур многочисленные отсветы дробят массы и разрушают производимое ими впечатление. Неужели вы полагаете, что удачно было написать женщину, сидящую спереди, одним цветом с тем, что находится в середине полотна? Уж не сомневаетесь ли вы, что фигура более красочная и более мужественная по своему характеру сильнее выделялась бы на фоне других и что последние от этого выиграли бы?

— Не могу не согласиться с вашим замечанием; но зато вы согласитесь со мной, что картина эта вообще хорошо нарисована.

— Только слегка манерно.

— Что редкий художник так долго сохраняет мощь своего таланта. Обладать в шестьдесят восемь лет всем жаром юности!

— Но что прикажете делать с жаром, который оставляет меня холодным? Что говорит моему сердцу, моему разуму все здесь нарисованное? Где среди множества этих происшествий то, что задевает меня за живое, волнует, вызывает во мне интерес?

— Именно эти мысли высказывал я Шардену, а он поднял меня на смех.

— Не прекословьте Шардену; это плохо, и Шарден отлично это знает. Кастильоне выразителен, а эта картина пресна.

И оба собеседника правы. Перейдем к Мишелю Ванлоо.

МИШЕЛЬ ВАНЛОО. *Портреты г-на и г-жи де Мариньи.* Произведения этого художника отличаются тщательностью работы и близостью к натуре. *Портреты г-на и г-жи де* Мариньи очень хороши, несмотря на их недостатки. Прекрасно изображены ткани, особенно платье и пеньюар жены, хотя шелк платья мог бы ласкать взор еще больше. Цвет тела передан плохо, похвалить его не могу. Нет тонкости тонов, нет полутеней; тени почти везде чересчур темны и густы. Руки жены неизящны, написаны робкой кистью; они должны быть розовее, чем грудь, особенно кончики пальцев; грудь словно гипсовая. Муж написан холодно, он в платье из камлота; весь абрис его фигуры жёсток, выдает плохой вкус. Говорят, что г-жа де Мариньи красива, а на портрете у нее слишком мал лоб, слишком велик рот, исчезла характерная для нее томность. Публика считает, что картина изображает домашнюю сцену, где ревнивый муж допрашивает жену и пытается угадать по выражению ее лица, правду ли она ему говорит, а та весьма искусно притворяется, будто на нее возводят напраслину. Из-за сплетен, ходивших некоторое время тому назад по Парижу, в этой картине видят то, чего, быть может, без этого не заметили бы. Как бы то ни было, Мишель оставил Рослена далеко позади.

Но я вижу, что, если начну рассказывать вам об остальных пяти или шести картинах Ванлоо, мое письмо чрезмерно затянется. Позвольте отложить это до завтра или послезавтра.

Немка, играющая на арфе. Вы лишь недавно вернулись из Германии, мой друг, и, несмотря на плохое зрение, посматривали там на женщин; скажите, красивы ли они? Мишель Ванлоо изобразил одну из них играющей на арфе. Ни живости, ни выразительности; голова большая, руки худы, их контуры некрасивы; эти руки, хоть и тощи, не соответствуют долговязому туловищу. Поза вымучена, складки одежды на ногах лежат плохо, перехода ступней в голени не чувствуется. Стоящим вокруг слушателям ее музыка доставляет, видимо, не больше удовольствия, чем мне — ее внешность; на лицах не видно скуки, но нет и оживления, они равнодушны. Если мужчина в синем скажет: «Мне приятно слушать», я не поверю. Его голова выпадает из ансамбля, в лице нет благородства, ракурс не выдержан. Мужчина в лиловом, облокотившийся на спинку стула музыкантши, лучше всех: написан смелой кистью, сукно его платья выглядит великолепно. Вообще в картине царит ласкающая глаз гармоничность: колорит весьма ярок. Фон, или место, где происходит сцена, мне не нравится: разве можно выбрать для концерта помещение, дверь которого выходит прямо на улицу?

Испанка, играющая на гитаре. Вот испанка, которую я предпочел бы вашей землячке. Правда, лицо ее нельзя назвать ни красивым, ни изящным; оно не более выразительно, чем у играющей на арфе, в его чертах нет благородства. Руки слишком малы, написаны сухо и скупо. Нужно было бы не пытаться изображать их в ракурсе, ибо это трудно и вообще ракурс редко себя оправдывает. Но поза выбрана удачно, белый атлас платья чрезвычайно близок к натуре; то же можно сказать о красном бархатном плаще мужчины на переднем плане. Тот, что позади, чересчур мал ростом, а голова у него непомерно велика. Впрочем, кто поймет намерения художника? «Кто знает, о чем он думает?» — говорила одна девочка о своем попугае. Быть может, Мишель сделал эту голову столь неблагообразной для того, чтобы остальные производили более приятное впечатление? Испанцы на этой картине наслаждаются музыкой не больше, чем немцы на предыдущей. Если женщина играет плохо, то следовало по крайней мере пощадить глаза ее горемычных слушателей. Похвалить эту картину можно за близость к реальности, хорошее соблюдение перспективы, спокойную и в то же время эффектную гармоничность, прекрасные костюмы. В складках портьеры — собачка, с которой не стоит играть, так как она написана плохо.

Воспитание Амура. Какого черта этим занимается художник с ледышкой вместо сердца? Ах, мой друг, до чего безвкусно это *Воспитание!* Амур повернулся спиной; голова его — почти в профиль и почти вся в тени, а ведь это главный персонаж и головка Амура — благодарный объект для кисти. Полагаю, что автор не видел божка любви ни спереди, ни сзади. А Венера? Нельзя быть в хороших отношениях с матерью, будучи в плохих отношениях с сынком. Ее руки и ноги худы и малоподвижны, краски темны и непрозрачны, поза напряженная, лишенная изящества; Венера смахивает скорее на непривлекательного юнца в момент, когда он справляет нужду. Композиция задумана неплохо, но выполнить ее надо было лучше. Контуры ног Венеры, головы и ног Меркурия никуда не годятся; колорит темен, тени слишком черны, — словом, картина посредственная. Большой кусок атласа, накинутый на богиню, просто смехотворен; но что вы хотите? Мы умеем изображать атлас! Трактовка сюжета убога; нет ничего, что могло бы придать ему характерность. Перед нами молодой человек, женщина, ребенок; но это не хитрый Меркурий, не прекрасная Венера, не прелестный Амур. Венера — невинная простушка, неопытная в делах любви; Меркурий — деревенщина, он тяжеловесен и угрюм; Амур безлик, ибо повернулся задом. Ну, скажите теперь, способен ли я на злую критику, когда меня заденет за живое?

Женская фигура, изображающая Науку. Картина задумана широко; фигура удачна, одежда хороша, аксессуары на месте, но в характере лица нет ничего возвышенного: глаза посажены чересчур близко, нос слишком далек от подбородка, цвет тела желтоват, рисунок слаб, скуден. А волосы? Вы шутите, г-н Мишель, это не волосы, а просто желтая пакля. И зачем Науке улыбаться? Ведь она — особа серьезная, степенная, склонная к созерцанию и меланхолии. Уберите толстую книгу, и перед нами будет просто женщина, читающая Кребийона. Что за люди эти художники! Совсем не дают себе труда думать; их творения бывают готовы раньше, чем они поставят перед собой вопрос: «А что бишь я хотел изобразить?» Если я когда-нибудь попробую представить себе Науку, она будет вовсе не такой. Колено, прикрытое синей тканью, хорошо выглядит, эта ткань неплоха. К несчастью, один рукав держится на честном слове. Нужно было подтянуть тунику повыше, чтобы прикрыть низ правой груди, которая не являет взору ничего привлекательного. И уж не сломана ли рука, держащая книгу? Ответьте-ка, г-н Мишель!

Несколько портретов. Портреты, написанные Мишелем, отличаются сходством с оригиналами. Жаль, что вы не видели портретов Верне и Менажо, особенно последний: вы нашли бы, что краски хороши, густы, кисть смела, контуры правильны. Возможно, вам захотелось бы, чтобы тени были прозрачнее и рука мастера чувствовалась решительно во всем.

Как видите, мой друг, я избавлю вас от описаний, которые развлекали меня и давали пищу моему остроумию.

ЖОРА. *Давильня в Бургундии. Вечеринка у крестьянок.* Это — Жорá, все тот же Жорá. Выбрать такие сюжеты и такую натуру могут Тенирс или ван Остаде, а не художник вроде Жорá. Впрочем, хотя эти две картины и не очень хороши, но нельзя и сказать, что они очень плохи. Автор — добрый малый, большего от него не дождешься. Если я вам скажу, что у него лучшие в Бургундии виноградник и вино, вы ответите: «Ну, так пойдемте в его погреб, а в его мастерской нам делать нечего». Представляю себе разговор художника с вами: «Ну-с, как вы нашли мою *Давильню,* г-н Гримм?» — «У вас там неплохое вино, г-н Жорá». — «Согласен; но все-таки, как вам понравилась *Давильня*?» — «Сначала выпьем вашего винца, а о картине поговорим потом».

Выздоравливающая больная. Эта больная, по-вашему, выздоравливает?

Ах, г-н Жора́, вы недооценили, в какой она опасности; ей гораздо хуже, чем вы полагаете.

Вскорости вы увидите, как Улисс с помощью Алле побывал при дворе Ликомеда. Но разрешите Ахиллу провести еще одну ночь с Деодамией, а мне — поспать одному. Спокойной ночи!

АЛЛЕ. *Улисс, узнающий Ахилла среди дочерей Ликомеда*[5]. Прекрасный сюжет, друг мой: *Улисс, узнающий Ахилла среди дочерей Ликомеда* посредством известной вам хитрости. Вашему воображению представляется толпа девушек, с любопытством бросившихся к драгоценностям, которые разложил перед ними мнимый торговец, и вы замечаете, что одна, стройнее других, забыв о своей женской одежде — с помощью которой отец, старый Пелей, думал обмануть греков — и повинуясь лишь голосу мужества и своей природной склонности, завладела мечом, наполовину выхватив его из ножен, и внезапно приняла воинственную позу. Вы видите Деодамию, устремившую на нее взгляд, в котором светится беспокойство и удивление. Вы видите, как хитроумный Улисс, подперев голову рукой, глядит на нее, улыбаясь, и говорит себе: «Вот тот, кого я ищу». Но, друг мой, в вашем воображении встает множество прекрасных вещей, которых нет и в помине на полотне Алле. Тем не менее это одна из хороших картин Салона и одна из лучших, написанных этим художником. Похвала не преувеличена, скажете вы. Согласен. Отдельные планы ясны и четки, фигуры прекрасно расположены в перспективе, уменьшаясь с расстоянием; вся сцена полна спокойствия, даже, пожалуй, более, чем следовало бы, и величественна, хотя фигуры расположены несколько симметрично. С удовольствием смотришь и на отдельные фигуры и на группы. Однако при ближайшем рассмотрении замечаешь, что все лица схожи, одинаковы по контурам и сделаны с одной и той же натуры, что в Улиссе нет ни выразительности, ни характерности и что поза его ненатуральна. Правда, сам поэт говорит, что Улисс был низок ростом, большеголов, широкоплеч, но именно в этом случае художник должен был отойти от сказанного поэтом и постичь, что многое, так прекрасно звучащее в стихах, окажется невыразительным на картине. Бедра Улисса нужно было сделать более узкими, а ляжки и ноги — более худощавыми и стройными. Но общий недостаток картины тот, что фигуры по сравнению с огромными размерами полотна слишком малы и напоминают марионеток. Можно подумать, что эта картина — пейзажного или архитектурного жанра, для которых исторический сюжет лишь нечто второстепенное[6]. Деодамия равнодушна, даже угрюма, ибо не может решить, кто перед ней — мужчина или женщина; ее холодность поражает самым неприятным образом. Художник сделал ее чрезмерно высокой, отчего другая фигура переднего плана, и без того мелкая, кажется еще меньше.

Г-ну Алле можно сказать то, что сказали когда-то актеру, исполнявшему в пантомиме Агамемнона, который, чтобы казаться выше ростом, приподнимался на цыпочки. К тому же картина лишена всяческого стиля. Может быть, вы спросите меня, что я подразумеваю под стилем в живописи? Вопрос, пожалуй, неосторожный для человека, требующего от меня немногословных описаний; но успокойтесь, вы отделаетесь легким испугом. Стиль при любом сюжете, все равно, взят ли он из Священного писания или же из светской жизни, из истории либо вымышлен, требует умения найти лицо, характерное выражение и одеяние сообразно нравам, обычаям и привычкам эпохи.

В картине Алле свет распределен слишком равномерно, его ткани — из одного и того же куска и не гармонируют друг с другом. Хотелось бы, чтобы тени были шире и гуще, лица величественнее, ткани разнообразнее. Его рисунок вял и манерен. Деревья — синего цвета; синий и зеленый тона проступают всюду. Будучи художником исторического жанра, Алле, по-видимому, полагает,

что тщательная отделка рук и ног ниже его достоинства. Академии следовало бы установить правило ad hoc, обязывающее художника исторического тщательно выписывать руки и ноги, коль скоро он способен на это, или же заставить его научиться этому искусству, если оно ему не известно.

Не помните ли вы случайно картину под названием *Умирающий Скил, дающий советы своим детям*[7]? Так вот, проклятый Алле вздумал помешать нам предать эту картину забвению, чего она по праву заслуживала. Как он решился снова подсунуть нам эту тройку каторжников, преломляющих пучок стрел и претендующих на звание королевских сыновей? Разве эти фигуры не так же отвратительны, не так же уродливы и гнусны, как и на его прежней картине, выставленной два года тому назад? Отсюда я заключаю, что он — человек непомерного тщеславия, ибо только тщеславие может настолько пристраститься к собственному творению, что готово защищать его вопреки общему порицанию. Было бы правильнее вложить в руки этих трех негодяев не пучок стрел, а длинные галерные весла!..

ВЬЕН *Торжественное открытие памятника Людовику XV*. Вьен выставил лишь одну картину: *Торжественное открытие памятника Людовику XV*[8]. В глубине — конная статуя, а на переднем плане — комендант города, торговый прево и члены магистратуры, обходящие вокруг статуи. Сюжет скучноват, да и способен ли равнодушный художник оживить его? Я склонен думать, что в живописцах есть нечто общее с актерами: если и те и другие не умеют придать сцене живость, то навсегда останутся посредственностями. В картине Вьена все взаимно согласовано, детали недурны, но никакого эффекта нет и в помине; на нее надо смотреть с близкого расстояния, хотя в ней есть слабые места и, что вас удивит, довольно много погрешностей в контурах. Деревянные рука и нога бедного г-на де Шевреза вызывают у меня жалость. Все фигуры неуклюжи до смешного; особенно нелепы верховые на жалких клячах. По сравнению с этими лошаденками бронзовый конь совсем как живой, только что не ржет. Лица больше похожи одно на другое, чем на лица тех, с кого писаны, столь они заурядны; выбранные для них краски непрозрачны и темны. Остается упомянуть о двух или трех савоярах, кинувшихся подобрать с земли несколько серебряных монет.

Свободен и могуч полет воображенья,
Любые воплотить он может впечатленья[9].

Разве нельзя предположить, что люди, оттесненные солдатами, и зрители, которые в испуге отшатнулись от вздыбившихся лошадей, выглядели бы на полотне не менее жизненно и имели бы более благородный характер? А здесь изображена симметрично выстроенная процессия, от которой веет таким холодом, что хочется зевать. Почему художник не взглянул на картины Ван дер Мейлена? Он попытался бы сгруппировать трех или четырех всадников и использовать освободившееся пространство для сценок, если бы мог их придумать. Повторяю: никакого эффекта, к этому полотну подходят лишь для того, чтобы всмотреться в ткани, вышивки и прочее; все вымучено. Это жанровая картина, а вовсе не историческая.

Хотите узнать приятную новость? Картина этого художника *Венера, показывающая Марсу голубей, которые свили гнездо в его шлеме*[10], отправленная нами в Россию, не имела там никакого успеха. Из этого я заключаю, что чувство изящного развивается в тех краях чрезвычайно быстро, но там полагают, что в единственной стране, где еще умеют писать красками, нет ни единого художника, достойного этого двора... Я позволил себе плохую шутку, мой друг: в России есть люди, обладающие большим вкусом, и я приглашаю императрицу, генерала Бецкого и графа Орлова обратить внимание на эту картину и на

картину Казановы. Остальные faciunt ne nimis intelligendo ut nihil intelligant*[11].

ЛАГРЕНЕ. Помилосердствуйте, что за великое множество картин Лагрене! Если я займусь ими хоть немного, вы погибли, мой друг[12]. Это: *Церера, обучающая сельскому хозяйству Триптолема и кормящая его сына*[13]; *Марс и Венера, застигнутые Вулканом; Психея, посещающая заснувшего Амура*[14]; *Телемак у Калипсо, ласкающий Амура; Алфей, преследующий Аретузу, и Диана, превращающая его в реку, а ее в родник; Клития, покинутая Аполлоном; Вакх и Ариадна; Диана и Эндимион; Геракл и Омфала; Каллисто, выходящая из воды после купания; Грации: Эвфросина, Талия и Аглая; Единение Живописи и Ваяния.* Затем различные мадонны и младенцы Христы: *Богоматерь с ангелами, Богоматерь, забавляющая своего сына и святого Иоанна игрой с ягненком.*

И это — не считая пяти или шести картин, которые не были выставлены.

Поработано немало, но поработано скверно. Разве можно за пару лет создать три десятка шедевров? Художник губит себя; если он не поостережется, он лишится рисунка, изящества, цвета. «Auri sacra fames, quid non mortalia pectora cogis»**. Г-н Лагрене, не сомневаюсь, что в вашем кошельке лежит лишних четыре или пять сотен луидоров, но чести — ни крупицы. Некогда в Салоне смотрели лишь на вас; вы появлялись там собирать заслуженную дань похвал; сам Грёз завидовал вам. Стоило знатоку задержаться перед одной из ваших картин, и вы, остановившись за ним, слышали, как он восклицал: «О, как это прекрасно!» И вы возвращались в свою мастерскую или домой с душой, преисполненной радости; милей становилась вам ваша жена, нежнее ласкали вы ваших детей.

Ныне вы бежите от собственных работ, с тяжелым сердцем садитесь за обеденный стол; ваш малютка сын шепчет матери: «Наш папа сегодня не в духе...» А мать, знающая причину этого, грозит ему пальцем и шепчет в ответ: «Тише, сынок, замолчи...»

Запомните же раз и навсегда, что счастье не в золоте и что великий человек, вознесенный на вершину славы, счастливее вас, хоть и ходит в лохмотьях. Работайте меньше, но работайте лучше; собирайте меньше денег и больше похвал, поймите, в чем ваш интерес; гонитесь за славой, и вы заодно приобретете деньги.

Церера и Триптолем. Мне хотелось бы, мой друг, чтобы вы видели все эти картины. *Церере и Триптолему* нельзя отказать в кое-каких достоинствах. Эта вещь написана свободно и смело, одеяния изображены хорошо, твердой рукой, головные уборы — к лицу, и некоторые лица (правда, таких немного) довольно характерны, но все они похожи друг на друга: одни и те же лица, одни и те же руки, все с одной и той же натуры — нашлась хорошая, вот ее и подают под разными соусами. Везде царит убогая монотонность, красновато-кирпичный тон, от которого коробит. Нога у Триптолема искривлена, руки малы, как у женщины. Все лица невыразительны. Это — ремесленничество, искусное мастерство без творческого пыла, без широких замыслов; ни эффектности, ни гармоничности; унылая равномерность освещения, тени нигде не смягчены, в результате чего ткани получились одного и того же резкого тона. Г-ну Лагрене следовало вспомнить то, что он все время твердит своим ученикам: в тени краски неразличимы. Пейзаж на картине был бы хорош, не будь он так однообразно зелен и будь тени гуще. Вот что думают знатоки, мой друг, и что не преминут заметить любители и публика; но самый крупный недостаток, по-моему, — нарушение стиля. В таких сюжетах мне претит инфантильность фигур. Мне больше нравятся крестьяне и крестьянки в их первобытной простоте, чем недоноски не-

* Чрезмерно соображая, ничего не понимают (*латин.*).

** «О, проклятая жажда злата, на что только ты не толкаешь души смертных!» (*Вергилий.* Энеида, III, 56—57).

известно какого сословия, неведомо когда и где жившие; чем эта Церера, чей характер, движения, одежда, свободно распущенные волосы должны воплощать величие и мощь, как подобает богине земледелия, а вместо этого перед нами лесная нимфа или кормилица из предместья, в тонком белье, но без бюста; чем этот Триптолем, который должен быть мускулистым, загорелым, полунагим, гордым и благородным, а вместо этого перед нами восемнадцатилетний женоподобный сопляк, одетый с иголочки, словно в день конфирмации; чем эти мнимые пейзане, от которых разит фальшью. Меня тошнит от этого жеманства, которое лишает картину правдивости, характерности, примет времени, превращает сцену, имеющую глубокий смысл, в пустяк, годный лишь для красивого, пышного веера. Этот художник не знает, в чем цель его искусства, не знает, что такое поэтичность, не знает, что такое действительность, ему неведомо, что всякая поэзия приукрашивает ее; старых как мир Цереру и Триптолема он превратил в кукол. Братья Карраччи нахмурились бы, если б ученик представил им такую картину, и резкими взмахами кисти замазали бы эту пошлую сцену, которая должна быть исполнена величия. Я как будто слышу, что они говорят по этому поводу, но, жалея вас, не стану передавать их слова. Быть может, они пощадили бы рой амуров, порхающих по ветвям дерева, ибо эти амурчики премилы; Карраччи согласились бы с этим, но спросили бы: «А к чему они?»

Марс и Венера, застигнутые Вулканом. Эта картина, несомненно, лучшая из написанных г-ном Лагрене в нынешнем году. Она более эффектна; общий тон вполне сносен; контуры Венеры хороши, если не считать ног, слишком тонких внизу и очерченных грубовато. У Марса нет опоры, да и что это за Марс? Это сорокалетняя баба, переодетая мужчиной, с вывихнутым правым плечом; это не страстный любовник, а наглец; под стать ему и Венера: не богиня сладострастия, а распутница. Сравните эту Венеру с Венерой Лукреция! Сравните этого Вулкана с Вулканом Гомера! Г-н Лагрене, вы показали обманутого мужа, но показали его набитым дураком, а этого делать совсем не надо. В его тупой и некрасивой внешности нет ничего оригинального: самый заурядный рогоносец. А зачем эти фигуры так равномерно симметричны? Зачем так пунктуально соблюдать каноны искусства? Где смятение, где пыл страсти? Художнику с ледяным темпераментом вздумалось изобразить сцену, полную огня... Ложем Венере служит дрянной матрац из саржи. Да разве это ложе богини? Скорее это постель Вулкана: несвежие простыни, убогая комнатка, где сладострастием и не пахнет. Две трети картины занимает зеленый полог, на полу — зеленый же ковер. Красиво? Пусть так, но уберите эту вещь с моих глаз, и чтоб я ее больше не видел!

Психея, посещающая заснувшего Амура. Разве мы не читали у Овидия, у Лафонтена[15], у древних и новых поэтов, что Психея была прекрасна? Ну а художнику заблагорассудилось сделать ее чертовски уродливой чернушкой. Это плохо задуманная, плохо нарисованная фигура; единственная ее рука, которая видна зрителю, неправильно прилажена к телу; здоровенный желтый Амур, похожий на противного савояра, что моется летом у Нового моста, повернулся к ней задом. Какая-то рыночная торговка, славная тетушка, промолвила, взглянув на эту картину: «Это мальчик из Савойи, у него желтуха; вот сиделка поджидает, когда он проснется, чтобы поставить ему клистир». Вы не можете не почувствовать, подобно мне, всю справедливость этих слов. Эта картина лишена изящества и выдумки. Вам хотелось бы, чтобы художник на мягчайшем ложе усыпил нагого юношу редкой красоты; чтобы Психея в легком одеянии, с сердцем, трепещущим от любви и страха, вошла бы к нему на цыпочках; чтобы, держа в одной руке светильник, она другой рукой заслоняла его от лица спящего юноши и голова ее очутилась бы в полутени, а все тело было ярко освещено. Мне тоже пришлось бы по душе все это. В этом была бы выразительность, обая-

ние, таинственность. Вторая нелепость, допущенная художником, — ночная сцена, написанная днем. Перед нами действительно горящий светильник, но где же его эффект? И зачем отвратительный колорит, нагота, выделяющаяся на фоне красных и зеленых занавесей? Если нагое тело кажется черным рядом с грубыми и яркими занавесями, то представьте себе, каким бы оно было в соседстве с тонкими тканями, которые так хорошо подходят к телесному цвету.

Если бы мы вместе с вами стояли перед картиной *Телемак, очарованный нимфой Эвхарис и ласкающий Амура*[16], не сомневаюсь, что, помолчав и посмотрев с минуту, вы обратились бы ко мне с вопросом: все ли черты лица у Телемака на своем месте, не кажется ли вам, что один глаз у него выше другого? Кто это: сын Улисса, или какой-то святой Иоанн, или Антиной с завитыми локонами? Почему у нимфы такой плачевный вид? Не потому ли, что художник наградил ее таким нелепым плечом, скверно нарисованным и скверно написанным? А старец, кто он — Ментор или раздобревший святой Иосиф, жирный, как бернардинец, настоящая груда мяса и костей? Если отрезать крылышки у этого Амура, такого кругленького и мягкого, разве любой из нас не принял бы его без колебаний за младенца Иисуса? Это не что иное, как святое семейство, но лишенное крещения и обращенное в язычество. Произведение тусклое, без дарования, без гармонии, телесный цвет повсюду одинаков, все фигуры расположены в одном плане, тона резки, выдумка бедна. Тот, кто хотел бы приобрести какую-нибудь хорошую картину кисти Лагрене, поступил бы разумно, позаботившись об этом раньше.

Но посмотрите, как я снисходителен и к художнику и к вам; вы-то, я знаю, будете признательны мне, но неблагодарный художник — тот не почувствует благодарности. Я уж умолчу о его *Алфее и Аретузе*[17], о погрешностях в изображении Алфея, о громадных размерах этих фигур по сравнению с окружающими их предметами и о шерстяном клубке, который он запихал им между ног.

Его *Клития, покинутая Аполлоном* — вещь не прекрасная, однако она не так плоха, чтобы быть парной к *Алфею*. В фигуре Клитии есть достоинства; в особенности хороша верхняя часть; легкая ткань ее одеяния написана верно и приятна по тону. А Аполлон плох. Что означает его правая рука, положенная на грудь? Что говорит этот жест? Я считаю, что и руки человека, охваченного страстью, могут быть по-своему выразительны.

Руки, движимые ненавистью и мщением, иные, чем руки, послушные состраданию, изумлению, восхищению, скорби и желанию. Почему этот маленький крикун не устремляется к упряжке Солнца, а показывает нам свое толстое брюхо? Его кони неплохи, в них чувствуешь жизнь, огонь; но к чему писать их бурыми, цвета камня? Если когда-нибудь эта картина попадется вам на глаза и вы поставите в вину художнику, что правая нога Клитии плоха и неправильно написана, я не буду прекословить.

— Если бы весь этот скарб г-на Лагрене продавали с молотка, что посоветовали бы вы мне приобрести?

— Ничего!

— Но я все-таки намереваюсь кое-что купить, — скажете вы.

— Вернемся снова ко всем полотнам и поглядим. Коли вы располагаете достаточными средствами, чтобы разбазаривать их на плохую или посредственную живопись, я остановил бы свой выбор на *Вакхе и Ариадне* или на *Диане и Эндимионе*.

— Но взгляните сами на левую руку Ариадны, она непереносимо напряжена. У Ариадны лицо черное, без всяких переходов. Вакх напоминает святого Иоанна. А что тут делает этот Амур? Так и кажется, что художник, не сумев вложить любви в изображенных им героев, поместил ее аллегорию рядом с ними.

— Тогда ничего не покупайте.

— Тем не менее две эти небольшие картины написаны лучше других; краски их кажутся мне приятнее, палитра более сочна, и я в восхищении от этого Эндимиона, который, по моему мнению, и написан и нарисован превосходно.

— Тогда купите.

— Но вы ничего не сказали о *Единении Живописи и Ваяния.*

— Эти две фигуры хорошо расположены.

— А если мне выбрать эту картину?

— Выберите.

— Но две эти фигуры одного цвета; их лица отвратительны, им так чужды характер и стиль, будто они вообще не могут его иметь; и цвет и манера письма столь одинаковы, что тела во многих местах просто сливаются. Единство нужно, но не до такой же степени.

— Тогда не берите.

— Но я хочу, чтобы... вы перестали говорить со мной о Лагрене; довольно.

— Легко сказать. Я сбился с ног, я потерял зрение, я тратил попусту время перед картинами, ничем не вознаградившими меня за мою усталость, а когда я намереваюсь побеседовать с вами о них, вы отделываетесь словами: «ничего не хочу слышать...» Не тут-то было. Знайте же...

— Знать ничего не хочу.

— Да будет же вам известно, что у него есть весьма мало примечательная *Богоматерь с ангелами;* ее лицо посредственно.

— Не слушаю.

— Младенцу Иисусу добрых лет двадцать.

— Не слушаю.

— Общая композиция неудачна, а следовательно, никакого впечатления. Бегите, я последую за вами. Да будет же вам известно, что в *Купании младенца Иисуса* богоматерь не удалась, что поза ее плоха, что у нее мужицкие голова и руки, что ее дитя с ног до головы — сплошной кусок кирпича; рисунок тяжел. кирпич однотонен. Вы затыкаете уши? Так я буду кричать. Знайте же, что в *Богоматери, забавляющей своего сына и святого Иоанна игрой с ягненком* нет ровно ничего — ни больших недостатков, ни больших красот; что ее можно принять за эмаль и что вообще все вещи Лагрене отчасти напоминают эмаль...

— Вы умолкаете; благодарение богу, вам нечего больше сказать.

— Простите; в *Купании младенца Иисуса* есть маленький ангел, держащий в руках покрывало; он необычайно красив. Право, друг мой, вы несправедливы. Вы удираете, и, уезжая, вы нацепили на меня свой фартук, всучили мне свой инструмент; я тружусь, а когда вы возвращаетесь, вы не хотите удостоить мой труд ни единым взглядом. Есть еще *Геракл и Омфала.*

— Снова кисти Лагрене?

— Ну да; затем *Три Грации — Талия, Эвфросина и Аглая*[18]. Я не буду жесток и не покажу вам то, что художник, последуй он моему совету, должен был бы скрыть.

— Вот это честно.

— Однако в *Грациях* есть некоторые подробности, на которые не без удовольствия глядели бы наши вертопрахи — ведь *Грации* нагие. Вопреки Нежону, та, что держит венок из цветов, красива; прелестно ее лицо с тонкими чертами. Я даже не против той, что повернулась к нам спиной. Но третья, которая изображена посередине, угрюма, и пусть говорят о ней и делают с ней все, что угодно, я не стану ее защищать; тело у нее напряжено, лицо — Магдалины, а целое...

— А целое?

— Ах, вы хотите теперь, чтобы я продолжал, но я не желаю говорить.

— Нет-нет, заканчивайте, ради бога, вам самому до смерти этого хочется.

— Целое написано сухо, краски тяжелые, в них преобладают коричнево-красные тона; однообразно до тошноты — ни переходов, ни полутонов.

Этот Лагрене — бедняк среди своих богатств; он пишет хорошо, его манера правдива и четка, рисунок тонкий, у него приятная кисть, но он не мыслит и не чувствует; он не обладает стилем, а может быть, он и не знает, что это означает; это холодный и монотонный копиист натуры; он скуп на деньги и на идеи; всякий раз одни и те же фигуры и всякий раз схожие с двумя-тремя уже знакомыми нам моделями; он таков, и он не в состоянии сотворить ничего иного. Разве не мог бы этот живописец дать синее без синего, красное без красного и больше смягчить свои краски? Кожа написанных им женщин мертвенно бледна, под ней не бежит, растекаясь по жилам, кровь; он превосходный учитель чистописания, но, когда он пишет скоро, он пишет плохо.

Не пугайтесь размеров этого письма; остальные будут короче, или, вернее, каждое будет касаться большего числа художников.

Ну, видели ли вы нашу общую приятельницу? Вся эта пресловутая ссора происходила лишь в вашей голове, которая не всегда столь разумна, как вы полагаете. Говорили ли вы с ней? Хочет ли она, чтобы я любил ее, презрев все остальное? Это улыбается мне как нельзя более, ибо нет, по моему разумению, ничего более сладостного, чем создавать свое собственное счастье и счастье беспорочнейшего в мире существа, вкушающего первую каплю невинного наслаждения. Она хочет, чтобы я работал? Так я буду работать. Каждое ее желание станет моим желанием. Иначе и быть не может.

АМЕДЕЙ ВАНЛОО. *Портрет прусского короля во весь рост.* Вы думаете, мой друг, что, кроме вас, никто не имел удовольствия видеть это редкостное и замечательное двуногое существо? Не заблуждайтесь! Пока вы беседовали с ним в Потсдаме и положа руку на сердце клялись ему, что мы вовсе не питаем антипатии к поэзии, — придирчивыми занудами сделал нас философский дух, не довольствующийся пирожными с кремом, — мы созерцали сколько душе угодно его величество на картине Амедея Ванлоо. Вот мое впечатление.

Туловище несколько велико для такой головы и ног, показавшихся мне тонкими. В лице — большая самоуверенность. Глаза красивы, но взгляд пронизывающий и суровый. Рот небольшой, в нем есть что-то общее с пастью тигра; он внушает страх, не хочется подходить близко. Что касается портрета в целом, то он, конечно, не лишен достоинств: хорошо скомпонован, гармоничен, колорит ярок и правильно выбран. Контуры верны, но поза вяловата; представляется, что она должна быть более благородной, уверенной, гордой, решительной. Если бы фон был светлее, а тона — мягче, то фигура лучше выделялась бы; а более яркие и широкие блики света на платье сделали бы незаметными черные пятна, вредящие плавности очертаний фигуры.

Гименей хочет зажечь свой факел от факела Амура. Сюжет аллегорический и неясный. Что за Гименей! Хилый, щуплый, сухопарый, словно аршин проглотил; он как будто попал в лапы Кейзера. Поскольку из двух зол надо выбирать меньшее, я предпочту Амура, который рядом с ним. Художник не уразумел, что место действия должно быть приятным для глаз, воздух — спокоен и чист; не догадался оживить картину распустившимися цветами, деревьями со свежей листвой. Вечно люди бросают то, что им хорошо знакомо и что они делают отлично, и принимаются за то, чего не знают и с чем справляются плохо.

ШАРДЕН. Мне следовало бы перечислить вам картины Шардена и отослать вас к тому, что я говорил об этом художнике в предшествующих Салонах; но я люблю повторять свою хвалу, и я уступаю этой природной склонности. Хорошее обычно будоражит меня куда сильнее, нежели дурное. При виде дур-

ного я в первую минуту выхожу из себя, но это преходящий порыв. А восхищение прекрасным запечатлевается надолго. Шарден не исторический живописец, но он великий художник. Художники должны учиться у него гармонии, этому редчайшему качеству, о котором все говорят и которое постигают лишь немногие. Задержитесь подольше перед прекрасным Тенирсом или прекрасным Шарденом; сохраните в своей памяти впечатление, сравнивайте затем с этим образцом все, что увидите, и верьте, что вы обретете редчайшую тайну — быть до конца удовлетворенным.

Атрибуты искусств и дарованные им награды[19]. Все видят природу, но Шарден видит ее хорошо и умеет передать так, как он ее увидел: доказательство тому его полотно *Атрибуты искусств*. Как соблюдена здесь перспектива! Какие рефлексы отбрасывают предметы друг на друга! Какие четкие объемы! Не знаешь, в чем именно кроется очарование, ибо оно разлито повсюду. Ищешь взором тени и освещенные места, знаешь, что они должны там быть, но они не бросаются в глаза: предметы без малейшего принуждения отделяются друг от друга.

Возьмите самую маленькую картинку художника — персик, виноград. грушу, орех, чашку, блюдце, кролика, куропатку, и вы обнаружите великого и глубокого колориста.

Глядя на его *Атрибуты искусств,* услажденный взор удовлетворен и покоен. После долгого созерцания этой картины остальные кажутся нам холодными, вырезанными из картона, плоскими, лишенными гармонии. Шарден стоит между природой и искусством; подражания природе другими художниками не могут сравниться с ним. Технические приемы живописи совершенно не чувствуются, они незаметны. Это гармония, выше которой нечего желать; она незаметно пронизывает его творения, таится в каждой их частице, она подобна духу, о котором богословы говорят, что он ощущается во всем и скрыт в отдельной песчинке. Но следует быть справедливым, то есть искренним с самим собой. Меркурий, символ ваяния, показался мне несколько суховатым по рисунку, немного светлее, чем нужно, и слишком резко выделяющимся среди всего остального: он не создает того впечатления, которое мог бы создавать. Художнику не следовало брать в качестве модели новый гипс; гипс запыленный более матов, и игра его богаче; мы так давно не рисовали гипсовые слепки, что разучились это делать, и к тому же рисунок всей фигуры не безукоризненный. Шарден. старый чародей, из рук которого время не похитило еще его великого жезла. Картина *Атрибуты искусств* — повторение той, которую он писал для русской императрицы, но та совершеннее. Шарден охотно делает копии своих картин. и это наводит меня на мысль, что он тратит немало труда на свои работы.

Женщина, вернувшаяся с рынка. Эта повариха, вернувшаяся с рынка, тоже повторение вещи, написанной художником сорок лет тому назад. Что за прекрасная вещица! Если у Шардена есть недостатки, то это следствие присущей ему манеры, и потому вы встретите их повсюду; по той же причине он никогда не утрачивает того, что в нем совершенно. Здесь он так же гармоничен; такое же сочетание рефлексов, то же правдоподобие эффектов — вещь редкостная. ибо нетрудно достичь эффекта, когда позволяешь себе вольности, когда изображаешь глубокую тень, не заботясь о том, что ее производит[20]. Но быть одновременно пылким и убежденным рабом природы и хозяином искусства, обладать гением и рассудком — это сочетание кажется недостижимым. Жаль, что он всюду следует своей манере и она, будучи уместна в одном случае, становится порой тяжелой и грубоватой. Она чудесно сочетается с темным и матовым предметов неодушевленных, с их прочностью и тяжестью, она спорит с нежностью предметов чувствительных. Взгляните же, какова она здесь, в этой жаровне, хлебах и прочих предметах, и судите, так ли она хороша, когда пишешь

лицо и руки служанки, пропорции которой к тому же, кажется мне, чересчур велики, а поза манерна.

Шарден — строгий подражатель природы, суровый судья по отношению к самому себе; виденную мною его картину *Дичь* он не окончил единственно потому, что кролики, с которых он писал, протухли и художник решил, что, пользуясь другими, он не сумеет достичь задуманной гармонии. Все те, которых ему приносили потом, были либо слишком темными, либо слишком светлыми по тону.

Два барельефа. Модели этих двух небольших *Барельефов* неудачны, это скульптура посредственная; несмотря на это, они приводят меня в восхищение. Глядя на них, понимаешь, что можно достичь гармонии и колорита там, где это казалось бы невозможным. Они белые, но в них нет ни белого, ни черного; в них нет двух одинаковых тонов и тем не менее полнейшая согласованность целого. Шарден был прав, когда сказал одному из своих собратьев, рутинному живописцу: «Разве художник пишет красками?» — «А чем же?» — «Чем? Чувством...» Это оно видит, как играют свет и отблески на поверхности предметов. Это оно схватывает и передает каким-то чудом их не постигаемые глазом переходы.

Кабанья голова. Такая кабанья голова меня не прельщает. В целом она неплоха, но кисть тяжеловесна, детали не выписаны. Есть морда животного, но нет ни непосредственности, ни таланта, которые мне хотелось бы видеть.

Две картины с фруктами. Эти картины с фруктами очень малы. Шардену достаточно одной груши или грозди винограда, чтобы поставить свое имя. Ex ungue leonem*. И горе тому, кто не сумеет распознать льва по его когтям.

Две картины с дичью. — Что это за куропатка? — Разве вы не видите? Куропатка, вот и все. — А другая? — Еще одна куропатка.

Вот, мой друг, я отправил вам шесть писем и расправился с шестью живописцами. И вы после этого говорите, что я не держу данное мною слово!

ЛАТУР. Утомленный, я покинул Салон и забрел к Латуру, странному человеку, начавшему изучать в пятьдесят пять лет латынь и забросившему искусство, в котором он преуспевает, для того, чтобы погрузиться в пучины метафизики, от которой у него окончательно помутится рассудок. Я застал его за работой; платя дань памяти Рету, он писал его портрет, взяв за образец другой портрет своей же кисти, которым он не был доволен. «Я затеял удачную игру, — воскликнул он, — беспроигрышную! Добьюсь удачи — меня ждет похвала хорошего художника; постигнет неудача — утешусь похвалой друга». Он признался мне, что бесконечно обязан советам Рету, которого считал единственным художником, равным себе по дарованию, умеющим поделиться секретом мастерства; что именно он научил Латура находить нужный поворот головы и передавать воздушное пространство между фигурой и фоном так, чтобы отблеск освещенной стороны падал на фон, а с фона на теневую сторону; что была ли тому причиной вина учителя или вина ученика, но только ему стоило неимоверных трудов усвоить это положение, несмотря на его простоту; что, когда отблеск слишком силен или слишком слаб, вы вообще не передаете природу, вы только живописуете; ваша кисть или слишком слаба, или слишком жестка, а следовательно, вы перестаете быть правдивым и гармоничным.

Латур трудился — я отдыхал. И отдыхая, расспрашивал его, а он мне отвечал. Я спросил его, почему в такой превосходной вещи, как *Девочка с черной собакой* кисти Грёза, в которой труднейшее искусство живописать тело доведено до высшего совершенства, художник не сумел передать легкую ткань и край рубашки, прикрывающий одну руку девочки, похож на кусок камня, изборож-

* По когтям [узнают] льва (*латин.*).

денного складками. «Причина этого недостатка, — сказал он мне, — та же, что и причина бесчисленного множества других, более существенных. А все происходит оттого, что мы слишком рано начинаем проповедовать детям необходимость приукрашивать природу, когда прежде всего нужно добросовестно передавать ее. Они занимаются этим приукрашиванием, не постигнув толком, что это такое, а когда требуется точное подражание природе, каковое бывает неизбежно в малом, становятся в тупик».

Мне захотелось узнать, что подразумевал он сам под *приукрашиванием природы*, и я с удовлетворением услышал, что художник, подчинивший себе неблагодарную природу, неохотно поддававшуюся его мастерству, и преуспевший лишь благодаря труду и размышлениям, придерживался одних со мной воззрений.

— Наставники наши, — сказал он мне, — совершают две важные ошибки: первая — они слишком рано начинают внушать юношам мысль о необходимости приукрашивать природу; вторая — они преподносят ее им, не связывая ни с какой идеей, и некоторые из этих юношей начинают рабски подчиняться античным пропорциям, линейке и циркулю, от чего им уже никогда не избавиться, и они остаются на всю жизнь лживыми и холодными; другие же предаются разнузданности воображения, приводящей их к фальши и манерности, от которых они также не смогут никогда избавиться.

— Вот что я подразумеваю под приукрашиванием природы, — продолжал он. — Ни одно существо в природе, а следовательно, и в искусстве, не остается праздным. Но все в большей или меньшей мере должны претерпевать тяготы своего положения, несут на себе их более или менее заметный отпечаток. Художник должен подметить этот отпечаток — идет ли речь об изображении короля. военачальника, министра, и надо, во-первых, чтобы в этих персонажах было наиболее полно выражено их положение; но так как всякое изменение одной части оказывает то или иное воздействие на все остальные части, надо, во-вторых. сообщить каждой части в нужной степени полагающееся ей отличие так, чтобы король, чиновное лицо, священнослужитель обладали не только внешностью или типом короля, чиновного лица, священнослужителя, но чтобы в них с ног до головы сказывался их ранг. Прибавьте к этому долгому, мучительному, труднейшему изучению, ко вкусу, который оставляет воображению художника известную свободу, — прибавьте к этому некую долю преувеличения, ровно столько, сколько требуется для того, чтобы сцена и действующие лица поражали воображение, и о ваших фигурах скажут, как говорили о фигурах Рафаэля, что хотя они, быть может, нигде и не существуют, тем не менее вам кажется, будто вы встречали их уже давно и повсеместно...

Вы видите, что это как раз то, на что указывал я в моем вступлении к Салону 1767 года.

Но не хочу от вас ничего скрывать. Он признался мне, что страсть приумножать и преувеличивать красоты природы слабеет по мере того, как художник приобретает опыт и мастерство, и наступает час, когда природа начинает казаться такой прекрасной, такой единой и целостной даже в своих недостатках. что стремишься передать ее именно такой, какой видишь, — стремление, которому мешает лишь привычка к приукрашиванию и крайняя трудность быть правдивым в достаточной степени, чтобы нравиться, следуя по этому пути... Это последнее положение, как вы знаете, подсказано мне чутьем, в чем вы убедитесь. перечитав первую главу моего небольшого трактата о живописи.

Но обратимся к произведениям этого художника.

Головы. Знаете ли вы, что это такое? Четыре шедевра, заключенные в одну еловую раму, четыре портрета. Ах, друг мой, что это за портреты, и в особенности портрет аббата! Это сама правда и простота, примеров которой я, кажется,

еще не видывал: ни на йоту манерности, чистейшая и безыскусственная природа, никакой нарочитости в письме, никаких надуманных контрастов в колорите, принужденности в расположении. Любуясь этим куском полотна, величиною с ладонь, человек образованный, размышляющий воскликнет: «До чего же трудно искусство живописи!», а человек образованный, но не задумывающийся над этими трудностями, воскликнет: «О, как это прекрасно!»

Он выставил эти портреты, чтобы дать нам почувствовать свою высшую власть; чтобы показать нам, как огромно расстояние, отделяющее превосходное от хорошего; и он может быть уверен, что, взглянувши раз в тот угол, куда запрятали его работу, трудно смотреть на другие работы того же жанра.

Но так как у меня остается время и место, мне, да и вам также следует разделаться с полдюжиной бездарностей, которые все вместе не стоят и одной строчки:

с Франсиском Милле, который, как говорят, весьма порядочный человек, но скверный пейзажист;

с Антуаном Лебелем, тоже славным малым и тоже скверным пейзажистом;

с Гютеном, картина которого *Служанка-саксонка* не представляет собой ничего особенного, хотя и прибыла издалека;

с Перроно, который некогда, казалось, намеревался кем-то стать, а ныне совершенно переменил свое намерение, о чем свидетельствуют три-четыре пастели, слабые по колориту, пресные и не оставляющие впечатления;

с Валадом, картины которого я никак не мог обнаружить, но это не самая большая из грозивших мне бед; Валад отнюдь не бедный живописец, но весьма беден в живописи, ибо невозможно быть одновременно тем и другим;

с Депортом-племянником, который не счел нужным идти по стопам своего дядюшки, бывшего весьма способным человеком;

с Жюльяром, чье несчастье заключается в том, что, видя природу такой, какой он ее видит, он тем лишает себя больших радостей и пишет весьма плохие вещи.

Хотя, как видите, я потерял немало сил, с превеликой быстротой разобрав всех этих господ, но могу вознаградить себя, когда речь пойдет о Лутербуре, Верне и Казанове. Молите бога, чтобы в день, когда я стану беседовать с вами о них, я не был чересчур в ударе. Покойной ночи. Я увлекся письмом, ужинать сели без меня, а я чувствую, что проголодался.

ВЕРНЕ. Похоже на то, что художники наши поклялись в нынешнем году быть ниже самих себя. Превосходные — только хороши, хорошие — только посредственны, а плохие — вовсе отвратительны. Вы и не догадываетесь, по поводу кого я делаю это замечание; по поводу Верне, да-да, того самого Верне, которого я так люблю, к которому питаю такую признательность и хвалить которого мне так приятно, ибо я удовлетворяю эту свою природную склонность, не впадая в лесть.

Несколько морских видов и пейзажей. Осматривая его полотна, вы остановились бы прежде всего пред *Бурей* и *Туманом.* Оба эти пейзажа исполнены мастерски, правдивы и лучше прочих по краскам, быть может, в силу того преимущества, что их написало время, как это бывает с творениями великих колористов. Верне в дружбе с временем, причиняющим много огорчений его собратьям. Почти все остальные его вещи лишены той силы, которая наличествует в пейзажах, упомянутых мною. В них есть какая-то вялость; краски резковаты, небрежен порой рисунок фигур, которые он пишет всегда легкой кистью; скалы однообразны, чувствуешь, что в изображении их автор набил себе руку. Это не означает, что их исполнение лишено подлинных достоинств, — если бы я увидел их первыми, я увлекся бы, но я сравниваю Верне с самим же Верне, и тут он сам себе

вредит. Большое достоинство писать легко, но навык следует скрывать, ибо он налагает на любое творение печать ремесленника. Я обращаю эти слова не только к одному Верне, но и к Сен-Ламберу, и к Вольтеру, и к Даламберу, и к Руссо, и к аббату Морелле, и к самому себе.

Верне всякий раз выставляет *Лунный свет;* есть он и здесь, и это прекрасная вещь. Правдивейшая картина, хотя я не поверил ей; чудесно подмечены и контраст и смешение лунного света и огней. Что за глубина сцены, как слабеет постепенно свет, как верны тона! Такие совершенные творения здесь наперечет. Если бы вы шепнули кому-нибудь на ушко, что манера письма, пожалуй, могла быть более уверенной, а отделка не так заметна, тот, кто услышал бы вас и понял, проявил бы себя человеком искусства, ибо только человек искусства отважится согласиться с подобным замечанием.

Выслушайте рассказ о происшествии, в котором все от слова до слова правда. Была ночь, вокруг меня все спало; я провел утро в Салоне. Вечером я припоминал то, что видел. Я взял перо; собирался было написать, что *Лунный свет* Верне суховат и что тучи слишком черны и недостаточно глубоки, как вдруг в окно увидел на небе луну, плывущую между туч, — именно то, что воспроизвел художник на своем полотне. Судите же о моем удивлении, когда, припомнивши картину, я не заметил никакой разницы между нею и зрелищем, открывшимся моим глазам: природа была так же черна, так же суха. Я чуть было не оклеветал искусство и чуть было не возвел поклеп на природу. Но я удержался и сказал самому себе, что не следует обвинять Верне в неправдоподобности, не разглядев его хорошенько.

Пасмурный закат — парная картина к *Лунному свету;* она вполне отвечает моему вкусу. Она полна удивительнейшей гармонии, это прекраснейший из видов; с некоторого расстояния создается полная иллюзия; но все скалы одинаковы, а природа не знает подобного однообразия: она нагромождает великое возле малого, ей ведомы причудливые формы, выходящие из рамок всех правил цвета и эффекта. Не без горечи я настаиваю на этих мелочах; быть может, не следовало бы замечать их перед лицом совершеннейшей гармонии, приведшей нас в восторг; но сейчас ее нет перед моим взором, чары ее бессильны, и, далекий от источника обаяния, я вновь обретаю всю свою беспристрастность.

Мало кто из художников умеет, подобно Верне, столь искусно располагать фигуры в пейзаже и так же хорошо писать их; почти во всех этих вещах они так же хороши, как и в первых его картинах, о которых я вам уже говорил; и в прочих снова велики и прекрасны.

Вернемся к картине, о которой я уже беседовал с вами и которая благодаря его дружбе досталась мне во владение. Мы отдали уже дань признательности, отдадим же дань справедливости. Я продолжаю настаивать: небеса, воды, разбитое грозой дерево, тучи исполнены величайших красот; но я не обманываюсь насчет остального. Несмотря на соблазн, извинительный для обладателя картины, я не очень доволен скалами, уступами и фигурами. Фигуры слишком велики, я это чувствую, и между ними нет той связи, которая позволяет образовать массу; быть может, этому помешал момент, выбранный художником. Пассажиры покидают один за другим судно, потерпевшее кораблекрушение; матросы, находящиеся на первом плане, могли быть если не прекрасней нарисованы, то, во всяком случае, более деятельными, занятыми более определенным делом. Надеюсь, что после этих слов вы поверите мне, если я скажу, что несчастный, подбирающий жалкие остатки своего скарба, и тот, другой, что бросает на небо яростные взгляды, — исполнены поистине рубенсовской силы. Иной найдет уступы белесоватыми, слишком однообразными по освещению и краскам, камни — слишком квадратными, окрашенными под гнилое дерево. Верьте, что я вполне искренен, когда говорю, что время, погасив блеск

уступов, сообщит им ту силу, которой ждешь от них ныне. Я не присоединяюсь к голосу критиков, недовольных формой и цветом камней, ибо это подражание природе, которую я столько раз наблюдал и которой не знает тот, кто не жил в гористой и болотистой местности. Ах, если бы фигуры были немного меньше! Но этого не исправишь; к счастью, я пригляделся к этому недостатку.

Не забывайте, что нам не хватает восьми огромных полотен Верне, которых лишил нас этот противный господин де Лаборд[21].

На ком я остановился? Кажется, на Рослене.

РОСЛЕН. У этого художника твердая кисть, он уверенно выбирает краски. Но в позах его фигур нет непринужденности, лица бездушны, аксессуары безвкусны, неудачно размещены и совершенно не гармонируют со всем остальным. Его *Портрет архиепископа Реймского* красив, кисть смела, но позировавшему пришлось запастись терпением. Это относится и к *Портрету министра Бертена:* видно, что он потребовал у живописца много труда и времени. Детали выписаны весьма тщательно, но эффектности нет; бросается в глаза напряженная, одеревенелая манера, с какой держится позирующий; это относится и к лицу, и к глазам, и ко рту, и к туловищу, и к рукам, и к ногам. Вот образец для учеников, как не надо позировать. А если еще поместить рядом картину Ван Дейка — это будет самый лучший урок на тему о том, какая разница между хорошей, простой натурой и смешным манерничаньем.

На другом большом полотне — три фигуры: это *Дама, ее зять и муж;* они находятся рядом по капризу художника, а не потому, что этого требует совместное участие в сцене. Картина посредственная: ни цельности, ни выразительности; предметы, находящиеся далеко, изображены точно так же, как и более близкие; везде один и тот же свет, одни и те же тени, и в результате — никакой глубины. Мужчина, опирающийся на спинку кресла дамы, чересчур нескладен, он не вписывается в общий ансамбль; голова его не соразмерна с плечами. Все смотрят в разные стороны: зять — направо, толстобрюхий муж — налево, а взгляд его жены обращен в пространство между ними, что очень забавно. Эти персонажи не знают, что делают: дама касается пальцами клавиш, не слыша музыки, которую не слушают и остальные. Видел я немало других портретов кисти того же Рослена; о них лучше умолчать, ибо они выполнены на один и тот же манер и позы их явно взяты у манекенов. Позировавшие давали художнику посмотреть на их лица пять-шесть раз, а затем он заканчивал, как мог, — ни правдивости, ни простоты, ни гармонии. Один из лучших — *Портрет девушки,* чье лицо полускрыто покрывалом; это придает ей не совсем обычный вид. Но достоинства портрета не столько в этом, сколько в приятности цвета, смелости кисти, некоторой гармоничности. Можно сказать, что здесь Рослен решился на непосильную для него задачу: хорошо задуманное покрывало, которое должно свободно развеваться вокруг головы, словно бы прилипает к ней.

Кисти того же живописца принадлежат здесь две *Картины в историческом жанре,* две *Головы, или Этюды характеров, Бюст или бронзовый барельеф покойного аббата Гужено.* Все это довольно посредственно. Надо, чтобы каждый занимался своим делом: предоставьте барельефы Делапорту или Шардену, а этюды и картины на исторические темы — Вьену.

ДРУЭ. Мне кажется, что после Рослена можно и не говорить о Друэ. *Портрет княгини де Кариньян* — не из худших его произведений; но лучше всего ему удались портреты *архиепископа Руанского* и *мадемуазель де Ланжак.* Первый, представьте себе, очень красив и заставляет вспомнить времена Ларжильера: рисунок, манера письма, одежда — все хорошо; совсем нет той белесой, унылой краски, на которую щедр этот художник; тона отчетливы, вполне гармони-

руют друг с другом. Отдельные *Головы* не выдерживают критики: мужские, женские, детские — все они тусклы, одноцветны, округлы, словно у канонников, одинаковы на вид, как будто отлиты с помощью одной и той же формы. Что касается *Портретов г-жи Дюбарри* (на одном она — в мужском наряде, на другом — в женском), то еще недавно та, с которой они написаны, была притчей во языцех всего Парижа. Светские люди считают, что портреты непохожи и Дюбарри была красивее; художники добавляют, что лицо можно было сделать более привлекательным, поза на *Портрете в мужском платье* так вымучена, что на нее неприятно смотреть: никакой цельности, голова несоразмерна с корпусом, одежда скрывает хилое, сухощавое, тощее тело.

Художник не сомневался, что эти два портрета привлекут больше внимания, чем все остальные картины в Салоне. Поэтому он вложил в них все свое мастерство, и если они дурны, то это доказывает, что живописец не всегда властен добиться успеха. Заранее поставленная задача и старания выполнить ее могут поселить в его душе беспокойство, сделать его кисть неуверенной. Это, несомненно, произошло с Друэ; могло бы произойти и с более выдающимся художником. Это мне даже приятно, ибо свидетельствует, что мы, простые смертные, имеем кое-какие преимущества перед сильными мира сего: с ними талант чувствует себя стесненным, робеет, а с нами он может быть самим собой, пользоваться полной свободой. Я уверен, что если уступлю когда-нибудь желанию Латура, то мой портрет он напишет лучше, чем некогда — портрет короля.

КАЗАНОВА. Если вам скажут, что все самоубийцы безумны, — не верьте этому. Уверяю вас, что несчастный Дебросс был в здравом уме и владел собой, как никто; Катон и тот не был столь хладнокровен. Накануне смерти он писал нескольким лицам, и его письма по своему характеру вполне отвечали назначению, в зависимости от того, кому были адресованы. Как умный человек, готовящийся к длительному путешествию, он предусмотрел все, привел свои дела в полный порядок.

В субботу Дебросс пришел ко мне, уселся и сказал: «Вы предугадали, что мой безрассудный брат столкнет меня в пропасть, из которой я не выберусь. Ваше пророчество исполнилось; передо мною либо бесчестье, либо смерть, и вы поймете, что выбора у меня нет».

Он говорил с полным спокойствием и хладнокровием, как если бы речь шла о другом человеке. На его лице не было ни малейших следов волнения. Зачем волноваться тому, кто убежден, что жизнью нечего дорожить, что смерть — пустяк и переход к ней совершится безболезненно?

Я ответил, что в случае какого-либо тяжелого, неизлечимого недуга я не стал бы его разубеждать; но мне не верится, что столь умный человек, как он, может покончить с собой из-за денежных неприятностей или сплетен. «Сколько вам лет?» — спросил я. — «Тридцать один год». — «Как! Вы совсем еще молоды, прекрасно знаете жизнь, отлично умеете вести дела, упорны в достижении цели — и не знаете, какие возможности у вас остались?» Как видите, мой друг, я говорил о его жизни, словно о банковской акции. Рассказал ему о Самюэле Бернаре, который в двадцать четыре года был готов истратить все свое состояние и остаться на улице голым в зимнюю пору, лишь бы погасить долги, сделанные в юности, — настолько он был уверен, что вскоре станет вдвое богаче, чем был. «Надо, сударь, утаить от кредиторов хотя бы незначительную сумму, — сказал я, — сесть в почтовую карету и отправиться на поиски удачи. Вы найдете ее, через десять лет уплатите все старые долги, разбогатеете и будете благодарны судьбе, которая привела вас ко мне, чтобы я отговорил вас от пагубного замысла». Я привел в пример еще одного своего знакомого, который

трижды разорялся. Дебросс улыбнулся и перевел разговор на другую тему, не связанную с его положением; он оставался все так же хладнокровен и преисполнен того же здравого смысла. Меня позвали обедать; я пригласил его к столу, он отказался; мы расстались, а сейчас я узнал, что Дебросс прострелил себе голову. Все утро я не находил себе места. Меня несколько успокоила лишь мысль, что он умер сразу. Его нашли сидящим уронив голову за столом, перед портретом прусского короля.

Мы — игрушки судьбы, не более, так считает Казанова. Господь бог окутал непроницаемым мраком участь, предназначенную каждому из нас: «Caliginosa nocte premit Deus et ridet»*. Нечего сказать, хорошее занятие для того, от кого мы ждем благодеяний! Однажды этот художник, выйдя из-за стола вместе с друзьями, направился в отхожее место; один из собутыльников, торопясь удовлетворить ту же потребность, попросил пустить его первым, что Казанова и сделал. Тут с крыши сваливается дымовая труба и насмерть убивает того, кому он уступил место. Так Казанова убедился в пользе вежливости и стал фаталистом. Его философия почти столь же хороша, как и его картины, которые в этом году были превосходны, хотя число их невелико: две — на охотничьи сюжеты, один большой пейзаж и два маленьких, вот и все.

Да, мой друг, толстый эпикуреец Казанова — весьма даровитый живописец, удивительный человек. Это не совсем совпадает с мнением нашего друга де Марсана, который разбирается в картинах лучше меня, но он не видел вещей Казановы в этом Салоне. Если вам попадутся оба *Охотничьих сюжета* — не спешите расставаться с ними; разглядывайте их долго-долго, и когда, решив, что отдали восхищению должную дань, вы отойдете, то увидите свою ошибку и вернетесь к ним. Какой приятный отдых они дают глазам, в особенности после того, как другие картины так утомили нас и разочаровали! Если бы эти два полотна принадлежали мне и бедность заставила бы меня распродавать свои пожитки, то с этими произведениями Казановы я расстался бы в последнюю очередь. Выслушайте меня и не задирайте нос: ни в наше время, ни среди художников былых времен никто не владеет колоритом лучше его, никто не передает лучше гармонию и живописные эффекты. Я никогда не видел ничего более привлекательного, чем небо на его *Закате солнца*. Какое оно теплое, золотистое, а вовсе не красное или желтое! А *Утреннее небо* — серебристое, легкое, какое можно увидеть только здесь. Фигуры удачно расположены, написаны кистью более тонкой и умелой, чем кисть его ученика.

Подойди, Лутербур, и скажи, если посмеешь, что твой учитель обязан тебе совершенством своих произведений! Именно так, Казанова, и следовало проучить завистников. Скройся, Лутербур! Ты показал, конечно, прекрасные вещи, но на твоем месте я не столько гордился бы *Бурей*, как бы хороша она ни была, сколько стыдился бы того, что позволил себе клевету, опровергнутую столь убедительно. Под этими двумя картинами Казановы поместили две картины Лутербура, говоря при этом: «Вот учитель, а вот ученик!» Будь доволен, Казанова, радуйся: час отмщения должен был прийти, и он наступил[22].

Лутербур весьма талантлив, я не отказываю ему в даровании; но глядите и сравнивайте! Если вы цените красочность и мастерство, то один покажется вам сухим и тяжелым, а другой — сочным и легким. У первого краски непрозрачны, серы, их мазки везде равномерны; у второго они прозрачны, разнообразны, кисть широка и свободна, а когда надо, то и небрежна. Что ты бормочешь сквозь зубы, Лутербур? Я слышу, ты порицаешь эти террасы, находишь их темными, несколько монотонными; тебе хотелось бы, чтобы эти деревья шелестели листвой, были рельефны; чтобы места, близкие к переднему плану, были освещены

* «Темной ночью бог карает и смеется» (*Гораций*. Оды, III, 30—31).

ярче, а места, находящиеся в глубине, — слабее. Согласен. Но, *врачу, исцелися сам!* Человек, прости другому человеку несовершенство его труда, не порть мое удовольствие едкими замечаниями, продиктованными завистью. Мы недовольны оба, но твое недовольство — иного порядка, чем мое.

Большой *Пейзаж* Казановы хорош, но я не ставлю его на одну доску с двумя предыдущими; деревья на нем слишком одинаково зелены, голова женщины, которую мы видим рядом с коровой, дурна, но зато фигуры вдали и на заднем плане великолепны.

Пейзаж, висящий наверху, отличается прекрасным колоритом и большим мастерством.

О двух остальных картинах меньших размеров ничего не скажу, но они не хуже описанных.

Этот художник — из тех, чья репутация всегда на высоком уровне; у него мало посредственных вещей.

Двинемся дальше, мой друг, перейдем к другому художнику, Ролану Делапорту.

РОЛАН ДЕЛАПОРТ. *Кабинет в беспорядке*. В этой картине есть хорошо изображенные предметы, она дышит правдой. Но художник — несчастная жертва Шардена. Те, кто насмотрелся на картины Шардена, очень привередливы, они говорят Делапорту: «Вы считаете, что идете наперекор всем и правы; но, быть может, никогда не переступите этот злосчастный порог. Ваша манера письма все еще убога, вы негармоничны, в ваших подражаниях нет таланта, чувствуется, что кисть писала с натугой. Картина с паштетом и окороком понравится тому, кто проголодался; но этот окорок не выдержан, а только что снят с крюка в лавке, сыроват, жир чересчур свеж. Гурман скажет, что мясо жестко; голодный придираться не станет, но мы-то хорошо отобедали и находим, что этот кусок невкусен, хоть и лаком с виду».

Потерпите еще немного, мой друг; после Бодуэна я буду снисходительнее.

БОДУЭН. Этот художник выставил ряд *Иллюстраций к Посланиям апостолов и Евангелию* для королевской часовни, картину под названием *Целомудренная натурщица* и несколько этюдов гуашью.

Друг Бодуэн, вы слишком часто работаете с оглядкой на тестя, я вам это уже говорил. Этому примеру следовать очень опасно, это я вам тоже сказал, но вы не прислушались к моему мнению. Вы считаете, что ваши полотна могут соседствовать с его картинами; но не все же время и не в такой близости. На вашем месте я предпочел бы быть незаметным, но оригинальным мастером кисти, чем прославленным копиистом, быть хозяином в хижине, а не лакеем во дворце; но это не ваша склонность, а моя. Ваши картины не лишены блеска, и в *Иллюстрациях к Евангелию* красок вдоволь; но фигуры не образуют единый ансамбль и нарисованы скверно; нет ни одной, не требующей вмешательства Ботентюи[23], известного по части вправления всевозможных вывихов. То головы слишком велики, то ноги чересчур коротки; ваш стиль прилизан, как и ваши полотна. Краски, вначале привлекающие, кажутся в конце концов жесткими и сухими. В *Целомудренной натурщице* вы более самостоятельны, рисунок правильнее, но колорит вял. Ткань, которой прикрывается девушка, хорошо отражает свет, но почему не изобразить ее с бóльшим вкусом? Вы гонитесь за экспрессией, но не достигаете ее, а только делаетесь манерным, вычурным, вот и все. Встав на цыпочки, вы не станете больше ростом. К тому же сюжет, трактованный вами таким манером, неясен; эта женщина — не мать, а гнусная сводня, затеявшая какую-то грязную сделку. Движения и позы персонажей этой патетической сцены маловразумительны. Вот если бы девушка, совсем обнажен-

ная, сидела на скамейке, прикрыв глаза одной рукой, и, не сдерживая слез, капающих сквозь пальцы, другой обнимала бы мать за плечи; если бы рядом валялось жалкое рубище, если бы честная, хоть и оборванная, мать прикрывала лицо уголком фартука, а художник, прервав работу, смотрел на эти фигуры с умилением — все было бы сказано. Поверьте мне и предоставьте такие сюжеты Грёзу[24].

Не знаю, мой друг, как закончить это письмо. У меня не выходит из головы несчастный Дебросс, я все время вспоминаю о нем, и меня бросает в дрожь. Я познакомился с ним у г-жи Тербуш; он был героем одной небезызвестной вам мистификации. Встретившись с прусской художницей при одном из немецких дворов, он привез ее к нам, посетив несколько стран, где проявил свои способности. Чтобы обеспечить семью и помогать четырем любимым сестрам, он сделался торговым посредником и обзавелся дюжиной помощников, которых называл своими «апостолами». Эти «апостолы» были подставными лицами; он посылал их в разные места, где они приобретали большое, хотя и иллюзорное, влияние. Все оставалось в строжайшей тайне, даже когда этих «апостолов» спрашивали, кто ими руководит, а его самого — кто они такие. Они ручались друг за друга и всем импонировали, создавая впечатление, что чрезвычайно богаты. Он выдавал векселя, которые реализовывались через посредников, и всегда платил по ним. Это обходилось ему в несколько тысяч экю, но благодаря кредитам, которыми пользовались его агенты и он сам, его доходы были в два-три раза больше. «Начав с пустяков, я был на пути к баснословному богатству, — сказал он мне за два дня до своей смерти, — но мой безрассудный брат все погубил». Его беспокоило, какая судьба постигнет его «апостолов». Пруссачка, заботу о которой граф Шулембург и вы взвалили на меня, обходилась ему чрезвычайно дорого, и смерть помогла ему освободиться от весьма значительных долгов. У меня есть его письмо, где он развивает свои политические взгляды и высказывает серьезные мысли, близкие к мыслям Макиавелли. Когда-нибудь я ознакомлю вас с ними. Дебросс был благороден, отзывчив, великодушен. Изъяснялся несколько туманно, но кругозор у него был широк. Его знали и побаивались в правительственных кругах; недаром ему было запрещено покинуть родину.

Спокойной ночи, мой друг! Большое спасибо за музыкальную шкатулку; не говорю уж о том, как благодарна вам моя дочь[25]. Я прочел ей ваше письмо, и оно тронуло ее, несмотря на нездоровье. Ей хотелось бы, чтобы вы поскорее увидели ее успехи в изучении основ гармонии; но одобрения, о котором она мечтает, добиться нелегко. Еще раз — спокойной ночи! А я вряд ли проведу эту ночь хорошо, хоть и устал.

БЕЛЛАНЖЕ. Когда я вижу детей, которых непобедимая склонность, наперекор бедности, соблазнам другой профессии, строгости учителей и попрекам родителей, влечет к науке или искусству, где они в конце концов становятся лишь посредственностями, — я спрашиваю себя: «Что такое талант? По каким признакам его узнают?» Я склонен думать, что эти люди были предназначены создать нечто, хоть и не были способны довести созданное до известной степени совершенства. Родись они на несколько веков раньше, они прослыли бы знаменитостями или изобретателями; а ныне живут и умирают в безвестности. Быть может, труднее, да и приносит меньше славы, продвинуть на один шаг науку, которую развивал целый ряд людей, чем заставить ее сделать первые шаги; говорю это, не вступая в рассмотрение случайных причин успеха; их следует считать скорее удачей, чем заслугой. Сделайте отсюда вывод, что известность сильно зависит от того, в какой момент ты появишься на мировой сцене, и что между талантливым человеком и просто изобретательным — очень большая

разница. Даламбер, возможно, никогда не создал бы «Начал» Эвклида; а Эвклид, быть может, никогда не написал бы академический этюд так, как Ванлоо; а последний, быть может, никогда не пришел бы, подобно Дибютаду, к мысли следовать границам тени. Не будем никогда смешивать влечение с талантом. Талант редко бывает без влечения, но есть множество примеров сильнейшего влечения при самом незначительном таланте. Сошлюсь на всех, кто вломился в наши Академии благодаря первой вещи, подававшей надежды, а затем не сделал ни шагу вперед. Таков художник Белланже: возьмите его скверную картину, эти дрянные *Фрукты,* и сравните ее с картиной, представленной им, когда его принимали в Академию[26].

ЛЕПРЕНС. Это — тот самый Лепренс, у которого я до сих пор, по правде говоря, не видел ни одной достойной картины, кроме *Русских крестин.* Что представляет собой его *Кабак, или трактирчик, в окрестностях Москвы?* Написано очень живо, много всякой всячины, масса разных сценок, огромное количество фигур, но все это не картина, а лишь наброски, дающие повод лишний раз воспеть хвалу Тенирсу. Чем были бы его прославленные полотна, если бы не тщательное исполнение? Ничем, или же почти ничем. Знайте же, г-н Лепренс, что раз вы взялись написать *Кабак* — надо было его закончить. Вот *Драгоман французского короля* и *Русский, играющий на гитаре,* к которым с пренебрежением отнесся бы даже Жюльяр; предоставляю вам догадаться, на какие картины Жюльяр мог бы смотреть свысока. В *Русской пляске* и *Русских качелях* все едва намечено, все слабо. Вот перед Лепренсом лист голубой бумаги или холст; он берет карандаш или кисть и спрашивает себя: «Что нарисовать? Ейбогу, не знаю!» С этими словами он набрасывает очертания фигуры, рядом с ней помещает вторую, затем третью; из этого получилось бы что-нибудь, если бы художник заставил себя потрудиться, но терпения у него не хватает, и хотя потрачено много красок и испачкано большое полотно — он не сделал ничего.

Уже давно ищут способ заменять сепию бистром или китайской тушью. Как ни странно, Лепренсу это удалось, и двадцать девять эстампов, выставленных им, создают иллюзию живописности: никак не скажешь, что они выполнены посредством гравирования и особых технических приемов.

ГЕРЕН. Надеюсь, вы позволите считать Герена одной из несчастных жертв природной или же искусственно взлелеянной наклонности, побуждающей людей выступать на поприще, где они не могут снискать никакой славы и извлекают для себя очень мало пользы. Обе *Фантазии,* написанные Гереном для вашего канцлера, аббата Бретейля, — просто красивые пустячки. О его *Концерте* и *Молодом человеке, ведущем ученый спор с девушкой* умолчу. Не понимаю, как г-н Дютартр, собравший, говорят, очень хорошие картины и считающий, что умеет разбираться в них, повесил эти две вещи в своем кабинете. *Портрет дамы* (на знаю какой) *в виде Дианы, сопровождаемой нимфами и затравившей оленя* плох.

РОБЕР. Если я стану делать обзор всех картин Робера, то никогда не кончу. Это настоящий живописец; но он чересчур плодовит, и его произведения как бы написаны темперой; главное их достоинство — в их разнообразии и в изображении античных руин. По части фигур он не мастер; его деревья тяжеловаты, и вообще выбор аксессуаров мог бы быть лучше. Не стоит задерживаться у его *Моста с архитектурными украшениями,* хотя это полотно принадлежит министру, который может приобретать красивые картины, не разоряясь[27]. Пройдите мимо подражательных *Портиков, галерей и садов возле Рима,* ибо эта вещь — собственность другого министра, не заслужившего ничего лучшего;

мимо *Каскада у бельведера Памфили во Фраскати,* ибо он написан, по-моему, вялой кистью. Но обратите внимание на *Остатки античной лестницы, Руины вестибюля храма, Комнату, окруженную галереями, Загородный дом князя Маттеи, Пейзаж с монументами* и на бóльшую часть остальных картин, так как они, право, хороши. *Рисунки в красках римских пейзажей, садов, храмов и других античных и современных зданий* эффектны, написаны вдохновенно и очень ценны.

Я собирался начать писать о Лутербуре, но у меня нет ни времени, ни места. Уделить ему лишь конец страницы — недостаточно, а моя дочь не хочет больше ждать с обедом. Ну а после обеда? — спросите вы. Я поеду к Бриассону, чтобы попытаться уладить тяжбу Люно де Буажермена с книгоиздателями и помешать ему привести их дела в такое же расстройство, в какое они привели его дела. Известно ли вам, что этот чертов Люно подсчитал все расходы и издержки по «Энциклопедии» и, судя по его сводке, издатели содрали с каждого подписчика по 174 ливра лишних? Эти деньги надо вернуть, что составит в общем итоге около шестисот тысяч франков. Я не люблю этих людей, но тем не менее от всего сердца хочу уговорить их пойти на уступки, могущие избавить от неприятного судебного процесса. Завтра напишу вам о результатах своей поездки.

ЛУТЕРБУР. Хотя я резко высказался против Лутербура, когда писал о Казанове, это не мешает мне признать, что он — большой художник. Желаете, чтобы я искренне высказал свое мнение о споре между этими мастерами? Казанова — эпикуреец, довольно легкомысленный, ленивый и сребролюбивый; в его ателье был способный ученик, которому он поручал доделывать картины. Этот молодой, ветреный и тщеславный подмастерье, оперившись и бросив хозяина, возгордясь первыми успехами, принятый в Академию, расхваленный в Салоне, позволил распространяться преувеличенным слухам о помощи, какую он оказывал Казанове.

Лутербур работает с непостижимой быстротой, и работает хорошо. Его *Мистраль, или Марина при свежем ветре, Буря, Корабль у входа в порт, Пейзаж при заходе солнца, Большая буря на море, Марина при заходе солнца, Буря с ударом молнии,* другая *Буря со шквалом, Пастухи со стадом, преследуемые грабителями, Паломники в Эммаусе, Утро, Вечер,* другие *Утро* и *Вечер, Пейзажи с животными, Пейзаж при заходе солнца, Полдник двух друзей по возвращении с охоты, Отъезд на соколиную охоту* — все это более или менее хорошо. Вообще он не так гармоничен, как Казанова, кисть его не так легка и правдива, как кисть Верне; чтобы быть энергичным, он утрирует, между его фигурами не хватает воздуха, но все это возмещается достоинствами, их много. Салон уже приближался к концу, и Лутербуру расточалось достаточно похвал, как вдруг на мольберте появилась новая его картина, которая не была закончена к открытию выставки (а может быть, он нарочно держал ее про запас, чтобы мы собрались вокруг нее, когда устанем глядеть на другие вещи). Это *Буря.* О, мой друг, какая буря! Нет ничего прекраснее находящихся слева скал, о которые разбиваются пенящиеся валы; в бурлящей воде — ноги несчастного, нашедшего гибель в морской пучине, несмотря на то, что он привязал себя к обломку корабля. Это повергает в дрожь. Рядом с ним — труп женщины, закутанной в покрывало; снова содрогаешься. Наконец, в другом месте — мужчина, борющийся с волнами, которые несут его на утесы; это не менее потрясает. На берегу — свидетели крушения; их лица отчетливо выражают ужас, особенно в группе на скале, наиболее далеко выступающей в море. Не скажу, что эти фигуры так же сильны, безупречны, выразительны, как у Верне, но они хороши; а о небе, право, можно подумать, что оно — кисти Верне, с таким вдохновением и легкостью оно написано. Эта картина Лутербура — лучшая из виденных мною, это, ду-

маю, довольно хорошая оценка. Ах, если бы этот художник когда-нибудь пустился в путешествие и принял решение внимательно наблюдать природу!

