



«Характерные головы» Франца Ксавера Мессершмидта в контексте мимико-физиогномической дискуссии и искусства XVIII века. Синтетичность и серийность как особенности творческого метода

Мария Никитина

Статья посвящена так называемым «Характерным головам» австрийского скульптора XVIII века Франца Ксавера Мессершмидта. Эту серию скульптурных бюстов, изображающих мужские головы разного возраста со схожим типом внешности, отличает разнообразно трактованная (часто гипертрофированная) мимическая экспрессия. Бюсты рассматриваются в широком контексте теории экспрессии XVII–XVIII веков и физиогномических исследований XVIII века, а также других явлений культуры и искусства эпохи – таких, как, например, традиция экспрессивных автопортретов, принцип серийности, натурные студии и копирование античной пластики в академическом обучении, месмеризм. Это позволяет определить сложные и многогранные отношения скульптурной серии с различными аспектами культуры и мимико-физиогномической полемикой, а также раскрыть многоуровневые связи самих скульптур между собой.

Ключевые слова: скульптура, живопись, книжная иллюстрация, автопортреты, академическое обучение, теория искусства, мимическая экспрессия, физиогномика, Франц Ксавер Мессершмидт.

На протяжении XVIII века в теоретических дискуссиях и изобразительном искусстве ведется непрерывный поиск в области мимической экспрессии и репрезентации характера человека. Один из наиболее ярких примеров первого из отмеченных явлений в западноевропейском искусстве этого периода представлен так называемыми «Характерными головами» Франца Ксавера Мессершмидта. Это серия скульптурных бюстов – ряд мужских портретов, лицам которых художник сообщил гиперболлизированную мимическую характеристику. «Характерные головы» резко выделяются на фоне других произведений эпохи амбивалентным сочетанием предельной натуралистичности и симультан-

ности мимических проявлений, реалистичностью трактовки черт лиц и ирреальностью движений. Несмотря на это, они оказываются тесно включенными в контекст как теоретических дискуссий, так и художественного процесса XVIII века, представляя собой отражение исканий мыслителей эпохи.

В «Головах» очевидны черты неоклассицизма, стиля, в котором скульптор работал с начала 1770-х годов: Это находит отражение в простых формах и силуэтах, статике поз, срезах бюстов, чьи композиции тяготеют к древнеримской скульптурной традиции, в естественности обнаженных плеч и груди персонажей, образы которых подчас лишены каких-либо атрибутов. Отмеченные черты контрастируют с гипертрофированностью выражений лиц. Внутренний конфликт спокойной формы и беспокойной мимики обеспечивает образам Мессершмидта их необычность, выделяя их среди других произведений своего времени.

В исследовании «Характерных голов» остается много неизвестного, начиная с даты создания скульптур и заканчивая общей концепцией серии. Мессершмидт фактически не оставляет подсказок для ее истолкования, одновременно привнося многочисленные смысловые оттенки и полутона при помощи говорящих деталей. Он сознательно избегает однозначности и четко намеченной линии в прочтении образов. Синтетическое сосуществование в серии «Голов» различных элементов, отсылающих зрителя к визуальным образам своего времени, а также теориям, текстам, учениям, принципиальная ассоциативность композиций и, одновременно, их иллюзорность, выражающаяся в мгновенном рассеивании возникших параллелей (при ближайшем рассмотрении скульптур ассоциации оказываются ложными) – все вышеназванное способствует возникновению широкого ряда интерпретаций. Одновременно эти же особенности произведений привели к отсутствию, если не невозможности, единой объясняющей теории, последовательно раскрывающей замысел скульптора.

При знакомстве с этой серией Мессершмидта появляется ощущение интеллектуальной игры, подобной той, что возникает в структуре текста постмодернизма, с многочисленными завуалированными отсылками и множественными уровнями прочтения одного и того же образа.

В данной статье «Характерные головы» будут рассмотрены в контексте мимико-физиогномической дискуссии XVIII века и наиболее значимых в то время теорий экспрессии, а также сопряженных с теориями тенденций в изобразительном искусстве. Кроме того, мы рассмотрим такие особенности творческого метода Мессершмидта, как синтетичность, серийность, неоднозначность и открытость для интерпретаций.

На сегодняшний день исследователями насчитывается порядка 56 сохранившихся «Голов»¹. Точная дата начала работы над ними неизвестна.

Первое упоминание о бюстах относится к 1775 году, когда Мессершмидт уезжает из Вены в Мюнхен, распродав почти все имущество и взяв с собой пять композиций серии². Таким образом, работа над серией началась еще в Вене, что подтверждает и тот факт, что один из учеников скульптора, преподававшего с 1769 года в Венской Академии, Антон Грасси создает головку, подобную «Характерным головам».

Возникновение первых скульптур принято связывать с болезнью художника, начавшейся в 1770 или 1771 году и длившейся, по утверждениям некоторых современников, три года³, после которой, якобы, у Мессершмидта развилось психическое расстройство⁴. Однако одновременно с работой над «Головами», он продолжал создавать строгие неоклассические портреты, что, вкпе с получением в это время престижных заказов⁵ позволяет усомниться в утверждениях о психическом заболевании художника. Это подтверждается и воспоминаниями современников: некоторые из них считали, что Мессершмидт стал жертвой наветов и интриг в Венской Академии изобразительных искусств⁶.

В то же время версия о психическом расстройстве продолжает находить сторонников. Этому, в частности, способствует противоречивый текст берлинского просветителя Фридриха Николаи, опубликованный уже после смерти мастера (1783), – «Описание путешествия по Германии и Швейцарии в 1781 году», где Николаи фиксирует свой визит к скульптору. Литератор сообщает, что Мессершмидт свидетельствовал, будто по ночам его терзают духи и что ему якобы удалось найти «систему», с помощью которой «он, или кто угодно еще, может стать повелителем духов». Эта система образного видения основывалась на утверждении: «все вещи в мире имеют свои истинные пропорции, и все свойства соответствуют их идеям»⁷. Мессершмидт верил, что отдельные пропорции головы человека соотносятся с определенными частями тела⁸. Он выдумал некое Духа Пропорции, который якобы вызывал у него боли, потому что завидовал ему в том, что он был близок к совершенствованию своего знания о пропорциях⁹, которое поможет обрести власть над духом, и старался достичь этого, щипая себя за разные части тела, «особенно справа, между ребер». Это действие он связывал с гримасой, которая должна была обладать определенной «египетской пропорцией», и корчил рожи перед зеркалом, чтобы затем увековечить эту гримасу¹⁰.

