

Эдгар Винд

Революция в исторической живописи*

Второй метод гамбургской школы — трехступенчатый иконологический анализ произведений искусства и визуальной культуры — в статье Эдгара Винда (впервые опубликована в 1938 году) использован для объяснения значительного изменения в стиле исторической живописи конца XVIII века. Винд показывает, какие культурные и социальные обстоятельства позволили историческим живописцам отказаться от условности в изображении одежды героя и обстоятельств подвига, с одной стороны, и что это изменение стиля говорит о новом понимании истории, сформировавшемся в ту эпоху, — с другой. В предисловии Наталии Мазур дан краткий очерк интеллектуальной биографии Эдгара Винда и его вклада в развитие гамбургской школы.

Ключевые слова:

иконологический анализ и история стиля,
Эдгар Винд,
историческая живопись XVIII века
и новое понимание истории.

НАТАЛИЯ МАЗУР.

ЭДГАР МАРСЕЛЬ ВИНД (1900–1971)

Эдгар Винд (ил. 1) родился в Берлине в семье аргентинского негоданта Мориса Дельмара Винда и румынки Лауры Силард. Он с детства свободно говорил по-немецки, по-английски и по-французски, но на всю жизнь сохранил мягкий центральноевропейский акцент¹. Из кайзеровской гимназии в Шарлоттенбурге он вынес основательные знания древних языков, математики и естественных наук, а в университете изучал параллельно историю искусств и философию. Он переходил от одного знаменитого ученого к другому, пока «летом 1920 года после трех семестров в Берлине у Адольфа Голдшмидта, четвертого — во Фрайбурге у Гуссерля и Хайдеггера и пятого — в Вене у Дворжака, Шлоссера и Стржиговского» не решил, что с него хватит «величественных сюзеренов» и что три оставшихся ему семестра он проведет «под руководством человека, которому тогда было всего 28 лет, который написал книгу “Теория искусства Дюрера, рассмотренная в ее отношении к теории искусства у итальянцев” и <...> должен был вот-вот получить место приват-доцента в университете Гамбурга»². Незадолго до Панофского место в этом же университете получил Эрнст Кассирер, блестящий философ и историк науки, лекции которого Винд уже слушал в Берлине.

- * Предисловие и перевод статьи Э. Винда войдут в книгу «Мир образов. Образы мира. Антология исследований визуальной культуры», подготовленную Наталией Мазур в Европейском университете в Санкт-Петербурге (планируемый срок выхода — лето 2018 года).
- 1 Прекрасный очерк биографии Винда см.: *Sears E. Edgar Wind on Michelangelo // Wind E. The Religious Symbolism of Michelangelo: The Sistine Ceiling*. Oxford, 2000. Pp. 1–XL. Интеллектуальной биографии Винда не написано, но лакуну отчасти заполняет сборник: *Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph/Hrsg. H. Bredekamp, V. Buschendorf, F. Hartung, J. M. Krois*. Berlin, 1998.
 - 2 Так сам Винд описывал свою интеллектуальную одиссею в письме Уильяму С. Хекшеру (*Sears E. Edgar Wind on Michelangelo... P. XIX*).



1. Эдгар Винд

В 1922 году под руководством Кассирера и Пановского он защитил диссертацию «Предмет эстетики и искусствознания: к вопросу о методологии истории искусства»³. В ней он критиковал концепцию «художественной воли» Алоиза Ригля и односторонность формального метода Генриха Вёльфлина и утверждал, что анализ произведения искусства невозможен без понимания той художественной проблемы, которую ставил перед собой его создатель, — подход, который, несмотря на его кажущуюся очевидность, был оценен по достоинству далеко не сразу⁴.

В первые годы научной работы Винда одинаково интересовали история искусства и философия. В 1924 году, спасаясь от экономической депрессии и политической нестабильности в Германии, он уехал в США, где вскоре получил стипендию, а затем и место лектора философии в Университете Северной Каролины в Чейпел-Хилл. В Америке он увлекся семиотикой Чарльза С. Пирса⁵, интерес к которой попытался привить своим немецким коллегам после возвращения в Гамбург в 1927 году. В 1930 году под руководством Кассирера он защитил док-

торскую диссертацию «Эксперимент и метафизика: деконструкция космологических антиномий» (*Das Experiment und die Metaphysik: Zur Auflösung der kosmologischen Antimonien*). На этот раз объектом его критического анализа стали априорные категории Канта; Винд доказывал (в духе новейших открытий в физике и математике), что они могут изменяться под воздействием эксперимента⁶. В статье для сборника в честь Кассирера он утверждал, что эксперимент играет одинаковую роль в истории и в естественных науках, позволяя проверить выдвинутую гипотезу на практике: там, где физик проводит опыт, историк обращается к источникам. Чистый опыт одинаково невозможен и в физике, и в исторических науках: экспериментатор, наделенный не только разумом, но и телом, неизбежно влияет на ход опыта⁷. И тем не менее только эксперимент способен избавить герменевтический круг Вильгельма Дильтея от превращения в «циркулярную» логику: мысль ученого совершает круг, двигаясь от гипотезы к ее подтверждению через эксперимент (анализ источников), который может и не подтвердить первоначальной гипотезы. Очевидно, что в исторических науках, где источники зачастую допускают несколько интерпретаций, эта позиция дает определенную свободу для рискованных построений, но даже такой непримиримый враг циркулярной логики, каким был Карло Гинзбург во времена статьи «От Варбурга до Гомбриха» (1966), где Винд был сурово раскритикован за одну неверную интерпретацию, признавал, что полный отказ

-
- 3 На издание диссертации у университета не было денег, пришлось ограничиться публикацией выдержек из нее. Главная статья на материале диссертации: Wind E. Zur Systematik der künstlerischen Probleme // Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1924–1925. Bd. 18. S. 438–486. О научной значимости этой работы свидетельствует ее недавний англ. перевод: Wind E. On the Systematics of Artistic Problems // Art in Translation. 2009. Vol. 1, № 2. Pp. 211–257.
 - 4 Ближе всего к пониманию этого принципа подошел Лео Стайнберг в теоретических статьях 1950-х годов (см. в особенности: Steinberg L. The Twin Prongs of Art Criticism // Sewanee Review. 1952. Vol. 60, № 3. Pp. 418–444). Немецкий язык был для Стайнберга родным, а его эрудиция — огромной; шанс его знакомства с ранними работами Винда очень велик.
 - 5 О влиянии трудов Пирса на теорию воплощения Винда см.: Krois J. Kunst und Wissenschaft in Edgar Winds Philosophic der Verkörperung // Edgar Wind: Kunsthistoriker und Philosoph. Pp. 181–205.
 - 6 Контекст концепции Винда в философии науки можно представить себе по главам 9–13 в кн.: Гайденко П. П. Время. Длительность. Вечность: Проблема времени в европейской философии и науке. М., 2006.
 - 7 См.: Wind E. Some Points of Contact between History and Natural Science // Philosophy and History: Essays Presented to Ernst Cassirer / Eds. R. Klibansky, H. J. Paton. Oxford, 1936. Pp. 255–264.

от гипотез такого рода ограничит развитие исторических наук, сведя их к чистому позитивизму⁸. А Винд скорее был готов совершить ошибку в интерпретации, чем отказаться от увлекательной гипотезы.

Летом 1927 года в Гамбурге Винд впервые встретил Варбурга (его и Пирса впоследствии он будет называть своими истинными учителями). По-видимому, именно эта встреча убедила его перенести основной исследовательский фокус на историю культуры (характерно, что Винд, как и Фриц Закслы, а позже Майкл Баксандалл, всегда называл себя историком культуры, а не историком искусства). В 1928 году он начал работать помощником библиотекаря в Институте Варбурга и в отсутствие Закслы быстро стал главным собеседником Варбурга. На протяжении последних полутора лет жизни Варбурга интеллектуальный обмен между ним и его молодым ассистентом носил интенсивный и двусторонний характер; в частности, именно под влиянием Винда Варбург заинтересовался семиотикой⁹. Современники утверждали, что Винд повлиял и на Эрвина Панофского, усилив его интерес к эстетике и убедив писать яснее, избегая немецкой метафизической туманности (сам Винд осознал необходимость изменить научный дискурс уже во время первой поездки в Америку)¹⁰.

После смерти Варбурга в 1929 году Винд стал правой рукой возглавившего Институт Закслы. В 1933 году он помогал перевезти Институт в Лондон; в 1937-м вместе с еще одним талантливым представителем гамбургской школы Рудольфом Витковером основал *Journal of the Warburg Institute* (начиная с третьего тома — *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*). Объявление Винда и Витковера об открытии подписки на новый журнал звучало как лаконичный манифест варбургинской

8 Эта статья была первым опытом историографии гамбургской школы: Ginzburg C. Da A. Warburg a E. H. Gombrich: Note su un problema di metodo // Studi medioevali. Serie III. 1966. Vol. 7 (2). Pp. 1015–1065. Русский перевод: Гинзбург К. Мифы — эмблемы — приметы: Морфология и история. М., 2004.