ПОКОЙНЫЙ АМАН. Мне пришла в голову мысль сразу перейти к Грёзу, сказать вам несколько слов о наших скульпторах и пожелать вам спокойной ночи, но я передумал, не знаю почему. Вспомнил картину *Магон, брат Ганнибала, требует у Карфагенского сената новых подкреплений после битвы при Каннах*. Вещь добротного стиля, хорошо скомпонованная; сцена приковывает внимание; фигуры выразительны, у них есть чем дышать, но все-таки им душно, и от этого картина кажется устаревшей. Свет падает прямо на предметы, но не поглощается ими. Это — картина Амана, художника, о кончине которого многие сожалеют, хотя виденные мною его полотна свидетельствуют лишь о необузданном темпераменте.

БРИАР. Вспомнил *Рождение Венеры* Бриара, и эта Венера вновь предстала перед моим мысленным взором. Боже милосердный, что за живот! Что за ляжки! А огромный зад и мощные бедра другой женской фигуры, расположившейся на облаках, — как только они выдерживают ее тяжесть? Вдобавок взят неверный, красноватый оттенок телесного цвета. *Смерть Адониса* — вяло, холодно, прилизано, как миниатюра. *Кающаяся Магдалина*, написанная охрой, самая безвкусная из всех кающихся, каких только можно вообразить себе.

БРЕНЕ. Вспомнил огромную, тяжеловесную *Истину* Брене, с которой сдергивает покрывало молоденькое Время (ему нет и восьми лет), и *Знание, посетившее гения ночью* — сюжет возвышенный. На переднем плане, в полутени, — хорошо написанный, очень красивый мальчуган. Знание — худое, сухопарое, долговязое, невзрачное; фигура гения хорошо освещена. Вообще эта картина показалась мне куда более совершенной, чем другие произведения этого художника; манера письма — почти как у крупного мастера кисти. Дружеский совет — вот единственное, чего тут не хватило. Сразу вспомнил еще небольшого *Отшельника, погруженного в раздумье;* за целое лье от него уже чувствуется, что автор побывал в Италии. Рисунок здесь хорош, краски весьма ярки, отшельник очень красив и достоин Ванлоо или другого, даже более выдающегося мастера, если исключить несколько хуже написанную голову. *Эфра, показывающая своему сыну Тезею место, где его отец спрятал оружие* — пленительно, гармонично. Поза Эфры полна благородства, ее одежды хороши, она красива, хотя для рук лучше было взять другую натурщицу. Тезей также красив, но рисунок чуть-чуть неточен. Эта картина ничуть не хуже других, написанных для принятия в Академию[28].

ЛЕПИСЬЕ. Не припомню ни одной вещи Леписсе, но в каталоге указаны: *Адонис, превращенный Венерой в анемон* — на полях мое замечание: «Венера убога, нагнулась в странной позе. Адонис — белесый, о нем можно сказать, как о Лазаре: «Jam faetet»*. *Кентавр Хирон учит Ахилла музыке*. На полях: «Что все это означает? Сколько фигур не играющих никакой роли! Слыхали вы когда-нибудь про кентавра с кожей белой как молоко? Бедра у него определенно вывихнуты. Правда, Кошен говорит, что это пустяк, который не стоит отмечать»[29].

Живопись и Архитектура — друг против друга. На полях: «Пусть лучше они будут у Кошена, чем у меня, хотя тона красок довольно приятны»[30].

Фигура *Знания;* на полях: «Сказать нечего».

* «Уже смердит» (*латин.*).

Встреча Марии с Елизаветой — на полях: «Превосходный эскиз».

Два этюда голов: один — девочки, другой — крестьянки. О первом — пометка: «Сказать нечего»; о втором: «Доска с пачкотней сухого, красного тона».

Солдатский привал. На полях: «Годится для украшения простенков и других темных закоулков».

Хочу быть правдивым, мой друг, и в то же время дать вам прекрасный пример того, что одна и та же картина может производить в разное время неодинаковое впечатление. Перечтите написанное мною выше о *Рождении Венеры* Бриара. Я его браню: это записано мною на полях каталога. А вот что у меня сказано в другом месте: «Довольно приятно на вид, хотя композиция несколько натянута. Очертания тела Венеры довольно изящны». Вот что меня поражает! Ведь так и написано, я не ошибся. А далее: «Но поза академична, манерна». Можете ли вы после этого доверять моим познаниям в искусстве? Можете ли решиться рекомендовать, чтобы я опубликовал свои мысли? Надо, однако, объяснить вам, чем вызвана явная противоречивость этих суждений. Если смотреть из одной точки — у Венеры Бриара есть все недостатки, в которых я ее упрекаю; если же смотреть из другой точки — этих недостатков нет. Так что же: хороша или дурна эта фигура? Честное слово, не знаю. Достоверно одно: даже в природе красота может предстать в неприглядном аспекте; то же самое имеет место при воспроизведении красоты средствами искусства. Вот что я вам скажу: обе мои записи правильны. Из одной точки кажется, что у Венеры Бриара ляжки и живот чересчур велики, а из другой точки — что они хороши. Откуда правильнее судить о ней — это мне неизвестно. Должна ли безупречная фигура быть безупречной со всех сторон? Самый лучший знаток природы сказал бы мне: если хотят изобразить Венеру безукоризненно красивой, необходимо, чтобы из той точки, откуда я смотрел, можно было увидеть обнаруженные мною недостатки, ибо если они останутся незамеченными, то из другой точки нельзя будет разглядеть стройность и красоту ее стана, как это сделал я. Сложный вопрос, мой друг! Решить его можно лишь с помощью большого художника или опыта, приобретенного при рассматривании значительного количества картин.

Дурацкая людская судьба! Если вы женитесь, то рискуете, что будете несчастны; не женитесь — тогда вас ждет беспутная жизнь и грустная старость. Если у вас дети — они заурядны, глупы, злы; сначала это будет огорчать вас, а в конце концов вы перестанете интересоваться ими. Не обзаведетесь детьми — будете жалеть, что их нет. Если же у вас хорошие дети, то от малейшей беды с ними вы будете сходить с ума. Встаете утром, садитесь за письменный стол, чтобы работать, но ничего не получается. Таково и мое положение. Однако, попробую!

ТАРАВАЛЬ. Академия живописи из-за тесноты не знала, где разместить картины и статуи. Она попросила предоставить ей большую галерею Аполлона, ту, где *Битвы Александра* кисти Лебрена до сих пор остаются самыми лучшими нашими картинами, несмотря на то, что они выцвели и развешены в беспорядке. На потолке галереи еще оставалось несколько мест, ожидавших, когда их украсят. Г-н Тараваль заполнил одно из них *Триумфом Вакха* — картиной, представленной им для принятия в Академию. Это очень большое полотно; бог винограда изображен на нем с женщиной — Ариадной, если угодно, на колеснице, влекомой тиграми; перед колесницей и за ней — сатиры и вакханки. Остальное пространство занято большим чаном и другими аксессуарами. Все это, конечно, величаво, но формы тел дурны; эффект большой, но персонажи — низменного, неблагородного характера. Вы сможете судить об этом сами.

Не жалейте, что не увидели его *Еву, дающую Адаму яблоко* — одну из самых безвкусных картин на эту тему.

По-моему, здесь, как и в *Суде Париса,* главное внимание должно быть уделено пейзажу, а сам сюжет может рассматриваться как нечто побочное: поэтому писать такие картины должен Пуссен или его преемник, когда он появится. Есть еще *Купальщица* того же художника — я ее не помню — и академический этюд мужчины, о котором не берусь судить, так как знаний для этого у меня недостаточно.

ГЮЭ. Г-н Гюэ занимает в каталоге целую страницу с лишним. Это *Дог. кинувшийся на гусей* — дог такой свирепый, как будто имеет дело с волком: он кидается на довольно плохо нарисованных гусей. Другие *Доги,* бросающиеся на другую живность, *Караван* — не без достоинств, лучше *Каравана* Буше. хотя тона красноваты; *Лисица, вызвавшая переполох в курятнике, Перелетные птицы, Печь для хлеба в феодальном поместье, Молочница, Лунный свет. Собачка* — бездарная и бесцветная, *Пейзаж с животными, Головы животных,* не лишенные жизненности, *Куропатка,* эскиз *Охота на льва,* рисунок *Волхвы узнают о рождении Христа,* другие наброски и эскизы. Обо всем этом, мой друг, можно сказать одно: нарисовано недостаточно хорошо, и от этого — разлад, ставший еще резче из-за того, что кисть энергична. Без гармонии картина — ничто, гармония в живописи играет ту же роль, что метрика в поэзии: пленяет, очаровывает, вуалирует множество недостатков; заменить ее не могут даже самые редкостные достоинства. Если вы сами не художник, то предпочтете, чтобы в вашем собрании висела приятная, радующая взор, полная гармонии картина, чем замечательное, но поврежденное временем произведение Пуссена или даже Рафаэля.

ГРЁЗ. Вы знаете, друг мой, что в класс художников-жанристов выделили всех живописцев, подражающих природе низшей и пишущих сельские, мещанские и семейные сцены, и что лишь живописцы исторические, образующие другой класс, могут рассчитывать занять место профессора Академии либо какую-нибудь почетную должность.

Этот художник, которому не чуждо самолюбие — и весьма небезосновательно, — поставил перед собой задачу написать историческую картину и приобрести право на все преимущества его корпорации. Он выбрал тему: *Септимий Север упрекает своего сына Каракаллу в том, что тот покушался на его жизнь в шотландских ущельях.*

Он взял ту сцену, когда Септимий, призвав к себе сына, говорит ему: «Если ты желаешь моей смерти, прикажи Папинию умертвить меня». Мы видели, друг мой, в его мастерской набросок будущей картины, и признайтесь, что набросок этот предвещал прекрасную вещь. Хотя он и переменил полотно, композиция осталась той же. Действие происходит поутру; Септимий приподнялся на своем ложе. Он полуобнажен; он обращается к Каракалле. Жест его левой руки выражает приказание; правая рука, указывающая на меч, лежащий на столике, разъясняет нам смысл его слов. Папиний и один из сенаторов стоят у изголовья ложа, позади императора; Каракалла — у него в ногах; у Каракаллы вид злодея скорее смущенного, чем раскаивающегося; Септимий говорит веско и значительно; Папиний стоит глубоко удрученный; сенатор изумлен.

Настал наконец день, когда эта картина, законченная с таким великим старанием[31], превозносимая самим художником как творение, могущее соперничать с лучшими полотнами Пуссена, была представлена в Академию, пройдя через одобрение директора и нескольких комиссаров. Вы понимаете сами, что ее рассматривали люди не очень-то благосклонные: Грёз с давних пор выка-

зывал откровенное и искреннее презрение к своим собратьям-живописцам и их работам.

Вот как все это происходит. Собирается Академия; картина стоит на мольберте посередине зала; академики изучают ее; тем временем соискатель в полном одиночестве или бродит в соседней комнате, или сидит неподвижно, ожидая приговора; Грёз, поверьте, не очень беспокоился об исходе соискания.

Через час створки двери распахнулись, Грёз вошел. Директор сказал ему: «Сударь, Академия принимает вас; подойдите и принесите присягу». Грёз с радостью выполнил все церемонии, требуемые для приема. Когда все было окончено, директор объявил: «Сударь, Академия приняла вас, но как художника-жанриста; в своем решении она основывалась на прежних ваших произведениях, которые превосходны, и закрыла глаза на это полотно, недостойное ни ее, ни вас».

Тут Грёз, надежды которого рухнули в одну минуту, потеряв голову, начал по-детски доказывать достоинства своей картины. Лагрене, как говорят, вынул из кармана карандаш, чтобы тут же, прямо на полотне, отметить погрешности, допущенные в написании фигур.

Как поступил бы на его месте другой? — спросите вы меня. Другой, к примеру я, вынул бы из кармана нож и изрезал бы картину на кусочки, а затем, надев раму на шею и направившись к выходу, объявил бы Академии, что не желаю быть ни жанристом, ни историческим живописцем; вернувшись домой, я вставил бы в раму изумительные головы Папиния и сенатора, которых пощадил бы, предавая разрушению все остальное, а Академия осталась бы посрамленной и обесчещенной. Да, друг мой, обесчещенной, ибо картина Грёза, до того, как она была представлена, почиталась шедевром и остатки ее, которые он сохранил бы, навсегда утвердили бы это мнение; эти великолепные остатки говорили бы о красоте всего остального, и самый искушенный из любителей приобрел бы их на вес золота.

Грёз же, напротив, оставшись в прежнем убеждении насчет достоинств своей работы и несправедливости, совершенной Академией, вернулся домой, где вынужден был сносить гневные упреки свирепейшей из жен, выставил свою картину в Салоне и тем дал своим защитникам возможность убедиться в их неправоте, а также признать, что этим неловким поступком он предоставил своим злобствующим собратьям блестящий случай в мгновение ока и не нарушая законов справедливости отплатить ему за то презрение, которое он выказывал по отношению к ним.

Вот в двух словах происшествие с Грёзом, наделавшее немало шуму[32]. Если вы не пожелаете удовольствоваться тем, что я скажу вам о его картине в своем следующем письме, вы можете посмотреть ее сами в залах Академии, откуда торжествующие соперники не выпустят ее ныне за все золото мира. На месте Грёза я не остался бы неотмщенным.

Я не люблю более Грёза, но я был искренне огорчен перенесенной им оскорбительной сценой и намеревался было пойти его утешить; однако меня удержала его подозрительность, которая мне в нем не понравилась.

Я должен был обедать сегодня с вами и вручить вам это письмо, но меня удержала жена, полагающая, что мое присутствие облегчит все еще длящееся недомогание нашей дочери. До свидания.

Я, друг мой, обещал вам рассказать о картине Грёза, представленной им для принятия в Академию, и рассказать без предвзятости; я сдержу свое слово.

Прежде всего следует знать, что картины этого художника имели величайший успех и в свете и в Салоне, и Академия не могла примириться с тем, что талантливый художник, вызывающий столь справедливое восхищение, имел

лишь звание «причисленного». Она пожелала, чтобы ему неотлагательно было присуждено звание академика; желание это и письмо, составить которое было поручено секретарю Академии Кошену, является прекраснейшей похвалой Грёзу. Я видел это письмо — оно образец честности и уважения; я видел также ответное письмо Грёза — оно образец тщеславия и дерзости[33]; следовало бы подкрепить его шедевром, но Грёз этого как раз и не сделал.

У Септимия Севера гнусный вид, кожа грязно-черная, как у каторжника: жесты его двусмысленны. Он плохо нарисован. Рука его кажется сломанной в запястье. Расстояние от шеи до груди чрезмерно велико. Неизвестно, продолжением чего служит правое колено, приподнимающее покрывало, и какое отношение имеет оно ко всему телу.

Каракалла еще более гнусен, нежели его отец; это мерзкий и низкий плут: у художника не хватило искусства сочетать злодейство с благородством. Кроме того, эта фигура деревянная, лишенная движения и гибкости; это Антиной, вырядившийся римлянином; я знаю это так же твердо, как если бы художник сам признался мне в этом.

Но, возразите вы мне, если Каракалла написан наподобие Антиноя, лицо его должно быть прекрасно. Ответ: пусть Антиноя нарисует Рафаэль, и перед нами будет шедевр; пусть скопирует Антиноя невежда, и перед нами будет холодный и убогий рисунок. Но ведь Грёз не невежда! Искуснейшие люди — невежды, когда берутся за незнакомое им дело. Грёз отошел от своего жанра: добросовестный подражатель природы, он не сумел возвыситься до того преувеличения, которого требует живопись историческая. Его Каракалла подошел бы как нельзя лучше к сцене сельской или домашней; он мог бы быть на худой конец дурным братом того юноши, который стоя слушает *Старика, читающего вслух своим детям.*

Сделайте из моих слов вывод, что тот, кто видел прекраснейшие античные статуи лишь в гипсах, как бы совершенны эти последние ни были, не видал ничего.

Голова Папиния превосходна, но она как будто приставлена к телу другого человека. С такой головы художник может сделать увеличенную копию, а тело не поддается этому. Между этой головой и телом та же разница, как между Тенирсом и Воувермaном. Возьмите самого маленького Тенирса, отнесите его к копиисту и попросите его сделать с этой вещи большую копию, копию шириною в шесть футов и высотой в пять футов; художник разделит большое полотно на маленькие квадратики; каждый из этих квадратов будет заключать в себе какую-нибудь часть маленькой картины; и если ваш копиист обладает хоть некоторым дарованием, будьте уверены, что вы получите хорошую вещь. Не требуйте, чтобы он проделал то же самое с Воувермaном; Воуверман пишет так, что, снимая с него копию, следует соблюдать точные размеры полотна. Покупайте же Воувермана, как покупают драгоценный алмаз, но покупайте Тенирса как знаток живописи.

Голова сенатора, помещенного в глубине, быть может, еще прекраснее головы Папиния.

Краски тканей и складки покрывала, наброшенного на ложе императора, — самого низкого вкуса.

Но худшее еще не в этом; худшее в том, что целое написано без соблюдения каких бы то ни было правил искусства. Фон картины соприкасается с пологом ложа Севера, полог соприкасается с фигурами; здесь нет никакой глубины, никакой иллюзии. Так и кажется, что художник словно по какому-то колдовству лишился существеннейшей части своего дарования; Шарден раз двадцать повторял мне, что это просто необъяснимое явление. Ни колорита, ни верности в мелочах — все недоделано; картина ученика слишком хорошего.

для того чтобы надеяться на лучшее. Никакой гармонии; все краски тусклы, жестки и резки.

Возьмите эти замечания, отправьтесь с ними к картине, и вы убедитесь, что их можно пополнить, но что нельзя изъять из них ни слова.

В каталоге объявлена *Обожаемая мать с ласкающими ее детьми;* но вещь эта, которую мне восхваляли превыше меры, не была выставлена.

Если говорить по совести, я должен отказаться от значительной доли тех похвал, которые воздавал я некогда по поводу *Девушки, посылающей воздушный поцелуй в окно:* жеманная фигура, легкая тень, прозрачная, подобно листу бумаги, и как бы дыханием занесенная на полотно.

Лицо *Девушки, молящейся у подножия алтаря Амура* очаровательно, но это лицо принадлежит существу юному, а тело — женщине немолодой. Плечо слишком узко. Правая нога некрасивой формы. Ступня слишком крупна. Складки одежды лежат плохо. Пейзаж тяжеловесен и выписан с чрезмерным усердием. Детали сделаны небрежно. Голуби, принесенные ею в дар, так вылощены, что не знаешь, есть ли на них перья. Маленькая статуя Амура неплохо вылеплена и хороша по тону; но из боязни сделать его чересчур жеманным художник написал некрасивого савояра, маленького уродца. Грёз постиг идеал в свойственном ему стиле; но в другом он ему неведом. Будь руки девушки удачнее по тону, они резче выделялись бы на ее груди. Будь пейзаж не так крупен, фигуры бы не казались так мелки; эти огромные стволы деревьев подавляют их. Впрочем, эти фигуры действительно написаны, и о них не скажешь, как о *Девушке, посылающей поцелуй,* что они одно лишь дуновение. Вам возразят, что в последней есть выразительность, сладострастие, даже, если угодно, похотливость; но не сравнивайте ее с той, что приносит моления Амуру. О первой я мог бы вам добавить, что грудь ее написана в серых, даже грязных тонах; что нельзя сказать, освещена ли она или нет; покрывало сплошь из мелких складок, а виднеющийся из-под него сосок слишком опущен и слишком торчит в сторону. Однако я с большей охотой склоняюсь к похвале, нежели к порицанию, как вы увидите из нижеследующего.

Маленькая девочка, держащая на коленях черную собаку, с которой она играет — это, без сомнения, самая совершенная картина, какая только когда-либо выставлялась в Салоне; со времени возрождения живописи ничего не было лучше написано, чем лицо и колено этого ребенка; таково мнение самих художников; это шедевр Грёза[34]. Лицо полно жизни; это — сама плоть, под кожей переливается кровь; вот тончайшие из полутонов, вот прозрачность, исполненная величайшей правды. Эти глаза видят; они с поволокой и увлажнены, как и подобает глазам; в их уголках тень или блеск, как того требует природа. А черная собака так же прекрасна, как и само дитя, ее шерсть блестит, как только может блестеть собачья шерсть. Рубашка нарисована посредственно; ее рукав словно вытесан из камня; я уже говорил вам, как объясняет это Латур. Поворот головы был бы еще живее, если бы края чепчика были освещены сильнее или будь его тона несколько мягче в глубине. Но я не могу не сказать вам о руках этого ребенка; право же, это две самые красивые лапки, какие только можно вообразить.

Что сказать вам о портрете нашего любезного *Наследного принца Саксен-Готского,* о *Портрете художника Жора́* и о третьем портрете? Разве то, что они хороши, но письмо их тускловато.

А о рисунках? Что в них Грёз показал себя человеком гениальным. В особенности прекрасен по построению, по выразительности и по производимому впечатлению рисунок *Смерть отца семейства, оплакиваемого детьми;* даже малоискушенный зритель видит его написанным в красках. Но пусть уберут отсюда паникадило и чашу для святой воды с пучком самшита в качестве кропи-

ла — эти аксессуары фальшивы; человек еще жив, и священник пока не завладел им.

Что сказать вам, наконец, о его *Трех детских головках?* Что две из них изумительной красоты, а третья — подражание Рубенсу, которое пристойнее было бы подарить своему другу, а не показывать публике.

Не будь этого *Септимия Севера,* Грёз мог бы считать себя удовлетворенным в нынешнем году; но проклятый *Септимий* испортил все.

Коль мы насилуем талант,
Изящное мы создавать не в силах*.

Шарден в роли развешивателя картин — проказник, каких мало, и он в восторге, когда ему удается сыграть какую-нибудь шутку; правда, все они идут на пользу художникам и зрителям: зрителям — потому что он дает им возможность расширять познания через сравнения; художникам — вызывая среди них весьма опасное соперничество. Он сыграл в нынешнем году скверную шутку с Грёзом, поместив *Девочку, играющую с черной собакой* между *Девушкой, молящейся Амуру* и *Девушкой, посылающей воздушный поцелуй,* он нашел способ убить с помощью одной картины две остальные. Урок хороший, но жестокий. Показав нам двух Лутербуров под двумя Казановами, он, разумеется, испросил совета у первого; повесив напротив друг друга пастели Латура и пастели Перроно, он закрыл последнему доступ в Салон.

Латур продолжает писать *Портрет Рету* с невероятным жаром, потому что взял в руки карандаш с честными побуждениями. У злых людей сильным бывает лишь первый порыв, и лишь у людей хороших есть выдержка. Это неизбежно проистекает из самой природы человека, любящего удовольствие и ненавидящего тяготы, и из природы злобы, причиняющей всегда только страдания, и природы доброты, проявление которой всегда сопровождается удовольствием.

Я спросил Латура, почему так трудно писать портреты. «Потому, что...» — ответил он. Желаете, мой друг, чтобы я продолжал, или, быть может, хотите, чтобы я остановился? В ожидании вашего ответа я сбуду с рук небольшое число художников, о которых мне осталось рассказать. «Italiam! Italiam!»**

ДЕСЭ. Представленные здесь портреты кисти Десэ известны лишь тем, с кого они написаны.

ЖОЛЛЕН. Картины Жоллена на исторические (или, скорее, мифологические) сюжеты все плохи, настолько плохи, что я не поверю, будто он является автором *Приюта,* пока он в присутствии двух свидетелей не даст мне в этом клятву на Евангелии (если он — человек верующий).

Приют[35]. Расскажу о *Приюте.* Высота этой картины — двенадцать футов, ширина — шесть футов и шесть дюймов. На ней — Элизабет де Ранфен, основавшая при ордене святого Августина приют «Нотр-Дам де рефюж» для падших девушек. Рядом с ней — три ее дочери. Она умоляет Богоматерь сжалиться над несчастными созданиями, которые доставляют мужчинам столько же удовольствия, сколько те — им. Богоматерь заверяет бога-отца в их раскаянии: бог-отец жестом останавливает карающего ангела, готового поразить кающихся красоток, а одна из дочерей основательницы приюта подает им платья, которые им отныне надлежит носить.

Я очень благодарен Жоллену за то, что он показал мне этих трех девушек

* *Лафонтен.* Басни, IV, 5.

** «Италию! Италию!» [увидели] (*Вергилий.* Энеида, III, 523).

на коленях, не противопоставив их одну другой (хотя каждая выглядит по-своему). Разумная мысль, которая пришла бы в голову и Лесюеру. У той, что посередине, хороши и поза, и одежда, и выражение лица. Бог-отец весьма красив; о Богоматери сказать этого не могу, но вообще картина эффектна. Колорит, расположение фигур недурны; есть даже гармоничность, особенно в нижней части. Не думаю, чтобы у Вьена такое огромное полотно получилось бы лучше.

ОЛИВЬЕ. В предыдущем Салоне у Оливье были прекрасные вещи, в свойственной ему манере; он много обещал, но в этом году не сделал ничего путного.

РЕНУ. Г-на Рену я не знаю. Это, очевидно, один из недавно принятых в лоно Академии, что дало повод укорять ее за чрезмерную снисходительность. Ведь если она снизит свои требования, то ей конец. Зачем титула академика будет домогаться талантливый художник, если его же будет носить множество пачкунов?

КАРЕМ. Карем — живописец не без таланта, очень хорошо рисует. Но будет ли от этого прок? Ей-богу, не знаю. У нас человеку небогатому достичь совершенства трудно; из-за нужды он остается посредственностью. Было бы полезно ввести в Академии гонорары; ежегодно получая определенную сумму, кое-кто из неимущих художников спасся бы от тирании моста Нотр-Дам.

БОФОР. *Христос, умирающий на кресте* кисти Бофора предназначен для зала Индийской компании в Пондишери. Для тех краев картина сносная; она — символ Компании, сделанный благодаря усилиям аббата Морелле[36].

БУНЬЕ. *Ребенок, спящий под охраной собаки.* Г-н маркиз де Серан, вы весьма любезны; мне очень хотелось бы похвалить вашего протеже Бунье и его *Ребенка, спящего под охраной собаки,* но все, что я могу сделать, — это промолчать. На этого ребенка публика смотрела охотно, что говорит как о ее доброте, так и о плохом вкусе, а также показывает всем художникам, что успех иногда зависит от выбора сюжета.

ДЮПЛЕССИ. *Портреты.* Вот живописец по имени Дюплесси, остававшийся в тени лет двенадцать и вдруг представивший три или четыре очень хороших портрета: аббата Арно, который разоряется вместе с нашим другом Сюаром, издавая «Газетт де Франс»; адвоката Жербье, который охотно возомнил бы себя Демосфеном, если бы его сравнивали с этим прославленным оратором несколько раз в день; г-на Ле Ра де Мишеля — белобрысого, белокожего, одетого в белое, но тем не менее столь живо написанного, как будто он готов сойти с полотна.

Еще несколько слов о портрете аббата Арно, — это действительно отличная вещь: кисть смела, достигнуто сходство, уловлен характер. Взгляните на этот портрет, если он висит у аббата, только улучите время, когда владельца не будет дома. Среди довольно большого числа вполне достойных людей он один из тех, кого я не люблю, хотя он говорит обо мне только хорошее.

ПАСКЬЕ. *Портрет Дидро.* Здесь есть небольшая вещь Паскье, живописца по эмали, проявлявшего доныне больше философичности, нежели таланта; но он молод, и мы еще успеем высказать о нем свое мнение. Он написал меня по картине г-жи Тербуш, и говорят, что я получился неплохо[37].

АЛЛЬ. *Портреты дофина, графа Прованского, графа д'Артуа, г-на Сен-Флорентена. Портреты дофина, графа Прованского, графа д'Артуа и г-на де Сен-Флорентена* — работы этого художника, шведа по происхождению. Бьюсь об заклад, что он пользуется покровительством двора, готов поручиться в этом именем тех, кто дал ему эти заказы. Но я неверно судил бы о его достоинствах, если бы в оценке исходил из этого соображения. Скажу об Алле в следующий раз.

Опасаюсь, друг мой, что предсказание английского канцлера[38], того и гляди, сбудется во Франции; а именно: что философия, поэзия, науки и искусства какой-нибудь нации начинают клониться к упадку в тот момент, когда великие умы, привлеченные соображениями выгоды, начинают заниматься управлением, торговлей, земледелием, ввозом, вывозом и финансами. Ваш друг аббат Рейналь сумеет похвалиться тем, что он был героем революции.

Saepe sinistra cava praedixit ad ilice cornix*.

Среди этого коммерческого духа зарождается любовь к удобствам и губит энтузиазм. Я видел, как во Франции трижды или четырежды менялись нравы, а ведь я живу не так-то уж долго. Склонность к изящным искусствам предполагает некое пренебрежение к богатству, некую беспечность в своих домашних делах, некий умственный беспорядок. Но эта страсть глохнет со дня на день. Люди делаются благоразумными и пошлыми, начинают хвалить все, что окружает их, сводят все к будням своего существования, своего преуспеяния; чувство бессмертия, уважение к потомству становятся словами, лишенными смысла, вызывающими лишь улыбку снисхождения. Каждый торопится насладиться жизнью; после них — хоть потоп. Спорят, исследуют, мало чувствуют, но много рассуждают, измеряют придирчивой меркой логики все, даже методы и истины; каких же благ ждете вы для искусств, в основе которых заложены преувеличение и вымысел, от этих людей, поглощенных повседневностью и по своему положению являющихся врагами небылиц, порождаемых воображением и исчезающих от их леденящего дыхания. Прекрасная вещь — экономические науки, но они огрубляют нравы. Перед моим взором встают наши потомки со счетными таблицами в карманах и с деловыми бумагами под мышкой. Присмотритесь получше, и вы поймете, что поток, увлекающий нас, чужд гениальному.

Говорил ли я вам, что наша бедная Академия чуть было не закрыла свою школу? Мишелю Ванлоо не платят, не платят профессорам, не платят натурщикам, и те перестали бы позировать перед учениками, если бы частные лица, воодушевляемые еще чувством чести, не взяли на себя расходы по выплате им жалованья. Небольшая прибыль от каталога, продающегося по двенадцать су у входа в Салон, составляет в течение нескольких лет весь доход Академии. Я не могу удержать вздоха при виде таких беспорядков, нужды и унижения.

Прежде нежели перейти к скульптуре, я должен сказать вам еще несколько слов о последнем художнике, про которого я говорил вам и который был принят в Академию. Его ценят Латур и Верне, чьи голоса не так-то уж легко получить; следовательно, он должен быть человеком искусным. Говорят, что в Салонах ищут иногда то, что там должно быть, но чего там нет, и, напротив, находят порой то, чего там и быть не должно и чего в голову не придет искать. Выслушайте же, что произошло с этим самым Аллем при одном из дворов Европы. Он был приглашен туда писать юных принцев. Он привез с собой различные портреты-миниатюры. Пока он писал одного из принцев, другой рассматривал эти портреты, и один поразил его; то был портрет прелестной поселянки.

* «Часто попусту беды пророчил с дуба ворон» (*Вергилий*. Буколики, I, 18).

— Какая красивая особа! — воскликнул принц.

— Да, — промолвил художник, — и мне доставило большое удовольствие ее писать.

— Значит, она заплатила вам много денег? (Не правда ли, друг мой, вы восхищены этим прекрасным замечанием?)

— Нет, ваша светлость, она была не в состоянии заплатить мне; я сам заплатил ей за то, что она согласилась удовлетворить мою прихоть и позировала мне.

— Значит, портрет этот доставляет вам большое удовольствие?

— Бесконечное удовольствие, ваша светлость.

Знаете, что делает его светлость, услышав этот ответ? Принц берет портрет и разбивает его вдребезги... да, вдребезги. Но что озадачивает меня больше, нежели его злое деяние, так это молчание воспитателя, который стоял тут же, опершись на палку.

— Что сделали бы вы на его месте? — спросите вы меня.

— Ничего: будь этот ребенок моим воспитанником, он не совершил бы подобного поступка. Вы продолжаете настаивать?

— Ну а если бы все-таки он совершил его?..

— Я был бы в отчаянии. Говорят, что ежемесячно их светлостям дают кошелек, наполненный монетами; полгода подряд я отсылал бы художнику кошелек этого злого юнца, наделенного столь дурными свойствами. Впервые миниатюра была бы столь щедро оплачена; по сто раз на дню я глядел бы на него негодующим и презрительным взглядом. Когда бы он ни обращался ко мне с вопросом, я не отвечал бы ему. Я заставил бы удалить от двора любого лукавого царедворца, осмелившегося извинить его. Нет таких унижений, которым я не подверг бы его. И не преминул бы разъяснить ему, что художник мог так дорожить этой разбитой миниатюрой, что никакими деньгами нельзя искупить то огорчение, которое ему причинили.

Теперь скажите вы мне, кого винить в том, если со временем эти дети станут чудовищами: их самих или тех, кому поручено их воспитание? Если этот принц, став государем, составит несчастье нескольких миллионов людей, кому, как не недостойному его воспитателю, надо будет поставить это в упрек? Если властителям мира суждено получить подобное воспитание, тогда властители мира достойны большего сожаления, нежели последний их подданный. Ах, мой друг, не позавидуем же ни их рождению, ни почестям. Возлюбим же, воздадим уважение нашим славным, честным родителям, приложившим все попечения к тому, чтобы мы походили на них, и примиримся с нашей скромной участью. Скажем господу богу: «Господи, смилуйся над злыми! Ничего не прошу я у тебя ни для себя, ни для ближних своих: ты дал им все, создав их добрыми».

Учитель музыки давал урок тем же принцам. Они пели плохо. Учитель прервал их, сказав: «Вот как надо петь!» Один из принцев, обернувшись к нему, спросил: «Надо?» И у труса учителя не хватило храбрости ответить ему: «Да, ваша светлость, надо! Неужели вы думаете, что строй гаммы подчинен вам? Существует немало других, более важных вещей, которые также от вас не зависят; и если вас будут окружать не одни подлые людишки, вы не раз услышите: «Надо».

Что можно ожидать от зрелых людей, которым внушали с детства такое необычайное представление об их могуществе? Когда я думаю о мерзких совратителях этих детей, я невольно жалею об аде. Итак, к сожалению, не существует загробных пыток для тех, кто прожил жизнь, осквернённую злодеяниями и залитую нашими слезами. Они, заставившие нас плакать, сами плакать не будут!

Я безмерно страдаю, что не могу верить в бога. О господь бог, ужели потерпел бы ты владычествующих над нами чудовищ и тех, кто создал их, если бы ты не был просто жалким пугалом для народов!

Ну вот, теперь мы оба отделались от художников. Еще немного о скульпторах, рисовальщиках и граверах, и это будет все.

СКУЛЬПТУРА

ЛЕМУАН. *Мраморный бюст канцлера Мопу-отца. Портрет графини д'Эгмонт, дочери маршала Ришелье,* также из мрамора.

Канцлер хорош, чувствуется плоть; сорвите с его плеч допотопную античную тогу, и я проглочу язык от восхищения. *Графиня д'Эгмонт* сделана лишь вчерне.

АЛЛЕГРЕН. Два барельефа, женские фигуры, изображающие: одна — *Сон,* другая — *Утро.* Одна показана спереди, другая — со спины; обе — резца Аллегрена. Спящая прелестна; проснувшаяся неприятна на вид, натура для нее была выбрана неудачно. Однако в обеих есть жизненность, плоть, особенно хороши ноги. Спина у женщины вообще красива, пленяет; это благодарный объект для ваятеля. Спереди женщина не так привлекательна: груди отвисли, живот выпячен, или дрябл, или в складках, колени обращены вовнутрь. Спереди женское тело не так упруго, не так мускулисто, быстрее увядает, чем со стороны спины. Формы спереди разнообразнее, рельефнее, но реже составляют единое целое, более податливы, вялы, скорее утрачивают красоту, их неправильности больше бросаются в глаза.

ПАЖУ. *Наша покойная королева,* с различными символами религии и нравственности; *Эскиз гробницы* польского короля Станислава; *Амур — властитель стихий* — все это произведения Пажу, не считая четырех больших фигур того же скульптора, которые помещены на карнизе фасада нового корпуса Пале-Рояля со стороны сада и изображают Марса, Благоразумие, Щедрость и Аполлона. *Королева* мне нравится, хотя главную фигуру считают не совсем удачной; двое сирот, которых она прикрыла своим плащом, хорошо задуманы. Бессмертие поддерживает Станислава на краю гробницы; умирая, он препоручает Лотарингию Гению Франции. Эта композиция недурна, но хотелось бы, чтобы скульптор связал фигуры еще теснее, положив правую руку Гения на колено короля, а руку последнего — на руку Гения; тогда умирающий производил бы еще более трогательное впечатление. К тому же находящееся за ним Бессмертие, будучи выдвинуто вперед, лучше выделялось бы на общем фоне. Придав тяжеловесным облакам больше легкости, ваятель сделал бы весь ансамбль более стройным, увеличил бы промежутки между фигурами. Лотарингия и Гений Франции стоят врозь; это нехорошо. Очертания гробницы вводят в заблуждение: ее, скорее, можно принять за водоем фонтана, к которому склоняется каждая фигура.

Скажите мне, г-н Пажу, неужто этого тяжеловесного пузатого ребенка следует считать властителем стихий лишь потому, что под мышкой у него рыба, в руке птица и он стоит на черепахе? Мне хотелось бы, чтобы вы посмотрели на Амура Ван Дейка: какой у него гордый вид, взгляд, осанка, как он держит стрелу, как угрожает небу, земле и преисподней; никогда quos ego* поэта не было выражено столь хорошо.

* Я вас! (*латин.*).

КАФФИЕРИ. *Семейный договор. Надежда питает Любовь. Портрет хирурга де ла Фея. Семейный договор* — скверная группа; фигура короля неудачна, плохо написана, не осмысленна, безвкусна. Неинтересна и женщина, сжимающая свою грудь, чтобы струя молока попала в ротик младенца.

ДЮЭ. *Венера, просящая дать ее сыну оружие.* Понять сюжет невозможно, причем это — наименьший недостаток. *Бегущий ребенок,* вроде тех фарфоровых фигурок, какими у нас украшают вазы; *Эскиз фонтана Граций* — не помню даже, какие они на вид.

МУШИ. *Отдыхающий пастух.* Тот самый, гипсовый слепок которого вы видели в Салоне два года тому назад. Слаб и по форме и по выполнению: мраморный отдыхает не лучше, чем гипсовый.

ДЮМОН. *Милон Кротонский, пытающийся расколоть ствол дерева*[39]. Академическая фигура, судить о которой предоставлю мастерам искусства, в чьих глазах самое главное — умение владеть резцом и придавать фигуре нужные контуры. Что же говорят мастера? Нет ни непосредственности, ни чистоты линий; много заимствований отовсюду; поза плоха, и по формам и по выразительности это далеко не верх совершенства. Мрамор обтесан грубо, особенно коленные чашечки.

БЕРРЮЭ. *Два портрета в медальонах.* Две гнусные фигуры, два урода в духе Гольбейна. Черт возьми, как можно не понимать, что такие смехотворные образины несовместимы ни с искусством, ни с мрамором!

ГУА. *Святой Бруно в раздумье.* Среди нескольких произведений Гуа, не стоящих внимания, выделяется *Святой Бруно в раздумье* — прекрасная вещь, полная правдивости, экспрессии, простоты, серьезности. Это сама жизнь: чем дольше смотришь, тем больше эта статуя захватывает, поражает, восхищает. Вещь первоклассного мастера.

ЛЕКОНТ. Пять вещей Леконта. *Раб, изнемогший от боли* — плохие линии, нет выразительности, одна лишь страдальческая гримаса; *Причастие при конфирмации* — барельеф, достойный Росси[40], благородно, красиво, умно, прекрасно скомпоновано, одежды — как у Лесюера. *Отдых Богоматери* — она красива; ангелы, спускающиеся к ней с венками, исполнены до удивления одухотворенно, легко, живо. *Жертвоприношение Пану* — слишком эскизно, чтобы судить о том, хороша эта группа или плоха. *Голова ребенка с натуры* — будь я богат, или не будь у меня долгов, я завтра же поставил бы ее на свой камин.

МОНО. *Амур, спускающий стрелу* вял, холоден. Он странно согнулся, с трудом натягивает лук. В нем нет жизни, руки негибки, ноги хрупки (дурная натура), края одежды скручены, как тетива. *Гречанка-садовница* — стиль хорош. *Голова вакханки* довольно прилична. Но об остальном не стоит говорить, исключая, быть может, *Портрет адвоката Тарже,* где сходство заменило талант. Мне нравится, что сердце подсказывало ваятелю там, где талант не мог бы справиться.

Вот я и избавился от скульпторов. Вы заметили, что Пигаля среди них нет; он занят на площади Людовика XV. Нет и Фальконе.

Еще несколько строк о рисовальщиках. Рисунок — основа и живописи, и скульптуры, и граверного мастерства; ему у нас отдают должную дань.

КОШЕН. Все аллегорические рисунки Кошена на тему о правлении французских королей несомненно хороши[41]. В них есть и движение, и экспрессия, и выразительность, и ум, и фантазия, и одежды, соответствующие эпохе; но фигур слишком много, они слишком скучены, нет ни воздуха, ни перспективы.

По эскизу Грёза можно, только пожелай, написать превосходную картину; но держу пари, что у самого искусного живописца не выйдет ничего сносного, если он будет в точности следовать рисункам Кошена, хотя они и ценны.

Еще много граверов, друг мой, работает усердно и хорошо.

Гобелены. Здесь два гобелена, портреты короля и королевы, которые без натяжки можно принять за живопись. Они так великолепны, что современного Плиния, если он расскажет о них, наши потомки столетий через тридцать назовут лжецом.

ВАССЕ. Вассе, не менее талантливый, чем Пажу, но более скорый на руку, посоветовал ему взяться за гробницу короля Станислава. Барон де Глейхен, знающий в этом толк, высоко оценил его произведение.

КУСТУ. Не решаюсь привести мнение того же барона о *Венере,* изваянной г-ном Кусту из мрамора для прусского короля. Ее можно увидеть в мастерской скульптора— Венера нагнулась, выражение лица у нее страдальческое, голова немного откинута назад.

Барон беспощаден в своей критике. Я согласен, что поза Венеры странная; лицо выражает не страстное желание, как было задумано, а чуть ли не боль; мышцы ее рук чрезмерно напряжены; черты лица отнюдь не таковы, какими они должны быть у богини; она больше похожа на юношу, чем на женщину, и т. д. и т. п. Несмотря на все это, сбоку она очень хороша, и если когда-нибудь статуя окажется разбитой и будут найдены лишь ее ноги — скажут, что наши скульпторы нисколько не уступали ваятелям древних времен.

Парной статуей к этой *Венере* является *Марс,* чересчур скверный, чтобы рассказывать о нем.

Доброй ночи! Напишу вам через два года, если у меня сохранится зрение, а у вас — охота читать мои письма.

Берегитесь, мой друг, не подзадоривайте меня. С таким нравом, как мой, никогда не знаешь, что повлечет за собой пустячный вопрос: сначала строку, затем другую, страницу, две страницы, книгу. На этот раз вы отделаетесь лишь легким испугом.

Вы требуете, чтобы я объяснил вам свои слова, сказанные по поводу картины Грёза: что следует покупать Воувермана, как покупают драгоценный алмаз, Тенирса — как покупают картину; что с Воувермана можно снять копию лишь на полотне такого же размера, как и оригинал, и что, напротив, можно с успехом увеличить самого маленького Тенирса до размеров самого большого полотна.

Попытаюсь разъяснить вам мою мысль, которая кажется мне весьма справедливой.

Алмаз ценится тем дороже, чем прозрачнее его вода, чем прекраснее его форма, чем редкостнее его цвет и в особенности чем он крупнее. Равная во всех других отношениях, картина Воувермана тем драгоценнее, чем она больше.

Прибавьте к этому, что в поэтической, живописной, богатой воображением композиции Воувермана есть нечто произвольное и только небольшие размеры его полотен не позволяют распознать эту вольность. Тенирс куда более скрупулезно воспроизводит натуру; Воуверман воссоздает природу; Тенирс передает ее такой, какова она есть.

Вообразите огромный кусок живой природы, умещенный при помощи ка-

меры-обскуры на очень незначительном пространстве, — такова картина Тенирса; на небольшом полотне передано в уменьшенном виде все так, как оно есть на необъятной сцене природы. Возьмите эту маленькую картину, велите перенести ее на полотно такое же обширное, как пространство, которое занимала она в природе, — ничто не будет ложным, вы не сможете ни в чем ее упрекнуть; то же постепенное уменьшение предметов, то же освещение, те же отсветы; все будет точно такое же в малом и в большом, в большом и в малом.

Не то с Воуверманом и со всякой иной картиной, построенной силой фантазии или по законам мастерства: увеличение обнаружит все вольности; как бы ни были ничтожны отступления от правды в постепенном уменьшении пропорции, в светотени, цвете, планах, вся эта неправда вырастет до огромных размеров, станет невыносимой, оскорбительной по мере увеличения размеров полотна. Быть может, художник сказал бы вам больше: что же касается меня, то я сказал все, что я знаю по этому поводу.

Дали ли вы себе труд сходить в залы Академии и проверить картину Грёза, взглянув на то строгое суждение, которое я высказал о ней? Вернулись ли вы оттуда убежденным, что она не более чем посредственный барельеф?

Приложение к Салону 1769 года

ПЛАЧ ПО МОЕМУ СТАРОМУ ХАЛАТУ (ТЕМ, У КОГО БОЛЬШЕ ВКУСА, ЧЕМ БОГАТСТВА)

Отчего я его не сохранил? Он был создан для меня, как я — для него. Он облегал все мое тело, не стесняя его. Я был в нем и живописен, и красив. Новый халат жёсток, тяжел, превращает меня в подобие манекена. Каких только услуг не оказывал мне с великой охотой мой старый халат! Ведь бедность почти всегда щедра. Появлялась ли пыль на книгах? Я стирал ее полой халата. Стали слишком густыми чернила, не пишет перо? Я вытирал его о халат. Длинные черные полосы на его боках свидетельствовали о том, как часто он мне помогал. Эти полосы говорили о том, что я — литератор, писатель, что я тружусь. А сейчас у меня вид богатого бездельника; взглянув на меня, не скажешь, кто я такой.

В нем я не боялся ни собственной неловкости, ни неловкости слуги, ни искр из камина, ни брызг воды. Я был хозяином своего старого халата, а ныне стал рабом нового. Дракон, сторживший золотое руно, меньше беспокоился о его сохранности. А меня одолевают заботы.

Так увлекшийся старик, который позволил связать себя по рукам и ногам, отдавшись во власть капризной молодой сумасбродки, хнычет с утра до ночи: «Ах, где моя прежняя, моя добрая экономка? Какой демон заставил меня прогнать ее и взять эту?» И плачет, вздыхает.

Я не плачу, не вздыхаю, но все время твержу: «Проклятие тому, кто вздумал выкрасить ткань в алый цвет, чтобы выручить за нее больше! Будь проклято это дорогое одеяние, перед которым я вынужден чуть не благоговеть! Где мой старый, скромный, удобный халат?

Друзья мои, сохраняйте старую дружбу, бойтесь губительного влияния богатства! Пусть мой пример послужит вам уроком. У бедности есть свои преимущества, а у роскоши — свои неудобства.

О Диоген, как бы ты смеялся, увидев своего ученика в роскошном плаще Аристиппа! О Аристипп, этот плащ достался тебе ценой многих низостей. Можно ли сравнить твою вялую, раболепную, изнеженную жизнь со свободной и независимой жизнью киника в лохмотьях. Стоило ли покидать бочку, где ты был сам себе царем, и служить тирану?

Это еще не все, мой друг. Послушайте, какие беды приносит роскошь, к каким пагубным последствиям она приводит.

Мой старый халат был под стать другой рухляди, окружавшей меня. Стул с плетеным сиденьем, простой деревянный стол, стены, обитые бергамской тканью; сосновая полка с несколькими книгами; пара закопченных эстампов, без рамок, приколотые булавками; три или четыре статуэтки — как все это гармонировало с моим старым халатом!

Эта гармония нарушена: нет больше ни цельности, ни единства, ни красоты.

Новая (и, разумеется, бесплодная) экономка в доме священника; молодая жена, берущаяся за хозяйство вдовца; министр, заместивший своего опального предшественника; прелат-молинист, заполучивший приход прелата-янсениста[42], — все они меньше нарушают покой, чем вторгшийся ко мне алый халат.

Меня не отталкивает внешний вид крестьянки. Кусок грубой ткани, служащий ей головным убором; растрепанные волосы, падающие на щеки; дырявые лохмотья, еле прикрывающие тело; юбчонка, из-под которой видны икры: босые и грязные ноги — все это не может меня шокировать, все это — воплощение того сословия, которое я уважаю; видно, как обездолен класс, столь нужный для общества и столь бедствующий (о чем я глубоко сожалею). Но меня тошнит. и, несмотря на аромат духов, я отвращаю взоры и стараюсь поскорей уйти. когда вижу уличную девку в кружевной косынке, в платье с порванными рукавами, в белых чулках и в поношенной обуви; все в ней говорит о нужде, сменившей былое процветание.

Таким был бы мой кабинет, если бы алый халат не потребовал, чтобы все ему соответствовало.

Бергамская ткань, так долго красовавшаяся на стенах, уступила место дамасской. Исчезли два милых эстампа — *Падение манны с небес* Пуссена и его же *Эсфирь перед Ассуром*. Печальная Эсфирь изгнана *Стариком* Рубенса, а манну, падавшую с неба, развеяла *Буря* Верне.

Стул с плетеным сиденьем подвергся ссылке в переднюю; его место заняло кресло, обитое сафьяном.

Гомер, Вергилий, Гораций, Цицерон освободили полку, прогнувшуюся от их тяжести, и заточены ныне в шкапу с инкрустациями — убежище, более достойное их, нежели меня.

На каминной доске водружено большое зеркало, а два красивых слепка. работы самого Фальконе, подаренных мне в знак дружбы, заменила *Венера, присевшая на корточки*. Что для античной бронзы простой гипс? Черепки.

Стол еще боролся, прикрываясь кучей брошюр и бумаг, наваленных в беспорядке; казалось, они еще долго будут охранять его от грозившей беды. Но однажды наступил и его черед: брошюры и бумаги перекочевали в тесные ящики вычурного бюро.

О пагубное стремление быть как все, изощренное и разорительное пристрастие, вкус, который все время шарахается из стороны в сторону, то возносит, то низвергает, опустошает отцовские шкатулки, оставляет дочерей без приданого, сыновей — без образования; вкус, создающий столько красивых вещей и причиняющий столько бед, заставивший меня сменить простой дубовый стол на дорогое резное бюро, ты губишь народы, ты, быть может, доведешь меня до того, что мои пожитки будут выброшены на мост Сен-Мишель[43] и хриплый голос оценщика крикнет: «За *Венеру, сидящую на корточках* — двадцать луи!»

Место между этим бюро и *Бурей* Верне оказалось пустым; это было неприятно глазам, и пустоту заполнили стенные часы, да еще какие! От г-жи Жоффрен. Золото и бронза в них контрастируют друг с другом.

Со стороны окна был свободный угол; пришлось поставить туда секретер.

Другое свободное место между этим секретером и прекрасной рубенсовской *Головой* захватили два этюда Лагрене.

Здесь же *Магдалина* кисти того же художника; есть и эскиз Верне или Демаши; я ведь неравнодушен и к эскизам.

И вот убежище философа, где он вел назидательные беседы, превратилось в неприлично роскошный кабинет откупщика... Не оскорбление ли это для всего народа, терпящего нужду?

От первоначальной простой обстановки остался лишь ковер. Этот убогий коврик не гармонирует с великолепием всего остального, знаю. Но я поклялся, что ноги философа Дени никогда не будут ступать по шедевру из Савоннери; я сохраню этот ковер, как поселянин, попавший из своей лачуги во дворец, сохраняет сабо.

По утрам, входя в пышном алом халате в свой кабинет, я вижу, опустив глаза, старый коврик; он напоминает мне о том, как я жил раньше, и не дает мне возгордиться.

Нет, нет, мой друг, я не испортился! Моя дверь всегда открыта для тех, кому я нужен; они встречают всё ту же чуткость: я выслушиваю, советую, помогаю, жалею. Моя душа не очерствела, нос не задран кверху, спина согбена, как и прежде; я все так же искренен, так же приветлив со всеми. В роскоши я живу лишь недавно, ее яд еще не успел отравить меня. Но кто знает, что будет впоследствии? Чего ждать от того, кто забыл о жене и дочери, перестал быть мужем и отцом, обременен долгами, кто вместо того, чтобы отложить денежки в верную шкатулку... О святой пророк[44], возденьте руки к небу, молитесь за друга, находящегося в опасности; просите бога: «Если в твоих скрижалях написано, что богатство развратит сердце Дени, — не щади шедевры искусства, которым он поклоняется, уничтожь их, и пусть он вновь станет бедняком!» А я скажу в свой черед: «О боже, да исполнится воля твоя и просьба святого пророка; я отказываюсь от всего, возьми все, да, все, за исключением картины Верне. Ах, оставь мне ее! Она создана не художником, а тобой. Пощади этот дар дружбы и твой дар! Взгляни на этот маяк в башне, возвышающейся справа, на старое дерево, клонящееся под порывами ветра. Как красива эта громада! Под нею — утесы, покрытые зеленью. Твоя могучая десница воздвигла их; она же, благодетельная, одела их зеленым ковром. Видишь неровные уступы, которыми эти утесы спускаются к морю? Это прообраз того постепенного упадка, к которому время приводит, с твоего соизволения, даже самое прочное, что есть в мире. Разве твое солнце осветило бы эти утесы по-иному? Господи, если ты уничтожишь это произведение искусства, то скажут, что ты сделал это из зависти. Сжалься над несчастными, выброшенными на берег! Хватит и того, что ты показал им всю глубину морской бездны. Разве ты спас их для того, чтобы погубить? Внемли мольбам благодарящих тебя за спасение, помоги тому, кто собирает остатки своего имущества, не слушай проклятий лишившегося всего. Увы, он мечтал, что вернется богачом, надеялся жить мирно и спокойно, но это путешествие оказалось для него последним. Сто раз он в дороге пересчитывал свои богатства по пальцам, уже придумал, как их употребить, но все его надежды рухнули; вряд ли у него останется чем прикрыть свою наготу... Пусть тебя тронет взаимная любовь двух супругов! Видишь, какой ужас объял жену? Она благодарна тебе за то, что ты не причинил ей зла. Ее ребенок слишком мал, чтобы понять, какой опасности ты подверг его вместе с родителями; он возится с собакой, верным товарищем по дорожным невзгодам, надевает ей ошейник. Пощади невинное дитя! Видишь его мать, только что ускользнувшую от гибели вместе с мужем? Она боялась не за себя, а за ребенка: погляди, как она прижимает его к груди, как целует! О господи, узнай созданные тобою воды! Твое дыхание вздымает их, и твоя же десница успокаивает. Узнай темные тучи, которые ты собрал, но

уже захотел рассеять: вот они отделяются друг от друга, плывут прочь; уже сияние дневного светила вновь озаряет водную хлябь. Я вижу по красноватому горизонту, что погода будет хорошей. Как далек этот горизонт! Он не сливается с небом: небо опускается вниз и словно вращается вместе с земным шаром. Пусть оно окончательно прояснится! Верни морю спокойствие, позволь матросам вывести на глубокую воду корабль, севший на камни. Помоги им, придай им сил и оставь мне эту картину! Оставь как знамение бича, которым ты караешь людей за суетность. Не меня они теперь посещают, не меня хотят увидеть, а приходят полюбоваться картиной Верне. Живописец одержал верх над философом».

О друг мой, как прекрасна принадлежащая мне картина Верне! Ее сюжет — конец бури, не причинившей больших бедствий. Волны еще бушуют, небо еще покрыто тучами; матросы возятся с кораблем, потерпевшим крушение; жители сбежались с окрестных гор. Как мудр этот художник! Ему хватило немногих фигур, чтобы изобразить все события, происшедшие в избранный им момент. Как правдива вся эта сцена! С какой легкостью, свободой и силой она написана! Мне хочется сохранить это свидетельство его дружбы; хочется, чтобы мой зять передал ее своим детям, те — своим, а те, в свою очередь, — своим потомкам. Если бы вы видели, как хороша эта картина в целом! Как все в ней гармонично, как взаимосвязаны в ней эффекты, как все выделяется само собой, без натяжки; какая дымка заволакивает горы справа; как хороши эти утесы и строения на них; как живописно это дерево; как освещена терраса; как постепенно угасает свет, как расположены фигуры, естественные, полные движения и жизни; как они привлекают внимание; с какой силой написаны; как чисты их контуры, как они вырисовываются на фоне скал; до чего огромно это пространство! Все в нем как настоящее: вода, тучи, небо, горизонт. Здесь передний план освещен, а задний — нет, в противоположность общепринятому. Приходите посмотреть на моего Верне и не отнимайте его у меня!

Со временем я расплачу́сь с долгами; моя совесть успокоится, и я смогу с чистым сердцем наслаждаться. Не бойтесь, как бы меня не обуяла страсть к собиранию красивых вещей. Я сохраняю прежних друзей, число их не возросло. Я обладаю Лаисой, а не Лаиса — мною. Хоть я счастлив в ее объятиях, но готов уступить ее тому, кого полюблю и кому она доставит еще больше счастья. И скажу вам по секрету, что эта Лаиса, продающая себя другим за высокую плату, мне ровно ничего не стоит[45].

САЛОН 1771 ГОДА

Другу моему господину Гримму

Как вам повезло, друг мой, что вы не видели еще нынешнего Салона. Поскольку все в этом мире познается в сравнении, я не сомневаюсь, что множество развешанных там картин привело бы вас в великое смятение. Поверьте мне, что надобен привычный и острый глаз, чтобы вынести суждение о произведениях посредственных, но грандиозных по замыслу, висящих бок о бок с картинами столь же слабыми, но спорящими с первыми в других отношениях. Можно еще сыскать произведения, где есть рисунок, есть цвет, но нет ни одного, где была бы поэзия, воображение, мысль. Вы желали от меня полной определенности: во имя нашей дружбы вы потребовали от меня, чтобы я сообщал вам обо всем, что увижу здесь, присовокупляя свое мнение о каждом произведении; я обещал вам это и почитаю как удовольствием, так и долгом своим сдержать данное слово, хотя легковесность этого обещания намного превосходит скромные мои познания. Итак, я попытаюсь начать, и начать с картин; для того чтобы облегчить вам представление обо всем, я стану рассказывать о них, следуя тому порядку, в каком они обозначены в каталоге Салона; вы должны иметь его у себя.

ЖИВОПИСЬ

АЛЛЕ. *Силен, которого румянит тутовыми ягодами Эглея*[1]. На картине этой — четыре главные фигуры. Композиция ее проста и безыскусна. Силен находится между Эглеей и Паном. Юная нимфа держит в руке тутовые ягоды, которыми и румянит Силену щеку. Пан, наблюдающий за этим своеобразным туалетом, опирается на кувшин, из которого выливается вино. Стоящий позади Эглеи сильван или сатир с восхищением взирает на ее ухищрения. На переднем плане двое маленьких детей играют с козой. Действие происходит у входа в грот, высеченный в скале, он увит виноградными лозами со спелыми гроздьями; на заднем плане видна опушка леса, откуда выходит группа ликующих сатиров и вакханок. Эта картина создана для того, чтобы быть вытканной в виде гобелена, в ней двенадцать футов длины. Основной колорит ее неудачен, краски тусклы, рисунок незавершен, тогда как жанр картины для гобелена требует блеска и должен был бы сильнее вдохновить кисть г-на Алле и заставить его более сочно выписать свои фигуры. Виночерпий Бахуса выглядит молодым человеком с седой бородой, он написан слишком пестро, ракурс правой его ноги неверен. Пан, хотя и скопированный с античного Пана, имеет физиономию простолюди-

на. У второго сатира, кстати, неплохо написанного по цвету, правое плечо и рука чересчур тяжелы. Эглея хорошо сложена, силуэт ее довольно грациозен, остается лишь сожалеть, что поза ее несколько нарушает композицию всей группы. Грот, слишком светлый и слабый по цвету, портит впечатление от фигур, поскольку они и сами слишком бледны. Дети с козой еще слабее по колориту, хотя и находятся на переднем плане. Не могу не осудить общий голубой цвет, доминирующий в этой картине; вода, водяные растения, трава и прочее — все отливает голубизной и лишено того разнообразия, которое делает столь пленительным природный пейзаж.

(Сатир, стоящий слева, держит Силена за руки. Пещера, выбитая в скале, совершенно невыразительна. Фигуры, будь они поярче, выступали бы много рельефнее, хотя гармония была бы нарушена; подобное исправление потребовало бы коренной переделки картины. Сатир — тот, что справа, — стар, жилист и безобразен. Дерево справа слишком жестко, голо и вообще написано безвкусно. Впрочем, композиция продумана довольно тщательно. Голова Силена списана с Куапеля. Сюжет взят из «Эклог» Вергилия:

Solvite me, pueri, satis est potuisse videri;
Carmina quae vultis codnoscite; carmina vobis,
Huic aliud mercedis erit*.

Эглея нарисована плохо, поза ее вымучена. Небо, деревья и вода словно накрахмалены. Коза ужасна.)

Поклонение пастухов. Сюжет этот, изображенный уже на тысячу ладов, здесь подан по-новому. Мадонна, сидящая на краю яслей и держащая младенца Иисуса на коленях, исполнена благородного достоинства. Простота композиции заслуживает похвалы; очевидно, однако, что, пожертвовав немного общим благоговейным настроением в пользу экспрессии, г-н Алле выиграл бы в отношении композиции и усилил бы впечатление от всей картины. Свет, будь он не таким дробным, стал бы интенсивнее и, утратив монотонность, дал бы оттенки более тонкие и более живые; иные движения фигур преобразили бы всю сцену, придав ей живости; нынешние же персонажи застыли в деревянных позах, которые выражают скорее оторопь, нежели смиренное восхищение.

Головы в основном вполне характерны, особенно голова коленопреклоненного пастуха на переднем плане картины.

(Общий колорит картины не то сероватый, не то бледно-лиловый, облака словно налеплены на холст, равно как и ангелы. Краски убоги, словно роспись на боковинках повозки лекаря. Свет исходит от младенца Иисуса, но не освещает ничего. У святого Иосифа, стоящего слева, вид ярмарочного шарлатана, показывающего фокус. Мадонна театрально-фальшива, чего стоит напыщенная гордость, с которой она выставляет напоказ младенца! По мне, даже эскиз лучше самой картины. Впрочем, пастух на переднем плане безыскусен и довольно хорош.)

ЛАГРЕНЕ. *Святой Герман, вручающий святой Женевьеве медаль, на коей запечатлено распятие, и т. д.* Это прекрасная картина, друг мой, одна из лучших, какие вышли из-под кисти г-на Лагрене. Композиция картины разумна, хорошо продумана, рисунок точен, верен и напоминает рисунок Лесюера и Бурдона, колорит также приводит на память этих двух мастеров. Можно пожелать

* «Дети, довольно того, что меня врасплох вы застали.
Так развяжите скорей, коли хотите, чтоб спел.
Дети, для вас я спою, что же до той озорницы, —
Ей отплачу по-иному».
(*Вергилий.* Буколики, VI, 24—25; пер. С. Шервинского).

разве что побольше теплых оттенков на лице юной святой, да еще, пожалуй, больше характерности.

(Если епископ встанет, он пробьет головой карниз... Это произведение ловкого мастера: здесь все мудро, гармонично. И красиво. Это тем более удивительно, что муза редко посещает его, когда он стоит перед холстом. Его кисть легка, цвет весьма приятен, но мне представляется, что, будь я художником, я бы изобразил этот сюжет совсем по-иному.)

Бессонница. Юная девушка, что провела ночь без сна, — без сомнения, из-за любви, — нетерпеливо поднявшись, раздвигает полог своей постели, в складках которого прячется с лукавой усмешкой наблюдающий за нею амур, виновник ее бессонницы. Эта маленькая картинка невыразимо изящна, как и большинство маленьких картин этого мастера. Лицо девушки написано чистыми, гладкими красками; видно, что художник прилежно изучал свою модель. Может статься, ему следовало бы почаще размышлять о красотах античности, тогда он сообщил бы своим моделям то, чего им ныне недостает, — я разумею под этим формы более округлые, с более обильной плотью, но не утратившие, однако, своего изящества. *Венера Медицейская* выразит это лучше, нежели я — словами, и ее спина — более веский аргумент против спины *Прекрасной бодрствующей* г-на Лагрене, особенно против ее левого плеча. Какое-то время назад его упрекали в том, что он злоупотребляет красным цветом в карнациях; те, кто ставил ему это в вину, были не правы: он мало-помалу освободился бы от этого недостатка и сам пришел бы к верному цветовому решению; столь резкая критика понудила его впасть в полную противоположность. Прибавьте сюда тщательнейшую завершенность, которая, нарушая цветовую гармонию, сплавляет краски до такой степени, что оставляет на холсте лишь серый колорит да немощную, нездоровую плоть; в результате жизнь уходит из модели, чье лицо напоминает скорее изваяние из слоновой кости, нежели живой лик девушки. Драпировки и простыни на этой картине написаны уверенными, сочными мазками, хотя в складках положено слишком много черных тонов; его локальные краски ярки и верны. Вот вам, друг мой, краткий отчет об этой картине, которая при всем том весьма занимательна. Хочу только пожелать, к вящей славе г-на Лагрене, чтобы он исправил правую ногу молодой девицы, которую явно писал не с натуры.

(Молодая девушка, которую художник написал со спины, задергивает полог своей постели. Картина очаровательна, но что она означает? Следовало изобразить модель сидящей, заставив ее принять мечтательную позу. Отчего она обнажена? Что говорит? Я ничего не понимаю, да и сам Лагрене, вероятно, тоже. Подушка выглядит как атласная, а не как полотняная. Да, это прекрасная академическая картина, я не спорю, но это не мой тип женской красоты. Складки полога чересчур тяжелы.)

Нимфа, любующаяся своим отражением в воде. Эта девушка, чей колорит тела вовсе не тот, который оно должно принимать в воде, купается скорее по приказу художника, нежели по собственному желанию. Колорит неверен, тело не принимает в воде такого оттенка, так что интерес девушки к своему отражению вряд ли будет удовлетворен к ее удовольствию. Общий серый тон тела, слишком избитая поза, неуверенные контуры — все это делает картину много хуже соседней вещи, о которой речь шла выше.

Святое семейство. Лот, коего дочери опоили вином. Вы хорошо знаете, друг мой, все *Святые семейства* г-на Лагрене, вот почему я ни слова не скажу вам об этом, так же как и о *Лоте, коего дочери опоили вином*[2], вам хорошо известном.

(Приторный, манерный, вычурный образ, впрочем, прекрасного рисунка, достойного великих мастеров... Прекрасный, даже слишком прекрасный, — вот

и все, что можно о нем сказать. Дочери его совершенно незначительны и лишены всякого характера. Ни в отце, ни в дочерях любовного желания не ощущается ни на йоту — непонятно, как могло произойти здесь совращение. Лемуан — тот решил этот сюжет совсем по-иному, он создал картину, всю напоенную сладострастием: одна из дочерей лобызает руки своего отца, другая просунула ногу под его бедро, сам же старик, одурманенный вином, раскинулся на ложе, посреди всего этого лихорадочного содома.)

Купальщица, глядящая на двух целующихся голубков. Молодая девушка сидит, небрежно откинувшись и положив одну ногу на другую; ее поза говорит скорее об отдыхе, нежели об истоме, которую художник, без сомнения, желал ей сообщить. Она слегка повернула голову, чтобы посмотреть на двух целующихся голубков или горлиц. В повороте головы нет ни красоты, ни выразительности, все тело слишком вытянуто и мускулисто, ему недостает плавности контуров. И к тому же разве так держится молодая девушка, которая искупалась, а теперь созерцает подобную сцену? Пусть мне ответят те, кто, пристально изучая натуру, умеет уловить нужный момент, чтобы перенести его на холст. Что же до цвета, то здесь он ярче и свежее, хотя и чуточку однообразен. Мягкие, сочные мазки. Какая жалость, что, создавая эту работу, художник ни на минуту не вспомнил о Тициане!

О *Давиде, подглядывающем за купающейся Вирсавией* я не скажу ни слова. (Не говорю даже о том, что голова написана как-то расплывчато и вовсе не соответствует всему остальному: ляжки купальщицы вздуты, по всей спине — зеленоватые блики, вероятно, от листвы деревьев, которые находятся не меньше как в двадцати футах от нее.)

Марс и Венера, аллегория мира[3]. Венера почивает на ложе, склонив голову на левое плечо; Марс, помещенный за ложем и по этой причине видимый лишь наполовину, приподнимает полог, дабы полюбоваться богиней любви. На переднем плане голубка, забравшаяся в шлем Марса; она, по всей видимости, собралась устроить в нем свое гнездо, — вероятно, ее возлюбленный голубок приносит ей в клюве соломинки для него. Признаюсь вам, что идея эта, как бы ни была она плодотворна, все же не разъяснила мне замысел сей картины. Война и любовь или красота и плодородие, на которые намекают эти голубки, — все это ничего не говорит моему рассудку, так что композиция эта осталась тайной для меня. Что же до рисунка, то, если проследить мысленно за телом Марса, скрытым постелью, вы увидите, что оно должно быть значительно короче; впрочем, может быть, аллегория как раз и скрыта в нижней половине этой фигуры? Вообще, этот грозный бог войны здесь совершенно лишен своего воинственного вида, скорее вы приняли бы его за одного из подмастерьев супруга Венеры. Выражение его лица свидетельствует о том, что он добрый малый, нос его, вздернутый и круглый, как, впрочем, и нос его любовницы (да и все прочие носы на картинах этого художника), говорит о его благодушии; словом, это новобранец, открывающий первую свою кампанию. Любовница его спит — или не спит вовсе, — лежа на боку, вероятно, из боязни приступа астмы; ее левая рука, на которой покоится голова, находится в невыгодном положении, правая же, откинутая на подушки, полностью противоречит известной пословице, ибо она отнюдь не «изящна до кончиков ногтей». Колорит всей фигуры богини не может быть колоритом спящей, он сильно уступает цвету *Купальщицы,* описанной выше. Картина в целом весьма хороша по цвету, она написана искусной, четкой, уверенной кистью, но я все же не устану повторять: больше одухотворенности в исполнении, больше разнообразия в общем тоне, меньше жесткости и немного больше изысканности в натуре — изысканности и внимания к ней; так, например, не могу не заметить г-ну Лагрене то, что он, несомненно, и сам знает лучше меня, а именно: что внутренности в нижней части живота подвижны и обыкновенно следуют тому

наклону, который приняло тело, — вот почему, если Венера лежит на левом боку, правая часть живота должна быть более впалой, нежели заполненная левая. Гипсовый слепок не подчинился бы этому правилу, оставшись без изменений, но живая модель, будучи внимательно изучена, свидетельствует о прямо противоположном.

(И это Венера? Да это просто красивая распутница! И это Марс? Да ведь это же пригожий савояр! И потом, что он говорит? Что делает? Куда смотрит? Да никуда, — ни на любовницу, ни на голубей. Смазливая посредственность.)

Превращение Алфея и Аретузы[4]. Не могу удержаться, чтобы временами не упрекнуть автора в недостатке выразительности; вдобавок некоторые часто встречающиеся погрешности и небрежность сильно вредят успеху даже самой прекрасной картины. Так случилось и здесь. Охотник Алфей представлен на полотне как грузный малый с белой бородой в виде реки Алфеи; по его виду непонятно, серьезно ли он решил посягнуть на Аретузу, каковая тем не менее взирает на него довольно благосклонно. Целомудренная богиня, которой наверняка известно, что небезопасно класть палец между молотом и наковальней, вовсе и не намерена этого делать, — впрочем, и рост и корпуленция Алфея разубеждают нас относительно пылкости его посягательств на сомнительные прелести Аретузы. И однако картина написана кистью мастера — вот только мысли и композиции в ней еще меньше, чем цвета.

(Какая скрюченная фигура! Да это же больная в конвульсиях! Как безобразно изогнуто бедро! Как жестко и напряженно тело! Складки одеяния расположены крайне неудачно.)

Купающаяся Диана, застигнутая Актеоном. Вот вам один из известных сюжетов[5], где фигурируют (для краткости) лишь два лица, — на манер тех баталистов, которые изображают нам битву, обходясь лишь парой всадников (и третьим — поверженным) да густым дымом, заволакивающим всю картину. А здесь Диана имеет в своем распоряжении лишь одну нимфу, которая противостоит опасным намерениям Актеона, вовсе и не помышляющего о Диане. Нимфа написана в приятных тонах.

Юпитер, под видом Дианы соблазняющий Каллисто. Композиция этой картины нова и неожиданна. Фигура Каллисто, написанная нежной и живой кистью, приятными красками, отнюдь не льстит Аретузе с вышеупомянутой картины. Это полотно отличается более чистым и верным рисунком.

(Спина Юпитера написана превосходно, сам Юпитер под личиною Дианы — одна из самых удачных фигур, какие Лагрене создал за нынешний год, да и за прошлые также. И еще одно достоинство: он наконец избавился от своих жестких, тяжелых драпировок, которые словно только что извлечены из чана красильщика.

Это настоящая плоть, ее хочется трогать, гладить, целовать. Нимфа, прислуживающая Диане, не чернокожая, хотя ее фигура и затенена, — в живописи есть такой прием: осветить часть фигуры, как это сделано здесь по всей левой стороне, — этот цветовой тон увлекает воображение и заставляет его считать белой остальную часть фигуры. Лицо Дианы очень красиво.)

Аполлон, поющий славу великим людям. Это маленькое полотно примечательно. Быть может, ему несколько не хватает большего изящества, коль скоро оно посвящено античному Пифийцу; я полагаю, что подобные черты подошли бы, скорее, Орфею. Что же до его пения, то я не знаю, что он поет, не могу даже сказать, бряцает ли он на своей лире или же просто пальцы его лежат на струнах; по крайней мере он проделывает это не очень грациозно.

Спящая Венера и Амур. Вот еще один сон Венеры — или самого Лагрене, — и я воздержусь вам о ней рассказывать.

(Венера похожа на лягушку.)

Леда. В этой картине есть выдумка и колорит. Жена Тиндарея[6], которая отнюдь не неопытна в любви, подтверждает это теми средствами, которые она употребляет для своей защиты, хотя они отнюдь не вводят в заблуждение повелителя богов. Рисунок на этой картине более приятен, нежели на других полотнах того же художника.

(На лице Леды написано тонкое лукавство; этот лебедь, что стягивает с нее клювом сорочку, весьма сообразителен.)

Нимфа Эхо, влюбленная в Нарцисса. (Он грязен, отвратителен, старообразен. Женщина сложена ужасно и не удовлетворит даже самому дурному вкусу. А этот зад! Он больше, чем сам купальщик; а эта голубенькая водичка, о боже! Да ведь перед нами Зеленый аббат собственной персоной — только в голубом цвете[7]. Да-да, из этой воды он вылезает весь голубой!)

Юная нимфа Эгла. Malo me Galathea petit, lasciva puela / Et fugit ad salices et se cupit ante videri*. (Девушка лукава и грациозна. У пастуха мечтательный вид.)

Возвращайся со щитом или на щите. Сюжет заимствован из Плутарха[8]; это обращение лакедемонянки к сыну. Картина неплоха; она создана человеком образованным — в этом нельзя отказать ее автору. Она хорошо нарисована и не хуже того написана; краски приятны, цвет продуман. Лицу молодого грека слегка недостает выразительности, он должен проявить больше пыла, что было бы естественно для его возраста, он же вместо того покорно соглашается с речью своей матери.

(Как! И это спартанка?! Это лакедемонянин?! Да отнимите у него щит, и вы увидите обыкновенного молодого человека, возражающего какой-то женщине много старше его годами. У Лагрене самая прекрасная кисть и самая обделенная воображением голова, какие я когда-либо знал.)

Встреча Телемака с Термозирисом, главным жрецом Аполлона, который учит его искусству быть счастливым и в рабстве и дает уроки пасторальной поэзии. Поскольку эти чрезвычайно сложные искусства невозможно, по моему мнению, постичь, бегая по полям и лесам, вы согласитесь со мною, друг мой, что сюжет сей не может быть переложен на холст сколько-нибудь убедительно и что, глядя на этих двух беседующих ходоков, трудно понять, о чем могут вести речь этот вот старик жрец с юнцом. Нет, выбор такого сюжета — большая ошибка.

(А как это бесчувственно и холодно! А эти деревья, — боже, что за деревья! И что за характер выражен в фигуре Термозириса? А ведь для верной его передачи достаточно было бы перечесть «Телемака»[9].)

БЕЛЛЬ. *Битва святого Михаила.* Архангел изображен в виде латника, который сражается, не вынимая шпаги, хотя она висит у него на боку, и не пользуясь пучками молний, хотя он держит их в руке; по всему этому ему ничего другого не остается, как топтаться на животе своего соперника, который беспомощно от него отмахивается. Мерзкие хари демонов высовываются сбоку, пытаясь устрашить его, но он уже достаточно навидался их у Рубенса и продолжает свои пинки. Дадим же ему вдоволь потешиться над Сатаною и обернемся лучше к *Психее* кисти того же мастера.