Описанный выше метод работы связывает «Характерные головы» с поисками в области художественного обучения и спорами о достоинствах и недостатках изучения античных слепков, живых моделей или реальных людей в естественной обстановке. Он соответствует подходу, выдвинутому в начале XVIII века Жераром де Лерессом¹¹, предлагавшим художникам изучать перед зеркалом свою собственную мимику, строя гримасы, выражающие ту или иную эмоцию, а затем делать зарисовки и создавать по ним слепки, которые могли



Ил. 1. Ж.Ж. Лекё. Автопортрет (Молодой мужчина, корчащий недовольную гримасу). Последняя четверть XVIII в. Перо, акварель. 34,1x22,2. Национальная библиотека Франции

быть использованы в качестве моделей. Следует также отметить, что метод Мессершмидта – «щипание» себя за бока и последующая репрезентация реакций, заключенная в мимической экспрессии «Голов», – согласуется с общей концентрацией внимания (в естественнонаучных, философских и эстетических теориях и искусстве XVIII века) на лице человека, выражения которого должны были отражать сиюминутные душевные переживания и физические ощущения, красноречиво повествуя о настроениях и состояниях тела, тогда как неподвижные черты лица и морщины должны были рассказывать о характере человека и его способностях.

По мнению Мессершмидта, существовало 64 вида гримас¹². Николаи присутствовал при работе художника над шестьдесят первой головой, и он утверждал, что все головы были автопортретными. Это связывает «Головы» с традицией экспрессивных автопортретов, отсылая нас к штудиям Рембрандта, выдающимся работам Христиана Зейбольда и Джошуа Рейнольдса. Здесь также могут быть рассмотрены произведения Жозефа Дюкре и Жана-Жака Лекё, явно созданные под влиянием серии Мессершмидта и близкие «Головам» похожей мимикой и деталями, вроде повязок и веревок. (Ил. 1.) Однако соответствует ли утверждение Николаи действительности, сказать трудно. И хотя Мессершмидт «играет» с овалом лица, делая образы то более полными, то более худыми, меняет прически и даже возраст изображенных, в общем впечатлении от серии бюстов присутствует ощущение семейного подобия.

«Головы» похожи по композиции. Они изображены фронтально. Большинство представляет собой бюсты с клиновидным срезом (демонстрирующим шею, основание плеч), композиция которых заканчивается чуть ниже ключиц. Иногда ключицы не показаны, шея дана сильно напряженной. Бюсты поставлены на небольшой пьедестал в форме блока или цилиндра, который виден лишь сзади. Этот тип постановки может варьироваться в деталях, например, в «Крепком работнике» зона плеч несколько расширяется, оставаясь обрезанной.



Ил. 2. Ф.Кс. Мессершмидт. Бюст Франца Антона Месмера. 1770. Свинец. 48x22x22. Галерея Бельведер, Вена

К другому композиционному типу относятся бюсты с усеченной зоной «декольте» – клиновидной или близкой к полукругу формы. Здесь шея кажется «вдавленной» в плечи, пьедестал становится выше и виден целиком.

Те же композиционные типы встречаются в заказных портретах Мессершмидта. Второй тип появляется в таких ранних неоклассических работах, как бюсты Ф. фон Шейба, И.Х. фон Кесслера, Ф.А. Месмера. (Ил. 2.) Первый композиционный тип характерен для более зрелых неоклассических бюстов скульптора, таких как портрет Йозе-

фа Венцеля фон Лихтенштейна и портрет М.Г. Ковачича. (Ил. 3.)

В третью группу входят всего два бюста. «Абсолютный простофиля», или «Демокрит», имеет погрудный срез, а «Высшая степень простодушия» – поясной. Однако во втором бюсте нижняя часть фигуры (или подставки?) скрыта драпировкой так, что его можно также принять за погрудный срез. Оба бюста стоят на высоких пьедесталах, составленных из двух квадратных блоков. «Абсолютный простофиля» представлен одетым в абстрактную робу с отложным воротом. В «Высшей степени простодушия» появляется упомянутая драпировка, повязанная вокруг пояса, грудь же оставлена



Ил. 3. Ф.Кс. Мессершмидт. Бюст Мартона Георгия Ковачича. 1782. Олово. 41x27x25. Музей изобразительных искусств. Будапешт

обнаженной. В иных работах Мессершмидта погрудный срез встречается в основном в барочных композициях (портреты императрицы Марии Терезии 1760 года и Г. ван Свитена 1769 года, др. произведения).

Художник сочетает точную фиксацию одних деталей со стилизацией других. Так, при удивительном реализме в передаче структуры головы, мимических морщин, складок кожи, в изображении языка и зубов, волосы и брови он трактует подчас крайне стилизованно, как будто они ненастоящие, а лысины украшает орнаментальными бороздами в месте роста волос. Кажется, все это лишь игра в смену париков на головах абстрактно-безличных образов, не дающих зрителю никаких подсказок относительно личности изображенных.

Интересно, что, придерживаясь строго фронтальной постановки «Голов», Мессершмидт экспериментирует с наклоном композиций, заставляя некоторых персонажей выгибать шею, вытягивая подбородок кверху, или упирать его в грудь, напряженно стягивая шейные позвонки. Таким образом сохраняется лаконичный силуэт скульптур и одновременно появляется элемент динамики, выходящей за рамки мимических действий и определяющей вариативность серии в целом. Порой угол наклона настолько резок («Zweiter Schnabelkopf», «Лицемер и клеветник»), что зритель вынужден менять точку зрения, нагибаясь, или наоборот, привставая на цыпочки, чтобы рассмотреть лицо изображенного. (Ил. 4, 5.) Благодаря этому профиль, и без того интересный во всех работах серии, становится выразительнее анфаса. Подобная экспрессия силуэта и акцент на профильном изображении отражают интерес Мессершмидта к физиогномике И.К. Лафатера, считавшего профиль наиболее говорящим отражением душевных качеств человека и пропагандировавшего практику физиогномистов по зарисовке профильных силуэтов голов¹³.