9 См. превосходную статью Винда о методе Варбурга, содержащую, среди прочего, замечания о его концепции символа, близкой к семиотике: Wind E. Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik // Beilagenheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1931. Bd. 25. S. 163–179. Перевод этой статьи вошел в антологию «Мир образов».

10 О влиянии Винда на теоретические взгляды Панофского см.: Białostocki J. Erwin Panofsky (1892–1968): Thinker, Historian, Human Being // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art. 1970. Vol. 4, № 2. P. 73. О влиянии Винда на стиль Панофского см.: Heckscher W. S. Erwin Panofsky: A Curriculum Vitae // Record of the Art Museum: Princeton University. 1969. Vol. 28, № 1. P. 12.

Kulturwissenschaft, сформулированный в преддверии, возможно, самого жестокого кризиса ценностей и идеалов этой науки: «Новый журнал сосредоточится на исследованиях Гуманизма в самом широком смысле этого понятия. Он станет общим форумом для историков искусства, религии, науки, литературы, социальной и политической жизни, а также для философов и антропологов. Рассмотренный со столь различных точек зрения гуманизм окажется не совершившимся фактом, а неизменной целью (*not as an established fact, but as a continuous challenge*). Чтобы понять его поражения и победы, нужно исследовать функционирование классических символов, знаков и образов, созданных древними и используемых новыми поколениями как для просвещения, так и для укрепления предрассудков»¹¹. Журнал сдержал обещание первых редакторов, не изменив на протяжении прошедших 80 лет ни идеологической целостности, ни междисциплинарной открытости.

В первые годы жизни на новом месте Институту очень пригодилось знание Виндом английской жизни (некоторое время он был единственным человеком в Институте, профессионально владевшим английским языком). Культурой Англии он заинтересовался еще до переезда в Лондон: в 1930 году в серии докладов Института он опубликовал статью «Гуманистические идеи и героический портрет в английской культуре XVIII века»¹², где различия в стилистике героических портретов Гейнсборо и Рейнольдса объяснялись их опорой на две концепции жизни — скептическую и героическую, проповедниками которых были Давид Юм и Сэмюэль Джонсон. Работа Винда, написанная и напечатанная до экспликации иконологического метода в статье Панофского «К проблеме описания и интерпретации произведений визуальных искусств» (1932)¹³, показывает, что понимание произведения искусства как документа, раскрывающего разные стороны мировосприятия эпохи, было естественным для гамбургской школы.

Печатаемая далее статья Винда об исторической живописи — блестящий образец иконологического анализа в его первоначальном виде.

11 Объявление о создании журнала цит. по: Journal of Philosophy. 1937. Vol. 34, № 12. P. 336. Его краткая версия помещена на обороте обложки *Journal of the Warburg Institute* (1938. Vol. II, № 1).

12 Wind E. Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts // Vorträge der Bibliothek Warburg. Leipzig; Berlin, 1930–1931. Pp. 156–229.

13 Подробнее об этой статье Панофского см. в нашей ст. «Исследования визуальной культуры: история и предыстория» — с. 32 и далее настоящего издания.

Винд начал ее с анализа изменений в стиле исторической живописи в конце XVIII века, определив их специфику на фоне стилистических норм эпохи (в терминологии Панофского: «квинтэссенция того, что может быть изображено»). Затем он перешел к анализу содержательного смысла этих изменений, привлекая параллельные примеры из истории литературы и театра (второй уровень анализа — «квинтэссенция того, что может быть помыслено»). И наконец, он выявил документирующую природу изменений стиля исторической живописи, показав их связь с новым пониманием истории и со спецификой мировоззрения художников-новаторов (третий уровень анализа в таблице Панофского).

После английской живописи Винд решил применить этот метод к искусству зрелого Ренессанса и, не размениваясь на мелочи, задался целью реконструировать иконографическую программу фресок Микеланджело в Сикстинской капелле и Рафаэля — в Станца делла Сеньятура. Главным контекстом, позволяющим это сделать, он считал теологические дискуссии той эпохи; важной задачей — поиск «идеолога», который мог бы стать посредником между богословами и миром искусства; непременным условием — понимание художественной проблемы, стоявшей перед живописцем. Для «экспериментальной» проверки своих гипотез в 1936 году он отправился в Италию и Францию, чтобы ознакомиться *de visu* с наследием Микеланджело и с теологическими трактатами его современников. Завершить книгу о религиозной символике Микеланджело ему помешала война.

Осенью 1939 года Винд получил отпуск в Институте и отправился преподавать в США, где вместо планировавшегося семестра остался на пятнадцать лет. Морские путешествия стали так опасны, что Бинг, Закслей и Витковер отправили ему телеграмму с просьбой отложить возвращение и выяснить, что можно сделать для Института в Америке¹⁴. За три года Винд объехал с лекциями, популяризовавшими методы Варбурга и имевшими огромный успех, всю Америку, выступая не только в знаменитых музеях, библиотеках и университетах, но и в заштатных колледжах¹⁵. В 1940 году он добился того, что Библиотека Конгресса и Национальная художественная галерея направили Институту приглашение при их поддержке переехать в США до конца

14 См.: Sears E. Edgar Wind on Michelangelo... P. XXVIII.

15 Его отчет Институту о работе в США в 1939–1945 годах прилагался к письму Гертруде Бинг — см. следующее примеч.

войны; не принятое, оно тем не менее повысило ценность Института в глазах англичан. После окончания войны Винд готовился возвращаться в Лондон, но встреча с Закслем, приехавшим в Америку летом 1945 года, закончилась их полным разрывом, причины которого Винд описал в длинном и страстном письме Бинг¹⁶.

Винд был недоволен тем, что Закслей превратил Институт в орудие помощи другим ученым, пожертвовав ради этого научными и финансовыми интересами его постоянных сотрудников. Маленький штат на маленьком жалованьи, коллективная работа над составлением библиографий и энциклопедий — такая стратегия, по мнению Винда, совершенно не соответствовала замыслу Варбурга. Сам он хотел, чтобы сотрудники Института занимались прежде всего оригинальными научными исследованиями, развивая идеи и методы Варбурга. Для этого он предлагал упразднить немногочисленные профессорские ставки и резко сократить временные позиции, создав вместо этого пять позиций научных сотрудников (*Fellows*), которые заняли бы Закслей, Бинг, Витковер, он сам и Жан Сезнек¹⁷. Применяя политические аналогии, можно сказать, что Винд хотел видеть Институт аристократической республикой, а Закслей — сен-симонистской коммуной. В полемическом задоре Винд сделал предметом сарказма даже любимый метод Заксля — историю образов: «Не имея ни малейшей склонности к тому типу исторического мышления, которое прослеживает историю мотива в веках и заканчивает тем, что теряется в лабиринтах собственного релятивизма, — писал он, — я предпочитаю читать монографические курсы, прямо знакомящие студентов с несколькими великими произведениями искусства и несколькими великими людьми»¹⁸. Но мы бы не стали воспринимать этот выпад всерьез и делать на его основании выводы о принципиальных методологических разногласиях между Виндом и Закслем. Они

16 Письмо, датое 15 июня 1945 года и законченное несколькими неделями позже, опубликовано в ст.: Engel F. "Though This Be Madness" — Edgar Wind and the Warburg Tradition // Bildakt at the Warburg Institute. Berlin, 2014 (Actus et Imago; Bd. 12). S. 87–116.

17 Ученик выдающегося французского иконографа Эмиля Маля, Жан Сезнек уже в 1930-е годы примкнул к гамбургской школе и написал первое исследование проблемы *Nachleben der Antike* на французском языке: *Seznec J. La survivance des dieux antiques: Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*. (Studies of the Warburg Institute. Vol. 11). London, 1940. Винд писал Бинг, что Сезнек готов ради Института бросить место в Гарварде (см.: Engel F. Though This Be Madness... P. 101).

18 Ibid. P. 104.

высоко ценили и умело использовали оба метода *Kulturwissenschaftliche Bildgeschichte* Варбурга, что хорошо видно из их работ.

Гораздо более существенной была разница их самооощущений: Винд считал себя полноценным наследником и продолжателем Варбурга, а Заксль, скорее, местоблюстителем и распорядителем его наследия¹⁹. Однако после выхода статьи Гинзбурга «От Варбурга до Гомбриха» Винд написал ее автору страстное письмо о том, насколько же в этой статье недооценен Заксль (на самом деле Гинзбург гораздо строже критиковал самого Винда, но тот бросился защищать не себя, а своего давно уже покойного к тому времени друга).