(Левая нога архангела совершенно одеревенела, драпировка обматывает ее, как штаны. Сатана, повергнутый, с запрокинутой головой и вверх тормашками, изображен по всем академическим канонам, а впрочем, написан в теплых

* «Яблоки бросив в меня, Галатея игривая тут же
В ветлы бежит, а сама, чтобы я увидал ее, хочет».
(*Вергилий.* Буколики, III, 64—65; пер. С. Шервинского).

тонах. Но для чего он в цепях? Да и не следовало бы бить лежачего (пусть даже и дьявола) — так поступают лишь трусы. Молнии, которыми вооружен ангел, походят на связку надерганных из шелка нитей, да и сам ангел бесстрастен, безразличен, холоден. А что мы видим слева? Физиономии двух маленьких чертенят, один из которых уставился в небо с видом полного благодушия. Второй демон, опрокинутый навзничь, с растрепанной головой, написан так рыхло и вяло, что хочется месить его, как тесто. И что означает эта мерзкая животина, которую он держит за загривок? Кроме того, следовало писать этих демонов тем цветом, какой свойствен их пребыванию в аду. Поистине нужно быть весьма отважным художником, чтобы осмелиться взять такой сюжет после Рафаэля[10]. Я в этом глубоко убежден и желал бы, чтобы на сию попытку решился более ловкий человек, — ведь это все равно что пытаться создать «Федру» после Расина. В фигуре архангела нет благородства. Голова Сатаны взята в скверном ракурсе.)

Психея и спящий Амур. Нас предупреждают, что картина эта будет затем исполнена в гобелене, вот почему персонажи одеты в театральные костюмы.

Вам, мой друг, без сомнения, известно приключение Психеи с лампой: именно этот миг и запечатлен здесь, и запечатлен согласно всем сценическим законам, следовательно, любые придирки тщетны, ибо в таком случае все становится возможным, даже то, что с помощью одной-единственной лампы сцена освещена точно ярким солнцем и что все в этом дворце сияет пышностью и великолепием, — все, но только не Амур, который отнюдь не «прекрасен, как Амур», даже и спящий. Удивляет также и то, что Психея, которой положено разделить ложе с Амуром этой самой ночью, даже еще и не начала своего вечернего туалета, в то время как супруг ее уже успел хорошенько вздремнуть. Может быть, она из числа тех кокеток и копуш, какие нарочно тянут время в столь прекрасный день своей жизни? Добавлю, что роскошь обстановки и аксессуаров ничего не решает в этой картине и Психее не о чем будет сожалеть, когда дворец будет разрушен; потеря предстанет вовсе не такой уж плачевной, какой описал нам ее Лафонтен[11]. Впрочем, верьте поэтам!

(Два ангелочка, цвета охры, выполняют роль кариатид, приподнимая занавески кровати, ниспадающие из-под балдахина. Они точь-в-точь похожи на тех, которые с двух сторон поддерживают герб Франции. А эта Психея в придворном туалете! Эта чаша, наполненная не то тиной, не то илом, — такие обычно изображаются на уличных вывесках. Амур неизящен, отличается фальшивой грацией à la Куапель. Сын Венеры возлежит почему-то на ложе султана. Кровать написана отвратительно. У Психеи одна нога изуродована. Амур лежит в неуклюжей позе. Цветы намалеваны грубо, как на стенках кареты. Лампа тускла. Красные и желтые занавеси выглядят жалко.)

ВАНЛОО-СЫН. *Венера и Амур, увенчанные Грациями.* Вы, верно, помните, мой друг, появившуюся, тому несколько лет, прекрасную картину *Грации* семи с половиной футов, принадлежащую кисти Карле Ванлоо[12], эта же еще более значительна и сюжетом своим и размерами. Венера и сын ее занимают центр полотна, они помещены на облаке, ибо действие происходит в небесах, остальное пространство с обеих сторон занято Грациями. Не дай я вам обещания искренне высказывать мое мнение по поводу большей части мною увиденного в Салоне, я счел бы простительным для себя именно здесь и остановиться. Само имя Ванлоо, казалось, потребовало бы того, а тень Карле повелела бы мне молчать; но истина есть истина. Впрочем, разве все Карраччи равны были между собой? Итак, я продолжаю, стараясь позабыть в тот миг о людях и отдавая свое внимание их произведениям. Амур — он стоит, опершись о свой лук, — занимает передний план, перед своею матерью, та полуприсела в позе, тысячи раз повторенной; справа, довольно далеко от нее, две из собравшихся Граций по-

лустоят каким-то образом на склоне крутого утеса, откуда им, вероятно, боязно упасть, вот почему они прижались одна к другой; каждая из них протягивает руку довольно деревянным жестом, стараясь возложить на голову богини венок — крайне тяжелый и крайне зеленый; я сильно сомневаюсь, что им удастся достичь своей цели, не попадав, разве что они догадаются шагнуть вперед. Здесь уместно заметить, что стало прямо-таки академической манией изображать эти длинные венчающие руки, удаленные на самое невероятное расстояние от тела, коему они принадлежат. Авторы хотят, видимо, изобразить усилие там, где требуется одна лишь естественность. Третья из Граций, более осмотрительная, опасается, видимо, столь рискованных движений (вероятно, желая сохранить в целости свой пышный стан) и довольствуется тем, что лишь протягивает правую руку к венцу, показывая свою готовность поддержать его, если потребуется ее помощь; в другой руке она держит роковое золотое яблоко, которое красота Венеры, скромно убежденной в своей славе, вырвала из рук Париса. Вот, вкратце, какова композиция картины. Что же до рисунка, то здесь уместно будет воскликнуть: «О Карле, одолжи нам свой карандаш или же приди сам поддержать славу своего имени. Яви нам вновь прекрасные контуры твоих картин, столь естественные, столь плавные, столь мягкие, но не тяжелые, а, напротив, легкие и воздушные!» Тщетные сожаления! Группа из двух Граций нарисована в академической манере. Явно чувствуется, что модель выбрана небрежно, что она утомляет живописца, да и сама утомлена. Как?! Мы видим столько античных и современных шедевров — плоды длительного, упорного труда, — так отчего же наши мастера не могут выработать привычки видеть глазами, умеющими сравнивать, писать рукой уверенной и ведомой все тем же зорким взглядом? Но — увы! — резонерство водит рукой, а рука портит все.

Третья из Граций — пошлое подражание Рубенсу, рисунок фигуры тяжел и жёсток. Мать Амура ни стоит, ни сидит, поза ее банальна, ляжка и колено правой ноги словно вывихнуты, ступни поставлены неуклюже и т. д. Перехожу к Амуру, чья поза совершенно схожа с позой Грации, находящейся слева от него; натянутость ее тому способствует. Рубенс, Рубенс, где ты, отчего ты забыт? Рубенс учит писать Амуров, и писать хорошо. Я уж не говорю об этом узле материи, которую одна из Граций держит перед собою, — весьма дурной вкус, особенно для Грации, — ни о слишком тяжелых облаках, ни о небе, которое отнюдь не напоминает эмпиреи, ни о колорите, который, в общем, ничем не лучше рисунка; не стану более утомлять вас, друг мой, я и так слишком задержался на этом полотне, занимающем одно из главных мест в Салоне.

(Третья Грация, та, что справа, похожа на пьяную вакханку с огромным задом, — она отвратительна. У Венеры угрюмое, холодное, неподвижное лицо. Две другие Грации написаны во вкусе Буше. Манера письма вялая. У Венеры зеленые волосы, ляжки ее налиты жиром. У той Грации, что видна нам со спины, кривое бедро, венец похож на обруч, зажатый в неуклюжей руке. Облака белы, точно заново оштукатуренная стена. У Амура ангельская физиономия.)

Физический опыт, производимый с птицею, лишенной воздуха в пневматическом аппарате. (Dormiebat Homerus*. Опыт, где ни один из присутствующих не делает того, что пытается изобразить художник. Краски хороши.)

Два овальных портрета. В этих двух портретах много достоинств — этот жанр, видимо, не безразличен художнику. (Они гораздо лучше предыдущих: здесь плоть изображена во всем своем болезненном безобразии.)

ЛЕПИСЬЕ. *Святая Елизавета и святой Иоанн.* Автор, несомненно, заслуживает похвалы. Фигура святого Иоанна нарисована довольно хорошо. Чуточ-

* Задремал Гомер (*латин.*).

ку больше воспоминаний о работах Карраччи, о его теплых красках не помешали бы г-ну Леписье, о котором можно сказать, что работает он серьезно.

(Мне все здесь нравится: и Иоаким, и святой Иоанн, и святая Анна; но этот агнец сделан словно из букса, но эта тощая кошка точно эмалевая, а ее задняя нога напоминает обезьянью или собачью. А сюжет? Кто разгадает этот сюжет? Представьте себе справа стоящего Иоакима, слева сидящую Анну с маленьким Иоанном, глядящим на отца: говорит вам это о чем-нибудь?)

Мученичество святого Андрея. Полотно это, более крупное, нежели предыдущее, требовало зато и больше таланта, но здесь-то он и изменил художнику. Композиция грешит недостатком интереса к действию, а ведь сюжет, казалось бы, должен произвести впечатление. Палач, который подставляет спину, дабы приподнять мученика, делает большие усилия, которые пропадают втуне, ибо тело святого даже не касается его — вся тяжесть ноши приходится на другого палача, справа, того, что держит ноги святого. Третий палач ничем особенным не занят и вовсе не помогает сюжету. Вам ведь известно, мой друг, высказывание Горация о том, что все должно стремиться к основному действию, тяготеть к этому центру притяжения, ничего лишнего или бесполезного быть не должно[13]. Бурдон прекрасно доказывает сей принцип своей картиной *Мученичество святого Петра* — какое единство, какая мощь во всем! В этой же картине колорит, напротив, слаб, освещение слишком ярко, что лишает художника средств создать мощное выразительное изображение.

(Скверная, скомканная композиция. Палач, который привязывает святого, состроил гримасу; второй, что держит его ноги, стоит прямо, как деревяшка, застыл в принужденной, неестественной позе; главной фигурой выглядит тот, кто несет святого на спине. Но к чему все эти нагромождения людей, если им всего-то и нужно, что распять святого Андрея на кресте? Вот скудость мысли художника, который заполнил свой холст многими фигурами, ибо не чувствовал в себе способности создать одну, но зато прекрасную; это бессилие поэта, который создает суматоху, беспорядочное мельтешение, не будучи способен заставить своих героев заговорить. Бедный идеал! Лесюер или Карраччи ни за что не поступили бы таким образом, Рафаэль еще менее того.)

Мученичество святого Дени. (Все серо, все похоже на поспешно сделанный эскиз. В *Мученичестве святого Дени* палач бесстрастен, но это вовсе не то бесстрастие, что свидетельствует о свирепости. Святой ужасен, в нем не чувствуется ни решимости претерпеть муки, ни выразительности, ему бы надо молить о милосердии с бóльшим пылом. Руки его связаны так, что все пальцы перепутались и ничего невозможно разобрать.)

Нарцисс, превращенный в цветок. Сей Нарцисс весьма походит на плохо нарисованную Магдалину.

Еще один Нарцисс, превращенный в цветок. Адонис, превращенный в анемон. (Ужасно!)

Скульптура. В картине этой есть кое-где достоинства. (Довольно выразительно, да и сюжет более удачен. Драпировка сделана плохо.)

Гнев Нептуна. (У этого Нептуна все повадки да и физиономия Христа, возносящегося в небеса. Слева изображена группа Ветров, весьма нелепых и странных. У наяды, той, что справа, самый уродлиый зад, какой только можно себе вообразить, если только не считать зада одной из *Граций* у Брене.)

Скудный завтрак. Написано в приятной, мягкой манере, но слабо.

Приятное с полезным. Несколько портретов. Из них некоторые правдивы и отличаются хорошим цветом.

ШАРДЕН Картина, представляющая барельеф: *Детские забавы.* Великий человек поистине велик во всем. Г-н Шарден проявил здесь новую сторону

своего волшебного искусства: картина эта проработана гораздо менее, нежели предыдущие, и однако оказывает на зрителя то же впечатление правдивости, как и все, что выходит из-под его кисти; иллюзия — главное ее достоинство, и я сам видел множество людей, поддавшихся ей. Мне кажется, о г-не Шардене и г-не де Бюффоне можно сказать, что природа одарила их своим доверием.

Этюд пастелью: три головы. Все та же уверенная и свободная рука, все тот же взор, привыкший изучать натуру и видеть в ней самое основное, умеющий отделять магию от внешних эффектов.

ВЕРНЕ. *Корабль, терпящий бедствие в бурю.* Это еще один шедевр г-на Верне. Корабль, разбитый бурей, терпит крушение средь прибрежных утесов, на воде видны одни обломки. Буря, едва начавшая стихать, все еще затмевает небеса мраком, вдали блистают разящие молнии. Вот в этой-то картине полностью соблюден главный принцип Горация: все подчинено сюжету, все тяготеет к действию. Там матросы спасают несчастного: волны сорвали с него одежду; борясь с гибелью, он из последних сил цепляется за канат, который бросили ему, и пытается добраться до мачты, его последней надежды. Здесь женщина, избежавшая ярости волн, распростерта на берегу, куда вынесли ее спасители-матросы, — словом, всюду, куда ни глянь, мрачные свидетельства безумия разбушевавшейся стихии. Неустанный труженик, г-н Верне, как мне кажется, превзошел самого себя в этой правдивейшей картине, которая производит сильнейшее впечатление. Все полотно как будто насыщено влажным воздухом бури — лишнее доказательство того, что в живописи всякий жанр заключает в себе свою собственную магию, помогающую воспроизвести натуру во всем ее правдоподобии.

(Какое небо! Какие волны! Какие утесы! Какая пучина! А как эти молнии освещают море! Верне немного повторяется в своих сценах кораблекрушений — те же фигуры, те же положения и жесты. Он увлекся мелкими сюжетами, отсюда бездушные, фальшивые пейзажи, деревья без тонов и нюансов.)

Морской пейзаж при закате солнца. Это полотно по силе не уступает предыдущему, если не превосходит его по сложности исполнения. Даже Лоррен не писал более правдиво и более тепло; быть может, и манера его письма менее смела, а гений менее щедр для изображения этих прекрасных пейзажей, нежели у г-на Верне, который соединяет свое превосходство с искусством писать человеческие фигуры, — талант, которым не владел Клод.

Морской пейзаж в лунном свете. Вы уже знакомы, мой друг, с великим искусством нашего художника — умением противопоставить свет от огня в ночной тьме свету луны. Этот контраст производит необыкновенный эффект на полотне, и по какому-то загадочному свойству живописного искусства эти два источника света не мешают, а помогают друг другу. Впечатление, производимое ими, необыкновенно сильно именно благодаря крайнему их правдоподобию.

(Свежее, правдивое произведение; так и ощущается ночная тишь, отблески, серебряные сполохи света; огонь, зажженный людьми, контрастирует с лунным сиянием и в особенности с черной бездной небес, и контраст этот необыкновенно живописен и впечатляющ.)

Морской пейзаж с купальщицами. Пейзаж при закате солнца. Есть в Салоне и еще несколько полотен того же мастера — таков *Морской пейзаж с купальщицами,* очень привлекательная и оригинальная картина. (В *Морском пейзаже с купальщицами* деревья вышли дурно. *Закат* прекрасен, как никогда.)

РОСЛЕН. *Густав, король Шведский, в своем рабочем кабинете изучает фортификационные планы вместе со своими братьями — принцами Карлом и Адольфом.* Несомненно, для г-на Рослена весьма лестно заслужить всеобщее одобрение[14]: картина его доказывает, на какие усилия способен художник, когда,

ободренный своим повелителем, он присоединяет к таланту еще вдохновение и любовь. Рослен никогда доселе не создавал ничего более прекрасного, ни даже столь же прекрасного. Он достигает величия Риго и идет дальше его. Замысел благородно прост, композиция мудра, проста и величественна, рисунок безупречен и четок, сходство достигнуто без лести; сочная, свежая, уверенная, как всегда, кисть, несмотря на строгость, свободна. И, наконец, общее впечатление достигает необыкновенной силы, картина поражает и зачаровывает; ткани и драпировки написаны так выразительно и правдоподобно, что сравнимы разве только с натурой. Я не знаю другой картины, которая доставила бы мне столько удовольствия. И я с великой радостью отдаю должное этому любезному чужестранцу, обладающему таким талантом. Да позволят небеса и другим последовать моему примеру!

(Беседуют ли они? Весьма сомнительно: они смотрят, они позируют. Голова короля освещена неудачно и словно разрезана надвое: одна половина в тени, другая на свету. Спинка стула одного из принцев написана так, что вряд ли он может сидеть на нем. Художник не умеет разместить несколько голов в одной композиции так, чтобы они гармонировали друг с другом. Все персонажи выглядят так, будто внезапно услышали какой-то шум, который привлек их внимание и прервал беседу; вид у них встревоженный. Лица, ткани — все написано превосходно, но ни одна из фигур не выражает действия, движения. Сидящий принц обращается со словами к королю, а смотрит на меня; король измеряет дистанцию на карте, а смотрит на меня, что противоречит здравому смыслу: пусть бы сперва положил циркуль на карту, а руку на циркуль и уж тогда смотрел бы на меня. Из этих трех голов, взятых в отдельности, требовалось создать композицию; я не знаю такого художника, пусть даже самого талантливого, который смог бы выйти с честью из этого положения, и Рослен, конечно, не тот человек. Его персонажи позируют, а отнюдь не действуют: они безжизненны; взгляните на них критическим взглядом: как все это смешно! Художники, которые так поглощены техникой писания, не чувствуют этого; забота о ней лишает их здравого смысла.)

ФРАНСИСК МИЛЛЕ *Пейзаж с фигурами людей и животными. Фазан, писанный с натуры. Несколько небольших картин под одним номером.* Все эти мелкие работы являются плодами досуга г-на Франсиска Милле; поскольку они написаны без всякой претензии, мы должны быть просто благодарны ему за то, что он их выставил.

(Первая тускла и неинтересна, остальные — просто мазня.)

БУАЗО. *Обоняние. Слух.* Плохо!

ВЕНВО. *Благовещение, миниатюрная картина в форме часовни.* Ничего не могу вам сказать по поводу этого маленького холста, который выглядит не то акварелью, не то гуашью. Композиция, рисунок, колорит — все здесь одной силы. Поскольку я повидал множество таких миниатюрных картин, принадлежащих кисти великих итальянцев, я больше не нахожу в этом жанре живописи ни смысла, ни выразительности, ни других достоинств.

(Святая Дева запрокинулась на своем сиденье. Ангел долговяз, сухощав, напряжен и холоден. Лица германского типа — квадратные и бледные.)

ДЕПОРТ-ПЛЕМЯННИК. *Кухня.* В этой картине много натуральности: г-н Депорт скорыми шагами догоняет своего дядю, столь прославившего себя в этом жанре. Картина в целом производит хорошее впечатление; может быть, некоторые предметы, более других отражающие свет и отсветы, будучи

присоединенными к общей массе натюрморта, придали бы ему большую значительность и привлекательность. Г-н Шарден разъяснил бы вам это лучше, чем я.

(Резкие, грубоватые, яркие краски. Ни гармонии, ни согласованности. А ведь главное — именно в гармоничности, в согласованности.)

ДЕМАШИ. *Архитектурная панорама. Вид на разрушенный замок де Гланьи.* Четыре маленькие картины, изображающие *Руины.* Не стану задерживать ваше внимание, мой друг, на заслугах этих картин г-на Демаши, который отмечен талантом и мог бы еще и еще развивать его. Его маленькие картины не предлагают нам ничего нового в этом жанре, во всяком случае, не более, чем другие миниатюрные произведения, также представляющие *Руины;* эти подобия маленьких акварелей приятны уже одним тем, что совсем не занимают места или же занимают весьма мало, при том, что все же являются картинами; что ж, это символ нашего века: иметь, не имея.

(Роберу лучше удается имитация камня и мрамора, чем Демаши, но Демаши зато лучше чувствует перспективу и его палитра богаче. Фигуры же словно наклеены на холст.)

Вид на часовню святой Девы в церкви святого Роха этого же автора.

ДРУЭ *Портрет графини Прованской.* Он написан легкой кистью и отличается большим сходством.

(Голова и бюст написаны хорошо, а рука дурно, кисть руки скрыта карманом. Слишком много белил повсюду.)

Нам обещают еще *Портрет покойного графа де Клермона во весь рост* и *Портрет графини Дюбарри,* но их пока нет в Салоне.

Г-н де Клермон прямой, крепко стоящий на ногах, ярко выделяется на фоне, который, однако, совсем не черен, он написан мощной, яркой кистью. Шитье выглядит тяжелым и матовым, поскольку оно монотонно по цвету. Хотелось бы большего разнообразия красок в башмаках, в штанах, во всей одежде. Но при всем том очень похвально.

Портрет во весь рост графини Дюбарри в виде музы[15]. (Красный фон, искусно выписанный дымок, струящийся из курильницы, фигура посажена в естественной позе, тело написано прекрасно, как живое, только немного длинно правое колено. В нижней части шеи — складочка, отделяющая голову от тела. Цветы из Италии. Портрет слишком уж тщательно отделан. Вообще непонятно, являются ли некоторые из этих портретов более гадкими, чем оригиналы.)

Среди прочих портретов того же автора встречаются весьма удачные по цвету, но есть и такие, что сделаны в более небрежной манере. Прискорбно, однако, что г-н Друэ слишком часто пренебрегает рельефностью форм, предпочитая ей приятные краски, и что он позабыл о той прекрасной прозрачности Ван Дейка, которая придает столько жизни телу на его портретах; вот Ван Дейк может изобразить все, что захочет, его картины свидетельствуют о том.

ВУАРИО. *Несколько портретов.* (Плохие, беспомощные портреты; в них можно было бы отыскать сходство, но Вуарио пишет так плохо, что и сходства не видно; это еще хуже, чем на мосту Нотр-Дам — там-то по крайней мере хоть сходство есть. Ужасно; кожа — кирпичного цвета, стихарь точно фаянсовый.)

ФАВРЕ. *Прием шевалье де Сен-При, посла, в Порте у султана.* Эта небольшая картина производит впечатление, основное ее достоинство — точность[16]; а ведь художнику приходилось преодолевать здесь многие трудности. Сверх того, недурен и цвет. (Композиция плоха.)

КАЗАНОВА. *Первое из трех сражений при Фрибурге, происшедшее 3 августа 1644 года, между французской армией под командованием герцога Энгиенского и армией баварцев, возглавляемой генералом де Мерси.* Вот, друг мой, одно из капитальнейших полотен, которые, в своем жанре, свидетельствуют обыкновенно о таланте их создателя. Не стану излагать вам историю этой картины, поскольку вы располагаете каталогом Салона[17]; остановлюсь на самом художнике. Сюжет этот тем более труден для исполнения, что действие крайне усложнено. По всей видимости, живописец счел необходимым изобразить последствия предыдущих действий — рубки леса; прежде всего, это еще одна лишняя победа для нашего генерала, указывающая на препятствия, какие ему пришлось преодолеть, дабы одержать победу над еще более грозным врагом. На картине запечатлен тот момент, когда принц, спешившись, в окружении нескольких генералов, указывает своим жезлом на вражеские укрепления: ужасный миг для врага и славный для нашего генерала, — поневоле вспомнишь плюмаж Генриха Великого на равнинах Иври. Впрочем, живописцу следовало бы показать нам баварцев — жертв сего славного деяния, — бегущих, потерянных, побежденных, но которые могли бы быть поддержаны сражающейся армией — той, которой генерал Мерси командовал за соседней горой. Какой сюжет, друг мой, и какая неразбериха — ею трудно управлять, особенно по наступлении сумерек, в час, когда тени, удлиняясь, спутывают очертания людей и предметов! Добавьте сюда еще мрак леса и горного ущелья, пыль и дым, вздымающиеся к небесам, — словом, все вокруг стремится поглотить те жалкие остатки света, что остались в распоряжении генерала, а вместе с ним и живописца. Но все эти трудности нимало не смутили г-на Казанову; он сохраняет единство времени, места и действия для глаз зрителей. И в самом деле: взор, естественно обращаемый на первый план картины, встречает здесь остатки действий, предваривших сражение. Переведем его чуть выше: здесь предстает перед нами герцог в тот момент, как разворачивается действие, и зритель, следуя за ним, достигает того участка, где расположена вражеская армия. Это чередование планов задумано и выполнено просто и смотрится легко. Г-н Казанова, используя светлое пятно, очень ловко выделяет фигуру генерала на темном заднем плане. Несмотря на трудности, возникающие ввиду сложной композиции картины, различные группы людей размещены на холсте весьма удачно, и эффектность сего зрелища ничуть не вредит точности изображения, а ведь как трудно было сделать всю сцену ясно видимой при отсутствии главного источника света, располагая лишь тем освещением, что исходит от переднего плана: поскольку дело происходит в семь или восемь часов, на долю живописца оставалось совсем немного света, — зато он сумел использовать то преимущество, что давала ему гора. Мне неизвестно, мой друг, отношение публики к этой картине, но, каково бы оно ни было, магия искусства, какую употребил здесь г-н Казанова, кажется мне магией умного и ловкого живописца, который вполне заслуживает того, чтобы простить ему некоторые неточности в рисунке и несколько погрешностей, какие невозможно не допустить при создании столь монументального полотна. Допускаю, что оно могло бы быть более проработано и закончено, особенно это касается переднего плана. Бургиньон и Парросель были оба смелыми художниками, но первый в особенности тщательно отделывал свои работы, а Ван дер Мейлен своими холстами как будто побуждает г-на Казанову придавать больше легкости его деревьям. Еще, быть может, следовало бы пожелать живописцу больше вдохновения и исследования натуры в сцене рубки деревьев и более отчетливого движения в наступлении на баварцев.

(Его упрекают в том, что он не сообщил своему герою характера властного и жестокого, какой должен быть присущ генералу, указывающему своим жезлом в средоточие неприятельских рядов; а также в том, что он изобразил офицеров

свиты совещающимися в столь решительный момент. Лошади слишком тяжелы и массивны, у людей слишком широки спины. Ни чистоты, ни четкости, какие отличают Ван дер Мейлена. Детали затемнены. Пейзаж слишком ярок; но это не живость красок в пейзажах Лутербура; правда, и эти последние также грешат обилием красных и вообще теплых тонов.)

Битва при Лансе утром 20 августа 1648 года[18]*, возглавляемая принцем Конде, против испанской армии под предводительством эрцгерцога Леопольда.* В этой второй картине автор имел одной трудностью меньше (я имею в виду время дня), но по сложности действия она не уступает первой. Здесь вражеская пехота, которая бросает оружие и молит о пощаде, там эрцгерцог, собирающий остатки своей бегущей армии: композиция картины ясна и красива, на ней все видишь, все замечаешь, основное действие преобладает и захватывает внимание, крупные скопления предстают взору в нужном порядке, первые планы властно подчиняют себе остальные. Краски хороши, общий колорит очень напоминает Ван дер Мейлена. Вообще полотно это, состоящее из великого множества деталей, проработано лучше, нежели первое. Фигура принца написана прекрасно, она благородна и производит должный эффект, конь его дышит гордостью за своего седока. Офицер из свиты принца не уступает своему господину ни в чем, особенно в том, что касается рисунка и цвета, — Бургиньон их одобрил бы. Небеса и в той и в другой картине выглядят в высшей степени натурально и хороши по цвету. Хочу повторить то, что уже говорил по поводу переднего плана первой картины, и добавлю, что оба этих монументальных полотна, невзирая на придирки критики, послужат к вящей славе г-на Казановы, о ком мне неизвестно ничего, кроме имени его и работ. *Битвы* Лутербура приближаются к ним, а пейзажи его превосходят пейзажи г-на Казановы. Посмотрите *Бой кирасир* — прекрасная работа[19]. (Весьма эффектная манера, достигнутая умелым чередованием света и теней, задних планов, деталей. Общий тон картины — красный, ярко-красный, режущий глаз... Очень смахивает на два больших омлета в горелом масле.)

Два пейзажа под одним номером. В этих двух полотнах много ярких, свежих красок; животные изображены прекрасно. Не буду рассказывать вам о выборе натуры: вы и сами знаете, что в этом жанре художник позаимствовал вкус у Бергхема, разве что он менее жизнерадостен, чем этот голландец, и упорствует в своей приверженности к рыжим и темным тонам, которые у Бергхема не встречаются; они, эти тона, вредят той свежести, которой требует пейзаж. Впрочем, и прозрачность листвы у него не та, здесь деревья почти все непроницаемы для света по причине их крайней густоты. (Пейзажи тяжелы.)

РОЛАН ДЕЛАПОРТ. *Натюрморт с музыкальными инструментами.* Очаровательный беспорядок, который мы наблюдаем здесь, только с виду кажется случайным; каждый инструмент поставлен или положен весьма надежно: приходится верить, что если инструменты эти принадлежат самому живописцу, значит, их хозяин — человек аккуратный.

Античная бронзовая фигура Флоры. Картина написана с большим искусством, в ней много правды, и она очаровывает с первого взгляда.

Натюрморты с цветами и плодами. Среди всех этих предметов есть несколько, написанных легкой кистью и со всем возможным правдоподобием, что еще далеко не достаточно для успеха. Где магия, та магия прозрачного воздуха, которой так хорошо владеют голландцы и которую Шарден так часто демонстрировал нам в своих работах?!

БЕЛЛАНЖЕ. *Корзина с цветами. Ваза, наполненная цветами.* Эти картины обладают несомненными достоинствами; но я повторяю то, что уже говорил

ранее: в этой имитации натуры есть излишняя яркость, которая насыщает глаз, сообщая зрителю иллюзию того, что он находится слишком близко к рассматриваемому предмету, — это происходит вследствие того, что художник представляет нам его таким ярким и во всех подробностях, каким сам наблюдал, стоя слишком близко от него.

ЛЕПРЕНС *Врач.* Картина эта обнаруживает легкий и веселый талант г-на Лепренса; он хранит верность избранному им жанру, который позволяет ему писать богатые, разнообразные костюмы и ткани, вот почему ему удалось создать столь приятную картину на столь простой сюжет. Врач, стоящий подле окна, держит пузырек и рассматривает в нем мочу девушки, лежащей в постели. Мать, сидящая у постели, смотрит на врача с тревогой. Дочь, по всей видимости обеспокоенная больше матери, также обратила взор к врачу и одновременно протянула в простенок за кроватью руку, которую, несомненно, держит любовник, покрывая ее поцелуями. В ногах постели стоит горничная, старательно задергивая полог с этой стороны; она приложила палец к губам, и ее лукавая улыбка говорит нам о том, что ни матери, ни врачу не известна истинная причина болезни и т. д. Вот вкратце, друг мой, замысел этой картины, которая, ко всему, написана в свободной, приятной манере и отличается верным рисунком. Колорит также верен. Фигура врача — одна из самых удачных, какие написал г-н Лепренс, в лице чувствуется характер, черты его хорошо написаны. Я пожелал бы, по правде сказать, немного больше выразительности в лицах матери и дочери, особенно последней. В остальном это замечательная картина, и она делает честь своему создателю.

(Прекрасная картина. Лежащая в постели девушка написана недостаточно ярко; вообще вся эта сторона картины тускла; здесь две манеры письма, отражающие два подхода к натуре; это раздражает. Недостает тонкости в выражении. Все лица похожи: одни и те же черты, один и тот же взгляд у мужчин, у женщин и у детей, у хозяйки и у служанки.)

Геометр. Эта фигура по пояс, в стиле Рембрандта, написана с хорошим вкусом, свободной, вдохновенной и изящной кистью; краски мягки и приятны. Что же вам сказать, друг мой? Лицо просто прекрасно, борода также, но все же Рембрандт остался непревзойденным и на сей раз.

В кабачке. Это маленькая таверна, очень уютная в своем роде; сразу узнается тонкая манера г-на Лепренса. Весь интерьер написан в теплых тонах. Девушка, которую посетитель старается привлечь к себе, написана с хорошим вкусом, то же можно сказать и о самом посетителе; собутыльники его достойны кисти Тенирса.

(Колорит однообразен и отдает желтизною. Мне не нравится ни сажа, ни разведенная желчь.)

Несколько купающихся женщин. В этой картине, несомненно, есть нечто пикантное, она написана в веселом, галантном стиле; но чем более художник знаменит, чем более талантлив, тем менее зритель расположен прощать ему некоторые ошибки, которые явно происходят не от незнания, но, скорее всего, от нежелания прилежно изучать натуру.

Сколько погрешностей в этом полотне, и как бросаются они в глаза! — поистине весьма огорчительно видеть подобную небрежность в работах г-на Лепренса.

(Разнообразие, прелестное, изящное разнообразие фигур и красок.)

Портрет ребенка. Несколько сцен из сельской жизни под одним номером. Среди этих сцен есть весьма остроумные и написанные изящной и вдохновенной кистью.

Несколько эстампов под одним номером. Они гравированы в его манере,

той манере, которая делает честь как его таланту, так и усердию и служит развитию искусств, кои в этом весьма нуждаются.

ГЕРЕН *Несколько картин под одним номером.* В этих небольших холстах есть, бесспорно, много достоинств, но я, мой друг, могу рассуждать, лишь исходя из собственных знаний; отсюда следует, что я ничего не способен сказать по поводу этих картин из боязни ошибиться в моем суждении.

РОБЕР *Памятники и строения древнего и современного Рима. Вид на Капрарольский лес, мост Тиволи.* Этими двумя картинами г-н Робер явственно показывает нам, насколько труднее писать пейзаж с натуры, нежели рисовать камни и колонны в своей мастерской, копируя их с рисунков и затем раскрашивая. И однако они не без достоинств.

Античный фонтан на римской равнине. Эта картина подтверждает сказанное мною выше. Основную часть полотна занимает архитектура — она написана хорошо и в приятных тонах. Пейзаж, удаленный от зрителя и второстепенный, выглядит правдоподобнее и лучше проработан.

Пожар в зданиях Рима. Руины. Первый из этих холстов очень эффектен, ярок по цвету. Жаль, что он столь подробно проработан, зрительная иллюзия и так дополнила бы впечатление. Второй изыскан и верен по цвету.

Вид на виллу Боргезе в Риме. Точка обзора выбрана очень тщательно, оттого картина производит приятное впечатление. Фигуры, призванные оживить пейзаж, написаны легко и приятны по цвету, но *Ватто также был художником!*

Три картины. Первая — *Вид на сады Барберини.* Вторая — *Сорские горы между Римом и Неаполем. Фонтан в садах Памфили во Фраскати.* Весьма жаль, друг мой, что автору не захотелось завершить эти три холста, из которых могли бы выйти вполне приятные картины. Ну что за мания лишь слегка набрасывать пейзажи и вменять себе в заслугу то, что они посланы на выставку, не заботясь о впечатлении, производимом ими на публику!

Часть портика старого дворца папы Юлия в Риме. Это прекраснейший эскиз, коим г-н Робер мог бы по праву гордиться, не будь он таким торопыгой, любителем беглых набросков, и отнесись он к этому полотну как к серьезной работе. Панини сделал бы из этого великолепную картину. Но нынче художник создает лишь маленькие картинки; на них не глядят, зато их засчитывают художнику, и он на этом выигрывает.

Два рисунка Амбуазского замка, сделанные с натуры. Несколько рисунков в цвете с итальянскими пейзажами и памятниками. Опять множество идей — и ни одной картины. «Послушайтесь меня, друзья мои! — сказал бы я всем этим любителям беглых набросков. — Оставьте свои рисунки и эскизы, затушеванные, размытые, раскрашенные и еще бог знает какие, у себя в папках, и пусть они предстанут перед нашим взором лишь тогда, когда превратятся в законченные, завершенные картины! Мы гоняемся за рисунками Рафаэля, Рубенса и других великих мастеров только потому, что у нас слишком мало их картин и все, что исходит от них, отмечено мудростью великих людей. А ваши произведения, столь торопливо порождаемые на свет, — о чем они говорят? О множестве обуревающих вас идей? — Да, это так. Но велики ли они? Прекрасны ли?»

(Еще одно слово о Робере. Если этот художник по-прежнему будет увлекаться эскизами, он утратит привычку к завершенности; и голова и руки его станут ветреными. Он торопится смолоду, чем же он займется, когда состарится? Он непременно желает зарабатывать свои десять луидоров за одно утро; он любит роскошь, его жена модница, ему приходится работать быстро, но при этом он попусту растрачивает свой талант: рожденный, чтобы стать великим, он так

и останется посредственностью. Остановитесь же, г-н Робер; возьмите привычку завершать ваши картины: если вы усвоите ее, вам не труднее будет создать картину, нежели простой эскиз.)

ЛУТЕРБУР. *Морской пейзаж при закате солнца.* Вам уже известно, друг мой: все, что выходит из-под кисти г-на Лутербура, свидетельствует о том, что этот человек много знает, много видел и умеет свободно выразить увиденное; но будемте справедливы и беспристрастны: чем быстрее артист пишет, тем меньше у него шансов быть на высоте во всех своих картинах. Эта марина несомненно хороша, несмотря на то, что слишком однообразна по тону: зритель может подумать, что художник покрыл ее целиком желтым лаком. Природа же разнообразна.

Трапеза Авраама[20]. *Борьба Иакова*[21]. Я очень огорчен за г-на Лутербура: Иаков и окружающие его персонажи освещены ужасно, привычка освещать фигуры почти всегда с одной только стороны заставила его позабыть, что здесь этот принцип освещения совершенно непригоден.

Агарь, глядящая, как сын ее пьет из возникшего в пустыне источника[22]. *Иаков, пасущий стада.* В первой картине видна мягкая кисть г-на Лутербура, хотя композиция слаба; лицо Агари не отличается ни изысканностью, ни приятным колоритом.

Вторая, очаровательная по простоте композиции, поразительно ярка, колорит ее чист, тона хороши, фигура прекрасно нарисована, животные исполнены правдоподобно и замечательно тонко. Это очень приятная картина.

Ной и его семья благодарят господа за спасение по выходе из ковчега. Это небольшой холст, несложный по композиции; он довольно эффектен, в нем есть характер; но я, признаюсь, никак не могу понять, отчего г-н Лутербур кладет так много красных тонов на лица, — ведь это же совершенно противно природе. Может быть, этим способом он желает выделить их на общем фоне и сделать более живыми? Это, конечно, благое намерение, но одного намерения мало: зритель-то не предупрежден о нем и может расценить это не в пользу автора.

Ураган и возвращение стада. Вот, друг мой, прекрасная картина, все в ней проработано необыкновенно тщательно: небо, пейзаж, фигуры, земля; все производит нужный эффект, все взвешено, прорисовано, верно по тону; действие урагана схвачено и передано замечательно, — словом, эта картина большого мастера.

Гроза на большой дороге. Радуга. Это полотно не менее привлекательно, чем предыдущее, и написано в той же приятной мягкой манере.

Любопытный любовник. Что сказать вам, мой друг, об этом маленьком холсте? Dormiebat Homerus*.

(Чересчур красно. Это насыщает взор, но противоречит природе.)

Любимый барашек. Эта картина — не чета предыдущей, она отличается изяществом и легкостью рисунка, очаровательной манерой исполнения; колорит ярок и приятен. Красивая картина, — не к чести *Любопытного любовника*, который всем своим видом убедительно доказывает, что не может быть ни любовником, ни любопытным к чему бы то ни было.

Гроза. Свежий ветер. Вот еще две картины, подписанные г-ном Лутербуром. Кроме небес и воды, которые выполнены с большим правдоподобием и необыкновенно тонко и изящно, там есть еще фигуры людей — они нарисованы легко и непринужденно, каждая имеет свой характер; колорит превосходен. Это прекрасная пара картин.

* Задремал Гомер (*латин.*).

(Одна напоминает камайё[23], вторая по-настоящему хороша.)

Пастух, стерегущий стадо. Вот картина, поддерживающая репутацию ее автора. Надобно быть художником, друг мой, и хорошим художником, чтобы решиться описать во всех подробностях сюжеты этих полотен, останавливаясь на каждой детали, заслуживающей рассмотрения: целого тома недостало бы на такое описание. Но я обязался дать вам лишь общее представление обо всем, присовокупив к сему мою оценку, хорошую или плохую.

(Очаровательно!)

Морской пейзаж при закате, с посадкой для праздничного пира на борт военного корабля. Какие раскаленные небеса! Какой жаркий воздух! Глядя на это полотно, трудно дышать — все здесь изнемогает от палящего зноя летнего дня, особенно главные фигуры, у которых опять, к несчастью, лица отличаются тем резким красным тоном, о котором я говорил выше. Как жаль, ибо сами фигуры полны жизни, мысли, они хорошо нарисованы. Пейзаж тонок и верен по цвету, он чарует глаз. Вообще это прекрасная картина, в которой мало к чему можно придраться.

Маленькая молочница. Лакомка до вишен. Обе картины очень оригинальны и привлекательны по манере исполнения. Первая очаровывает композицией — простой, но веселой, изящной и остроумной. Фигуры замечательно хорошо прорисованы и приятны по цвету, животные написаны с крайним правдоподобием. Вторая ничем не уступает первой, по крайней мере столь же хороша по композиции.

(Те же достоинства и те же недостатки: слишком переложено красного. Мало выражения в лицах, походящих на все прочие лица у этого художника.)

Пейзаж. Очень хорошо.

Вид на Альпы с животными и фигурами людей. Это одна из самых совершенных картин г-на Лутербура по колориту, пышности листвы и законченности. Небо очень красиво и чисто по тону.

Закат солнца над морем. Погрузка животных на судно. Архитектурная часть картины исполнена г-ном Демаши.

Буря в порту. Архитектура также принадлежит кисти г-на Демаши. (Мощная, яркая картина. Особенно выразительна группа слева — мужчины и женщины, пытающиеся вернуть к жизни умирающую, — как это верно написано, какие теплые тона! Я бы принял его за Верне, не будь здесь избытка этих ярких, теплых тонов.)

Прерванный обед. Теплые тона, но слишком много красного, слишком монотонно, слишком смазано и преувеличено. А потом, что это за мешанина из пастухов и животных! Это называется не группировать, это называется нагромождать.

Дележ улова. Вид на морской порт. Эти парные картины прелестны, колорит их верен, и легкость кисти замечательна; от них трудно оторвать взор.

Битва кирасир с турками. В этой картине много страсти, друг мой, и по цвету она хороша и разнообразна. Не могу, однако, удержаться, чтобы не побранить художника за рисунок. Г-н Лутербур, который с такой легкостью рисует моряков, пастухов и всякие прочие фигуры, здесь являет себя неловким, тяжеловатым рисовальщиком во всем, вплоть до лошадей. Его кирасиры, хотя и обремененные мундирами и кирасами, выглядят тем не менее карликами и отличаются крайней неуклюжестью; лошади нарисованы не лучше всадников, у них почему-то раздуты животы и коротки шеи. К тому же г-н Лутербур не мог не знать, что лошадиный галоп сам по себе сбивчив, и стоит всаднику накрениться в сторону, как лошадь переносит шаг туда же: так вот, на этой картине кирасир, сидящий на белом коне, наклонился вправо, собираясь разрядить пистолет во врага; конь должен был бы непременно также перенести шаг

вправо, а он делает прямо противоположное. Разумеется, это наблюдение ничуть не вредит впечатлению от картины, которая, несомненно, хороша; но раз уж этот живописец тщательно воздерживается от того, чтобы представлять нам неверные тона или уродливые фигуры, ему следовало бы проявить ту же деликатность в сохранении элегантности пропорций, костюмов и соответствия истине. В этом — разница между большим и посредственным мастерами.

(Лутербур — удивительный человек, мастер на все руки. Интересно, понравились бы ему две большие *Битвы* Казановы?)

Кораблекрушение. Это одна из картин Лутербура, которая доставила мне наибольшее удовольствие своей композицией, рисунком истинно хорошего вкуса и очаровательным цветом. На краю утеса, едва избегая ярости морских валов, лежит женщина, лишившаяся чувств, один из ее товарищей по несчастью пытается влить ей в рот несколько капель вина, чтобы вернуть ее к жизни; второй (без сомнения, ее супруг) в отчаянии обнимает ее, по-видимому сочтя уже умершей; третий цепляется за выступ скалы, стараясь спастись от яростного натиска волн. Сюжет драматичен и очень натурален, он трогает душу. Небо и море переданы со всей силой правды, создающей полную иллюзию живой природы; они и притягивают и пугают.

(Есть одна картина Лутербура, где небо так пылает на горизонте, что это походит скорее на пожар, нежели на закат солнца; так и хочется крикнуть вон той сидящей пастушке: «Бегите, не то вы сгорите!»)

БРЕНЕ. *Святой Себастьян.* Художник изобразил тот миг, когда женщина вырывает одну из стрел из тела святого Себастьяна. Композиция этой картины есть подтверждение или, вернее, повторение того, что видим мы каждодневно на полотнах молодых живописцев: сюжет намечен на холсте задолго до того, как он продуман и взвешен, очень часто даже некоторые фигуры, которые автор вознамерился поместить на картине, набросаны заранее, когда еще не решена основная композиция. На этом холсте святой стоит, опираясь лишь на одну ногу, — прямое доказательство того, что он находится там уже довольно долго и что вся эта церемония ему порядком наскучила. Не думаю, однако, что именно палачи прислонили его спиной к этому дереву; скорее уж сам художник поставил его таким образом, чтобы рассматривать свою модель сколько душе угодно; палачам же нет никакого дела до его позы, — будь их воля, они бы скрутили его, не заботясь ни о *равновесии,* ни о *контрасте;* нет, конечно же, это г-н Брене поставил его так для собственного удобства. Милосердная женщина, которая, стоя на коленях, собирается вытащить стрелу из тела святого, кажется, вовсе не намерена при этом перевязывать его раны, да и сомнительно, удастся ли ей извлечь стрелу, пока она на коленях; по крайней мере если судить по направлению ее руки, она вряд ли сделает это, не причинив святому лишних страданий. Я очень раздосадован неуклюжим обликом этой особы, в которой, однако, есть некоторая привлекательность и которая нарисована с довольно хорошим вкусом; она явно не предназначена была для того, чтобы оказаться на этой картине, но так уж устроен мир — приходится следовать велению судьбы.

(Общий тон картины белесый, невыразительный. Спрячьте святого от глаз зрителя, и я ручаюсь, что никто не поймет смысла действий этой женщины. А потом, что за отвратительная старуха стоит за ней? Ей-богу, их можно принять за особ дурного поведения. Это только эскиз.)

Юпитер и Антиопа. Ну отчего не взвесить сперва свои силы! Не попытаться, по словам, Горация, узнать quid valleant humeri*?

* Насколько сильны плечи (*латин.*).

Откуда столь упорная приверженность сюжетам, которые сотни и сотни раз изображались великими мастерами, и с каким успехом! Неужто не осталось бо́льше сюжетов в истории или в природе? Быть может, это самолюбие нашептывает художнику, что он способен превзойти великих? Quid rides*?

(Какая масса плоти! Какая фактура! Какой цвет, господи помилуй!)

Фавн, играющий с детьми. Неоспоримо одно, друг мой: если фавны, сатиры и сильваны существовали на самом деле, значит, то были настоящие чудовища; судя по описаниям поэтов, они сильно отличались от нас, людей, своим уродливым строением. Так вот, этот фавн именно таков во всех отношениях: кургузый, неуклюжий и кривобокий, зато эти свои прелести он соединяет с куда более человеческим, нежели у его собратьев, выражением лица. Г-н Брене, который, без сомнения, хочет, чтобы его картины нравились дамам, старательно скрыл в фигуре фавна как раз то, что им наименее приятно: я имею в виду косматые ляжки, ноги с копытами и рога на голове. Вдобавок Брене наделил его кожей ребенка в краснухе, так что она по яркости спорит с румяными щечками детей, которые играют с ним и которые явно не творения Дюкенуа. Сюжет этот, сам по себе занимательный, мог бы быть воплощен в хорошую картину, если бы художник дал себе труд обработать его, написать и завершить, иными словами, если бы здесь были композиция, верный колорит и зрелая манера (а также и другое выражение лица у фавна, который похож не то на пьяного, не то на больного. И потом, это пятно, образованное квадратным куском тигровой шкуры, производит ужасное впечатление. Не дай бог, если фавн вздумает встать: может быть, я и ошибаюсь, но, кажется, ему придется тогда стоять на одной ноге — правая не достанет до земли, ибо левая намного длиннее).

Венера. Эта фигура женщины, как я полагаю, являет собой роковое воспоминание о *Венере* г-на Буше, — именно роковое. То усилие, которое она совершает, дабы удалиться или, скорее, уклониться от сходства с той Венерою, так скрючило ей все члены и перекосило лицо, что кажется, будто она страдает от колик в животе. Какой-то ребенок с кургузым туловищем помещен сбоку от нее, но он не глядит на нее, а только с хитрым видом показывает, что у него есть стрела, а у стрелы этой — острие: на редкость тонкая и, главное, свежая аллегория! Колорит сей картины ни в чем не уступает ни рисунку ее, ни композиции.

(Это Венера, рыдающая оттого, что ее так дурно написали. Переизбыток охры, впадины, которые производят ужасное впечатление, правое бедро криво.)

Диана. Эта картина — парная к вышеописанной и по размерам и по таланту. Богиня-девственница, сморенная сном и усталостью, избрала, стараясь улечься поудобнее и отдохнуть, позу, подобающую разве что какому-нибудь висельнику. Она выставила на всеобщее обозрение свою широ́ченную грудную клетку, в которой ее девственным внутренностям явно слишком просторно, ибо тело выглядит плоским, как доска; столь же кошмарно выглядит и все остальное, вплоть до бедер и икр богини, которые, будучи крайне угловатыми, не обещают округлиться и в будущем — по крайней мере до тех пор, пока будут сохранять столь неудобное положение. Словом, мой друг, это модель, а не богиня, — и с первого, и со второго взгляда не более чем модель, притом такая модель, которую даже не научили как следует позировать и в которой художник не сумел разглядеть ни одной привлекательной черты, ибо плохо знает природу. Несмотря на все усилия, какие употребил г-н Брене, стараясь улучшить эту фигуру, все ее достоинства ускользнули от него: так, руки богини явно писаны с другой модели, более рослой и крупной. Также и ноги: г-ну Брене, вероятно, вспомнились ноги академической модели и он позабыл, что пишет Диану с живой женщины.

* Чему смеешься? (*латин.*).

(Отвратительно, холодно, монотонно, неинтересно, размыто. Это какой-то подмалевок на мольберте, стертый временем — и недостаточно стертый временем, тело Дианы словно написано не кистью, а куском мягкого сыра, одна рука нарисована неверно; и потом, это ужасное стадо изумленных, онемевших людей: ни голов, ни рук, ни тел, ни ансамбля!)

Аполлон с Гением искусств. Что за Гений, мой друг! Что за Аполлон! Не дай бог, чтобы он когда-нибудь вздумал вдохновлять нас; упаси нас бог сесть на эту лошадь; и Аполлон и Гений слишком плохо послужили г-ну Брене в тот миг, когда он пыхтел, стараясь прославить их обоих.

(Ни Гений, ни Аполлон не блистают ни грацией, ни сложением.)

Голова в азиатском уборе. Мне неизвестно, из какой эпохи этот костюм, и, думаю, автору тоже.

ГЮЭ *Волк, пронзенный копьем.* (Много преувеличения, избыток ярости.)

После охоты. Это натюрморт, составленный из добытой на охоте дичи. И шерсть и перья переданы великолепно. Впрочем, композиция не отличается ни новизной, ни оригинальностью. (Прекрасный натюрморт из дичи, яркий, естественный. Он затмевает все, что висит вокруг него.)

Крестьянка. Два пейзажа. Ни тот, ни другой холст не демонстрируют нам сильных сторон художника.

Караван. Несколько рисунков с караванами, пейзажами, животными и несколько этюдов маслом под тем же номером. Г-н Гюэ, без сомнения, стремится заставить нас позабыть об утрате Депорта и Удри; но для того, чтобы утешить нас в сей потере, потребовался бы талант необыкновенной силы; нет, пока еще первенство остается за названными художниками. Мы всегда будем помнить о том, с каким великолепным искусством, с каким поразительным правдоподобием умели они передать формы, цвет, саму жизнь животных, заставляя нас позабыть о приемах, которыми они достигали этого. Г-н Гюэ, несомненно, талантлив и очень трудолюбив, и я делаю эти замечания вовсе не для того, чтобы уязвить его, просто я люблю быть справедливым. Поверьте мне, друг мой, художник не должен воодушевляться теми преувеличенными похвалами, в коих рассыпаются газеты и прочие издания. Умный человек сразу же обнаружит в них либо подвох, либо невежество; и тот художник, который не остережется лести и попадется в ловушку удовлетворенного самолюбия, раздуется от гордости подобно лягушке Лафонтена и загубит свое творчество, возомнив себя фениксом в искусстве. Нам известно слишком много примеров подобного рода. Среди разнообразных рисунков г-на Гюэ есть довольно неплохие этюды, сделанные с животных, натура скопирована заботливо и тщательно; хотелось бы побольше живости, жизни в глазах животного, — так, среди художников-портретистов есть множество любителей рабски следовать натуре, но при этом не выражать характер, а ведь главное сходство заключено именно в нем. Что же до *Караванов,* то, господи боже, кто их только не рисовал, да притом никогда и в глаза не видя!

ПАСКЬЕ. *Армида и Ринальдо. Анжелика и Медор. Портрет короля в миниатюре. (Не похож на себя.) Портрет супруги дофина на эмали.* (Сходство без души.) *Портрет г-на Вольтера, написанный в Ферне в 1771 году.* (Вольтер совершенно лишен характера.) *Портрет г-на Кошена. Портрет г-жи Телюсон. Г-жа Нерво из Лиона. Г-жа Дикá из Буа-Сен-Жюст (Лион). Г-н и г-жа Терас из Лиона. Несколько других портретов на эмали и в миниатюре.* Г-на Паскье отличает тонкость манеры и легкость кисти, но у него есть соперники в этом жанре, чьи картины, висящие по соседству, отнюдь не способствуют его успеху. (Работы только намеченные, вычурные и холодные.)

РЕТУ. *Принесение во храм в тот миг, когда Симеон произносит свое* nunc dimitis*[24]. Имя Рету, мой друг, всегда готовит нас к грандиозным картинам, так уж издавна повелось у художников этой семьи; та, о которой я поведу речь, имеет размеры двадцать пять футов длины на тринадцать футов шесть дюймов высоты. Какое громадное полотно, здесь есть где развернуться таланту живописца! Наследнику двух великих художников (Жувене и Рету), казалось бы, останется лишь вдохновляться их гением при задумывании и исполнении столь большой картины, сюжет которой был столько уже раз перенесен на холст столькими умелыми мастерами; но, увы, великие примеры не всегда служат наглядным уроком. Дабы стать поэтом, нужно сперва «родиться под звездой, рождающей поэтов» ut pictura poesis**.

Богоматерь и Симеон находятся в центре композиции, рядом с ними помещены еще несколько фигур, а в отдалении, и справа и слева, толпятся остальные персонажи непонятного назначения. Сверху, в небесах над храмом, видны Слава, несколько маленьких ангелочков и главная группа из трех взрослых ангелов, несущих цветы.

На втором плане, слева, некий человек вносит столик, на котором стоят сосуды, по всей видимости взятые из ризницы, находящейся вне храма. Вот вкратце основное построение картины; займемся теперь ее композицией.

Симеон — фигура, наиболее бросающаяся в глаза, — рослый человек, сильно наклонившийся влево и вставший на цыпочки, вероятно, для того, чтобы лучше разглядеть небо; голова его, на вытянутой шее, довольно вульгарна и нарисована с дурным вкусом. Белая драпировка, которая кажется написанной не то с мокрого белья, не то со старого, порыжевшего мрамора, кажется жесткой, застывшей и имеет жалкий вид без игры светотени. Богоматерь изображена в профиль; стоя на коленях перед Симеоном, она держит младенца на руках; поза ее очень напоминает мадонн Вуэ, но этой Богоматери недостает характера. Группа соседних с нею фигур незначительна и непонятна. Впереди изображен человек (скорее всего, Иосиф): тяжело и безвкусно нарисованный, задрапированный и раскрашенный, он держит нечто вроде птичьей клетки, но по его расслабленной позе и безразличному виду невозможно угадать, для кого он предназначает свое приношение. Справа от Симеона, на том же переднем плане, помещена фигура высокой длиннорукой женщины (может быть, это святая Анна?), застывшей в неуклюжей позе; кажется, будто она спорит с кем-то, размахивая руками, но я что-то не вижу, на кого именно она сердится. Она уже в преклонном возрасте и с премерзкой физиономией, голова и тело ее закутаны в какие-то лохмотья. Подле нее, а также в отдалении мы видим еще несколько женских фигур, рассеянных там и сям; их жесткие, застывшие позы наводят на мысль о тех каменных столбах, что встречаются на лоне природы, или же о блуждающих тенях в полях Элизиума[25]. На переднем плане, на ступенях храма, сидит еще одна женщина с ребенком — эти двое, кажется, не обращают внимания на все происходящее. На том же плане, но с другой стороны Рету вздумал поместить большую яркую группу, чтобы выделить с ее помощью свой четвертый план; сперва он, видимо, хотел составить ее по крайней мере из двух фигур, но потом, желая избегнуть путаницы и лишних деталей, оставил полторы фигуры — целую и половину, остальное ушло за раму. Явление трех ангелов с корзиной не слишком-то поразило всех присутствующих в храме господнем: по-моему, никто из них и не заметил сих небесных посланников. Тщетно один из них сияет сходством с ангелами большого плафона, расписанного Лемуаном, а двое других как две капли воды похожи на ангелов двоюрод-

* Ныне отпущаеши (*латин.*).

** Поэзия подобна живописи (*латин.*).

ного дяди г-на Рету — никому до них нет никакого дела. Хорошо хоть, что небо и облака, которые, слава богу, ни на чьи не похожи, привлекли внимание Симеона, который, судя по его взгляду, никогда не видывал подобного чуда, хотя он уже умудренный жизнью старец. Не стану говорить вам об архитектуре — вряд ли по этой картине можно судить о роскоши знаменитого храма. Что же до цвета, то это самое странное сочетание красок, с помощью которого художник, видимо, решил подражать разнообразию и гармонии тонов у Жувене; но, увы, получилось грязно и неверно, и не производит никакого впечатления. Все драпировки положены крайне неискусно, написаны тускло, как будто художник и не слыхал о законах светотени и цветовой гармонии.

О тени Рубенса, Булоня, Лебрена, Жувене, где вы!.. Ваши бессмертные полотна стоят перед взором — но перед чьим взором? — Взором языческих идолов: «Oculos habent et non videbunt»*.

Г-н Рету, вероятно, возразит, что невозможно так скоро сделаться умелым мастером... Я отвечу ему: «Вы правы, мой друг, но вы не правы, затевая дела, которые вам не под силу! Три-четыре фигуры, хорошо продуманные и выверенные, верно нарисованные и написанные верным цветом, исполненные со страстью, вдохновением, гармонией, могут составить недурную картину и, подготавливая вас к более сложным работам, доставят вам немало радости; а вот плохо написанное грандиозное полотно уподобляет вас Фаэтону[26]: ведь из того, что ваш двоюродный дядя прославился созданием больших картин[27], вовсе не следует, что его внучатый племянник непременно должен заниматься тем же. Мы слишком много знаем плачевных примеров столь неудачного подражательства».

(Типы персонажей взяты из всех национальностей: тут есть и арабские лица, и еврейские, и французские. Двое юношей слева, у края картины, походят на французских щеголей, из-за их спин выглядывает самый настоящий турок. Большой ангел в небе, тот, что бросает цветы, долговяз и сухопар: удлините ему груди, вложите факел в руку — и перед вами окажется богиня раздора. Композиция неряшлива, фигуры жестки, разбросаны и худы до невероятия: «Apparent rarae nantes in gurgite vasto**; цвет беспомощен, все вместе крайне однообразно. Вдохновенный порыв Симеона выглядит банально, да и испытывает ли он на самом деле порыв? У него молитвенное выражение лица, но все тело напряжено и вытянуто, — боюсь, ему не удастся сохранить равновесие и он грохнется на ступеньки. Архитектура какая-то расплывчатая. За спиной Иосифа видны несколько нищих, похожих на мешки с углем. Г-н Рету, ответьте: разве тень — черная? Блондинка и в тени останется блондинкой, белая кожа и в тени бела. Так что же делать? А вот что: поступайте, как Рубенс. И все же это большая картина, а Рету еще молод. На сей раз он замахнулся на замысел, осуществить который ему оказалось не по силам; что ж, будем надеяться, что в следующий раз его силы будут соответствовать замыслу.)

Сон. Это этюд с натуры, но с натуры недостаточно изученной и лежащей в неестественной позе.

(Спящий отвратителен, у него лицо преступника под пыткой; ни рисунка, ни цвета, ничего! Фу, какая мерзкая образина! Не правда ли, г-н Гудон? Надеюсь, что вы взашей гоните таких живописцев и из Академии и из Салона.)

Святой Иероним. С трудом могу представить себе, что он действительно принадлежит кисти г-на Рету, и если за эту картину он был принят в Академию, то я бы сказал, что справедлива пословица: «То, что одобрено людьми, неверно». И следующая картина подтверждает это.

Юпитер у Филемона и Бавкиды[28]. (Слабо по цвету, не интересно, не гармо-

* «Имеют очи и не видят» (*латин.*).

** «Появляются редкие пловцы в пучине огромной» (*Вергилий.* Энеида, I, 118).

нично. Меркурий ужасен, у Юпитера кургузое туловище и худые, детские руки; вид слишком уж суровый, Меркурий недоработан. Фон плох.)

Несколько рисунков и портретов под одним номером.

МАДЕМУАЗЕЛЬ ВАЛАЙЕ. *Инструменты военного оркестра.* Как верно и как ярко это написано, мой друг! Мадемуазель Валайе удивляет нас так же сильно, как и очаровывает. Натура передана здесь с таким невероятным правдоподобием и в то же время с такой прелестной гармонией красок! Все здесь изучено и прочувствовано художницей, каждый предмет имеет свойственную ему, характерную фактуру; наконец, никто из живописцев французской школы не достиг силы колорита мадемуазель Валайе, равно как изящества и тонкости ее манеры, притом отнюдь не робкой. Она всюду умеет сохранить свежесть тонов и цветовую гармонию. Какой талант в столь юном возрасте! И отчего так устроено, что ее удивительные способности, равно как возраст ее и пол, служат укором нашей слабости? А ведь она создана для того, чтобы внушать нам другую слабость, гораздо более простительную.

(Удивительно!)

Арабская девушка. (Портрет во весь рост). Портрет тем более хорош, что весьма трудно было сделать на сей сюжет хорошую картину.

(Весьма похвальная работа — и по грациозной правдивости и по живости изображения.)

Плошка. Рядом с ней изображен ломоть хлеба, написанный необыкновенно правдоподобно, но без грубости — так, как и следует видеть натуру, чтобы хорошо написать ее.

Фрукты и овощи. И здесь все та же зрелая кисть и та же верность натуре, ее характеру.

Образцы из Естественной Истории. (Парные картины). Могу лишь повторить то, что говорил выше; добавлю еще, что все изображенные предметы, необыкновенно разнообразные и по цвету и по форме, — такие, как кораллы-мадрепоры, руды и минералы, — будучи в большинстве своем гладкими или отполированными, увеличивают трудности живописца, желающего расположить их с наибольшей выгодой для общего впечатления. Но мадемуазель Валайе подвластно все, каждый образец передан ею на полотне с величайшей точностью, законченностью, и каждый из них еще подчеркивает достоинства своих соседей. Это, в своем роде, шедевры.

(Волшебное правдоподобие!)

Имитация барельефа: детские игры. Иллюзия полная.

Корзина со сливами. Ее не отличишь от настоящей!

Кролик. То же самое.

Атрибуты живописи, скульптуры и архитектуры. Музыкальные инструменты. Эти две картины были представлены для приема автора в Академию.

Ясно одно, мой друг: если бы все кандидаты представляли работы, подобные картинам мадемуазель Валайе, и были бы столь же постоянны в своем мастерстве и таланте, то нынешний Салон выглядел бы много лучше. (Великолепные картины, яркие, гармоничные; это, конечно, не Шарден, но писать даже чуть хуже этого мастера — уже есть похвала для женщины. Но, если мадемуазель Валайе знает об этом сама, отчего она так унизительно скромна? Когда-нибудь мы, может быть, угадаем и это. Картина — та, что с измерительными приборами — менее удачна, приборы слишком светлы.)

Г-ЖА РОСЛЕН. *Г-н Пигаль, помощник ректора Королевской Академии живописи и скульптуры, в облачении рыцаря ордена святого Михаила.* Это хороший портрет, с большим сходством, он делает честь г-же Рослен; краски ярки и прият-

ны. Впрочем, независимо даже от достоинств картины, будь ее единственной заслугой сходство с г-ном Пигалем, она все равно дорога как любителям живописи, так и художникам. Г-жа Рослен представила этот портрет для вступления в Академию.

Несколько других портретов. Они все исполнены в изящной манере и умелой кистью, достойной этой художницы.

(Вот портрет нашего друга *Аббата Лемонье*: да, это его лицо, его простота и простоватость, его живость, уловлен даже след апоплексического удара — чуть перекошен угол рта. Великолепная работа. Дерзайте, г-жа Рослен, вы, правда, пока еще не Латур — он ведь также был великим колористом, но в его портретах больше гармонии.)

БОФОР *Брут, Лукреций, отец Лукреции, и Коллатин, супруг ее, клянутся на мече, коим она пронзила себя, отомстить за ее смерть и изгнать Тарквиниев из Рима*[29]. Вот еще одна картина, друг мой, представленная для приема в Академию и написанная на великий, благородный сюжет; надо думать, г-н Бофор хорошо исполнил ее, коль скоро судьи его искусства сочли это произведение достойным: иначе приходится предположить, что они последовали обычаю некоторых монастырей, которые принимают лишь очень молодых послушников, в надежде на то, что те, выучившись, быстро станут великими людьми. А ведь они не правы — куда как безопаснее брать их к себе уже в готовом виде; я думаю, множество примеров подтвердит мою правоту.

Эта картина, друг мой, может сойти за одну из тех, что молодые живописцы представляют каждый год на конкурс. Композиция ее слаба — сразу видно, что автора подвело воображение, что ему трудно представить себе Коллатина или пронзенную мечом Лукрецию; что он не в силах вообразить себя хоть на миг римлянином, воспламениться яростью против Тарквиниев и грозить им гибелью и местью за смерть Лукреции. Проникнись г-н Бофор всеми этими чувствами, он смог бы создать прекрасную композицию, полную таланта, страсти и правды. А здесь мы видим Коллатина (если только это и вправду он), которому, кажется, сдавили горло, чтобы заставить кровь броситься в лицо: лицо, кстати, самое заурядное и фальшивое по выражению. Все члены его скованны и напряжены, он стоит в скверной академической позе. Брут, к которому он обращается (по крайней мере мне так кажется), выглядит здесь настоящим Дон Кихотом, которому не хватает разве что мамбренова шлема. Художник, который так и не смог в нужный момент перевоплотиться ни в римлянина вообще, ни в Брута в частности, так и не почувствовал, что значит быть Брутом и видеть Тарквиния на римском троне. У Брута длинное тело, неуклюжее и застывшее, и лицо больного, который, опившись александрийского листа, мается коликами; рука его судорожно напряжена; и плечо и кисть нарисованы крайне неудачно. К тому же, если бы г-н Бофор дал себе труд поразмыслить, он бы сообразил, что римляне, никогда не бывавшие в парижском Шатле, вовсе не поднимают руку для клятвы, они приносят ее совершенно иным образом. Муций Сцевола совал в огонь не пальцы, а сжатый кулак, дабы доказать всю силу своей клятвы[30]. Здесь же и сам Брут, и его сосед Лукреций, напротив, весьма старательно расправляют ладони и растопыривают пальцы. Брут, более скорбный и решительный, простирает руку с видом задумчивого достоинства — это Дон Кихот, посвящающий Санчо в рыцари и благословляющий его. Что же до Лукреция, то о нем я умолчу, так же как и о человеке, изображающем, видимо, центуриона, который стоит за спиной Брута, то ли для того, чтобы уравновесить его фигуру, то ли для того, чтобы шпионить. Сама Лукреция простерта на ложе в довольно небрежной позе, как будто только что подверглась врачебному осмотру; эта фигура написана рукой дурного мастера, который не умеет ни рассмотреть, как должно, ни скопировать натуру. Да и колорит этой картины, видимо, представлял немалую

трудность для художника. К тому же он мог бы отказаться от намерения оживить полотно, изобразив на нем несколько ярких сосудов или кубков на столе и поместив их на переднем плане, — не говоря уж о том, что эти аксессуары не соответствуют римскому стилю, они выглядят крайне убого, равно как и скверная драпировка внизу. Словом, картина написана очень небрежно.

Можно ли (я не устану повторять это!), имея столько возможностей пополнить свое образование и видя вокруг себя столько шедевров, собранных в одной столице, оставаться тем не менее невозмутимым невеждой? Мне кажется, одно-единственное полотно Рубенса должно воспламенить художника и придать ему силы возвыситься над самим собою, — но нет! Как верно сказал Буало: «Для этого надобно тайное влияние небес».

(Ох уж эта ужасная Лукреция! Да ее хочется убить, а не изнасиловать. И клятву они почему-то приносят не над, а под кинжалом. Брут неплох; у Лукреции рука изувечена.)

Эскиз росписи купола, на котором изображено Успение. Об этом эскизе я лучше умолчу.

ДЕ ВАЙИ. *План лестницы, которую должны построить в Мон-Мюзар.* Хотя мы и не привыкли видеть в Салоне произведения архитекторов-нехудожников (так они записаны или обозначены в каталоге), об этой работе я должен вам сказать. План этот, весьма тщательно выполненный, имеет, как мне сказали, еще одно достоинство в своей композиции, а именно: это римская лестница.

(Убогая вещь. Афинские фигуры... на лестнице «Комеди Франсез».)

Рисунки: *Вид на Мон-Мюзар со стороны города. Потолок церкви Иисуса в Риме. Фонтан на площади Навона. Кафедра в соборе святого Петра. Надгробие принцессы Матильды. Интерьер ротонды. Интерьер собора святого Петра. Термы Диоклетиана с заметками, объясняющими назначение этих древних зданий.* Разумеется, весьма похвально со стороны г-на де Вайи одарить нас рисунками всех этих прекрасных сооружений, которые и без него нам хорошо известны, ибо большинство из них столько уже раз изображалось на все лады нашими художниками. Ну что ж, зато он потешил нас своим талантом рисовальщика.

Две колонны в виде торсов. Они избавят нас от необходимости открывать для себя Витрувия или Виньолу.

Шесть небольших видов Рима: *Площадь Народа; Площадь Колонны; Площадь Святого Петра; Площадь Навона; Площадь Ротонды; Санта Мария Маджоре;* все это мы уже видели на гравюрах.

Потоп и храм Соломона. Этот потоп, сделанный размывкой бистром, являет собой, по замыслу, неуклюжее подражание *Потопу* кисти Пуссена. Что же до рисунка, то где он? Во всяком случае, его делал не живописец.

Теперь о храме Соломона: это рисунок архитектора, иначе говоря, он выполнен с помощью циркуля и линейки; он очень сух и напоминает скорее копию, рабски сделанную с какой-нибудь деревянной или гипсовой модели, нежели рисунок архитектора-живописца.

Театральные декорации: Триумфальная арка. Источник среди утесов. Небесный дворец: Пандемониум[31]. Все эти рисунки сделали бы честь какому-нибудь любителю такого рода набросков. Салон же требует работ посерьезнее.

Интерьер лестницы. Рисунок выполнен довольно тщательно. Я нисколько не сомневаюсь, что лестница построена надежно, но вот выстроена ли она красиво? Тут я не судья.

ПАРРОСЕЛЬ. *Успение.* Святая Дева помещена на самом верху картины, с поднятой и отведенной в сторону ногою; поза эта так утомительная для нее, что находящийся тут же ангелочек вынужден поддерживать ее под руку — по

правде сказать, довольно слабая помощь в столь затруднительном положении. Впрочем, она окружена со всех сторон множеством херувимов, архангелов, серафимов и прочим небесным воинством; только один взрослый серафим сидит на облаке в самом низу картины, да святая Тереза с твердостию встречает стрелу ангела, пронзившую ее непорочное сердце. Колорит картины — обычный для этого живописца.

ДЕСЭ. *Портрет монсеньора епископа Пуатевинского. Портрет г-жи де Поплиньер. Несколько других портретов.* Г-ну Десэ, без сомнения, очень трудно соперничать с некоторыми из своих собратьев, преподающими ему замечательные уроки живописного мастерства, которыми, надо надеяться, он воспользуется.

МОННЕ. *Ныне покойные дофин и его супруга, занятые воспитанием троих принцев, детей своих, вместе с их гувернером, герцогом де Лавогюйоном, и бывшим епископом Лиможским, их воспитателем.* (Все фигуры находятся на одном и том же плане, и все они нелепы, — непонятно, что это такое. До крайности посредственная картина, сделанная для короля; но зато как щедро будет за нее заплачено!.. Ни души, ни страсти, все холодно и жестко, скучно, как благородная ассамблея; представляю, как трудно было писать столь монотонную композицию — сколь величественную, столь же и банальную. Здесь нет ни отца, ни матери, ни детей: просто сборище чужих, безразличных персонажей. На фаянсовом блюде — поясное изображение короля. Фон — серый.)

Амур. Две овальные картины, изображающие Амура; на одной он мечет свои стрелы, на другой гладит голубку.

Я не видел ни той, ни другой.

Мальчик в костюме Пьеро. Роспись плафона: эскиз, представляющий Аврору, победившую ночь. Несколько рисунков на сюжеты, взятые из «Телемака», и другие, под одним номером. Что вам сказать о них?..

ЖОЛЛЕН *Въезд Иисуса Христа в Иерусалим.* Перо выпадает у меня из руки, друг мой, как подумаю, что я обещал вам описывать все, вплоть до таких вот картин. Надеюсь по крайней мере, что вы оцените мою снисходительность к этому произведению.

Не могу описать вам построение этой картины, ибо, по моему разумению. автор располагал фигуры на полотне в том порядке, в каком извлекал эскизы из папок, если предположить, что он вообще делал эскизы. Христос сидит на ослице посреди картины; руки его широко простерты — не знаю почему. Святой Петр (по крайней мере я полагаю, это он) держится справа и немного впереди, как бы командуя парадом. Поблизости стоят еще несколько фигур. вероятно, апостолы. Слева, на переднем плане, несколько женщин несут свои одежды, чтобы расстелить их там, где Христу явно не пройти; одна из них раскладывает на земле свою свадебную юбку, сотканную, судя по ее виду, то ли в Лионе, то ли в Генуе. Справа, на том же плане, находится группа из двух или трех фигур, среди коих самым заметным и самым отталкивающим является грузный человек с пухлой физиономией — вероятно, священник, ибо г-н Жоллен снабдил его документом, который тот держит в руке, вероятно, опасаясь за то. что его не признают в этой толпе; но эта предусмотрительность автора не помогла толстяку — и да будет нам позволительно усомниться в его гражданском состоянии, глядя на его армянский костюм и совсем уж неведомый головной убор. Сразу видно, что евреи не платили г-ну Жоллену; только Рубенс, Иорданс и другие великие мастера могут позволить себе такую вольность с костюмами: впрочем, как говорят, моды меняются.

Итак, друг мой, довольно испытывать мою снисходительность, я и так сказал достаточно. Рисунок, колорит — словом, все составляющие части живописи здесь стоят композиции. Сперва я счел, что эта картина, как и предыдущие, представлена для приема в Академию; но, заглянув в каталог, увидел, что сей шедевр миновал Академию, а предназначен для Парижского монастыря.

(Написано вычурно, словно роспись на веере, да и все прочее на том же уровне. Эту картину следовало бы носить по городам и весям в футляре. Да, совсем забыл сказать о женщине слева, которая подносит Христу своего, довольно крупного, ребенка, держа его с такой легкостью, как будто протягивает перышко или пальмовую ветвь. Она просто смехотворна. Все фигуры расположены на одном плане. И до чего же жалко все это выглядит! До чего холодно! Убого! Мелко! А цвет!.. Общий колорит напоминает цвет большой глыбы мрамора, усеянной разноцветными пятнами. Поэтического вдохновения здесь и следа нет. А ведь из этой картины в несколько умелых мазков можно было бы сделать яркую, привлекательную вещь.)

Юпитер, под видом Дианы соблазняющий Каллисто. Я бы не соблазнился такой Каллисто, ибо люблю верный рисунок и хороший цвет; и будь я сам такою Каллисто, Юпитер, под видом богини, никогда не смог бы овладеть мною.

(Диана нарисована скверно, груди ее свисают чуть ли не до пояса.)

Опасный сон. Никак не пойму, чем он опасен! (Спите, спите, унылое создание! Могу вас уверить, что никто на вас не посягнет, с вашими тощими ногами и лицом длиною в целый локоть.)

*Мадемуазель*** в виде дриады.* Она смело может бегать одна по лесам.

ОЛИВЬЕ. *Смерть Клеопатры.* (Ужасно! Клеопатра нарисована скверно, Август выглядит солдафоном.)

Картины: *Две картины, представляющие Испанские беседы. Три картины того же жанра, что и предыдущие. Испанец с гитарою, беседующий с женщиной. Сюжет, взятый из комедии «Садовники», акт II, сцена 2-я, где любовник Колетты является в мундире драгуна.* Две картины: первая — *Мужчина с бутылкой и стаканом;* вторая — *Мужчина, играющий на флейте в окружении женщин. Портрет.* Вы простите мне, друг мой, если я не стану распространяться подробно о каждой из картин г-на Оливье; большинство из них посвящено беседам испанцев в духе Ватто, но не в его манере. Мне кажется, автор и сам еще не решил, на какой манере ему остановиться, — самое лучшее было бы ему и вовсе ее не иметь, а прилежнее изучать старых мастеров.

(Фигуры неплохи и, мне кажется, недурно сгруппированы.)