На этом связь серии с физиогномикой не заканчивается. Художник играет с внешностью персонажей, оставляя форму носа и разрез глаз – черты, представлявшиеся в эстетических и физиогномических теориях того времени постоянными, наиболее важными для определения душевных качеств человека, – единственными более или менее константными величинами на фоне переменных лиц и изменчивых причесок.

Этот факт особенно интересен. Если вспомнить теорию Лафатера, нельзя не отметить, что важнейшую роль играет в ней нос, который красноречивее всего отражает характер и душевные качества человека. В физиогномике Ш. Лебрена нос также занимал значительное место, уступая первенство разрезу глаз – угол их наклона, по мнению живописца, мог рассказать о способностях человека¹⁴. Форме глаза уделялось особое внимание в теории У. Хогарта, который считал глаз единственной частью тела, не меняющейся со временем, и предлагал через его соотношение с другими частями лица передавать возрастные изменения во внешности человека¹⁵. Модифицируя форму головы,



Ил. 4. Ф.Кс. Мессершмидт. «Характерная голова»: Zweiter Schnabelkopf. После 1770 г. Алабастр. 43х 25х23. Галерея Бельведер. Вена



Ил. 5. Ф.Кс. Мессершмидт. «Характерная голова»: Лицемер и клеветник. После 1770 г. 37х24,4х29,5. Олово. Метрополитен-музей. Нью-Йорк

овал лица и возраст фигуры, но оставляя при этом неизменным разрез глаз, Мессершмидт, возможно, полемизирует с Хогартом.

Скульптор не только использует эти константы внешности в различных типах лиц, но и будто пытается скрыть важнейшие для теории своего века признаки: гипертрофированной экспрессией и мимическими искажениями он заставляет персонажей щурить, косить и закрывать глаза, морщить нос, раздувать ноздри. Порой автор произвольно удлиняет или сокращает нос, как происходит в композициях «Повешенный» (ил. 6), «Детский плач», или же выгибает его немного вверх, что имеет место в «Резком запахе».

Это похоже на игру с формой, такую же свободную, как и выбор материала¹⁶, противоречащую возможностям мышц человеческого лица. Эта свобода формообразования сводит на нет значение носа как физиогномического признака, который в большинстве голов становится «замаскированным», искаженным настолько, что трудно представить его изначальную форму. Более того, Мессершмидт будто спорит с критиками физиогномики, например с Ж.-Л.Л. де Бюффеном или Г.К. Лихтенбергом, которые считали нос, из-за его практической неподвижности, наименее выразительной частью лица¹⁷. У скульптора он, напротив, обретает особую выразительность, до-

стигающуюся не только за счет движений, но и благодаря контрасту образов, в которых нос мимически изменен, с теми, где он не затронут экспрессией. Этот контраст определяет выразительность композиций и в статике, и в движении.

С точки зрения физиогномики головы кажутся замкнутыми, напряженно скрывающими свои идентификационные признаки. Мессершмидт работает и с самой формой черепа, то прикрывая ее головным убором или шапкой волос, то прибегая к искажению и деформации, как происходит с композицией «Мучительно раненый». Лоб здесь будто повторяет форму мозга – этот образ фантастическим строением головы внушает ужас. Здесь вспоминается одно из утверждений И.К. Лафатера о том, что «различия в строении мозга и его положения должны совершенно естественно и необходимо влиять на внешние очертания и строение черепа, поначалу пластичного и состоящего из волокон»¹⁸. В голове «Мучительно раненый» Мессершмидт, полемизируя с И.К. Лафатером, создает утрированную иллюстрацию этого положения.

«Головы» не только трудно подвергнуть физиогномическому анализу, они остаются «закрытыми» и с точки зрения патофизиологии и теории страстей: невозможно отличить постоянные морщины и «привычное выражение лица», о котором говорил Дж. Парсонс, от спонтанных мимических изменений¹⁹.



Ил. 6. Ф.Кс. Мессершмидт. «Характерная голова»: Повешенный. После 1770 г. Алябастр. 38x20x26,5. Галерея Бельведер. Вена

Своеобразие мимической экспрессии «Характерных голов» отличает их от других произведений эпохи. Искусство XVIII века, особенно французской школы, переживает расцвет жанра экспрессивных головок (têtes d'expression). Такие произведения создают Розальба Каррьера, Жан-Батист Грёз, Элизабет Виже-Лебрен, Джордж Ромни и другие художники. В 1759 году во французской Королевской академии живописи и скульптуры учреждается конкурс Кейлюса на экспрессивные головки, в котором принимают участие не только живописцы, но и скульпторы. Так, Жан-Батист Стуф представил на конкурс мраморный бюст «Огорчение» (1780-е гг.), по трактовке мимики восходящий к композиции «Печаль» Ш. Лебрена (иллюстрация к лекции «Conference sur l'expression générale

et particulière», 1668), с чуть сведенными бровями, немного нахмуренным лбом и приоткрытым ртом. (Ил. 7.)

Можно в принципе говорить о сохранении влияния теории Ш. Лебрена в академическом обучении художников и вообще о повсеместном распространении его шаблонов экспрессии, разработанных в связи с лекцией 1668 года. В XVIII веке они использовались для передачи чувств не только исторических персонажей, но и «героев повседневности» – как в жанровой живописи Ж.О. Фрагонара и Ж.-Б. Грёза. Одновременно наблюдается тенденция к смягчению и сглаживанию лебреновских схем, связанная с критикой его теории Роже де Пилем²⁰, Клодом-Анри Ватле²¹ и др. и требованиями вариативности, нюансировки, подвижности и изменчивости в передаче минутных и непостоянных внутренних состояний человека. Эта тенденция нашла свое воплощение в легких, воздушных пастелях Мориса Кантена де Латура, где портретируемые, кажется, запечатлены в движении, а их улыбка и взгляд вот-вот изменятся. Та же тенденция характерна для экспрессивных головок вышеупомянутого Стуфа (мика трактована у него настолько мягко, что выражение лица подчас готово «растаять» и перетечь в иное состояние) или Грёза (здесь лица девушек лишь слегка тронуты мимическими изменениями, благодаря чему экспрессия образов становится неоднозначной, едва определимой, и их интерпретация напрямую зависит от названия конкретного произведения).