Еще более бурной была реакция Винда на биографию Варбурга, написанную Эрнстом Гомбрихом²⁰. Здесь не место обсуждать роль Гомбриха в судьбе Института Варбурга, во главе которого он стоял 17 лет (1959–1976) — немногим меньше, чем Заксль, на чью долю выпали гораздо более трудные времена (1929–1948), но не сделал ничего для издания английского собрания сочинений Варбурга (на английском вплоть до 1990-х годов была опубликована только его лекция о змеином ритуале у индейцев пуэбло²¹). Единственным долгом, отданным Гомбрихом памяти Варбурга, стала его «интеллектуальная биография», написанная, как предуведомлял сам автор в предисловии, «под несчастливой звездой» и против желания. Компенсируя отсутствие английских переводов Варбурга, Гомбрих ввел в книгу множество цитат из его текстов самого разного рода — от белых статей до воспоминаний о детских обидах, сделанных во время приступов душевной болезни, нанизав их на биографическую канву. Результатом стала не столько интеллектуальная, сколько психологическая биография со всеми издержками такого подхода. Тем не менее это была первая попытка представить англоязычному читателю личность и наследие Варбурга, несомненно способствовавшая его известности.

19 Показательно, что проект Заксли, с которым тот приехал в Америку, — создание силами Института и его сочувственников энциклопедии Средних веков наподобие знаменитой *Real-Encyclopidie* античности Паули-Виссовы, не нашел поддержки ни у Винда, ни у Пановского. Когда Хекшер спросил последнего, чем ему не понравился этот проект, тот «улыбнулся, как это часто случалось с ним в минуты предельной искренности, и с подкупающей иронией ответил: “Чтобы все вместе не тянули дружно не в ту сторону”» (*Heckscher W. S. Erwin Panofsky: A Curriculum Vitae*. P. 20).

20 *Gombrich E. H. Aby Warburg: An Intellectual Biography*. London, 1970.

21 *Warburg A. A Lecture on Serpent Ritual // Journal of the Warburg Institute*. 1939. Vol. 2, № 4. Pp. 277–292.

Уязвимость «Интеллектуальной биографии Варбурга» была особенно очевидна тем, кто, в отличие от Гомбриха, знал его лично. Рецензия Винда дышала неподдельной яростью. Он писал, что реконструкция интеллектуальных контекстов была далеко не полной, а подчас и неверной, а описание личности Варбурга — глубоко предвзятым, построенным на смешении опубликованных текстов и черновых набросков: «Соразмерность и изящество завершенных трудов Варбурга, свидетельствующие о его образцовом мастерстве, не рассматриваются здесь как неотъемлемая часть его личности. Его отточенный стиль погребен под кучей случайных и непонятных помет, из-под которой он возникает как призрак, в модном нынче облике измученного моллюска: бесформенный, фрустрированный, скучный, вечно озабоченный внутренними конфликтами, которые он тщетно пытается возвеличить, одержимый неодолимым зудом тоски по Абсолюту»²². Вынося за скобки эмоциональность реакции Винда, современные исследователи склонны признавать его принципиальную правоту в оценке книги Гомбриха²³.

Наследие Варбурга было оценено по достоинству спустя много лет после публикации «интеллектуальной биографии» (всерьез — только после перевода его работ с немецкого на другие языки). Наследие Винда недооценено до сих пор. При жизни он пользовался заслуженным признанием и внутри гамбургской школы, и за ее пределами. Он был великолепным оратором: после курса его гостевых лекций в Оксфорде в 1955 году для него немедленно создали первое в этом университете место профессора истории искусств. Оксфордские лекции пользовались таким успехом, что ломившиеся на них слушатели сносили двери, — пришлось отвести под них самую большую аудиторию и призвать на помощь полицию²⁴. Однако этот «волшебник слова»²⁵, как называли его в Америке, был крайне требователен к своим текстам и при жизни опубликовал далеко не все написанное. Помимо статей он напечатал отдельными книгами два небольших иконологических этюда — «Пиршества

22 *Wind E. The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*. Oxford, 1983. P. 107. Впервые: *Times Literary Supplement*. 1971. 25 June. Pp. 735–736.

23 См.: *Mazzucco K. The work of Ernst H. Gombrich on the Aby M. Warburg fragments // Journal of Art Historiography*. 2011. № 5.

24 *Sears E. Edgar Wind on Michelangelo... P. XXX.*

25 *Ibid.* P. XVIII.

богов» Джованни Беллини (1948)²⁶ и «Грозы» Джорджоне (1969)²⁷, сборник статей об аллегорических значениях ренессансных картин, восходящих к языческим мистериям (1958)²⁸, и цикл лекций «Искусство и анархия», прочитанный на радио BBC в 1960 году²⁹. В этом цикле снова проявилось его профессиональное знание эстетики и философии, которое современному читателю трудно оценить без помощи комментариев (это обстоятельство энциклопедически образованный Винд, кажется, просто игнорировал). Один из двух посмертных сборников его статей, подготовленных в 1980-е годы Джейми Андерсон, критиковали за выбор текстов и недостатки библиографии³⁰. Только недавний том, в котором Элизабет Сиэрс любовно и умело собрала вместе опубликованные и неопубликованные тексты Винда о религиозной символике росписи потолка Сикстинской капеллы³¹, позволяет понять, какое количество «экспериментов» он проводил для подтверждения изначальной гипотезы. Работы о фресках Рафаэля все еще ждут своего издателя, а «Искусство и анархия» — эрудированного комментатора.

26 Wind E. Bellini's Feast of the Gods: A Study in Venetian Humanism. Cambridge (MA), 1948.
 27 Wind E. Giorgione's Tempesta with Comments on Giorgione's Poetic Allegories. Oxford, 1969.
 28 Wind E. Pagan Mysteries in the Renaissance. London, 1958.
 29 Записи этих лекций доступны на сайте BBC. Отдельное издание лекций: Wind E. Art and Anarchy. London, 1963.
 30 За пестроту состава критиковали сборник: Wind E. The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art/Ed. J. Anderson. Oxford, 1983. Сборник статей об английской культуре XVIII в. более удачен: Wind E. Hume and the Heroic Portrait/Ed. J. Anderson. Oxford, 1986.
 31 См. примеч. 1.

Эдгар Винд. Революция в исторической живописи¹

В XVIII веке художественные Академии считали преступлением против хорошего вкуса такую мемориализацию современности в монументальном стиле живописи, в которой демонстрация героического величия сочеталась с достоверностью костюмов и портретной точностью. Как ни бранили академиков, на их стороне были Разум и Природа, когда они настаивали на несовместимости «большого стиля» с портретной точностью и рекомендовали художнику, взявшемуся изображать героев, чтобы те не походили ни на самих себя, ни на окружающих, ни на солдат на улице. Если фамильярность действительно ведет к потере уважения, то совет не изображать героев как знакомых имел свои основания.

Но этот совет шел вразрез с развитием в исторической литературе XVIII века просвещенного критицизма, предполагавшего определенную долю фамильярности в обращении с признанными героями. Вольтер, Юм и Гиббон неустанно боролись с раздутыми репутациями героев, святых и прочих претендентов на сверхчеловеческую славу¹. Разоблачая «механические операции духа»ⁱⁱ, они пропагандировали такой стиль жизни, при котором человек ищет славу в простоте и смеется над попытками навязать ему роль полубога. По сути, эта точка зрения совпадала с требованиями академиков не смешивать «большой стиль» с интимной манерой, но с противоположными выводами. Если академики отказывались изображать героев как обычных людей, то новые историки отказывались верить в таких героев, которых нельзя изобразить как обычных людей.

i Перевод выполнен по изданию: Wind E. The Revolution of History Painting // Journal of the Warburg Institute. 1938. Vol. 2, № 2. Pp. 116–127. Здесь и далее римскими цифрами отмечены примечания переводчика.
 ii «Рассуждение о механических операциях духа...» — памфлет Джонатана Свифта против религиозного фанатизма, вошедший в его книгу «Сказка бочки» (A Tale of a Tub, 1704).
 1 Хотя ранние исторические труды Вольтера не были сугубо антигероическими (о его «Истории Карла XII» см.: Blant A. The Criminal-King in a Nineteenth-Century Novel // Journal of the Warburg Institute. 1938. Vol. 1. Pp. 248–249), младшие современники небезосновательно считали его предшественником Юма и Гиббона. Эта «генеалогия» так укрепилась в умах англичан, что портреты этой «несвятой троицы» узнаются в изображении «неверных» на картине Рейнольдса «Триумф Истины» (Университет Абердина), этой преждевременной глорификации доктора Битти, за которую художника так ядовито критиковал Голдсмит.