РЕНУ. *Святая Анжела, представляющая святой Урсуле монахинь-урсулинок, которых она собрала под своим именем и подчинила канонам святого Августина.* Я их не видел.

КАРЕМ. То же скажу и о г-не Кареме, который простирает свой талант на множество жанров, предлагает нашему вниманию массу небольших картинок; целого тома недостанет, чтобы описать вам их сюжеты или же по крайней мере хоть вообразить себе одни и объяснить другие из них. Он столь же щедр на замыслы, сколь велик в рисунке и колорите. Кроме того, я убежден, что, с легкостью изготавливая это множество своих мелких картин, он просто упражняется в ожидании крупного заказа; что ж, эти необременительные труды не могут не помочь ему создать прекрасную картину для приема в Академию. Не сомневаюсь, что последняя не посмеет отвергнуть его.

Вид на сад, с испанцем на переднем плане, преподносящим букет девушке, которая его отвергает. (Этот букетик из роз прелестен.)

Две картины с пейзажами и животными, из которых одна представляет *Утро,* на что указывает *Женщина, идущая на рынок,* а вторая — *Вечер,* — здесь *Женщина вместе со своим мужем возвращается домой.*

Женщина на постели, отталкивающая Амура, который молит о прощении. Две небольшие картины, представляющие *Фламандских пьяниц.* Два пейзажа: один — *Путница, спрашивающая дорогу* — судя по освещению, написан утром; второй — *Женщина, доящая козу* — вечером. Картина под названием *Сводники.* (Что это за «сводное» блюдо? Надо его посмотреть!)

Несколько портретов под одним номером.

Голова. (Пастель). (Карем увлекается колоритом Лутербура. Скверный фон, скверные деревья, скверные животные, мало правдоподобия. Женщины широколицы и непривлекательны.)

БУНЬЕ. *Живопись, скульптура и гравюра. Поэзия, музыка и архитектура.* У каждого живописца есть обыкновенно своя мания, или, как принято выражаться вежливо, своя манера, а г-н Бунье, кажется, заимствовал ее у Сантера; правда, этот последний, не расположенный делиться тайной своего колорита, к сожалению, сделал из г-на Бунье только скромного копииста, который кладет краски наугад, смывает и опять кладет. Отсюда — жесткость его колорита и чернота, царящая в обеих этих картинах, в то время как Сантер блистал тем редким колоритом, прекрасной гармонией и прелестными, прозрачными красками, которые и составляют все очарование истинной живописи. А у Бунье вместо мягких переходов, вместо волшебства светотени — резкие скачки от светлых тонов к черному. Я уж не говорю о композиции — автор совершенно не уделяет ей внимания, так же как и верности рисунка и грациозности контуров.

(Десюдепорты безнадежно плохи.)

Юпитер и Ио. В этой картине меньше черноты, но композиция от этого ничуть не выиграла.

(Караул! Где гармония?!)

Нептун и Амфитрита[32]. О Амфитрита! Если бы вы были похожи на этот портрет, неужто морской бог послал бы, в пылу любви, за вами дельфинов к самому подножию горы Атлас?! Нет, конечно, нет, — пескари и те отказались бы от подобного поручения.

(У Нептуна голова фавна. Амфитрита вся какая-то закопченная, у нее плоские плечи и дряблая кожа, как будто ее порядком побросало по морским волнам. Еще здесь есть ребенок, изображающий неизвестно что. Композиция — из самых посредственных.)

Плутон и Прозерпина[33]. Эта картина написана в том же колорите, что предыдущие. Плутон здесь изображен весьма мощным мужчиной, или, вернее, он старается показать, что он силен, как бог, держа одной рукой дочь Цереры, которая изо всех сил — и совершенно напрасно — пытается вырваться; он же ведет себя по отношению к ней, как большинство наших знатных ветреников, а именно: они держат сразу несколько любовниц и всерьез заботятся лишь о своих лошадях.

Дама, позирующая для портрета. Сюжет этот, сотни раз изображенный, здесь выглядит новым по двум причинам: 1) главным персонажем является художник, дама же едва видна, да и то лишь в профиль; 2) г-н Бунье не пожелал следовать французской моде или, вернее, французской учтивости: он работает перед своею моделью, не снимая шляпы. Не знаю — быть может, такова привилегия художника.

(Четыре застывшие фигуры, совсем не законченные. Мольберт скрывает от художника позирующую, так что он не может ее видеть, разве что холст у него прозрачен.)

Молочница. Штопальщица. Две картины под одним номером. У г-на Бунье слишком много соперников в этом жанре, чтобы он мог надеяться на успех.

Вид на Мон-Валерьен, со стороны Нейи. Вид на Коломбье де Сен-Фаль в Шампани. Вид на Шайо со стороны площади Людовика XV. И это тоже не самый сильный жанр художника, так что просить его быть здесь хотя бы сносным — значит придираться к нему.

(Явное пристрастие к античным барельефам, все фигуры разобщены. В этом жанре можно быть либо великолепным, либо пошлым. Великолепен ли Бунье? Нет!)

ДЮПЛЕССИ. *Портрет маркиза де Лопиталя.* Портрет сам по себе хорош, он верен по тону и приятен по манере, сходство весьма велико, а ведь это необходимое условие успеха. Чуть больше знакомства с работами Ван Дейка, и г-н Дюплесси станет большим мастером этого жанра.

(Сходство, экспрессия, характер, правда — здесь есть все, если закрыть глаза на частности.)

Портрет г-на Каффиери. Лицо вышло удачно, сходство схвачено, но художник мог бы использовать его лучше, придав своей модели больше мощи, больше блеска и гармонии и вдобавок ярче осветив ее.

Несколько портретов. Среди них есть много очень хороших и очень похожих; во всяком случае, те, что я знаю, именно таковы. Когда г-н Дюплесси выставляет свои работы, то по крайней мере можно быть уверенным в том, что они станут ценным приобретением для Академии.

АЛЛЬ *Несколько портретов и миниатюр.* Алль, бесспорно, является опасным соседом в Салоне для тех, кто работает в жанре миниатюры, — портреты его должны быть для них аргументами ad hominem*. Его рисунок хорош и легок, колорит чист и верен, манера письма изящна и мягка без вычурности; его портреты никогда не отличаются ни сухостью, ни жесткостью, ни процарапанными контурами. Нет этих ярмарочных красок: все гармонично, все производит впечатление благодаря продуманному и тонкому искусству автора. Он не опускается до тех карликовых манерных картинок, которые, неизвестно почему, величают миниатюрами; нет, он пишет картину, и его работы являют собой истинную миниатюру в полном смысле этого слова. Я рассматриваю его как Ван Дейка в своем жанре — почти как Ван Дейка, но это «почти» ему легко будет устранить, а возраст и натура, которую он столь глубоко изучает, помогут ему в этом.

ЛАГРЕНЕ-МЛАДШИЙ. *Апостол Павел, произносящий проповедь перед ареопагом.* Куда ни глянь, мой друг, вокруг слишком много Фаэтонов[34] от живописи, не желающих видеть опасностей, коими чреваты их грандиозные начинания. Ежели г-ну Лагрене достало бы сил долететь до Афин, то там его талант, может быть, и расцвел бы при виде греческих шедевров, и тогда, обдумав как следует свой сюжет, он смог бы восполнить его на полотне с силой и выразительностью, о коих говорит нам Гораций:

Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo**.

Построение этой картины чрезвычайно грандиозно, но не производит должного эффекта. Композиция ее запутана точно нарочно, тогда как она должна была быть в высшей степени проста.

* К человеку (*латин.*).

** «То обретет и красивую речь, и ясный порядок» (*Гораций.* Наука поэзии, 41; пер. М. Гаспарова).

Левая сторона картины, второй ее план, представляет крайние ряды амфитеатра, в котором заседает ареопаг; нам видны всего два члена ареопага, тогда как большее их число произвело бы более сильное впечатление. Эти два сенатора написаны весьма посредственно как с точки зрения вкуса, так и цвета. Апостол, видный в профиль, стоит лицом к ним, в позе человека, который быстро шагает через брод, ибо его просторное одеяние обвилось вокруг его туловища, что портит его и без того кургузую, приземистую фигуру. Он явно в отчаянии оттого, что должен говорить перед людьми, сидящими так высоко, тогда как сам он стоит далеко внизу; вот почему он задрал голову, поднял правую руку и загнул указательный палец, в каковой позе походит скорее на монашка, гоняющегося за бабочками, нежели на христианского апостола, одаренного божественным прозрением и упрекающего афинян в идолопоклонстве. За спиной Павла видны несколько фигур, полускрытых тенью; эти персонажи, судя по их характеру и поведению, явно не представляют себе, что привело их в это почтенное собрание. На первом плане зритель ожидает увидеть хотя бы слушателей — иудеев, любопытных чужестранцев, женщин, жителей Фессалоник, обитателей Бероэа и так далее. Но понапрасну, мой друг, ведь все эти люди — жалкие бездельники, которые только затруднили бы воплощение великого замысла г-на Лагрене-младшего! Я-то думаю, что подобная толпа простолюдинов смогла бы привнести в картину разнообразие, движение, характеры, цвет — но ведь и сколько хлопот для художника: надобно все это обдумывать, изучать, рисовать, писать, наконец! Вот почему г-н Лагрене решил выйти из положения гораздо проще, изобразив две-три фигуры или части фигур со спины, собрав их в одну громоздкую, плотную массу. Он как бы отталкивает зрителей, отталкивает всю остальную часть ареопага на двадцать шагов дальше: все персонажи, включая и апостола, стоят шатаясь, словно их только что толкнули, — лишь те, кто толкал, остались спокойны. Лично я не смог бы держаться так невозмутимо, сиди я под такой кучей драпировок, какую вижу над головами этих сенаторов, — она, того и гляди, рухнет и погребет их всех под своей тяжестью. Размышляя над этой опасностью, я счел, что г-н Лагрене поступил крайне разумно, не допустив в ареопаг простолюдинов, о которых я говорил выше. Говорят, что куполы зданий бывают небезопасны; здесь-то они явно выглядят угрожающе, стоит только взглянуть на своды: несмотря на так называемую перспективу, они не смыкаются с колоннами, которые должны держать их; все эти неуклюжие ухищрения симметрии неспособны предохранить их от падения, и ни Геракл Фарнезский, ни прочие прекрасные статуи не смогут помешать всем этим обрезанным, христианам и членам ареопага расплющиться под рухнувшим сводом, подобно винограду в давильне, к величайшей нашей скорби. Особенно мне было бы жаль этого нового, столь прекрасно убранного здания, — таких нарядных залов я еще не видывал, разве что на некоторых картинах Лемуана, Рубенса, Жувене, Каза и прочих современных живописцев, которые почти не могут поспорить в этом с г-ном Лагрене-младшим.

(Апостол Павел выглядит грязным простолюдином с кургузым, коренастым туловищем; таковы же и все остальные фигуры. Это вымученная картина, ничто не соответствует названию. Где ареопаг? Его нет, вместо него какое-то серое пятно. Что это за тюк скомканных драпировок, который нам выдают за полог, подвешенный над головами сенаторов! Статуя Геракла между колоннами блестит, как фаянсовая. Скверная картина, — ни экспрессии, ни тени таланта; несколько уродливых голов, скорее евреев, чем философов, — такие встречаешь чуть ли не на каждой картине.)

Принесение во храм. Мне понадобился бы талант, которым я не обладаю, дабы верно передать вам содержание этой картины. Она осталась тайной для меня, она превосходит мое понимание.

Достаточно ли с вас будет, если я скажу, что почти в самом центре картины, за колонной, поддерживающей низкие своды темного помещения, на чем-то вроде шезлонга сидит первосвященник с почти скрещенными ногами, подобно азиатам, сидящим на своих *тандурах,* когда они курят *кальян* или же пьют свой *кофе.* Святая Дева, стоя перед ним на коленях, протягивает к нему ребенка, которого ее собственное великолепие затмевает настолько, что он почти незаметен. Кроме того, у нее есть еще корзинка, в которую взобрались целующиеся голубки с пятнистым оперением. Слева, за колонной, прячется некий любопытный, который желает наблюдать эту сцену, стараясь остаться незамеченным. Есть там и еще несколько персонажей, незначительных и не помогающих ни замыслу, ни впечатлению от картины, которая — что по композиции, что по рисунку и колориту, что и по всему остальному — ничем не отличается от предыдущей.

(Святая Дева приходит во храм, дабы очиститься вместе со своим ребенком и мужем. Симеон берет младенца на руки и признает в нем долгожданного Мессию. Подоспевшая Анна произносит пророчество. Все присутствующие, а вместе с ними отец и мать ребенка поражены. Симеон совершенно непохож на священника. Увы, глядя на эту картину, приходится признать, что живописцы достаточно поупражнялись на этом сюжете. Появление Симеона и Анны совершенно случайно и на самом деле предшествовало обряду очищения. Священники носили особую одежду лишь во время религиозных обрядов. Вся эта сцена должна носить скорее домашний характер, нежели религиозный. Благоговение святой Девы перед Симеоном просто нелепо, ведь он ей незнаком. Анна также должна выглядеть обычной женщиной.)

Юноша, совершающий жертвенное возлияние Бахусу. Сатир, играющий с ребенком. Две совершенно академические картины.

Юноша явно написан с пожилого натурщика. Сатир кажет зрителю спину, которая, видимо, давно не бывала на свежем воздухе.

(Скверные академические поделки. Избыток деталей на боках и на груди, верных или неверных, разбивает общую массу — это вредный прием. Левое бедро кажется вывихнутым. У юноши, совершающего возлияние, не хватает зада.

Сатир выглядит премерзко, у него заостренный зад; ветры на картине, видимо, дуют с разных сторон: волосы сатира и ребенка развеваются в противоположных направлениях. Ребенок выглядит как призрак ребенка.)

Эскиз зимнего пейзажа. Несколько рисунков под одним номером. Все эти работы — не более чем проказы художника, который желает отвлечься от серьезного труда.

КУРТУА. *Головы на эмали и в миниатюре* (копии с работ различных живописцев). *Несколько портретов с натуры.* Некоторые сразу выделяются рисунком, цветом и манерой. В других по крайней мере есть некоторое сходство с работами мастеров, послужившими им моделью.

МАРТЕН. *Снятие с креста.* При большем внимании к натуре, большем размышлении над полотнами Тициана, Веронезе, Карраччи и меньшем подражании их манере г-н Мартен мог бы создать очень хорошую картину. Приняв во внимание все вышесказанное, он не стал бы изображать эти длиннющие растопыренные руки, эти башни и вычурные драпировки; он не потерпел бы, чтобы одна из женщин стояла у подножия креста с таким видом, словно она взывает к прохожим, вместо того чтобы горевать о потере. Словом, припомнив освещение на полотнах великих мастеров, он создал бы совершенно иную картину во всех отношениях. Могу с уверенностью предсказать, что так оно и будет.

(У Христа вид человека, посаженного на кол; торс его слишком узок. Впрочем, чувствуется умелая кисть.)

Поверженный солдат. (Академическая модель). (Вот еще одна деревянная, застывшая академическая поза — настоящий манекен. Сверху — щит. снизу — шлем. Это этюд баталиста, который грозит нам очередной грандиозной глупостью.)

Поясные портреты епископов. Два портрета в натуральную величину. (Полное ничтожество. Митры торчат, будто колпаки, сделанные детьми из вощеной бумаги, и однообразны по цвету, то же самое и с жезлами; выражение лиц зловещее. И это епископы?! Да нет, они только именуются Амвросием и Кириллом, а на самом деле это сущие головорезы.)

ОБРИ. *Портрет маркиза де Лабийардери. Портрет графа Данживилье. Портрет придворного живописца Жора́. Несколько портретов под одним номером.* Г-н Обри скорыми шагами продвигается вперед — тому свидетельство его портреты, они залог его успеха. *Г-н Жора́* вышел как живой, да и другие не уступают ему в живости изображения, в цвете, в сходстве. Это кандидат в Академию. который стоит десятка академиков.

(*Портрет Жора́* превосходен.)

СКУЛЬПТУРА

Друг мой, я лишь бегло обрисовал вам живописные произведения, выставленные в Салоне. Правда, многие полотна здесь отсутствуют: я говорю о тех художниках, что не участвовали в нынешнем Салоне, — о гг. Бриаре, Грёзе. Таравале и других; не входя в причины, по которым они не выставили своих картин, скажу, что зритель ничего от этого не потерял. Не сомневаюсь, что многие из наших газет не преминут *горько* пожалеть посетителей Салона, *лишенных* наслаждения любоваться несравненными шедеврами, которыми эти *великие мастера* могли бы *осчастливить* всех нас. Именно такой льстиво-восторженный тон употребляется нынче при восхвалении этих мэтров. Но, как бы там ни было, я приступаю к моим скромным заметкам по поводу скульптуры и гравюры. (Первая расцветает, вторая же идет к упадку.)

ЛЕМУАН. *Графиня д'Эгмонт.* Это мраморный бюст, очаровательная, изысканная работа, портрет похожий, но не льстивый. Г-н Лемуан передал всю прелесть модели весьма правдиво — это и есть причина его успеха, а легкость и мягкость его резца довершили начатое.

(Ей-богу, ничего особенного: мало экспрессии, шея суха и слишком массивна у основания.)

Говоря об этой работе, я не могу, однако, не заметить некоторого преувеличения, которое позволяют себе скульпторы, желая приукрасить натуру. С этой целью они, например, стараются утрировать мягкость контура, соединяющего основание шеи с плечами, которые становятся настолько покаты, что опускаются на три дюйма ниже ключиц, в результате и грудь, которая повторяет движение плеч, также вынуждена опуститься и находиться бог знает где, лишь бы сохранить должное расстояние между собой и ключицами. Вот отчего на многих женских скульптурных портретах мы видим обвисшую грудь — жертву красоты шеи и плеч; женщины весьма проигрывают от этой небрежности или, скорее, небрежения к столь драгоценному залогу их красоты, коему воздаем мы столько горячих почестей или столько же вполне справедливой благодарности.

Молодая девушка, олицетворяющая испуг. Эта фигура высечена чрезвычайно легким резцом; поза ее натуральна и проста, но я нахожу, что она выражает скорее восхищение или изумление, нежели испуг. Да и голубка в ее руках никак не символизирует испуг, — скорее, это должен быть заяц.

(Где испуг? Испуг при смеющемся лице — какой абсурд!)

Несколько голов под одним номером. В них чувствуется уверенный и легкий резец большого мастера.

ВАССЕ. *Рисунок мраморного мавзолея короля Станислава, который изготовляется в мастерской этого скульптора и который должен быть воздвигнут в Нанси, в церкви Бон-Секур, напротив надгробия королевы Польской*[35]. Композиция кажется мне продуманной, цельной и вполне выражающей замысел автора.

(Скверная композиция. Три фигуры, образующие треугольник, безвкусны.)

Статуя семи футов длины. Это — женщина, лежащая на ступенях мавзолея и скорбящая о смерти доброго короля Станислава. Хорошая статуя.

Уменьшенная модель памятника с изображением сердца усопшей королевы Польской, который должен быть воздвигнут в Нанси, в церкви Бон-Секур. Очень хорошо.

Голова Минервы. Это этюд, сделанный для мраморной статуи в десять футов. Хороший вкус, умелый рисунок, благородные линии.

Маленькое надгробие. Здесь изображена плачущая женщина, склонившаяся на цоколь, где стоит урна, — очевидно, с прахом покойного г-на де Бру, хранителя печати. Медальон с его портретом виден на цоколе. Женская фигура имеет благородные очертания, голова своеобразна, в ней много экспрессии. Ею восхищаешься, вместе с нею печалишься.

(Голова чиновника, украшенная огромным париком и сверх того завешенная креповой вуалью, — странное сочетание, заставляющее смеяться, а не плакать перед этой могилой.)

*Мраморный бюст маркизы де***.* Немного тяжеловаты драпировки. Голова слишком манерна.

ПАЖУ. Три глиняных слепка: *Венера, или Красота, сковывающая цепями Амура. Венера, получающая от Амура приз за красоту. Богиня юности Геба.* Идея изобразить Венеру, заковывающую в цепи Амура, тонка и остроумна, ибо, судя по этой группе, если она его заковывает, то это не потому, что он хочет ускользнуть от нее, а для того, чтобы такое желание не явилось у него в будущем, теперь же Амур явно не против подобного пленения. Венера, получающая от Амура приз за красоту, стоит в изящной позе, хотя сама идея не нова; что же до Гебы, то по ее грациозной позе сейчас видно, что она всегда готова услужить повелителю богов.

(Красивые этюды.)

Две женских головы. Два удачных этюда в глине. Не совсем закончены.

Голова сатира. Прекрасна по характеру и свободна по манере.

Рисунок (размывка китайской тушью): *Камилл, осаждающий город Вейи в Тоскане и т. д.* В этом рисунке много изобретательности, он хорош по широте и богатству замысла.

Рисунок. (Эскиз китайской тушью). Это эскиз настенных часов.

КАФФИЕРИ. *Кино. Люлли. Рамо.* Эти три бюста, предназначенные для фойе Оперы, отличаются замечательной правдивостью и высечены уверенным, зрелым резцом; бюсты эти помогут г-ну Каффиери приобщиться к бессмертию указанных композиторов.

Голова молодой девушки. (Мрамор). Прекрасная голова, передающая всю прелесть юного возраста.

Наяда, богиня воды. Это настоящая фигура, слегка склонившаяся к своему кувшину. Поза ее замечательно хороша, контуры плавны, все формы красивы и сдержанны, тело крепкое, но без грубости, короче говоря, это фигура, на которую очень приятно смотреть. Быть может, она слишком удлинена, но что делать, вот уже двадцать лет, как установилась эта пагубная мода. Большинство наших художников и скульпторов позабыло, что самые красивые статуи — это античные, особенно греческие; они выглядят изысканно, но вовсе не за счет пропорций, которые природа создала сообразно полу, с тем чтобы они радовали как глаз, так и сердце. Могу добавить, что эта мания изысканности не ограничилась одним лишь удлинением фигуры в целом, она распространилась, как я уже говорил выше, и на шею, которую делают такой длинной, что непонятно, как держится на ней голова, — а ведь одна создана для другой и они должны гармонировать друг с другом.

(Эта наяда мне ни о чем не говорит.)

Omnia vincit amor*. (Обожженная глина). Невзирая на то, что каталог Салона весьма определенно излагает нам представление, которое мы должны иметь о боге Пане, о котором здесь много говорилось, я все же сомневаюсь, что возможно с первого взгляда угадать замысел, скрытый в этой группе. Я вижу лишь Амура, положившего руку на голову лесного бога, который, в свою очередь, обнял его одной рукой. Не понимаю, почему поза эта должна выражать всемогущество любви; замысел не назовешь ясным, если нужно прилагать усилия к тому, чтобы разгадать его: «Что задумано просто, выражается ясно».

Впрочем, как и большинство работ г-на Каффиери, эта группа создана легким и уверенным резцом.

(Плохая аллегория. Плохой Амур.)

ДЮЭ. *Модель фронтона: Франция под видом Минервы берет под свое покровительство молодых учеников Военной школы. С одной стороны от нее фигура Благородства, представляющая их Франции, с другой — фигура Доброты в виде пеликана.* Сюжет этот, несомненно, интересен и задуман с большим размахом. Видно, что Дюэ тщательно продумал свой замысел: он вложил в руки Минервы щит, которым она защищает юных воинов, жест этот прекрасно и точно передает общую идею. Благородство, помещенное слева от нее, держит копье и лавровые венки; эта фигура могла бы выражать больше характера и интереса к происходящему — ведь это не такой второстепенный персонаж, как Доброта, находящаяся справа, ее жест должен быть определенным и благородным, она должна как будто говорить от имени своих питомцев: «*Наши отцы отдали лишь половину крови за свою родину, мы же являем собой вторую половину, и мы отдаем себя вам*».

Мне кажется, что эти юноши, столь дорогие сердцу своей отчизны, выглядели бы лучше, если бы скульптор изобразил их обнаженными и в шлемах; их одеяние, что-то вроде короткой рубашки, не идет к общему возвышенному стилю, коего требует сюжет.

Не знаю также, так ли необходима здесь фигура Доброты, — может быть, стоило бы найти что-нибудь более удачное.

Что же до исполнения, то все фигуры отличаются благородными очертаниями, лица приятны.

(Рисунок фигур хорош.)

* Любовь побеждает все (*латин.*).

Модель циферблата с двумя фигурами: Знание и Бдение. Фигуры хороши. К лампе следовало бы добавить петуха, чтобы эмблема стала еще яснее.

Венера, просящая оружие для своего сына Энея. Я не сомневаюсь, друг мой, что в мраморе эта фигура будет выполнена еще более тщательно и сообразно с натурой, я имею в виду часть правого бедра и некоторые другие места, требующие большей округлости, которую, вероятно, гипс передать не сумел. Впрочем, вся фигура приятна и грациозна.

(Венера похвальна.)

Портрет г-на де Лакондамина. Он очень похож и выполнен в простой и мужественной манере.

МУШИ. *Модель королевского герба для фронтона Военной школы. Две мраморные фигуры для того же здания: Любовь к родине и Благородство.* Я видел лишь последнюю, которая мне понравилась, разве что лицо не особенно характерно.

ДЮМОН. *Диана, направляемая Амуром, созерцает пастуха Эндимиона во время его сна.* Поза Эндимиона проста и естественна, хотелось лишь, чтобы в ней было меньше от обычной модели. Иначе каким же образом богиня-девственница, доселе не знавшая любовной страсти, смогла увлечься столь заурядным юношей? Ведь она наверняка не знала, что красивые мужчины сложены как академические модели; ее увлекла свежесть и непорочность юности. Кроме того, фигура богини кажется мне банальной, так же как и лицо ее и драпировка. Правая рука неудачна.

БЕРРЮЭ. *Верность.* Прекрасная фигура эта *Верность,* мой друг, красивые очертания, много изящества и хорошего вкуса, все формы прелестны. Поза ее благородна, движение гибко и свободно.

Святая Елена. Вот еще одна прекрасная фигура, хорошо скомпонованная, в свободном, со вкусом задрапированном одеянии; и лицо и поза весьма выразительны. Г-н Беррюэ, кажется, претендует на звание большого мастера, и его стремления вполне обоснованны.

Проект мавзолея для покойного принца д'Аркура. Здесь есть выдумка, благородство и вкус, композиция хороша. Я допускаю, что изображение действия смерти не отличается новизной, но что поделаешь: смерть, к несчастью, имеет только одну цель и всегда ее достигает.

(Убого!)

ГУА. *Верность и Изобилие, служащие опорой для герба короля. Портрет доктора медицины г-на Белло.* (Сходство есть.) *Несколько рисунков.*

ЛЕКОНТ. *Пастух отвязывает Эдипа от дерева, к которому он был подвешен*[36]. Эта группа, исполненная в мраморе, трех футов в высоту, была представлена автором для вступления в Академию.

Фигура пастуха отличается красивыми очертаниями, разве что слишком вытянута; но поза естественна, и контуры изящны; можно пожелать ей лишь большей мощи, хотя она и так выражает тяжкое усилие и почти все мышцы напряжены.

(Все здесь правдиво, но здравый смысл отсутствует. Пастух отвязывает мальчика, не поддерживая его, — неужто он не слышит, как тот кричит ему: «До чего же ты неуклюж!»

Скульптор, умеющий создавать идеальные статуи, создаст, коли захочет, и фигуру с отклонениями от идеала, но не vice versa*.

Какова должна быть внешность этого пастуха? Как у гладиатора или близко к тому. Но — увы! — ничего похожего: это крестьянин из какого-нибудь захолустья, вроде Шампани, сухопарый, тощий — кожа да кости, — с торчащими в самых неожиданных местах мышцами. Случись ему упасть, он даже и подняться-то не сможет и наверняка сломает себе ребро или шею. Ноги у него обезображены, так как он носил сабо, руки уродливы.

Весь ужас в том, что лишь я один осмеливаюсь говорить откровенно. все же остальные кричат во весь голос следом за Пигалем и Лемуаном: «Ах, как это прекрасно!» — и вот молодой скульптор, который ясно видит и чувствует все свои недостатки и оценивает свое искусство куда как скромнее, приходит в смятение, теряет мужество или же бесится от ярости, не зная, поверить ли ему во все эти похвалы, продолжать ли совершенствоваться, рискуя эти похвалы растерять, или же просто-напросто забросить свой резец подальше и никогда больше не прикасаться к нему.)

Детская вакханалия. (Этюд). Это очаровательная, очень веселая по замыслу группа; конечно, ей далеко до работ Франсуа Фламандца, но можно творить и не достигая высот Кенуа.

Семь таинств. Эти барельефы доставили мне истинное удовольствие. друг мой; в них чувствуется рука художника талантливого, трудолюбивого и любящего все естественное. В большинстве своем они скомпонованы обдуманно и разумно, в соответствии с величием и простотой сюжета: повсюду рисунок г-на Леконта отличается экспрессией и выдумкой. Словом, это прекрасная работа, намного поднявшая в моих глазах ее автора.

Триумф Терпсихоры. (Барельеф). Терпсихора играет на арфе, сидя на колеснице, влекомой Амурами и увитой гирляндами цветов. Впереди бегут танцующие вакханки, сзади, за колесницей, также танцуя, идут Грации и Музыка; два сатира, судя по их позам, исполняют свой дикий танец.

В композиции этой работы, несомненно, много выдумки, она прелестна по своему построению. Однако не могу не заметить, что Терпсихора выглядела бы несравненно лучше стоящей, нежели сидящей; не думаю, что в сидящей фигуре легко выразить ее характер и сущность. Конечно, г-н Леконт может мне возразить, что Терпсихора играет на арфе, но я отвечу на это, что в таком случае надобно выбрать, что же она олицетворяет — Музыку или Танец; если — второе, что мне кажется вполне вероятным, то арфа должна выглядеть лишь атрибутом первого из ее талантов и быть полностью подчиненной Танцу, но Терпсихора никак не должна сидеть.

Несмотря на некоторые вольности, дозволяемые, даже слишком часто дозволяемые, в барельефе, я нахожу невозможным, чтобы последняя из трех Граций, видная со спины, могла положить свою левую руку на правое плечо идущей впереди нее; для чего так насиловать природу, если можно обойтись без этого! Тот же недостаток нахожу я в сплетении рук двух вакханок, что бегут перед колесницей. Вы, может быть, сочтете меня чересчур придирчивым, но я ведь обещал вам, мой друг, искренне высказывать все, что думаю. Я люблю правду. И если я пересказываю вам все, что есть хорошего в Салоне, то для чего бы я стал умалчивать о дурном? Замечу еще, что вторая из трех Граций, повернутая лицом к зрителю, не может одновременно с этим повернуть в другую сторону бедра и ноги (хотя это и барельеф!). Сама природа подсказывает, что такая поза неестественна. Нужно, чтобы Грация ступала с грацией, чтобы и бедро, и колено, и ступня были рельефны, а не

* Наоборот (*латин.*).

уходили в глубину, иначе фигура ее будет казаться вывернутой, как на дыбе. Если вы мне не верите, то пусть поверит сам г-н Леконт, с которым я, правда, незнаком, но который, я надеюсь, сумеет стать выше тех мелких уколов его самолюбию, которых я виновник. Тем более что при всех моих замечаниях этот барельеф все же прекрасен. Будем справедливы: и на солнце бывают пятна; смею думать, что автор в состоянии исправить все эти мелкие погрешности в любую минуту.

МОНО. *Гений весны, обвивающий цветочной гирляндой знак зодиака.* Сколько же развелось вокруг этих гениев! Их встречаешь в самых неожиданных местах. Я и смотреть не стал ни на эту ужасную гирлянду, ни на злосчастный зодиак.

Портрет маркизы де Сегюр. (Мрамор). Похож.

Портрет королевского скульптора г-на Вассе.

Он очень похож, но ему не хватает большей определенности. Должно быть, присутствие г-на Вассе смутило скульптора и рука его дрогнула?

ГУДОН. *Морфей, один из сыновей и помощников бога сна. В натуральную величину.* Эта фигура, к сожалению, слишком академична. Что за несчастная мания эта приверженность академическим канонам — она связывает художника по рукам и ногам, заставляя его позабыть красоту античного искусства и необходимость пристально изучать опыт древних в изображении возраста и характера модели. *Морфей* — сын и помощник бога сна, стало быть, это молодой человек, у него не может быть внешности сорокалетнего мужчины. Античный *Вакх, Лантен* и прочие — все это вовсе не современные академические модели. В этом спящем *Морфее* не чувствуется той грузной вялости, которую приобретает тело во сне, ноги слишком напряжены, все остальное в том же духе. И вообще, почему он спит? Он — Морфей, но он же не бог сна, он только его помощник, стало быть, его обязанность не спать, а исполнять приказы своего отца и господина, летая туда, куда тот прикажет, и появляясь повсюду в нужном обличье. Одно это соображение должно было бы подсказать автору более остроумную идею его скульптуры, разъяснив ее еще аксессуарами вроде крылышек на спине или мака в руке. Впрочем, сама по себе фигура неплоха.

Портрет г-на и г-жи Биньон. В этих портретах много правды.

Портрет г-на Дидро. Очень похож.

Портрет г-жи де Майи, супруги художника-эмальера. Сомневаюсь, что наши потомки согласятся с греческими прическами, когда речь идет о бюстах.

Голова Александра в медальоне. Прекрасная, характерная голова.

Две головы юношей: одна — увенчанная миртовым венком, другая — обвязанная лентой. Я видел только ту, что в миртовом венке, она мне показалась неплохой по рисунку. Она рельефна, пропорции ее естественны, выполнена она в натуральную величину.

РИСУНКИ И ГРАВЮРЫ

КОШЕН. *Рисунок с местом, оставленным для подписи, подходящей к случаю, по поводу открытия Военной школы.* Здесь изображен: королевский герб, медаль, выбитая в честь открытия школы, сбоку — аллегорические фигуры: Марс и Знание, внизу — некоторые военные упражнения этого заведения.

Я искренне огорчен, друг мой, за славного г-на Кошена, столь искусного и изобретательного рисовальщика (так о нем пишут в «Меркюр»), — зачем

он позволил выставить в Салоне свои рисунки, не просмотрев их предварительно; ведь он сам весьма строгий ценитель чужих работ, вплоть до рисунков старых мастеров. Остается думать, что более важные дела не оставили ему на это времени, иначе он не преминул бы исправить те небольшие погрешности, что видны на его рисунках; так, например, у фигуры, долженствующей изображать Знание, голова слишком неловко посажена и причесана на странный манер; плечи ее слишком узки, узко и тело по сравнению с довольно крупной головой, весьма банальной по характеру; правое предплечье коротковато, да и левое тоже, кисть напоминает не то лопатку, не то кукольную ручку. Тот же недостаток времени не позволил художнику внимательно вглядеться в фигуру Марса, напоминающего выражением лица какого-нибудь развеселого старикашку с детской каской на голове вместо шлема; руки его, нарисованные весьма небрежно, как-то странно соединяются с кистями; вся поза более чем нелепа для бога войны. Г-н Кошен, без сомнения, исправил бы и фигуры юношей, поддерживающих герб Франции. Что же до упражнений, изображенных внизу, то г-ну Кошену явно следовало бы найти время, чтобы порасспросить какого-нибудь учителя фехтования, тогда он знал бы, что ежели двое дерутся на шпагах, то у того, кто в данную минуту наносит удар, голова должна находиться на одной линии с правым коленом, выдвинутым вперед, а следовательно, туловище не может стоять вертикально. Но что поделаешь, нынче художники позволяют себе не знать таких вещей!

Несколько рисунков, гравированных для заставок к переводу Теренция, сделанному г-ном аббатом Лемонье; фронтиспис к его переводу Персия и другие. Все те же ошибки, мой друг, которые г-н Кошен не нашел времени исправить. Тяжелые, кургузые фигуры, слишком массивные головы, лишенные характера и банальные; скверно подобранные драпировки; плечи и руки такие же, как на вышеописанных рисунках. Поверьте, друг мой, что я даю вам отчет обо всех этих недостатках, желая лишь доказать, как прискорбно мне то, что г-н Кошен не просмотрел свои рисунки перед тем, как выставлять их в Салоне. Впрочем, талантливые люди, увлеченные, вероятно, замыслом и композицией, нередко допускают мелкие погрешности.

Надеюсь, что они хотя бы впоследствии исправляют их, находя для этого больше времени, нежели г-н Кошен, поскольку мы не встречаем подобных ошибок в их рисунках.

ЛЕБА́. *Три эстампа из шестнадцати, гравированных в Париже для китайского императора и изображающих его завоевания или китайский церемониал*[37]. Эти три эстампа восхитительны, тем более что исполнение их было чрезвычайно затруднено множеством предметов, которые слишком разрознены на одних местах и слишком скучены на других. Г-н Леба́ умело осветил все это скопище, добиваясь главным образом общего впечатления и не обращая внимания на соотношение планов; при этом он не потерял из виду особый характер изображения, а это уже много в столь новом для нас жанре. Впрочем, репутация г-на Леба́ давно уже вне сомнений и избавляет меня от необходимости описывать другие его очаровательные работы, обозначенные в каталоге и сделанные по картинам Тенирса, Верне, Бергхема и других.

Осмотр королевского дома в Тру д'Анфер. (Слишком черно. И где же сам король?)

ВИЛЛЬ. *Обмен дарами* (по картине г-на Дитриси). Вам известен изящный резец г-на Вилля, что можно к этому добавить? Останется лишь оценить красоту этого эстампа. (Не столь, впрочем, удачного, как обычно.)

РЕТЬЕ-СЫН. *Несколько медалей и жетонов на одном планшете.* Среди медалей встречаются очень удачные, то же могу сказать и о жетонах.

ДЕМАРТО. *Франция чествует город Льеж.* (Этюд фигуры, сделанный с натуры). Его гравюра как нельзя лучше имитирует карандаш, настолько она четкая; тут создается полная иллюзия рисунка. Я полагаю, в этом искусстве у г-на Демарто нет соперников.

Голова старика (с картины Бушардона). *Голова старика* (с картины Дуайена). Обе выполнены прекрасно, автору удалось сохранить красоту и безупречный рисунок оригиналов.

ЛЕВАССЕР. *Диана и Эндимион* (с картины Ж. Б. Ванлоо). С этой работой г-н Левассер вступал в Академию.

МУАТ. *Портрет покойного г-на Рету.* Автору помогло бы изучение работ Древе.

Не стану, мой друг, утомлять вас описанием работ гг. Флипара, Мелини, Боварле, Алиаме и Сент-Обена — вы и так их хорошо знаете. Вы сможете разыскать те, что должны быть гравированы; иным образом обстоит дело с картинами и скульптурами.

САЛОН 1775 ГОДА

Другу моему господину Гримму

ЖИВОПИСЬ

Пользуясь особым покровительством привратника, г-на Филипо, я смог попасть в Салон ранним утром. Я полагал, что нахожусь там в одиночестве, и уже собрался без помех рассмотреть шедевры, выставленные нашими художниками в этом сезоне, но обнаружил, что ошибался. Меня успел опередить порывистый молодой человек, бросавший по сторонам строгие взгляды с явным намерением вынести самую суровую оценку окружающему. По правде говоря, его можно было понять: юноша только что воротился из Рима, представил в Академию три или четыре конкурсные работы, которые все до единой оказались отвергнутыми, несмотря на восторженные оценки и обещанную поддержку влиятельных в этих кругах людей. Молодой человек подошел ко мне, ибо мы были немного знакомы, и сказал:

— Вы, видимо, пришли сюда восторгаться живописью, но не думаю, что у вас найдется для этого повод.

Дидро. Отчего же, позвольте узнать? Нынешний Салон не кажется беднее предыдущих, а мне с тех пор не стало труднее угодить.

Сен-Кантен. Этот Салон ужасен.

Дидро. Ужасен! Не слишком ли вы поспешны?

Сен-Кантен. Берусь доказать вам это, да еще, если пожелаете, на примере самых нашумевших из этих полотен.

Дидро. Ну что же, охотно послушаю васс.

АЛЛЕ

Сен-Кантен. Начнем, пожалуй, с *Христа, подзывающего детей для благословения.* Где, скажите на милость, доброта и возвышенность, которые мы ожидали бы видеть на этом лице?

Дидро. Позвольте, ну а если их и не принято изображать, так что образ Христа вполне традиционен?

Сен-Кантен. По-вашему, выходит, что пусть себе он и остается глупым, безобразным и убогим, раз уж так повелось исстари! Да к тому же краски здесь фальшивы, рисунок неловок, а в одежде ни вкуса, ни выдумки. Эта отталкивающая ухмылка способна только напугать ребятишек. А сколько на полотне красного, желтого, фиолетового — прямо и не вообразишь более французской манеры. Остается только надеяться, что долгое пребывание в краю великих мастеров пойдет ему на пользу. На том и покончим.

ВЬЕН.

Дидро. Ну а чем, на ваш вкус, погрешил автор *Святого Теобальда*[1]? Не кажется ли вам, что композиция картины продуманна и возвышенна, краски насыщенны, а детали тонко подмечены и правдиво написаны?

Сен-Кантен. И это все, что вам бросилось в глаза?

Дидро. Ну что ж, к тому же лица персонажей благородны и естественны, чего не встретишь на каждом шагу.

Сен-Кантен. И среди прочих лицо этой провансальской королевы, которая вполне благопристойно втиснута в уголок? Но ведь это одно из главных действующих лиц, которое нелепо изображать в профиль да к тому же на заднем плане. Согласитесь, это против здравого смысла. А что вы скажете о ее крохотном сморщенном личике: разве такой представляется нам королева? Я уж не говорю обо всех остальных персонажах картины, кое-как загнанных в одну раму. Все это весьма недурно, как по-вашему?

Дидро. Приходится признать, что некоторые части картины и вправду чересчур выпячены.

Сен-Кантен. Ну, что вы скажете о колорите и композиции?

Дидро. Piano, di grazia*.

Сен-Кантен. Тут не помогут ни piano, ни grazia! Искусство ничего не прощает, а со мной так же трудно сладить, как с ним. *Магдалина* кисти Вьена, о которой раструбили, что она выше полотен Лебрена и даже Гвидо Рени на тот же сюжет[2], на деле посредственная, весьма посредственная картина. Неуместные восхваления для живописца иной раз оказываются страшнее критики. Поглядите на эту Магдалину — голова закутана в какое-то немыслимое покрывало, лицо невыразительное и бледное. Здесь все шиворот-навыворот, никакого ощущения гармонии, точности цвета — иными словами, живопись средней руки. Скажу вам по секрету, что этот унылый и отощавший Вьен совершенно безнадежен. Сложившийся художник может сколько угодно взирать на великие образцы, о нем все равно останется сказать словами Медеи: «Я вижу и ценю добро, но обречена творить зло».

Дидро. И все же мне кажется, что его *Венера, раненная Диомедом* не совсем лишена достоинств.

Сен-Кантен. Да и я того же мнения, черт побери! Тут есть гармония, стройность...

Дидро. Давайте, давайте! И что же еще?

Сен-Кантен. Да так, пустяки, ее нога...

Дидро. Нога? Чем она вам не по вкусу?

Сен-Кантен. Заодно со ступней ее бы следовало удлинить на добрую пядь. А этот Марс — ну чем не савояр? Он так же похож на бога войны, как я на ветряную мельницу! А несчастные твари, которых можно принять за ослов или мулов, но, помилуйте, уж никак не за лошадей?

Дидро. Да, вы не особенно покладисты...

Сен-Кантен. Когда человек увлечен да к тому же прав...

Дидро. Что бывает не так уж часто...

Сен-Кантен. С вами не потягаешься...

Дидро. Но вам-то что за прок от всего этого? Ведь развенчав работы других, вы ни на каплю не улучшите свои собственные!

Сен-Кантен. Пусть так, но, быть может, я удостоюсь хоть снисхождения, когда все увидят, что и великие мастера подчас грешат, как подмастерья.

Дидро. Но все же я назову вам две-три работы, которые, надеюсь, вы не осудите так строго.

* Легче, пожалуйста (*итал.*).

Сен-Кантен. Скажите, какие? Хотя, впрочем, и знать не желаю, ведь я хочу видеть дурное, а не хорошее.

Дидро. Это маленькие вещицы Лагрене.

ЛАГРЕНЕ-СТАРШИЙ

Сен-Кантен. Что ж, они вовсе не дурны. *Диану и Эндимиона* и *Верность* почти не в чем упрекнуть. Правда, на иной взгляд головы героев могут показаться не безупречных очертаний и чуть великоватыми, так что тела выходят слишком коренастыми. *Армида, в отчаянии, что не смогла отомстить за Ринальдо* довольно удачна по композиции, а по колориту это, возможно, лучшее полотно, что создал этот мастер, хотя и уступает многим полотнам предыдущего Салона. Кстати, вы не знаете, сколько лет главным героям его картин? По мне, так ненамного больше двенадцати, а между тем один из них — юноша не моложе двадцати, красивый и могущий похвалиться избытком силы. Заметьте, что художник отчего-то побоялся изобразить здесь ноги лошадей и спрятал их безо всякой необходимости. К тому же, выписывая тела героев, он совсем не думал о правдоподобии и разнообразии тонов...

Дидро. Позвольте, г-н Сен-Кантен...

Сен-Кантен. В природе куда больше изящества...

Дидро. Г-н Сен-Кантен...

Сен-Кантен. ...Да и переходы тонов несравнимо живее, а тут сплошная красная мазня. Да, Ван Дейк работал иначе.

Дидро. Но кто же мог сравниться с Ван Дейком?

Сен-Кантен. Эти *Диана и Эндимион,* которых вы только что мне хвалили...

Дидро. Не достойны того, не правда ли?

Сен-Кантен. Они никуда не годны по композиции, а тела персонажей здесь пряничного цвета, к тому же одинакового у мужчин и женщин. Да и лица их — словно у близнецов, написанных с одной модели. А чем, по-вашему, лучше этот *Амур, утешающий Психею?* Наш мастер будто нарочно рисует своих персонажей с какой-то обваренной кожей. Помилуйте, разве это Амур, разве это молодая и грациозная Психея? Уж здесь-то мы вправе ожидать изящества, а вместо этого — безвкусный и беспомощный рисунок.

Однако, я слышу какой-то шум. Уж не королева ли решила посетить Салон? Отойдем поскорее.

АМЕДЕЙ ВАНЛОО

По дороге я еще задал моему спутнику несколько вопросов о маэстро Ванлоо[3]. Он не ответил мне ничего толкового и лишь принялся подшучивать над *Туалетом султанши, Султаншей с белыми и черными евнухами, Султаншей, заказывающей рукоделие одалискам* и над *Летним праздником одалисок в присутствии султана и султанши.* Он оставался глух к моим словам и только все пуще смеялся. Тут мы оба решили отложить нашу встречу на завтра.

Моим первым побуждением было вовсе избежать ее, ибо я не особенно люблю критику, для которой обычно потребно так мало таланта! Однако, поразмыслив, я решил все же отправиться в Салон, ибо, смягчив хоть ненамного желчные речи юноши о наших живописцах, я услышал бы и вырвавшиеся у него невзначай меткие наблюдения. К тому же высказанные мною заслуженные или незаслуженные похвалы дали бы ему по крайней мере возможность почувствовать затруднительность своего положения. Итак, преодолев свою неохоту, я все же отправился в Салон, куда мой вчерашний спутник пришел еще прежде меня. Надо признать, что вид у него был торжествующий, и чем больше недостатков изыскивал он в работах своих собратьев, тем более привлекательными казались ему его собственные творения. Услышь он в этот миг несколько слов, тонко приправленных

лестью, ему хватило бы скромности только на то, чтобы признать свои картины уж по крайней мере никак не хуже тех, что были развешаны вокруг нас.

— Итак, г-н де Сен-Кантен, — сказал я ему, — вы и нынче столь же беспощадно настроены?

Сен-Кантен. На мой взгляд, я всего лишь справедлив.

Дидро. И все же признайтесь, что если бы ваши судьи оказались снисходительнее, вы ответили бы им тем же.

Сен-Кантен. Не берусь сказать, но, уж верно, стоял бы на своем или замолчал вовсе.

ЛЕПИСЬЕ

Дидро. Кто же станет вашей следующей жертвой?

Сен-Кантен. Если позволите, вот эта столь скверно воспитанная *Мадонна.*

Дидро. Скверно воспитанная? Но, помилуйте, отчего же? По-моему, это просто семейная сцена — обыкновенная мать, наставляющая дочку в чтении.

Сен-Кантен. Обыкновенная мать? Так, по-вашему, это не святая Анна, не святой Иоаким, не мать Иисуса, прикосновенные небесному?

Дидро. Да, но что же было поделать художнику?

Сен-Кантен. Ну, выходит, я ошибся, полагая, что святое семейство не пристало изображать как простых смертных. Что ж, перейдем к исполнению. Достанет ли у вас смелости признать рисунок безупречным, а композицию хоть в чем-то выдающейся? Быть может, задний план приковывает ваше внимание, а в колорите нет и намека на блеклость? А эти окна — не правда ли, что художник приоткрыл их лишь для того, чтобы мы полюбовались облаками?

Дидро. И все же мне кажется, что мазки его легки и воздушны, словно прозрачные краски Тенирса.

Сен-Кантен. И чтоб уж ничего не забыть, добавьте заодно, что наш живописец владеет секретом гармонии и красок, что плоскости его картин не чересчур белы и блестящи, а соразмерность их деталей ни в чем не коробит вкуса и что никому не под силу столь же искусно овладеть мельчайшими подробностями, которые одни способны дать предметам иллюзию жизни в пространстве. Но мне, любезнейший, не по душе все эти околичности. Я предпочитаю говорить без уверток и, когда вижу этого *Герцога Шартрского, смотрящего на своего ребенка,* приподняв полог кроватки, не могу не сказать: «Разве это отцовское чувство и слезы, которые исторгает из глаз нежность? Нет, эта сцена бездушна да к тому же скверно выписана, а ее герой ни в чем не похож ни на герцога, ни на отца». Ко всему, наш художник излил еще на картину сущие потоки лака.

Однако, вот *Мастерская столяра,* композиция которой мне по вкусу; она вполне правдоподобна. Тут уж видно, что художник работал с натуры, а оттого и зрелище вышло занимательное. Я бы на его месте лишь поостерегся обряжать своего героя в белые одежды.

Дидро. Тонко подмечено.

Сен-Кантен. А можно ли иначе говорить об искусстве? Несколько незначащих на вид мелочей — и вот перед вами уже шедевр, а не просто добротная работа. Правда, здесь на месте художника я поступил бы немного иначе. Я бы чуть отодвинул фигуру героя назад, ибо она чересчур крупна для того места, которое ей отведено. Между ней и остальными предметами слишком тесное пространство. Поза героя правдива, но не вполне удачно избрана. Колорит картины бледный и расплывчатый, да и рисунок небезупречен — от этих недостатков, видимо, художнику уже не избавиться. А вот полотно под номером 22 — *Помолвка* — кажется мне куда более выразительным и соразмерным. Тут есть прекрасно нарисованные и верные по цвету детали, но, да уж простит меня господин Кошен, это все же весьма далеко от Тенирса. Почему бы ему не писать, как Лепренс? Говорят, что

работы нашего мастера чем-то напоминают Рейсдаля; чего ж удивляться: у него есть немало прекрасных картин, которые Лепренс частенько разглядывает.

А вот и еще полотно Лепренс? Это его *Интерьер таможни*, целиком писанный с натуры. В центре картины — портрет самого художника. Добро бы еще он был правдив и схож с оригиналом, а тут голова художника прилажена к плечам какого-то совсем другого человека. Этот холст не заслужил ни моего одобрения, ни даже внимания неискушенного любителя — а между тем какая о нем идет молва! Все в один голос твердят, что здесь сошлись все дарования автора, и хвалят искусную в своей простоте композицию, четкий и верный рисунок, ясные краски и соразмерность целого[4]. Ну что тут скажешь!

Дидро. Так вот отчего вы его хвалите?

Сен-Кантен. Вполне возможно, ибо, злословя, человек ничего не теряет, но зато рискует прослыть глупцом, если хвалит не вовремя. Однако, вы забавны, когда лицемерно притворяетесь, будто получаете от моих выпадов такое же удовольствие, как и я сам. Случись мне, например, похвалить Брене, вы не упустите случая посмеяться надо мной, а если я выбраню его, то немедля заслужу упрек в желчности.

БРЕНЕ.

Дидро. О каком же из творений Брене вы говорите?

Сен-Кантен. О его *Воскресении*. Что бы ни думал об этой работе г-н Нежон, я никогда не соглашусь с ним. По-моему, это в лучшем случае посредственная картина со скверной композицией и неестественным колоритом сплошь из каких-то тусклых полутонов. Разве же это восторженный и просветленный цвет божества, восставшего из гроба, поправ смерть и грех?

Соглашусь, что рисунок тут не так уж плох, хотя лицо Христа написано неудачно и лишено должной возвышенности. Что ни говори, а Брене в этот раз далеко не так интересен, как в предыдущем Салоне, а его *Вознесение*, *Святой Петр* и *Святой Павел* гораздо менее удачны, чем *Воскресение*.

Дидро. По поводу этой картины Кошен как-то раз справедливо заметил, что Христос здесь словно собрался подпрыгнуть. Он полагает, что более пристало бы изобразить ноги свободно вытянутыми и возносящимися безо всяких усилий.

Сен-Кантен. И он совершенно прав. Когда идет речь о сверхъестественном, оно должно и выглядеть таковым.

Поглядите на *Гая Фурия Кресцина* кисти Брене[5]. Что за посредственность! Все лица похожи одно на другое, словно списаны с одной модели, да к тому же так убоги и низменны. На худой конец это простительно ученику, но что же сказать о господине Брене, человеке почтенном и сложившемся? В фигурах его персонажей нет и следа изящества — все они неуклюжие коротышки, которым недостает по полторы головы роста.

Дидро. По полторы головы!

Сен-Кантен. Ну, пусть будет по полголовы. Не все ли равно, если его работы и так недостойны мало-мальски ревнивого к славе художника.

Дидро. Да кто вам сказал, что Брене к ней стремится? Это славный человек, не хватающий звезд с неба.

Сен-Кантен. Уж я-то знаю, что говорю, — стоит только посмотреть, как он задирает нос.

Дидро. Два года назад он поистине превзошел себя[6].

Сен-Кантен. Только благодаря окружавшей его мазне. Работы Брене неизменно выигрывают в соседстве еще худших полотен.

Дидро. И все же я питаю слабость к Брене и прошу для него снисхождения. Как знать, быть может, он и оправдает надежды.

ШАРДЕН.

Сен-Кантен. А вот и *Этюды* Шардена[7] — работа проникновенная, хотя и чуть-чуть манерная по колориту. Вообще-то говоря, я больше люблю его жанровые сцены.

Дидро. Отчего это вы так быстро проходите мимо?

ВЕРНЕ

Сен-Кантен. Да оттого, что я просто взбешен. Гляньте-ка на этот *Горный пейзаж перед грозой*[8]. Ну как, заметили?

Дидро. Конечно! Но что я могу вам сказать?

Сен-Кантен. То-то и дело, что сказать нечего. Я поистине огорчен, что не в силах тем самым воздать должное этому лживому человеку, который стал мне заклятым врагом. Что ж, придется против воли говорить о нем хорошее. Художник, выставивший *Строительство большой дороги,* питает чрезмерное пристрастие к фиолетовым тонам; лошади ему не удались — они скверно нарисованы, да и вообще им впору зваться другим именем. А вот *Окрестности ярмарки,* чем чаще я на них смотрю, тем больше мне по душе. Недостает пустяка, чтобы эти картины были не хуже его итальянских работ, но вся загвоздка в том, что тогда перед его глазами была природа, а сейчас — обстановка гостиной.

Дидро. Сдается мне, что вы немало-таки досадили Верне!

Сен-Кантен. Знали бы вы, как досадил мне он сам, да что там досадил — он свернул мне шею! Когда я спросил его мнение о моих работах, что стоило ему сказать мне, который не страшится правды: «Это скверная картина, и я не стану ее поддерживать. Вам будет непременно отказано...» С какой радостью я обнял бы его и последовал этому совету! Но я встретил лишь вероломство и изводящие душу насмешки. Да, в этом человеке мастерство уживается с двуличием, и чтобы отделаться от мыслей о его поступке, меня тянет побеседовать о чем-нибудь прекрасном.

ЛЕПРЕНС.

Дидро. Ну, скажем, о *Скряге* Лепренса?

Сен-Кантен. Колорит этой картины поистине очарователен, и вся она на удивление гармонична. Лицо скряги выразительно, написано тонко и изящно. Все пропорции соблюдены с большим вкусом. Хотя это полотно и не поставишь в ряд его крупнейших творений, оно все же на свой лад прославит его имя.

Дидро. А как вам его *Ревнивец?*

Сен-Кантен. О, эта картина далеко не так удачна и, по правде говоря, просто скучна, хотя персонажи ее написаны умело и изящно. Художник бесспорно мог сделать ее более занимательной, но, скажите мне, всегда ли вдохновение подвластно нам, а не минутному капризу, всякий ли раз хорошо кончаешь то, что отменно начал?

Дидро. Ну а его *Некромант?*

Сен-Кантен. Что ж, это поистине божественное полотно. Оно просто сводит меня с ума, хоть плачь. Что за обольстительные краски и какое прелестное выражение лица молодой женщины! Я предпочел бы этой картине только *Спящую* Лепренса, выставленную два года назад. Вот истинный образец композиции, рисунка и неповторимой выразительности! Поглядите на эту женщину — она прикрыла глаза, она и счастлива в своем забытьи и не прогневалась бы на того, кто возьмется ее разбудить. Меня удивляет, однако, что Лепренс не сделал своего *Некроманта* более выразительным; предназначайся картина мне — и этот досадный промах в столь замечательном творении был бы исправлен. У Лепренса есть еще и *Вид сельского кабачка:* чудесная мешанина из крестьянских сцен, курьезных маленьких фигурок, быть может написанных чересчур

блестяще. Не обойдем молчанием и его Пейзажи, ни в чем не уступающие предыдущим работам Лепренса, — на удивление гармоничные полотна, хотя, возможно, и менее законченные. Небеса его слишком пронзительной синевы — это явно подражание Рейсдалю. И все же Лепренс необычайно искусен и стоит вровень с лучшими нашими живописцами. Однако не будем забегать вперед и посмотрим, не упустили ли мы какую-то из его работ. Ну вот, поглядим хотя бы на этот *Пейзаж с натуры.*

Дидро. Верно, написанный в передней Лепренса?

Сен-Кантен. Вы попали в самую точку. Эта картина могла бы еще сойти. если бы два года назад он не писал много лучше. Надо признать, что его маленькие полотна значительно выше этого. У Лепренса появилась новая манера писать небеса, но уж лучше бы он вернулся к старой, ибо в природе небо никогда не очерчено столь грубо, как на его картинах. Фламандцы, конечно, достойны изучения, но подражать им буквально во всем не следует. Иными словами, Лепренс на верном пути и рискует запутаться, лишь если будет стремиться еще выше. Зачем ему изводить себя, да и чего он еще ищет? С этим художником позволено говорить без обиняков, ибо он настолько недосягаем для критики, что может ее не опасаться. К слову сказать, гляньте-ка на наших живописцев: как раз те, кто склонны обижаться прежде других, меньше всего имеют на это права.

ДРУЭ.[9]

Дидро. Вот *Портреты брата короля* и *графини д'Артуа.* Брат короля написав во весь рост и в полном парадном одеянии. Согласитесь, какой благородный сюжет! Как натурально изображены драпировки! А между тем все эти украшения, все эти газовые, расшитые, кружевные ткани, написанные прямо с натуры, могли бы выглядеть гораздо красивее и говорить о лучшем вкусе живописца.

Сен-Кантен. К тому же он пренебрег всеми этими возможностями, придумав для своего героя какую-то вымученную и нелепую позу. Любой новичок справился бы с этим не хуже, что все-таки немного удивительно, ибо Друэ вполне удавались этюды с натуры. Впрочем, на свете все забывается. Лицо Мсье вышло у него белесым и мутным и, ко всему прочему, вовсе не схожим с оригиналом; ноги длиннее, чем нужно, на добрых четыре дюйма. Не желая обидеть художника, не могу не сказать, что все вместе это никуда не годно. *Графине д'Артуа* повезло еще меньше, так что надо быть либо глупцом, либо отчаянным смельчаком, чтобы выставить эту картину. *Портрет госпожи Клотильды* отличается большим сходством, но отчего эта усмешка на скорбном лице? Но пожалуй, довольно. Вместо того чтобы критиковать его творения, лучше обойти их молчанием.

ФРАНСИСК МИЛЛЕ.

Дидро. А что вы скажете о Франсиске Милле?

Сен-Кантен. Его двум *Пейзажам* впору быть на мосту Нотр-Дам[10]. Я говорю вам это по секрету, ибо у меня и без того предостаточно врагов.

ДЕМАШИ.

Дидро. Ну а как вам Демаши[11]?

Сен-Кантен. Неужели вы сами не видите, что его написанный с натуры *Вид Нового Монетного двора* жалок и безвкусен? Тут уж не поможет ни чувство перспективы, ни умелый рисунок. А помнится, с десяток лет назад он писал вовсе не плохо. Ему необходимы три условия, чтобы поправить дело: поехать в Италию, не забывать о темпере, а фигуры людей поручать писать кому-нибудь, кто

справится с этим лучше. Я всякий раз с удовольствием вспоминаю картины, которые он писал заодно с Лутербуром, — они выходили прелестными, и этот союз утраивал силы Демаши.

БЕЛЛАНЖЕ

Дидро. А Белланже?

Сен-Кантен. Он годен лишь на то, чтобы предать его огню перед худшей картиной Ван Гюйсума[12].

ГЕРЕН.

Дидро. Ну а Герен?

Сен-Кантен. Его *Восход* и *Закат* очень милы.

РОБЕР.

Сен-Кантен. Милейший господин Робер, как неудачна, бледна и безлика ваша *Перестройка моста в Нейи!* Что за уродливые фигуры! Нечего сказать, отменный подарок г-ну де Трюдену[13]! Ваше *Стадо, пасущееся среди развалин* немного удачнее, если не говорить о фигурах, которым весьма далеко до идеала. Послушайте, Робер, вот уж столько лет вы практикуетесь в этюдах — не пора ли создать наконец и картину?

ТАРАВАЛЬ

Дидро. Как вам понравилось *Вознесение Богоматери* Тараваля?

Сен-Кантен. За этот вековечный сюжет не стоило и браться, не надеясь создать что-нибудь незаурядное. Картина Тараваля дурна по композиции и безвкусна по колориту.

Дидро. Кошен прибавляет, что она не отделана, желтые тона ее манерны, а ткани — грубы. К тому же дурной рисунок окончательно портит впечатление. Тело Богоматери не чувствуется под одеждой, а нижняя его часть как-то неестественно пригнана к бедрам. Да и в *Святом семействе* Тараваля ноги персонажей вымученно изогнуты и неприятны для глаза.

Сен-Кантен. Да, этот художник бежит к цели без оглядки, и через дюжину годков я буду поджидать его на мосту Нотр-Дам...

ГЮЭ.

Сен-Кантен. Попросите как-нибудь господина Филипо провести вас в галерею Аполлона, где вы сможете увидеть конкурсную работу Гюэ. Сюжет ее не подавляет величием: никаких богов и богинь, а всего лишь огромная собака, прыгающая через барьер и наводящая ужас на маленьких шавок. Запечатленный момент просто очарователен, а композиция донельзя правдива. Все прелести слились здесь в неоценимое целое. Большинство художников, пишущих в том же роде, и в подметки ему не годятся.

Дидро. Не исключая и Удри?

Сен-Кантен. Да, и его самого. Но забавнее всего было бы узнать, как это ему удалось создать великолепную картину после длинной череды убожеств? Ведь просто трудно допустить, что это полотно писано той же кистью, что и все остальные. Правда, теперь он оставил животных и очертя голову бросился в историю и пейзажи[14]; это его и погубило. Попробуйте угадать, кого он выбрал себе для подражания? Представьте себе — Буше, иными словами, художника, неподражаемого даже в своих недостатках, благодаря чему Гюэ создает теперь лишь скверные копии. Ныне Гюэ пишет какими-то резкими, красноватыми и варварскими тонами, и к тому же он вовсе разучился рисовать.

МАДЕМУАЗЕЛЬ ВАЛАЙЕ

Дидро. Ага, ну вот, наконец, и женщина; быть может, хоть с ней вы сделаетесь учтивы?

Сен-Кантен. И притом ничуть не покривлю душой. Мне пришлись весьма по вкусу ее *Фрукты, Урна* и *Омар.* Она не изменяет ни самой себе, ни природе. Хоть я и не большой поклонник подобного стиля в живописи, это не мешает мне быть справедливым и признать, что господин Белланже годится ей в ученики.

КЛЕРИССО

Сен-Кантен. Его *Этюды на темы старинной архитектуры* написаны гуашью в землистых тонах; мазки тяжелы и неуклюжи. Этот преисполненный сознания своих достоинств художник никогда не умел подражать природе. На его месте я бы, пока не поздно, принялся копировать выдающиеся работы — быть может, он чему-то и научился бы, ибо Лепренс и многие другие поступали именно так.

БОФОР.

Дидро. Не правда ли, его *Неверие святого Фомы* весьма искусно задумано, а лица вышли и вправду прекрасными?

Сен-Кантен. Ну что же, согласен, что это красиво, — обычно Бофору такое не по плечу. Его небольшая *Магдалина в пустыне* отнюдь не шедевр, но все же лучше картины Гагрене. А двух *Гречанок* Бофора пусть восхваляют те, кто шагу ступить не может без похвал.

Дидро. О вас-то этого никак не скажешь.

Сен-Кантен. Сегодня, во всяком случае.

ЖОЛЛЕН.

Дидро. Ну а как вам Жоллен?

Сен-Кантен. Пусть отправляется вслед за Белланже[15].

ПЕРИНЬОН

Дидро. А Периньон?

Сен-Кантен. Ну, этот — обычная жертва искусства. Он пишет гуашью, что не так уж и плохо, но в этой манере сколько ни старайся — высот не достигнешь. Его краски бесцветны, кисть беспомощна, фигуры чересчур длинны да к тому же невыразительны по цвету и рисунку[16]. Вряд ли ему стоит приниматься за большие композиции, так как на них он, без сомнения, свернет себе шею. Пусть уж пишет, как писал.

Дидро. Что вы думаете о Дюплесси?

ДЮПЛЕССИ[17]

Сен-Кантен. Его картины правдивы, но небезупречны. *Портрет Аллегрена,* королевского скульптора, замечателен выражением лица и сходством. Лишь одно портит все впечатление — холодность манеры. Зачем это он выбрал фиолетовый, а не какой-нибудь другой тон? Трудно было ожидать такого промаха от весьма искусного художника. Его другие портреты прекрасны; *Аббат де Вери* поражает необычайным сходством, но у *Кавалера Глюка,* что скрывать, рука вовсе недостойна Дюплесси.

ДЮРАМО

Дидро. На мой взгляд, *Церера, или Лето* Дюрамо прекрасно вписывается в композицию. Не правда ли, краски ее нежны и гармоничны, а композиция ис-

кусна и возвышенна? Женские лица у этого художника прекрасны и благородны, а рисунок их не уступает живописи[18].

Сен-Кантен. Прекратите немедля, бессовестный льстец! *Церера и ее спутницы возносят мольбы солнцу и ждут, когда оно, войдя в знак Девы, даст им разрешение приступать к жатве. Сириус извергает языки отравленного пламени. Зефиры своим нежным дыханием смягчают его жар и очищают воздух*[19]. Поистине в этой картине нет ничего замечательного, кроме подписи. Художник безбожно поскупился на фигуры, а те, что он все же изобразил, нарисованы скверно. Вдобавок они словно облысели, что совсем уж нелепо в данном случае; все они на редкость безлики да к тому же написаны в блеклых тонах, напоминающих омлет.

Его *Плафон Оперы* значительно лучше, хотя и выполнен темперой. Все дело в том, что клеевые краски созвучны с его палитрой.

Велизарий[20] Дюрамо просто плох и такого белесого оттенка, словно написан при свете луны. Его колорит груб и мутен. Молодой Юстиниан и жена Велизария похожи как две капли воды. Да, этот Салон не покроет Дюрамо славой, ну да что ж — он утешится где-нибудь еще. Однако, с меня довольно, все это мне уже наскучило.

Дидро. А я-то полагал, что вы в ударе.

ЛАГРЕНЕ-МЛАДШИЙ

Сен-Кантен. Ну что ж, попробуем собраться с духом. Эол спустил с цепей бурю, горы покрылись снегом, реки замерзли, природа уснула — вот вам *Зима* Лагрене[21]. Картина эта далеко не так удачна, как кажется с первого взгляда. Художник даже не удосужился поработать с натуры, а между тем не должно бы пренебрегать этюдами, готовя конкурсную работу.

Человек между Пороком и Добродетелью — донельзя скверно, плохо задумано и еще хуже выполнено. Эту картину лучше было бы оставить навеки в мастерской.

Напротив, его *Этюды* белилами на синей бумаге совсем недурны.

МОННЕ

Дидро. А как вам Монне?

Сен-Кантен. Бедняга Монне, вечно званный, но не принятый[22]. Его *Борей и Оринтия* — две пережаренные корки, худшее, что можно вообразить, а ведь эта картина предназначена для королевских десюдепортов!

Его небольшие рисунки не так плохи, хотя тоже посредственны.

РЕНУ

Дидро. А Рену?

Сен-Кантен. Его *Введение во храм* и *Благовещение* — плоды дурного сна после слишком плотного ужина. Ангел Рену прям, как кол, и невообразимо долговяз — его оцепенением стоит полюбоваться. Если взяться перечислять все глупости, которые он сюда напичкал, то вовеки не кончишь...

КАРЕМ

Дидро. А Карем?

Сен-Кантен. Его *Превращение нимфы Менты* предназначено для его величества. Что ж, тем хуже для него. Прозерпина на колеснице изображена в невесть каком убранстве, колесница безвкусна и некрасива. Карем имеет некоторое понятие о цвете, но зато уж рисует, как сапожник. Картина его бесформенна, а Прозерпина написана с жирной и расплывшейся старухи, выставившей напоказ свои отвратительные формы. Нимфа, возможно, немного получше.

БУНЬЕ

Сен-Кантен. Его картины — жалкая мазня, а в Академию он пролез только стараниями г-на Шевалье[23]. У него безвкусная манера писать и убогий стиль. невыразительная композиция, грязные и темные краски, иными словами, он способен только на бездарные картины, хотя и прилежно копирует природу. *Пан, связанный нимфами* гораздо удачнее и даже производит забавное впечатление.

АЛЛЬ.

Сен-Кантен. «Причисленный» к Академии Алль представил *Портрет Робера*[24], написанный в натуральную величину, живыми красками и в непринужденной манере. Он поражает своим сходством и просто великолепно смотрится. После этого попробуйте только сказать мне, что я вижу все в черном цвете! Его *Автопортрет* не менее предыдущего схож с оригиналом, а *Портрет аббата Сен-Нона,* написанный кистью исторического живописца, очарователен, к тому же лишен манерности.

МАРТЕН

Сен-Кантен. Мартен получил звание «причисленного» за картины, которые этого не заслужили. Вот уж истинно посредственный художник. Его *Умирающая Магдалина* и *Испанская семья* неудачны и по рисунку и по цвету.

ОБРИ.

Сен-Кантен. Его *Отцовская любовь* вполне тщательно сработана с натуры. Композиция мне по душе, но краски чересчур расплывчаты и нелепы. Надо отдать должное тому, что он избрал жанр нравственной живописи и преуспел в нем[25]. Он вполне способен рисовать академические сюжеты, и доказательство тому — множество полученных им медалей. Его *Женщина, гадающая на картах* — прекрасная работа, *Альпийская пастушка* — очаровательна, *Малыш, просящий прощения у матери* — чистое наслаждение.

РОБЕН

Сен-Кантен. Его *Гнев Аттиса*[26] плох по композиции и неестествен по цвету — ясно, что художник тут пренебрег природой. Ему бы впору еще на пять-шесть лет вернуться в Академию, подзаняться рисунком с натуры, а уж потом снова взять в руки палитру. В конце-то концов, надо же уметь читать, прежде чем браться за книгу.

Дети маршала де Муши, забавляющиеся виноградом — так плохо, что и на мосту Нотр-Дам не сыщется на это покупателя. Однако, все, с меня довольно. Прощайте.

Дидро. Еще всего одно слово...

Сен-Кантен. Ну уж нет, те, о которых я умолчал, пусть будут мне за это благодарны[27].

И с этими словами юноша удалился так стремительно, что я не успел его задержать.

САЛОН 1781 ГОДА

ЖИВОПИСЬ

ВЬЕН. *Брисеиду уводят из лагеря Ахилла*[1]. Картина предназначена для короля. Расположение фигур на ней довольно хорошо, хотя на переднем плане они недостаточно подвижны и мало отличаются друг от друга. Лица невыразительны, ничего не говорят взгляду. Тона локальные, но эффекта никакого; цвет неба там, где оно соприкасается с горизонтом, слишком ярок по сравнению с цветом неба на переднем плане; пейзаж недостаточно натурален. Оба главных персонажа, Ахилл и Брисеида, заурядны и плохо сохраняют равновесие: если их хорошенько толкнуть — они упадут. В суставах ног — никакой гибкости; такие фигуры могут только стоять, а не ходить. Рисунок точен и тверд. У Брисеиды самое угрюмое лицо, какое только можно вообразить; она позволяет увести себя, не противясь, ничем не проявляя скорби. Ахилл мне понравился больше, чем публике, из которой никто не понял, в чем суть действия, хотя она очевидна. Правая его рука лежит на шлеме, левая — на рукояти меча; у него суровый и задумчивый вид. Позволит ли он увести наложницу или же изрубит посланцев Агамемнона на куски? Вот какие чувства кипят в его сердце, волнуют его ум. Взор его обращен к небесам. Будь он более элегантен, благороден, горд — он был бы очень красив.

Если бы Вьен проявил побольше темперамента, пришедшие захватили бы Брисеиду силой, увели бы против воли, она простирала бы к Ахиллу руки, повернула бы к нему голову, а он, кипя яростью, схватился бы за меч, чтобы ринуться на них, в отчаянии стиснул бы голову обеими руками, лишь бы не слышать жалобного зова Брисеиды. Он мог бы остаться в одиночестве или же склонить голову на грудь Патрокла. Если бы у художника хватило ума, чтобы постичь гомеровского Ахилла, то он, без сомнения, избрал бы этот последний вариант.

По словам поэта, два вестника медленно шли по морскому берегу. Наконец они приблизились к шатру фессалийцев. Ахилл сидел у входа; его сердце сжалось, когда он их заметил; они же вздрогнули, увидев его, и почтительно остановились, не смея заговорить. Он, зная, зачем они явились, молвил: «Приветствую вас, вестники, посланцы Юпитера и смертных! Подойдите, я ни в чем не обвиняю вас: меня оскорбил Агамемнон, он прислал вас за Брисеидой. Иди, Патрокл, приведи из моего шатра юную пленницу, пусть они возьмут ее». Послушный приказу, Патрокл привел прекрасную Брисеиду и передал ее вестникам. Они отправились обратно; грустная пленница, понурив голову, неохотно последовала за ними. Слезы увлажнили глаза Ахилла; покинув своих вои-

нов, он ушел на берег моря и, устремив взор в его пучину, простирая руки, воззвал к богине, родившей его.

Как ни прост этот рассказ — разве не давал он возможности написать две или три картины, гораздо лучше продуманные, куда более интересные, чем картина Вьена?

ЛАГРЕНЕ-СТАРШИЙ. *Перед сражением Париса с Менелаем.* Картина в десять квадратных футов, предназначена для короля.

После того как Парис вызвал Менелая на поединок, Приам и Агамемнон встретились у алтаря Юпитера, принесли ему жертвы и поклялись выполнить условия договора, согласно которому Елена и все ее богатства должны перейти к победителю[2].

Композиция этой картины показалась мне очень хорошей; много движения, действия. Агамемнон — на ступенях, ведущих к статуе Юпитера (одной ногой — на верхней ступеньке, другой — на той, что ниже); он горделиво поднял меч, а другую руку прижал к сердцу в клятвенном жесте. Некоторым критикам хотелось бы, чтобы Приам не прижимал руку к сердцу, а простер ее; подобный жест характеризовал бы его лучше, а противопоставлять эти фигуры друг другу в такой момент не следовало. Я не согласен с этим мнением: Агамемнон обращается к Юпитеру, а Приам — к Агамемнону. Рисунок показался мне точным, но кое-где скупым и холодным. Эффект не очень силен, но приятен для глаз, не резок; краски не так ярки, как хотелось бы: они блеклы и однообразны.

Ганнибал, найдя тело Марцелла среди трупов и сняв с него перстень, предает его погребению. Хорошо скомпоновано; колорит не очень ярок, но нежит взор. Экспрессии никакой; рисунок вымучен, множество погрешностей в изображении рук и ног; световые эффекты неверны и неправдоподобны: Марцелла несут воины, а между тем вся эта группа не отбрасывает теней; шлемы освещены так, что их верхушки сверкают одинаково с латами фигур; ткани написаны небрежно. Все в целом — привлекательно, хотя немного холодно.

Амур утешает Живопись, получившую ядовитые и нелепые послания от врагов. Фигура Живописи довольно характерна; но почему она так худа, а цвет ее тела сероват?

Скомпоновано хорошо, но манера письма суха.

Лаиса[3]. Я не вижу здесь этой прекрасной афинской куртизанки. Лишенная выразительности, она читает любовное письмо равнодушно, без любопытства и удивления: она его ждала. Не блещет красотой, чересчур худа, лицо написано плохо. На картины этого художника смотришь без всякого волнения; зритель остается столь же бесстрастным, как и автор.