Амбивалентность выражения также присуща «Головам» Мессершмидта, однако она достигается другими средствами. Здесь нет ни мягкости «экспрессивных головок», ни ясности лебреновских шаблонов. Во многих бюстах невозможно определить значение экспрессии, поскольку, как отмечал еще Эрнст Крис, мимика верхней половины лица не соответствует мимике нижней²². Художник соединяет в каждом отдельном лице семантические признаки различных эмоций, комбинируя их так, что теряется смысл экспрессии, и ее уже невозможно ассоциировать с выражением какой-либо страсти. Кажется, лица попросту кривляются и гримасничают, производя бессмысленные и эмоционально пустые действия. Но и это не вполне верно, поскольку мышцы лица



Ил. 7. Ж.-Б. Стуф. Огорчение. 1780-е гг. Мрамор. 61х43х34. Лувр. Париж

неспособны одновременно выполнять те противоположные мимические действия, которые часто изображает художник, что подтвердили исследования при помощи системы кодирования движений мышц лица — FACS²³. Такое симультанное сочетание разнообразных мимических проявлений в одном лице можно расценивать как стремление решить проблему передачи временного развития действия в рамках изобразительного искусства, а также как довольно радикальную попытку преодоления статики экспрессии лебреновских образцов, осуществленную Мессершмидтом в духе выдвинутых критиками Лебрена требований отображения изменчивости и вариативности выражения лица в художественном произведении.

Наконец, несмотря на присущую «Головам» неоднозначность выражения, Мессершмидт, в отличие от авторов *têtes d'expression*, не дает зрителю подсказок в виде названий, оставляя широкий простор для интерпретаций образов. Отметим, что существующие сегодня названия отдельных бюстов, входящих в серию, как и серии в целом, условны. Они возникли уже после смерти художника, были впервые опубликованы в каталоге, составленном для выставки-продажи 1793 года, на которой демонстрировались сорок девять композиций «Голов», и явились попыткой современников мастера истолковать загадочную серию скульптур. Работы вызвали ассоциации с исследованиями в области физиогномики, с популярными штудиями характеров и мимической экспрессии, с социальной сатирой. Так, 6 и 11 октября 1793 года в газете «Wiener Zeitung» появляются объявления о выставке, в которых «Характерные головы» представлены как уникальные шедевры, воплотившие все «многообразие человеческих страстей»²⁴. «Знатоков физиогномики» просили присылать «свои наблюдения», чтобы помочь «осветить и прояснить... представленные страсти»²⁵. В каталоге к этой выставке анонимный автор предлагает свою нумерацию голов, а также дает им названия, на которые его могли вдохновить иллюстрации к работе И.К. Лафатера. Эти названия не столько раскрывали смысл серии, сколько препятствовали ее пониманию, искажая замысел скульптора.

Экспрессия «Характерных голов» порой кажется почти необузданной. Тем не менее она отличается от экспрессии скульптур позднего барокко, нашедшей в германской традиции свое наивысшее воплощение в произведениях ученика Дж.Л. Бернини Бальтазара Пермозера или в работах Андреаса Шлютера. В них всегда ощущается стремление к экспансии, к тому, чтобы вырваться за рамки постамента или ниши. В композициях же «Характерных голов» экспрессия не пытается выйти наружу, а скорее являет собой замкнутую и напряженную концентрацию эмоций, заключенную в отдельном моменте, в котором художник поймал конкретное выражение лица и душевное состояние.

Большую часть «Характерных голов» отличает мощная экспрессия, однако скульптор создает и спокойные, «антикизирующие» об-

разы. Контрастируя, в рамках серии, с лицами гримасничающими, они подчеркивают, насколько сильно может исказиться человеческое лицо, вовлеченное в театр мимических действий. Сопоставление таких голов создает ощущение динамики и эмоционального безумия. Мы видим огромное напряжение, с которым лица, кажется, стараются сдерживать ухмылки, крики, смех и любые другие проблески эмоций. Те головы, в которых эти мимические выражения все-таки прорываются наружу, кажется, все еще борются с проявлениями чувств, стремясь подавить их. В этих образах находит отражение внутреннее противоборство и принципиальный дуализм человеческой личности – стремление скрыть свое истинное лицо, подлинные чувства и одновременно желание вырваться за пределы социальных конвенций, сбросить маску. В этом антагонизме изображенных внутренних состояний заключается выразительная сила образов, их мощная энергия, стремящаяся пробиться наружу, но остающаяся заключенной в каждой отдельной форме. Такое отношение к мимике отсылает нас к теории К.-А. Вагле, для которой характерно восприятие мимической экспрессии как случайного и спонтанного проявления человеческих чувств, мимолетного проблеска истинной сущности человека из-под маски, наложенной на него современным обществом²⁶, а также к рассуждениям Г.К. Лихтенберга, писавшего о проблемах моды и социальной маски, препятствующих определению характера и эмоций человека²⁷.

Ощущение полемики, порой даже цитирования текстов современников (как было показано на примере «Мучительно раненого» и «Ста правил физиогномики» И.К. Лафатера), включенность и одновременная обособленность «Характерных голов» от теоретического и образительного контекста эпохи, а также их принципиальная неоднозначность и сосуществование в них нескольких смысловых уровней обеспечиваются за счет синтетичности скульптур, а также объединяющего их принципа серийности. Синтетичность и серийность можно считать важнейшими элементами в создании уникальной выразительности бюстов, их образной многозначности, оставляющей широкое поле для фантазии и интерпретации.