Первой проверкой этих разногласий на практике стала картина Бенджамена Уэста «Смерть генерала Вульфа» (1771), в которой были использованы современные костюмы и реалии. (Ил. 1.) Оправдывая свой выбор, художник прямо ссылался на «закон историков»: «Событие, которое я хотел запечатлеть, произошло в 1759 году в части света, неизвестной грекам и римлянам, во времена, когда солдаты уже не носили античных одежд. Моим предметом было великое сражение, данное и выигранное; та же истина, которой руководствуется историк, должна управлять и художником»². Известно, что Рейнольдс пытался отговорить Уэста от такого грубого нарушения академических правил и, чтобы придать веса своим аргументам, заручился поддержкой архиепископа Йоркского. Но, увидев картину, он признал правоту Уэста, сумевшего изобразить современный сюжет в «большом стиле», не нарушив принципа декорума. Любопытно, однако, что ни Рейнольдс, ни даже сам Уэст (не говоря уже о современных историках искусства) ничего не сказали о приеме, позволившем совершить этот *tour de force*: действие картины происходит в очень далекой стране — в Канаде эпохи колониальных войн. Академики небезосновательно настаивали на том, что проявления героизма — дело не заурядное, и опасались того, что изображение героической смерти в повседневной одежде разрушит уважение зрителей к герою и развеет те почтительность и изумление, те ощущения необычайного и чудесного, которые должен внушать нам подвиг. В картине Уэста это ощущение чудесного сохранено: напротив умирающего героя помещена крупная фигура американского индейца. Она составляет контраст с остальными фигурами, уносит фантазию зрителя в дальние края и успешно смягчает потрясение при виде героя, умирающего в современном платье. Уэст инстинктивно последовал правилу, которое за сто лет до него постулировал Расин в предисловии к «Баязету»:

Иные читатели, верно, подивятся тому, что на сцену осмелились вывести историю, случившуюся столь недавно. Но я не нашел в правилах драматической поэзии ничего, что отвратило бы меня

iii *Major e longinquo reverentia* (лат.) — «дистанция увеличивает почтение». Цитата из «Анналов» Тацита (I, 47).

2 The Death of General Wolfe, at the taking of Quebec // The Saturday Magazine. 1839. № 444 (June 1). P. 210.

3 Racine J. Théâtre/Éd. H. Clouard. Paris: Bibliothèque Larousse [s. a.]. Vol. 2. Pp. 134–135.



1. Бенджамен Уэст. *Смерть генерала Вульфа*. 1771
Холст, масло. 152,6 × 214,5
Национальная галерея Канады, Оттава

от такого предприятия. Я и сам не советовал бы автору ни избирать сюжетом для трагедии столь современное событие, случись оно в той же стране, в которой он вздумал поставить свою пьесу, ни выводить в ней героев, знакомых большей части зрителей. На героев трагедии надобно смотреть иначе, чем на людей, которых мы видели вблизи. Можно сказать, что почтение к герою возрастает по мере удаления — major e longinquo reverentiaⁱⁱⁱ. Отдаленность места некоторым образом замещает историческую дистанцию, ибо, как я дерзаю предполагать, человек не отличает событий, которые произошли за тысячу лет или за тысячу лье от него³.

Идею далекой славы, которую Расин связал с «чудесами Востока», англичане XVIII века прочно ассоциировали с хронологически близкими, но географически удаленными событиями колониальных

войн. Эти события позволили историческим живописцам и театральным режиссерам развить стиль «умеренного реализма» (*mitigated realism*). Изображенные в этом стиле сцены не обладали ни явным реализмом «интимных трагедий» (*tragédies intimes*) Дидро, ни явным неправдоподобием риторических трагедий «большого стиля». Промежуточный характер делал их более терпимыми, но в то же время и более опасными для академической иерархии, чем попытка коренной реформы: они сглаживали разницу между старым и новым и наводили мосты между консерваторами и революционерами.

Распространение этого промежуточного стиля было во многом обусловлено подъемом патриотизма. Историки театра заметили⁴ (а историки живописи могут это подтвердить⁵), что стремление к исторической точности в театральных костюмах родилось из патриотического интереса к прошлому своей страны и вначале ограничивалось сюжетами из национальной истории. В Лондоне во время театрального сезона 1762–1763 года «в исторических костюмах» (*in the habits of the times*) были поставлены «Генрих IV», «Ричард III» и «Джейн Шор», но не «Тамерлан», не «Гамлет» и не «Барбаросса»⁶. То же самое мы видим в других странах. В Германии первыми постановками *im genauesten Kostüm* стали «Германн» Шлегеля (1766) и «Германн и Туснельда» Айренхофа (1768)⁷. На парижской сцене в 1765 году оглушительный успех имела «патриотическая трагедия» дю Белле «Осада Кале», в том же году Никола Бернар Леписье выставил свою провокационную картину «Высадка Вильгельма Завоевателя в Англии»⁸.

- 4 См.: Kopp W. Das Tragödienkostüm von Betterton bis Kemble in seiner Entwicklung zur historischen Treue (1660–1817). Bonn, 1929. S. 70. См. также: Mackintosh D. T. Newly dressed in the habits of the Times // Times Literary Supplement. 25.08.1927. Полезный материал собран в: Campbell L. B. A History of Costume on the English Stage between 1660 and 1823 // University of Wisconsin Studies in Language and Literature. Wisconsin, 1918. № 2.
- 5 См.: Locquin J. La Peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785. Paris, 1912. Pp. 161, 280; Antal F. Reflections on Classicism and Romanticism // Burlington Magazine. 1935. № 66. P. 159 et pass.; Neumeyer A. The Early Historical Paintings of Benjamin West // Ibid. 1938. № 73. P. 162 et pass.
- 6 См.: Kopp W. Das Tragödienkostüm von Betterton bis Kemble... P. 69.
- 7 См.: Ibid. P. 70; см. также: Klara W. Schauspielkostüm und Schauspielardarstellung: Entwicklungsfragen des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert. Berlin, 1931. S. 5, 37, 19 (№ 91). В это же время Тишбейн нарисовал картину *Hermannschlacht* (1768). См.: Neumeyer A. The Early Historical Paintings of Benjamin West...

Оба эти произведения, насыщенные политическими аллюзиями, выражали так называемый *culte du moyen âge national* («культ национального средневековья»). Исторический костюм в национальном стиле давал возможность прикровенного изъяснения современных чувств.

По-видимому, около 1770–1771 года сценографы, драматурги и исторические живописцы заново открыли закон Расина, осознав, что географическая дистанция так же способствует чувству величия, как и хронологическая, и что она позволяет освободить от маскарада репрезентацию современных событий вопреки классическим правилам «большого стиля». Требование исторической точности было перенесено с патриотических сюжетов из далекого прошлого на проявления современного патриотизма в дальних краях. Трагическими героями современности стали офицеры колониальных войск и путешественники. Так и картина Уэста «Смерть генерала Вульфа» обрела аналог в драматургии того времени: первой стихотворной трагедией, в которой современный герой был окружен необходимым ореолом трагического величия (новшество, казавшееся тогда необычайно дерзким⁹), стала «Вдова Малабара» Антуана Марена Лемьера (первая постановка — 1770; вновь поставлена и напечатана в 1780-м), пьеса, примечательная лишь тем, что ее герой (как и герой картины Уэста) — колониальный офицер¹⁰. В том же 1771 году, когда Уэст выставил «Смерть генерала Вульфа», Дэвид Гаррик пригласил из Парижа в Лондон эльзасского художника и театрального декоратора Филиппа-Жака де Лютербурга; ему предстояло совершить такую революцию в королевском театре на Друри-Лейн, после которой театральные иллюзии и сценические эффекты стали необходимой частью любого претендовавшего на успех спектакля¹¹.

- 8 См.: Locquin J. La Peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785; Gaiffe F. Le Drame en France au XVIIIe siècle. Paris, 1910. Pp. 410–411.
- 9 См.: Klara W. Schauspielkostüm und Schauspielardarstellung. P. 119.
- 10 Прямой противоположностью героя колониальных войн является фигура экзотического критика (китайца, нубийца, турка и т. д.), явившегося в роли инженера в европейское общество, нравы которого кажутся ему до смешного искусственными. Фигура благородного дикаря обычно совмещает эти амплуа — вестника далеких чудес и критического проповедника естественности.
- 11 В 1772 году появилась сатира на эту «реформу»: *The Theatres, A Poetical Dissection*. By Sir Nicholas Nipclose, Baronet. На титульном листе была помещена карикатура, обыгрывавшая картину Рейнольдса «Гаррик между Трагедией и Комедией»: в карикатуре эти музы объединились в тщетной попытке оттащить Гаррика от портных и плотников. Подпись гласила: «Напрасно Музы молят Росциуса остановиться: портные и плотники захватили их царство».