Алкивиад, немилостиво принятый своей возлюбленной из-за того, что одержал победу лишь в девяти поединках из десяти. Этот Алкивиад — остолоп на коленях; его лицо написано холодно и ни о чем мне не говорит. Его возлюбленная столь же худа, сколь бесчувственна. Рисунок и колорит во всех картинах одинаковы. Композиция не смогла увлечь за собой кисть, которая слабеет с каждым днем: в ней нет ни былой силы, ни былой жизненной правды, ни былого изящества.

Встреча Марии с Елизаветой[4]. Эта картина доставила мне больше удовольствия, чем предыдущие. Расположение фигур, их рисунок, как мне кажется, здесь лучше; складки одеяний шире, свободнее; гармоничности больше.

Сарра, бесплодная жена Авраама, предлагает в жены патриарху свою служанку Агарь[5]. Скомпоновано хорошо. В ряде мест — погрешности рисунка. Этот холодно написанный Авраам принимает Агарь с таким равнодушием, словно не знает, зачем ее привели. Хотя присутствие Сарры и сдерживает его, но

красота Агари должна взволновать. Агарь, по правде говоря, не очень красива, но кое-что в ней недурно.

Геракл и Омфала[6]. Композиция этой картины неплоха. Геракл невыразителен, Омфала тоже: фигура некрасива, формы слишком подчеркнуты. Хорошенькие дети. Тона однообразны, но локальные цвета приятны для глаз. Пейзаж написан холодно, но эффектен.

Здесь есть еще много других картин Лагрене-старшего, все они приятны, но манера письма во многих местах холодна, бездушна, суха.

АМЕДЕЙ ВАНЛОО. *Кающаяся Магдалина у ног Христа в доме Симона-фарисея.*

По-моему, рисунок в картине плох; сошлюсь на тех, кто разбирается в этом лучше меня. А разве не скверно выглядят суставы конечностей? Между тем в композиции есть что-то привлекательное.

Фарисей, вопрошающий Христа[7]. Эта картина не лучше предыдущей.

Святое семейство. Композиция недурна; вот все, что можно сказать. Остальное плохо, очень плохо.

ДУАЙЕН. *Марс, побежденный Минервой*[8]. Еще один сюжет из «Илиады». Минерва вскакивает на колесницу Диомеда, гонит коней и обрушивается на бога войны в тот момент, когда он умерщвляет сына Охезия, великана Перифаса, одного из героев Этолии. Богиня направляет копье сына Тидея, вонзает его в бок бессмертного, затем извлекает из раны, обагренное кровью. Марс испускает крик боли; услышав его, оба войска кидаются друг на друга, идет резня.

От картины рябит в глазах, до того она пестра: это хаотическое, беспорядочное скопление фигур. Кто найдет в себе достаточно силы, чтобы разобраться в этом кавардаке, тот обнаружит экспрессивность лиц. Многое изображено с чувством, хорошо; но нет никакого различия между передним и задним планами, никакого постепенного перехода от одного к другому. Кони, запряженные в колесницу, нарисованы неважно: шеи у них такой же длины, как туловище, крупы — горбом, неподвижны. Это плохая картина, где встречаются, однако, красивые детали.

«Если это полотно разрезать, — сказал один критик, — то отдельные его куски можно будет принять за остатки картин самых выдающихся мастеров». «О да! — ответил другой, весьма сведущий любитель. — Это тем более вероятно, что почти все фигуры взяты у Рубенса и Лебрена».

ЛЕПИСЬЕ. *Набожность Фабия Дорсо.* Во время осады Капитолия галлами Фабий Дорсо, когда его семье выпал жребий принести жертву богам, вышел из крепости, взял все необходимое для церемонии и пробрался через вражеский лагерь к Квириналу. Там он совершил жертвоприношение и вернулся обратно, поразив своей храбростью и римлян и галлов. На картине изображен момент его возвращения в Капитолий[9].

Расположение фигур на этом полотне неудачно. Те, что на переднем плане, видны лишь наполовину и кажутся укороченными. Они однотонны, грязно-зеленого цвета, рисунок неискусен, формы плохи. Можете сказать, коль угодно, что главная фигура хорошо вписана в ансамбль, одеяние ее неплохо наброшено на плечи, лицо красиво и благородно; но мне остается непонятным — мужчина это или женщина. Фабий худ, как жердь; не видно, в чем сущность его подвига: он несет священные изображения как будто из одной комнаты в другую. Все фигуры на редкость невыразительны; воины смотрят на проходящего мимо них Фабия без всякого волнения, им нет до него никакого дела.

Воскресение. Не знаю более убогой, холодной, жалкой картины. Как мог художник, знакомый с этим сюжетом по произведениям великих мастеров, написать Христа таким хилым, щуплым, лишенным всякого благородства? Неужели это — наш господь, восторжествовавший над грехом, над смертью, над преисподней? Верхняя часть его фигуры с одной стороны словно переломана, дельтовидная мышца сплюснута. Детали чересчур мелки. Группа из двух воинов неудачна, рисунок рук тяжеловат. Где происходит действие — неизвестно, и все — в желтых и землистых тонах. Уберите эту картину подальше, г-н Лепись!

Отъезд браконьера. Лицо браконьера характерно, но мне не нравится эта манера письма. Одежда, с головы до ног, одного и того же цвета; башмаки — из той же ткани, что и платье. У мальчика, держащего его за руку, тот же недостаток, хотя лицо его написано умело. Сидящая рядом собака — не с натуры: это видно по ее масти и сложению. Все же эта небольшая картина эффектна и задерживает взгляд. Забыл сказать, что форма левой руки браконьера неправильна.

Читающий старик. Ничего особенного. Манера исполнения мелочная, хорошо написан только ковер.

Игра в шарики. Игра в карты. Все очень посредственно. Лица написаны неумело, одежды — довольно хорошо.

БРЕНЕ *Битва греков с троянцами за тело Патрокла.* Предназначена для короля. Во время сражения греков и троянцев за тело Патрокла Ахилл без оружия, прикрытый одним лишь щитом Паллады, появился из греческого лагеря. Его вид и голос так устрашили троянцев, что те обратились в бегство. Сюжет заимствован из 18-й песни «Илиады».

В картине нет гармоничности; написана сухо, фальшиво. Хотелось бы найти в ней экспрессию, но лица некрасивы; глаза у некоторых персонажей выпучены, лезут на лоб. Рисунок правильный, но скупой. Отдельные детали выписаны тщательно. Воин, поднявший над головой огромный камень, фальшив.

В стихотворной критике Салона под названием «Мысли весельчака о картинах Салона» об этом полотне шутливо сказано:

Не надо думать, господа,
Что малодушно, без стыда
Победу трусы упустили.
Но столь ужасен был Ахилл,
Что, перепуганы, без сил,
Троянцы грекам уступили.

Усыновление Эдипа царицей Коринфа. Скверная картина: ни рисунка, ни выразительности, плохой колорит, одежды — словно из дерева. Композиция — так себе.

Фаустул относит Ромула и Рема своей жене Ларентии[10]. Не лучше предыдущей, за исключением фигур, которые неплохо расположены, вот и все.

Девушка, одетая на испанский манер, вынимает цветы из вазы. Хуже некуда. Все краски смазаны, одежда тяжела, фигура некрасива. Ансамбль плох, композиция так себе. Скорее мимо!

ЛАГРЕНЕ-МЛАДШИЙ. *Крещение Христа*[11]. Голова Иоанна Крестителя, по-моему, не очень красива; тело его слишком напряжено для столь простой позы. Христос хорош. Колорит картины неярок, но гармоничен.

Брак в Кане Галилейской. В этой картине немало гармонии, ее композиция приятна для глаз. Фигура Христа мне не нравится: лицо его обыкновенно, в позе нет величия, одежда, как и у всех, выбрана плохо.

Мученичество святого Стефана[12]. Рисунок и композиция картины хороши, но не слишком ли сильно бугрятся мышцы? Не слишком ли худы иные фигуры? Не малы ли их лица? Не слишком ли мощны их ноги при таких туловищах? Не влияет ли все это на общий эффект? А главное — я, наверное, в этом не ошибаюсь — виден ли на лице святого энтузиазм, который должен быть присущ человеку, идущему прямо на небеса? Он холоден, невыразителен, у него такой вид, словно он вот-вот запросит о пощаде. Что общего между этим характером и тем, какой нужно было ему придать, показав его презрение к смерти?

Обращение Савла. Конь, всадник, святой и конюх — все свалено в одну кучу. Савл невыразителен. Кое-что в этой картине хотелось бы дать более крупным планом, более отчетливо. Мышцы развиты недостаточно, не выделяются. Фигуры образуют одну группу. Ноги коня — как у ломовой лошади. Облако слишком мало. Однако местный колорит налицо.

Сын Тарквиния восхищается добродетелью Лукреции[13]. Довольно привлекательная композиция, хотя краски не особенно хороши. Лицо Лукреции недостаточно выразительно; но следует ли требовать от него большей выразительности. Хвалят лицо Коллатина, мужа Лукреции; я согласен, что оно этого заслуживает. А вот выражение лица второго Тарквиния напыщенно и манерно. Все женщины, окружающие Лукрецию, лишены благородства и невзрачны, в них нет ни смелости, ни достоинства; их одеяния — ни то ни се. Ряд колонн здания покосился, словно от порыва ветра.

Этот художник заимствует фигуры у Пьетро да Кортона; их полно на его картинах.

Моисей, спасенный из водной пучины[14]. *Улисс, нашедший приют у Навзикаи*[15]. (Парные картины). Композиция хороша, краски довольно ярки. Это законченные эскизы.

Давид, глумящийся над побежденным Голиафом. Голова Давида лишена благородства; он принял позу танцовщика. Рисунок беден. Что за странная идея показать только ноги Голиафа?[16]

Благовещение. Ничего красивого. Масса недостатков, рисунок и колорит плохи. Мимо, мимо!

Меркурий, олицетворение торговли, равно процветающей в мирное и военное время. Вдали — торговые суда, сопровождаемые военным кораблем (как — знают лишь бог и Кемпенфельд). Фигура нарисована хорошо, кроме рук и ног; по-моему, они плохи. Пальцы левой руки слишком длинны, некрасивой формы. Детали и колорит дурны.

Поклонение волхвов. Святой Бернард. Несколько рисунков. Сухая манера письма. На некоторые рисунки смотреть приятно, но одежды бесформенны, складки их похожи на соломинки и поэтому не эффектны.

ТАРАВАЛЬ. *Сивилла Кумская. Рождество Христово. Триумф Амфитриты. Купающаяся Диана, застигнутая Актеоном. Телемак у Калипсо. Эскиз картины, изображающей события в Стокгольме 10 августа 1772 года*[17] и др. Отметив, что во всех этих картинах композиция мало-мальски удовлетворительна, вы увидите, что все остальное донельзя плохо, и пройдете мимо, не останавливаясь.

Надо взглянуть на фигуру Калипсо, чтобы убедиться, как верен куплет, посвященный ей автором «Мыслей весельчака о картинах Салона»:

Грозит здесь Телемаку
Любви коварной сеть.
Вернись в свою Итаку,
Коль хочешь уцелеть!

Не вздумай обольститься
Фальшивою красой,
Иначе поплатиться
Ты можешь головой!

ВЕРНЕ. *Четыре марины. Несколько картин под одним номером.* Все они прекрасны, но не в равной мере; впрочем, каждый раз смотришь на любую из них с особым удовольствием — ведь это Верне.

Когда-то, по словам одного из наших критиков, Верне упрекали в том, что он повторяется[18]; а ныне жалуются, что он уже не тот, что раньше.

РОСЛЕН. *Несколько портретов под одним номером.* Все эти женские портреты показались мне однотонными: но ткани превосходны. На мужских портретах ткань нарисована лучше, но волосы кажутся слитной массой и коротко острижены, что уничтожает гармонию. Фон с одной стороны серый, с другой — черный, воздушности нет.

ЛЕПРЕНС. Этого художника, столь ценимого всеми, уже нет среди нас; он скончался 30 сентября от последствий жестокого недуга, которым он заболел во время своего пребывания в России и от которого не смог излечиться. Его картины выполнены по этюдам, сделанным им в северных странах; они интересны разнообразием обычаев и одеяний. Если иной раз им не хватает сдержанности и точного соблюдения правил, то почти все они отмечены своеобразной вдохновенностью; его блестящая и легкая манера полна очарования, позволяющего не замечать недостатки или прощать их. «Он умел, — пишет Рену в своем похвальном слове, — передать своим творениям счастливый дар, которым обладал сам, — быть любимым всеми». Ему обязаны мы умением воспроизводить на меди точно так же, как и на бумаге, рисунки, сделанные тушью или бистром. Он поделился этим секретом со своей племянницей.

Игроки в кегли. Несколько картин под одним номером. Очень красиво, колорит приятен. *Семья на прогулке* понравится вам больше, чем парная с ней картина, о которой скажу лишь, что передний ее план оставляет равнодушным: много всяких мелочей, они мельтешат, некоторые фигуры могли быть нарисованы лучше. *Игроки в кегли* милы, насколько допускает сюжет.

ДЕМАШИ *Вид порта Сен-Поль.* Картина недурна, хорош и колорит, эффект сильный. Но пусть эти достоинства не помешают заметить плохой рисунок и цвет фигур и животных.

Вид новой хирургической школы. Производит большой эффект, колорит хорош; фигуры нарисованы плохо.

Старый портик Лувра. Старая поварня Пале-Рояля. Перед этими картинами я с удовольствием задержался, хотя ни фигуры, ни животные на них мне не понравились.

ДЮПЛЕССИ. *Портреты г-на Тома, г-жи Гю. Автопортрет.* Портреты кисти этого художника отменно хороши, особенно мужские. Женские — иногда в сероватых тонах, но не упускайте из виду аксессуары. Самый замечательный — *Портрет Тома,* чье обличье столь заурядно, черты от природы столь топорны, физиономия столь мало выразительна. Но художник нашел секрет, как уловить внутреннюю сущность этой модели, придать характерность его чертам, а всему лицу — благородное, величественное выражение, сохранив в то же время схожесть. Это — Тома, такой, каким он предстает в обществе взорам знакомых с его трудами[19].

РЕНУ. *Кастор, или Утренняя звезда*[20]. Овальный плафон, предназначенный для галереи Аполлона.

Картина некрасива. Лошадь нарисована скверно, голова совсем невыразительна, видна одна только нога, да и то никудышного цвета. Конь, хоть и крылат, — толст, неуклюж, тяжеловесен; он мог стать таким лишь в воображении художника. Хорошо ли все размещено? Не знаю; поскольку сценка — не из обычных, то для того, чтобы судить об этом, надо испросить совета у природы и конюхов. Цвет неба резок, груб.

Самаритянка. Христос некрасив. Сосцевидные мускулы натянулись, как веревки, голова на них держится с трудом. Одеяние выбрано плохо, тело под ним не чувствуется; руки никуда не годятся. У самаритянки те же недостатки.

ВАЛАД. *Портреты.* Колорит правдив. Пастели этого художника — сплошь сочетание серого с голубым.

ЖЮЛЬЯР. *Три пейзажа*; на одном из них — сельский праздник.

Не обнадеживайте г-на Жюльяра и скажите ему, что его пейзажи очень плохи, бесцветны, тона грубы и жестки, фигуры дурно написаны.

КАЗАНОВА. *Лунный свет.* На переднем плане — женщина, продающая уток каким-то путникам; в руке у нее факел, освещающий всю группу.

Превосходная картина! Общий колорит и частные цветовые эффекты здесь не вредят друг другу. Рисунок одухотворен, хоть и не безупречен. Мне кажется, что все, расположенное в отдалении, слишком однотонно (я говорю о небе, деревьях и воде). Можно выразить пожелание, чтобы мазки были тверже, а также чтобы колорит вообще был более натурален.

Восход солнца. Конечно, эта картина не уступает предыдущей: эффекты, краски — все здесь одинаково гармонично. Надо отметить восхитительную дымку; но желательно, чтобы верхняя часть руин больше отличалась по тону от освещающей их части неба. Корова на переднем плане достойна кисти Бергхема.

Пейзаж с фигурами и животными. Картина как нельзя более приятна для глаз, написана с чувством, все изображено как следует. Вид стада, переправляющегося вместе с всадниками через водную гладь, доставляет величайшее удовольствие, но в рисунке потребна бóльшая точность.

Итальянский пастух, спящий у подножия руин. Колорит картины, как и во всех других произведениях этого мастера, хорош и эффектен. Простите ему, пожалуйста, погрешности в рисунке.

РОБЕР. *Пожар Оперы, наблюдаемый из окна Академии живописи на Луврской площади. Интерьер зала на другой день после пожара*[21]. Разгар пожара Оперы эффектен, но этот эффект грубоват и суховат; воздуха недостаточно, контуры фигур не очень хороши.

Интерьер зала после пожара мне больше по душе: он гармоничнее, хотя фигуры мне не нравятся. Впрочем, расположены они хорошо.

Руины Колизея в Риме. Картина кажется однотонной, хотя величие развалин передано и производит впечатление; хотелось бы лишь большего разнообразия оттенков, не нарушающего общий эффект. Оно содействовало бы гармоничности и усиливало чарующее действие живописи.

Бассейн для стирки в саду. Итальянская беседка. Очень мило, но краски резки и суховаты; особенно неудачны фигуры прачек; они мне решительно не нравятся. Деревья чересчур тяжеловесны, особенно их верхушки.

Десять цветных рисунков знаменитейших памятников архитектуры и

скульптуры Древнего Рима. Очень красивые рисунки, но контуры фигур на них нехороши. Эти рисунки принадлежат шевалье Куаньи.

ГЮЭ. *Пейзаж с фигурами и животными.* Кое-что в этой картине можно похвалить. Рисунок фигур хорош, животных — хуже. Ландшафт недостаточно отделан, но довольно приятен на вид.

ГЕРЕН. *Несколько картин под одним номером.* Отдельные лица написаны умело; но никакого эффекта, ни красочности, ни точности рисунка.

ПАСКЬЕ. *Портрет короля.* (Миниатюра). В этом портрете нет ни сходства, ни хорошего колорита.

Амур (по Корреджо). Г-н Паскье, вы не сможете убедить меня в том, что Корреджо написал свою картину столь неумело, как можно подумать, судя по вашей копии.

Остальные лица у этого художника вовсе никуда не годятся.

МАДАМ ВАЛАЙЕ-КОСТЕР. *Портрет принцессы Софии.* На вид приятен, но никакого эффекта. Манера письма убогая, тона блеклые. Лицо непохоже, но, может, это и к лучшему. Детали выполнены умело, близки к натуре.

Портрет женщины, ставящей букет цветов в вазу. Очень привлекательная головка, причесана со вкусом, пряди волос написаны легкой кистью. Цвет локален, но слаб. Похоже на то, что эту картину собираются переделывать.

Небольшие овальные картины с изображением цветов и фруктов. Сходство с натурой есть, но манера письма вяла, холодна; ни малейшей тонкости рисунка и красок, необходимой для этого жанра. Корзинка с виноградом однотонна и неэффектна.

БОФОР. *Смерть Баярда.* Изображен момент, когда маркиз Пескерский видит его умирающим под дубом.

Композиция и колорит приятны для глаз. В чертах лиц не хватает чувства. Рисунок резкий и твердый, словно это гравюра на дереве. Не следовало забывать, рисуя некоторые фигуры, что они должны отбрасывать тень. Художник не стал пытаться произвести эффект с помощью массовой сцены, хотя сюжет подталкивал к этому.

ДЕ ВАЙИ. *Виды нового порта Вандр в Руссильоне.* Выполнены хорошо, эффектны, но фигуры — хуже.

Модель лестницы с двойными перилами, которая вращается вокруг оси с помощью противовесов. Эта лестница должна быть построена в центре павильона, чтобы подниматься к храму Аполлона в Парнасской роще Энгиенского парка, принадлежащего герцогу Аренбергу.

Хитроумная конструкция, но польза от нее вряд ли будет настолько велика, чтобы оправдать трудности сооружения.

ЖОЛЛЕН. *Принесение во храм.* Композиция хороша, одеяния красиво наброшены на плечи, но тяжелы; локальный колорит соблюден, хотя не создает особого эффекта. Картина висит очень высоко, и я не разглядел подробностей рисунка. Насколько мог судить, грубых погрешностей в нем нет.

Гуманность, пытающаяся сдержать ярость демона войны. Голова женской фигуры характерна. Нижняя часть тела демона, возможно, написана в слишком ярких тонах; ее цвет лучше, чем цвет тела Гуманности. Перспектива соблюдена плохо: задний план, по-моему, слишком выступает вперед.

Агарь с сыном, умирающие в пустыне от жажды, встречают ангела, который указывает им путь к роднику. Не очень-то хорошо. Лица — еще куда ни шло, но живопись и рисунок слабы.

Стоит ли повторять, что на всех картинах Жоллена, будь на них Христос, или Эвмениды, или Агарь, или Гуманность и т. д., нельзя найти решительно ничего хорошего?

ПЕРИНЬОН. *Вид храма Сивиллы в Тиволи.* Хорошо написанные, эффектные руины, привлекательные краски, но деревья чересчур тяжеловесны и зелены.

Вид храма Минервы Медики. Вид храма Весты. Хорошо выполнены, эффектны, гармоничны. Детали вполне естественны.

ОБРИ (ПОКОЙНЫЙ). *Прощание Кориолана с женой.* Картина более приятна для глаз издали, чем вблизи. Ни яркости красок, ни экспрессии; лица женщин некрасивы, рисунок неважный, фигуры застывшие. Однако в целом — не без эффекта.

ВЕЙЛЕР. *Густав-Адольф, Тюренн, Катина и другие.* Прекрасная живопись по эмали, умелое выполнение, тона яркие и теплые.

СЮВЭ. *Весталка, возжигающая священный огонь*[22]. Старшая весталка доверила заботу о священном огне самой юной, а та дала ему погаснуть, что привело весь город в смятение. Решили, что приблизившаяся к огню весталка была нечиста. Эмилия, на которую пало подозрение, подошла к алтарю в сопровождении других весталок, жрецов и народа, призвала богиню и небеса в свидетели своей невинности, накинула свое покрывало на холодный пепел, и тотчас же огонь вспыхнул вновь.

Картина интересна и привлекательна для глаз, но могла быть еще интереснее и привлекательнее. Рисунок хорош. В Эмилии не чувствуется энтузиазма, уместного для такого момента. О том, что она набросила свое покрывало на остывший пепел, не догадаешься, если не сделать внизу надпись об этом, — настолько мала видимая часть покрывала и настолько далеко от него стоит весталка. Лица не очень выразительны; одеяния красивы, руки и ноги написаны тщательно. Что касается красок — они чересчур блеклы, эффект не очень силен, композиция недостаточно насыщена фигурами, которые расставлены чересчур широко. Все это расхолаживает зрителя.

Аллегорическая картина Свободы, дарованной Искусствам мартовским указом 1777 года. Написана для принятия в Академию. Наука, освобожденная от стеснявших ее уз, обдумывает новые замыслы. Живопись дает ей взглянуть на указ, где говорится об отрадных переменах; Слава, витая в небе, оглашает этот указ. Скульптура прижимает к груди портрет короля; Архитектура направляет гурьбу молодых учеников к Храму Памяти. На алтаре Свободы курится фимиам; Любовь к искусствам усеивает цветами путь, ведущий к Вечности.

Картина нравится, но хотелось бы, чтобы характер фигур был разнообразнее. Эффект невелик, но приятен для глаз; тени и манера письма недостаточно сильны. Для эскиза отделка чересчур тщательна, а для картины — слишком небрежна; это хорошо сделанный набросок. Придать больше яркости самой темной части картины нельзя, это усилит черноту и произведет впечатление дыры.

Встреча Марии с Елизаветой. По словам художников, краски на этой картине лучше, чем на других, контуры фигур хороши, и хотелось бы только, чтобы святая Анна была более жизненной. Согласен, но пусть они подтвердят, что Богоматерь некрасива. У святой Анны почти такой же отталкивающий вид, как у старух Тенирса.

КАЛЛЕ. *Весна.* Плафон для галереи Аполлона. Зефир и Флора спешат увенчать Кибелу — олицетворение земли; вновь веют теплые ветры; Амуры вновь начинают проказничать, жители земли прославляют приход весны танцами и игрищами.

Должен признаться, что эта картина доставила мне огромное удовольствие. Показанная сцена удачна, полна гармонии. Голова Флоры могла бы быть более приятной, тона — ярче, естественнее; но все в целом так чарует, что не хватает духа строго критиковать. Хорошая вещь.

Геракл на костре[23]. Поза Геракла хороша, голова выразительна, ноги хуже. Рисунок неплох. Свет, падающий на его живот, слишком слаб; локальный колорит не везде естествен. Место, где происходит эта сцена, быть может, слишком тесно для столь могучей фигуры.

Портрет г-на де Верженна. Не знаю, похож ли он, но производит приятное, хотя и не сильное, впечатление. Левая рука тяжеловата. Детали, не будучи близки к натуре, хорошо выписаны.

Две кариатиды — мужчина и женщина. Обе кариатиды этого художника не блещут ни рисунком, ни живописью.

МЕНАЖО. *Леонардо да Винчи.* Предназначается для короля.

Леонардо да Винчи, флорентийский живописец, был призван ко двору Франциска I; государь поселил его в своем замке в Фонтенбло. Он любил Леонардо и, когда тот заболел, нередко навещал его. Однажды король вошел, и Леонардо, желая выразить свою признательность, приподнялся, но, обессиленный, упал в обморок; король хотел его поддержать, и художник испустил дух на его руках.

Прекрасная картина, в особенности очарование света, прелесть красок. Нельзя без волнения смотреть на умирающего. Франциск I изящен, благороден, одухотворен; врач очень хорош; то же самое можно сказать и о сиделке, несущей чашку бульона. Что же следует здесь критиковать? Быть может, слишком высока фигура сиделки? Непропорциональны руки Винчи? Не слишком ли резки по тону белые чулки пажей и короля? Недостаточно ярок цвет их кожи? А кто эти господа, составляющие королевскую свиту? Чем они заняты? Ровным счетом ничем. Разве нельзя было придать им бóльшую выразительность? Верна ли перспектива кровати? Не следует ли сделать на одеяле несколько складок?[24]

Знание, пытающееся остановить Время. Эта картина, высотой семь и шириной шесть футов, написана для принятия в Академию.

Знание, окруженное своими атрибутами, с сожалением смотрит на убегающее Время и пытается остановить его, удержав рукой за полу плаща. Два гения, упав к ногам проворного старика, умоляют его замедлить свой бег.

Говорят, эта картина эффектна, но придирчивые критики бранят ее колорит. Они согласны, что фигура Знания привлекательна, но считают, что ее тона слабоваты, что в ней мало жизненной правды. Время, по их мнению, однотонно с ног до головы и тоже ненатурально. Что касается аллегории — они находят ее неудачной. А по-моему, она ловко придумана для конкурсной картины: ученик как будто напоминает своим учителям, что у него не хватит времени, дабы познать все, что ему еще надо усвоить.

БЕРТЕЛЕМИ. *Аполлон велит Сну и Смерти отнести тело Сарпедона в Ликию*[25]. Картина шириной шесть и высотой семь футов; написана для принятия в Академию.

Не слишком ли длинна для такого туловища нога Аполлона, выдвинутая вперед? Я бы задал тот же вопрос и насчет ступни. Впрочем, картина хорошо скомпонована и производит приятное впечатление. Она написана локальными

красками, но они ненатуральны. Фигура Реки лишена естественности, равно как руки и ноги некоторых фигур; небо слишком однотонно.

ВАН СПЕНДОНК. *Картина, изображающая в виде барельефа вазу с цветами и фруктами на фоне здания*[26]. Чрезвычайно красива, безукоризненна. Кое-какие замечания, возможно, вызовет часть вазы, оставшаяся в тени.

Об этих цветах остроумные критики говорят, что, как они ни хороши, их можно упрекнуть в отсутствии запаха. Действительно, ничто не сравнится с яркостью и свежестью их колорита; но есть ли на них тот шелковистый пушок. та незаметная дымка, которая могла бы напомнить зрению о тонком аромате. источаемом ими?

Герцог Энгиенский, когда ему было еще лет восемь или девять, в восхищении остановился перед этой картиной. Ему представили художника. «Сударь, — сказал ему принц с очаровательной наивностью, — позвольте мне взять цветок из этой вазы!»

Четыре рисунка гуашью и акварелью, изображающие цветы и плоды. Все четыре рисунка превосходны во всех отношениях.

ПАРРОСЕЛЬ. *Чудесный улов.* Эскиз отнюдь не чудесен: ни малейшего эффекта, тона красные и блеклые.

МОННЕ. *Венера, выходящая из купальни. Несколько портретов.* Мимо, мимо!

АЛЛЬ. *Портреты принцессы де Ламбаль, графа Шувалова, Лалли-Толендаля и других.* Все эти миниатюры красивы. В манере и колорите художника много чувства. Но мне хотелось бы, чтобы волосы были написаны иначе, нежели фон, на котором они выделяются. Фон его пейзажей написан мазками разных тонов, положенных один подле другого; это производит впечатление, будто перед нами необработанные драгоценные камни разного цвета.

МАРТЕН. *Ифигения, приносимая в жертву.* Композиция сносна, этим все и ограничивается. Картина не вызывает никакого интереса: в ней нет двух существенных достоинств — слаженности и красочности.

Портреты женщин во весь рост. Прескверные портреты!

РОБЕН. *Преображение.* Плохо во всех отношениях. Мимо!

ВИЛЛЬ-СЫН. *Двойная награда.* Драгуну, отличившемуся, по-видимому, при осаде Гренады, генерал вручает крест святого Людовика и руку своей дочери.

Довольно хорошо скомпоновано, детали недурно выписаны. Плохие складки. Придуманные это фигуры или реальные? Если они выдуманы, то женские лица выбраны плохо. Свет, отражающийся от щеки невесты, одинаково освещает ее шею и лоб, не меняя их тона. Характер фигур невесты и ее матери манерен; лица мужчин старообразны; волосы написаны плохо, напоминают паклю. Ткани изображены хорошо. Поза у драгуна неловкая.

ГУЭЛЬ. *Вид вулкана Стромболи. Вид кратера в жерле Этны и др. (маслом и гуашью)*[27]. Своеобразные ландшафты. Что касается исполнения, то гуаши посредственны; это относится и к краскам, и к эффектности. Художник иногда впадает в однообразие, но кое-что у него мне нравится. Одежды *Альбанских женщин* легки, их позы грациозны. Фигуры на картине *Гречанки* хороши. Манера письма во *Въезде в Палермо с видом колесницы святой Розалии* отличается

детальностью, делающей сцену занимательной; но, по-моему, в этой гуаши нет богатства тонов, она недостаточно отделана, точно так же как *Вид рифов в Трице*. Скалистые громады изображены там хорошо, но широкой и смелой кисти не чувствуется, картина производит слабое впечатление. Неужто гуашью нельзя писать столь же эффектно, как масляными красками?

ВЕНСАН. *Битва римлян с сабинянами, прерванная сабинянками.* Картина шириной тринадцать футов, высотой десять футов, предназначена для короля. Она соответствует характеру сюжета, рисунок фигур хорош. Одежды красиво наброшены на плечи, их красивые складки выписаны тонко и с чувством. Но они слабы по цвету, от них рябит в глазах. Вместе с полотном Дуайена это создает такой избыток яркости, что хоть беги из Салона. Вот где искусство должно создавать впечатление полного хаоса, привлекательного на вид: полтора фута полотна должны вместить бурную сцену. Если представить себя среди ее действующих лиц, то испугаешься: как бы не задохнуться! Цвет тел напоминает пергамент; отдельные части композиции недостаточно велики и слишком тесно сдвинуты, эффекта ни малейшего, манера суховата, хотя чувство во всем есть. Если я скажу, что рисунок фигур хорош, это не помешает придирчивому зрителю найти в нем погрешности.

«Вас упрекали в черноте и жесткости, — пишет автор «Почему?», — вы стали ярким, бросающимся в глаза. К счастью, это коснулось только одежд. Но вот что: все ваши женщины белокуры и белокожи. Почему? Женщины, нашедшие в себе смелость кинуться между сражающимися, должны быть сильны духом. Я знаю, что блондинки, как и брюнетки, бывают отважны, даже если телом они слабы; но живопись воздействует лишь на зрение; силу духа надо подчеркивать мощной статью, и мне кажется, что такой цели больше отвечали бы женщины, чья красота не связана с изяществом форм».

БАРДЕН. *Поклонение волхвов.* Композиция довольно хороша, колорит — не очень. Эффект гармоничен. О рисунке ничего не скажу, так как картина висит слишком высоко для моих глаз.

ДЕКОРТ. *Вид Шантийи со стороны лужайки.* Очень привлекательно, полно гармонии, но слишком много зеленого цвета; листва деревьев написана тяжеловато, рисунок плох, кисть вяла, холодна. Детали на переднем плане хороши, небо прозрачно, облака красивой формы.

Другой вид Шантийи, со стороны канала и бассейна (справа видна деревня Шантийи). Не уступает предыдущему. Те же недостатки выполнения.

Вид замка Берни возле Перонна. Эта картина доставила мне удовольствие: на ней многое приятно для глаз, хорошо исполнено. Деревья недостаточно разнообразны по тону, несколько тяжеловаты, зато небо написано легко.

ЛЕБАРБЬЕ-СТАРШИЙ. *Осада Бове.* Этот город, осажденный герцогом Бургундским в 1472 году, был обязан своим спасением мужеству жителей, в особенности некой Жанны Ашетт, которая во главе других простых женщин взобралась на стену и отняла знамя у вражеского знаменосца. У осажденных не было другого оружия, кроме пылающих головней, камней, кипятка и кипящего масла. На картине изображено то место, где это произошло. Художника, по-видимому, вдохновила одна из лучших глав поэмы «Месяцы»[28].

Композиция хороша, сцена полна движения. Картина эффектна, но к рисунку придираются: находят, что он вычурен, лица не очень красивы и не характерны. Колорит приятен, но не правдив; кое-какие детали удачны.

Канадец с женой на могиле ребенка. Канадцы так любят своих детей, что

иногда родители спустя полгода после смерти ребенка все еще посещают его могилку и плачут; мать окропляет ее молоком из своей груди[29].

Суховато, грубовато. Композиция недурна, рисунок правилен. Манера не размашиста, колорит — ни то ни се. В целом гармония отсутствует.

Крийон получает знаменитое письмо от Генриха IV: «Можешь повеситься, мой храбрый Крийон: мы сражались при Арке, и тебя там не было!»[30]

Здесь гармонии больше. Лицо Крийона не очень выразительно. Фигуры хорошо нарисованы, хорошо одеты.

Маркиз д'Этамп перед осадой Касселя[31] *изучает карту и получает приказ генерала.* Рисунок довольно хорош, но сух. Главная фигура убога.

ГЮ[32]. *Вид Руана с Крестового острова на закате.* В этой картине ряд деталей написан очень хорошо, ее колорит вообще очень привлекателен, она эффектна. В рисунке фигур есть погрешности; хотелось бы, чтобы кисть была тверже.

Руины замка Даммартен. Очень, очень мило. Руины хорошо написаны, гармоничны, эффектны, колорит верен. Но в целом картина могла бы быть более привлекательной.

Вид Саторийского леса под Версалем. Мило, очень мило. Композиция приятна для глаз. Рисунок фигур неважный, деревья написаны умело, но слишком зелены. Хотелось бы, чтобы тона были мягче, особенно у деревьев на переднем плане.

Вид садика. Мило, но несколько однотонно, особенно зелень.

Вид леса со стороны Даммартена. Очень красивый пейзаж. В упрек ему можно поставить лишь избыток зеленого цвета. Есть хорошо выписанные детали.

Вид окрестностей Шайо при свете луны. Гармонично. Дали лучше, чем передний план, краски хороши, кисть мягка. Рисунок фигур дурен.

ДАРЕН. *Святое семейство.* Композиция довольно хороша, кроме старика, стоящего сзади: можно было обойтись без него. Святой Иосиф и другие старцы похожи друг на друга, лица остальных персонажей некрасивы; младенец Иисус просто ужасен. Одежды широки, колорит сероват. Фигура святой Анны заимствована у Пуссена.

ДЕБЮКУР. *Дворянин, подающий милостыню.* Очень привлекательная и эффектная картина; рисунок фигур неплох, они вызывают интерес. В выражении лица дворянина мало достоинства; он как будто чем-то недоволен. Впрочем, поза его хороша, а одежда написана со вкусом.

Сельский судья. Очень мило, весьма эффектно, колорит хорош, хоть и не очень натурален; рисунок фигур правилен, композиция хорошо задумана. Одежды широки, умело написаны. Кое-что могло бы выглядеть более естественно. Лица одухотворены.

Грозный консилиум. Картина довольно эффектна, хотя фигуры не производят большого впечатления и рисунок их нехорош. Одежды написаны неумело. В целом — сильно. Цвет тел сероват, в жанре небольших фламандских картин Миериса. Может быть, эффекта здесь больше, но отделка не так тщательна.

СОВАЖ. *Картина, изображающая стол, покрытый турецкой скатертью, с мраморным бюстом, античной бронзовой вазой и другими предметами.* Очень естественно, гармонично, красочно.

Барельеф, имитирующий терракоту (по Франсуа Фламандцу[33]). Колорит лучше, чем рисунок.

Другой барельеф, имитирующий бронзу, в форме фриза, аллегорически

изображающего въезд принцессы Сакс-Тешенской и принца — ее супруга в Брюссель. Поразительна оптическая иллюзия, которая свидетельствует по крайней мере о том, что свет и тени распределены с большим искусством.

...Я часто вижу вас,
И все мне кажется, что это в первый раз

ДАВИД. *Велизарий, узнанный воином, служившим под его начальством, в то время, как женщина подает Велизарию милостыню*[34]. Это молодой живописец с большим вкусом, он обнаружил его в выполнении своей картины; в ней чувствуется душа; лица выразительны, без жеманства; позы благородны и натуральны; он умеет рисовать; умеет накинуть драпировку и расположить ее красивыми складками; колонны его хороши, не будучи излишне яркими. Я предпочел бы, чтобы тела были не столь напряжены, мускулы — гибче. Сделайте мысленно архитектуру более глухой — возможно, она будет лучше. Не буду говорить о воине, потрясенном изумлением, о женщине, подающей милостыню, об этих скрещенных руках — я испортил бы удовольствие себе и огорчил бы художника, но все же я не могу не сказать: «Неужели ты полагаешь, что Велизарий недостаточно унижен тем, что решился принять милостыню? Неужели он должен еще и просить ее? Пусть его протянутая рука обнимает ребенка, или пусть, воздев ее к небесам, он обвиняет их в жестокости».

Святой Рох и зачумленные. Прекрасная композиция; фигуры весьма выразительны; хороши отдельные группы; красивы складки одеяний, искусно оттеняющие нагое тело; отличный рисунок. Пожалуй, руки святого недостаточно хороши; пожалуй, что рядом с этим огромным, ужасным зачумленным, рядом с высокой фигурой святого Роха Богоматерь кажется слишком низкорослой. Попытайтесь, если вам удастся, пристально вглядеться в этого больного юношу, который обезумел, впал в ярость, — вы в страхе убежите от картины, но вас вновь вернет к ней любовь к искусству и восхищение перед художником.

Погребение Патрокла. Превосходный эскиз; оставляет прекрасное впечатление, полон чувства.

Портрет графа Потоцкого верхом[35]. Превосходная картина, колорит здесь не так темен, как в остальных; но не слишком ли напряжена правая нога коня?

Женщина, кормящая дитя. Женщина и ребенок образуют прекрасную группу и производят весьма приятное впечатление. Более светлый, более прозрачный фон был бы приятнее для глаз. Картина хорошо написана, хорошей формы.

Три академические фигуры, одна из которых изображает святого Иеронима. Прекрасные фигуры, хорошо написаны и оставляют большое впечатление.

СКУЛЬПТУРА

ПАЖУ. *Блез Паскаль.* Предназначено для короля.

Паскаль занят изучением циклоиды, вычерченной на листке, который он держит в правой руке; у ног разбросаны листки его «Мыслей», справа — открытая книга его «Писем провинциалу».

У этой фигуры, по-моему, именно тот характер, какой и должен быть. Одежда тяжеловата, руки не очень красивы. Хороша ли голова для таких плеч? Как бы она не упала, если убрать руку, служащую ей опорой. Если смотреть спереди, Паскаль кажется горбуном.

Бюст Гретри. Исполнен для магистрата Льежа, родины этого знаменитого музыканта, должен быть поставлен в городском театре.

Бюст выполнен умело, но у глаз заметны слишком ровные, суховатые следы резца. Волосы тяжеловаты. Те же недостатки у всех бюстов этого скульптора: они кажутся высеченными на один манер. Мне не нравятся эти бороздки у глаз.

БРИДАН. *Вулкан, показывающий выкованное им оружие*[36]. Скульптура предназначена для короля. Она показалась мне красивой, ее очертания приятны для глаз. А вот лицо не нравится: пусть оно угрюмо, но зачем делать его изможденным?

КАФФИЕРИ. *Мольер. Месмер. Мадемуазель Люци.* Все эти бюсты манерны по форме, выполнены сухо, посредственно. Бюст шарлатана Месмера наименее плох.

МУШИ. *Герцог Монтозье, наставник детей Людовика XIV.* Модель из гипса, высотой шесть футов, будет выполнена из мрамора, такой же величины. По заказу короля.

Поза хороша, руки и ноги изваяны умело. Туловище недостаточно гибко: складки одежды хорошей формы, но не отделаны. Голову надо было бы переделать. Разве это — мизантроп? Этот суровый господин должен был с презрением и негодованием смотреть на придворных, этих отравителей королей, должен был плевать им в лицо. Придать лицу такое выражение — нелегкая задача для скульптора; но еще важнее было придать этому рыцарю добродетели черты незаурядности, признаки возвышенного и строгого характера.

БЕРРЮЭ. *Сила.* Гипсовая модель фигуры больших размеров, высотой восемь футов, которая будет выполнена для нового здания Дворца[37].

Очертания плохи, формы скверные, фигура не подойдет к ансамблю.

Нерико Детуш. Мраморный бюст для фойе Театра французской комедии. Отвратительно. Лицо кажется бесплотным, настолько его черты сухи, угловаты, костлявы.

Гипсовая модель для венца главного свода церкви Сен-Бартелеми, изображающая Веру и Милосердие. Эта модель не лучше предыдущих.

ЛЕКОНТ. *Две гипсовые фигуры,* изображающие: одна — *Правосудие,* другая — *Благоразумие, для нового здания Дворца.* Плохие фигуры.

Портрет кардинала де Ларошфуко. (Медальон). Он лучше, сделан умело, одежда и волосы легки.

ГУДОН. *Маршал Турвиль.* Он изображен в тот момент, когда показывает военному совету письмо короля с повелением вступить в бой с неприятелем, каковы бы ни были силы последнего. Это повеление заставило его начать битву при Ла-Туге, злополучную, но тем не менее принесшую ему славу. Готовый дать сигнал к бою Турвиль указывает концом шпаги на письмо, которое должно оправдать его действия; в его взоре сверкают самоотверженность, отвага и гордость. Ветер развевает его волосы и полы кафтана, опорой ему служит якорь; это говорит о том, что предстоит сражение на море.

Фигура динамична, выбранный момент величествен; это не скульптура, а живопись, достойная кисти Ван Дейка. Говорят, будто поза делает Турвиля немного похожим на Скапена; в такой критике больше недоброжелательности, чем убедительности. Головной убор слишком громоздок; одежда роскошна, однако изображена точно и с изяществом. Турвиль был хорош собой, порой его принимали за женщину. Выделите это лицо, сделайте его заметнее, убрав две пряди

волос и укоротив высокие поля шляпы; получится красивое, характерное лицо, чья красота будет гармонировать с изысканностью одежды. Детали хорошо выполнены. Говорят еще, будто поза недостаточно решительна, и если верхняя часть туловища так сильно наклонена в одну сторону, то бедро с другой стороны должно быть более выпуклым; может статься, это верно. Говорят также, будто складки рейтуз чересчур ровны и жестки.

Статуя Вольтера. Эта мраморная статуя предназначалась для Французской Академии; но ныне, когда г-жа Дени Дювивье после своего замужества не поладила с сорока бессмертными, статуя будет украшать новый зал Комедии на улице Конде.

Эта фигура крайне характерна. Однако позу нельзя признать удачной; ее простота лишена трогательности. Домашнее платье было бы уместнее, нежели пышные одеяния, но вряд ли шлафрок мог бы столь же удачно скрыть худобу восьмидесятичетырехлетнего старца. Почему на ногах его какие-то четырехугольные башмаки? Те, кто находит морщины и их линии ненатуральными, забывают, что такова действительность. Хотелось бы большей мягкости в очертаниях: линии морщин, глубоких или легких, всегда тоньше у края; пожалуй, для этого лица морщины слишком заурядны. Руки прекрасны.

Мраморный бюст врача Троншена. Хороший портрет, неплохо выполнен, за исключением нескольких черточек лица, которое показалось мне худым. Но если позировавший таков — что поделать?

Бюст ребенка лет восьми или девяти. Смотреть на него приятно: лицо нежное, тщательно отделано; волосы очень воздушные.

БУАЗО-СЫН. *Бюст королевы.* Выполнен в мраморе для Департамента иностранных дел. Форма скверная, глаза невыразительные. Отдельные детали можно похвалить.

Крещение Христа. Гипсовый барельеф. У Иоанна Крестителя скованный вид; он манерничает, принял ненатуральную позу. Формы его тела лишены простоты, детали отделаны небрежно.

ЖЮЛЬЕН. *Фигура Эригоны.* (Из мрамора). Лицо невыразительно, тело несколько лучше.

Голова весталки. Высечено сухо, жестко; ни намека на благородство.

ДЕЖУ. *Маршал Катина́.* Предназначено для короля. Фигура высотой шесть футов будет выполнена из мрамора.

Скульптор выбрал тот момент, когда Катина́ на равнине Марсай чертит на песке план атаки. Не будь в каталоге этого пояснения, его можно было бы принять просто-напросто за человека, у которого идет носом кровь, что вряд ли уместно накануне сражения, как отмечено в «Пикнике».

Поза и характер холодны, манера ваятеля суха, пресна. Это, скорее, первоначальный эскиз. Руки довольно хороши.

МОНО. *Садовница.* (Из мрамора). Поза и одежда хороши, лицо невыразительно, руки и ноги выполнены небрежно, формы недостаточно развиты.

Голова Амура. Убого, бездарно, плохо. Мимо!

Голова фавна, парная с *Головой вакханки.* В выражении лица — напыщенность. Формы тела довольно естественны.

Посещение Амура Психеей. Две фигуры из мрамора, в натуральную величину. Предназначены для украшения ложа герцога Цвейбрюккенского[38]. Поза Психеи приятна для глаз, вполне подходит для этой цели; лицо ее красиво, но не выражает ни желания, ни радости, ни удивления.

Руки и ноги изваяны довольно хорошо, но во всей фигуре чувствуется напряженность. Поза Амура хороша, но контуры его рук и ног недостаточно четки, тело негибкое.

РИСУНКИ

КОШЕН. *Похищение сабинянок.* Рисунок сделан умело, но однообразен. *Нимфа Калипсо. Иллюстрации к «Эмилю» Ж.-Ж. Руссо.* Очаровательно, вот только лица немного похожи одно на другое.

МОРО-МЛАДШИЙ. *Коронация Людовика XVI. Прибытие Ж.-Ж. Руссо в обиталище великих людей.* Рисунки изысканны, композиция хороша. Головы, сделанные пастелью, нельзя назвать ни красивыми, ни хорошо написанными.

РАЗРОЗНЕННЫЕ МЫСЛИ О ЖИВОПИСИ, СКУЛЬПТУРЕ, АРХИТЕКТУРЕ И ПОЭЗИИ, СЛУЖАЩИЕ ПРОДОЛЖЕНИЕМ САЛОНОВ

О ВКУСЕ

В живописце можно найти поэта и в поэте — живописца. Созерцание картин великих мастеров столь же полезно поэту, как чтение великих творений — художнику.

Недостаточно обладать талантом, при этом нужен еще и вкус. На мой взгляд, талант есть почти во всех фламандских картинах, но вкус я ищу в них напрасно.

Талант подражает природе; вкус подсказывает ему выбор; однако мне более по душе простота, нежели жеманство, и я отдал бы десять Ватто за одного Тенирса. Я больше люблю Вергилия, нежели Фонтенеля, но им обоим охотно предпочел бы Феокрита; не обладая изяществом первого, он гораздо правдивее его и далек от манерности второго.

Вопрос не столь смешной, как кажется на первый взгляд: можно ли иметь верный вкус, когда сердце развращено?

Есть ли какая-либо разница между тем вкусом, что прививается воспитанием или привычками большого света, и вкусом, что порождается нравственным чувством? Не склонен ли первый из них к капризам? Не произвол ли он законодателя? И кто этот законодатель?

Чувство прекрасного — плод длительных наблюдений. Но когда мы производим эти наблюдения? Ежечасно, ежеминутно. Эти-то наблюдения и освобождают нас от необходимости анализировать. Вкус выносит свой приговор задолго до того, как постигает его мотивы; иной раз он бесплодно ищет эти мотивы и, не найдя их, все же стоит на своем.

Вспоминаю, как я гулял в садах Трианона. Солнце клонилось к закату; воздух был насыщен ароматом цветов. И я сказал себе: «Тюильри красив, но мне приятнее быть здесь».

То, что чаще всего встречается в природе, послужило первым образцом для искусства. Успех подражания более редким образцам показал всю пользу выбора, а самый строгий выбор привел к необходимости приукрашивать или же объединять в одном предмете те красоты, что природа рассеяла во многих. Но как свел человек воедино все эти разные черты, заимствованные им у различных образцов? Это было делом времени.

Все говорят, что вкус родился прежде всяких правил, но мало кто знает причину этого. Вкус, хороший вкус, так же стар, как мир, как человек и как добродетель; века лишь усовершенствовали его.

Да простит мне Аристотель, но порочна та критика, которая выводит абсолютные правила, глядя на совершенные творения[1], как будто не существует бесконечного множества способов нравиться! Нет почти ни одного из этих правил, которого бы не мог с успехом преступить гений. Правда, толпа рабов, восхищаясь им, завопит о святотатстве.

Правила привели искусство к рутине; и я не уверен, не были ли они скорее вредны, чем полезны. Скажем так: они честно послужили людям заурядным, гениям же пошли во вред.

Пигмеи Лонгина, кичась своим малым ростом, искусственно задерживали его, туго пеленая себе руки и ноги[2]. De te fabula narratur*, малодушный человек, боящийся мыслить.

Не сомневаюсь, что когда Полигнот Фасосский и Микон перестали писать гризайлью, тогдашние любители живописи сочли их попытки вольнодумством[3].

Думаю, что мы располагаем бóльшим количеством мыслей, нежели слов. Как много есть чувств, которые мы не в силах выразить словами! Им нет числа в учении о нравственности, нет числа в поэзии, в искусствах. Признаюсь, я никогда не мог рассказать о чувствах, которые вызывают во мне *Девушка с Андроса* Теренция[4] и *Венера Медицейская*. Быть может, потому-то эти творения всегда новы для меня. Почти ничего не может быть сохранено памятью без помощи слов, и почти всегда не хватает слов, чтобы точно передать то, что чувствуешь.

То, что чувствуешь и не умеешь передать словами, почитаешь своей тайной.

Нет ничего легче, как отличить человека, который прекрасно чувствует, но не красноречив, от того, который прекрасно говорит, но ничего не чувствует. Первого иной раз встретите на улице, второго же чаще всего найдете при дворе.

Чувство трудно выразить словами; оно ищет их, однако или говорит невнятно, или в нетерпении рождает гениальную вспышку. Эта вспышка еще не выражает всего чувства, но при ее свете увидишь чувство.

Иной раз какое-нибудь одно неудачное слово, странное выражение скажут мне больше, нежели десяток красивых фраз.

Нет ничего более смешного и пошлого в нашем обществе, чем глупец, желающий вывести из затруднения человека гениального. Эй, жалкий идиот, дай ему помучиться; он отыщет нужное слово; но когда он наконец выскажется, ты его не поймешь.

Нет почти ни единого искусства, которое могло бы достичь хоть некоторого совершенства без практики и без общественных школ рисования. Нужна не одна школа, а целые сотни. Нация, которую учили бы рисовать, как учат писать, вскоре перегнала бы остальные во всех искусствах.

О КРИТИКЕ

Мне хотелось бы узнать, где та школа, в которой обучаются чувствовать. Есть и другая школа, куда я послал бы немало учеников: та, где учат видеть лишь хорошее и закрывать глаза на дурное. Ужель ты прочел у Гомера лишь те стихи, где поэт рассказывает о гадких ребячествах юного Ахилла? Ты перебираешь песок реки, катящей золотые блестки, и возвращаешься домой, неся полные пригоршни песку, но без единой крупицы золота...

* О тебе басня сказывается (*латин.*).

Я спросил юношу: «Почему ты всегда только хулишь кого-нибудь и никогда не хвалишь?» «Потому, — ответил он мне, — что хула моя, если она будет неуместна, может причинить вред не мне, а лишь другому». Не будь он, как я знаю, добрым человеком, сколько зла бы он наделал!

Желание прослыть умным человеком сильнее, нежели боязнь прослыть злым. Не довольно ли и так затруднений, причиняемых умом, чтобы прибавлять к ним еще затруднения, причиняемые злобой? Человека умного боятся глупцы, но злого боятся все, не исключая и самих злых.

Мало, очень мало людей, чистосердечно радующихся успеху другого, подвизающегося на том же поприще, что и они! Это один из наиболее редких феноменов природы.

Огромное, как у Цезаря, честолюбие встречается чаще, чем думают. Сердце не допускает выбора, оно не говорит: «Aut Caesar, aut nihil»*.

Существует особая изощренность ума, весьма вредоносная: она сеет сомнение и неуверенность. Эти любители туманных рассуждений мне претят: они подобны ветру, запорашивающему глаза пылью.

Есть большое различие между рассуждающим и рассудительным человеком. Рассудительный часто молчит, а рассуждающий говорит без умолку.

Поэт сказал:

...Trahit sua quemque voluptas**.

Если наблюдение природы не стало преобладающей склонностью литератора или художника — не ждите от него ничего путного; но если вы узнаете, что он возымел эту склонность с ранних лет, — отсрочьте ваш приговор. Музы — женщины, и они не всегда даруют свою благосклонность тем, кто упорнее всех ее домогается. Скольких любовников они сделали несчастными и скольких еще ждет та же участь! Но и для счастливого любовника не всякий час благоприятен.

Что может быть глупее занятия — беспрестанно мешать нашим удовольствиям или заставлять нас краснеть за удовольствие, уже нами полученное? Однако именно этим и занимается критика.

Плутарх говорит: жил некогда мужчина красоты столь совершенной, что даже во времена процветания искусств живопись и скульптура вынуждены были признать свою беспомощность. Но человек этот был государем, его имя — Деметрий Полиоркет[5]. Быть может, он обладал не одним качеством, которое художник мог бы сделать еще прекраснее; лесть знала это, но остерегалась говорить.

Один из живописцев древности сказал, что гораздо приятнее писать картину, чем видеть ее уже законченной.

Доказательство этому есть и в наши дни: один художник предпочел дать вору украсть уже законченную картину, чтобы сохранить для себя набросок.

Существует ложная разборчивость, если и не пагубная для искусства, то весьма обидная для художников. Любитель, принимающий в своей картинной галерее судей, которые всем пренебрегают, тщетно стал бы обращать их внимание на прекраснейшие произведения; они едва удостоят их беглого взгляда. Они как городская крыса за столом у крысы полевой:

...Tangentis male singula dente superba***.

* «Либо Цезарь, либо ничто» (*латин.*).

** «...Всякого влечет своя страсть» (*Вергилий.* Буколики, II, 65).

*** «...Что слегка до всего прикасается зубом надменным» (*Гораций.* Сатиры, II, 6, 87; пер. А. Фета).

Все это — прекрасно, но непременно хуже того, что они видели у других... Если эта причина закрывает перед нами двери твоей галереи, Рандон де Буассе, то честь тебе и хвала[6].

Как бы ни был велик ваш успех — приготовьтесь услышать критику. Если вы хоть немного чувствительны, вас менее оскорбят нападки врагов, нежели заступничество друзей.

О КОМПОЗИЦИИ И О ВЫБОРЕ СЮЖЕТОВ

Нет прекрасного без единства, а единства без соподчинения. Это кажется противоречивым; на деле же никакого противоречия тут нет.

Единство целого порождает соподчинение отдельных его частей; это соподчинение порождает гармонию, предпосылку разнообразия.

Между единством и разнообразием та же разница, что между красивой мелодией и протяжным звуком.

Симметрия — это равенство частей целого, соответствующих друг другу. Симметрия, необходимая в архитектуре, изгнана из всех жанров живописи. Симметрия частей человеческого тела в живописи то и дело нарушается разнообразием движений и поз; ее нет даже в фигуре, повернувшейся лицом к зрителю и протягивающей обе руки вперед. Жизненность и подвижность изображения — две различные вещи. Жизненным может быть лицо, находящееся в покое. Художники придают слову «движение» особый смысл. Они говорят о фигуре, находящейся в покое, что в ней есть «движение», другими словами, что она готова прийти в движение.

Гармоничность прекраснейшей из картин — лишь весьма слабое подражание гармоничности природы. Искусство и прилагает наибольшее старание к тому, чтобы скрыть эту разницу. Этим старанием проникнуты большей частью приемы и искусство любого художника.

Чем подробнее заказчик картины уточняет ее сюжет, тем больше можно быть уверенным в том, что картина получится плохая. Он не подозревает, как ограниченно искусство даже самого талантливого мастера.

Что мне до того, предшествовал ли Лаокоон ваятелей Лаокоону поэта или наоборот?[7] Знаю только: один из них послужил образцом другому.

При прочих равных условиях мне больше по душе история, нежели вымысел.

Человеческая голова, пририсованная к лошадиному телу, нам нравится; лошадиная же голова на человеческом теле нам противна. Только истинный вкус может создавать уродливое. Возможно, я бросился бы в объятия сирены, но если бы женская часть ее тела была рыбьей, а рыбья — женской, я отвратил бы от нее свои взоры.

Полагаю, что великий художник может сделать прекрасным изображение голов Эвменид, покрытых извивающимися змеями. Пусть Медуза будет красива, но пусть выражение ее лица внушает мне ужас; это вполне возможно: это женщина, на которую мне приятно смотреть, но подойти к ней я боюсь.

Овидий в своих «Метаморфозах» подсказал живописи причудливые сюжеты; Гомер же подсказывает сюжеты великие.

Почему гиппогриф, столь любезный мне в поэзии[8], не понравился бы мне на полотне? Попытаюсь объяснить причину этого. Образ, созданный моим вооб-

ражением, — лишь мимолетная тень. Полотно же фиксирует перед моими глазами предмет и запечатлевает уродство. Между ними та же разница, что между «быть может» и «есть».

Миф о жителях острова Делос, превращенных в лягушек, — подходящий сюжет для большого фонтана[9].

Художник, обладающий вкусом, никогда не станет изображать спутников Улисса, превращенных в свиней[10]. Однако Карраччи написал их для дворца Фарнезе.

Никогда не показывайте мне аллегорию реки По или же уберите из нее бычью голову.

Лукиан говорит о стране, жители которой обладали злостной способностью вынимать свои глаза из орбит и занимали глаза у ближних, когда теряли собственные[11]. «Где же она, эта страна?» — «А из какой же страны вы сами родом, что задаете мне такой вопрос?»

Гораций сказал:

Nec Pueros coram populo Medea trucidet*,

а Рубенс изобразил *Юдифь, отрубающую голову Олоферну*. Одно из двух: либо Гораций сказал глупость, либо Рубенс сделал ее.

Устрашайте меня, я на это согласен; но пусть ужас, внушаемый вами, будет ослаблен какой-нибудь великой нравственной идеей.

Если картины, изображающие мучеников, столь превосходно написанные нашими великими мастерами, достанутся отдаленным нашим потомкам, за кого они почтут нас? За диких зверей или людоедов?

Почему произведения античных художников так величавы? Потому что все эти художники посещали школы философии.

Каждое произведение ваяния или живописи должно выражать какое-либо великое правило жизни, должно поучать зрителя, иначе оно будет немо.

Два качества необходимы художнику: чувство нравственности и чувство перспективы.

Прекраснейшая мысль не может понравиться уму, если выражение ее режет слух...[12]. Отсюда же — необходимость рисунка и цвета.

Во всяком подражании природе есть мастерство и смысл. Суждение о смысле может вынести любой человек, наделенный вкусом; суждение же о мастерстве — только художник.

Каков бы ни был расстилающийся перед вашими глазами уголок природы — дикий или возделанный, бедный или богатый, пустынный или обитаемый,— вы всегда отыщете в нем два пленительных свойства: естественность и гармонию.

Перенесите Сальватора Розу в страны льдов, близкие к полюсу, и гений его их украсит.

Не придумывайте без нужды новые аллегорические персонажи — вы рискуете остаться непонятыми.

Отдавайте, насколько это возможно, предпочтение реальным персонажам перед символическими существами.

* «Пусть Медея убивает детей не пред глазами народа» (*Гораций*. Наука поэзии, 185; пер. М. Дмитриева).

Аллегория редко бывает величественна, но почти всегда холодна и туманна.

Природа представляет больше интереса для художника, нежели для меня; для меня она только зрелище, для него же вдобавок и образец.

Есть вольности, допустимые в рисунке и отчасти в барельефе, но в живописи непозволительные. Мощь колорита обнаружит фальшь и безобразие изображаемого предмета или то, что внушает в нем отвращение.

Современный художник изобразит вам сына Ахилла обращающимся с речью к несчастной Поликсене, и он будет холоден. Художник древности представит Пирра схватившим свою жертву за волосы и готовящимся поразить ее, и он будет пламенным. Момент, когда Пирр вонзает свой меч в грудь Поликсены, будет внушать ужас[13].

Я не монах; но признаюсь, что охотно пожертвовал бы наслаждением, какое доставляет нам созерцание прекрасной наготы, если бы этим приблизил время, когда живопись и ваяние, обретя благопристойность и нравственность, пожелают, в соперничестве с прочими искусствами, внушать добродетель и служить очищению нравов. Я видел столько грудей и ягодиц, что, кажется, с меня хватит. Смущая чувства, эти соблазнительные предметы мешают волнению духа.

Смотрю на *Сусанну*[14], и вместо того, чтобы испытывать отвращение к старцам, чувствую, что, возможно, не прочь был бы очутиться на их месте.

Что бы вы ни говорили, г-н де Лагарп, нужно тревожить, мучить, волновать. Под изображением музы трагедии написано: «phobos coi eleos»*, а вы не внушите мне ни ужаса, ни сострадания, если вам недостает пыла, равно как не возвысите мою душу, если ваша собственная лишена благородства[15].

Лонгин советует ораторам предаваться возвышенным и благородным размышлениям. Я не пренебрегаю этим советом, но напрасно трус бьет себя кулаком в грудь, чтобы набраться храбрости: ею нужно овладеть заране и лишь укреплять ее в общении с теми, кто ею обладает. Читая или слушая ораторов, нужно узнавать в их речах голос собственного сердца; дивиться же им означает признаться в своей неспособности говорить, мыслить и поступать подобно им. Счастлив тот, кто, изучая жизнь великих людей, одобряет ее, но не удивлен и говорит: «Ed anch'io son pittore!»**

В живописи следует сохранять изящество даже в изображении нужды и забот.

Нет ничего более волнующего, чем меланхолическая подробность в шутливом сюжете:

Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
Rumoresque senum severiorum
Omnes unius aestimemus assis.
Soles occidere et redire possunt,
Nobis, quum semel occidit brevis lux,
Nox est perpetua una dormienda.
Da mihi basia mille, deinde centum***.

* «Страх и жалость» (*греч.*).

** «И я — художник!» — восклицание Корреджо при виде картины Рафаэля.

*** «Будем, Лесбия, жить, любя друг друга.
Пусть ворчат старики — что нам их ропот?
За него не дадим монетки медной!
Пусть восходят и вновь заходят звезды, —
Помни: только лишь день погаснет краткий,
Бесконечную ночь нам спать придется.
Дай же тысячу сто мне поцелуев».
(*Катулл.* Стихотворения, V; пер. А. Пиотровского).

Как талантливо бы ни было нескромное произведение искусства, ему суждено погибнуть либо от руки человека строгих нравов, либо педанта, либо ханжи.

— Как! Ужели у вас хватило бы варварства, чтобы разбить *Венеру прекраснозадую*?

— Если б я заметил, что мой сын предается пороку у ее ног, то не преминул бы сделать это.

Однажды я видел отпечаток ключика от часов на бедрах гипсового слепка, полного сладострастия.

Непристойная картина, непристойная статуя, быть может, опаснее, чем неприличная книга; в первом случае подражание более близко к натуре. Скажите же мне, литераторы, художники, отвечайте мне: если бы невинная девушка сбилась с пути истинного под влиянием ваших творений, разве не огорчило бы вас это? Простил бы вам ее отец, не умерла бы с горя ее мать? Что сделали вам эти честные родители, зачем вы играете добродетелью их детей и их счастьем?

Мне хотелось бы, чтобы угрызения совести были воплощены в символе, а этот последний находился в мастерской каждого художника.

Лишь у человека доброго душа ясна; в душе злого царит мрак.

Мне не нравится, что Аполлон, преследуя Дафну, остается почтительным к ней. Он обнажен, и нимфа, за которой он гонится, также обнажена. Если он отдернет руку, побоится дотронуться — он глупец; если же прикоснется к ней — художник будет нескромен. Даже если он коснется ее лишь тыльной стороной ладони, как мы видим на картине Лересса[16], зритель скажет: «О великий Аполлон! Таким манером ты ее не остановишь. Или тебе хочется, чтобы она скорее убежала от тебя?»

— Но, может быть, у этого бога кожа на ладони грубее, а на тыльной ее стороне — мягче?

— Оставьте меня, вы — злой насмешник!

Вы входите в комнату и говорите: «Здесь много народу», «Здесь битком набито». Или же: «Здесь почти никого нет». Ну что ж, если вы наделены таким чутьем (это не так уж редко), то ваше полотно не будет ни пустым, ни слишком заполненным.

Вы входите в комнату и говорите: «Зачем они так сгрудились?» Или же: «Они сидят далеко друг от друга». Ну что ж, если вы наделены таким чутьем (это не так уж редко), то между изображаемыми вами фигурами окажется достаточно воздуха, им не будет ни слишком тесно, ни слишком просторно.

Если расстояние от каждого предмета до главной фигуры будет зависеть от их значения, то они будут расположены правильно.

Если положение тел будет различным, сообразно роли, которую играет каждая фигура, то позы будут правдивы.

Если выражения лиц будут различны, в соответствии с их чувствами, то их характер будет правдив.

Если распределение света и теней будет различно, в зависимости от условий, так чтобы каждая фигура получила из общего количества света и теней ровно столько, сколько требует ее значение, то место действия будет у вас освещено естественно.

Если вы не скупитесь на свет и тени и если переход их друг в друга незаметен и мягок, то ваша картина будет гармоничной.

В природе есть бесплодные пространства, они могут быть и в воспроизведениях ее.

Иногда природа бывает суха, но искусство никогда не должно быть сухим.

Только тесные границы, поставленные искусству, и его бедность поделили цвета на «гармонирующие друг с другом» и «враждебные друг другу»; некоторые смелые колористы пренебрегают этим различием. Опасно им подражать, равно как и пренебрегать законами вкуса, основанными на свойствах зрения.

Освещайте ваши фигуры так, как того требует ваше солнце, ибо оно не то, что сияет в небесах; будьте учеником радуги, но не рабом ее.

Если вы умеете передать страсти без присущих им гримас, вы не погрешите ни в чем, доведя ваше изображение до предела, в соответствии с сюжетом вашей картины; тогда она будет полна жизни настолько, насколько может и должна быть.

Я знаю, у искусства есть правила, которые умеряют все приведенные выше правила; но лишь очень редко художник может поступиться моральным содержанием ради мастерства. Я не обращаюсь ни к Ван Гюйсуму, ни к Шардену: в живописи жанровой все должно быть принесено в жертву выразительности.

Жанровая живопись знает, конечно, свои восторги; но есть два вида восторга: восторг души и восторг мастерства. Без первого — холоден замысел; без второго — слабо исполнение; лишь сочетание обоих делает картину великолепной. У великого пейзажиста свои особые восторги, они подобны священному ужасу. Пещеры его мрачны и глубоки, его крутые скалы грозят небесам, его потоки низвергаются с грохотом, нарушая царственное безмолвие его лесов. Человек проходит через обитель демонов и богов. Там любовник, охладев, выпускает из объятий свою возлюбленную, там вздох ее не слышен никому, кроме нее одной. Там философ, присев на траву или бредя медленным шагом, углубляется в самого себя. Когда мой взгляд останавливается на этом таинственном подражании природе — я трепещу.

Если руины, написанные художником, не говорят мне своим видом о превратности жизни, о тщете человеческих дел, то изображена лишь бесформенная груда камней. Слышите вы меня, г-н Демаши?[17]

Нужно сочетать богатство, мощь воображения с твердостью, уверенностью и легкостью кисти: ум Десэ и руку его тестя[18].

Всякая картина, достойная похвалы, во всем и везде соответствует природе. Нужно, чтобы я мог сказать: «Я не видел этого явления, но верю — оно существует».

В живописи, как и в драматической поэзии, есть свои три единства: единство времени, например восход или закат солнца; единство места, например храм, хижина, лесная чаща или городская площадь; единство действия, например Христос, согбенный под тяжестью креста, идущий к Голгофе, или восстающий из могилы, поправши смерть, или же являющийся странникам, идущим в Эммаус.

Единство времени должно соблюдаться художником еще строже, чем поэтом: перед ним стоит задача изобразить лишь одно мгновение, почти неделимое.

Мгновения в описании поэта следуют одно за другим; их хватило бы на целую картинную галерею. Сколько сюжетов заключено между двумя мгновениями, начиная с того, когда дочь Иеффая подходит к отцу, и кончая тем, когда этот жестокосердый отец вонзает ей в грудь кинжал![19]

Эти принципы весьма избиты; где художник, не знающий их? Но где художник, их соблюдающий? Об одеяниях сказано все; но нет, быть может, ни единого художника, не допускающего более или менее грубых промахов при их изображении.

Видели ли вы великолепную картину Рафаэля, где художник рукой богоматери приподнимает завесу, скрывающую младенца Иисуса, которому поклоняется маленький Иоанн Креститель?[20] Я спросил одну женщину из народа:

— Как вам это нравится?

— Из рук вон плохо.

— Как это — из рук вон плохо? Но ведь это же — Рафаэль?

— Ну так что ж, значит, ваш Рафаэль — просто осел.

— Почему же, скажите на милость?

— Эта женщина — богоматерь?

— Ну да, вот же младенец Иисус.

— Ясно. Ну а это кто?

— Иоанн Креститель.

— Тоже ясно. Сколько, по-вашему, лет младенцу Иисусу?

— Года полтора.

— А Иоанну Крестителю?

— Не меньше четырех-пяти лет.

— Ага, — заключила женщина, — а ведь матери их были беременны в одно и то же время...

Я ничего не выдумываю. Это достоверно. Но достоверно и другое: картина оттого не стала для меня менее прекрасной.

Та же самая женщина нашла, что *Спящий младенец* Карраччи[21] огромен, ужасен; и она была права. Ее неприятно поразило несоответствие фигур этого младенца и его нежной матери; и опять-таки она была права.

Из этого следует, что нельзя, не впадая в противоречие, помещать преувеличенное возле обычного. Люди у Гомера швыряются громадными скалами, но ведь боги у него шагают через горы.

Я сказал, что в распоряжении художника — всего лишь одно мгновение; но мгновение это может быть продлено, если оно несет на себе след предыдущего мгновения и предвосхищает последующее. Ифигения еще не умерщвлена; но я вижу жреца, приближающегося с большой чашей, в которую должна пролиться ее кровь, и эта подробность заставляет меня содрогнуться.

По мере того как место действия отдаляется, угол зрения увеличивается — и поле картины может расшириться. Каков предел этого угла для наших глаз? Девяносто градусов, дальше этого предела я уже не могу окинуть взором изображаемое пространство. Отсюда — необходимость увеличивать пространства, расположенные вне этих линий.

Картины поражали бы нас своим однообразием, если бы главное действие располагалось только посередине полотна. Можно и, быть может, даже нужно отступать от центра, но соблюдая при этом умеренность.

Что подразумевают под равновесием композиции? Возможно, я имею об этом ложное представление, но, по-моему, это означает следующее: принять ширину картины за рычаг коромысла весов; считать фигуры, помещенные близ точки опоры, как бы невесомыми; приводить во взаимное равновесие фигуры, расположенные на плечах коромысла, уменьшать или же увеличивать силу их тяжести обратно пропорционально их отдаленности друг от друга; мало человеческих фигур, если сюжет требует этого, зато много деталей; или же много фигур, но мало деталей.

Почему искусство так легко пользуется мифологическими сюжетами, вопреки их неправдоподобности? По той же причине, по какой театральному зрелищу более подходит не дневной свет, а искусственный. Искусство, подобно этому свету, таит в себе зародыши иллюзии и очарования. Полагаю, что ночные сцены

выглядели бы на полотне куда красивее, чем дневные, если бы изобразить их было столь же легко. Посмотрите в Сен-Никола-де-Шан *Воскрешение Лазаря* Жувене, происходящее при свете факелов[22]. Посмотрите в картезианском монастыре *Кончину святого Бруно*[23], — там действие происходит при искусственном освещении. Должен признать, что между смертью и ночью есть некое скрытое сходство, неприметно для нас самих волнующее наши души. Воскрешение от этого становится чудеснее, смерть — мрачнее.

Я не оспариваю героические деяния; мне приятно думать, что они свершались на самом деле. Охотно принимаю философские системы, цель коих — приукрасить вселенную. Отдаю предпочтение хронологии Ньютона перед хронологиями прочих историографов, ибо если расчеты Ньютона правильны, то Эней и Дидона были современниками[24].

Иногда довольно одного штриха, чтобы дать представление обо всей фигуре.

Et vera incessu patuit dea*.

Иногда одно лишь слово заменяет целую похвальную речь. «Александр сочетался браком с Роксаной». Кто была эта Роксана, супруга Александра? Вероятно, величайшая и прекраснейшая женщина своего времени.

Заблуждения, освященные гением великих мастеров, становятся со временем общепризнанными истинами. Если бы существовали картины, изображающие младенца Иисуса, лепящего и затем оживляющего глиняных птиц[25], мы поверили бы и в это чудо.

Прекрасный сюжет картины *Фрина, судимая ареопагом за нечестие и оправданная из-за красоты ее груди* — одно из многих доказательств того, сколь дорожили греки красотой и ее живыми воплощениями, служившими образцами для создания их богов и богинь[26].

Сюжет этот оказался не по силам Бодуэну. Он не понял, что судьи должны быть помещены в левой части сцены, а гетера и ее защитник — справа: защитник — далее, гетера — ближе к зрителю. Он не сумел придать им выразительность: движение защитника, срывающего с Фрины тунику, лишено восторженности и уместного здесь благородства. Было бы естественно придать движениям судей разнообразие, между тем они недвижны и равнодушны. Не припоминаю, чтобы там было много народа; а ведь в Афинах, как и в Париже, толпа охотно сбегалась на необычайные зрелища. Но особенно трудно было написать гетеру, и художник не сумел сделать это.

Не слишком одаренный живописец мелких или галантных сюжетов мог изобразить перед ареопагом лишь убогую фигуру, что и получилось у Бодуэна. Он умер, истощенный кутежами. Я не говорил бы о нем так, не говорил бы о нем совсем, будь он жив. Десэ, второй зять Буше, вел тот же образ жизни, и его постигла та же участь, что и Бодуэна.

Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam
Viribus; et versate diu quid ferre recusent,
Quid valeant humeri**.

Как бы ни был искусен художник, нетрудно распознать, писал ли он с натуры или же по памяти; отсутствие жизненных подробностей выдает либо скупость, либо самоуверенность художника.

* «В поступи явно сказалась богиня» (*Вергилий*. Энеида, I, 404; пер. В. Брюсова).

** «Взявшись писать, выбирайте себе задачу по силам!
Прежде прикиньте в уме, что смогут вынести плечи,
Что не поднимут они».
(*Гораций*. Наука поэзии, 38—40; пер. М. Гаспарова).

— Но если он набил себе руку в писании с натуры, нельзя ли обойтись без нее?

— Нет.

— Почему же?

— Потому что самое незаметное движение тела меняет расположение всех мускулов, создает округлость там, где ранее была лишь впадина, и впадину там, где ранее была округлость; изображение в целом получится близким к натуре, но все в нем будет фальшиво.

Контраст между лицами, изображенными на полотне, столь нелепо рекомендуемый и еще более нелепо сравниваемый с контрастом между персонажами драматическими, — этот контраст (так, как понимают его писатели, а иногда и художники) придает картинам нестерпимо неестественный вид. Ступайте в монастырь Шартре в Париже, взгляните на сорок монахов, выстроенных двумя рядами; все заняты одним и тем же, но ни один не похож на другого; этот откинул голову назад и прикрыл глаза; другой опустил голову, набросив на нее капюшон; то же разнообразие и в движениях остальных. Иного контраста я не признаю.

Как! Значит, нужно, чтобы один говорил, когда другой молчит; чтобы один кричал, когда другой говорит; чтобы один выпрямлялся во весь рост, когда другой сгибается; чтобы один был печален, когда другой весел; чтобы один безумствовал, когда другой мудр? Это было бы слишком смешно.

Контраст предписан правилами, скажете вы. Я этому не верю. Если действие требует, чтобы две фигуры нагнулись к земле, пусть нагибаются обе; и если вы напишете их с натуры, то не бойтесь, что они будут походить одна на другую. Контраст не предписывается правилами, но он и не случаен. Необходимо — и этой необходимости не может избежать художник, не став фальшивым, — чтобы два человека различного возраста, или пола, или характера по-разному выполняли одно и то же.