Принцип серийности связывает «Головы» с художественной традицией XVII и XVIII веков – сериями экспрессивных автопортретов Рембрандта и Ж. Дюкре, галереями головок П. Ротари, иллюстрациями к лекции Дж. Парсонса, созданной А. Шлютером серией голов погибших воинов, украшающей стены Арсенала в Берлине и т. д. Этот ряд очень разнороден, и можно говорить о многообразии систем, по которым создавались серии экспрессивных портретов. Общим для перечисленных циклов является равноправие всех элементов и отсутствие последовательности, хронологического или повествовательного развития и иерархии образов. «Характерные головы» выделяются среди этого

ряда многоуровневыми и разнонаправленными связями и сложными взаимоотношениями отдельных частей целого.

Принцип серийности, с одной стороны, позволял художникам, умножая количество примеров, максимально ясно выразить идею, лежащую в основе произведений²⁸. С другой стороны, большое собрание работ могло помочь проследить некую закономерность – например, в соотношении внешности человека с его личностью, характером и достижениями, как в случае с коллекцией портретов выдающихся горожан И.Б. Штробля²⁹ или с иллюстративным материалом И.К. Лафатера. Однако в «Характерных головах» общая идея растворяется в частностях, и, сознавая, что серия представляет единую систему, невозможно сказать, в чем именно она заключается. Здесь воплощен некий замысел скульптора, но многообразии смысловых, композиционных, предметных элементов, участвующих в формировании образности произведений, препятствует выделению основной мысли автора. Серийность позволяет Мессершмидту создать больше подтекстов, чем в рамках отдельной работы, а сам факт множественности бюстов – увеличить эмоциональное воздействие на зрителя (это характерно и для упомянутой серии голов погибших воинов А. Шлютера).

Ф. Николаи предлагал разделить серию Мессершмидта на три группы. К первой он относил спокойные головы, «соответствующие природе», которые считал шедеврами. Ко второй – 54 композиции с плотно сжатыми губами, в напряженных конвульсиях, имитирующие, по словам скульптора, «сверхъестественные чувства животных» («übernatürlichen Sinne der Thiere»)³⁰. К третьей – два так называемых «клювоголовых» бюста³¹ с сильно деформированным, вытянутым вперед ртом, втянутыми щеками, практически обнажающими строение костей лица, с плотно закрытыми глазами, сморщенным носом и напряженной шеей. (Ил. 4.) Кроме того, работы можно классифицировать в зависимости от вариаций в типе самой головы и во внешности, в зависимости от возраста, степени стилизации и гипертрофированности экспрессии или исходя из наличия атрибутов, создающих всякий раз новое смысловое поле. При этом в каждом отдельном образе синтетически соединяются различные композиционные, выразительные и семантические элементы, позволяющие объединять произведение в группы с другими произведениями. Так, одна и та же работа может принадлежать к нескольким подгруппам, а композиции оказываются неразрывно друг с другом связанными. Такое наличие многоуровневых связей между бюстами определяет единство серии «Голов», в которой каждая деталь становится необходимой и отсылает к другим работам цикла. Все это позволяет объяснить стремление Мессершмидта к сохранению целостности серии³².

Художник «собирает» образы из разнородных элементов. Он вводит атрибуты, создающие альтернативную сеть взаимоотношений

между работами внутри цикла, манипулирует с формой и строением голов и соединяет разнонаправленные мимические проявления в одном бюсте, создавая ощущение амбивалентности эмоционального состояния и контраста мимических проявлений. Благодаря «синтетичности» образов в рамках серии реализуется своеобразный «модульный принцип»³³, который заключается в том, что при перестановке скульптур местами и их делении на группы по тому или иному принципу происходит смещение фокуса и выделяется одна из многих заложенных в «Головы» смысловых линий. Возникает большое поле контекстов. Этому также в значительной мере способствует задуманное автором отсутствие какой-либо последовательности и названий бюстов, что предоставляет зрителю свободу восприятия и трактовки образов, а также широкие возможности для интерпретаций.

Различные детали, которые Мессершмидт вводит в композиции голов, порождают ряды ассоциаций, отсылающих зрителя к тем или иным проблемам и культурным явлениям эпохи Просвещения – будь то мимико-физиогномическая дискуссия, мода, проблема социальной маски и др. Подобные отсылки вообще характерны для искусства этого периода, однако в «Характерных головах» их число и роль возрастают. Детали обретают большое значение, участвуя в формировании концептуального поля серии, сложении принципиальной неоднозначности работ и возникновении нескольких уровней их прочтения, а также в работе «модульного принципа» как особого типа взаимоотношения скульптур.

Изучению ассоциативности человеческого мышления и ее роли в субъективизации восприятия, сложении представлений и мнений уделяется немало внимания в философских трактатах, физиогномических штудиях и теориях экспрессии XVII (Рене Декарт, Томас Гоббс, Джон Локк, Бенедикт Спиноза) и XVIII (Этьен Бонно де Кондильяк, Георг Кристоф Лихтенберг) веков. Язык ассоциаций обогащает композиции Мессершмидта, становясь важным выразительным средством. «Характерные головы» используют механизм их возникновения в качестве художественного приема. Скульптор работает с формами и мотивами, отсылая зрителя ко всевозможным формулам и прототипам. Он расширяет концептуальное и контекстуальное значение образов при помощи «говорящих» деталей или заигрывает с «первым впечатлением» и ассоциативным мышлением человека, демонстрируя, как часто они бывают ошибочными, и вводя зрителя в заблуждение, подменяя один предмет другим. Таким образом, то, что поначалу кажется знакомым, при ближайшем рассмотрении оказывается лишь жонглированием привычными представлениями и атрибутами. Например, головной убор в бюсте «Мучительно раненый» вызывает ассоциацию с образами египетского искусства. При ближайшем рассмотрении можно увидеть, что форма этого якобы головного убора на самом деле создается при

помощи сильной деформации черепа, а также крыльев повязки, которые оказываются просто приставленными к голове. Иными словами, ассоциации возникают и тут же разрушаются, происходит расхождение формы и содержания, образ оказывается неоднозначным.