2. Джон Синглтон Копли. *Смерть графа Чэтема*. 1779–1781
Холст, масло. 228,6 × 307,3
Галерея Тейт, Лондон

Романтическая суггестия была объединена с натуралистической «атакой» на публику. Вершиной театральной карьеры Лютербурга стала постановка в 1785 году в Ковент-Гардене экзотической пантомимы «Омаи, или Обесса, королева Сандвичевых островов», костюмы для которой были выполнены по рисункам Джона Веббера, художника, сопровождавшего капитана Кука в его последнем путешествии, и автора картины «Смерть капитана Кука»^{iv 12}.

Подходящим сюжетом для театральной моды, соединившей воинскую доблесть с экзотизмом, оказался «Отелло» Шекспира. В 1788 году Людвиг Тик с похвалой отзывался о том, как немецкий актер Иоганн Фридрих Фердинанд Флек, усвоивший «новейшую английскую манеру»¹³, сыграл Отелло в форме генерала колониальных войск:

Сильное впечатление производил <...> он в роли Отелло, которого играл просто, верно, мужественно в начале и устрашающе — по мере развития страсти. Характерно, что на нем был костюм, похожий на современный: нечто вроде генеральского мундира со звездой и орденской лентой. Тем самым он несколько осовременил роль, но не уменьшил ее эффекта. Отелло можно назвать мещанской драмой, и здесь такое внешнее приближение к нашему времени весьма уместно¹⁴.

Странное предложение рассматривать «Отелло» как «мещанскую драму» (*ein bürgerliches Stück*) парадоксальным образом выражало то же чувство, которым проникнуто трезвое и основательное рассуждение Бенджамена Уэста, оправдывавшее использование современных костюмов в живописи «большого стиля». За обоими высказываниями стоит общее желание лишить трагического героя его поэтического блеска и превратить его из фигуры воображаемой в узнаваемую. Экзотический натурализм обозначил закат «большого стиля» в исторической живописи: чудеса в нем изображались как дело обыкновенное.

Вскоре после того, как в академических правилах была тихо проделана первая брешь, она так расширилась, что напоминания Академии о том, что дистанция способствует почтению, были полностью забыты. Когда Уэст в 1771 году выставил «Смерть генерала Вульфа», зрители увидели событие, случившееся за двенадцать лет до того в далекой колонии. Когда в 1783 году Джон Копли написал «Смерть Чэтема» (ил. 2), он изобразил историю пятилетней давности, случившуюся в лондонском парламенте. По части изображения вест-индских *mirabilia*^v Копли был еще большим мастером, чем Уэст. Его картина «Уотсон и акула», на которой негр

iv О таитянина Омаи и о работах художников, сопровождавших капитана Кука, см. исследование Бернарда Смита, упомянутое в примеч. 79 на с. 41.

12 См.: Campbell L. B. A History of Costume on the English Stage. P. 210.

13 Klara W. Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung. P. 121. Ср. описание костюма Кэмбла в роли Отелло в 1785 г. в кн.: Boaden J. Memoirs of the Life of John Philip Kemble. London, 1825. Vol. 1. P. 256.

14 Köpke R. Ludwig Tieck: Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen. Leipzig, 1855. Bd. 2. S. 230 (цит. по: Klara W. Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung... S. 122).



3. Джон Синглтон Копли. *Уотсон и акула*. 1778
Холст, масло. 182,1 × 229,7
Национальная художественная галерея, Вашингтон

возглавляет спасательную экспедицию в Бостонской гавани^{vi} (ил. 3), — явно более впечатляющий образец американских чудес, чем идиллический памятник Уэста невинным индейцам, продающим ценные земли Уильяму Пенну за кусок ткани¹⁵. (Ил. 4.)

Эффект, достигнутый Уэстом при помощи сентиментализма, Копли усилил за счет драматизма события. Но в «Смерти Чэтема» Копли сбросил маску и открыто отверг те ограничения, под прикрытием которых Уэст ввел современные костюмы в историческую живопись. То, что началось как часть *mirabilia*, стало чистым «репортажем». Чтобы добиться наибольшей аутентичности, Копли просил позировать ему всех членов парламента, присутствовавших на том памятном заседании, во время которого умер граф Чэтем. Тем самым он привнес в «большой стиль» исторической живописи метод, обычно применявшийся для жанра



4. Бенджамен Уэст. *Договор Пенна с индейцами*. 1771–1772
Холст, масло. 191,8 × 273,7
Пенсильванская академия искусств, Филадельфия

conversation piece, группового портрета в достопримечательной обстановке. Более того, он выставил картину как современный документ, вызывающий к чувствам зрителя: все, кто приходил на нее посмотреть,

- v *Mirabilia* (лат.) — жанр средневековой литературы, рассказ о чудесных событиях и фантастических обитателях далеких стран. Классический сюжет мирабилии, сохранившейся в народной культуре: рассказ странницы Феклуши о людях с песьими головами в «Грозе» А. Н. Островского.
- vi На самом деле — в гавани Гаваны. Эта ошибка, как и ошибка в дате «Смерти лорда Чэтема» (1783 год вместо 1781-го), свидетельство спешки, в которой готовились первые номера *Journal of the Warburg Institute*.
- 15 Подробности эпизода с Уотсоном и акулой см.: *Isham S. History of American Painting*. New York, 1936. P. 26. О картине Уэста см.: *Neumeyer A. The Early Historical Paintings of Benjamin West*. P. 162 et pass. (здесь цитируется каталог недавней выставки Уэста в Филадельфии с предисловием Фиске Кимбола).



5. Бенджамен Уэст. *Апофеоз генерала Нельсона*. 1807
Холст, масло. 90,8 × 76,2
Национальный морской музей
в Гринвиче, Лондон



6. Джошуа Рейнольдс. *Портрет лорда Хизфилда*. 1787
Холст, масло. 142 × 113,5
Национальная галерея, Лондон

вели себя так, словно присутствовали при самой сцене смерти: «В комнате, сколько бы народу в ней ни было, царит полное молчание или же собравшиеся говорят шепотом, как у постели больного»¹⁶.

По сравнению с широкой популярностью этой картины интерес к «Смерти генерала Вульфа» Уэста кажется делом сугубо академическим. Уэст подверг испытанию принципы Академии, но он не собирался лишать историческую живопись достоинства, связанного с «большим стилем»¹⁷. Копли сумел превратить этот жанр в широко популярную форму искусства, каковой он и остается по сей день.

После «Смерти Чэтема» он написал «Смерть майора Пирсона» и получил заказ на большое «портретное изображение» битвы при Гибралтаре. На портрете работы Рейнольдса защитник Гибралтара лорд Хизфилд изображен с ключом от крепости в руках на фоне дыма от пушечных выстрелов, однако художник не стал показывать его командующим сражением (ил. 6), — способ, которым воспользовался Копли (ил. 7).



7. Джон Синглтон Копли. *Осада и освобождение Гибралтара 13 сентября 1782 года*. 1783
Холст, масло. 134,6 × 189,9
Галерея Тейт, Лондон

Как образец исторической живописи его картина гораздо более амбициозна, чем портрет Рейнольдса, но как портрет она содержит меньше героизма. Есть нечто от интимности жанровой живописи в том, как Копли выстраивает композицию батальной сцены — словно групповой портрет, в котором фигура генерала крупнее всех остальных персонажей, каждый из которых лично позировал художнику.

16 Сообщение в газете St James' Chronicle цит. по: Whitley W. T. *Artists and their Friends in England, 1700–1799*. London, 1928. Vol. 1. P. 357–358.

17 На самом деле значительная часть картин Уэста принадлежит к классической или фантастической разновидности «большого стиля». Его «Апофеоз генерала Нельсона» (ил. 5) близок к антиисторической школе «спиритуальных портретов». Хотя умеренная восторженность этой картины больше похожа на «энтузиазм» Картера, чем на одержимость Берри и Блейка, колебания Уэста между историческим и фантастическим стилем настолько богаты внутренними противоречиями, что заслуживают более пристального изучения.

Составляющие такого рода живописи сложнее, чем кажутся. Мы упомянули два ее исторических прецедента: во-первых, это традиция фактографического изображения далеких чудес (*mirabilia*), которая повлияла и на историческую живопись, и на театральную сценографию, и, во-вторых, это жанр «беседы», который при добавлении торжественной патетики или экзотической обстановки незаметно переходит от портретной живописи к исторической.

Групповые портреты, написанные Иоганном Цоффани в Индии, иллюстрируют и подтверждают связь с обеими традициями¹⁸. Как и на полотне Уэста, изображающем Пенна с индейцами, экзотическое окружение повышает интерес к документу и окружает изображаемых аурой далеких чудес (ил. 8). Когда запечатленное событие является делом государственной важности, как на картине «Уильям Уотт обсуждает бенгальский договор»¹⁹, его репрезентация приобретает явные признаки исторической живописи, даже если задумана она была как дань частной памяти.