Композиция должна строиться так, чтобы я был убежден в невозможности иного ее построения; фигура должна двигаться или же находиться в покое, но так, чтобы я был убежден, что иным ее положение быть не может.

Подите еще раз в монастырь Шартре; посмотрите на *Раздачу милостыни святым Бруно сотне нищих, столпившихся вокруг него.* Все они стоят, все клянчат, все тянутся за милостыней; скажите мне, где же контраст между этими фигурами? Я не уверен, пошел ли на пользу какой-нибудь картине контраст, но уверен, что многие он испортил.

Контраст, который вы проповедуете, бросается в глаза; тот, что нравится мне, — неощутим.

Ужель вы полагаете, что можно, поворачивая так и этак на сотни ладов изображаемую фигуру, передать одно и то же движение? Есть лишь один действительно верный, абсолютно верный поворот, и только наше невежество рекомендует художнику выбор.

— Как, — скажете вы мне, — человек, поднимающий с земли серебряную монету, например хотя бы один из этих нищих Лесюера, может поднять ее всего лишь одним движением, не может согнуться так или этак?

— Строго говоря, нет.

— Не может сдвинуть обе ноги или же выставить одну вперед, а другую назад?

— Нет.

— Взять монету одной рукой, опираясь другой рукой о землю или же вовсе не опираясь о нее?

— Нет и нет.

— Торопливо кинуться за нею или же небрежно подобрать ее?

— Нет, нет, говорю я вам.

— Но если художник не может по своей воле разнообразить позы изображаемых им фигур, то он должен отречься от своего таланта или же из-за какой-нибудь головы, ноги, руки, пальца перевернуть всю свою композицию?

— Это так кажется, но это не так. К счастью для художника, мы не имеем об этом предмете достаточных сведений, чтобы почувствовать и заметить его оплошность. Соблаговолите выслушать меня. Художник хочет написать с натуры какое-нибудь движение; он зовет натурщика, он говорит ему: сделайте то-то или то-то; натурщик повинуется и делает движение так, как это для него удобнее: он следует свойствам своего телосложения. Это столь бесспорно, что если художнику случится воспользоваться другим натурщиком, более гибким или более тяжеловесным, чем первый, более молодым или более старым, чем он, и заставить его сделать то же самое движение, то второй натурщик выполнит его по-иному. Чего же, в таком случае, желает художник, поднимая или опуская ему голову, выдвигая или отодвигая ногу, вытягивая одну руку вперед или откидывая другую назад? Разве не очевидно, что это противоречит телосложению натурщика, делает его позу принужденной?

— Ну и что мне до того, лишь бы принужденность эта не бросалась в глаза, а целое выиграло бы.

— Вы правы. Но согласитесь, что для этой искусственности в позе фигур есть свои пределы, достаточно узкие, и, допусти художник немного больше вольности, тело будет выглядеть по-академически либо будет напряжено и весьма неприятно на вид.

Позвольте рассказать вам об одном случае, который произошел со мной. Помните ли вы статую Людовика XV, что находится во дворе Военной школы? Она выполнена Лемуаном. Художник этот лепил как-то мой портрет[27]. Работа шла успешно. Он неподвижно стоял между своей работой и мной, согнув в колене правую ногу и упершись левой рукой в левое бедро.

— Господин Лемуан, — спросил я его, — удобно ли вам?

— Вполне, — ответил он.

— Почему же вы не опираетесь правой рукой о бедро согнутой ноги?

— Потому что от силы давления рук я мог бы упасть: опора должна быть с той стороны, куда наклоняется все тело.

— Итак, по-вашему, обратное было бы нелепо?

— Весьма нелепо.

— Почему же вы придали именно эту позу своему *Людовику XV* из Военной школы?

Пораженный этими словами, Лемуан онемел. Я добавил:

— Вы работали с натуры?

— Конечно.

— И сами велели натурщику принять эту позу?

— Без сомнения.

— А сам он как стал? Как вы сейчас стоите или как ваша статуя?

— Как я.

— Значит, это вы поставили его иначе?

— Да, сознаюсь, я.

— Зачем же?

— Я нашел эту позу более изящной.

Я мог бы добавить: «Неужели вы считаете, что изящество совместимо с нелепостью?» Но я промолчал из сожаления к нему; я даже упрекал себя в суровости: зачем указывать художнику недостатки его творения, если делу уже не поможешь?

Это значит огорчить его понапрасну, особенно если он уже вышел из того возраста, когда можно исправиться... Теперь же я вновь возвращаюсь к нашему разговору и спрашиваю вас: не разумнее поступил бы Лемуан, изобразив фигуру почти такой, какой она была в натуре, вместо того чтобы придать ей ту позу, какую мы ныне видим? Я говорю «почти», ибо поскольку наилучший натурщик лишь отдаленно напоминает то лицо, которое художник желает изобразить, то и движение его может лишь отдаленно быть тем движением, которое художник собирается передать.

— Но промахи редко бывают столь грубы.

— Согласен. Однако вы часто слышите, как говорят о картинах того или иного художника: «В его фигурах чувствуется некоторая принужденность». И знаете, откуда эта принужденность? От той вольности, с какой он позволил себе подчинить естественное движение натурщика проклятым правилам; ибо, согласитесь сами, если в строгом подражании природе и есть какие-либо недостатки, то, во всяком случае, не эти.

— Но если натурщик окажется неуклюж, что тогда делать?

— Не колеблясь, взять другого, который не грешил бы тем же пороком. Пытаться исправить его неуклюжесть — значит все испортить. Мы чувствуем, что натурщик держится плохо; но, когда речь идет о движениях не совсем обычных, знаем ли мы, чего именно ему недостает, знаем ли мы это со всей точностью, какой требует от нас добросовестность искусства? Фламандцы и голландцы, казалось бы пренебрегавшие выбором натуры, замечательны в этом отношении. Вы видите на *Ярмарке* Тенирса огромное скопище фигур, занятых различными делами: одни пьют, другие танцуют или разговаривают, иные ссорятся, дерутся или расходятся по домам, шатаясь от выпитого вина, или преследуют убегающих женщин, кто с хохотом, кто с криками; и среди стольких разнообразных сцен — ни одной позы, ни одного движения, которое не казалось бы натуральным.

— А как должны поступать батальные живописцы?

— Следует показывать их картины маршалу де Брольи[28] и спрашивать его мнение о них; или лучше — судить об этом жанре живописи с обычной снисходительностью. Можно ли требовать, чтобы натурщик хотя бы с некоторым правдоподобием преобразился в воина, яростно кидающегося в бой, или в воина малодушного, в страхе спасающегося бегством, и передал тем самым все разнообразие движений кровавого часа? Картина оставляет глубокое впечатление? Вы не можете ни оторваться от нее, ни глядеть на нее дольше? Тогда все в порядке. Не будем же входить в мелочные подробности. Прекрасная батальная картина всегда будет чудом, созданным воображением и искусством, пусть даже ноги написаны небрежно, а руки искажены или бесформенны. И затем, как можно говорить с укором о принужденности движений того, кто находится среди схватки, среди грозящей ему отовсюду смертельной опасности — справа, слева, спереди, сзади; того, кто не знает, где найдет он спасение? Чувствуешь, что поза его должна быть нерешительной, неуверенной, смятенной, за исключением разве того, кто вне себя от ярости готов кинуться грудью прямо на вражеский меч. Он решил: победа или смерть, и эта решимость сделала его движения свободными, действия уверенными, и его поза может быть принужденной лишь из-за препятствий, которые он встречает на своем пути.

Я сказал как-то, что нравы предыдущего века были куда более поэтичны и живописны, чем наши; то же скажу и об их сражениях. Кто может сравнить самого лучшего Ван дер Мейлена с картиной Лебрена, хотя бы такой, как *Переправа через Граник?*[29] Нравы — смягчаясь, а военное дело — совершенствуясь почти совсем уничтожили художества.

Живопись столь враждебна симметрии, что когда художник изображает на картине фасад здания, он не преминет нарушить однообразие его каким-либо искусным приемом, хотя бы бросив на него тень от какой-нибудь фигуры или косо падающий луч света. Освещенная часть будет ближе к зрителю, а затемненная отойдет вглубь.

Соразмерность порождает идею силы и прочности.

Художник должен всячески избегать параллельных линий, треугольников, квадратов — всего, что напоминает геометрические фигуры, ибо на тысячу естественных и случайных сочетаний лишь однажды глаз встретит подобные фигуры. Острых же углов вынуждает избегать неблагодарность и скудость их очертаний.

Для жанровой живописи и изображения предметов, свободно соединенных вместе на полотне, есть один закон. Нужно вообразить эти предметы живыми и разместить их так, как они расположились бы сами, то есть с наименьшей принужденностью и в наиболее выгодном положении для каждого из них.

Актер, изображающий статую в «Каменном пире»[30], старается держаться прямо и принимает напряженную позу, подражая мраморной глыбе; но разве хочет он походить на плохую статую? Почему бы ему не походить на хорошую? Тогда он должен подражать, как того требует его роль, статуе, изваянной великим мастером: быть выразительным, живым, благородным, изящным. У него есть общее свойство с произведением искусства — неподвижность, но не противоречащая движению. Разве Сизиф, толкающий глыбу к вершине горы, неподвижен?

Не следует полагать, что предметы неодушевленные лишены характера. Металлы и камни обладают своим характером. Кто из нас не подметил в лесу гибкость ивы, стройность тополя, прямизну сосны, величественность дуба? А среди цветов — кокетливость розы, стыдливость бутона, гордость лилии, скромность фиалки, небрежную грацию мака? «Lentove papavera collo»*.

Волнистая линия есть символ движения и жизни; линия прямая — символ инерции или неподвижности. Они как живая змея и змея окоченевшая.

Я предложил бы художнику упражняться в сюжете: *Иосиф, рассказывающий свой сон братьям, собравшимся вокруг него и молча его слушающим*[31]. Он научился бы создавать контрасты, располагать фигуры, разнообразить позы и выражения. Я видел такой рисунок, исполненный с оригинала Рафаэля.

Ни один из четырех коней квадриги не схож с другими.

Группы образуют композицию, подобно тому как отдельные фигуры образуют группу.

Кони Авроры, мчащие колесницу солнца, движутся к определенной цели. Значит, здесь неуместна беспорядочная стремительность.

Карле Ванлоо лепил из глины фигуры своих групп, дабы осветить их наиболее верно и резко[32]. Лересс рисовал свои фигуры, затем вырезывал их и соединял в группы, стремясь достичь наиболее выигрышного расположения фигур[33]. Я одобряю способ Ванлоо: мне нравится смотреть, как он с различных точек освещает свою глиняную группу. Опасаюсь, как бы метод Лересса не сделал целое если не вычурным, то, во всяком случае, холодным.

Группа образуется благодаря движению, общему нескольким фигурам; свет и тени довершают эту связь, но не порождают ее.

* «Маки с гибкой шеей» (*Вергилий*. Энеида, IX, 436).

Каков эффект изображения, в котором ничто не пребывает в состоянии покоя? Все фигуры в равной мере обращают на себя мое внимание. Это подобно сборищу острословов, говорящих все разом, не слушая слов соседа; они утомляют меня, и я убегаю, хотя они и говорят превосходные вещи.

Есть спокойствие для ума (о котором я только что говорил) и спокойствие теней, цветов тусклых или блестящих, — спокойствие для глаза.

Описывая картину, я сначала рассказываю о ее сюжете, затем перехожу к главному герою; от него — к второстепенным лицам той же группы и к группам, связанным с нею, руководствуясь их взаимной связью. Затем перехожу к выражениям, характеру фигур, их одеждам, колориту, распределению света и теней, к второстепенным деталям и, наконец, к общему впечатлению. Если порой я следую иному порядку — значит, либо мое описание плохо, либо фигуры на картине плохо расположены.

Требуется большое мастерство, чтобы хорошо написать часть фигуры, отрезанную краем картины. Такая фигура никогда не уходит, она всегда направляется к месту действия.

Тенирс жестоко высмеивал живописцев, злоупотребляющих приемами контраста. Контрасты, без сомнения, есть и в его картинах, но кто скажет — где? Он пишет картину с тридцатью или сорока персонажами так же, как Гвидо Рени, Корреджо и Тициан писали одну нагую Венеру. Оттенки, выделяющие и округляющие формы, столь незаметно сливаются воедино, что глаз различает в них лишь оттенок одних и тех же белил. Зритель ищет у Тенирса также то, что придает его картине глубину, разделяет эту глубину на бесчисленное множество планов, заставляет фигуры то приближаться, то отступать, колеблет вокруг них воздух; он ищет — и ничего не находит.

Ибо картина должна быть подобна дереву или любому другому отдельному предмету в природе, где все взаимно оттеняет друг друга.

Две речи, из которых одну произносят в Академии, а другую — на площади, подобны двум Минервам: одна — работы Фидия, другая — Алкамена. Черты одной слишком нежны и тонки, чтобы любоваться ими издали; черты другой — слишком бесформенны, слишком грубы, чтобы любоваться ими вблизи.

Счастлив тот литератор или художник, для которого расстояние не играет роли.

Можно придать пейзажу вогнутый или выпуклый вид. Он будет вогнут, если какой-нибудь один предмет занимает весь передний план; тогда задний план картины уйдет в обширные и почти безграничные пространства. Пейзаж будет выпуклым, если главным сюжетом картины является он сам; тогда пустое пространство займет передний план, а сам пейзаж расположится на заднем плане и завершит его собой. Я не говорю здесь о тех просветах, которые художник оставляет преднамеренно.

Рубенс и Корреджо прибегали к обоим этим приемам. *Ночь* Корреджо вогнута, его *Святой Георгий* — выпуклый.

Вогнутый вид раздвигает предметы, отодвигает их на задний план; выпуклый же собирает их впереди. Следовательно, первый вид подходит для пейзажа исторического, второй — для пейзажа как такового.

Лересс утверждает, что художнику дозволено приобщать зрителя к участию в изображенной на картине сцене. Не думаю; исключений в пользу Лересса так мало, что я охотнее бы сделал общим каноном как раз обратное. На мой взгляд, это так же безвкусно, как игра актера, обращающегося к партеру. Полотно заключает в себе все пространство, вне его нет никого. Когда Сусанна предстает

моим взорам нагой, прикрываясь от взглядов старцев своими покрывалами, она целомудренна, целомудрен и художник[34]; ни она, ни он не знают, что я здесь.

Никогда не следует перемежать большие массы мелкими деталями; детали умаляют, ибо дают масштаб. Башни собора Парижской богоматери казались бы гораздо выше, будь они совсем гладкими.

Полагаю, что в пейзаже должно быть не более одного просвета; два просвета разбили бы композицию, и взор остановился бы перед ними в такой же нерешительности, как пешеход на перепутье двух дорог.

Композиция, даже самая обширная, допускает лишь незначительное количество главных составных частей: одну, две, самое большее — три. Несколько фигур, разбросанных вокруг главных частей, несколько групп в две-три фигуры ласкают глаз зрителя.

Величию сопутствует безмолвие. Когда сцена особенно шумна, зрителей порой сковывает молчание. Мы останавливаемся в молчании перед *Битвой* Лебрена. Иной раз тишина царит и на полотне, и, боясь ее нарушить, зритель прикладывает палец к губам.

Обычно молчаливая сцена милее нам, чем шумная. Христос на Масличной горе, всей душой скорбящий перед смертью, покинутый учениками, спящими вокруг, трогает меня сильнее, чем Христос бичуемый, в терновом венце, отданный во власть насмешек, хулы и брани иудейской черни.

Лишите фламандские и голландские картины волшебства искусства — и перед вами будет гнусная мазня. Пуссен утратит всю свою гармонию, но *Завещание Эвдамида* останется возвышенным творением.

Что мы видим на картине, изображающей Эвдамида? Умирающего на его смертном одре; врача, щупающего ему пульс; нотариуса, записывающего его последнюю волю; в ногах ложа — супругу Эвдамида, сидящую спиной к мужу; его дочь, распростертую у колен матери и склонившую голову к ее лону. Тут нет никакой сумятицы. Многочисленность персонажей или же скученность их ведут к беспорядку. Каковы же здесь второстепенные детали? Лишь меч да щит главного персонажа, висящие на стене, на заднем плане; других деталей здесь нет. Большое количество второстепенных деталей ведет к убожеству. В живописи это зовется «заткнуть дыру», а в поэзии — «к вашим услугам».

Молчаливость, величественность, благородство изображаемой сцены доступны чувству не всякого зрителя. Почти все *Святые семейства* Рафаэля, по крайней мере самые прекрасные из них, изображены среди пустынных, уединенных и диких мест; он знал, что делал, выбирая подобные местности.

Все прелестные сцены любви, дружбы, благотворительности, великодушия, излияния сердец происходят где-то на краю света.

Надо писать картины так, как в Спарте говорили.

Должно быть как можно меньше действующих лиц — и в драматической поэзии и в живописи.

Полотно должно быть подобно пиршественному залу Варрона: никогда не более девяти участников пира.

Художники еще более склонны к плагиату, чем писатели. Но плагиат художника может обесславить не только мастера, но и картину, которой он подражал. Не так ли, г-н Пьер?[35]

Я смотрел на каскад в Сен-Клу и предавался размышлениям: «Какие огромные суммы расходуются на то, чтобы сделать нечто ласкающее взгляд, тогда

как сделать нечто прекрасное стоило бы наполовину меньше! Что значат все эти фонтанчики, все эти водопадики, прыгающие с уступа на уступ, в сравнении с мощной пеленой воды, которая вырывается из отверстой скалы или из темной пещеры, низвергаясь с грохотом в пучину, биясь в своем падении об огромные глыбы, покрывая их кружевом белой пены, морща поверхность вод глубокими и широкими волнами? Дикие высокие громады, одетые ковром мха и поросшие деревьями и кустарниками, разбросанными вокруг во всем смятении первозданной природы... Поставьте перед каскадом Сен-Клу художника; что он напишет? Ничего. Но покажите ему мой водопад, и тотчас же он возьмется за карандаш».

И это не единственный случай, когда для того, чтобы выяснить, удовлетворяет ли произведение искусства хорошему, или дурному, или мелочному вкусу, достаточно взять его сюжетом для живописи. Если оно будет прекрасно на полотне, то вы скажете, что оно прекрасно само по себе.

Поэт сказал:

> И то, что в жизни нам казалось бы ужасным,
> Под кистью мастера становится прекрасным*.

Я сделаю исключение для головок наших красавиц, причесанных по нынешней моде.

Эльсхеймер, жертва утонченной и жеманной манеры, но весьма медлительный и мало зарабатывавший, умер, зачахнув с горя и сраженный нуждой, накануне выхода из тюрьмы, куда его завели долги. Деньги, какие дают ныне за три его картины, обогатили бы этого несчастного.

Во всякой композиции глаз обычно ищет центр и охотнее всего останавливается посередине полотна.

Художники называют рефлексами блики, нарушающие однообразие той или иной части картины. Но все эти рефлексы фальшивы: картины из-за них становятся подобными рагу, куда всегда можно положить больше или меньше соли.

Когда натура выбрана удачно, весьма трудно передать ее; каждый мазок кисти, сделанный, чтобы ее приукрасить, является в то же время неудачной попыткой лишить ее своеобразия. Картины, написанные с натуры, в каком бы жанре они ни были, должны иметь оттенок простоты, ибо природа хранит его в своих творениях, по крайней мере там, где он не уничтожен рукой человека. Природа не создает деревьев с шарообразной кроной; такими их делают ножницы садовника, направляемые дурным вкусом его хозяина; но нравятся ли вам деревья, подстриженные наподобие шара? У дерева, растущего в лесу, будь оно самой правильной формы, всегда есть две-три прихотливо выбившиеся ветви; остерегайтесь обломить их — вы превратите его в садовое деревцо.

О КОЛОРИТЕ, ОБ ИСКУССТВЕ ОСВЕЩЕНИЯ, О СВЕТОТЕНИ

Правда ли, что рисовальщиков больше, нежели колористов? А если это правда, то почему?

Людей, рассуждающих логически, больше, нежели красноречивых; я подразумеваю людей действительно красноречивых. Красноречие есть искусство приукрашивать логику.

* *Буало Н.* Поэтическое искусство, песнь III, строки 3—4; пер. Э. Линецкой.

Людей здравомыслящих больше, чем остроумных; я подразумеваю людей действительно остроумных. Вообще же остроумие есть лишь искусство приукрашивать разум.

Канцлер Бэкон и Корнель доказали, что остроумие совместимо с гениальностью. Она подобна горе, у подножия которой растут маргаритки.

И у нас, писателей, есть своя светотень: главная ее цель — помочь глазу не заблудиться, приковать его к определенным предметам.

Из-за отсутствия верного освещения от наших творений рябит в глазах, как и от картин некоторых художников.

Хотите знать, что значит выражение «рябит в глазах»? Сравните *Эсфирь перед Артаксерксом*[36] с *Паралитиком* Грёза, а Цицерона — с Сенекой.

Тацит — Рембрандт литературы: глубокие тени и ослепительный свет.

Поступайте подобно Тинторетто, который, дабы усилить колорит, помещал возле мольберта какое-либо произведение Скьявоне. Один молодой ученик последовал его примеру и бросил живопись.

Энний видел лишь тень Гомера.

Ах, если бы Тициан рисовал, как Рафаэль, и был так же силен в композиции! Ах, если бы Рафаэль так владел колоритом, как Тициан!.. Вот что умаляет обоих великих людей.

Я видел *Ганимеда* Рембрандта, он отвратителен; страх расслабил мышцы его мочевого пузыря; это просто уличный мальчишка; орел-похититель, схватив его за рубашонку, оголил ему зад. Но эта небольшая картина затмевает все вокруг себя. Какой сильной кистью, с какой пылкой выразительностью написан этот орел!

Вы правы: нужно было бы мыслить, как Леохар, и писать, как Рембрандт...[37]. Да, нужно быть великим во всех отношениях.

Освещение — естественное либо искусственное — должно быть единым; композиции, имеющие одновременно различные источники света, посредственны.

Очарование светотени сравнивают с виноградной кистью; это прекраснейшая мысль, и ее можно упростить. Самая большая сцена — всего лишь единая виноградинка из целой грозди; остановите на ней свой взгляд и умерьте свет и тени, подобно тому как умерены они на этой виноградинке. Затем проведите на полотне круг, обозначающий границы света и тени.

Вместо своей главной группы поставьте взятую в перспективе призму, равную по величине вашей главной фигуре; продолжите линии этой призмы до всех точек, заканчивающих ваше полотно, и знайте, что вы не погрешите ни против освещения, ни против правдоподобного уменьшения предметов.

Я не имею притязания диктовать гению правила. Я лишь говорю художнику: «Сделайте то-то и то-то», как сказал бы ему: «Если хотите писать, возьмите сначала холст».

Итак, есть три вида предварительных линий: линия, определяющая освещение, линия равновесия фигур и линия перспективы.

Умение применять реально существующие цвета и цвета локальные дается лишь длительным опытом.

Сколь многое художник должен видеть, сочетать, строить в своем воображении, прежде чем взять в руки палитру; и все это под угрозой беспрестанно писать и переписывать сызнова!

Учитель не так часто бредет ощупью, как ученик; но все же и он бредет ощупью.

Как много нежданных красот и промахов рождается и исчезает под кистью!

«Я знаю, как это у меня получится» — эти слова может сказать лишь музыкант, литератор, безупречный художник.

Правда натуры — основа правдоподобия искусства.

Цвет привлекает, движение приковывает внимание; из-за двух этих качеств прощаешь художнику незначительные погрешности в рисунке; я говорю: художнику-живописцу, а не скульптору. Верность очертаний необходима в скульптуре; даже слегка искаженный мизинец лишает статую почти всей ее цельности.

Руки Дафны и ее пальцы, из которых под кистью Лемуана вырастает лавр, полны очарования; в самом расположении листьев есть прелесть, которую я не берусь описать[38]. Но сомневаюсь, чтобы ему удался Ликаон, превращаемый в волка. Рога, пробивающиеся на челе Актеона, — сюжет не столь неблагодарный[39]. Разницу между этими сюжетами легче ощутить, чем передать словами.

Лересс называет «вторым светом» полутень, падающую на освещенную часть контура, — прием, благодаря которому выпуклые части тела отступают на задний план и приобретают округлость.

Существуют тона света и полутона света; тона тени и полутона тени; система, известная под общим названием «убывания света» — от самого яркого света до самой густой тени.

Имеется несколько технических способов ослаблять или усиливать, ускорять или задерживать это убывание: игрой тени, рефлексами, мимолетными тенями, телами, преграждающими путь света; но, к какому бы способу ни прибегал художник, убывание света тем не менее остается, усиливают ли его или ослабляют, задерживают ли его или же ускоряют. Искусство, подобно природе, не знает скачков: nihil per saltum*, иначе получаются или пятна тени, или пятна света, резко бросающиеся в глаза.

Есть ли и в самой природе подобные пятна тени и пятна света? Думаю, что есть. Но кто велит вам рабски ей подражать?

Что такое фон? Это — безграничное пространство, в глубине которого сливаются воедино цвета всех предметов, становясь в конце концов серовато-белыми. Или же вертикальная плоскость, на которую падает свет прямо или сбоку, в обоих случаях подчиненный правилам убывания света.

Термины «тон» и «полутон», которые применяют, говоря о светотени, употребляются также, когда говорят об одном и том же цвете.

Тон, служащий переходом от света к тени или же являющийся пределом убывания света, шире, нежели тон света, ложащегося на освещенную часть контура. Лересс называет его «полутоном».

Все эти правила может постичь лишь художник, который должен был бы в картинной галерее, с указкой в руке, на примере множества картин отмечать те случаи, когда эти правила были применены.

Большое мастерство — заимствовать у отблеска тот полутон, который как будто увлекает взор по ту сторону видимой части контура. Это подлинное вол-

* Ничто не достигается прыжком (*латин.*).

шебство, ибо зритель чувствует эффект, не будучи в состоянии угадать его причину.

Вот что непреложно: постоянная привычка смотреть на предметы отдаленные и близкие и измерять на глаз расстояние между ними установила в наших органах зрения энгармоническую шкалу тонов, полутонов, четвертьтонов совершенно иной протяженности, но столь же точную, как и шкала, установленная музыкой для нашего слуха; можно писать фальшиво для зрения и петь фальшиво для слуха.

Сочетание отблесков в большой картине, действие и взаимодействие освещенных тел кажутся мне непостижимо мудреными как в силу своего многообразия, так и в силу многообразия их причин. Полагаю, что в этом отношении даже величайший живописец многим обязан нашему невежеству.

Отблески придают тени прозрачность, избыток или недостаток прозрачности.

Мне кажется, что Рембрандт должен был бы под всеми своими картинами подписывать:«Per foramen vidit et pinxit»*, иначе я отказываюсь понимать, как могут такие густые тени окружать фигуру, столь ярко освещенную.

Но разве предметы созданы для того, чтобы на них смотреть в скважину? Если яркий луч внезапно пронзит мрак пещеры, то художнику позволено подражать этой игре света; но я никогда не соглашусь возвести это в правило.

Благодаря силе отражения первичный свет может отразиться от самого себя и случайно сделаться ярче. Пример: в то время как первичный свет заливает какой-нибудь предмет, сюда же может упасть и свет, отраженный от белой стены. Спрашиваю: не должен ли в этом случае предмет стать ярче, чем от первичного света? Это возможно, и потому может оказаться, что первичный свет не будет самым ярким светом картины.

Возможно, еще никогда ни в одной школе ученикам не говорили, что угол отражения света, равно как и всех иных тел, равен углу падения.

Если источник освещения известен, равно как и расположение фигур на картине, то я в своем воображении вижу множество отраженных лучей, пересекающихся между собой и пересекающих основные лучи света. Как удается художнику распутать весь этот клубок? А если он не думает об этом, то почему же картина его нравится мне?

Что общего между освещением и даже цветом какого-либо отдельного тела, подвергающегося действию прямого солнечного света, и освещением и цветом того же тела, когда на него со всех сторон падают более или менее сильные отсветы от множества других тел, различно освещенных и окрашенных? Откровенно говоря, я теряюсь, и мне порой кажется, что нет действительно прекрасных картин, кроме картин самой природы.

Что такое красное тело? Ньютон ответит вам: «Это тело, которое поглощает все лучи и отражает лишь красные».

Что получается от смешения двух цветов? Третий, не являющийся ни первым, ни вторым. Зеленый цвет — это результат смешения синего и желтого.

Как примирить существование этих физических явлений с теорией рефлексов, сочетающих в себе множество различных цветов? Здесь я снова теряюсь и прихожу все к тому же заключению, но откажусь от него при первом же взгляде, брошенном на принадлежащую мне картину Верне, хотя, должно быть, скажу

* «Видел в скважину и написал» (*латин.*).

при этом: «У гармоничного Верне, быть может, нет в картине ни одного места, которое, строго говоря, не было бы ошибочно»[40]. Это огорчает меня, но нужно либо позабыть о богатстве природы и скудости искусства, либо огорчаться.

Я поднимаюсь до восхода солнца. Я окидываю взглядом пейзаж, которому придают разнообразие высокие горы, покрытые зеленым ковром; высокие деревья, раскинув могучие кроны, увенчивают вершины гор; обширные луга раскинулись у их подножий; змеистым изгибом река пересекает эти луга. Здесь — замок; там — хижина. Я вижу, как приближается пастух со своим стадом; он только что вывел стадо из села, и поднявшаяся пыль еще скрывает животных от моих взоров. Вся эта сцена, молчаливая и довольно монотонная, окрашена цветом тусклым и натуральным. Но вот встает дневное светило, и все вокруг внезапно меняется, все внезапно заимствует и перенимает у него его свет; совсем другая картина, и от первой не остается ничего — каждый листик, каждая травинка стали иными. Скажи по совести, Верне: можешь ли ты соперничать с солнцем? Способен ли ты сотворить подобное чудо своей кистью?

Блики — неизбежное следствие рефлексов, в противном случае они фальшивы.

Венера среди трех Граций покажется еще белее, чем в одиночестве; но она возвращает им падающий на нее отблеск их тел.

Рефлексы от неосвещенного тела не так заметны, как отражения от тела освещенного, но последнее менее восприимчиво к отражениям, чем неосвещенное.

Воздух и свет струятся и играют по взъерошенной щетине кабаньей головы, между пушистыми завитками овчины, в шероховатой, мохнатой ткани, между крупинками песка. Если этой игры нет — освещенный атлас приобретает матовость, тени его грубы, как и на всех глянцевитых тканях.

Воспринимаемые глазом оттенки, какие может дать полная палитра художника, сосчитаны: их количество не превышает восьмисот девятнадцати.

Говорят, что красный и белый цвета не в ладу между собой. Но разве это говорит Ван Гюйсум? Если в этом будет меня уверять Шарден, тогда я поверю.

Сантер, чей колорит мягок и натурален, употреблял всего лишь пять красок. Древние знали лишь четыре: красную, желтую, белую и черную. Быть может, к ним следует присоединить синюю и зеленую, получаемую от смешения синей и желтой.

Живописец бывает наказан за изобилие своих красок: картина его рано или поздно теряет свою гармоничность, что является неизбежным следствием действия и взаимодействия различных веществ. Та же кара ждет и неумелого колориста, терзающего свою палитру.

По свидетельству де Пиля, великий колорист Джорджоне добивался любых оттенков в цвете тела, пользуясь лишь четырьмя основными красками, каков бы ни был возраст и пол изображаемого им лица[41].

Если бы такой великий скульптор, как Фальконе, стал живописцем, то, полагаю, он мало заботился бы о выборе красок. Он сказал бы, будучи последователен: «Что мне до того, сохранит ли моя картина гармоничность, если утратит ее лишь тогда, когда меня не будет?»

Полагаю, что глаза из эмали, позолоченные волосы и прочие богатые украшения древних статуй — выдумка жрецов, лишенных вкуса; эти выдумки вышли из храмов и заразили все общество.

Нерон велел позолотить и тем испортил статую Александра. Впрочем, это мне нравится: приятно, что у изверга нет вкуса. Богатство всегда любит причуды.

Знатоки весьма ценят офорты живописцев, и они правы.

Хотя все мои мысли направлены на умозрительные принципы искусств, однако всякий раз, когда я встречаю какие-либо приемы, относящиеся к практическим секретам мастерства, я не могу не отметить эти приемы. Вот что говорит Лересс, сей мастер, более дорожащий, как мне кажется, долговечностью своего искусства, нежели собственной славой: «Синеватый цвет, тот, который обычно зовут мягким, нежным, никогда не следует накладывать вместе с густым слоем красок; он должен быть нанесен в последнюю очередь, вместе с другими. Его нельзя извлечь из синего, смешанного с серым и белым, но его можно добиться, окунув кончик кисти в кобальтовую синь средней яркости и в ультрамарин... То же — для рефлексов и отражений света»[42].

Хотите по-настоящему преуспеть в трудном познании техники искусства? Пройдитесь с художником по картинной галерее, и пусть он, указывая на полотна, объяснит вам значение технических терминов, иначе вы будете лишь смутно представлять себе, что такое «плавность контуров», «прекрасный локальный цвет», «чистые оттенки», «вольная манера», «свободная», «легкая», «смелая», «мягкая» кисть, «любовно выписанные детали», «допущения» или «счастливые небрежности». Нужно вновь и вновь подмечать достоинства рядом с недостатками; один взгляд заменяет сотню страниц рассуждений.

Некий художник, не обделенный талантом, написал портрет генерала; жезл командующего, который тот держал в руке, был освещен так ярко, что, как бы вы ни старались разглядеть лицо, жезл притягивал к себе ваши взоры.

Без гармоничности, или, что по сути одно и то же, без взаимозависимости частей, увидеть целое невозможно: взгляд будет беспорядочно блуждать по полотну.

ОБ АНТИЧНОСТИ

Гимнастические упражнения имели двоякое следствие: они делали тело красивым, а чувство прекрасного — всеобщим.

Рубенс беспредельно ценил античных художников, которым никогда не подражал. Как же мог столь великий мастер любовно живописать грубые формы, свойственные женщинам его отчизны? Это непостижимо.

Там, где профессия натурщика считается постыдной, художник редко напишет нечто прекрасное. Тот, кто боится слов, не любит музыки.

Юные лакедемонянки плясали нагими, и афинянки называли их «зад напоказ». Но показывали они его без всякой пользы для изобразительных искусств, ибо в Спарте ими занимались лишь чужеземцы или же рабы.

Известно, что когда какая-нибудь часть тела перенапрягается, то мускулы под влиянием утомления вздуваются и выпячиваются. У борца-профессионала очертания правой руки не так округлы и плавны, как левой. Вопрос: когда вы будете писать борца, исправите ли вы этот недостаток?

У *Геракла* Гликона слишком мощная шея по сравнению с головой и ногами.

Вы любуетесь прекрасным произведением древности, но вы ничего никогда не слыхали об его творце; вы никогда не видали его с резцом в руках; дух его школы утрачен для вас; напрасно ваш взор ищет запечатленную в бронзе или в мра-

море историю последовательного развития искусства от первобытной грубости до совершенства. Вы стоите перед этими шедеврами, как естествоиспытатель перед явлениями природы.

Глубокое изучение анатомии скорее испортило художников, нежели усовершенствовало. В живописи, как и в морали, опасно заглядывать чересчур глубоко внутрь явлений.

Чему следует учиться у древних? Отличать хорошую натуру от дурной. Пренебрегать изучением великих образцов — значит вновь перенестись к тем временам, когда зарождалось искусство, и притязать на славу творца.

Пигаль безразличен к выбору натуры; между тем ведь именно он изваял *Меркурия* и *Венеру,* достойных античных скульпторов. Ценит он эти произведения или нет?

У изваянной им *Богоматери* в Сен-Сюльписе узкие ноздри и прочие недостатки, свойственные его собственной жене.

Если я спрошу художника: «Когда ты меняешь в своей мастерской натурщика за натурщиком, чего ты ищешь?» — я не буду ни неприятно поражен, ни удивлен, если он ответит мне: «Я ищу дух античности».

Антуан Куапель был, наверное, человеком весьма умным, раз он говорил художникам: «Если это только в наших силах, давайте писать так, чтобы фигуры на наших картинах являли собой живую натуру античных статуй, вместо того чтобы брать эти статуи за образцы для фигур, которые мы пишем»[43]. Тот же совет можно дать и литераторам.

Пуссена упрекают в копировании; быть может, это и верно, когда говорят о его рисунке и драпировках, но только не об изображении страстей. А если это и так, плохо ли это?

Те, кому не нравится голова *Венеры прекраснозадой,* не знают, что означает ее поза.

Из шестидесяти тысяч античных статуй, найденных в Риме и его окрестностях, — добрая сотня прекрасных, около двадцати превосходных.

У *Лаокоона,* равно как и у *Аполлона,* левая нога длиннее правой: у первого — на четыре минуты, или на треть модуля; у второго — почти на девять минут. У Венеры Медицейской согнутая нога почти на один модуль и три минуты длиннее, чем другая. Правая нога старшего из детей Лаокоона почти на девять минут длиннее левой. Это объясняется тем, что на статуи нужно смотреть с определенного места. Части тела, видимые оттуда в ракурсе, показались бы уродливыми. Натура искажена здесь очень смело, и объяснения Одрана встречают немало возражений. Между тем нельзя предположить, что творцы этих несравненных произведений ошиблись по недосмотру. Какой художник наших дней отважился бы на это? Кто дерзнул бы поступить так и не услышал бы порицания? Как мы были бы счастливы, если бы наши современники стали судить нас так, словно мы умерли три тысячи лет назад!

Я полагаю, что тот, кто порицает голову *Венеры Медицейской,* не уловил характера ее лица. Может ли не быть сурово лицо женщины, укрывающейся от нескромных взглядов? Как назовете вы такую Венеру? *Венерой стыдливой.* Этим все сказано.

По словам Еврипида, живописец Тимант укутал покрывалом голову Агамемнона. Это хорошо, но остроумное ухищрение исчерпало себя с первого же раза, и не следует повторять его [44].

Они не желают, чтобы Венера над телом Адониса рвала на себе волосы; да и я также. Между тем поэт сказал:

Inornatos laniavit Diva capillos
Et repetita suis percussit pectora palmis*.

Отчего воображаемые удары оскорбляют чувство менее, нежели удары, которые видишь?

Особенно привлекает меня в прославленной группе Лаокоона с детьми человеческое достоинство, сохраняемое среди сильнейших страданий. Чем менее жалуется страдалец, тем более он трогает меня[45]. Какое зрелище являет женщина, остающаяся твердой и в муках!

Фальконе вдоволь посмеялся над *Парисом* Эвфранора, в котором узнаешь и судью трех богинь, и возлюбленного Елены, и убийцу Ахилла[46]. Но почему же? Разве в этой статуе не могли соединиться и лукавство во взоре, и полная неги поза, и печать вероломства в чертах? Когда я смотрю на него, я вижу в нем нечто еще: вижу в его лице ум, иронию, цинизм, грубость, притворную мягкость, завистливость, лицемерие, лживость; и если бы я вынужден был объясниться пространнее, я мог бы в отдельных чертах его лица найти каждый из этих пороков и поэтому полагаю, что если бы кто-нибудь задумал отыскать лицо, наделенное всего одним-единственным свойством характера, это, вероятно, не удалось бы.

Первая забота художника — показать мне преобладающую страсть столь сильно изображенной, чтобы у меня не появилось охоты искать другие, если бы они даже и были здесь. Глаза говорят одно, губы — другое, а все лицо в целом — третье.

И наконец, ужель не вправе художник полагаться на наше воображение? И если нам скажут, что пред нами человек, известный хорошим или дурным нравом, разве не можем мы прочитать на его лице историю всей его жизни?

Фальконе, столь несправедливый к Плинию, выказал бы, возможно, больше снисходительности к Ломаццо, который говорит об эскизе *Христа-младенца* кисти Леонардо да Винчи: «Nella si vide la simplicá e purità del Fanciullo accompagnata da un certo che, che dimostra sapienza, intelletto e maesta; l'èaria che pure è di Fanciullo tenero e pare haver del vecchio savio, cosa veramente eccellente»**.

Неужели вы думаете, что для суждения о *Юпитере* Фидия безразлично, знает ли зритель или нет прекрасный стих Гомера: «Он дает согласие движением черных бровей; волосы колышутся на бессмертной голове, и весь Олимп содрогается»***. В *Юпитере* Фидия мы все это видим.

Гнев *Святого Михаила* Гвидо Рени столь же благороден, столь же прекрасен, как и страдания *Лаокоона*.

Каков бог художника? Величественнейший из стариков, какого только можно вообразить. Если такой образ мы не можем найти в природе, то это действительно бог.

* «Истерзала распущенный волос
И ударила в грудь себя многократно руками».
(*Овидий*. Метаморфозы, V, 472; пер. А. Фета).

** «В нем видна простота и чистота младенца, сопровождаемая чем-то, выражающим мудрость, разум и величие; и вид нежного ребенка, кажущегося в то же время мудрецом, — нечто поистине замечательное» (из «Трактата о живописи» Джованни Ломаццо, 1584 г.).

*** *Гомер*. Илиада, I, 528—530.

Кто видел бога? Рафаэль, Гвидо Рени.
Кто видел Моисея? Микеланджело.

Почти у всех античных статуй, за исключением лишь некоторых, головы немного опущены. Это — признак размышления, свойства, присущего человеку, ибо человек — мыслящее животное.

Чтобы научиться смотреть на картины, нужно, как мне кажется, больше времени, нежели для того, чтобы научиться чувствовать произведения поэзии. Быть может, еще труднее научиться ценить гравюры.

О ГРАЦИИ, НЕБРЕЖНОСТИ И ПРОСТОТЕ

Грация свойственна лишь слабым и нежным созданиям. Омфала грациозна, а Геракл нет[47]. Роза, гвоздика, раскрытая чашечка тюльпана грациозны; в кряжистом дубе, верхушка которого теряется в облаках, грации нет; но ветка его или листок могут обладать этим качеством.

В ребенке есть грация; он сохраняет ее и в юности; она уменьшается с возмужалостью и исчезает в старости.

Есть грациозность человека и грациозность отдельных его движений. Дюпре, с такой грацией танцевавший, терял ее при ходьбе.

Все, что обычно, — просто; но не все, что просто, — обычно. Простота — одно из главных качеств красоты; она — неотъемлемый признак возвышенного.

Гораций говорил:

Arevis esse laboro
obscurus fio*.

Он мог бы прибавить: «Я хочу быть простым, но становлюсь заурядным».

Оригинальность не исключает простоты.

Композиция даже с большим количеством фигур может быть бедна, а другая всего с двумя-тремя фигурами — богата.

Достигнутое трудом — противоположность легкого; между тем легкое сто́ит иной раз немало труда.

...Sudet multum, frustaque laboret, ausus idem**.

Природа никогда не бывает вымученной. Подражание же ей — часто бывает таким.

Буало сочиняет, Гораций пишет; Вергилий сочиняет, Гомер пишет.

Ракурсы свидетельствуют о знании, но редко бывают приятны.

Небрежность в картине подобна красавице в утреннем платье; через минуту наряд испортит все.

Есть небрежная грация, и есть небрежность, лишенная грации.

Небрежность приукрашает малое. Но великое она неизменно портит.

* «Я силюсь быть краток —
Делаюсь темен».
(*Гораций.* Наука поэзии, 25—26; пер. М. Гаспарова).

** «...Много потеет, работает напрасно, но дерзает делать одно и то же» (*Гораций.* Наука поэзии, 245; пер. М. Гаспарова).

В жаркий полдень все живые существа принимают небрежные позы. Вот когда труд жнеца особенно тяжел.

Прекрасный пейзаж помогает нам познавать природу, подобно тому как искусный портретист помогает нам познать лицо нашего друга.

Цицерон сказал оратору Марку Бруту: «Sed quaedam etiam negligentia est diligens»*. Эта фраза, претворенная в дело искусным художником, стала бы произведением, исполненным прелести. Небрежности бывают во всех изобразительных искусствах и во всех подражательных жанрах.

— А разве сама природа, служащая им образцом, не знает небрежностей?

— Да, но в чем же они?

Кого мы называем небрежным поэтом? Того, кто иной раз засоряет свои прекрасные стихи слабой и вялой прозой; он — semi-poeta**. Но эта слабая и вялая проза придает мощь тем стихам, с которыми она соседствует. Это — слуга, чье бедное платье подчеркивает богатое одеяние хозяина. Хозяин шествует впереди, а слуга плетется за ним.

> Я близко видел Стикс и Эвменид ужасных;
> Мой боязливый слух средь возгласов неясных
> Внимал скуленью псов из царства мертвецов***.

Почему природа никогда не бывает небрежной? Потому что, каков бы ни был предмет, предлагаемый ею нашему взору, на каком бы расстоянии от нас он ни находился, с какой бы стороны на него ни смотрели, — он таков, каким должен быть в результате процессов, действие которых он испытал.

О НАИВНОСТИ И О ЛЕСТИ

Чтобы выразить то, что я чувствую, мне нужно создать новое слово или по крайней мере расширить значение слова уже существующего; это слово — наивность. Кроме простоты, которую она выражает, нужно добавить: невинность, правдивость, своеобразие счастливого, непринужденного детства; и тогда наивность будет необходима любому произведению изобразительных искусств; наивность будет сквозить в любой части полотна Рафаэля; наивность будет близка к величественности; наивность встретится во всем прекрасном: в позе, движении, драпировке, выражении лица. Это нечто очень чистое, без малейшей подделки. В ней нет ничего искусственного.

Не все, что правдиво, — наивно, но все, что наивно, — правдиво правдивостью резкой, своеобразной и редкостной. Почти все фигуры Пуссена наивны, то есть вполне и совершенно такие, какими должны быть. Почти все старцы Рафаэля, его женщины, дети, ангелы наивны, то есть им присуще особое своеобразие, грация врожденная, а не привитая воспитанием.

Манерность в изобразительных искусствах подобна лицемерию в нравах. Буше — лицемер из лицемеров; он не написал ни одной фигуры, о которой нельзя было бы сказать: «Ты хочешь быть правдивой; но ты не такая». Наивность может быть во всем: можно наивно быть героем, наивно — преступником, ханжой, красавцем, оратором, философом. Без естественности нет подлинной красоты. Дерево, цветок, растение, животное наивны. Осмелюсь сказать, что вода является водой наивно, иначе она будет походить на отполированный металл либо

* «Даже беззаботность требует заботы» (*Цицерон*. Оратор, 23).

** Полупоэт (*итал.*).

*** *Шолье*. Послание к Лафару.

на хрусталь. Наивность — это чрезвычайное сходство изображаемого с образцом, сопутствуемое великой легкостью выполнения; это вода, зачерпнутая из ручейка и выплеснутая на полотно.

Я слишком дурно отозвался о Буше: беру свои слова обратно. Помнится, я видел у него довольно наивных детей.

Наивность, по моему мнению, наличествует в бурных страстях так же, как и в умеренных, в движении — так же, как и в покое. Она зависит от малого; нередко художник совсем уж было приблизился к ней — и все же не достиг.

Помимо очарования искусства картины Тенирса, да и почти все картины голландской и фламандской школ, спасает от презрения еще и то, что мерзкие фигуры у них весьма естественно мерзки.

В Дюссельдорфе или Дрездене я видел *Кабана* Снейдерса. Он разъярен; налитые кровью глаза сверкают; шерсть взъерошена, из пасти клочьями падает пена; я никогда не видел изображения столь устрашающего и правдивого. Если бы живописец не написал ничего, кроме этого животного, он все же почитался бы искуснейшим художником.

В любом жанре предпочтительнее быть причудливым, нежели холодным.

Я видел в Дюссельдорфе *Паяца* Герарда Доу. Это картина, которую нужно видеть и о которой невозможно рассказать. Это не подражание, это — сама природа, правдивость, не постигаемая воображением, исполненная чрезвычайного вкуса. Напрасно стали бы искать в картинах более возвышенных столь тонкие черты лица. Я никогда не видел такого яркого изображения жизни. Неудивительно, что почти все картины голландцев и фламандцев малы по размерам, — они предназначались для их жилищ.

Не внутреннее ли расположение наших жилищ виной тому, что ныне пришла в упадок живопись больших полотен? Скульптура еще держится, ибо резец обтесывает мрамор лишь для храмов и дворцов.

Поправки, вносимые мастером в первоначальные наброски, итальянцы называют pentimenti*. Это выражение мне нравится. Pentimenti Рембрандта увеличили количество его творений на несколько фолиантов.

Хотелось бы, чтобы мне объяснили, почему оборотная сторона прекрасных античных медалей почти всегда выполнена небрежной рукой? Быть может, это лесть? Или желание, чтобы ничто не соперничало с изображением государя?

Живопись также бывает льстива; с первого взгляда эта лесть подкупает, но вскоре приедается.

Я говорил о лести в манере исполнения. Бывает еще и другая лесть — в идее картины; ее средство — аллегория. Аллегорию пишут в честь того, о ком нечего сказать. Это своего рода ложь, неясность которой спасает ее от презрения.

Странно, что все наши незначительные литераторы неустанно твердят единственное полустишие Горация, какое им известно:

Ut pictura poesis erit...**.

Не потому ли, что они в живописи неустанно восхищаются драматизмом и изгоняют его со сцены?

O imitatores, servum pecus...***.

* Раскаяния (*итал.*).

** «Чтобы живописью стала поэзия...» (*Гораций.* Наука поэзии, 289; пер. М. Гаспарова).

*** «О подражатели, стадо рабов...» (*Гораций.* Послания, I, 19, 19; пер. М. Дмитриева).

1. *Грёз.* Портрет Д. Дидро

САЛОН 1767 ГОДА

2. *Л. М. Ванлоо.* Портрет Дени Дидро

3. *Вьен*. Св. Дени, проповедующий во Франции

4.*Мадам Тербуш.* Мужчина с рюмкой в руке, освещенный свечой

5.*Робер.* Римская гавань

6.*Рослен.* Портрет Мармонтеля

7.*Робер.* Гавань Рима, украшенная различными памятниками древнего и нового зодчества

8. *Дуайен.* Чудесное исцеление

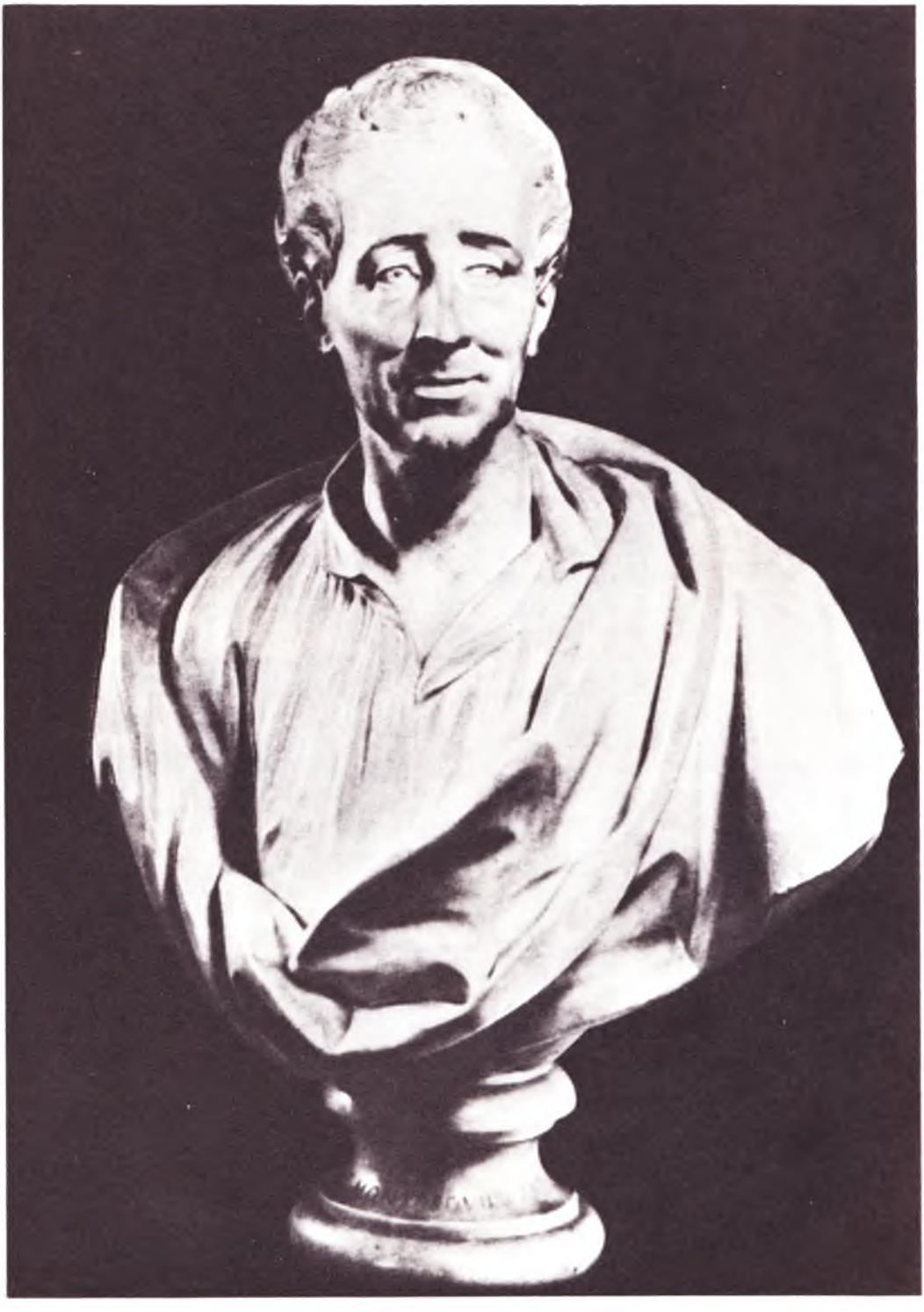
9. *Лагрене.* Умирающий дофин, окруженный семьей

10. *Венво.* Апофеоз принца Конде. Миниатюра

11. *Тараваль.* Геракл-младенец, душащий змей в колыбели

12. *Лутербур.* Битва

13. *Лутербур.* Пейзаж с животными



14. *Ж. Б. Лемуан.* Бюст Монтескье. Мрамор

15.*Фрагонар.* Хоровод амуров

16.*Вассе.* Медальон с портретом графа Кайлюса. Мрамор

17.*Латур.* Портрет Пьера Демура. Пастель

18. *Ж. Б. Лемуан.* Бюст Трюдена. Мрамор

19. *Аллегрен.* Купальщица. Мрамор

20. *Дюрамо.* Смерть св. Франциска Сальского

21. *Демарто.* Два Амура (с работы Буше)

22. *Кошен.* Людовик VII

23. *Демарто.* Женская голова

24. *Лампрер.* Апофеоз Беллуа
(с работы Жоллена)

САЛОН 1769 ГОДА

25. *Лагрене*. Психея, посещающая заснувшего Амура

26. *Алле*. Умирающий царь Скил, дающий советы своим детям

27. *Лагрене*. Марс и Венера, застигнутые Вулканом

28.*Гютен.* Служанка-саксонка

29.*Бодуэн.* Целомудренная натурщица

30. *Лепренс.* Русская пляска

31. *Лепренс.* Христос в храме

32. *Лутербур.* Кораблекрушение

33.*Брене*. Эфра, показывающая своему сыну Тезею место, где его отец спрятал оружие

34.*Грёз*. Септимий Север и Каракалла

35. *Грёз.* Девочка, играющая с черной собакой

36. *Грёз.* Портрет художника Жора

37. *Грёз.* Смерть отца семейства, оплакиваемого детьми

38. *Грёз.* Смерть отца, покинутого детьми

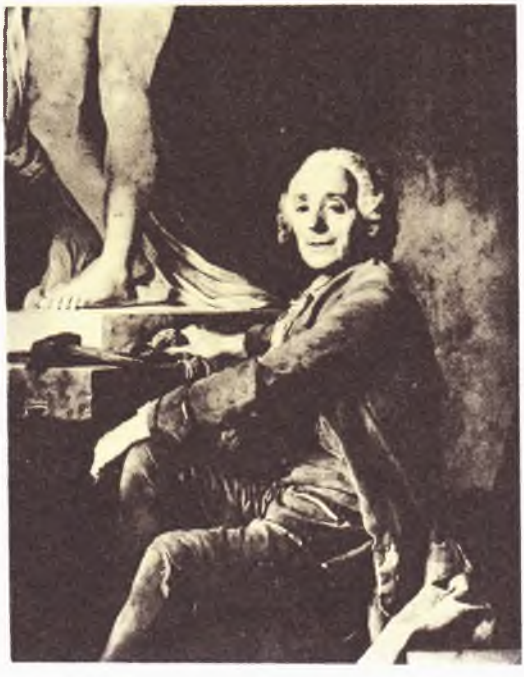
САЛОН 1775 ГОДА

39. *Шарден*. Автопортрет. Пастель

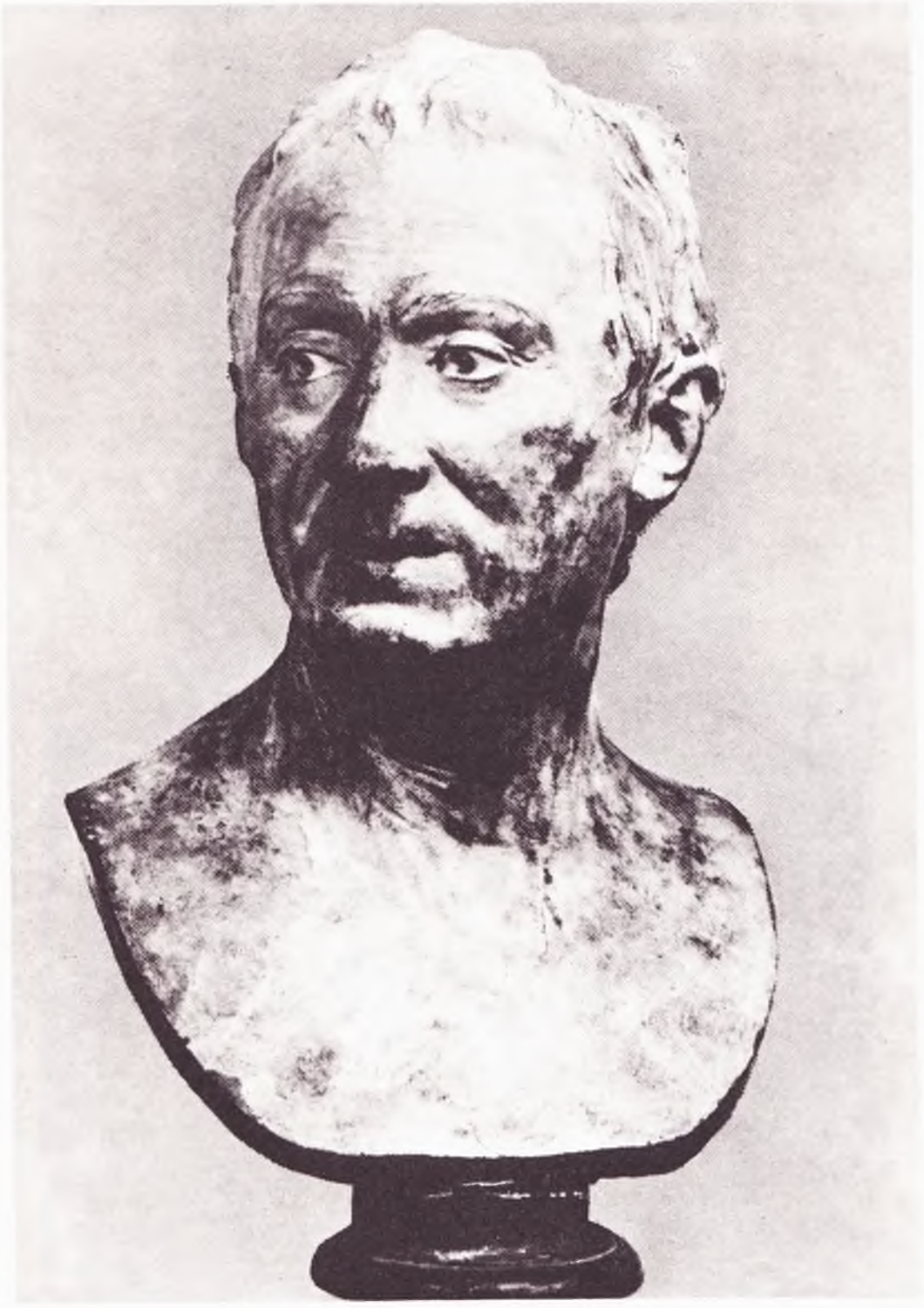
40. *Лепренс.* Прорицатель

41. *Шарден.* Автопортрет. Пастель

42—43. *Леба́*. Две гравюры с работ Верне



44. *Дюплесси*. Портрет Аллегрена



45. *Гудон*. Бюст Дени Дидро. Терракота

САЛОН 1781 ГОДА

46. *Лагрене-младший.* Давид, глумящийся над побежденным Голиафом

47. *Леписье.* Набожность Фабия Дорсо

48. *Лагрене-старший.* Амур утешает Живопись

49. *Бертелеми.* Аполлон и Сарпедон

50. *Менажо.* Смерть Леонардо да Винчи

51. *Давид.* Св. Рох и зачумленные

52. *Давид.* Велизарий

53.*Дежу*. Маршал Катина́. Терракота

54.*Пажу*. Блез Паскаль. Терракота

55.*Гудон*. Маршал Турвиль. Терракота

Тот, кто перешел от трагического к комическому, сделал совсем другой шаг.

В живописи, как и в поэзии, встречается галиматья. Посмотрите на *Гробницу маршала д'Аркура* в соборе Парижской богоматери[48].

Венера с черепахой — это Венера-домоседка и девственница; с дельфином же или с голубями — это Венера-распутница.

Есть несколько картин Лересса, замечательных по своей красоте, но столь непонятных, что никто еще доныне не мог объяснить их сюжет.

О КРАСОТЕ

В тот момент, когда художник думает о деньгах, он теряет чувство прекрасного.

Все, что было сказано об эллиптических, круговых, извилистых, волнистых линиях, — все это вздор... Каждая часть тела имеет свою линию красоты, и линия глаза — иная, чем линия колена. И если волнистая линия образует наиболее красивое очертание человеческого тела, то какой из тысячи волнистых линий должны мы отдать предпочтение?

Говорят: «Пусть ваши контуры будут ясно выражены» — и добавляют: «Пусть они будут воздушны». Не противоречит ли одно другому? Нисколько, но одно совместимо с другим лишь в самой картине.

Итальянцы обозначают эту воздушность словом «sfumato»*, и мне казалось, что благодаря этому sfumato взор свободно скользил вокруг нарисованного, искусство очерчивало то, что принуждено быть скрытым, и притом с такой выразительностью, что взгляд как будто проникал по ту сторону контуров. Если я и ошибаюсь в определении чего-либо, то, надеюсь, художники не забудут, что я — литератор, а не живописец. Я рассказал, что видел: мне казалось, что очертания тонут в легкой дымке.

Два явления, весьма близкие друг другу: живопись стремится показать нам предметы немного затуманенными, и офорты иногда нравятся нам больше, чем гравюры, выполненные твердым резцом. Это верно, особенно в отношении пейзажей. Нет ничего привлекательнее прекрасного лица, полускрытого легким флером.

Вообразите, что перед вами — шар. Та часть его, что ускользает от ваших взоров, неопределима, неясна, лишена резких, отчетливых очертаний, различаемых зрением. Ее граница изменяется в зависимости от формы тела: в округлой женской руке она дальше, чем в жилистой, мускулистой руке грузчика. В одном случае контуры более отчетливы, в другом — более расплывчаты. Мне нравятся эти термины, принятые в искусстве, по крайней мере в том смысле, в каком я их понимаю.

У красоты всего лишь одна форма.

Прекрасное — это лишь истинное, возвышенное благодаря обстоятельствам возможным, но редким и чудесным. Если есть боги, то есть и дьяволы; и почему бы не могли совершать чудеса как те, так и другие!

Хорошее — это лишь полезное, ставшее возвышенным благодаря возможным и чудесным обстоятельствам.

* Дымка (*итал.*).

Бóльшая или меньшая степень возможности порождает правдоподобие. Обычные обстоятельства создают возможность.

Искусство состоит в том, чтобы смешивать обстоятельства обычные с чудесными и чудесные обстоятельства — с обычными сюжетами.

«Чудесный» и «необычайный» здесь равнозначащи. Так, иное чудесное заставляет смеяться или плакать; свойство его — возбуждать удивление или изумление.

Беседуйте время от времени с ученым, но советуйтесь с человеком мягким и чувствительным.

О ПРИЧУДЛИВЫХ ФОРМАХ

Если я знаю, что почти все народы на земле прошли через рабство, почему отвергать мне кариатиды? Мой ближний, согбенный под тяжестью карниза, не столь неприятен мне, как если бы он пресмыкался в пыли перед тираном.

Мой вкус не оскорбляют ни стоящие попарно колонны, которые усиливают во мне сознание безопасности, ни колонны с каннелюрами, утолщенные или облегченные волей художника и в зависимости от выбора каннелюр.

Что касается пьедесталов, то я охотно уступил бы их вам, если бы без них мне не приходилось много раз видеть среди зелени лишь половину скульптуры. Это достаточно изящные украшения в густых рощицах, которые оставляют видимой лишь верхнюю часть композиции.

О КОСТЮМЕ

Когда одежда какого-нибудь народа убога, искусство должно пренебречь ею. Что может поделать скульптор с нашими куртками, штанами и с пуговицами, нашитыми в два ряда?

Разве не прекрасен для воспроизведения придворный или судейский парик?

Есть Венера, о которой умолчали и Ларше и аббат Лашо[49]: это Венера mammosa* — единственная, какую почитали фламандская и голландская школы.

Грации, спутницы Венеры Урании, одеты; Грации, спутницы Венеры — богини сладострастия, обнажены.

Три вида одежды римлянок: белая «стола» женщин знатных, черная «стола» вольноотпущенниц и пестрое платье простолюдинок. Однако я никогда не брошу упрека художнику в том, что он не знает этих стесняющих различий или пренебрежет ими.

РАЗЛИЧНЫЕ ХАРАКТЕРЫ ЖИВОПИСЦЕВ

Книббергеи и Ван Гойен, пейзажисты, и Перселлис, маринист, побились об заклад: кто из них напишет лучшую картину в течение одного дня; судьями были их друзья, присутствовавшие при этом состязании.

Книббергеи поместил полотно на мольберт; казалось, он брал с палитры уже совсем готовые небеса, дали, скалы, ручьи, деревья.

* Полногрудая (*латин.*).

Ван Гойен залил полотно светлыми и темными красками, нагромоздив хаос, из которого с неимоверной быстротой возникали то река, то берег, то множество кораблей и различных фигур.

Между тем Перселлис оставался недвижим и задумчив; но вскоре все увидели, что часы размышлений не пропали даром. Он написал марину, получившую всеобщее одобрение. Его соперники раздумывали лишь во время работы; Перселлис же обдумал все прежде, чем взять в руки кисть. Я прочел об этом у Хагедорна.

Не сомневаюсь: наши художники скажут, что все эти три живописца написали плохие картины. Между тем Цицерон произнес ex abrupto* превосходнейшую речь, что столь же поразительно, как и написать картину в один день.

Вот мнение Верне в себе самом: «В любой из частностей моего жанра найдется художник, превосходящий меня; но в целом я занимаю не последнее место».

Каждый живописец пишет в своем жанре. Один любитель заказал художнику, набившему руку на цветах, написать льва. «Охотно, — ответил тот, — но знайте, что мой лев и роза будут похожи как две капли воды».

У каждого гравера есть свой излюбленный живописец. Не разъединяйте их, иначе ваш Рембрандт и Тициан будут похожи как две капли воды.

Между тем Вилль превращается в Риго, работая с произведениями Риго, в Нитшера — с Нитшером. Но много ли художников, подобно Кошену, усвоили главнейшие правила всех видов живописи и в каждой школе шли верным путем?

Хотя природа всего лишь одна и существует всего лишь один хороший способ подражать ей, — способ, передающий ее с наибольшей силой и правдивостью,— каждому художнику дозволено иметь свою собственную манеру; нужно быть неуступчивым лишь в том, что касается рисунка. Есть только один хороший способ подражать ей. — Но разве каждый литератор не обладает своим стилем? — Согласен. — И разве этот стиль — не подражание? — Согласен и с этим; но где тот образец, которому подражают? В вашей душе, в уме, в более или менее живом воображении, в сердце творца, более или менее пылком. Не следует смешивать образец, находящийся в душе, с образцом, находящимся вовне. — Но не случается ли иной раз и литератору изображать пейзаж или сражение? Разве тогда образец не находится вовне? — Да, находится; но выражение его физически не имеет цвета; оно — не синее, не зеленое, не серое, не желтое; иначе выражение было бы невозможным для него; иначе, если бы богатство языка позволяло и если бы язык располагал восемьюстами девятнадцатью выражениями, соответствующими восьмистам девятнадцати тонам палитры, пришлось бы выбирать единственное, точно передающее цвет предмета, под угрозой стать фальшивым. Живописец точен, описание же, претендующее на живописность, всегда неясно. Я не в силах ничего прибавить к картине художника; мой глаз неспособен увидеть более того, что на ней изображено; но сколь бы завершенной ни казалась картина, создаваемая литератором, художнику, который вознамерился бы перенести это описание на холст, пришлось бы делать все заново. Как бы ни был правдив Гомер в любом из своих описаний, как бы обстоятелен ни был Овидий в любой из своих «Метаморфоз», ни тот ни другой не подскажут художнику ни одного мазка кисти, ни одного оттенка — даже когда они называют цвет. Облегчили ли художнику его работу слова Овидия, что «волосы Аталанты, черные как вороново крыло, развевались по ее плечам, белым как слоновая кость»?[50] Поэт приказывает живопис-

* Экспромтом (*латин.*).

цу, но приказание, которое он ему дает, может быть выполнено при наличии длительного опыта, долгих лет учения и таланта. Поэт сказал:

Quos ego!
Sed motos praestat componere fluctus...*—

и картина его готова. Пусть теперь Рубенс напишет свою[51].

Иные картины, первый набросок которых сделан с пылкостью, не терпят анализа, подобно иным лирическим произведениям.

Жанр портрета так труден, что, по словам Пигаля, он никогда не создавал портрета, не испытав желания его бросить. И в самом деле, именно в лице человека сосредоточены жизнь, характер и выражение.

Когда портрет пишут при свете лампы, все выпуклости и впадины чувствуются лучше. Тень гуще на впадинах, свет ярче на выпуклостях.

Выполнение деталей указывает, насколько верно исполнены массы. Если массы слишком велики, деталям остается чересчур много места; если массы чрезмерно малы, деталям не хватает места.

Знает ли живописец толк в скульптуре? Знает ли скульптор толк в живописи? Без сомнения; но живописец не ведает того, чего не хватает скульптору, а скульптор — чего не хватает живописцу. Каждому трудно судить, какой степени мастерства можно достичь в другом искусстве и чего можно ожидать от другого художника.

ОПРЕДЕЛЕНИЯ

АКЦЕНТ. Слово «акцент» относится почти исключительно к освещению. Им пользуются, чтобы выделить какой-либо предмет или часть его. Световой акцент законен лишь в картине; в иных случаях он может показаться неоправданным.

АКСЕССУАРЫ. Великое искусство — уметь быть небрежным в аксессуарах. Необходимость этой небрежности проистекает из скудости искусства. Природа иной раз бывает неблагодарной, но небрежной — никогда.

Слишком тщательно отделанные аксессуары нарушают взаимозависимость между частями картины.

Оборотная сторона всех античных медалей выполнена небрежно.

Допустимее пренебрегать аксессуарами в больших картинах, чем в малых.

Пуссен собирал в соседних с Тибром деревнях камни, мох, цветы и так далее, приговаривая: «Это все мне пригодится».

ЦЕЛЬНОСТЬ. Цельность в картине — так говорят о согласованности ее освещения и цвета.

О ВКУСЕ. Нет почти ни одного искусства, могущего достичь хоть некоторого совершенства без практики и общественных школ рисования. Нужна не одна школа, а сотни. Страна, где учили бы рисовать, как учат писать, вскоре перегнала бы остальные страны во всех искусствах.

* «Вот я вас! А теперь пусть улягутся пенные волны...» (*Вергилий*. Энеида, I, 135; пер. С. Ошерова).

Как назвать изобретателя? Гением. Какого же звания удостоится тот, кто довел первоначальное изобретение до совершенства, столь нас изумляющего? Того же самого. Так эхо веков повторяет величественный эпитет, которого, однако, недостойны те, кто замыкает этот ряд.

Минерва из века в век бросает наземь свою флейту, и всякий раз находится Марсий, поднимающий ее. Но с первого обладателя этого имени живьем содрали кожу[52].

О КОМПОЗИЦИИ. Милиус, молодой живописец, руководил школой Герарда Доу, когда тот состарился. Он давал уроки вместо старика и вручал ему плату за обучение. Во время последней войны Милиус взялся доставить лекарство отцу одного из своих друзей. Отец лежал больным в окрестностях Лейпцига, сын — в самом городе. Милиус, заподозренный в шпионаже, был схвачен пруссаками и брошен ими в тюрьму, по выходе из которой скончался[53].

Какое множество прекраснейших сюжетов доставили бы художникам жестокости пруссаков в Саксонии, в Польше — всюду, где только они оказались победителями!

В женской фигуре трудно согласовать грацию с высоким ростом, а в мужской — с силой.

Высота фигуры не должна без нужды превышать размер ее головы более, чем в восемь раз.

Крепкие мускулы бывают в зрелом возрасте; у стариков они слабы и вялы, у детей их вовсе не видно.

Ни чрезмерной пылкости, ни чрезмерной робости! Пылкость ведет к мазне, робость — к неуверенности. Предварительное знание того, что намереваешься сделать, дает смелость и легкость.

У каждой части тела — своя собственная выразительность. Советую художникам изучать выражение рук. Выражение, подобно крови и нервным волокнам, сквозит во всей фигуре, пронизывает ее всю.

Копировать нужно Микеланджело, а исправлять свои рисунки по Рафаэлю.

То, что голова должна быть повернута к плечу, поднятому выше, кажется мне принципом механики. Делаю исключение лишь для умирающего. Художник может по своему желанию откинуть его голову вперед, назад — в любую сторону, как покажется ему удобнее.

Я ошибся: полагаю, что следует сделать исключение также для человека, занятого каким-либо определенным делом. Не уверен, наклонена ли голова *Флейтиста* в Тюильри к опущенному плечу. Надо бы проверить это[54].

Если женщину преследует грабитель и ее правая рука поднята вверх и протянута вперед, то правое ее плечо будет, конечно, выше левого; именно поэтому, движимая чувством страха, она повернет голову, чтобы посмотреть, близок ли преследователь, и оглянется через левое плечо.

Изображая какой-либо мускул в действии, художник, изучивший анатомию, увереннее передаст также и движение противодействующего мускула.

ПРИМЕЧАНИЯ

САЛОН 1767 года

Открытию Салона, состоявшемуся 25 августа 1767 года, предшествовало несколько выставок меньшего масштаба и значения: выставка миниатюр, пастелей и рисунков на площади Дофин и выставка у продавца картин Винсента летом 1766 года, выставка ваз и скульптур Севрской фарфоровой мануфактуры, экспозиция конкурсных работ в области архитектуры зимой и осенью того же года. Из других событий художественной жизни этих лет внимание французских любителей искусства и интерес журналистов привлекли распродажа картин крупного коллекционера живописи Ж. Жюльена (март 1767 года) и выход ряда книг по истории и технике живописи, рисунка, скульптуры. Многие французские художники откликнулись на кончину дофина (1765) и его супруги (1766): Кошен, Шеню, Дюфер, Лагрене посвятили свои работы этому событию; ряд живописцев, архитекторов и сам Дидро участвовали в разработке проектов гробницы, строительство которой осуществил Г. Кусту.

По свидетельству журналов «Аннэ литтерер», «Меркюр де Франс» и др., общественный интерес сразу вызвали выставленные в Салоне произведения Дуайена, Вьена, Леписье, Бодуэна, скульптуры Лемуана, Гуа, Пажу. Пастели Латура, не обозначенные в каталоге, также оказались в центре внимания. В то же время пресса отметила, что в Салоне отсутствовали картины нескольких крупных мастеров (Пьера, Буше, Грёза и других). В рецензиях, появившихся в журнале «Аван-курер» и др., подробного разбора удостоены полотна Лагрене, Верне, Каффиери; рецензент из журнала «Меркюр де Франс» аббат Делагард подчеркнул достоинства картин Дуайена, а другой рецензент того же журнала (его отчет о Салоне был напечатан без подписи автора) указал на близость творчества своих соотечественников произведениям классиков европейской живописи. В рецензии, помещенной в «Аннэ литтерер», придирчиво разбирается техническая сторона выставленных в Лувре работ, особенно портретов; наивысшей похвалы удостоен Лагрене. В «Тайных записках» Бошомона (1767) проанализированы все разделы Салона; лучшими в живописи признаны Дуайен и Юбер Робер, высоко оценена графика. Подробнее о событиях художественной жизни Франции в 1766—1767 годах, о Салоне и сопровождавшей его прессе см. примечания Ж. Сезнека и Ж. Адемара к Салонам (т. 3, Оксфорд, 1963).

Работа Дидро о Салоне 1767 года была начата в сентябре 1767 года, а закончена только в ноябре 1768-го. Приложение О манерности было написано в декабре 1768 года.