Точно так же Мессершмидт взаимодействует и с мотивами, пришедшими из античности. Голову «Ученый, поэт», отличающуюся гармоничной, пропорциональной трактовкой форм (композицию можно назвать «антикизирующей»), украшает повязка, напоминающая диадему или венки, которые нам знакомы по изображениям на античных монетах; при ближайшем рассмотрении эта повязка оказывается обычной веревкой. Повязкой, действительно напоминающей диадему, украшена голова «Меланхолика», но здесь возникающая ассоциация с античностью разрушается гримасой, которая искажает лицо. Играя с антикизирующими образами, Мессершмидт полемизирует с отношением XVIII века к античности. Наряду с работами И.И. Винкельмана и распространением неоклассицизма появляется критика чрезмерного преклонения перед античностью, которую озвучивают У. Хогарт и Г.К. Лихтенберг³⁴. К тому же известная академическая практика рисования с античных слепков и изучения античных моделей, рекомендованная еще Ш. Лебреном, вызывает споры. Д. Дидро считает, что художники слишком увлекаются копированием этих моделей и часто забывают о самом важном – наблюдении за натурой³⁵. Мессершмидт



Ил. 8. Ф.Кс. Мессершмидт. «Характерная голова»: Человек в дурном настроении. Сплав свинца и олова. Высота 30 см. Лувр. Париж

сочетает впечатления, полученные от произведений античности, с живыми наблюдениями над реальной действительностью, что выглядит странным по отношению к сложившимся в его время представлениям, объединяя два разных подхода к изучению и репрезентации человека в искусстве – естественный и антикизирующий. Можно отметить, что игра с мимикой у мастера в рамках тяготеющей к античности формы напоминает пассаж из «Опыта о живописи» Дидро, где он, на примере портрета Антиноя, рассуждает о вариациях впечатления от античной скульптуры при малейшем изменении выражения лица, причем изменении, воображаемом французским мыслителем. Так, Дидро пишет: «...поднимите только уголок рта, выражение станет ироническим, и

лицо вам понравится меньше. <...> Приподнимите ему оба уголка рта и широко раскройте глаза, пред вами будет лицо циническое...»³⁶. Кажется, именно этим и занимается Мессершмидт, однако мимические изменения в его работах выходят за рамки обыденного, приводя зрителя в замешательство.

Другой ассоциативный ряд связывает «Головы» в практике месмеризма и лечением при помощи «животного магнетизма». В набор средств Ф.А. Месмера, помимо всего прочего, входили магниты и намагниченные веревки³⁷. Вевевка появляется на шее «Повешенного», вокруг головы «Ученого, поэта». Предмет, представляющий собой плотную подковообразную полоску, которая может ассоциироваться с полоской магнита, появляется во рту некоторых из скульптур (например, «Большой секрет», «Скрытая внутри скорбь», «Страдающий запором», «Человек в дурном настроении»). (Ил. 8.) Другие персонажи, воплощенные скульптором в бюстах, тоже, кажется, что-то держат во рту. Так, в «Повешенном», «Сатирике», «Раздраженном человеке», «Мрачном угрюмом человеке» и во многих других головах с напряженно сомкнутым ртом между нижней губой и подбородком появляется небольшой бугорок. Особенно отчетливо это видно в композиции «Запах, раздражающий до чиха», где возвышение под нижней губой явно скрывает инородное тело.

Одно из основных положений «Теории кризисов» Месмера заключается в том, чтобы «доставить всякую болезнь до крайнего ее обострения, до кризиса и судорог»³⁸, поэтому «симптомы болезни, вместо того чтобы сразу же ступешаться, делаются поначалу, наоборот, резче, конвульсивнее»³⁹. Во время лечения державшихся за руки пациентов охватывал массовый психоз. Они, как пишет Цвейг, реагируют на действия врача по-разному: «одни катаются, с закаченными глазами, в корчах по полу, другие начинают пронзительно смеяться, кричать, стонать и плакать, некоторые, охваченные судорогами, носятся в пляске, как черти, некоторые... как будто ввали, под влиянием жезла или упорного взгляда Месмера, в обморочное состояние или гипнотический сон. С тихую, застывшую на губах улыбкою лежат они безучастно...»⁴⁰. Воплощенные в «Характерных головах» образы передают все многообразие реакций на лечение Месмера. Одни будто охвачены конвульсиями, другие кричат, третьи смеются... В композиции «Тихий, спокойный сон» воплощено состояние только что обретенного покоя – о переходности чувств человека говорит контраст спокойной трактовки лица и развивающихся волос. Крапф связывает этот образ с «магнетическим сном», или шестой степенью «отсутствия»⁴¹. (Ил. 9.) «Критический сон» («лечебный сон») должен был следовать за кризисом и приводить к исцелению.

Месмер считал, что объединение пациентов в цепь увеличивает терапевтические эффект сеанса⁴². Таким образом, в контексте месме-

ризма принцип серийности обретает новое звучание, а вера в катарсическое освобождение от болезни связывает практику врача с методом Мессершмидта.

Серийность придает образам особый подтекст. Меняющиеся прически «Голов», обладающих общими чертами лица или неуловимым семейным сходством, напоминают парики, которые изображенные меняют по мере необходимости. Такая смена причесок усиливает экспрессию образов. Сопоставляя головы с максимально похожим типом лиц, но различными прическами («Спасенный из воды» и «Изнуренный старик с больными глазами»), можно



Ил. 9. Ф.Кс. Мессершмидт. «Характерная голова»: Тихий, спокойный сон. После 1770 г. Олово. 43x24x26. Музей изобразительных искусств. Будапешт

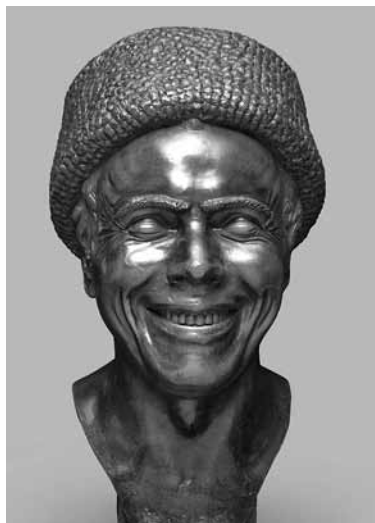
видеть, насколько изменение прически влияет на восприятие образа. Кроме того, смену причесок можно интерпретировать и как критику париков (например, в «Изнуренном старике» изображены выбивающиеся пряди из-под пышной шапки, кажется, искусственных волос). Критика в адрес париков нарастает во второй половине XVIII века. Так, Лихтенберг говорил, что парик, как и другие атрибуты современной моды, позволяет создать общественную маску и скрыть характер человека⁴³, а Хогарт регулярно использует парик в качестве комического элемента и даже посвящает этой теме гравюру «Пять ордеров париков» (1761).