Цоффани сочувствовал стремлению Уэста и Копли изобразить современную историю в «большом стиле». Его «Смерть капитана Кука» (ил. 9) — это такая же попытка совместить героический пафос с экзотической обстановкой, теснейшим образом связанная со сценографиями Лютенберга. Похоже, однако, что он обладал слишком прямым характером для сентиментализма в духе Уэста и был слишком миролюбив для острых эффектов в стиле Копли. Несмотря на всю свою гибкость, он не приобрел той грубоватой прямоты, которая позволяет превратить фигуру портретируемого в драматический лозунг. Верный хроникер постановок Гаррика до приезда Лютенбурга, он так и не сумел приспособить свой «разговорный» стиль к агрессивному пылу реформаторов. Именно поэтому его индийские полотна столь показательны. Они подтверждают наше предположение о том, что одним из источников современной исторической живописи стало изображение *mirabilia*.

18 Этот этап творчества Цоффани пока не исследован, несмотря на то, что необходимые материалы тщательно собраны в кн.: *Manners V. A. E. D., Williamson G. C. John Zoffany, R. A., his life and works.* London; New York, 1920. Pp. 80–113. Цоффани был в Индии в 1783–1789 годах.

19 *Ibid.* Pp. 112–113; *Indian Records Series. Bengal in 1756–57/Ed. S. C. Hill.* London, 1905. Vol. 2. P. 399.



8. Иоганн Цоффани. *Групповой портрет сэра Элайи и леди Импей*
Около 1783–1784
Холст, масло. 91,5 × 122
Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид

Кроме того, они показывают, как жанр «беседы» подготовил почву для современной исторической живописи и как тесно эта новая ветвь в искусстве связана с революцией в сценографии. Наконец, они являются неоспоримым свидетельством того, что новые виды не получают законченной формы до тех пор, пока все эти элементы не сольются и не подчинятся единой формуле, обладающей непосредственной убедительностью героического лозунга. Картинам Цоффани недостает одного ингредиента, унаследованного Копли от того рода живописи, который принято считать «низовым», — от иллюстрации новостей.

Иллюстрированные новости были изобретены задолго до XX века. Казни государственных преступников и обычных осужденных всегда вызывали в зрителях античные чувства Жалости и Ужаса²⁰; они требовали фиксации в изображении наравне с обычными манифестациями власти, а подчас и в большей степени. Когда заговорщик-якобит лорд Ловат в 1747 году накануне казни был переведен в Лондон, к нему в тюрьму пришел Уильям Хогарт, чтобы написать его портрет (сначала он написал его портрет маслом, а затем сделал с него гравюру). Такую же честь он оказал заурядной убийце Саре Малкольм. Хогарт не первым начал рисовать портреты обычных преступников. Сэр Джеймс Торнхилл, его наставник и тесть, преуспел в этом роде живописи до того, как к нему обратился Хогарт. В 1724 году (за девять лет до портрета Сары Малкольм работы Хогарта) он нарисовал для гравировки портрет преступника Джека Шеппарда, которого посетил в тюрьме. Известно, что, когда Хогарт писал лицо Сары Малкольм, он разговаривал с Торнхиллом, который сидел с ним рядом и, судя по всему, был занят тем же делом.

Это был тот самый Джеймс Торнхилл, который создал помпезные фрески в Гринвиче и Хэмптон-Корте и украсил купол собора Святого Павла сценами из жизни апостола. В его альбоме для эскизов, хранящемся в Британском музее, на одной странице соседствуют классические проекты аллегорических росписей в «большом стиле» и сценки из повседневной жизни в «истинно голландской манере». В его сознании они существовали раздельно; точно так же его современник Джон Ванбрук мог одновременно планировать и строить героические замки и сочинять непристойные комедии. Если рассматривать Торнхилла только как создателя больших фресок в Гринвиче и Хэмптон-Корте, останется неясным, как Хогарт мог быть его учеником. Но связь между ними станет понятнее, если мы обратим внимание на любовь Торнхилла к такому типу интимного характерного этюда, который Хогарт называл «комической живописью». То, что для Торнхилла оставалось предметом частного интереса, для Хогарта стало основной сферой деятельности.

20 Ср. рассуждения Эдмунда Берка (ч. 1, раздел XV трактата «О возвышенном и прекрасном») о том, что даже самая лучшая постановка трагедии не может соревноваться в популярности со смертной казнью.



9. Иоганн Цоффани. *Смерть капитана Кука 14 февраля 1779 года. Около 1795*
Холст, масло. 137,2 × 182,9
Национальный морской музей
в Гринвиче, Лондон

Активно разрабатывая эту область, он нашел сокровища, ускользнувшие от невнимательного взгляда Торнхилла. Однако разница в качестве их продукции не должна заслонять ее стилистическую близость.

В объединившем их медиуме частного портрета Торнхилл и Хогарт создали — вместе и по отдельности — несколько типичных групповых портретов, на которые нужно смотреть как на инкунабулы исторической живописи. Среди них изображения заседаний парламентских комитетов, из которых лучше всего известна работа Хогарта «Комитет допрашивает Бамбриджа»: драматический рисунок в Музее Фитцуильяма

в Кембридже и более формальная портретная версия в Национальной портретной галерее в Лондоне (ил. 10). Герой этой картины — преступник, злой тюремщик, жестоко обращавшийся со вверенными ему заключенными. Это памятник Комитету, который провел тюремную реформу. На другой картине, выполненной Торнхиллом и Хогартом вместе, изображена Палата общин с Робертом Уолполом и спикером Ричардом Онслоу в качестве главных действующих лиц²¹.

Вопрос о том, следует ли относить такие изображения к жанру *conversation piece*, сугубо терминологический. Это возможно постольку, поскольку они представляют собой небольшие портретные изображения в достопримечательной обстановке. С другой стороны, им недостает одной черты, которую, возможно, стоит включить в полное определение этого жанра, — частного характера обстановки. Они представляют переход от частного группового портрета к «репортажу», которому не хватает только более драматического (а еще лучше, трагического) предмета и большего масштаба для того, чтобы превратиться в историческую живопись в современных костюмах. Очевидно, что этот драматический тип живописи в большей степени связан с изображениями преступников, чем с портретами почтенных и добропорядочных граждан. Следовательно, можно без преувеличения или цинизма сказать, что в исторических картинах на современные сюжеты, написанных Копли, национальные герои реабилитировали ту разновидность почета, которую ранее оказывали по большей части преступникам²².

Сохранились свидетельства того, что Торнхилл, сделавший мемориализацию преступников одним из своих хобби, отказался стать хроникером современного события государственной важности в строго историческом стиле. Получив заказ написать в Гринвиче «Высадку

21 Несомненно, и эта картина опирается на конкретное событие, которое, должно быть, нетрудно установить. Науке остро недостает монографического исследования и аннотированного каталога наследия Торнхилла. Пока что о нем есть только короткая статья в *Dictionary of National Biography*.

22 Стоит напомнить в этой связи, что просвещенные люди того времени с тревогой наблюдали за ростом патриотизма: «Патриотизм портит историю» — вердикт Гете. Доктор Джонсон был еще откровеннее: «Патриотизм — это последнее прибежище негодяя». О связи между поклонением героям и преступникам см. мою заметку «The Criminal God» (*Journal of the Warburg Institute*. 1938. Vol. 1. Pp. 243–245).



10. Уильям Хогарт. *Тюремный комитет Палаты общин*. Около 1729
Холст, масло. 51,9 × 68,8
Национальная портретная галерея,
Лондон

Георга I», он был вынужден задуматься над теми проблемами, за решение которых Уэст и Копли взялись уже сознательно. Событие, которое ему предстояло прославить, было живо в памяти современников. Мог ли он настаивать на исторической правде в ущерб героическому величию? С другой стороны, будет ли героическое величие достаточно правдоподобным, если художник намеренно проигнорирует те черты, которые являются общеизвестной исторической истиной? Ход размышлений Торнхилла зафиксирован в эскизе, хранящемся в Британском музее (ил. 11). Его сопровождает «Список возражений, возникающих



11. Джон Торнхилл. Высадка Георга I
1718–1725

Бумага, карандаш, перо, коричневая
тушь с размывкой. 15,8 × 22,8
Британский музей, Лондон

при непосредственном изображении высадки короля, какой она и была в действительности, в современном стиле и платье», отразивший размышления ответственного хроникера, который попытался установить точную историческую истину, прежде чем решиться отойти от нее по причинам эстетическим и политическим:

Начнем с того, что дело было ночью, а это трудный и неизящный предмет для живописи.

Не было пристающих кораблей, а лодки слишком малы.

Далее, кто должен его сопровождать? Если те же дворяне, которые и вправду там были, так иные из них сегодня в немилости, и в картине будет слишком много от духа партий.



12. Джон Торнхилл. Высадка Георга I
1718–1725

Бумага, карандаш, перо, коричневая
тушь с размывкой. 17,5 × 22,8
Британский музей, Лондон

Трудно изобразить их лица и платье такими, какими они были на самом деле.