Самый большой по объему, Салон 1767 года отразил личные впечатления Дидро от прогулок в Гранвале, где философ работал в течение нескольких месяцев, отзвуки его бесед и споров об искусстве с друзьями (с аббатом Галлиани, с Д. Голицыным, с г-жой Лежандр). Как это было и в предыдущих Салонах, Дидро делится с читателями своими воспоминаниями о художниках, размышлениями об увиденных им собраниях живописи, о театральных постановках, о прочитанных книгах и т. д. Как и раньше, Дидро опирается в своих рассуждениях об искусстве на современные ему исследования по эстетике (Хогарта, Уэбба). Французские комментаторы Салона усматривают целый ряд перекличек в этой работе Дидро с «Философскими исследованиями о происхождении наших идей прекрасного и возвышенного» Э. Бёрка, вышедшими в 1759 году, которые исследователи творчества Дидро связывают с предромантизмом (см.: Ж. Мэ, Ж. Сезнек).

Поскольку объем Салона 1767 года оказался большим и работа над ним затянулась, М. Гримм решил опубликовать его в виде отдельного приложения к «Корреспонданс литтерер». Полный рукописный текст Салона имеется в Ленинграде. В 1798 году Ж. А. Нежон напечатал Салон 1767 года в выпущенном им Собрании сочинений Дидро.

[1] Дружеские отношения и переписка со скульптором Э. М. Фальконе завязалась у Дидро в 1765 году. Осенью 1766 года Фальконе отправился в Россию, куда был приглашен Екатериной II по рекомендации Вольтера и Дидро; вернулся в Париж только в 1778 году.

[2] Здесь М. Гримм, по своему обыкновению, внес в текст Салона уточнение, из которого становит-

ся понятным, что под словами «нашего друга» Дидро подразумевал философа и коллекционера картин барона Гольбаха.

[3] Дидро имеет в виду переводы Вергилия, сделанные П. Ф. Дефонтеном (1743), и переводы поэм Гомера, выполненные П. Ж. Битобе (1764 и 1785).

[4] Это уже второе (после Опыта о живописи) упоминание о намерении Дидро совершить такое путешествие вместе с Гриммом. Намерение это и в самом деле не осуществилось. Рафаэля, Тициана и других мастеров итальянского Возрождения, а также фламандских и голландских классиков Дидро знал в 1767 году только по французским коллекциям. Путешествие в Германию и Голландию было им совершено лишь в 1773 году.

[5] Аукцион картин, принадлежавших этому коллекционеру, был устроен в марте 1767 года. Дружеские отношения с князем Д. Голицыным, покупавшим в Европе картины для Екатерины II, способствовали пробуждению у Дидро интереса к делам, связанным с распродажей антикварных коллекций и собраний живописи. В 1768—1769 годах он сам хлопотал о том, чтобы Екатерина II купила часть продававшейся тогда коллекции Гэнья.

[6] Дидро имеет в виду картину *Работы в морском порту* (1750) из коллекции Ж. Жюльена.

[7] Дж. Вазари рассказал в «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550) о том, что итальянский художник Корреджо умер в 1534 году в результате лихорадки, последовавшей якобы после того, как он в жаркий день нес тяжелый мешок с медными монетами, которыми капитул Пармского собора расплатился с ним за сделанные в соборе фрески.

[8] Имеется в виду картина *Собака* кисти Ж. Б. Удри, принадлежавшая барону Гольбаху и висевшая в его доме на улице Рояль, который друзья в шутку называли «наша синагога».

[9] Комментаторы (Ассеза, Сезнек) видят здесь возможный намек на К. А. Ватле, отдавшего посредственному художнику Рослену, а не знаменитому Грёзу заказ на картину *Семейство Ларошфуко*, что вызвало возмущение и Дидро и Гримма (см. т. 1, примеч. 93 к Салону 1765 года).

[10] Речь идет о четырех аллегорических композициях Лагрене, выставленных в Салоне 1767 года. Оценку и описание их см. в тексте Салона ниже. Картины были написаны для лангедокского сборщика налогов.

[11] Дидро излагает здесь мысли Платона об истине («Республика», 596—599).

[12] Сам Дидро сделал здесь примечание: «В школе живописи «заниматься карикатурой» означало величественно задрапировать фигуру натурщика, которым по очереди бывали все ученики класса».

[13] Видимо, имеется в виду статуя *Боргезский боец* греческого скульптора Агасия (Лувр).

[14] См. т. 1, примеч. 8 к Салону 1765 года.

[15] Одна из подписчиц «Корреспонданс литтерер», Дидро познакомился с ней в 1765 году (см.: Сезнек).

[16] Дидро изображен в халате, подаренном ему г-жой М. Т. Жоффрен и ставшем поводом для написания философом Плача по моему старому халату.

[17] Строки из лирической трагедии П. Метастазио «Покинутая Дидона» (1724; акт I, сцена 17).

[18] Гравюра по рисунку пастельным карандашом Грёза была сделана О. Сент-Обеном в 1766 году.

[19] В письмах к Софи Воллан Дидро рассказал услышанный от аббата Галлиани анекдот о венецианском проповеднике, который старался отвлечь внимание толпы от кукольного балагана и для этого показывал распятие, крича: «Ваш Пульчинелла — просто болван, а вот у меня — настоящий Пульчинелла!» Этот анекдот повторил Гримм в своем примечании к тексту Салона 1767 года.

[20] Портрет, сделанный малоизвестным художником Ж. Б. Гараном в 1760 году, гравировал по просьбе Гримма П. Шеню.

[21] Ученица Фальконе, а затем его помощница по работе над памятником Петру I в России, Мари Анна Колло сделала бюсты Дидро, Вольтера, Фальконе, Екатерины II и других знаменитых людей. Бюст из обожженной глины был сделан для Гримма. Мраморный бюст Дидро работы М. А. Колло (1772) находится в Эрмитаже.

[22] Дидро имеет в виду комедию Фавара; но, по мнению Сезнека и Адемара, философ ошибся, приписав эпизод с платьем комиссара этой комедии: подобная сценка имеется в анонимной одноактной пьесе «Трактир», дававшейся в «Комеди Франсез» в 1765 году.

[23] Ж. Ф. Готье Даготи разработал в 1749 году способ печатания гравюр в четыре цвета; но при применении его метода печать получалась нечеткой и темной (см.: Сезнек).

[24] Здесь идет речь об одной из трех картин, заказанных для покоев польского короля Станислава Лещинского. М. Гримм добавляет в этом месте Салона следующее: «Если этой картине и недостает мастерства, нужно также сказать, что никогда еще не избирался более удачный сюжет для картины, призванной украшать дворец короля Польши. Какой урок для нации, которая намерена положить в основание своей свободы единодушие выбора! Ян Собеский перед смертью не мог бы преподать своему народу более возвышенного урока, чем тот, что был преподан царем Скилом его многочисленной семье. Но ведь вы хорошо знаете, чему служат уроки, и мы всякий день видим, легко ли мудрости просвещать нацию относительно ее истинных интересов и объединять ее во имя справедливости и разума».

[25] То есть для парижской церкви св. Роха.

[26] Речь идет о статуе богоматери с младенцем, работы скульптора Антонио Реджи, находившейся в церкви Карм-Дешо, а затем перенесенной в собор Нотр-Дам (см.: Ассеза, Сезнек).

[27] Построенный в XII веке, но много раз перестраивавшийся мост в самой старинной части Парижа; соединяет остров Сите с набережной Сен-Мишель.

[28] Дидро имеет в виду г-жу Жоффрен; из-за ее непомерной требовательности и придирок Буше передал Вьену заказ на картину *Воздержанность Сципиона* (см.: Сезнек).

[29] См. т. 1, примеч. 22 к Салону 1765 года.

[30] Картина *Святой Григорий, папа* предназначалась для ризницы церкви Людовика Святого в Версале.

[31] См.: «Илиада», V, 356, 860, 867.

[32] То есть св. Женевьеву.

[33] *Ф. Рабле.* Гаргантюа и Пантагрюэль, гл. XIII.

[34] См. т. 1, примеч. 24 к Салону 1763 года.

[35] См. т. 1, примеч. 19 к Салону 1763 года.

[36] См. т. 1, примеч. 16 к Салону 1765 года.

[37] Имеются в виду учителя каллиграфии. Россиньоль — также автор статьи «Письмо» в Энциклопедии (см.: Ассеза, Сезнек).

[38] Подразумевается памфлет Вольтера «В защиту моего дяди», напечатанный в 1767 году как ответ Ларше на его критику «Философии истории».

[39] Речь идет о Софи Воллан.

[40] См. т. 1, примеч. 6 к Салону 1759 года.

[41] «Илиада», XIV, 341—359.

[42] То есть *Меркурий, подвязывающий крылатые сандалии* (Лувр).

[43] Согласно греческому мифу, дочь эфиопского царя Андромеда была отдана на съедение морскому чудищу; сын Зевса Персей спас Андромеду и привез в Аргос.

[44] Сюжет взят из «Одиссеи» (XXIII): после долгих странствий Одиссей возвращается домой вместе с сыном Телемаком; не узнанный никем, он расправляется с претендентами на руку своей жены и только после этого открывает Пенелопе, кто он.

[45] Герои поэмы Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим».

[46] Пийо — оперный певец, мадемуазель Дюбуа — актриса.

[47] То есть персонажей героических поэм «Неистовый Орландо» Ариосто и «Освобожденный Иерусалим» Тассо.

[48] Имеется в виду «Похвала принцу» А. Л. Тома (1732—1785).

[49] См. т. 1, Салон 1765 года.

[50] Картина была выполнена по заказу наставника дофина, герцога де Лавогюйона.

[51] В 1766 году Екатерина II выдала Дидро (ставшему «библиотекарем» купленной ею библиотеки философа) жалованье на пятьдесят лет вперед.

[52] Картина Н. Пуссена, написанная в 1644—1648 годы.

[53] Издатель Салона 1767 года Нежон свидетельствует, что такая беседа на самом деле состоялась между ним и Дидро на выставке в Лувре.

[54] То есть домой к барону Гольбаху, особняк которого друзья в шутку именовали «синагогой».

[55] Старинная долговая тюрьма в Париже. Снесена в 1780 году.

[56] Картина *Архангел Михаил* не была послана К. Беллем в Салон 1767 года, хотя ее название и фигурирует в каталоге. Белль вообще не выставлялся в Салонах с 1759 года (см.: Сезнек).

[57] Как явствует из каталога, эта картина предназначалась для какой-то провинциальной церкви.

[58] Ж. Ж Башелье открыл в 1766 году бесплатную школу рисования.

[59] Картины *Инструменты для исполнения военной музыки* и *Инструменты для исполнения гражданской музыки* (1767) предназначались для музыкального зала в королевском дворце Бельвю.

[60] Эта поездка в деревню и эти романтические прогулки вокруг живописного замка — плод вымысла автора. Но — характерный прием повествовательной манеры Дидро — в вымышленных эпизодах участвует реальное лицо — «наставник детей хозяина дома», геометр и философ аббат Жан Поль Гюа де Мальв.

[61] «Георгики» — дидактическая поэма Вергилия.

[62] Аббат Ф. Р. Лаблеттери перевел «Анналы» Тацита в 1755—1768 годах.

[63] Аббат П. Ф. Дефонтен перевел в 1743 году сочинения Вергилия.

[64] Речь идет об изречении за № 99 из книги Ларошфуко «Размышления, или Моральные изречения и максимы». Это изречение входило в первое издание книги (1665); позже автор исключил его из основного текста (см.: Ассеза).

[65] Плутарх рассказал в «Сравнительных жизнеописаниях», что персы, будучи в сговоре со спартанцами, желавшими отомстить афинскому военачальнику Алкивиаду за нанесенное им поражение, ночью окружили и подожгли дом героя. Алкивиад погиб, защищая свое жилище. Трагедия «Алкивиад» написана английским поэтом XVII века Т. Отвеем.

[66] Имеется в виду заговор испанского посла в Венеции маркиза де Бедмара (1572—1655), целью которого было разрушить союз Венеции с Францией и установить в Венеции испанское господство. Заговор (1618) был тщательно продуман и опирался на серьезные силы; заслуга его организации принадлежала Бедмару, человеку дальновидному и тонкому политику. Заговору Бедмара посвятил свою трагедию «Спасенная Венеция, или Раскрытый заговор» (1682) Т. Отвей.

[67] Имеется в виду герой трагедии Т. Корнеля «Граф Эссекс» (1678), казненный фаворит английской королевы Елизаветы.

[68] Дидро говорит о трагедиях «Гораций» П. Корнеля (1641) и «Катон Утический» Аддисона (1713).

[69] Трагедия «Тиран Дионисий» (1748) имела большой успех благодаря блестящим исполнительницам — двум актрисам-соперницам — мадемуазель Госсен и мадемуазель Клерон. Но этот успех не повторился: другие трагедии Мармонтеля («Аристомен», 1749; «Клеопатра», 1750; «Гераклиды», 1752) были неудачны. Провалы последующих трагедий, видимо, и побудили Дидро назвать «Тирана Дионисия» «первой и последней трагедией Мармонтеля».

[70] Публичная казнь графа Лалли, посаженного в Бастилию за неудачный исход военной кампании в Индии, состоялась в 1766 году.

[71] Тарпейская скала — скала в Риме недалеко от Капитолия; с нее римляне сбрасывали осужденных на смерть. Набережная Пеллетье была оборудована в конце XVII века на том месте, где к Сене спускалась старинная Гревская площадь — место публичных казней.

[72] Персонаж комедии А. Пирона «Метромания».

[73] В идеальном государстве, управляемом философской элитой, поэзия вредна, как полагает Платон, ибо она обращена к чувствам, а не к рассудку людей («Государство», II).

[74] *Вольтер.* Заира, акт IV, сцена 2.

[75] См. примеч. 6 к данному Салону.

[76] Такая характеристика, видимо, связана с образом жизни и родом занятий аббата де Латтеньяна: известный дебошир, он был однажды побит палкой за сочиненную им эпиграмму.

[77] О своих посещениях Латура Дидро сообщал в письмах к Софи Воллан (например, от 8 сентября 1765 года) и в Салоне 1769 года.

[78] Автопортрет Латура в шляпе с полями был выставлен в 1742 году, с него была сделана гравюра. Дидро спутал его с другим автопортретом Латура, сделанным пастелью в 1750 году. В том же 1750 году Перроно написал Латура пастелью, но этот портрет не соответствует описанию Дидро. Таким образом, здесь автор Салона неточен, приписывая Перроно более раннюю работу самого Латура (см.: Ассеза, Сезнек).

[79] О семейных делах богача Бертена, казначея ведомства особых поступлений, ходило много сплетен в связи со скандальным поведением его содержанки. Имя Бертена фигурирует в Племяннике Рамо и в письмах Дидро как символ пошлости и развращенности, процветающих в среде крупного финансового чиновничества.

[80] «Бал» — комедия Ж. Ф. Реньяра, но цитата взята из комедии Мольера «Амфитрион» (акт III, сцена 2).

[81] Эта картина была в 1766 году написана Н. Венво специально для вступления в Академию. Художник подарил ее правителю Бургундии принцу Конде.

[82] Имеется в виду комическая поэма Мармонтеля «Девять дней на Кифере» (1767).

[83] Декоратором Салона, как и прежде, был Шарден.

[84] Речь идет о картине Н. Пуссена *Аркадские пастухи* (Лувр).

[85] Дидро говорит о картине Н. Пуссена *Пейзаж со змеей* (Лондон, Национальная галерея).

[86] В греческой мифологии Мемнон — сын богини зари Эос, царь Эфиопии. Одна из двух колоссальных статуй, воздвигнутых в египетских Фивах, считалась изображением Мемнона; на рассвете эта статуя, поврежденная при землетрясении, издавала таинственный звук, который предание объясняло как приветствие Мемнона своей матери Эос.

[87] Посредственный стихотворец, поддерживаемый кардиналом Ришелье, но осмеянный прославленным поэтом Н. Буало, Жан Шаплен здесь фигурирует (как и сам Вуарио) в качестве примера бездарности, которой не под силу творить хорошие вещи, но иногда — по чистой случайности — удается привлечь к себе внимание.

[88] Легендарная покровительница Парижа, монахиня Женевьева была в Нантере пастушкой.

[89] В 1768 году поэт Ж. Сорен написал трагедию «Беверли», основываясь на вольном переводе известной трагедии английского поэта Э. Мура; переложение ее было сделано самим Дидро. Имеется в виду сцена 1 из последнего акта (см.: Сезнек).

[90] Герой философской повести Дидро Племянник Рамо.

[91] См. т. 1, Салон 1759 года, с. 26.

[92] Комментаторы отмечают, что у Гомера такой сцены нет (см.: Сезнек).

[93] О картине древнегреческого художника IV века до н. э. Тиманта *Жертвоприношение Ифигении* пишет Плиний в «Естественной истории» (XXXV, 10).

[94] См. т. 1, Салон 1763 года, с. 67, и Салон 1761 года, с. 35.

[95] Речь идет о Мишеле Ванлоо.

[96] Картину *Исцеление от чумы* Дуайен написал для часовни св. Женевьевы Целительницы в парижской церкви св. Роха. Там же была и картина Вьена *Святой Дени*, о которой Дидро говорит ниже.

[97] По-видимому, это реминисценция из оды «Бард» (1757) английского поэта Т. Грея (1716—1771), чьи «Оды» были присланы Дидро в 1766 году (см.: Сезнек).

[98] В 1767 году Дидро увлекся переложением на французский язык прославившихся на всю Европу «Отрывков старинных стихотворений, собранных в горной Шотландии», которые анонимно издал в 1760 году шотландец Дж. Макферсон. Здесь Дидро цитирует поэму «Фингал» (1762), воспевавшую победу древних шотландцев над датчанами (III век) и якобы сочиненную легендарным ирландскиим бардом Оссианом.

[99] То есть в стиле остроумной шутки, эпиграммы, веселого дружеского послания, сдобренного «галльским» юмором.

[100] Вольная реминисценция из «Илиады», где немало подобных описаний (см.: Сезнек).
[101] Картина, имевшая успех, предназначалась для брата г-жи Помпадур, маркиза де Мариньи.
[102] В 1767 году Академия не приняла в Салон картин Грёза из-за того, что он в течение нескольких лет откладывал работу над картиной «академического» содержания, необходимой для вступления в Академию.
[103] О замысле этой картины Дидро узнал от Бодуэна в 1765 году и критиковал его в Салоне за тот же год (см. т. 1, с. 147).
[104] То есть Буше.
[105] В каталоге Салона сообщалось, что полотна Лепренса должны были послужить в качестве образцов для изготовления гобеленов и потому художник писал их в особой манере — избегая цветовых и световых контрастов, четко выписывая все детали и т. п.
[106] В пущенной в распродажу коллекции Л. Ж. Гэнья (умер в 1768 году) находилась картина Тенирса *Сельская ярмарка* (1646).
[107] См. т. 1, Салон 1765 года, с. 169.
[108] Здесь Дидро развивает мысли, близкие размышлениям У. Хогарта в его «Анализе красоты» (1753). См.: Сезнек.
[109] Комедия Мольера.
[110] В Опыте о живописи (т. 1, с. 218).
[111] Юбер Робер, принятый в Академию в 1766 году, выставлялся в этом Салоне впервые.
[112] Имеется в виду высшее божество индуистской мифологии Брахма и «священный язык» жрецов-браминов, то есть язык санскритских, или ведических, рукописей. Анкетиль дю Перрон, открывший во время путешествия по Индии и опубликовавший в 1762 году священные манускрипты секты парсов на зендском языке («Зенд-Авеста»), сам изучал санскрит и издал целый ряд книг по истории Индии.
[113] То есть «Историко-критическое описание Италии», изданное в 1766 году аббатом Ш. Л. Ришаром.
[114] То есть вышедшего в 1734—1742 годах шеститомного труда Реомюра «Исследование по истории насекомых».
[115] См. введение к Примечаниям в т. 1, с. 243.
[116] Дидро говорит об известном злодее — персонаже сказки Ш. Перро, а также о смелом и благородном рыцаре — короле Ричарде Львиное Сердце, воспетом средневековыми трубадурами.
[117] Речь идет о романе аббата А. Прево «История Кливленда» (1731—1739).
[118] Сказка Мармонтеля.
[119] См. т. 1, примеч. 119 к Салону 1765 года.
[120] В комедии, написанной в 1706 году Д. А. Брюэем на основе старинного фарса об адвокате Патлене, есть эпизод, где один из персонажей говорит, что ему помог «его красильщик» (см.: Сезнек).
[121] Сюжет картины навеян эпизодом из греческой мифологии, рассказанным в «Библиотеке» Аполлодора (III, 5, 5): дочь фиванского царя Антиопа была застигнута в лесу Зевсом, принявшим образ сатира. Любовь бога стала для Антиопы началом длинной цепи несчастий.
[122] См. т. 1, примеч. 72 к Салону 1765 года.
[123] Этот портрет Дидро утрачен, но по нему были сделаны рисунок по эмали (Паскье выставил его в Салоне 1769 года, см. с. 243) и гравюра (1823 год, автор — Бертонье) для Собрания сочинений Дидро (см.: Сезнек).
[124] Швейцарский художник Ж. Э. Лиотар воспользовался протекцией маршала Мориса Саксонского, чтобы обрести известность при дворе Людовика XV.
[125] Г-жа Тербуш была избрана членом Болонской академии и имела звание живописца прусского короля; в 1767 году стала также членом Французской Академии художеств.
[126] См. примеч. 55 к данному Салону.
[127] Согласно легенде, византийский военачальник Велизарий, впав в немилость у Юстиниана, был лишен зрения и скитался, прося милостыню.
[128] Комментаторы сообщают, что г-н Ванек приехал в Париж из Льежа.
[129] Признанный в XVII веке авторитет в науке стихосложения С. П. Ришле составил свод правил для поэтов — книгу «Французская версификация, или Искусство красиво слагать и отделывать стихи» (1671).
[130] См. примеч. 84 и 85 к данному Салону.
[131] Речь идет о Ф. Б. Десэ, «причисленном» к Академии, но не принятом в нее.
[132] Место паломничества в Бургундии; там процветало ремесло изготовления «вертепов», о которых пишет Дидро.
[133] См. разбор картины Ж. Б. Десэ *Обращение Савла* в Салоне 1765 года и примеч. 58 к этому же Салону в т. 1.
[134] Эта картина Леписье была единодушно оценена журналами как наиболее удачная из всего представленного этим художником.
[135] Число «пятьдесят» здесь не следует понимать буквально. Автор «Нового Органона» выражал уверенность лишь в том, что его творения послужат потомкам и будут ими поняты глубже, чем современниками. Что касается трактата Леметра де Клавиля, то он с 1735 года был переиздан девятнадцать раз.
[136] Имеется в виду сборник «Описание искусств и ремесел», который Французская Академия наук начала готовить еще в 1675 году; его первый том вышел в 1761 году (см.: Сезнек).

[137] Имеется в виду высоко оцененная Дидро картина *Корес и Каллироя* (см. т. 1, Салон 1765 года, с. 177).

[138] То есть Юбера Робера.

[139] Картина, предназначенная для столовой королевского дворца Бельвю, должна была изображать осуждение Юпитером своего дерзкого и жестокосердного сына — богатого фригийского правителя Тантала, который, как гласит греческий миф, вздумал испытать всеведение олимпийских богов и подал им на пиру в качестве угощения мясо собственного сына Пелопа. Тантал был приговорен к вечной пытке голодом и жаждой: он не мог никогда дотянуться до висящих над ним фруктов и до струящейся вокруг воды.

[140] Эскиз написан на популярный у европейских живописцев сюжет из греческого мифа о Геракле: из ненависти к новорожденному сыну Зевса и смертной женщины Алкмены богиня Гера послала к колыбели Геракла и его брата двух ужасных змей, с которыми будущий герой вступил в единоборство; когда прибежали испуганная мать и служанка, змеи уже были задушены.

[141] См. т. 1, с. 185.

[142] Индийская полушелковая ткань.

[143] На картине изображен греческий философ Диоген, который жил подаянием, но в стремлении научить самого себя обходиться без милостыни и без сострадания людей нередко заставлял себя обращаться за помощью к неодушевленным предметам — камням, статуям и т. п., и, естественно, просьбы его в таких случаях оставались без ответа.

[144] См. примеч. 127 к данному Салону.

[145] Речь идет о философском романе Ж. Ф. Мармонтеля «Велизарий» (1767). Фронтиспис и три гравюры для первого издания романа были сделаны Гравело.

[146] Картина Н. Пуссена.

[147] В 1767 году, когда Сорбонна осудила роман «Велизарий» Мармонтеля, в качестве критиков выступили аббат Коже и синдик Сорбонны Рибалье.

[148] Речь идет о картине Апеллеса *Клевета*, о которой есть свидетельство Лукиана (см.: Сезнек).

[149] Римский цензор, известный своей строгостью нрава и принципиальностью, Катон Старший остался в памяти потомков как идеал безупречной честности и твердости духа.

[150] Христианка Улита, бежавшая от преследований за веру на Сицилию, была избита, а затем обезглавлена палачами римского претора, а ее трехлетний сын убит за то, что при виде истязаний матери он осмелился крикнуть: «И я тоже христианин!» Эта картина, как и следующая, была написана Дюрамо для церкви Сен-Сир под Версалем.

[151] См.: *Макробий*. Сатурналии, II, 7.

[152] В 1729 году аббат Сеги произнес перед Академией «Панегирик Людовику Святому».

[153] *Тассо*. Освобожденный Иерусалим, IV, 33.

[154] «Илиада», III, 191.

[155] Так в «Неистовом Орландо» Ариосто описана Альцина (VII, 11—15).

[156] «Илиада», V, 314—315.

[157] Так описана эта богиня у Гомера («Илиада», IV, 442—443).

[158] «Премудрость Соломона», XVIII, 16.

[159] Это «Терей и Филомела», поставленная в 1773 году (см.: Сезнек).

[160] Греческий миф о фригийском царе Мидасе повествует о том, что Мидас взялся быть судьей на музыкальном состязании между Аполлоном и Паном и присудил победу последнему. За это уязвленный Аполлон наделил Мидаса ослиными ушами (*Овидий*. Метаморфозы, XI, 85—193).

[161] Речь идет о конном памятнике Людовику XV, сделанном Л. Гийяром и имевшем большой успех (см. т. 1, Салон 1765 года и примеч. 170 к этому Салону).

[162] Скульптура Ж. Сарразена (теперь в Лувре) находилась тогда в королевском парке дворца Марли под Версалем.

[163] В Салоне 1765 года (см. т. 1) Дидро говорил, что Декан занялся литературой, и давал ему совет к живописи не возвращаться.

[164] Это св. Варнава на рисунке Рафаэля (см. т. 1, примеч. 26 к Салону 1761 года).

[165] Молодой флейтист Марсий, как повествует греческий миф, осмелился вызвать на состязание Аполлона и покорить своей игрой муз, за что ревнивый Аполлон, привязав Марсия к дереву, содрал с него живого кожу.

[166] Имеется в виду один из апостолов, христианский мученик Варфоломей, чья страшная казнь часто изображалась художниками средневековья и эпохи барокко.

[167] См. т. 1, Салон 1763 года, с. 83, и примеч. 41 и 42 к этому же Салону.

[168] Дидро имеет в виду статую *Воскресший Христос* работы Микеланджело; статуя находится в церкви Санта Мария сопра Минерва в Риме.

[169] Таков Христос у Микеланджело, например, на фреске *Страшный суд* в Сикстинской капелле в Ватикане.

[170] Речь идет о герое трагедии П. Корнеля «Полиевкт» (1645) — мученике за христианскую веру Полиевкте (III век).

[171] Имеется в виду картина Вьена *Марс и Венера*, написанная в 1768 году для Екатерины II по просьбе князя Голицына. Картина находится в Эрмитаже. В Салоне 1759 года Дидро отметил, что картина успеха в России не имела. На тот же сюжет по просьбе Дидро писал картину Лагрене.

[172] Речь идет о скульптурном бюсте г-жи д'Эгмонт.
[173] Дидро говорит о собрании зарисовок различных выражений лица и типов человеческих физиономий, помещенных в книге Хогарта «Анализ красоты».
[174] То есть с статуей Пигаля *Меркурий, подвязывающий крылатые сандалии* (Лувр).
[175] Как сказано в каталоге Салона, сюжет рисунка Пажу таков: полководец Пелопид, убитый в сражении со спартанцами, был внесен солдатами в походную палатку; товарищи по оружию, оплакивая его кончину, в отчаянии решили умереть, уморив себя голодом.
[176] Имеются в виду письма Дидро к Фальконе.
[177] Речь идет о скульптуре Фальконе для этой церкви.
[178] Барельеф Беррюэ (но без двух боковых фигур) был помещен в Шартрском соборе, для которого он и выполнялся. Боковые же скульптуры поставлены перед фасадом собора.
[179] Самой лучшей скульптурой Салона названа *Скорбь* Гуа в рецензии Бошомона; к этому мнению присоединились и рецензенты из «Аван-курер» и «Аннэ литтерер» (см.: Сезнек).
[180] Дидро имеет в виду статую *Отдыхающий Адонис* работы Н. Кусту (см.: Сезнек).
[181] Речь идет о гравюре Кошена *Святой Бернар уговаривает Людовика VII отправиться в крестовый поход.*
[182] Это трагедия Дю Беллуа «Осада Кале» (1765)
[183] Дидро уже говорил в Салоне 1765 года о заинтересовавшем многих критиков живописи новом способе гравирования, в совершенстве имитирующем карандаш.
[184] Статья, включенная в Салон 1767 года, называется De la manière. Французское слово «manière» имеет значение «манера» и «манерность», поэтому в русском переводе употребляется одно или другое слово в зависимости от контекста.
[185] Речь идет о смерти химика доктора Ру.
[186] О Марселе см. т. 1, Опыт о живописи, с. 222.
[187] Речь идет о книжке «Письма преуспевающего сына отцу-пахарю» (1768) Сабатэна Ланжака; ее приписывали перу Мармонтеля (см.: Сезнек).
[188] Сатира г-на Рюльера «О бесплодности споров» была включена Вольтером в его «Философский словарь», в главу «Спор» (см.: Сезнек).
[189] Об этом деле, то есть о протесте учеников Академии, вызванном присуждением премии сыну академика Муату, было принято специальное постановление Академии от 3 сентября 1768 года. В нем запрещалось участникам беспорядков носить шпаги (см.: Аркин, Сезнек).
[190] В 1770 году Милло все же получил премию.
[191] В конце 1768 года принц Саксен-Готский в сопровождении Гримма инкогнито (под именем швейцарца Эрлиха) приехал в Париж, где встречался, в частности, с Дидро и Гольбахом (см.: Ассеза, Сезнек).

САЛОН 1769 года

Дидро начал отчет об этом Салоне осенью 1769 года и написал его за несколько месяцев. По настоянию Гримма он сделал его коротким. В тексте семнадцати писем, из которых состоит его рецензия для «Корреспонданс литтерер»*, неоднократно встречаются шутливые уверения в том, что он не позволит себе нарушить слово, данное другу, и готов всемерно ограничивать свои рассуждения о картинах. Все время, пока писался этот Салон, Дидро занимался изданием «Корреспонданс литтерер» вместо Гримма, который в 1769 году уезжал на длительный срок в Германию. 1769 год был годом интенсивной работы Дидро над завершением его произведения Сон Даламбера. Одновременно зрели планы других сочинений — после постановки на сцене Побочного сына (1771) Дидро принимается за новую пьесу, Хорош он или дурен?, обдумывает публицистический очерк Дополнения к «Путешествию Бугенвилля» (1772) и будущий роман Жак-фаталист (1773).

Выставка в Лувре открылась, как обычно, 25 августа и закрылась в конце сентября. Многие критики и любители искусства были разочарованы сравнительной бедностью экспозиции. В этот раз не выставлялись ни Пьер, расписывавший королевский дворец Сен-Клу, ни Дуайен, занятый росписью часовни св. Григория, ни Кусту, строивший гробницу дофина и его супруги. Рецензенты особенно много говорили о необъяснимом отсутствии полотен Фрагонара, столь блестяще выступившего в Салоне 1765 года с картиной *Корес и Каллироя*. Критика единодушно отметила малое количество больших композиций на исторические сюжеты, видя в этом начало упадка академической школы живописи. Зато в Салоне были широко представлены портреты, пейзажи и жанровые картины, развернута широкая экспозиция гравюр. В скульптуре блестяще дебютировали Гудон и Тассер. В мастерской Кусту посетители могли осмотреть макет гробницы дофина, а также выполненную этим скульптором статую Венеры.

Салон вызвал активный обмен мнениями в среде журнальных критиков и знатоков искусства.

---

* Это деление Салона 1769 года на письма было сохранено в издании Ассеза и Турне; однако в более поздних изданиях, и в частности в соответствующем томе Салонов, подготовленном Ж. Сезнеком, такого деления нет. Отсутствует оно и в нашем томе.

В журнале «Аннэ литтерер» аббат Фрерон критиковал Казанову, последний ответил протестующим письмом, опубликованным в «Меркюр де Франс». В «Аван-курер» была помещена критическая статья о полотне Грёза на исторический сюжет; Грёз в весьма решительных выражениях отвечал рецензенту в том же журнале. Большой резонанс имела брошюра «Письмо о живописи, адресованное художником г-ном Рафаэлем из Академии святого Луки своему другу, резчику табака г-ну Жерому» (1769). Эту брошюру-памфлет приписывали перу разных известных литераторов — Вуазенону, Даламберу, Дидро, Мармонтелю. После протеста художников-академиков маркиз де Мариньи приказал изъять брошюру и потребовал от автора исправить ее. Автором оказался страсбуржец Доде де Жоссан, друг Бомарше; выяснилось также, что памфлет был напечатан с согласия секретаря Академии Кошена. По просьбе художников М. Ж. Седэн составил ответное письмо в защиту Салона («Ответ резчика табака Жерома г-ну Рафаэлю»), но успех его у публики был значительно меньшим. Адвокат Парламента Бокузен и еще три анонимных автора в своих брошюрах подвергли критике как выставленные в Салоне произведения, так и его организацию, допустившую, чтобы целый ряд достойных внимания произведений не попал в Салон. Анонимно изданное письмо «Китаец в Салоне», напротив, отзывалось о выставке с похвалой (подробнее см.: Сезнек).

Салон 1769 года был помещен в «Корреспонданс литтерер» без сопровождавшего его приложения Плач по моему старому халату, которое сам Дидро считал «фрагментом» Салона 1769 года. Его Гримм опубликовал в «Корреспонданс литтерер» раньше, 1 февраля 1769 года. Этот «фрагмент» родился как шутливый ответ Дидро на замечание друга о том, что роскошь вредна (Гримм якобы заметил это, увидев новый халат своего приятеля и новую картину Верне на стене его кабинета). На русском языке этот Салон печатался ранее в сокращении.

[1] О том, насколько пагубным оказалось для Салона 1769 года нежелание любителей живописи представить на выставку приобретенные ими картины, писали также «Аннэ литтерер» и «Меркюр де Франс». Кроме восьми картин Верне не попала на выставку также картина Грёза *Горячо любимая мать;* ее владелец, г-н де Лаборд, также не захотел показать ее публике.

[2] См. примеч. 156 к Салону 1767 года.

[3] Гримм завершил это письмо друга собственным критическим замечанием в адрес г-на де Лаборда. Редактор «Корреспонданс литтерер» назвал оскорбительным для публики нежелание этого господина послать картину в Салон. Гримм вспоминает, что он сам имел возможность увидеть картины Верне, когда сопровождал принца Саксен-Готского и последний получил разрешение осмотреть коллекцию Лаборда. Картины Верне, сообщает Гримм своим подписчикам, большие по размеру, сюжеты их — буря, работы в порту, затишье на море, море в лунном свете — «трактованы с пленительной поэтичностью и очарованием».

[4] Это был последний Салон, где выставлялся Буше.

[5] Сюжет из «Библиотеки» Аполлодора (III, 13, 6—8): не желая, чтобы Ахилл участвовал в Троянской войне, мать спрятала юношу на острове Скирос во дворце царя Ликомеда. Улисс под видом купца проник во дворец, и, чтобы распознать Ахилла среди дочерей царя, разложил перед собравшимися женские украшения вперемежку с воинскими доспехами. Когда затем был сыгран сигнал тревоги, девицы в испуге разбежались, а Ахилл схватился за оружие и таким образом себя выдал.

[6] Назначение картины Алле было иное — по ней предполагалось выткать гобелен на Королевской фабрике гобеленов.

[7] См. Салон 1767 года.

[8] Картина, предназначенная для Парижской ратуши, изображала статую работы Бушардона и Пигаля.

[9] *Мольер.* Сумасброд, акт II, сцена 5.

[10] См. Салон 1767 года.

[11] В этом месте Салона Гримм заметил, что в Европе стало модным ругать французскую музыку и французскую академическую живопись.

[12] Один из многочисленных намеков Дидро на то, что Гримм просил его писать коротко.

[13] Картина, написанная для столовой нового павильона во дворце Трианон.

[14] Две картины, написанные для спальни королевского дворца Бельвю.

[15] Имеются в виду поэма «Метаморфозы» Овидия и галантная повесть Ж. де Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона» (1669).

[16] Эпизод, относящийся к путешествию Телемака к владелице прекрасного острова нимфе Каллисто, у которой несколько лет прожил его отец.

[17] Сюжеты этой и последующей картин навеяны «Метаморфозами» Овидия: преследуемая влюбленным речным богом Алфеем, принявшим образ охотника, нимфа Аретуза превратилась в источник; дочь Океана Клития, влюбленная в бога солнца Аполлона, превратилась в цветок гелиотроп, постоянно поворачивающий головку к солнцу.

[18] Талия — «цветущая», Евфросина — «благомыслящая», Аглая — «сияющая» (богини, в которых воплощено вечно юное, радостное, доброе начало жизни).

[19] Картина была повторением той, что Шарден писал для Екатерины II (см. Салон 1767 года), и принадлежала советнику Парламента аббату Помье.

[20] За эту картину критики Салона нарекли Шардена Рембрандтом французской школы.

[21] См. примеч. 1 к данному Салону.

[22] Гримм пояснил в примечании, что в то время, когда Лутербур был учеником Казановы, распро-

странился слух, будто ученик писал картины за своего учителя. Возможно, сам Лутербур и был неповинен в этой клевете; однако весь Париж порицал Казанову и превозносил и жалел Лутербура, сумевшего блестяще выступить с собственными полотнами в Салонах 1765 и 1767 годов. Сам Гримм относился к похвалам Дидро сдержанно, признавая, что не может судить о достоинствах картин Казановы, так как не был в последнем Салоне.

[23] Гримм поясняет: это известный хирург-костоправ.

[24] В Салоне 1767 года Дидро рекомендовал Грёзу свою трактовку сюжета *Целомудренной натурщицы*.

[25] Речь идет о дочери Дидро, шестнадцатилетней Анжелике.

[26] Белланже выставлял в Салоне 1765 года свою картину, написанную для вступления в Академию, — *Цветы;* картину тогда весьма благожелательно встретила критика.

[27] Картина принадлежала герцогу Шуазелю.

[28] Это полотно на сюжет, взятый из «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха, было написано именно для вступления Брене в Академию.

[29] Картина *Кентавр Хирон учит Ахилла музыке* была представлена Лепись для вступления в Академию.

[30] Полотно *Живопись и Архитектура* принадлежало Кошену.

[31] См. примеч. 102 к Салону 1767 года. В 1769 году Грёз все еще оставался «причисленным» к Академии (так его и аттестовал каталог Салона).

[32] Журналисты и многие знатоки искусства признали, что исторический сюжет дается Грёзу гораздо труднее, чем жанровые сценки, и что в картине *Септимий Север* множество технических погрешностей.

[33] Ответное письмо Грёза было опубликовано в журнале «Аван-курер» 25 сентября 1769 года. В нем Грёз ответил на все упреки рецензента этого журнала и в особенности указал на неуместность сопоставления его — начинающего исторического живописца — с Н. Пуссеном, лучшим французским художником в этом жанре.

[34] Таково и единодушное мнение рецензентов Салона, напечатавших отклики на выставку в журналах «Аннэ литтерер», «Аван-курер» и др.

[35] Эта картина была обозначена в каталоге отдельно от других мифологических полотен Жоллена *(Клития, превращенная в подсолнух, Гиацинт, обращенный в цветок, Амур, плененный Дианой* и др.), которые предназначались для украшения ботанического кабинета дворца Малый Трианон в Версале и были встречены ценителями живописи очень сдержанно.

[36] Кризис Индийской компании вызвал волну карикатур и памфлетов. Один из них — «Записка о положении в Индийской компании» — был напечатан в 1769 году аббатом Морелле.

[37] См. примеч. 123 к Салону 1767 года.

[38] Имеется в виду Ф. Бэкон, автор «Нового Органона».

[39] См. т. 1, примеч. 20 к Салону 1761 года.

[40] Сезнек указывает на то, что Дидро имеет здесь в виду не итальянскую ваятельницу XVI века Проперцию де'Росси, как полагал Ассеза, а скульптора конца XVII — начала XVIII века А. де'Росси, о котором Фальконе писал в статье «Скульптура» в Энциклопедии.

[41] Кошен представил в Салон рисунки и эстампы для иллюстрирования «Краткой хронологии французской истории», составленной Эно.

[42] Сторонники религиозного учения испанского иезуита Луиса Молины (XVI век) — молинисты соединяли веру в божественное предопределение и спасение благодатью с признанием принципа свободы воли; янсенисты же (сторонники распространившегося в XVII—XVIII веках во Франции и Голландии учения Янсения Корнелия) отрицали свободу воли, признавая лишь предопределение и спасение благодатью.

[43] На мосту Сен-Мишель продавали вещи, изъятые по описи у должников.

[44] Дидро называл так Гримма — автора брошюры «Маленький пророк Бемишброда» (1753).

[45] Это реминисценция из статьи о киниках и Киренаике в Энциклопедии, где говорится, как философ-гедонист Аристипп отвечал тем, кто упрекал его в связи с куртизанкой Лаисой: философ утверждал, что он может обладать Лаисой и оставаться при этом философом, если только Лаиса не станет обладать им. Суровый киник Диоген тоже имел связь с Лаисой, но оправдывался иначе — тем, что Лаиса, разоряя других, ему лично не стоила ничего (см.: Сезнек).

САЛОН 1771 года

В 1771 году в Салоне выставлялись полотна двадцати семи художников. Многие признанные мастера по разным причинам не участвовали в выставке. Рецензенты сочли это следствием слишком суровой критики предыдущего Салона. Вновь преобладали жанровые картины и портреты, что опять вызвало упреки со стороны критиков в измельчании талантов и вкусов.

Достаточно поверхностные хвалебные обзоры Салонов сделаны в написанной стихами брошюре «Муза, заблудившаяся в Салоне» и в другой брошюре, озаглавленной «Жалобы г-на Мазилы, торгующего красками, на критику Салона 1771 года». «Тайные записки» в письмах (автор — Пиданса де Меробер) были более критичными: скудость исторической живописи в них расценивается как прояв-

ление деградации истинной Школы. Наиболее содержательными были два отклика: написанное Доде де Жоссаном «Письмо г-на Рафаэля-младшего, племянника г-на Рафаэля и ученика Школы рисунка и члена Академии святого Луки, к другу своему, римскому архитектору», а также составленный тем же автором ответ, озаглавленный «Тень Рафаэля». В октябре 1771 года в «Корреспонданс литтерер» были помещены рефераты на все три рецензии; это дало возможность впоследствии издателям Ассеза и Турне приписать роль референта самому Дидро.

Салон 1771 года, как и все остальные, был адресован Дидро своему другу Гримму. После появления в «Корреспонданс литтерер» он был напечатан лишь в 1857 году в «Ревю де Пари». Исследователи и издатели Салонов высказывали различные предположения относительно обстоятельств написания этого отчета Дидро. Выражались также сомнения в принадлежности его перу Дидро. Первый его издатель — Вальфердин полагал, что Салон 1771 года был сделан сначала не для Гримма, а для какого-то неизвестного любителя художеств и лишь потом Дидро использовал первоначальный набросок, чтобы расширить его и подготовить таким образом для Гримма обещанный ему обычный отчет. Так Вальфердин пытался объяснить то странное, бросающееся в глаза сочетание диаметрально противоположных оценок одного и того же полотна, которое озадачивает до сих пор всякого, кто внимательно читает Салон 1771 года. Это впечатление несогласованности частей усугубляется оттого, что некоторые суждения автора Салона взяты в скобки. Ассеза считал эту двойственность результатом спешки: Дидро якобы отсылал Гримму и свои беглые записи, сделанные прямо в Салоне, и уже написанные и отредактированные части отчета, а Гримм поместил и то и другое одновременно, не став править текст Дидро как редактор. Другой издатель Собрания сочинений — М. Турне предполагал, что у Дидро в последних Салонах был некий соавтор, в старательные, но плоские описания которого философ вкрапливал свои меткие критические суждения. Близок к этой точке зрения и М. Картрайт, автор большого исследования о выразительных средствах в произведениях Дидро («Diderot studies», XIII, 1969). Э. М. Букдаль, изучавшая и издавшая Салоны Дидро, полагает, что по просьбе Дидро были сделаны каким-то его другом заметки о произведениях, выставленных в тот год в Лувре; но Дидро сам тоже посетил Салон, сделал собственные записи и затем перенес их на поля рукописи, составленной другом; при переписывании же в журнале «Корреспонданс литтерер» эти-то записи Дидро, по гипотезе Букдаль, и были поставлены переписчиком в скобки (см.: *Букдаль Э. М.* Является ли Дидро автором Салона 1771 года? Копенгаген, 1966). Сравнив тексты Салона 1771 года и брошюр Доде де Жоссана «Письмо г-на Рафаэля-младшего...» и «Тень Рафаэля», Ж. Сезнек установил между ними многочисленные совпадения; на этом основании Сезнек построил новую гипотезу о происхождении Салона, отличающуюся от концепции Букдаль, которая также находит подобные совпадения, но доказывает, что Дидро придал отдельным высказываниям Жоссана собственную, оригинальную трактовку. Сезнек склонен считать эти совпадения свидетельством того, что Дидро сделал выписки из заинтересовавших его работ Жоссана, предполагая впоследствии как-то использовать их вместе с собственными записями при обдумывании отчета для Гримма и написании текста Салона. Но, увлеченный другими делами и, по-видимому, уже не испытывая того интереса к Салонам, который вдохновлял Дидро в предыдущие годы, философ оставил Салон 1771 года, по словам Сезнека, «недостроенным», то есть не придал своим разрозненным «заготовкам» для него единой, последовательно обдуманной и оригинальной литературной формы (см.: Сезнек, т. 4, с. IX—XV).

[1] Картина была написана для Королевской фабрики гобеленов.

[2] Это полотно Лагрене трактует эпизод Ветхого завета (Бытие, 18—33): после истребления богом городов Содома и Гоморры спасшиеся вместе с отцом дочери праведника Лота сочли, что из людей они одни остались на земле, и ради восстановления рода склонили отца к кровосмесительной связи с ними; родившиеся затем у дочерей Лота сыновья стали родоначальниками иудейских племен.

[3] Лагрене использовал идею, которую Дидро подсказал в 1767 году художнику Вьену (а о выполненной Вьеном картине Дидро говорил в Салоне 1769 года), и изобразил у ложа Марса и Венеры каску с голубками; Дюпон де Немур написал в связи с этим, что Лагрене «испортил прелестную идею Дидро», поставив каску с голубями под кроватью, из-за чего ее «можно было принять за ночной горшок, вовсе неуместный в картине на героический сюжет» (см.: Сезнек).

[4] Относительно сюжета см. примеч. 17 к Салону 1769 года.

[5] Греческий миф повествует о том, как охотник Актеон был превращен Дианой в оленя в наказание за то, что увидел ее купающейся, и его разорвали охотничьи собаки.

[6] По греческому мифу, Леда была женой спартанского царя Тиндарея; ее детьми были близнецы Диоскуры, Клитемнестра и красавица Елена, родившаяся из яйца от союза Леды с Зевсом, принявшим образ лебедя.

[7] «Зеленым» прозвали аббата А. Б. Фортиа после того, как его окунул в чан с зеленой краской некий ревнивый красильщик, заставший его со своей женой за галантной беседой (см.: Ассеза).

[8] *Плутарх.* Жизнеописание Ликурга.

[9] То есть философский роман Фенелона «Приключения Телемака» (1747).

[10] Дидро говорит о картине Рафаэля *Архангел Михаил, побеждающий дьявола* (Лувр).

[11] Имеется в виду галантная повесть Лафонтена «Любовь Психеи и Купидона» (1669).

[12] См. т. 1, Салон 1765 года.

[13] *Гораций.* Наука поэзии.

[14] Шведский король Густав III посетил Париж инкогнито в феврале 1771 года. Его портрет вызвал в Салоне всеобщий интерес.

[15] *Портрет графини Дюбарри* шокировал публику экстравагантностью одеяния и позы модели; фаворитка Людовика XV была изображена в виде музы, лишь слегка задрапированной прозрачной тканью. Г-жа Дюбарри, явившаяся в Салон, чтобы увидеть реакцию публики на свой портрет, осталась недовольной и приказала портрет снять. Ж. Сезнек в этой связи замечает, что, вероятно, картина была снята после вмешательства Мариньи, разделявшего мнение о неприличии этого портрета; впоследствии это стало одной из причин, навлекших на министра королевскую немилость.

[16] Из описания этой картины, содержащегося в каталоге Салона, становится понятным, что художник во всех подробностях изобразил убранство тронного зала во дворце турецкого султана, детали восточных костюмов, одеяния придворных и членов свиты французского посланника.

[17] Там подробно объяснен сюжет этой батальной картины, изображавшей эпизод Тридцатилетней войны: герцог Энгиенский во главе французского войска форсирует воздвигнутую баварцами на его пути преграду в виде груды поваленных деревьев и теснит баварскую армию.

[18] Победа, приведшая к окончанию Тридцатилетней войны и подписанию Вестфальского мира.

[19] См. ниже в разделе, посвященном Лутербуру.

[20] Бытие, 18, 6—8.

[21] Бытие, 32, 24—29.

[22] Бытие, 21, 15—19.

[23] Популярная в XVIII веке живопись в технике «камайё», имитируя барельеф, использовала различные оттенки одной краски.

[24] Евангелие от Луки, 2, 28—32.

[25] Это место, где, согласно мифам древних греков, пребывают после смерти души тех, кто в жизни не совершал дурных дел.

[26] Сын Гелиоса, юный Фаэтон взялся управлять солнечной колесницей отца и погиб, испепеленный огненным жаром, чуть не погубив в небесном пламени землю.

[27] О ректоре Академии Жане Рету см. т. 1, Салон 1759 года и Салон 1763 года.

[28] Эпизод из греческой мифологии, рассказанный в «Метаморфозах» Овидия (VIII, 618 и сл.): супружеская чета фригийцев Филемон и Бавкида пустили в свою хижину странников, под видом которых путешествовали Юпитер и Меркурий; они поделились с пришельцами всем, что имели, и за это боги наградили долголетием, оберегали от бед и превратили их хижину в великолепный храм.

[29] Римское предание повествует о знатной римлянке Лукреции, жене Коллатина, лишившей себя жизни после того, как ее обесчестил сын последнего римского царя, Тарквиния Гордого. Со смертью Лукреции и местью ее родственников предание связывает ниспровержение царского правления в Риме (510 год до н. э.). Истории Лукреции посвящена поэма Шекспира «Лукреция» (1594).

[30] Легендарный герой войны римлян с этрусками, Муций Сцевола (что означает Муций Левша) предпринял дерзкую вылазку в лагерь этрусков, чтобы убить их царя Порсенну, но по ошибке заколол не царя, а его приближенного. Захваченный в плен, он сжег на огне свою правую руку как бы в наказание за совершенную оплошность.

[31] Воображаемый центр преисподней.

[32] Нептун хотел похитить богиню моря Амфитриту, но она скрылась вместе с нереидами в пещере горы, в которую был превращен титан Атлант (в Африке). По приказанию Нептуна дельфины разыскали Амфитриту и вернули богу морей.

[33] Владыка царства мертвых Плутон (Аид) похитил дочь богини плодородия, юную Прозерпину (Персефону), игравшую с подругами на лугу, и унес ее в свои подземные владения.

[34] См. примеч. 26 к данному Салону.

[35] Мавзолей был закончен в 1774 году Ф. Леконтом.

[36] См. т. 1, примеч. 30 к Салону 1761 года.

[37] Гравюры были заказаны нескольким французским художникам по просьбе китайского императора и делались по рисункам монаха-иезуита Ж. Кастильоне, бывшего миссионером в Китае. Лебá, получивший заказ через Мариньи, подготовил один эстамп этой серии еще к Салону 1769 года.

САЛОН 1775 ГОДА

По возвращении из России Дидро вновь взял на себя роль рецензента и критика выставок академической живописи в Лувре для журнала «Корреспонданс литтерер». За очерк о Салоне 1775 года он принялся довольно поздно, в декабре 1775 года Салон еще не был готов. Он появился в «Корреспонданс литтерер» и был посвящен только живописным полотнам.

Дидро построил этот Салон в форме оживленного диалога между ним и молодым художником Филиппом Жозефом Сен-Кантеном во время совместного (по-видимому, вымышленного) посещения выставки: спутник Дидро, потерпевший неудачу при попытке вступить в Академию, видит все в мрачном свете, а Дидро то возражает на его критические выпады, то молчаливо или иронически принимает их. Фактически в этом очерке-диалоге есть и третий участник — Ш. Н. Кошен, которого все считали автором брошюры «Замечания о выставленных в Лувре работах, или Письмо к господину графу***». То Дидро, то Сен-Кантен как бы вовлекают его в свой спор, цитируя положения этой брошюры, так или иначе интерпретируя их (текстологическое сравнение брошюры Кошена и Салона было проведено Ж. Сезнеком, т. 4, с. XVI—XVII).

ПРИМЕЧАНИЯ

Салон открылся 25 августа 1775 года, спустя два месяца после коронации нового монарха, Людовика XVI. В этот Салон еще не попали картины Дуайена и Моро-младшего, изображающие эту торжественную церемонию в Реймсе. Как и прежде, доминировали портрет, пейзаж, жанровые композиции (хотя Грёз опять не участвовал в Салоне, о чем сожалели многие знатоки живописи).

Салон вызвал довольно оживленный обмен мнениями в прессе. Любопытно, что целому ряду критических откликов была придана занимательная, беллетризированная форма, некоторые написаны в форме диалогов. Таков «Взгляд Слепца на Салон 1775 года» — диалог слепого и глухого; таков и «Волшебный фонарь в Элизиуме, или Беседа великих живописцев о Салоне 1775 года» — обмен мнениями между великими художниками прошлого, которые якобы смотрят картины Салона в волшебном фонаре. «Беседа о выставке картин 1775 года» — это диалог между несколькими посетителями Салона, рассматривающими выставленные там произведения (см.: Сезнек).

Салон был напечатан в 1857 году. На русском языке печатался в сокращенном виде в Собрании сочинений Дидро (т. 6. М., 1946).

[1] В каталоге объяснен сюжет этого полотна: св. Теобальд предсказывает Людовику Святому и Маргарите Провансальской, что у них родится одиннадцать детей; он подносит корзинку с одиннадцатью лилиями, с плодами и фруктами, пророча процветание и благоденствие династии Бурбонов. Картина предназначалась для украшения часовни в новом королевском дворце — Трианон.

[2] В «Замечаниях...» Кошена говорилось, что эта картина превосходна.

[3] Речь идет об Амедее Ванлоо, выставившем в Салоне серию картин под общим названием *Занятия в серале;* до ним были вытканы гобелены для г-жи Дюбарри.

[4] Примерно так аттестовал эту картину, например, журнал «Меркюр де Франс».

[5] Каталог Салона подробно разъяснял сюжет этого полотна Брене, взятый из «Естественной истории» Плиния (18, 6): обвиненный в применении ворожбы для получения богатых урожаев со своего поля, Гай Фурий Кресцин указывает народу и судьям на добротные земледельческие орудия, на сильных быков и крепкие руки жены и дочери и говорит: «О римляне, вот моя ворожба! Но как же я сумею показать вам еще и все мои заботы, труды и бдения?»

[6] При вступлении в Академию в 1769 году Брене представлял на конкурс, а затем в Салон картину *Эфра, мать Тезея, показывает сыну, где его отец спрятал оружие.* Эту картину высоко оценил Дидро в Салоне за тот же год (см. с. 236). О последующих работах Брене Дидро, однако, высказывался неизменно критически.

[7] Речь идет о трех портретных набросках пастелью; на двух из них Шарден изобразил самого себя и свою супругу.

[8] Эта и две следующие картины принадлежат кисти Верне. В отдельных критических работах, посвященных Салону 1775 года, прозвучали упреки в однообразии сюжетов и колористических решений на полотнах этого художника (см.: «Замечания...», «Взгляд Слепца...»); другие критики, наоборот, горячо защищали признанного мастера-мариниста.

[9] Придворный живописец Друэ выставил в Салоне портреты членов королевской семьи: двадцатишестилетнего брата короля (по традиции брат короля носил титул «Мсье», отсюда и точное название первой работы Друэ в Салоне этого года — *Портрет Мсье*); графини д'Артуа в парадном платье; принцессы Клотильды Пьемонтской, играющей на гитаре; сестры короля *(Портрет Мадемуазель).*

[10] Такая аттестация означает, что собеседник Дидро крайне низкого мнения о Милле. См. т. 1, примеч. 6 к Салону 1759 года.

[11] В Салоне было представлено более девяти картин Демаши, изображавших различные архитектурные сооружения и руины.

[12] Белланже выставил только одну картину — *Букет цветов.* Перед ним в каталоге было обозначено несколько названий полотен Казановы; однако Дидро не говорит о них ничего, так как художник не пожелал прислать их в Салон.

[13] Эта картина была заказана основателем Школы строительства мостов и дорог Трюденом. Она изображала многолюдную церемонию, организованную в честь короля, пожелавшего присутствовать при ломке старого моста.

[14] Собеседник Дидро не совсем прав: в каталоге означено несколько картин Ж. Б. Гюэ, изображавших животных. И даже, как остроумно заметил автор критического очерка «Волшебный фонарь...», на «историческом» полотне *Святое семейство и пастухи* главную роль Гюэ отвел животным и самым выразительным получился осел (см.: Сезнек).

[15] Такой пренебрежительной оценки удостоились все шесть больших полотен на исторические сюжеты, представленные Н. Р. Жолленом: среди них и обратившие на себя внимание авторов «Замечаний...» и «Волшебного фонаря...» и критика из «Меркюр де Франс» картины *Пирр перед Главком, Царь Пирр — младенец, Рождение Авеля, Смерть Авеля* и др.

[16] Так решительно «расправился» спутник Дидро с многочисленными, притом весьма благосклонно встреченными критикой гуашами А. Н. Периньона. Среди них были виды городов, старинных замков, морских пристаней, пейзажи с видами гор, озер, водопадов.

[17] Этот художник, представивший в Салон несколько портретов (в том числе портреты скульптора Аллегрена и композитора Глюка), получил блестящие отзывы во всех рецензиях и был назван преемником Рослена (см.: «Взгляд Слепца...»).

[18] Давая такую оценку этой работе, написанной для вступления в Академию и предназначенной для росписи плафона галереи Аполлона в Лувре, Дидро спорит с мнением автора «Замечаний...» и дру-

гих критиков; Сен-Кантен же, напротив, критикуя, повторяет упреки, высказанные в «Замечаниях...», «Волшебном фонаре...», рецензии «Меркюр де Франс».

[19] Сен-Кантен рассерженно читает объяснение сюжета картины, напечатанное в каталоге Салона.

[20] См. примеч. 127 к Салону 1767 года.

[21] Это полотно (сюжет его объяснен в каталоге, который и прочел Сен-Кантен) написано Ж. Ж. Лагрене-младшим для вступления в Академию. Как и *Лето* Дюрамо, оно должно было украшать плафон галереи Аполлона. Эскиз его выставлялся в Салоне еще в 1771 году.

[22] Ш. Монне оставался еще «причисленным» к Академии.

[23] По-видимому, подразумевается организатор Салона 1775 года — советник короля граф Данживильe, кавалер ордена Людовика Святого, который стал управляющим королевскими зданиями, садами, академиями и т. д. после отставки Мариньи в 1773 году.

[24] Имеется в виду художник Юбер Робер (портрет написан пастелью).

[25] Э. Обри, хороший портретист (в Салоне выставлялись его портреты Алле, Монне и др.), представил также несколько жанровых картин сентиментально-нравоучительного содержания в духе Грёза, в том числе *Отцовскую любовь* (картина была приобретена устроителем Салона графом Данживильe и позже продавалась на аукционе под видом произведения Грёза), а также *Альпийскую пастушку*, написанную на сюжет повести Мармонтеля.

[26] Жрец храма матери богов Кибелы, юный Аттис прогневил свою богиню, увлекшись нимфой, и она отомстила влюбленным, наслав на них фурию Алекто. Преследуемый фурией Аттис в припадке безумия поразил свою возлюбленную кинжалом. Так в каталоге Салона объяснен сюжет этой картины, навеянный «Фастами» Овидия.

[27] Собеседники «умолчали» о художниках-жанристах П. А. Вилле, Э. Теолоне, пейзажисте Ж. П. Гуэле, Ж. Б. Вейлере, а также обо всех скульпторах (Пажу, Каффиери, хорошо принятом публикой Гудоне и других) и о граверах.

САЛОН 1781 года

Как всегда, Салон открылся в день именин короля. Сообщая о его открытии, сентябрьский номер «Корреспонданс литтерер» характеризовал его как самый богатый по сравнению со всеми устраивавшимися прежде Салонами. В этот раз экспонировалось много картин на героические темы из истории Древней Греции и Рима, из прошлого Франции. Это указывало на оживление интереса к возвышенным сюжетам и на возрождение классицистической школы живописи и скульптуры. Появились новые имена: Давид, Бертелеми, Менажо, Сювэ, Калле; их горячо приветствовала пресса, ранее упрекавшая Французскую Академию художеств в предпочтении сентиментально-галантных и приземленно-жанровых композиций. Фривольные сюжеты порицаются, в живописи насаждается вкус к «серьезному» и «пристойному», что подчас приводит к крайностям (в частности, из Салона 1781 года были отосланы первоначально предложенные к демонстрации картина Бунье *Адам и Ева* и гравюра Лампрера *Венера*). Устроитель Салона Данживильe, поощряя новую тенденцию французского искусства, поручил ряду скульпторов от имени короля изваять в мраморе памятники великим людям Франции, а ряду художников — декорировать картинами на исторические и мифологические сюжеты королевскую резиденцию в Фонтенбло, закончить роспись галереи Аполлона в Лувре. Многие из этих работ были выставлены в Салоне 1781 года.

Живопись, скульптура и графика, демонстрировавшиеся в Салоне, вызвали многочисленные отклики в журналах и целый ряд брошюр с очерками и памфлетами (всего более двадцати; см.: Сезнек). Некоторые из них (в первую очередь «Пикник для посетителей Салона, подготовленный Слепцом», «Мысли весельчака о картинах Салона» и «Почему, или Друг художников») процитированы в отчете о Салоне, написанном для «Корреспонданс литтерер», — «последнем усилии пера Дидро», как отозвался Гримм об этой работе друга.

Этот Салон был напечатан в 1857 году Вальфердином в журнале «Ревю де Пари». На русском языке отрывок из него помещен в шестом томе Собрания сочинений Дидро.

[1] Гомер повествует в «Илиаде» (IX) о том, что пленница Брисеида была отдана Ахиллу в качестве военного трофея; когда же полководец греков Агамемнон отобрал ее, оскорбленный Ахилл отказался участвовать в боях за Трою. Эта картина — единственная, посланная в Салон стареющим Вьеном.

[2] Это фраза из каталога Салона.

[3] Полное название картины — *Лаиса, знаменитая в Коринфе своей красотой и обхождением, получает записку и богатый подарок.*

[4] *Евангелие от Луки, 1, 40—56.*

[5] Бытие, 16, 2.

[6] Эпизод из греческого мифа о Геракле: дельфийский оракул предсказал герою, что он излечится от поразившей его болезни, прослужив три года в рабстве. Геракл пробыл три года рабом лидийской царицы Омфалы, по воле которой он надевал женские одежды и выполнял домашние работы; сама же Омфала облачалась в львиную шкуру и носила палицу Геракла.

[7] На картине изображен эпизод с динарием кесаря, о котором повествует Евангелие от Матфея (22, 17—21).

[8] Картина *Марс, побежденный Венерой* написана на сюжет из «Илиады» (V) и являлась продолжением серии картонов Дуайена для фабрики гобеленов (в серию входили выставленные ранее *Венера, раненная Диомедом* и *Андромаха, прячущая Астианакаса от Улисса*). Критика весьма решительно осудила картину 1781 года как «галиматью» (см.: Сезнек).

[9] Дидро цитирует объяснение сюжета, приведенное в каталоге.

[10] Будущие основатели Рима — братья Ромул и Рем были найдены пастухом Фаустулом и воспитаны в его хижине.

[11] Эта и следующая картины были написаны Ж. Ж. Лагрене для часовни в королевском дворце Фонтенбло.

[12] Картина мученичества христианского проповедника Стефана, которого иудеи забили камнями, и *Обращение Савла* (см. т. 1, примеч. 58 к Салону 1765 года) были написаны для монастыря Монмерль.

[13] См. примеч. 29 к Салону 1771 года.

[14] Младенец Моисей, спрятанный матерью в корзинке на берегу Нила, найден дочерью фараона (Исход, 2, 9).

[15] Улисс, выброшенный бурей на остров феаков, обнаружен царевной Навзикаей, пришедшей к морю стирать белье («Одиссея», VI, 12—322).

[16] Напротив, критик Панар счел эту идею гениальной, так как по величине ног зрители могли бы вообразить себе всего великана (см.: Сезнек).

[17] Как разъясняет каталог, сюжет этого полотна взят из газет, где сообщалось о горячей встрече народом шведского короля в Стокгольме.

[18] См. примеч. 8 к Салону 1775 года.

[19] Речь идет о члене Французской Академии литераторе А. Л. Тома.

[20] Один из сыновей Зевса, Кастор, был укротителем коней; миф рассказывает также, что Кастор вместе с братом Полидевком попеременно появлялись на небе в виде утренней и вечерней звезд в созвездии Близнецов.

[21] Пожар в Парижской Опере случился 8 июня 1781 года.

[22] См. т. 1, примеч. 4 к Салону 1759 года.

[23] Испытывая невыносимые страдания оттого, что хитон его по оплошности жены Деяниры был пропитан ядом и прирос к телу, Геракл просил разложить для него костер и бросился в огонь; но в этот момент спустилась с неба туча и с громом унесла Геракла на Олимп.

[24] Эта картина Менажо стала, вместе с произведениями Давида, сенсацией Салона. Успех ее во многом объяснялся тем, что сюжет был выбран художником из отечественной истории.

[25] Сарпедон — согласно греческому мифу, сын Зевса и Европы, предводитель ликийцев в Троянской войне, убитый в поединке с Патроклом. Зевс повелевает Аполлону похитить с поля боя тело Сарпедона, что и выполняют близнецы Сон и Смерть («Илиада», XVI, 419—683).

[26] Рецензенты называли Ван Спендонка «величайшим живописцем эпохи, пишущим цветы».

[27] Гуэль представил в Салон серию картин маслом и гуашью и рисунки бистром с видами Сицилии; они иллюстрировали двухтомную книгу «Путешествие по Сицилии», изданную в 1782 и 1787 годах. Рисунки были приобретены Екатериной II (см.: Сезнек).

[28] Речь идет о поэме М. Руше «Месяцы» (песнь V). На картине Лебарбье изображен эпизод Столетней войны.

[29] По поводу *Канадца* (объяснение сюжета, приведенное в каталоге, Дидро здесь процитировал) один из рецензентов Салона заметил: «Мораль, конечно, всюду похвальна, из какой бы страны ни происходила, но стоило ли ехать к дикарям за уроками материнской и отцовской привязанности?» (см.: Сезнек).

[30] Имеется в виду эпизод «войны трех Генрихов», а именно решившая ее исход победа Генриха Наваррского под Арком, где армии католической Лиги был нанесен сокрушительный удар.

[31] Здесь герцог Орлеанский (брат Людовика XIV) победил в 1677 году голландскую армию во главе с принцем Оранским.

[32] Говоря о полотнах Гю, все критики указывали на сходство их с работами Верне и Юбера Робера.

[33] Франсуа Фламандец — таково было прозвище скульптора Ф. Дюкенуа.

[34] См. примеч. 127 к Салону 1767 года. Эпиграф — стихотворная цитата из трагедии Расина «Береника» (акт II, сцена 2).

[35] Этот портрет, имевший небывало большой успех, Давид выставлял в своей мастерской.

[36] Скульптура *Вулкан* была установлена во дворе Лувра, у перестроенного в эти годы входа в Музей. Там же находились и статуи великих людей Франции, выполненные по заказу Данживильe: *Монтозье* Муши, *Турвиль* Гудона, *Катина* Дежу, *Паскаль* Пажу, *Вольтер* Гудона.

[37] То есть Дворца правосудия.

[38] Скульптура была выставлена в мастерской Моно.

ДЕНИ ДИДРО

РАЗРОЗНЕННЫЕ МЫСЛИ О ЖИВОПИСИ, СКУЛЬПТУРЕ, АРХИТЕКТУРЕ И ПОЭЗИИ, СЛУЖАЩИЕ ПРОДОЛЖЕНИЕМ САЛОНОВ

Эта работа Дидро, оставшаяся незавершенной, относится к 1776—1777 годам. По-видимому, Дидро работал над ней и в последующие годы. Важным этапом в ее подготовке стало посещение знаменитых картинных галерей Голландии, Германии и России во время путешествия по этим странам, совершенного в 1773—1774 годы.

Непосредственным побудительным мотивом к новым раздумьям об искусстве живописи послужило для Дидро знакомство с немецким искусствоведом и художником, директором Дрезденской и Лейпцигской академий Кристианом Людвигом Хагедорном и его книгой «Рассуждения о живописи». Книга была написана в 1762 году и переведена на французский язык одним из друзей Дидро, Губертом, в 1775 году.

Заимствуя из этой книги целый ряд сведений, замечаний, цитат, следуя даже в композиции своих Мыслей за планом «Рассуждений...» Хагедорна (так, «Рассуждения...» тоже делятся на три книги: «О вкусе», «О композиции», «О колорите»; всего же, как установил исследователь Мыслей П. Верньер, Дидро более шестидесяти раз обращается к «Рассуждениям...» немецкого искусствоведа), Дидро включает их в систему доказательств своих собственных, оригинальных положений, в разное время развитых им в Салонах. Нередко он горячо возражает на суждения Хагедорна, ссылаясь на свои собственные впечатления, и придает изложению форму оживленного диалога или рассказа о случаях из жизни художников. Читатели узнают в Мыслях характерные черты лучших очерков Дидро об искусстве.

Есть предположение, что эта незаконченная работа Дидро, где в кратких фрагментах сконцентрированы многие важнейшие положения его эстетики, была началом задуманного им, но неосуществленного большого исследования о живописи.

Мысли были опубликованы Нежоном в 1798 году. На русском языке они печатались в сборнике «Дени Дидро об искусстве», в шестом томе Собрания сочинений Дидро и в книге «Дени Дидро. Эстетика и литературная критика».

В основе помещенного здесь перевода — текст Мыслей, опубликованный в двенадцатом томе Собрания сочинений Дидро под редакцией Ассеза и Турне.

[1] Аристотель в «Поэтике» выводит норму искусства, определяет требования к художественному произведению и приемы, необходимые для их выполнения, ориентируясь на произведения Гомера, Софокла, Еврипида, Аристофана.

[2] Эти сведения сообщает Лонгин в приписываемом ему «Трактате о возвышенном» (XLIV, 5). Ссылка на это место у Лонгина имеется в книге Хагедорна (см.: Верньер).

[3] О том, что декораторы портика Дельфийского храма Полигнот и Микон стали первыми рисовать цветными красками, сообщал и Хагедорн, основываясь в свою очередь, как отметил Верньер, на указании Плиния («Естественная история», XXXV, 9).

[4] Дидро — автор очерка Похвальное слово Теренцию (1769), где произведения этого римского комедиографа рассматриваются как образцы правдивой и серьезной комедии.

[5] Это предание почерпнуто из «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха («Жизнь Деметрия») и приводится в «Рассуждениях...» Хагедорна.

[6] О том, что коллекционер П. Л. Рандон де Буассе не показывает своих картин посетителям, Дидро писал в Салоне 1767 года.

[7] Речь идет о знаменитой мраморной группе *Лаокоон* работы родосских скульпторов Агесандра, Атенодора и Полидора, а также об описании ужасной смерти троянского жреца Лаокоона и его детей в «Энеиде» Вергилия (II, 40—201). Как установлено Верньером, поднимая вопрос о том, что — скульптура или поэма — было создано раньше, Дидро, скорее всего, не знал суждений по этому поводу, изложенных Винкельманом в «Мыслях о подражании греческим творениями в живописи и скульптуре» (1755) и Лессингом в «Лаокооне» (1766). Автор Разрозненных мыслей выражает здесь свое мнение по поводу утверждения Хагедорна, будто именно Вергилий создал в поэме «удачную копию» со скульптурной группы.

[8] Дидро имеет в виду поэму «Неистовый «Орландо» Л. Ариосто: один из ее персонажей путешествует на крылатом коне.

[9] Овидий рассказывает в «Метаморфозах» о том, что злые ликийские крестьяне были превращены богиней Лето (Латоной) в лягушек за то, что не пожелали приютить гонимую Герой будущую мать Аполлона и Артемиды. В Версале есть мраморный фонтан со скульптурой Латоны; о нем здесь и говорит Дидро (см.: Верньер).

[10] Это превращение совершила на острове Эя волшебница Кирка (Цирцея). См.: «Одиссея», X, 133 и далее.

[11] Лукиан говорит это в своей фантастической пародии «Правдивая история» о жителях Луны.

[12] Пересказ строк Буало из «Поэтического искусства» (111, 112):

«И полный мыслей стих, и полный благородством. Противен, если слухом оскорбил уродством». (Пер. С. Нестеровой).

[13] Так сделал, как сообщает Хагедорн, венецианский художник Питтони на картине, изображающей Пирра, приносящего Поликсену в жертву на могиле своего отца Ахилла. Древнегреческий ху-

дожник Полигнот тот же сюжет трактовал с большей динамичностью. Сравнение Полигнота и Питтони содержится в книге Хагедорна.

[14] Возможно, речь идет о картине С. Бурдона, висевшей в доме Гольбаха (см.: Верньер). См. также Салон 1765 года и Салон 1767 года.

[15] По-видимому, здесь, как и в одном из писем редактору «Корреспонданс литтерер» (1771, ноябрь), Дидро протестует против принципа холодности и благопристойности, провозглашенного Лагарпом в его «Похвальном слове Фенелону».

[16] Имеется в виду картина почти неизвестного французам в 1770-е годы художника Герарда де Лересса *Аполлон, преследующий Дафну*. О ней пишет и Хагедорн.

[17] В Салоне 1767 года, сопоставляя Юбера Робера и П. А. Демаши, Дидро писал: Юбер Робер «показал нам, как следует писать руины и как Демаши не писал их».

[18] Десэ был женат на дочери Буше.

[19] См. т. 1, примеч. 51 к Салону 1765 года.

[20] Здесь говорится о картине *Мадонна с диадемой*, купленной в 1743 году Людовиком XV. Диалог между Дидро и «женщиной из народа» — это действительно имевший место разговор философа с его собственной женой.

[21] Речь идет о картине А. Карраччи *Богоматерь, успокаивающая святого Иоанна, чтобы не разбудить Иисуса* (см.: Ассеза).

[22] Об этой картине Дидро говорит в Салоне 1763 года, сравнивая ее с картиной Десэ.

[23] См. т. 1, примеч. 3 к Салону 1759 года.

[24] На подобные расчеты, содержавшиеся в посмертно изданной работе И. Ньютона «Исправленная хронология древних царствований» (1728), ссылается и Хагедорн в своих «Рассуждениях...» (см.: Верньер).

[25] Как указывает Верньер, Дидро имеет в виду легенду, содержащуюся в Коране (III, 43, V, 109).

[26] Картина Бодуэна (см. т. 1, Салон 1763 года).

[27] В годы Великой французской революции статуя *Людовик XV в доспехах* работы Лемуана была разрушена. Местонахождение бюста Дидро работы того же скульптора (1775—1776 годы) сейчас неизвестно.

[28] Дидро близко познакомился с маршалом де Брольи в начале семидесятых годов, поскольку де Брольи, женатый на дочери коллекционера барона де Тьера (племянника П. Кроза), после смерти последнего оказался одним из владельцев знаменитой коллекции картин, которая при посредничестве Дидро была куплена Екатериной II.

[29] Картина из серии Лебрена *Битвы Александра Великого*. На ней изображена победа Александра, одержанная в сражении с персами во главе с полководцем Мемноном на берегах реки Граник. Ф. Ван дер Мейлен, ученик Лебрена, живописал походы Людовика XIV.

[30] Драма Тома Корнеля (стихотворное переложение драмы Мольера «Дон Жуан, или Каменный пир», 1665).

[31] Имеется в виду эпизод из ветхозаветного мифа о младшем сыне Иакова — Иосифе Прекрасном (Бытие, 37, 19): юный Иосиф толкует своим завистливым старшим братьям два сновидения, в которых содержатся намеки на первенство Иосифа в роду.

[32] Об этом Дидро говорил в Салоне 1765 года; но ученик К. Ванлоо Нежон уточнил это утверждение Дидро в изданном им в 1798 году Собрании сочинений философа: Ванлоо имел обыкновение не лепить фигуры, а усаживать перед собой манекен, задрапированный разноцветными тканями. Эффекты освещения этих драпировок он затем воспроизводил на своих полотнах (см.: Верньер).

[33] Эти сведения почерпнуты автором Разрозненных мыслей из книги Хагедорна.

[34] Имеется в виду картина Лагрене *Целомудренная Сусанна* (см. Салон 1763 года и Салон 1767 года).

[35] О том, что Пьер в *Снятии с креста* подражал Карраччи, см. т. 1, Салон 1761 года.

