

Марина Сви́дерская

Английское Просвещение. Часть I. Культурный код, идеи, общество, изобрази- тельное искусство

Статья представляет собой подготовительный материал для Введения к тому, посвященному XVIII столетию, комплексной «Истории искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века. Живопись. Скульптура. Графика. Архитектура. Музыка. Драма-театр», выпускаемой Сектором классического искусства Запада Государственного института искусствознания¹. В качестве методологического эксперимента в ней обосновывается продуктивность параллельного рассмотрения национальных вариантов Просвещения — стержневого признака эпохи. Отправной точкой предлагаемого анализа избрано Просвещение в Британии, историческое первенство которой в рассматриваемом культурном процессе — в отличие от обычного для отечественной истории искусств главенства Франции — принято литературоведами и философами и подтверждается вкладом англичан также в других областях творчества.

Ключевые слова:

традиция, современность, разум,
моральное чувство, эстетическое переживание,
общество, идеальное, реальное.

ПРОЛЕГОМЕНЫ

Связь настоящего текста с предполагаемым Введением к тому, посвященному искусству XVIII века, комплексной «Истории искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века», требует некоторых предварительных замечаний. По установившейся традиции, Введение к тому, охватывающему художественное наследие большой исторической эпохи в разных видах творчества, с оценкой своеобразия вклада ведущих национальных школ и крупных мастеров, предполагает выявление общих закономерностей развития культуры в целом и ее отдельных областей на данном этапе эволюции. В соответствии с типом издания, выполняя роль своего рода ключа к пониманию и освоению обширного материала, сверхнасыщенного проблемами и фактами, оно сочетает совокупность устоявшихся общепринятых мнений, обращенных к широкому кругу читателей, с новыми и поисковыми концепциями, способными вызвать интерес специалистов.

Особенность осуществляемого в течение ряда лет многотомного издания состоит в том, что в его многомерной структуре изначально отсутствуют два раздела, связанные с явлениями, также принадлежащими гуманитарной сфере и оказывающими непосредственное воздействие не только на культуру и искусство, но на художественное видение в его основе и на духовную жизнь вообще. Речь идет о философии и литературе, задача хотя бы бегло отразить «присутствие» которых в облике каждого исторического этапа обычно возлагается на автора Введения. Применительно к эпохе Просвещения в силу ее специфики необходимость восполнения подобной лакуны показалась весьма настоятельной.

¹ Вышли из печати следующие тома: Искусство Раннего Возрождения (М.: Искусство, 1980), Искусство XVII века в двух книгах (М.: Искусство, 1989, 1995), Искусство XIX века в трех книгах (СПб.: Дмитрий Буланin, 2001, 2003).

Другая особенность готовящегося к изданию тома и Введения к нему связана с судьбами искусства музыки, единственного среди прочих именно в XVIII веке переживающего свой «звездный час». При обсуждении построения тома сотрудники сектора пришли к выводу, что узловым моментом в ценностной характеристике XVIII столетия, — при сохранении важных акцентов на социально-политических аспектах, связанных, в частности, с вызревaniem духовного перелома, обусловленного Великой Французской революцией, — центральным «событием» в культуре эпохи следует считать именно триумф музыки и музыкального театра: великое барокко и апогей полифонии в творчестве Баха и Генделя и рождение симфонии в искусстве венских классиков — Гайдна, Моцарта, Бетховена. Было решено предварить том вторым — специальным Введением, посвященным проблемам развития музыки и ее роли в культуре в целом. Поэтому в первом — общем Введении эти вопросы сознательно опущены.

В процессе анализа фундаментальных художественных проблем XVIII века в Западной Европе стали очевидны существенные различия в судьбах такого общего для них явления, как Просвещение, обусловленные историческими реалиями каждой из ведущих стран. Показалось плодотворным сопоставить «в рабочем порядке» параллельные характеристики национальных вариантов Просвещения для получения в итоге углубленных обобщающих выводов касательно природы явления в его историко-культурном разнообразии. Как первый экспериментальный опыт такого подхода предлагается исследовательский проект, посвященный Просвещению в Англии — стране, признанной родоначальницей «эпохи разума»². Он будет состоять из трех частей:

Английское Просвещение. Часть I. Культурный код эпохи, идеи, общество, изобразительное искусство.

Английское Просвещение. Часть II. Философия, роман и его жанры, феномен Л. Стерна, сентиментализм.

Английское Просвещение. Часть III. Пейзажный парк, усадебная культура, палладианство в архитектуре, «романтизм до романтизма».

2 В разделах проекта, касающихся литературы и философии, выборочно используются материалы обнаруженной в архиве Сектора классического искусства Запада неопубликованной работы А. А. Аникста «Просвещение» (машинопись, на картонной папке чернилами рукой автора проставлена дата «1966» — время первых замыслов издания, предпринятого по инициативе Б. Р. Виппера).

27 января 1687 года на заседании Французской академии Шарль Перро прочел написанную им по случаю счастливого выздоровления престарелого «короля-солнца» Людовика XIV поэму под названием «Век Людовика Великого». Сравнивая «золотой век» римского императора Августа с современным веком Людовика, он отдает предпочтение последнему, ибо в науке, философии, «красноречии, поэзии, живописи, архитектуре, скульптуре, музыке французы не уступают грекам и римлянам, а во многих отношениях и превосходят их» [1, с. 8–9]. Далее он развивает этот круг идей в серии диалогов «Параллели между древними и новыми авторами» (1688–1697). Присутствовавший на заседании академии Никола Буало, трактат которого «Поэтическое искусство» (1674) был оплотом классицизма и в этом своем качестве оказал влияние на эстетическую мысль и литературу XVII–XVIII веков многих европейских стран, вплоть до России, был крайне возмущен: «Это позор для Академии! — воскликнул он. — Ей нужна новая эмблема — стадо обезьян, которое смотрит на свое отражение в источнике, с надписью *Sibi pulchri* (“красивы для самих себя”）」 [1, с. 9].