Платье самого короля было неизящным и недостойным ни его самого, ни того, чтобы быть сообщенным потомству.

Там была большая толпа, изобразить которую будет некрасиво, а не изобразить — значит погрешить против истины.

Торнхилл решает на такие «вольности», как «вечернее небо и факелы», «изобразить только пять или шесть главных дворян, а остальных поместить в толпе», «уменьшить численность толпы по сравнению с той, что была там на самом деле» и изобразить платье короля «каким оно должно было быть, а не каким оно было в действительности».

Так Торнхилл — приверженец «большого стиля» спорил с Торнхиллом — хроникером современных событий. Неудивительно, что он отверг то решение, которому предстояло войти в моду полувеком позже²³. Замечательно уже то, что он всерьез над ним размышлял.

Привычный ему модус изображения такого рода сцен представлен в эскизе «Высадка Уильяма III». Формальная основа, по сути, почти та же, но полуисторическая обстановка заменена чисто аллегорической: Нептун и другие морские божества, исполнив свой долг, передают короля на попечение богини земли, которая встречает короля вместе с Британией. Еще один набросок, также хранящийся в Британском музее (ил. 12), позволяет думать, что похожий аллегорический план был принят за основу для «Высадки Георга I»²⁴. Даже осторожный реализм первого компромиссного решения Торнхилла, по-видимому, не смог снять все «возражения». Несомненно, финальная аллегорическая версия была рассчитана на то, чтобы удовлетворить даже самые честолюбивые и осторожные вкусы. Судя по надписи самого Торнхилла, аллегория включала следующие фигуры: короля приветствовал бог Темзы вместе с нимфами или грациями; перед королем летела Фама, поддерживаемая Зефиром; хвалебную песнь ему пел Аполлон с хором Муз; Тирания и Отчаяние убегали от Свободы; Свобода, Религия, Торговля, Отвага и Справедливость возводили короля на триумфальную колесницу; Царственная Умеренность и Британская Мощь помогали ему. Орел на колеснице должен был представляться Торнхиллу, всеми силами стремившемуся избежать «духа партий», особенно тонким дипломатическим решением: он был «символом власти Юпитера и эмблемой Германии». Орел должен был понравиться тем, кто приветствовал воцарение Ганноверской династии, и не оскорбить тех, кто смотрел на это иначе.

Тот факт, что Торнхилл около 1720 года обдумывал, а затем отверг ту форму исторической живописи, которую Уэст и Копли с большим успехом ввели между 1770-м и 1780-м годами, наглядно свидетельствует о том, что эта проблема какое-то время волновала умы, прежде чем нужные художники в нужное время помогли родиться новому виду живописи. Ответ на вопрос о том, почему для Уэста и Копли эта задача оказалась проще, чем для Торнхилла, и почему 1770–1780-е годы для ее решения

были благоприятнее 1720-х, следует искать в двух примечательных обстоятельствах, игравших ключевую роль в исторической ситуации того времени: 1) все художники, создававшие и пропагандировавшие новый тип живописи, были американцами; 2) это была эпоха американской борьбы за независимость, которая расколола английское общественное мнение относительно политики по отношению к колониям. Попытка ввести демократическое самоуправление в Англии нашла немало сочувственников, яростно критиковавших свое правительство и откровенно поддерживавших «бунтовщиков». Известность, которую Уэст и Копли приобрели в момент максимального обострения конфликта, показывает, что положение американца в Лондоне было отнюдь не шатким, как можно было бы ожидать, а с социальной точки зрения вполне выигранным, если не сказать блестящим²⁵. Ни Уэст, ни Копли не скрывали ни своих демократических убеждений, ни верности Америке. О Копли рассказывали, что, выслушав речь короля, в которой признавалась независимость Америки, он вернулся домой к незаконченному портрету некоей американки с кораблем на заднем плане, схватил кисть и украсил его мачту новым американским флагом²⁶. Его великолепное изображение «Смерти Чэтема» также связано с американским вопросом: на нем изображен тот драматический момент, когда герцог Ричмондский потребовал от английского правительства немедленно принять все меры для окончания войны в Америке и согласиться на требование независимости, а граф Чэтем умер от удара, неспособный помешать этому решению²⁷.

23 Набросок Торнхилла мог быть выполнен не ранее 1714 года, когда произошла высадка, и не позже 1727-го, после которого он перестал работать в Гринвиче.

24 См.: *Binyon L. Catalogue of Drawings by British Artists <...> in the British Museum. London, 1907. Vol. 4. P. 182 et pass., № 24b.* Я вынужден опираться на несколько туманные описания в этом каталоге, поскольку гризайли в зале живописи в Гринвиче на протяжении многих лет находятся на реставрации и я не смог проверить их *de visu*.

25 Этому не противоречит исключительный случай ареста по подозрению в предательстве американского художника Джона Трамбулла, которого, однако же, быстро отпустили. Трамбулл принимал активное участие в американской войне за независимость, и его связи в Париже позволяют предполагать, что подозрения британских властей были не беспочвенными. Об этой истории см.: *Einstein L. Divided loyalties: Americans in England during the War of Independence. London, 1933.*

26 См.: *Isham S. History of American Painting. P. 26;* см. также статью о Копли в *Dictionary of American Biography.*

27 В статье о Копли в *Dictionary of National Biography* отмечено, что в своей картине он отразил активно обсуждавшийся в то время инцидент. Давний оппонент Чэтема граф Мэнсфилд остался сидеть, когда все остальные члены парламента встали. Копли,

Еще более сенсационный характер носили демократические выступления Уэста, особенно после того, как он сменил Рейнольдса на посту президента Академии. Прибыв в Париж, чтобы посетить Музей Наполеона, он добился встречи с Наполеоном и посоветовал ему последовать примеру Джорджа Вашингтона, также «освободившего континент», — высказывание, которое его английским собратьям по цеху показалось настолько плохо совместимым с постом президента Королевской Академии, что они сочли необходимым отправить Уэста в отставку на несколько месяцев.

Уэст был не только убежденным демократом, но и потомком пенсильванских квакеров, и потому имел свои, несколько причудливые, представления о торжественности: он не видел никакого ущерба для своего человеческого достоинства в том, чтобы стать любимым придворным художником того самого короля, от тирании которого его только что избавил Джордж Вашингтон. Приняв самый высокий пост из всех возможных в Академии, он еще раз продемонстрировал свободу от академических предрассудков, которые он так успешно игнорировал в своих картинах. Его образ действий всегда был проще и спокойнее, чем у Копли. Он строил свою карьеру как самородок, как дитя пенсильванских лесов со способностями к живописи. Род интереса, который он вызывал к себе вначале в Италии, а затем в Англии, хорошо виден из его разговора со слепым кардиналом Альбани: тот спросил, белокож ли этот мальчик, как и он, чем вызвал всеобщие улыбки: кожа Уэста была совершенно белой, а кардинала — темно-оливковой.

Экзотическим обаянием личности Уэста следует объяснять тот необъяснимый с любой другой точки зрения факт, что столь посредственный художник обрел немедленный и прочный успех не только у публики, но и у своих гораздо более одаренных коллег и конкурентов²⁸. Уэст представлялся им воплощением тех далеких чудес, которыми они восхищались на его картинах. Рейнольдс легко мог позволить ему откло-

чья позиция в этом вопросе определялась его верностью Америке, прославил графа Мэнсфилда отдельным портретом замечательной художественной силы (Национальная портретная галерея, Лондоне).

28 Его пример похож на судьбу Анжелики Кауфман, также начинавшей свою карьеру с ампула самородка. Она впервые прославилась в «далеких лесах» Шварценберга, где в шестнадцать лет написала фрески по рисункам Пьяццетты. Мода на нее в Риме совпала с модой на Уэста. В Национальной портретной галерее в Лондоне сохранилось свидетельство их встречи: портретный рисунок с подписью «Мистер Уэст, нарисованный в Риме Анжеликой Кауфман. 1763».

няться от академических стандартов, которые считал обязательными для самого себя. Уэст остро ощущал свое привилегированное положение. Он укрепил его, пригласив из Америки Копли, за которым последовал Трамбулл²⁹. Таким образом, окончательная брешь в академических правилах исторической живописи была проделана силой демократических идей, исповедовавшихся группой американских художников.