[36] Дидро имеет в виду картину Пуссена, написанную в 1645 году и купленную Екатериной II для Эрмитажа. У Дидро была гравюра с этой картины, выполненная Ж. Пеном.

[37] Копия со скульптуры греческого ваятеля Леохара, изображающая Ганимеда, поднятого в воздух орлом, находится в Ватикане. Сопоставление Леохара и Рембрандта делает в своей книге Хагедорн.

[38] Имеется в виду один из рисунков Ф. Лемуана для росписи Версаля.

[39] Греческий миф об аркадском царе Ликаоне повествует о том, как этот нечестивый властитель был обращен Зевсом в волка за то, что подал повелителю богов угощение из мяса собственного сына. Миф об Актеоне рассказывает о превращении этого охотника в оленя за то, что он подсмотрел купание Дианы.

[40] В 1768 году Дидро купил у Верне картину *Буря;* она описана в Салоне 1769 года и упомянута в Плаче по моему старому халату.

[41] См.: *Р. де Пиль.* Краткие жизнеописания живописцев (1699).

[42] Здесь, как и в других случаях, Дидро цитирует «Большую книгу о художниках» (1728) Лересса по книге Хагедорна (см.: Верньер).

[43] Директор Академии художеств Антуан Куапель в 1712 году выпустил книгу своих «Речей, произнесенных в Академии», где высказывался, в частности, против подражания древним образцам.

[44] Имеется в виду знаменитая картина Тиманта, изображающая принесение Агамемноном в жерт-

ву его дочери Ифигении. Говоря о повторении удачного живописного решения фигуры Агамемнона, Дидро имеет в виду критикуемую и Хагедорном картину Пуссена *Умирающий Германик*, где лицо Агриппины тоже скрыто покрывалом (см.: Верньер).

[45] О достоинстве и благородстве в выражении боли и страха на лицах Лаокоона и его сыновей писал Винкельман в «Мыслях о подражании греческим творениям в живописи в скульптуре» (1755). См. также Опыт о живописи.

[46] Беседы Дидро и Фальконе на темы искусства имели место в 1766 году. Суждение Дидро о статуе греческого скульптора повторяет характеристику этого произведения, данную Плинием в «Естественной истории» (XXXIV, 8, 19).

[47] См. примеч. 6 к Салону 1781 года.

[48] Речь идет о работе Пигаля (1771), стремившегося передать в мраморе пророческие сновидения супруги покойного маршала (см.: Верньер).

[49] П. А. Ларше принадлежат «Заметки о Венере» (1775), аббату Лашо — «Рассуждения об атрибутах Венеры» (1776).

[50] Дидро говорит о картине Алле *Бег Аталанты* (см. т. 1, Салон 1765 года и примеч. 43 к нему).

[51] Картина Рубенса *Quos ego!*, которую Дидро видел в Дрездене, изображает Нептуна, усмиряющего морские волны.

[52] См. примеч. 165 к Салону 1767 года.

[53] Милиус был учеником П. Х. Цинка, а не Г. Доу. История его рассказана Хагедорном, который вспомнил ее в связи с разговором о ночном пейзаже Г. Доу (см.: Верньер).

[54] Речь идет о скульптуре Куазевокса *Пастух и маленький сатир* (1709). Замечание Дидро относительно наклона головы флейтиста справедливо (см.: Верньер).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. *Грёз.* Портрет Д. Дидро. Нью-Йорк, библиотека Морган.

САЛОН 1767 ГОДА

2. Л. М. Ванлоо. Портрет Дени Дидро. Париж, Лувр.
3. *Вьен.* Св. Дени, проповедующий во Франции. Париж, церковь Сен-Дени.
4. *Мадам Тербуш.* Мужчина с рюмкой в руке, освещенный свечой. Париж, Высшая художественная школа.
5. *Робер.* Римская гавань. Париж, Высшая художественная школа.
6. *Рослен.* Портрет Мармонтеля. Париж, Лувр.
7. *Робер.* Гавань Рима, украшенная различными памятниками древнего и нового зодчества. Дюнкерк, Художественный музей.
8. *Дуайен.* Чудесное исцеление. Париж, церковь св. Роха.
9. *Лагрене.* Умирающий дофин, окруженный семьей. Фонтенбло, музей.
10. *Венво.* Апофеоз принца Конде. Миниатюра. Париж, Лувр.
11. *Тараваль.* Геракл-младенец, душащий змей в колыбели. Шалон-Сюр-Марн, Муниципальный музей.
12. *Лутербур.* Битва. Шоле, Муниципальный музей.
13. *Лутербур.* Пейзаж с животными. Страсбург, Художественный музей.
14. *Ж. Б. Лемуан.* Бюст Монтескье. Мрамор. Бордо, Музей декоративного искусства.
15. *Фрагонар.* Хоровод амуров. Париж, Лувр.
16. *Вассе.* Медальон с портретом графа Кайлюса. Мрамор. Париж, Высшая художественная школа.
17. *Латур.* Портрет Пьера Демура. Пастель. Частное собрание.
18. *Ж. Б. Лемуан.* Бюст Трюдена. Мрамор. Париж, Лувр.
19. *Аллегрен.* Купальщица. Мрамор. Париж, Лувр.
20. *Дюрамо.* Смерть св. Франциска Сальского. Париж, церковь Сен-Никола.
21. *Демарто.* Два Амура (с работы Буше). Париж, Национальная библиотека.
22. *Кошен.* Людовик VII. Париж, Лувр, Кабинет рисунка.
23. *Демарто.* Женская голова. Париж, Национальная библиотека.
24. *Лампрер.* Апофеоз Беллуа (с работы Жоллена). Париж, Национальная библиотека.

САЛОН 1769 года

25. *Лагрене.* Психея, посещающая заснувшего Амура. Страсбург, частное собрание.
26. *Алле.* Умирающий царь Скил, дающий советы своим детям. Париж, частное собрание.
27. *Лагрене.* Марс и Венера, застигнутые Вулканом. Страсбург, частное собрание.
28. *Гютен.* Служанка-саксонка. Париж, Лувр.
29. *Бодуэн.* Целомудренная натурщица. Вашингтон, Национальная галерея.
30. *Лепренс.* Русская пляска. Частное собрание.
31. *Лепренс.* Христос в храме. Париж, Национальная библиотека.
32. *Лутербур.* Кораблекрушение. Дьепп, музей.
33. *Брене.* Эфра, показывающая своему сыну Тезею место, где его отец спрятал оружие. Париж, Высшая художественная школа.
34. *Грёз.* Септимий Север и Каракалла. Париж, Лувр.
35. *Грёз.* Девочка, играющая с черной собакой. Лондон, частное собрание.
36. *Грёз.* Портрет художника Жора́. Париж, Лувр.
37. *Грёз.* Смерть отца семейства, оплакиваемого детьми. Страсбург, частное собрание.
38. *Грёз.* Смерть отца, покинутого детьми. Турню, музей Грёза.

САЛОН 1775 года

39. *Шарден.* Автопортрет. Пастель, Париж, Лувр.
40. *Лепренс.* Прорицатель. Ленинград, Эрмитаж.

41. *Шарден.* Автопортрет. Пастель. Париж, Лувр.
42—43. *Лебá.* Две гравюры с работ Верне. Авиньон, музей Калве.
44. *Дюплесси.* Портрет Аллегрена. Париж, Лувр.
45. *Гудон.* Бюст Дени Дидро. Терракота. Париж, Лувр.

САЛОН 1781 года

46. *Лагрене-младший.* Давид, глумящийся над побежденным Голиафом. Кан, Художественный музей.
47. *Леписсье.* Набожность Фабия Дерсо. Шартр, Художественный музей.
48. *Лагрене-старший.* Амур утешает Живопись. Париж, Лувр.
49. *Бертелеми.* Аполлон и Сарпедон. Лангр, музей Сен-Дидье.
50. *Менажо.* Смерть Леонардо да Винчи. Амбуаз, ратуша.
51. *Давид.* Св. Рох и зачумленные. Марсель, Художественный музей.
52. *Давид.* Велизарий. Париж, Лувр.
53. *Дежу.* Маршал Катинá. Терракота. Севр, Национальный музей керамики.
54. *Пажу.* Блез Паскаль. Терракота. Севр, Национальный музей керамики.
55. *Гудон.* Маршал Турвиль. Терракота. Севр, Национальный музей керамики.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Абеляр Пьер (1079—1142) — французский философ-богослов I 255
Август Цезарь Октавиан (63 до н. э. — 14 н. э.) — римский император I 99, 100, 107, 115, 235, 247, 251, 252
Августин (Блаженный; 354—430) — христианский богослов, один из крупнейших деятелей католической церкви. Причислен к лику святых I 107, 183, 195
Авед Жак Андре (1702—1766) — французский художник-портретист I 27, 257
Аврелий Марк (121—180) — римский император со 161 года I 65, 114, 115, 150, 249, 251, 252; II 31
Агасий (II в. до н. э.) — древнегреческий скульптор из Эфеса, автор статуи сражающегося гладиатора *Боргезский боец*, открытой в XVIIвеке I 187; II 12, 13
Адан Никола Себастьен (1705—1778) — французский скульптор I 91, 98, 195, 257
Аддисон Джозеф (1672—1719) — английский писатель II 362
Александр Македонский (356—323 до н. э.) — царь Македонии с 336 года, полководец, государственный деятель I 44, 76, 191—193, 250; II 29, 30, 124
Алиаме Жак (1728—1788) — французский гравер, усовершенствовавший технику гравирования сухой иглой I 202; II 202, 293
Алкамен (вторая половина V в. до н. э.) — древнегреческий скульптор, ученик Фидия II 340
Алле Ноэль (1711—1781) — французский художник I 21, 25, 37, 38, 44, 66, 67, 111—115, 246, 252; II 19—21, 125, 191, 198, 217, 218, 254, 255, 296, 367, 372, 376, 378
Аллегрен Кристоф Габриэль (1710—1795) — французский скульптор II 194, 195, 246, 371, 378
Альбани Франческо (1578—1660) — итальянский художник I 34, 247
Алль Пьер Адольф (1739—1794) — придворный художник Людовика XV, швед по происхождению, прозванный «Ван Дейк миниатюры» II 244, 245, 283, 306, 318
Аман Жак Франсуа (1730—1769) — французский художник, гравер I 98, 176, 177, 251; II 165, 166, 191, 236
Анакреон (ок. 570—487 до н. э.) — древнегреческий поэт I 134, 185, 259
Апеллес (вторая половина IV в. до н. э.) — древнегреческий живописец при дворе Александра Македонского I 69, 77, 82, 101, 124, 192, 193, 197, 214; II 55, 365
Аполлодор Афинский (II в. до н. э.) — древнегреческий грамматик и мифограф I 253, 255
Аретино Пьетро (1492—1556) — итальянский писатель, драматург II 110
Ариосто Лодовико (1474—1533) — итальянский поэт, автор поэмы «Неистовый Орландо» I 35, 252; II 152, 181, 362, 365, 374
Аристид (ок. 540 — ок. 467 до н. э.) — афинский полководец, политический деятель II 31
Аристипп (вторая половина V — начало IV в. до н. э.) — древнегреческий философ, ученик Сократа II 249, 368
Аристотель (384—322 до н. э.) — древнегреческий философ, естествоиспытатель II 327, 374
Аристофан (ок. 445—ок. 385 до н. э.) — древнегреческий комедиограф II 374
Аркур Анри (1654—1718) — маршал Франции I 198
Арно Франсуа (1721—1784) — аббат, французский литератор, эпиграмматист, издатель литературных журналов I 223, 259
Артемизия II — правительница Галикарнаса в Малой Азии, в 353 г., до н. э. воздвигла гробницу своему супругу Мавзолу I 122, 123, 159, 254—256
Архимед (287—212 до н. э.) — древнегреческий ученый, математик и механик I 124

Балешу Жан Жозеф (1715—1764) — французский гравер I 82, 199, 201, 257
Барден Жан (1732—1809) — французский художник, ученик Лагрене-старшего II 319
Баррем Франсуа де (1640—1703) — француз-

ский математик, имя его стало нарицательным благодаря мастерству в счете II 79
Барроччи Федериго (1528—1612) — итальянский живописец II 189
Башелье Жан Жак (1724—1805) — французский художник, член Академии художеств с 1752 года I 27, 45, 77, 78, 125—127, 211, 212, 246, 248, 254, 258; II 7, 57, 58, 114, 115, 167, 191
Белинский Виссарион Григорьевич (1811—1848) — русский литературный критик и публицист I 21
Бедмар дон Алонзо де ла Куева (1572—1655) — испанский дипломат, посол в Венеции II 70, 362
Белланже Мишель Брюно (1726—1793) — французский художник I 87, 149, 248; II 53, 114, 115,191, 233, 234, 267, 268, 303, 304, 368, 371
Белль Клеман Луи Мари Эли (1722—1806) — французский художник II 53, 57, 191, 259, 362
Бель-Иль Шарль Фуке де (1684—1761) — маршал Франции I 176
Белькур, Жан Клод Жиль Кольсон, прозв. (1725—1778) — французский актер. Вместе с Бризаром играл в пьесе Дидро «Отец семейства» I 97
Бенедикт (VI в.) — итальянский проповедник, основатель монастырского ордена бенедиктинцев I 41, 42
Бергхем Никола Пьер (1620—1683) — голландский художник-пейзажист I 77, 119, 162, 170, 257; II 51, 67, 115, 162, 169, 202, 267
Бёрк Эдмунд (1728—1797) — английский философ, оратор, теоретик искусства I 259; II 360
Бернини Джованни Лоренцо (1598—1680) — итальянский архитектор и скульптор II 190
Беррюэ Пьер Франсуа (1733—1797) — французский скульптор I 196; II 198, 199, 247, 289, 322, 366
Бертелеми Жан Симон (1743—1811) — французский художник-монументалист, с 1779 года — член Академии II 317, 372, 379
Бертен Жан Батист (1719—1792) — французский политический деятель, министр финансов II 90, 363
Битобé Поль Жермен (1732—1808) — французский пастор-кальвинист, поэт, переводивший «Илиаду» и «Одиссею» I 198; II 6, 361
Боварле Жак Фирмен (1731—1797) — французский гравер I 201; II 202, 293
Бодуэн Пьер Антуан (1723—1769) — французский художник, зять Буше I 83, 145—148, 246; II 109—114, 137, 169, 191, 232, 335, 360, 364, 375, 378
Бомарше Пьер Огюст Карон де (1732—1799) — французский драматург II 367
Борджиа Чезаре (ум. 1507) — итальянский политический деятель, прославившийся жестокостью и преступлениями I 150
Боссюэ Жан Бенинь (1627—1704) — епископ, французский писатель II 78
Бофор Жак Антуан (1721—1784) — французский художник II 185, 192, 243, 278, 279, 304
Брене Никола Ги (1728—1792) — французский художник, впервые выставлялся в Салоне в 1763 году I 87, 161, 162, 248; II 53, 150, 151, 167, 190, 192, 236, 237, 262, 272—274, 300, 311, 368, 371, 378
Бриар Габриэль (1729—1777) — французский художник, ученик Натуара I 53, 159—161, 246; II 236, 237, 286
Бридан Шарль Антуан (1730—1805) — французский скульптор I 196, 251; II 176, 322
Бризар Жан Батист (1721—1791) — французский комический актер I 97
Брион Жюли Констанс де (1727—?) — графиня, вдова графа де Бриона, бюст ее выполнен Лемуаном I 92, 190, 191, 260
Брольи Виктор Франсуа де (1718—1804) — маршал Франции, герой Семилетней войны II 338, 375
Бросс Шарль де, прозв. президент де Бросс (1709—1777) — французский писатель, автор писем об итальянских древностях I 164; II 140
Бруно (ок. 1032—1101) — основатель монашеского ордена картезианцев. Его житию посвящено 22 картины Лесюэра I 116, 246, 247, 253, 256, 258; II 31, 169, 247, 335, 336
Брюэ Давид Огюст де (1640—1723) — французский драматург II 364
Буазо Антуан (1702—1782) — французский художник, член Академии художеств I 44, 77, 78, 98, 134; II 264
Буало (Буало-Депрео Никола; 1636—1711) — французский поэт, критик, теоретик классицизма I 259; II 79, 152, 180, 279, 342, 350, 363, 374
Булонь Луи (старший; 1609—1674) — французский художник, один из основателей Академии художеств I 40; II 276
Буньe Мишель Оноре (1740—1814) — французский художник II 185—187, 243, 282—284, 306, 372
Бургиньон (наст. имя Жак Куртуа; 1621—1676) — французский художник-баталист I 14; II 112, 266, 267
Бурдон Себастьен Ле (1616—1671) — французский художник-баталист, автор полотен на исторические темы I 102; II 255, 262, 375
Бушардон Эдме (1698—1762) — французский скульптор, ученик Кусту I 46, 48, 53, 98, 103, 195, 197, 233, 248, 252, 257, 260; II 16, 200, 293, 367
Буше Франсуа (1703—1770) — французский художник, член Академии художеств с 1734 года, директор Академии, назначен первым придворным живописцем (1765) I 13, 21, 26, 28, 34, 35, 38, 42, 50, 52, 65, 101, 105, 107—111, 124, 125, 158, 177, 230, 247, 252—254, 260; II 7, 30, 113, 115, 137, 147, 161, 168, 178, 192, 201—203, 208, 209, 213, 214, 261, 273, 303, 333, 335, 351, 352, 360, 362, 364, 367, 375
Бэкон Фрэнсис (1561—1626) — английский философ и государственный деятель I 191, 256; II 165, 343, 364, 368
Бюффон Жорж Луи Леклерк де (1707—1778) — французский естествоиспытатель и писатель I 47; II 140, 263

Ваде Жан Жозеф (ум. 1757) — французский писатель I 66, 249
Вайи Шарль де (1729—1798) — французский художник, архитектор II 279, 315
Валад Жан (1709—1787) — французский художник-портретист I 82, 140, 248; II 92, 191, 227, 314
Валайе (Валайе-Костер) Доротея Анна (1744—1818) — французская художница, член Академии художеств с 1770 года II 277, 304, 315
Валерий Максим (I в.) — римский писатель I 253
Ван Гойен Ян (1596—1656) — голландский художник маринист и пейзажист II 354, 355
Ван Гюйсум Ян (1682—1749) — голландский художник II 303, 333, 346
Ван Дейк Антуан (1599—1641) — фламандский живописец-портретист I 14, 27, 46, 63—65, 140, 155, 233, 238; II 16, 18, 35, 170, 229, 246, 265, 283, 298, 322
Ван дер Мейлен Адам Франц (1632—1690) — фламандский живописец-баталист I 14, 44; II 218, 266, 267, 338, 375
Ван Спендонк Гирард (1746—1822) — художник голландского происхождения, работавший во Франции II 318, 373
Ванлоо Жан Батист (1684—1745) — французский художник, брат К. Ванлоо I 106; II 116, 293
Ванлоо Луи Мишель (1707—1771) — французский художник, сын и ученик Жана Батиста Ванлоо, член Академии художеств с 1733 года. В течение 20 лет был придворным художником испанского короля Филиппа V. Выставлялся в Салонах в 1753—1769 гг., был ректором Академии I 11, 12, 21, 24, 32, 56, 63—65, 87, 92, 106, 107, 251, 252; II 15—19, 48, 50, 91, 103, 115, 147, 165, 189, 191, 208, 213—216, 234, 244, 363, 378
Ванлоо Шарль Амедей Филипп (1718—1790) — французский художник, сын и ученик Жана Батиста Ванлоо; имел титул первого художника при дворе прусского короля I 42, 76; II 223, 260, 261, 298, 299, 310, 371
Ванлоо Шарль Андре (Карле; 1705—1765) — французский художник, брат и ученик Жана Батиста Ванлоо. Член Академии художеств с 1735 года, с 1762 года — первый придворный художник I 24, 25, 33, 34, 56, 59—61, 69—71, 98—107, 115, 122, 124, 139, 141, 202, 231, 246, 247, 251—254, 256, 257, 260; II 15, 31, 116, 188, 202, 260, 261, 339, 375
Вассе Луи Клод (1716—1772) — французский скульптор I 28, 54, 92, 194; II 195, 196, 248, 287, 291, 378
Ватле Клод Анри (1718—1786) — французский чиновник из Орлеана, любитель искусств, гравер, автор книги об искусстве живописи I 116, 138, 139, 154, 251, 253; II 31, 99, 201, 361
Ватто Антуан (1684—1721) — французский живописец I 21, 228, 253, 260; II 137, 269, 326
Вейлер Жан Батист (1745—1791) — французский художник-портретист II 316, 372
Венво Никола (1697—1775) — французский художник-миниатюрист I 77, 78; II 91, 191, 264, 363, 378
Венсан Франсуа Андре (1746—1816) — французский художник, ученик Вьена II 207, 319
Вергилий Марон Публий (70—19 до н. э.) — римский поэт I 53, 61, 63, 68, 75, 83, 89, 129, 135, 188, 214, 219, 221, 230, 239, 246, 255; II 6, 23, 40, 45, 54, 64, 152, 156, 166, 180, 181, 183, 199, 219, 242, 244, 250, 255, 259, 326, 328, 335, 339, 350, 356, 361, 362, 374
Верне Клод Жозеф (1714—1789) — французский художник-пейзажист и маринист I 11—14, 16, 17, 21, 27, 46, 58, 79—82, 130, 134—137, 141, 150, 153, 162, 166—168, 199, 201, 211, 213, 234, 249, 251, 254, 257—259; II 7, 10, 19, 51, 53, 58—61, 63, 67, 80, 82—85, 88, 96, 129, 135, 137, 147, 149, 156—158, 162, 164, 165, 191, 192, 201, 212, 216, 227—229, 235, 244, 250—252, 263, 271, 301, 313, 345, 346, 355, 360, 367, 371, 373, 375
Веронезе, Паоло Кальяри, прозв. (1528—1588) — итальянский живописец I 21, 67, 112, 140, 232; II 285
Вилль Иоганн Георг (1715—1807) — гравер, немец по происхождению, работавший в Париже. Близкий друг молодого Дидро I 55, 92, 140, 155, 201; II 201, 292, 355, 372
Винкельман Иоганн Иоахим (1717—1768) — немецкий историк античного искусства I 18, 186, 251, 256, 259; II 374, 376
Виньола Джироламо (XVI в.) — итальянский художник, подражавший Рафаэлю II 279
Висшер Корнелиус (1619—1662) — голландский гравер I 198
Витрувий (вторая половина I в. до н. э.) — древнеримский архитектор, инженер II 279
Воллан Софи (Луиза Генриетта; 1716—1784) — подруга Дидро, его постоянная корреспондентка I 10, 62, 212, 246, 249, 255, 258, 259; II 361, 362, 363
Вольтер (наст. имя и фамилия Мари Франсуа Аруэ; 1694—1778) — французский писатель, философ-просветитель I 6, 20, 21, 63, 72, 140, 175, 246, 249, 259; II 71, 84, 108, 137, 152, 170, 201, 228, 274, 323, 360—362, 366
Воуверман Филипс (1619—1668) — голландский художник-баталист и маринист I 12, 14, 170, 234; II 51, 67, 108, 115, 162, 169, 240, 248, 249
Вуарио Гийом (1712—1799) — французский художник I 47, 83, 245; II 53, 95, 165, 191, 265, 363
Вьен Жозеф Мари (1716—1789) — французский художник I 11, 21, 26, 39, 42, 49, 56, 58, 68—71, 114, 115, 141, 202, 247, 249, 252, 257; II 21—25, 27—31, 53, 104—106, 123, 149, 191, 193, 208, 218, 243, 297, 308, 309, 360, 363, 365, 369, 378
Вьен (урожд. Ребуль) Мари Тереза (1738—1805) — французская художница, жена Ж. М. Вьена I 27, 82, 141, 211, 246, 259; II 92, 93, 191, 208

Галлиани Фердинандо (1728—1787) — аббат, итальянский экономист, философ, литератор,

дипломат, государственный деятель. Друг Дидро. Автор «Диалогов о торговле зерном» (1770) I 33, 224, 247, 250, 259; II 27, 110, 189, 190, 360, 361

Гаран Жан Батист (ум. ок. 1780) — французский гравер II 17

Гаррик Дейвид (1717—1779) — английский актер-трагик, драматург, театральный деятель. Прославился в шекспировском репертуаре I 19, 190, 191; II 14

Гверчино (наст. имя и фамилия Джамфранко Барбьери; 1591—1666) — итальянский художник I 199

Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770—1831) — немецкий философ I 22

Геллерт Кристиан Фирхтеготт (1715—1769) — немецкий поэт, автор басен II 147

Гельвеций Клод Адриан (1715—1771) — французский философ-просветитель, автор книги «Об уме» (1758) I 6—8, 208, 258

Генрих IV (1553—1610) — французский король с 1589 года I 64, 101, 239, 249, 260; II 37

Гердер Иоганн Готфрид (1744—1803) — немецкий философ-просветитель, писатель, литературовед I 22

Герен Франсуа (ум. после 1791) — французский художник-миниатюрист I 53, 82, 159, 246, 250; II 125, 191, 202, 234, 269, 303, 315

Гесиод (VIII—VII в. до н. э.) — древнегреческий поэт II 120

Гесснер Саломон (1730—1788) — швейцарский поэт-сентименталист и художник I 78, 151, 250, 255; II 147

Гете Иоганн Вольфганг (1749—1832) — немецкий поэт, мыслитель, ученый I 9, 22, 257, 258

Глейхен Карл Генрих де (1735—1807) — барон, датский дипломат, автор «Мемуаров» и философских трудов II 110, 248

Гликон — афинский скульптор, автор найденной в Риме статуи *Геракла Фарнезского* I 133, 187; II 347

Голицын Дмитрий Алексеевич (1734—1803) — князь, русский дипломат, философ, посол в Париже и Гааге, друг Дидро I 201; II 27, 360, 361, 365

Гольбах Поль Анри (1723—1789) — французский философ, сотрудник Энциклопедии, друг Дидро I 6, 78, 102, 252, 255, 260; II 361, 362, 366, 375

Гольбейн (Хольбейн) Ханс (1497 или 1498—1543) — немецкий художник II 179, 247

Гомер (прибл. XII—VII вв. до н. э.) — древнегреческий эпический поэт I 47, 59, 63, 75, 89, 127—129, 135, 198, 222, 234, 239, 246, 260; II 6, 37, 79, 84, 100, 101, 108, 137, 143, 150, 152, 181—183, 220, 250, 327, 329, 334, 343, 349, 350, 355, 361, 363, 365, 372—374

Гораций (Квинт Гораций Флакк; 64—8 до н. э.) — римский поэт-лирик и автор сатирических посланий I 59, 63, 96—98, 100, 108, 114, 122, 135, 142, 162, 230, 231, 233, 239, 241, 249, 254; II 14, 23, 45, 49, 67, 70, 71, 75, 84, 104, 108, 115, 139, 151, 162, 171, 231, 250, 262, 263, 272, 283, 328, 330, 335, 350, 352, 369

Гравело Юбер Франсуа Бургиньон д'Анвиль (1699—1773) — французский художник, гравер, иллюстратор, рисовальщик II 170, 365

Грёз Жан Батист (1725—1805) — французский художник. В 1755 году был «причислен» к Академии. Член Академии с 1769 года I 11, 12, 14, 15, 19, 21, 28, 49—53, 56, 58, 60, 64, 77, 79, 83—87, 114, 119, 132, 138, 139, 147, 150—159, 183, 186, 194, 210, 225, 230, 232, 234, 246—252, 255, 256; II 7, 8, 17, 31, 37, 40, 44—46, 48, 103, 110, 115, 128, 164, 188, 189, 192, 201, 225, 233, 236, 238—242, 248, 249, 286, 343, 360, 361, 364, 367, 368, 372, 378

Грей Томас (1716—1771) — английский поэт II 363

Григорьев Аполлон Александрович (1822—1864) — русский литературный критик, поэт I 21

Гримм Фридрих Мельхиор (1723—1807) — французский литератор, дипломат, издатель рукописного журнала «Корреспонданс литтерер», философ и критик; друг Дидро I 9—11, 17, 58, 96, 99, 142, 169, 178—181, 212, 244—259; II 6, 17, 51—53, 115, 203, 212, 216, 254, 296, 360, 361, 366—368, 372

Гуа Этьен Пьер Адриан (1731—1823) — французский скульптор, художник, гравер, член Академии с 1770 года II 199, 247, 289, 360, 366

Гудон Жан Антуан (1741—1828) — французский скульптор I 13; II 276, 291, 322, 366, 372, 373, 379

Гужон Жан (1515—?) — французский скульптор и зодчий, один из декораторов Лувра II 16

Гуэль Жан Пьер (1735—1813) — французский художник, ученик Казановы II 318, 319, 372, 373

Гэнья Луи Жан (1697—1768) — французский библиофил, коллекционер картин (часть его коллекции купила Екатерина II), секретарь Людовика XV I 20; II 117, 361, 364

Гю Жан Франсуа (1751—1823) — французский художник II 320, 373

Гюа де Мальв Жан Поль де (1712—1786) — французский математик, публицист, философ II 74, 362

Гютен Шарль Франсуа (1715—1776) — французский художник II 227, 378

Гюэ Жан Батист (1745—1811) — французский художник-анималист; член Академии художеств с 1769 года II 238, 274, 303, 315, 371

Гюэй Жак (1711—1793) — французский гравер, выставлялся в Салоне 1759 года I 102, 103, 252

Давид Жак Луи (1748—1825) — французский художник революционной эпохи, выставлялся в Салоне с 1781 года I 19, 20; II 321, 372, 373, 379

Даламбер Жан Лерон (1717—1783) — французский математик и философ I 256; II 180, 228, 234

Дебюкур Луи Филипп (1755—1832) — фран-

цузский художник и гравер, ученик Вьена II 320
Дежу Клод (1731—1816) — французский скульптор, ученик Кусту II 323, 373, 379
Декан Жан Батист (1714—1791) — французский художник и литератор I 98, 149; II 188, 189, 192, 365
Делапорт Анри Орас Ролан (1724—1793) — французский художник I 53, 56, 82, 141, 148, 149, 214, 246, 259; II 113, 114, 191, 229, 232, 267
Делапорт Жозеф (1713—1779) — аббат, французский издатель журналов I 245; II 90
Демарто Жиль (1729—1776) — французский гравер II 202, 293, 378
Демаши Пьер Антуан (1723—1807) — французский художник, автор архитектурных композиций I 21, 46, 47, 87, 141, 245; II 93, 137, 145, 191, 251, 265, 271, 302, 303, 313, 333, 371
Демосфен (ок. 384—322 до н. э.) — древнегреческий оратор и политический деятель I 134; II 71, 108, 141
Депорт Никола (1718—1787) — французский художник-анималист I 46, 82, 140; II 227, 264, 274
Десэ Жан Батист (1729—1765) — французский художник, зять Буше I 28, 40—42, 49, 56, 58, 64, 71—75, 87, 98, 116, 120—125, 132, 190, 196, 247, 251—256; II 115, 333, 335, 264, 375
Десэ Франсуа Брюно (Десэ-младший; XVIII в.) — французский художник, брат Ж. Б. Десэ, выставлялся в Салоне 1765 года I 98, 172, 251; II 162, 163, 242, 280, 364
Дефонтен Пьер Франсуа Гюйо (1685—1745) — аббат, французский критик и переводчик II 6, 64, 361
Джорджоне (наст. имя и фамилия Джорджо Барбарелли да Кастельфранко; 1476 или 1477—1510) — итальянский живописец I 14, 21; II 346
Доменикино (наст. имя и фамилия Доменико Дзампьери; 1581—1641) — итальянский художник и архитектор, ученик А. Каррaччи I 116, 167, 199; II 23, 99, 104, 108, 137, 173
Доу Герард (1613—1675) — голландский художник школы Рембрандта II 352, 357, 376
Друэ Франсуа Юбер (Друэ-сын; 1727—1775) — французский художник, ученик К. Ванлоо. Член Академии с 1758 года I 28, 47, 56, 60, 83, 107, 142, 202, 245; II 94, 191, 229, 230, 265, 302, 371
Дуайен Габриэль Франсуа (1726—1806) — французский художник, ученик К. Ванлоо. В 1789 году был приглашен Екатериной II в качестве дворцового декоратора. Работал в России при Павле I I 28, 47—49, 56, 88, 89, 106, 245, 250, 252; II 21—25, 27, 28, 31, 96—106, 123, 191, 293, 310, 319, 360, 363, 366, 371, 373, 378
Дюбарри Жанна (Бекю; 1743—1793) — графиня, фаворитка Людовика XV II 230, 265, 370, 371
Дюбо Жан Батист (1670—1742) — аббат, французский историк и теоретик искусства I 7
Дювильe Бенжамен (1730—1819) — медальер, главный гравер французского монетного двора I 202, 251
Дюкенуа Франсуа (Лекену, Кенуа, Франсуа Фламандец; 1594—1643) — фламандский скульптор II 128, 290, 320, 373
Дюмон Жан Жак (прозв. Римлянин; 1701—1781) — французский художник, член Академии художеств I 32, 247; II 208, 247, 289
Дюплесси Жозеф Сиффрен (1725—1802) — французский художник-портретист II 243, 283, 304, 313, 379
Дюрамо Луи Жан Жак (1733—1796) — французский художник, автор больших исторических полотен. Член Академии с 1774 года II 44, 171—176, 192, 304, 305, 372, 378
Дюран Луи (60-е гг. XVIII в.) — французский гравер, художник по эмали, работал в Версале I 53
Дюэ Жан Батист Сиприен (1730—1793) — французский художник и скульптор. Принят в Академию художеств в 1763 году I 54, 195; II 247, 288, 289

Еврипид (ок. 480—406 до н. э.) — древнегреческий драматург I 250; II 348, 374
Екатерина II (1729—1796) — русская императрица с 1762 года I 9, 20, 21, 252, 255, 256; II 360—362, 365, 367, 373, 375

Жилло Клод (1673—1727) — французский живописец, учитель Ланкре и Ватто I 214, 259, 260
Жирардон Франсуа (1628—1715) — французский скульптор I 92, 253
Жоллен Никола Рене (1732—1804) — французский художник, ученик Пьера II 169, 170, 192, 242, 243, 280, 281, 304, 315, 316, 368, 371
Жора́ Этьен (1699—1789) — французский художник, близкий к Ватто I 25, 35, 66; II 216, 217, 286
Жоффрен Мари Тереза (1699—1777) — жена богатого фабриканта, коллекционер произведений искусства, хозяйка парижского салона, который посещали энциклопедисты I 33, 82, 107, 112, 247; II 17, 43, 250, 361, 362
Жувене Жан (1647—1717) — французский художник I 75, 250; II 275, 276, 284, 335
Жюльен Жан (1689—1767) — французский коллекционер картин II 7, 360, 361
Жюльен Пьер (1731—1804) — французский скульптор II 323
Жюльяр Никола Жан (1715—1790) — французский художник-пейзажист, ученик Буше I 47, 142, 245; II 94, 95, 191, 227, 234

Зевксис (464—398 до н. э.) — древнегреческий живописец I 77, 82

Иорданс Якоб (1593—1678) — фламандский живописец II 280

Каз Пьер Жак (1676—1754) — французский художник II 284
Казанова Франсуа Жозеф (1727—1802) — французский художник-баталист, венецианец по происхождению. Член Академии с 1761 года I 11, 21, 55, 56, 80, 89, 90, 142—145, 248, 250; II 7, 106—109, 111, 112, 115, 116, 165, 191, 219, 227, 230—232, 235, 242, 266, 267, 272, 314, 367, 368, 371
Кайлюс Анн Клод де Тибьер де (1692—1765) — граф, французский археолог, коллекционер живописи I 11, 27, 98, 149, 251; II 196
Калабрезе (наст. имя и фамилия Маттиа Претти; 1613—1699) — итальянский художник I 90
Калле Антуан Франсуа (1741—1823) — французский художник II 317, 372
Калло Жак (1592—1635) — французский художник и график, мастер офорта I 170, 198; II 20
Карем Жак Филипп (1734—1796) — французский художник и гравер II 184, 185, 192, 243, 281, 282, 305
Кармонтель (наст. имя и фамилия Луи Каррожи; 1717—1806) — французский рисовальщик, писавший по вопросам живописи I 170
Карраччи Аннибале (1560—1609) — итальянский художник, один из основателей Академии художеств в Болонье. Самый известный из трех братьев — художников Карраччи I 35, 36, 67, 82, 173, 196, 222, 225, 247; II 6, 33, 58, 99, 100, 103, 137, 179, 189, 204, 220, 260, 262, 285, 330, 334, 375
Кастильоне Бенедетто ди (1616—1670) — итальянский художник II 213, 214
Катон-старший (Цензор) Марк Порций (234—149 до н. э.) — древнеримский историк, писатель, государственный деятель I 134, 150, 218, 235; II 70, 71, 124, 172, 365
Катулл Гай Валерий (87 или 84 — после 54 до н. э.) — римский поэт I 230, 259; II 331
Каффиери Жан Жак (1725—1792) — французский скульптор, ученик Лемуана I 54, 195; II 197, 198, 247, 283, 287, 288, 322, 360, 372
Клериссо Шарль Луи (1722—1820) — французский художник и архитектор. Был приглашен в Петербург Екатериной II II 304
Клопшток Фридрих (1724—1803) немецкий поэт II 147
Козетт Пьер Франсуа (1714—1801) французский художник, работавший на мануфактуре гобеленов I 202
Колен де Вермон Гиацинт (1693—1761) — французский художник, помощник ректора Академии I 25, 124
Колло Мари Анна (1748—1821) — французский скульптор, ученица Э. М. Фальконе I 256; II 17, 361
Кондильяк Этьен Бонно де (1715—1780) — аббат, французский философ-просветитель I, 7
Корнель Пьер (1616—1684) — французский драматург I 40, 49, 72, 73, 174, 175, 191, 246, 247, 250; II 343, 362, 365
Корреджо (наст. имя и фамилия Антонио Аллегри; ок. 1489 — ок. 1534) — итальянский художник I 34, 72, 82, 253; II 7, 137, 189, 340, 361
Кортона Пьетро да (1596—1669) — итальянский живописец II 51, 202, 312
Кошен Шарль Никола (Кошен-младший; 1715—1790) — французский скульптор, гравер, создавший фронтиспис Энциклопедии; секретарь Академии художеств и автор очерков о художниках I 11, 55, 82, 102, 141, 147, 201, 251, 254; II 18, 44, 100, 147, 148, 200—202, 208, 209, 236, 248, 274, 291, 292, 299, 300, 324, 355, 360, 367, 370, 371, 378
Кребийон Клод (Кребийон-сын; 1707—1777) — французский писатель, автор романов фривольного содержания I 108
Кребийон Проспер Жолио де (старший; 1674—1762) — французский драматург I 44, 53, 175, 247
Кроза Луи Антуан де Тьер (1700—1770) — барон, французский коллекционер картин, библиофил I 21, 259
Куапель Шарль Антуан (1694—1752) — французский художник I 50, 197, 257; II 146, 255, 260, 348, 375
Куазевокс Антуан (1640—1720) — французский скульптор II 376
Куртуа Никола Андре (1734—1777) — французский художник-эмальер II 285
Кусту Гийом (1716—1777) — французский скульптор II 248, 360, 366

Лабель (наст. имя и фамилия Стефано делла Белла; 1610—1664) — французский гравер I 198
Лаборд Бенжамен де (1734—1794) — французский банкир и коллекционер картин II 212, 213, 229, 367
Лагарп Жан Франсуа де (1739—1803) — писатель и критик II 206, 207, 331, 375
Лагрене Жан Жак (Лагрене-младший; 1740; 1821) — французский художник, ученик своего брата — Л. Ж. Ф. Лагрене-старшего II 283—285, 305, 311, 312, 372, 379
Лагрене Луи Жан Франсуа (Лагрене-старший; 1724—1805) — французский художник, ученик К. Ванлоо. Работал при дворе Екатерины II и возглавлял Петербургскую Академию художеств I 26, 29, 70, 98, 116—120, 122, 150, 162, 177, 210, 246, 251—253; II 9, 18, 31—45, 47—51, 121, 123, 128, 147, 149, 164, 174, 191, 219—223, 251, 255—259, 298, 309, 310, 360, 361, 365, 369, 373, 378, 379
Лампрер Луи Симон (1725—1796) — французский гравер I 202; II 201, 372, 378
Ланкре Никола (1690—1743) — французский художник, ученик Ватто I 21
Ланфар Пьер (1709—1787) — французский художник, член Академии, работал на мануфактуре гобеленов I 44
Ларошфуко Франсуа де (1613—1680) — герцог, французский писатель-моралист I 138, 139, 254; II 70, 362
Ларжильер Никола де (1656—1746) — французский художник II 229
Ларше Пьер Анри (1726—1812) — французский искусствовед II 354, 376
Латур Морис Кантен де (1704—1788) — фран-

цузский художник-портретист I 11, 13, 16, 17, 21, 27, 44, 78, 82, 92, 107, 150, 185, 202, 211, 212, 214, 218, 252, 259; II 7, 17, 18, 51, 59, 89, 90, 115, 191, 225—227, 230, 241, 242, 244, 360, 363, 378

Лафонтен Жан де (1621—1695) — французский баснописец, автор комических поэм и сказок I 109, 154, 252; II 117, 220, 242, 260, 274, 367, 369

Леба́ Фак Филипп (1707—1783) — французский гравер I 82, 201; II 201, 292, 370, 379

Лебарбье Жан Жак Франсуа (старший; 1738—1826) — французский художник-иллюстратор II 319, 320, 373

Лебель Антуан (1705—1793) — французский художник, автор марин и ландшафтов; член Академии художеств с 1746 года I 45, 56, 98, 134, 135; II 91, 191, 227

Леблан Ж. (1677—1749) — французский гравер и ювелир I 198, 257

Леблан Жан Бернар (1707—1781) — аббат, французский посредственный литератор и художественный критик I 11, 211, 245

Лебрен Шарль (1619—1690) — французский художник, один из основателей Академии художеств I 12, 40, 113, 234, 250; II 137, 154, 178, 189, 237, 276, 297, 310, 338, 341, 375

Лебретон Андре Франсуа (1708—1779) — французский издатель, печатавший Энциклопедию I 8

Левассер Жан Шарль (1734—1804) — французский гравер II 293

Легро Пьер II (1666—1719) — французский скульптор I 106, 252

Леконт Феликс (1737—1817) — французский скульптор, ученик Фальконе и Вассе II 247, 289—291, 322

Леметр де Клавиль Шарль Франсуа Никола (ок. 1670—1740) — французский писатель-моралист II 165, 364

Лемуан Жан Батист (1704—1778) — французский скульптор I 28, 29, 53, 54, 78, 190, 191, 246, 251, 256, 260; II 48, 147, 193, 194, 207, 209, 246, 286, 287, 290, 337, 338, 360

Лемуан Франсуа (1688—1737) — французский живописец I 96, 177, 256; II 38, 275, 344, 375

Ленен Луи (1593—1648) — французский художник I 14

Ленин Владимир Ильич (1870—1924) I 5, 6, 22

Леонардо да Винчи (1452—1519) — итальянский живописец, скульптор, ученый II 317, 349

Леохар (IV в. до н. э.) — греческий скульптор, создатель статуй *Аполлона Бельведерского, Ганимеда* и др. I 259; II 343, 375

Леписье Мишель Никола Бернар (1735—1784) — французский художник I 161, 172—176; II 163—165, 167, 192, 236, 237, 262, 299, 300, 310, 311, 360, 364, 379

Лепренс Жан Батист (1734—1781) — французский художник, до 1761 года работавший в России I 136, 141, 166—172, 210, 230, 255, 258, 260; II 45, 116—124, 191, 234, 269, 299—302, 304, 313, 378

Лересс Герард де (прозв. «Пуссен Фландрии»; 1641—1711) — голландский художник, автор книги о художниках II 332, 339, 340, 344, 347, 353, 375

Лессинг Готхольд Эфраим (1729—1781) — немецкий драматург, теоретик искусства, литературный критик, просветитель I 22; II 374

Лесюер Эсташ (1617—1655) — французский художник I 39, 40, 42, 49, 66, 71, 75, 76, 92, 167, 173, 175, 207, 214, 233, 246, 247, 250, 256, 258; II 23, 50, 104, 173, 189, 204, 243, 247, 255, 262, 336

Лиотар Жан Этьен (1702—1789) — швейцарский художник-пастелист II 364

Ломаццо (1538—1600) — итальянский художник, автор трактата о живописи II 349

Лонг (II—III вв.) — древнегреческий писатель I 252

Лонгин (ок. 213—273) — древнегреческий риторик, философ II 79, 331, 374

Лоррен (наст. имя и фамилия Клод Желле; 1600—1682) — французский художник-пейзажист, офортист I 14, 45, 81, 137, 254; II 63, 263

Лукан Марк Анней (39—65) — древнеримский поэт I 198; II 152, 156, 180

Лукиан из Самосаты (120—180) — древнегреческий писатель и риторик I 254; II 93, 365, 374

Лукреций (Тит Лукреций Кар; I в. до н. э.) — древнеримский поэт и философ I 115, 253; II 23, 47, 48, 96, 104, 105, 129, 182, 220

Лундберг Густав (1694—1786) — шведский художник-пастелист, живший во Франции II 89, 191

Лутербур Жак Филипп (младший; 1740—1812) — французский художник, ученик К. Ванлоо и Казановы. С 1763 года «причислен» к Академии I 12, 77, 79, 80, 89, 90, 119, 134, 137, 162—166, 213, 234, 248, 249, 259; II 7, 51, 63, 84, 85, 88, 100, 108, 112, 116, 137, 151, 153—162, 165, 192, 227, 231, 235, 242, 267, 270—272, 282, 303, 367, 368, 370, 378

Лутти Бенедетто (1666—1724) — итальянский художник I 106

Луциллий Гай (ок. 180—102 до н. э.) — древнеримский поэт II 23

Людовик XV (1710—1774) — король Франции с 1715 года I 13, 46, 87, 197, 202, 226, 233, 246—248, 251, 254, 256, 257, 260; II 124, 218, 337

Люлли Жан Батист (1632—1687) — французский композитор, итальянец по происхождению, один из создателей французской оперы; директор парижской Оперы I 109, 184, 195, 252

Мавзол — правитель Карии с 337 по 353 г. до н. э. Его усыпальница была известна как одно из чудес света I 122, 254

Макробий Амвросий Феодосий (V в.) — древнеримский писатель, автор «Сатурналий» I 247; II 365

Макферсон Джеймс (1736—1796) — шотландский поэт, автор имитаций под Оссиана II 363

Малерб Франсуа де (1555—1628) — французский поэт I 98, 251
Мандевиль Бернард (1670—1733) — английский писатель-сатирик I 254
Мариньи Абель Франсуа де (1727—1781) — маркиз, брат маркизы Помпадур, генеральный директор королевских зданий, садов, мануфактур I 46, 60, 139, 152; II 195, 364, 370, 372
Маркс Карл (1818—1883) — I 5—7
Мармонтель Жан Франсуа (1723—1799) — французский писатель, примыкавший к Просвещению, участник работы над Энциклопедией I 82, 198, 218, 245, 259; II 31, 71, 92, 101, 170, 180, 184, 206, 363—367, 372
Маро Клеман (1495—1544) — французский поэт II 108
Марсель (ум. 1759) — придворный учитель танцев, автор балетов I 100, 206, 222, 258, 259; II 91, 366
Мартен Гийом — французский художник II 285, 286, 306, 318
Марто Луи (ок. 1715—1805) — французский гравер и мастер пастели; был придворным художником короля Станислава-Августа I 200
Марциал (I в.) — древнеримский поэт, автор эпиграмм II, 115, 148
Масинисса (238—148 до н. э.) — нумидийский царь, союзник римлян в войне с Карфагеном II 125
Массон Антуан (1636—1700) — французский художник и гравер, ученик Миньяра I 198
Меллини Карло Доменико (ок. 1740—1795) — итальянский гравер I 202; II 202, 293
Менажо Франсуа Гийом (1744—1816) — французский художник II 216, 317, 372, 373, 379
Менгс Антон Рафаэль (1728—1779) — немецкий художник. В 60-е годы XVIII века работал при дворе испанского короля Карла III I 78, 79, 139
Миерис Франц ван (1635—1684) — голландский художник II 201, 320
Микеланджело Буонарроти (1475—1564) — итальянский скульптор, живописец, архитектор и поэт I 14, 188, 199, 236, 241; II 104, 137, 190, 350, 357, 365
Микон (вторая половина V в. до н. э.) — древнегреческий живописец II 327, 374
Милле Жозеф Франсиск (1697—1777) — французский художник, член Академии художеств I 44, 77, 78, 98, 134, 166; II 88, 89, 191, 227, 264, 302, 371
Милло Рене (1749—1809) — французский скульптор, ученик Лемуана 208, 209, 366
Мильтон Джон (1608—1674) — английский поэт и общественный деятель I 81, 121, II 57
Миньо Пьер Филипп (1715—1770) — французский скульптор I 28, 92, 196
Миньяр Пьер (1610—1695) — французский художник, расписывал Версальский дворец II 99
Мольер (наст. имя Жан Батист Поклен; 1622—1673) — французский комедиограф I 6, 148, 234, 250; II 104, 363, 364, 367
Монне Шарль (1732—1808) — французский живописец, дебютировавший в Салоне 1765 года, член Академии художеств с 1767 года I 183; II 167, 192, 280, 305, 318
Моно Мартен Клод (1733—1808) — французский скульптор II 247, 291, 323, 324, 373
Монтень Мишель де (1533—1592) — французский философ и писатель II 36
Монтескье Шарль Луи де Секонда (1689—1755) — французский философ-просветитель, правовед, писатель, публицист I 6; II 29, 194
Морелле Андре (1727—1819) — аббат, французский писатель и философ, сотрудник Энциклопедии I 98; II 31, 78, 228, 243, 368
Моро Жан Мишель (Моро-младший; 1741—1814) — французский художник-иллюстратор и гравер, работавший в Петербурге II 324, 371
Муат Жан Гийом (1746—1810) — французский скульптор, ученик Пигаля II 201, 207—210, 293
Муат Пьер Этьен (1722—1780) — французский гравер I 201, 256
Муши Луи Филипп (1734—1801) — французский скульптор, ученик Пигаля II 199, 200, 247, 289, 322, 373

Наттье Жан Марк (1696—1772) — французский скульптор I 25, 37, 66, 246
Натуар Шарль Жозеф (1700—1777) — французский художник и гравер I 160
Нежон Жак Андре (1738—1810) — французский философ, друг Дидро, издатель его сочинений I 245, 251, 257; II 31, 48—51, 185, 300, 360, 362, 374, 375
Ноннот Донат (1707—1785) — французский художник-портретист, автор трактатов о живописи I 98, 134, 254
Ньютон Исаак (1642—1727) — английский математик, физик, философ II 335, 375

Обри Этьен (1745—1781) — французский художник-портретист II 286, 306, 316, 372
Овидий (Публий Овидий Назон; 43 до н. э. — ок. 18 н. э.) — древнеримский поэт I 249, 252, 253, 256; II 181—183, 220, 329, 349, 355, 365, 367, 370, 372, 374
Одран Жерар (1640—1703) — французский гравер, автор книг по технике рисования I 198
Оливье Мишель Бартельми (1712—1784) — французский художник II 178, 179, 192, 281
Остаде Адриен ван (1610—1685) — голландский художник II 67
Отвей Томас (ок. 1652—1685) — английский драматург II 362

Пажу Огюстен (1730—1809) — французский скульптор и декоратор I 28, 54, 195; II 196, 197, 246, 248, 287, 321, 360, 366, 372, 373, 379
Парросель Жозеф Франсуа (1704—1781) — французский художник, «причисленный» к Академии художеств с 1755 года I 28, 49, 90,

96, 98, 150; II 102, 149, 150, 167, 190, 192, 266, 279, 280, 318
Парселлис Ян (ок. 1584—1632) — голландский художник-маринист II 354, 355
Паскаль Блез (1623—1662) — французский ученый, философ-моралист, писатель II 321
Паскье Пьер (1731—1806) — французский живописец по эмали II 243, 274, 364
Пассера Жан (1534—1602) — французский поэт-сатирик I 194
Периньон Алексис Никола (1726—1782) — французский живописец и гравер II 304, 316, 371
Перро Клод (1613—1688) — французский архитектор, создатель колоннады Лувра и Обсерватории в Париже I 237, 248, 260
Перроно Жан Батист (1715—1783) — французский художник и гравер, автор пастелей I 82, 135, 250; II 90—92, 191, 227, 242, 363
Петр I (1672—1725) — русский царь с 1682 года, российский император с 1721 года I 21, 256
Петрарка Франческо (1304—1374) — итальянский поэт I 108, 252
Петроний Гай (ум. 66 н. э.) — римский писатель-сатирик I 154
Пигаль Жан Батист (1714—1785) — французский скульптор, член Академии художеств с 1744 года I 53, 105, 187, 190, 191, 229, 248, 252, 257, 260; II 12, 13, 27, 38, 195, 207, 208, 210, 247, 277, 278, 290, 348, 356, 366, 367, 376
Пиль Роже де (1635—1709) — французский дипломат, художник, теоретик живописи I 258, 259; II 346
Пиндар (ок. 518—442 или 438 до н. э.) — древнегреческий поэт-лирик I 62, 259; II 78, 151
Пирон Алексис (1689—1773) — французский поэт-эпиграмматист и сатирик I 92, 172; II 363
Платон (428 или 427—347 до н. э.) — древнегреческий философ, ученик Сократа I 177; II 361
Плиний-старший (ок. 24—79) — древнеримский писатель, ученый, государственный деятель I 187, 233, 257; II 349, 371, 374, 376
Плутарх (ок. 45—ок. 127) — древнегреческий писатель, историк II 368, 369
Полигнот Фасосский (ок. 500—440 до н. э.) — древнегреческий живописец II 327, 374, 375
Помпадур Жанна Антуанетта Пуассон (1721—1764) — маркиза, фаворитка (с 1745 года) французского короля Людовика XV I 24, 53, 102, 103, 213, 249, 252, 259; II 113, 364
Помпей Гней (106—48 до н. э.) — римский полководец II 30, 43, 50, 128, 174
Поттер Пауль (1625—1654) — голландский живописец, анималист и пейзажист II 67
Пуалли Никола де (1675—1747) — французский художник и гравер I 43
Пуссен Никола (1594—1665) — французский художник I 12, 14, 21, 43, 112, 167, 171, 173, 210, 227, 234, 249, 252, 253, 260; II 12, 27, 28, 50, 95, 100, 104, 158, 173, 179, 186, 187, 190, 197, 204, 238, 250, 279, 320, 341, 351, 356, 362, 363, 365, 368, 375, 376
Пьер Жан Батист Мари (1714—1789) — французский художник, первый живописец герцога Орлеанского, профессор Академии художеств I 35—37, 62, 67, 68, 77, 92, 124, 167, 233, 252, 253, 257; II 7, 103, 115, 167, 178, 187, 341, 360, 366, 375
Пюже Пьер (1620—1694) — французский скульптор I 197, 248, 257; II 12, 196

Рабле Франсуа (1494—1553) — французский писатель, врач I 253; II 33, 362
Рамо Жан Филипп (1683—1764) — французский композитор и музыкальный теоретик I 54, 195, 249, 259, 269
Расин Жан (1639—1699) — французский драматург I, 49, 72, 73, 89, 116, 175, 250; II 108, 144, 152, 170, 197, 260, 373
Рафаэль (Раффаэлло Санти, или Санцио; 1483—1520) — итальянский художник I 14, 21, 27, 49, 66, 67, 71, 72, 90, 167, 198, 202, 207, 214, 222, 225, 233, 238, 248, 259; II 6, 12, 16, 25, 26, 33, 57, 62, 104, 137, 163, 168, 173, 179, 187, 190, 204, 226, 238, 260, 262, 269, 334, 339, 341, 343, 350, 351, 357, 361, 365
Рейсдаль Якоб ван (1629—1682) голландский живописец-пейзажист и офортист II 300, 302
Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669) — голландский художник I 14, 21, 63, 75, 155, 217, 218, 238, 246; II 100, 122, 268, 343, 345, 352, 355, 367, 375
Рени Гвидо (1575—1642) — итальянский художник I 67, 71, 116, 117, 140, 225; II 57, 104, 137, 191, 202, 204, 297, 340, 349, 350
Рену Антуан (1731—1806) — французский художник; до 1766 года был придворным художником польского короля Станислава II 179, 184, 192, 243, 281, 305, 313, 314
Реньяр Жан Франсуа (1655—1709) — французский комедиограф, автор фарсов I 148; II 363
Реомюр Рене Антуан Фершо де (1683—1757) — французский физик и натуралист II 133, 364
Рету Жан (1692—1768) — французский художник, ректор Академии художеств с 1752 года I 24, 29, 53, 61—63, 76, 124, 249; II 116, 187, 192, 225, 242, 370
Рету Жан Бернар (Рету-сын; 1732—1797) — французский художник I 184—186; II 169, 192, 275—277
Ретье Шарль Норберт (1720—1772) — французский гравер, медальер I 201; II 293
Риго Иасинт (1659—1743) — французский художник-портретист II 264, 355
Роббе де Бовезе Пьер Оноре (1712—1792) — французский литератор, автор сатирических и фривольных стихов I 227, 260
Робен Жан Батист Клод (1734—1818) — французский художник II 306, 318
Робер Юбер (1733—1808) — французский художник II 93, 126, 128—145, 165, 167, 192, 234, 235, 265, 269, 270, 303, 306, 314, 315, 360, 364, 365, 372, 378
Роза Сальватор (1615—1673) — итальянский художник, поэт, музыкант I 55; II 161, 170, 330

Романо Джулио (наст. имя и фамилия Гвидо Пиппи; 1492—1546) — итальянский архитектор, художник II 16, 110
Рослен Александр (1718—1793) — шведский художник-портретист, вторую половину жизни работал в Париже и стал членом Академии художеств I 46, 82, 87, 138—140, 153, 189, 250, 254; II 92, 147, 191, 215, 229, 263, 264, 313, 361, 371, 378
Рослен Мари Сюзанн Жиру (1734—1772) — французская художница, работавшая пастелью; супруга А. Рослена II 277, 278
Росси Анжело де' (1671—1715) — итальянский скульптор II 247, 368
Рубенс Питер Пауль (1577—1640) — фламандский художник I 14, 21, 40, 49, 74, 77, 153, 155, 167, 173, 199, 210, 229, 233, 238, 239, 253, 255, 260; II 31, 32, 35, 57, 90, 91, 102, 105, 108, 178, 189, 204, 242, 250, 261, 269, 276, 280, 284, 310, 330, 340, 347, 356, 376
Руссо Жан-Жак (1712—1778) — французский философ-просветитель, писатель I 6, 20, 21, 186, 218, 256, 259; II 54, 75, 228, 324

Сантер Жан Батист (1651—1717) — французский художник I 40; II 282
Сарразен Жак (1588—1660) — французский скульптор, ученик Микеланджело II 188, 365
Сегье Пьер (1588—1672) — французский канцлер, один из основателей Академии художеств I 92
Седэн Мишель Жан (1719—1797) — французский драматург I 176, 252; II 367
Сенека Луций Анней (младший; 4—65) — древнеримский философ-стоик и писатель I 65, 249; II 78, 169, 203, 343
Сен-Кантен Жак Филипп Жозеф (1738—?) — французский художник, ученик Буше II 296—306, 370, 372
Сен-Ламбер Жан Франсуа де (1716—1803) — французский поэт, друг многих энциклопедистов II 45, 228
Сен-Флорантен Луи де (1705—1777) — граф, французский государственный деятель, министр морского флота, затем — управляющий парижскими театрами, библиотеками, типографиями II 125
Сервандони Джованни Никколо (1695—1766) — французский живописец и придворный архитектор, автор театральных декораций и организатор публичных зрелищ и празднеств в Париже. Член Академии с 1734 года. Уроженец Флоренции I 132, 141, 142, 168
Сервий Туллий (578—534 до н. э.) — римский царь I 70
Слодц Рене Мишель (1705—1764) — придворный художник и скульптор I 98, 197
Снейдерс Франс (1579—1657) — фламандский художник, ученик П. Брейгеля II 352
Соваж Пиат Жозеф (1744—1818) — французский художник родом из Флоренции, ученик ван Спендонка II 320
Сократ (469—399 до н. э.) — древнегреческий философ I 43, 56, 130, 259; II 31, 48, 73
Сорен Бернар Жозеф (1706—1781) — французский драматург II 363
Софокл (ок. 496—406 до н. э.) — древнегреческий драматург I 130; II 374
Стрэндж Роберт (1725—1797) — английский гравер, учившийся во Франции у Леба I 202; II 202
Суфло Жак Жермен (1709—1780) — французский архитектор, строивший Пантеон I 248, 254
Сюар Жан Батист (1734—1817) — французский критик и журналист, издатель литературных журналов I 223, 256, 259
Сювэ Жозеф Бенуа (1743—1807) — французский художник II 316, 372

Тараваль Жан Гуго (1729—1785) — французский художник и гравер I 183; II 57, 167, 168, 192, 237, 238, 286, 303, 312, 378
Тарквиний Гордый (ум. 494 до н. э.) — римский царь с 534 по 510 г. до н. э. I 70
Тассо Торкват (1544—1595) — итальянский поэт I 63, 256; II 41, 152, 362, 365
Тацит Публий Корнелий (ок. 58 — после 117) — древнеримский писатель-историк I 83, 233, 249; II 15, 61, 64, 78, 139, 343
Тенирс Давид (младший; 1610—1690) — фламандский художник I 12, 14, 15, 45, 52, 234, 238, 259; II 101, 117, 169, 202, 234, 240, 248, 249, 268, 299, 316, 326, 338, 340, 352, 364
Тенсен де (1682—1749) — французская писательница и хозяйка литературного салона I 122, 253
Терборх Герард (1617—1681) — голландский художник, мастер жанровой живописи II 201
Тербуш Анн Дороте Лизевска (1728—1782) — немецкая художница, несколько лет работавшая в Париже II 57, 145—150, 189, 192, 233, 243, 364, 378
Теренций (Публий Теренций Афер; ок. 195—159 до н. э.) — древнеримский драматург I 250; II 23, 104, 327, 374
Тимант (род. ок. 400) — древнегреческий художник II 348, 375
Тициан (наст. имя и фамилия Тициано Вечеллио; 1476 или 1477—1576) — итальянский художник I 14, 21, 71, 140, 225, 238, 253; II 6, 57, 104, 108, 137, 257, 285, 340, 343, 355, 361
Тома Антуан Леонар (1732—1785) — французский литератор II 44, 362, 373
Траян Марк Ульпий (53—117) — римский император с 98 года I 65, 111, 112, 249, 251—253; II 31
Труа Жан Франсуа де (1679—1752) — французский художник I 102; II 116
Трюбле Никола Шарль (1697—1770) — аббат, французский литератор I 27, 212, 246, 259

Удри Жак Шарль (1720—1778) — французский художник-пейзажист, первый живописец принца Лотарингского. Сын Ж. Б. Удри I 45, 53, 248; II 8, 114, 185, 274, 361
Удри Жан Батист (1686—1755) — французский художник-анималист I 248

Уэбб Дэниэль (ум. 1798) — английский литератор и автор работ по живописи I 131, 149, 254, 259; II 189, 360

Фавре Антуан де (1706—1789) — французский художник, кавалер Мальтийского ордена; принят в Академию в 1762 году I 90, 248, 250; II 265
Фальконе Этьен Морис (1716—1791) — французский скульптор. При содействии Дидро был приглашен в Петербург. Автор конного памятника Петру I I 11, 13, 21, 34, 53, 54, 90, 91, 117, 184, 187, 190, 191—194, 250, 251, 253, 256, 257; II 6, 12, 13, 17, 27, 58, 120, 196, 200, 204, 209, 210, 247, 250, 346, 349, 360, 361, 366, 368, 376
Федр (ок. 15 до н. э. — 70) — древнеримский баснописец I 62
Фейербах Людвиг (1804—1872) — немецкий философ I 7
Фенелон Франсуа (1651—1715) — французский писатель-романист I 78, 369
Феокрит (конец IV — первая половина III в. до н. э.) — древнегреческий поэт, создатель жанра идиллий I 111; II 113, 326
Фети Доменико (1589—1624) — итальянский художник I 122
Фидий (нач. V в. — ок. 432 до н. э.) — древнегреческий скульптор, создавший статуи для афинского Парфенона I 91, 187; II 10, 55, 340, 349
Флипар Жан Жак (1728—1782) — французский гравер I 201, 257; II 201, 293
Фонтенель Бернар ле Бовье де (1657—1757) — французский писатель, философ, историк I 26, 66, 108, 111, 230, 246, 260; II 78, 113, 203, 326
Фрагонар Жан Оноре (1732—1806) — французский художник, ученик Буше и Шардена I 177—183, 251, 256, 259; II 166—168, 177, 192, 366, 378
Франсен Клод Клер (1702—1773) — французский скульптор II 200
Франсуа Ж. К. (1717—1769) — французский гравер, изобретатель техники факсимильной гравюры I 200
Франсуа Фламандец — см. Дюкенуа Ф.
Фрерон Эли (1718—1776) — аббат, французский критик, противник энциклопедистов, издатель журнала «Аннэ литтерер» I 68, 245, 249, 251; II 89, 367

Хагедорн Кристиан Людвиг (1713—1780) — немецкий искусствовед II 355, 374—376
Хатчесон Фрэнсис (1694—1747) — английский философ II 18
Хогарт Уильям (1697—1764) — английский живописец, график, автор труда по теории искусства I 131, 132, 251, 254, 255, 259; II 194, 360, 366

Цезарь Гай Юлий (102 — или 100—44 до н. э.) — древнеримский государственный деятель, полководец, писатель I 33, 44, 70, 134, 150, 235; II 29, 30, 42, 43, 49, 50, 124, 128, 174, 328
Цицерон Марк Туллий (106—43 до н. э.) — древнеримский оратор, писатель, государственный деятель I 65, 134, 249, 254; II 78, 108, 250, 343, 351, 355

Шалль Мишель Анж Шарль (1718—1778) — французский художник, оформитель празднеств; ученик Буше, член Академии с 1753 года I 27, 43, 54, 56, 76, 77, 92, 127—129, 161 195, 254
Шамфор Себастьен Рош Никола (1741—1794) — французский поэт и моралист II 206, 207
Шаплен Жан (1595—1674) — французский поэт 96, 363
Шарден Жан Батист Симеон (1699—1779) — французский художник, писавший портреты, натюрморты, жанровые сцены I 11, 13, 14, 16, 21, 43, 44, 56, 58, 77, 82, 87, 96, 97, 107, 110, 114, 127, 129—132, 134, 136, 137, 140, 141, 148—150, 159, 166, 168, 184, 210, 211, 214, 232, 234, 244, 247, 248, 251, 254, 258, 259; II 31, 45, 51, 53, 58, 59, 93, 114, 123, 139, 147, 165, 167, 169, 179, 188, 189, 191, 214, 223—225, 229, 232, 240, 242, 262, 263, 265, 267, 277, 301, 333, 346, 363, 367, 371, 378, 379
Шателю Франсуа Жан де (1734—1788) — маркиз, французский философ, литератор, военный II 14, 19
Шеню Пьер (1730 — конец XVIII в.) — французский гравер, ученик Лебá II 360, 361
Шуазель Этьен Франсуа де (1719—1785) — кардинал, герцог, французский государственный деятель, дипломат эпохи Людовика XV I 186; II 16, 18, 126

Эвклид (IV—III в. до н. э.) — древнегреческий геометр из Александрии I 87; II 234
Эвфранор (IV в. до н. э.) — древнегреческий скульптор и живописец из Коринфа II 349
Эделинк Жерар (ок. 1640—1707) — французский гравер, голландец по происхождению, изобретатель цветной гравюры I 198
Эйлер Леонард (1707—1783) — швейцарский математик и астроном; долго жил в Петербурге, где содействовал развитию Академии наук I 241
Энгельс Фридрих (1820—1895) I 5—7, 20
Эний Квинт (239—169 до н. э.) — древнеримский поэт II 343
Эпиктет (ок. 50 — ок. 138) — древнегреческий философ-стоик I 218
Эразм Ротердамский (1469—1536) — нидерландский писатель и филолог II 179

Юбер Жан (произ. Юбер-Вольтер; 1721—1786) — швейцарский художник портретист и пейзажист I 248
Ювенал Децим Юний (ок. 60 — ок. 127) — древнеримский поэт-сатирик I 195, 256; II 24, 50, 150

СОДЕРЖАНИЕ

САЛОН 1767 ГОДА

(перевод Вал. Дмитриева)

Мишель Ванлоо 15
Алле 19
Вьен 21
Лагрене 31
Сатира против роскоши (в духе Персия) 54
Белль 57
Башелье 57
Шарден 58
Верне 59
Франсиск Милле 88
Лундберг 89
Лебель 91
Венво 91
Перроно 91
Рослен, Валад и другие 92
Мадам Вьен 92
Демаши 93
Друэ-сын 94
Жюльяр 94
Вуарио 95
Дуайен 96
Казанова 106
Бодуэн 109
Маленький диалог 111
Ролан Делапорт 113
Белланже 114
Ответ на письмо г-на Гримма 115
Лепренс 116
Герен 125
Робер 126
Мадам Тербуш 145
Парросель 149
Брене 150

Лутербур 151
Десэ 162
Леписсье 163
Аман 165
Фрагонар 166
Монне 167
Тараваль 167
Рету-сын 169
Жоллен 169
Дюрамо 171
Оливье 178
Рену 179
Карем 184
Бофор 185
Бунье 185
Анонимы 188
Мишель Ванлоо 189
Мадам Тербуш 189
Аноним 189

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ 190

СКУЛЬПТУРА 193

Лемуан 193
Аллегрен 194
Вассе 195
Пажу 196
Каффиери 197
Беррюэ 198
Гуа 199
Муши 199
Франсен 200

РИСУНКИ И ГРАВЮРЫ 200

Кошен 200
Леба́ и Кошен 201
Вилль 201
Флипар 201
Лампрер 201
Муат 201
Меллини 202
Боварле 202
Алиаме и Стрэндж 202
Демарто 202

О МАНЕРЕ И МАНЕРНОСТИ 203

ДВЕ АКАДЕМИИ 206

САЛОН 1769 ГОДА

(перевод Вал. Дмитриева)

Буше 213
Мишель Ванлоо 215
Жора́ 216

Алле 217
Вьен 218
Лагрене 219
Амедей Ванлоо 223
Шарден 223
Латур 225
Верне 227
Рослен 229
Друэ 229
Казанова 230
Ролан Делапорт 232
Бодуэн 232
Белланже 233
Лепренс 234
Герен 234
Робер 234
Лутербур 235
Покойный Аман 236
Бриар 236
Брене 236
Леписье 236
Тараваль 237
Гюэ 238
Грёз 238
Десэ 242
Жоллен 242
Оливье 243
Рену 243
Карем 243
Бофор 243
Бунье 243
Дюплесси 243
Паскье 243
Алль 244

СКУЛЬПТУРА 246

Лемуан 246
Аллегрен 246
Пажу 246
Каффиери 247
Дюэ 247
Муши 247
Дюмон 247
Беррюэ 247
Гуа 247
Леконт 247
Моно 247
Кошен 248
Вассе 248
Кусту 248

ПРИЛОЖЕНИЕ К САЛОНУ 1769 ГОДА.
ПЛАЧ ПО МОЕМУ СТАРОМУ ХАЛАТУ
(тем, у кого больше вкуса, чем богатства) 249

САЛОН 1771 ГОДА

(перевод И. Волевич)

ЖИВОПИСЬ 254

Алле 254
Лагрене 255
Белль 259
Ванлоо-сын 260
Леписье 261
Шарден 262
Верне 263
Рослен 263
Франсиск Милле 264
Буазо 264
Венво 264
Депорт-племянник 264
Демаши 265
Друэ 265
Вуарио 265
Фавре 265
Казанова 266
Ролан Делапорт 267
Белланже 267
Лепренс 268
Герен 269
Робер 269
Лутербур 270
Брене 272
Гюэ 274
Паскье 274
Рету 275
Мадемуазель Валайе 277
Г-жа Рослен 277
Бофор 278
Де Вайи 279
Парросель 279
Десэ 280
Монне 280
Жоллен 280
Оливье 281
Рену 281
Карем 281
Бунье 282
Дюплесси 283
Алль 283
Лагрене-младший 283
Куртуа 285
Мартен 285
Обри 286

СКУЛЬПТУРА 286

Лемуан 286
Вассе 287

Пажу 287
Каффиери 287
Дюэ 288
Муши 289
Дюмон 289
Беррюэ 289
Гуа 289
Леконт 289
Моно 291
Гудон 291

РИСУНКИ И ГРАВЮРЫ 291

Кошен 291
Лебá 292
Вилль 292
Ретье-сын 293
Демарто 293
Левассер 293
Муат 293

САЛОН 1775 ГОДА

(перевод С. Шкунаева)

ЖИВОПИСЬ 296

Алле 296
Вьен 297
Лагрене-старший 298
Амедей Ванлоо 298
Леписье 299
Брене 300
Шарден 301
Верне 301
Лепренс 301
Друэ 302
Франсиск Милле 302
Демаши 302
Белланже 303
Герен 303
Робер 303
Тараваль 303
Гюэ 303
Мадемуазель Валайе 304
Клериссо 304
Бофор 304
Жоллен 304
Периньон 304
Дюплесси 304
Дюрамо 304
Лагрене-младший 305
Монне 305
Рену 305
Карем 305
Бунье 306
Алль 306

Мартен 306
Обри 306
Робен 306

САЛОН 1781 ГОДА

(перевод Вал. Дмитриева)

ЖИВОПИСЬ 308
Вьен 308
Лагрене-старший 309
Амедей Ванлоо 310
Дуайен 310
Леписье 310
Брене 311
Лагрене-младший 311
Тараваль 312
Верне 313
Рослен 313
Лепренс 313
Демаши 313
Дюплесси 313
Рену 314
Валад 314
Жюльяр 314
Казанова 314
Робер 314
Гюэ 315
Герен 315
Паскье 315
Мадам Валайе-Костер 315
Бофор 315
Де Вайи 315
Жоллен 315
Периньон 316
Обри (покойный) 316
Вейлер 316
Сювэ 316
Калле 317
Менажо 317
Бертелеми 317
Ван Спендонк 318
Парросель 318
Монне 318
Алль 318
Мартен 318
Робен 318
Вилль-сын 318
Гуэль 318
Венсан 319
Барден 319
Декорт 319
Лебарбье-старший 319
Гю 320

Дарен 320
Дебюкур 320
Соваж 320
Давид 321
СКУЛЬПТУРА 321
Пажу 321
Бридан 322
Каффиери 322
Муши 322
Беррюэ 322
Леконт 322
Гудон 322
Буазо-сын 323
Жюльен 323
Дежу 323
Моно 323
РИСУНКИ 324
Кошен 324
Моро-младший 324

РАЗРОЗНЕННЫЕ МЫСЛИ О ЖИВОПИСИ, СКУЛЬПТУРЕ, АРХИТЕКТУРЕ И ПОЭЗИИ, СЛУЖАЩИЕ ПРОДОЛЖЕНИЕМ САЛОНОВ

(перевод Вал. Дмитриева)

О ВКУСЕ 326
О КРИТИКЕ 327
О КОМПОЗИЦИИ И О ВЫБОРЕ СЮЖЕТОВ . . . 329
О КОЛОРИТЕ, ОБ ИСКУССТВЕ ОСВЕЩЕНИЯ, О СВЕТОТЕНИ 342
ОБ АНТИЧНОСТИ 347
О ГРАЦИИ, НЕБРЕЖНОСТИ И ПРОСТОТЕ . . . 350
О НАИВНОСТИ И О ЛЕСТИ 351
О КРАСОТЕ 353
О ПРИЧУДЛИВЫХ ФОРМАХ 354
О КОСТЮМЕ 354
РАЗЛИЧНЫЕ ХАРАКТЕРЫ ЖИВОПИСЦЕВ . . . 354
ОПРЕДЕЛЕНИЯ 356
АКЦЕНТ 356
АКСЕССУАРЫ 356
ЦЕЛЬНОСТЬ 356
О ВКУСЕ 356
О КОМПОЗИЦИИ 357

Примечания 359
Список иллюстраций 377
Указатель имен 381

Дидро Дени.

Д 44 Салоны. В 2-х т. Т. 2: Пер. с фр. / Примеч. Е. Ю. Сапрыкиной. — М.: Искусство, 1989. — 399 с., 16 л. ил. — В надзаг.: Акад. художеств СССР. НИИ теории и истории изобразит. искусств.

Предлагаемое издание Салонов Дидро представляет собой первую полную публикацию на русском языке. Книга дает представление не только об эстетических воззрениях выдающегося французского философа и писателя XVIII века, но и содержит блестящий образец критического обзора произведений изобразительного искусства. Читатель получит также достаточно полное представление об изобразительном искусстве Франции второй половины XVIII века. Книга будет интересна широкому кругу читателей.

Д $\frac{0301080000\text{-}009}{025(01)\text{-}89}$ 10-88 ББК 87.8

ДЕНИ ДИДРО

САЛОНЫ

ТОМ ВТОРОЙ

Редактор Ю. Н. СТЕФАНОВ
Редактор И. В. ЧЕРНИКОВА
Художник О. В. ЛИПЯЦКИЙ
Художественный редактор И. В. БАЛАШОВ
Технический редактор Н. И. НОВОЖИЛОВА
Корректор Л. Я. ТРОФИМЕНКО

И. Б. № 2810. Сдано в набор 08.02.88. Подписано к печати 01.12.88. Формат издания 70×100/16. Бумага офсетная. Гарнитура типа таймс. Офсетная печать. Усл. печ. л. 35,1. Усл. кр.-отт. 70,82. Уч.-изд. л. 38,873. Изд. № 17602. Тираж 30 000. Заказ 1932. Цена 3 р. 80 к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 170024, г. Калинин, пр. Ленина, 5.