Наконец, следует также отметить, что серийность в сочетании с индивидуальностью каждого бюста позволяют создать своеобразный ритм восприятия «Характерных голов». В серии не существует единой смысловой нити, которая бы объединяла все композиции. Цепочка возникающих при их восприятии ассоциаций в какой-то момент прерывается. В некоторых скульптурах Мессершмидт, казалось бы, задает новую тему, однако она не находит развития в рамках серии в целом, заставляя отдельные бюсты так или иначе выпадать из общего «контекста». Так, например, в «Художнике, представившем себя смеющимся», появляется головной убор словацких крестьян⁴⁴, но в дальнейшем Мессершмидт не развивает ни тему головных уборов, ни тему социального положения человека. (Ил. 10.) Такие выбивающиеся из общей канвы темы усиливают ощущение об-

разной вариативности серии, заставляя задуматься о том, является ли неожиданно возникший объект элементом игры с формой или же он имеет под собой концептуальное обоснование и ставит ту или иную сквозную проблему.

Подводя итоги, отметим, что изобразительное искусство и эстетические теории XVIII века сталкиваются с ощущением некоего кризиса в области репрезентации мимической экспрессии, связанного с проблемой отсутствия временного развития образа в пластических художественных произведениях. На протяжении века ведется поиск новых возможностей передачи характера и страстей, связанный с осознанием недостаточности выработанных подходов к отображению внутреннего мира индивида. Попытки отразить динамику и изменчивость внутренних состояний человека, а также преодолеть характерную для образцов Лебрена статику ярко выраженных эмоциональных проявлений в работах современников Мессершмидта часто выливались в невнятность слабо проявленных эмоций, тонких чувств и амбивалентность образов, обретавших прочную зависимость от названия произведения и контекста, задаваемого посредством атрибутов или сюжетной линии (пример – экспрессивные головки Грёза). В отличие от других художников и теоретиков, ведущих образные поиски в рамках натурализма, Мессершмидт приходит к пониманию того, что существует некий предел натуралистической репрезентации страстей в произведении, а стремление к сохранению абсолютного правдоподобия сильно ограничивает поиски новых выразительных средств. Выход из кризиса становится возможным лишь на пути свободы от изобразительных канонов, на пути творческой смелости в преобразовании формы во имя усиления выразительности образа.

Скульптор создает собственный творческий метод, ключевыми элементами которого становятся серийность и синтетичность. Они, в свою очередь, обусловлены принципами контраста и ассоциативности. В первом случае это приводит к внутренней противоречивости



Ил. 10. Ф.Кс. Мессершмидт. «Характерная голова»: Художник, представивший себя смеющимся. 1777–1781. Олово. 43,1x23x25. Частная коллекция. Бельгия

образов, как в ситуациях сочетания различных мимических проявлений в одном портрете или сопоставлений статичности композиции с динамикой мимики. Во втором – к принципиальной амбивалентности и неоднозначности: так, включенная в композицию веревка может одинаково отсылать как к лечебной практике Месмера, так и к античным прообразам (например, к диадемам). Главным является то, что все возможные интерпретации представляются равноправными. Это может приводить к возникновению ложных ассоциаций, основанных на первом впечатлении, которые рассеиваются в процессе углубленного осмысления образа. Благодаря отмеченным приемам скульптор вступает со зрителем в диалог, основанный на преобразовании в человеческом восприятии информации, заложенной в произведении, то есть на интерактивности; создается впечатление, что целью художника является своего рода интеллектуальная игра со зрителем, которая не предусматривает какой-либо определенности в трактовке образа.

Уникальность творческого метода Мессершмидта порождает широкую ассоциативность в восприятии его «Характерных голов», что приводит к разнообразию в смысловой трактовке образов. Так серия скульптур оказывается, с одной стороны, связанной с историко-теоретическим и художественным контекстом эпохи, а с другой – оторванной от него. Художник наделяет свои произведения мимической экспрессией, атрибутами, создает лысых персонажей, позволяя любителям физиогномики изучить строение их черепа, но, несмотря на это, зрителю не удастся узнать ничего конкретного об изображенных. В результате оказывается, что «Характерные головы» не несут в себе задачи репрезентации статуса, характера, эмоционального состояния или даже точной передачи внешности человека, а образы, воплощенные в серии, оказываются принципиально неоднозначными. Благодаря этому произведения Мессершмидта выделяются на фоне портретной традиции эпохи Просвещения, а гипертрофированность трактовки мимики и отсутствие названий отличает их от произведений жанра *têtes d'expression*. Все это объясняет своеобразие положения «Характерных голов» в западноевропейском искусстве Нового времени, а использованные Мессершмидтом выразительные средства определяют исключительность созданных им образов в художественном наследии XVIII века.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См.: Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt: Katalog zur Ausstellung im Liebieghaus, Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 15. November 2006 bis 11. März 2007 / Hrsg. von M. Bückling. Frankfurt am Main, 2006. S. 83.
- 2 Ibid. S. 79.
- 3 Ibid. S. 32.
- 4 Ibid. S. 20.
- 5 Заказ на портрет Мартина Георга Ковачича – историка, хранителя библиотеки университета в Буде и выдающегося деятеля Просвещения в Венгрии.
- 6 Подробнее см.: Nikolai F. Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781 // Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt... S. 315.
- 7 Ibid. S. 318.
- 8 «Когда Мессершмидт чувствовал боль в животе или в бедрах... он представлял, что это происходит из-за того, что он работает над мраморными или железными портретными бюстами точно в том месте на лице, которое соотносилось... с конкретным местом в нижней части его собственного тела. Он... сделал наблюдения об этих соответствиях и делал ошибочные выводы из неверных опытов». (Ibid. S. 319).
- 9 Ibid. S. 320.
- 10 Ibid.
- 11 Montagu J. The expression of the passions: the origins and influence of Charles Le Brun's "Conférence sur l'expression générale et particulière". New Haven, 1994. P. 92.
- 12 Nikolai F. Op. cit. S. 320.
- 13 Лафатер И.К. Сто правил физиогномики. М., 2008. С. 85.
- 14 Montagu J. Op. cit. P. 21.
- 15 Хогарт У. Анализ красоты. Л., 1987. С. 192.
- 16 Мессершмидт свободно прибегает к различным материалам, создавая головы из камня и металла.
- 17 Для де Бюффона лицо, под воздействием страстей, становится «движущейся картиной», отражая малейшие изменения. В его теории утверждается особая эстетика мимики. Он полагает, что постоянные черты лица не отражают характера, а нос, являясь практически неподвижным, не представляет большого интереса. (Подробнее см.: Percival M. The Appearance of Character: Physiognomy and Facial Expression in Eighteenth-Century France. London, 1999. P. 29–32.) Лихтенберг критикует традицию выделения одного наиболее значимого признака (угол наклона глаз у Лебрена или нос у Лафатера), существующую среди исследователей физиогномики. Высмеивая эту позицию и, главным образом, теорию Лафатера, он заключает, что в таком случае человек не может внутренне измениться без того, чтобы изменениям подверглись и постоянные черты лица: «Или душа воспринимает тело как эластичную жидкость, которая непрерывно принимает форму сосуда: так что если сплюснутый нос означает злорадство, [то] у того, кто будет злорадным, нос сожмется, [став] сплюснутым?» (Lichtenberg G.C.