Отношение американцев к Великой французской революции было предметом долгих дискуссий³⁰. Аналогичного исследования заслуживают отношения между американской и французской революционной живописью³¹. С теоретической точки зрения близость между ними очевидна. «Смерть Марата» Давида представляет собой, быть может, самую смелую попытку сочетать трагическое величие с интимностью портрета и слить их в потрясающем образчике «репортажа». Однако в качестве амальгамы он избрал элемент, противоположный тому, что использовал Уэст: это не романтический натурализм далеких чудес и не торжественный церемониал многолюдных государственных событий, а античный римский идеал благородной простоты, который Уэст отверг как недостаточно острый. Два типа революционной живописи сблизилась только в наполеоновскую и постнаполеоновскую эпоху. Уэст посетил Париж в 1804 году. Его (как и Трамбулла, побывавшего там ранее) приветствовали как представителя авангарда исторической живописи. Самым ярким свидетельством их стилистического влияния стали романтические революционные полотна Делакруа: в «Резню на Хиосе» (ил. 13) он вложил тот же призыв к освобождению, изображенный в современном экзотическом антураже, что и в «Свободу

29 Обширную библиографию Трамбулла см. в статье Теодора Зитцера в *Dictionary of American Biography* (1936. Vol. 19).

30 См.: Jellinek G. Die Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte: Ein Beitrag zur modernen Verfassungsgeschichte. Leipzig, 1895; Cassirer E. Die Idee der Republikanischen Verfassung. Hamburg, 1929.

31 Основы этого исследования намечены в замечательных работах: Locquin J. La Peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785. Paris, 1912; *Idem*. Le retour à l'Antique dans l'école anglaise et dans l'école française avant David // La Renaissance de l'art français et des industries de luxe. 1922. Vol. 5. P. 473 et pass., и в статьях Фиска Кимбола в *Gazette des Beaux Arts* (1931) о влиянии английского искусства на французское в конце XVIII века. Каталог выставки Бенджамена Уэста в Пенсильванском художественном музее с предисловием Кимбола не был доступен в Лондоне к моменту сдачи настоящей статьи в печать.

на баррикадах», где он говорит прямым языком натурализма. Мощь и красота этих полотен настолько же превосходят американскую школу, насколько бодлеровский перевод «Песни о Гайавате» лучше оригинала Лонгфелло. Разумеется, для полноценной интерпретации картин Делакруа следует учитывать и другие источники. Примечательно, однако, что большинство их будет английского происхождения. Делакруа переписал пейзажный фон «Резни на Хиосе», посмотрев выставку Констебля³², а сама тема картины, несомненно, вдохновлена страстно любимой им поэзией Байрона.

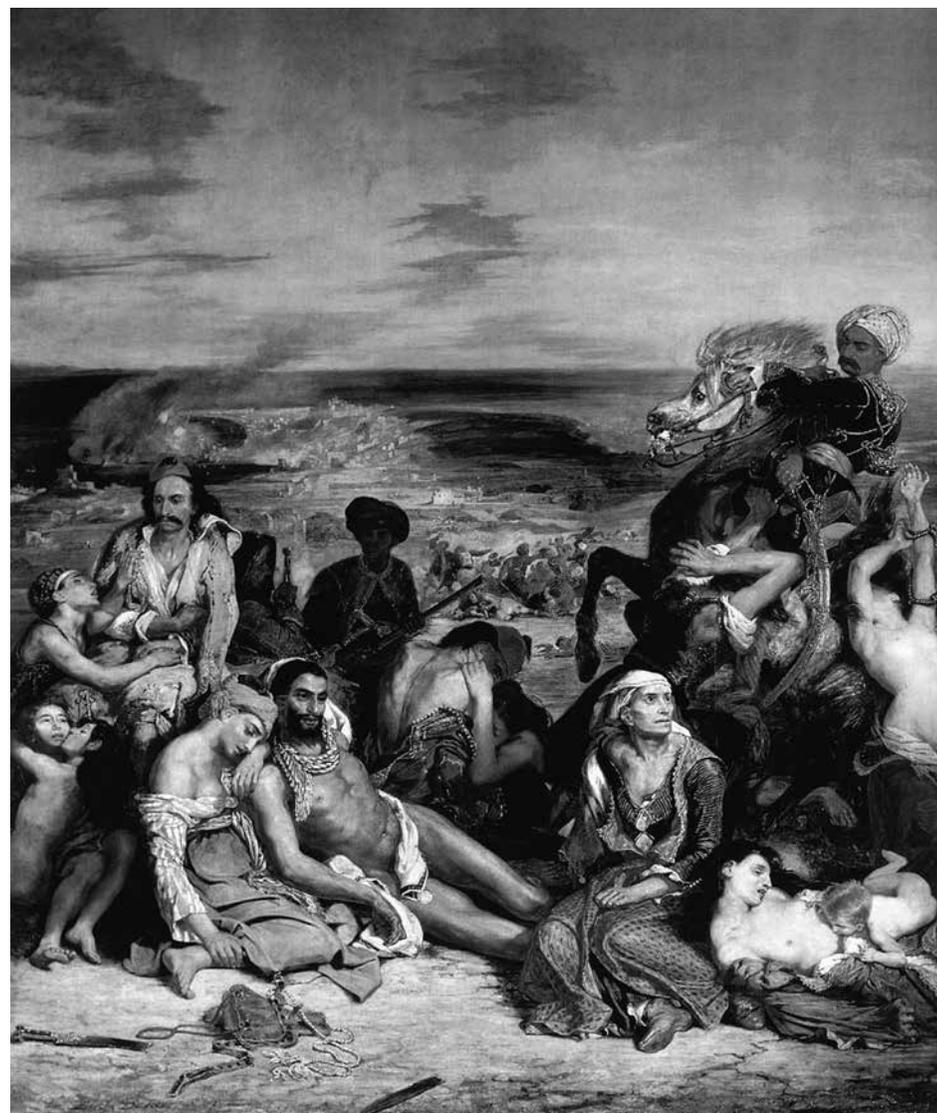
Однако романтическая эпоха не только привела к расцвету исторической живописи, но и породила самый сильный ее антидот. Картины, подобные «Духовной сущности Нельсона» Уильяма Блейка, представляют собой яростный выпад против попытки почтить героя драматизацией его земных приключений. Задумывая «Духовные портреты», Блейк шел по стопам Джеймса Бэрри, которого он ценил выше всех художников XVIII века. Когда Уэст выставил свою «Смерть генерала Вольфа», Бэрри в знак протеста нарисовал полотно, на котором этот же сюжет трактовался «в духовной форме», то есть все фигуры были обнаженными³³. Неумолимый поклонник «возвышенного», Бэрри не мог смириться с умеренным реализмом Уэста и с его демократическим обаянием. Примечательно в этой связи, что главным патроном и меценатом Берри был Эдмунд Берк, автор трактата «О возвышенном и прекрасном», который начал с красноречивой защиты американской независимости, а закончил свою литературную и политическую карьеру ультрареакционными «Размышлениями о Французской революции». Когда Томас Пейн написал в ответ свои «Права человека», он посвятил их Джорджу Вашингтону³⁴.

После распространения либерализма в Европе XIX века и признания всеми того, что конституционная монархия является наиболее

32 См. статью о Делакруа в словаре Тиме — Бекера (*Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*).

33 Памятник генералу Вульффу в Вестминстерском аббатстве (ил. 14) — попытка компромисса между двумя этими школами. Окружающие Уэста офицеры одеты в современную форму, но сам он изображен обнаженным. О картине на этот сюжет кисти Берри см.: *Locquin J. La Peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785*. P. 154; см. также статью об Уэсте в *Dictionary of National Biography*.

34 Я не претендую на полное понимание загадочных отношений, связывавших Берка с Берри и через него — с Блейком. Их политическая близость пронизана противоречиями, а их эстетические симпатии носят не менее сложный характер.



13. Эжен Делакруа. *Резня на Хиосе*. 1824
Холст, масло. 419 × 354
Лувр, Париж



14. Энтони Уолкер. Памятник генералу Вулфу в Вестминстерском аббатстве работы Джозефа Уилтона
Гравюра из кн.: Frederic Hervey, *The Naval History of Great Britain*. London, 1779. Vol. 5. Book 7. Ch. 3, pp. 176–177

эффективным компромиссом между патриотической непримиримостью и невмешательством (*laissez-faire*), революционный стиль исторической живописи приобрел пошлую государственность официального искусства. Сегодня художественные академии сделали традицией то, что их предшественники отвергали как вторжение демократии. «Я никогда бы не поверил, — писал Бодлер, — что наша родина способна с такой скоростью маршировать по пути прогресса»³⁵.

Перевод Наталии Мазур

35 Оригинальная цитата из проекта предисловия к «Цветам зла»: *Malgré les secours que quelques cuistres célèbres ont apportés à la sottise naturelle de l'homme, je n'aurais jamais cru que notre patrie pût marcher avec une telle vélocité dans la voie du progrès* (Baudelaire Ch. Œuvres posthumes. Paris, 1908. P. 16). («Несмотря на помощь, оказанную некоторыми знаменитыми педантами природной глупости человека, я бы никогда не поверил, что наша родина способна с такой скоростью маршировать по пути прогресса».)