- Über Physiognomik; wider die Physiognomen. Goettingen, 1778. S. 30). Он подытоживает: «Таким образом, на мой взгляд, подвижные части лица, которые отражают не только произвольные патогномические движения, но и произвольные изменения, намного предпочтительнее» (Ibid. S. 75).
- 18 Подробнее см.: Лафатер И.К. Сто правил физиогномики. М., 2008. С. 68.
 - 19 «У каждого человека существует определенная склонность или расположение ума, которое чаще преобладает в нем, чем остальные... это привычное расположение, заставляющее мышцы лица, которым положено выражать его, действовать часто, повинувшись этой склонности ума, вызывает, в конце концов, привычное проявление этой страсти на лице и превращает ее в постоянную, в соответствии с разумом» (Parsons J. Human Physiognomy Explain'd: in the Crounian Lectures on Muscular Motion. For the Year 1746. Read before the royal society // Philosophical Transactions. 1747. Nr. 46. P. 43–44).
 - 20 Де Пиль критикует попытку Лебрена систематизировать страсти, а также стремление последнего свести их к набору универсальных знаков, что, по его мнению, лишь ограничивает фантазию художника (Piles R. de. Abregé de la vie des peintres, Avec des reflexions sur leurs Ouvrages, Et un Traité du Peintre parfait; De la connoissance des Dessesins; De l'utilité des Estampes. Paris, 1715. P. 512). Таким образом, де Пиль принципиально стоит за разнообразие и вариативность экспрессий: «...я считаю, что если их зафиксировать в конкретных чертах, которыми должен был бы пользоваться живописец как основным правилом, это бы лишило искусство этого великолепного разнообразия экспрессии, которое не имеет другого принципа, кроме многообразия воображаемого, число которого бесконечно, и [многообразия] создаваемого, различного, как мысли людей» (Piles R. de. Cours de peinture par principes. Amsterdam, Leipsick, 1766. P. 146).
 - 21 О критике Ватле см.: Percival M. Op. cit. P. 66.
 - 22 Kris E. Psychoanalytic Explorations in Art. New York, 1952. P. 134.
 - 23 Подробнее см.: Pfarr U. Franz Xaver Messerschmidt, 1736–1783: Menschenbild und Selbstwahrnehmung. Berlin, 2006. S. 172–173.
 - 24 См.: Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt. S. 88–89.
 - 25 Ibid. S. 89.
 - 26 Подробнее см.: Percival M. Op. cit. P. 70.
 - 27 См.: Lichtenberg G.C. Op. cit. S. 87.
 - 28 Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt. S. 263.
 - 29 Ibid. S. 252.
 - 30 По теории Мессершмидта (в пересказе Николаи) сжатые губы уподобляют человека животному: «человек должен просто полностью втянуть “красноту” губ, поскольку ни одно животное не обнаруживает ее». Животные «могут распознавать духов лучше, чем люди», и Мессершмидт «хотел объяснить это, одному лишь Богу известно, по какому причудливому полету фантазии, тем», что мы не видим губ животных (Nikolai F. Op. cit. S. 321).
 - 31 Николаи говорит, что эти головы появились в результате того, что дух пропорции «щипал» Мессершмидта. Скульптор воспринимал их как образ самого духа. (См.: Ibid. S. 322).

- 32 См.: Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt. S. 276.
- 33 Ibid. S. 233.
- 34 «Это исключительная неопытность и антикварный педантизм считать, что эта красота – то, что называется красотой у Винкельмана» (Lichtenberg G.C. Op. cit. S. 36–37).
- 35 Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1980. С. 318.
- 36 Там же. С. 337.
- 37 Цвейг С. Врачевание и психика: Месмер. Беккер-Эдди. Фрейд // Либрусек [Электронный ресурс] URL: <http://lib.rus.ec/b/194214/read> (дата обращения: 02.05.2010).
- 38 Там же.
- 39 Там же.
- 40 Там же.
- 41 См.: Franz Xaver Messerschmidt: 1736–1783 [anlässlich der Ausstellung «Franz Xaver Messerschmidt 1736–1783» im Barockmuseum der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien, vom 11. Oktober 2002 bis 9. Februar 2003] / Hrsg. von M. Krapf. Mit Beitr. von M. Bückling. Ostfildern-Ruit, 2002. S. 71–72.
- 42 Цвейг С. Указ. соч.
- 43 Lichtenberg G.C. Op. cit. S. 87.
- 44 Pötzl-Malikova M. Franz Xaver Messerschmidt. München, 1982. S. 71.