Это событие стало началом «Спора о древних и новых» во французской культуре — интенсивной дискуссии, в которой приняли участие лучшие умы, и продлившейся затем на протяжении всего XVIII столетия. Принято считать, что «спор» стал одновременно разделителем двух рубежных эпох и мостом между ними. Мнения спорящих разделились. Лагерь «древних» составили Буало, Жан Расин, Жан де Лафонтен, позже Жан де Лабрюйер и Франсуа Фенелон. К партии «новых» поначалу примкнули Клод Перро, Бернар Ле Бовье де Фонтенель, Удар де ла Мотт.

«Древние» подтвердили давнюю опору на традицию, на античность как вечный ресурс моральных и эстетических образцов, на выработываемую на этой основе норму, понимаемую как объективное типологическое начало. Они понимали Разум как онтологическую, всеобъемлющую основу мира, споря с субъективностью *cogito* — «я мыслю» и эмпирической узостью «принципа непосредственной достоверности» Декарта (Буало: «философия Декарта перерезала горло поэзии», которая есть *je ne sais quoi* — «тайна, рассудком непостижимая»); они защищали также образное богатство мифа.

«Новые» противопоставили культу античности дух современности: античность — это весна, обаятельная, но примитивная (где царевны,

подобно Навзикае, стирают белье на берегу моря!), современность — напротив, это зрелость, соответственно выдвигается идея развития, прогресса. Природа человека неизменна, но развивается его разум и практические умения. Складывается новый рационализм: всемирный вечный Разум переносится во всецело человеческую реальность, становится индивидуальным достоянием личности, проявляется как «свобода суждения» — «главная особенность и гордость нашего века» (Перро) [1, с. 14]. Отсюда рождается склонность к критицизму. Современный дух предпочитает пользу — идеалу, ориентацию на ценности естественных наук — возвышенным спекуляциям, провозглашает ниспровержение мифа (в котором, по Фонтенелю, «нет ничего, кроме истории заблуждений человеческого разума» [1, с. 30]), исповедует господство разума над природой. Искусство он рассматривает как «скопление правил и предписаний, которые сами имеют эстетическую ценность», поэтому Перро и Фонтенель главным в искусстве полагают искусство — вернее, искусность, мастерство, работу без образца. Наиболее ярким проявлением такого свободного творчества провидчески, еще задолго до промышленной революции конца столетия, «новым» представляется «машина для изготовления шелковых чулок», творение, не имеющее не только культурного образца, но и природного прообраза. В сфере неутилитарных искусств утверждается первенство не античных образцов, а философской идеи: философ должен руководить поэтом [1, с. 20].

«Древние» видят в культуре и жизни господство абсолютных истин, присутствие некоего идеального первоначала. Прямое, непосредственное овладение онтологией этих истин они полагают невозможным вне опоры на выработанные традицией каноны — мыслительные, языковые, стилевые. Этим обусловлен присущий им культ формы и связанные с ним твердые, организующие социальные ценности, такие как гражданский долг, ответственность, государственное начало, мировой порядок. Они не принимают склонности «новых» оправдывать положение дел «духом времени» и потребностями настоящего момента. Если «новые» полагали возможным считать мир идей относительным, исторически обусловленным продуктом своего времени, продиктованным определенными интересами, то есть *трансформировать идеи в идеологию*, то для «древних» идеи были «скорее платоновским вечным бытием, задающим времени норму» [5, с. 210]. Можно сказать, утверждают исследователи, что «новые», объясняя жизнь и культуру, чертят историческую горизонталь, а «древние» — смысловую, ценностную,

вертикаль [5, с. 210]. Этот вывод, на наш взгляд, может считаться *культурным кодом XVIII столетия*, фиксирующим новое понимание культуры «как универсума смыслов, которые проявляются во всех формах человеческой деятельности и объединенных сквозной взаимосвязью» [5, с. 210]. Эту «сквозную взаимосвязь» представляется необходимым избрать основным методологическим принципом в попытке дать обобщающую характеристику исследуемой эпохи.

В оппозиции *традиции* (вечного, универсального, ставшего) и *современности* (жизненно конкретного, временного, становящегося) распознается сформулированное очередным этапом развития европейской культуры противоречие, впервые проявившееся с началом буржуазного уклада еще в XVI веке. Оно угадывается уже в трагических перипетиях маньеризма, Реформации и контрреформации, а также в отмеченном Б. Р. Виппером распадении прежде единого художественного процесса и появлении в нем отдельных направлений, течений [2]. Оно оказывается также источником разрушительного конфликта во внутреннем мире ренессансной личности, преломляется в высоком этосе поздних «Оплакиваний» Микеланджело и Тициана, в образах трагических героев Шекспира (Гамлета, Отелло, Макбета, Лира). Катастрофа ренессансного идеала гармонии и уход с исторической сцены ренессансной личности-микрокосма выводят обозначившееся противоречие на новый уровень: сохраняя свое значение внутреннего конфликта «крупной личности, еще способной к самоопределению и выбору» [4, с. 229], оно помимо этого объективируется и распространяется во вне.

Новое время придает ему эпохальный масштаб. В грандиозном столкновении гуманистических чаяний людей и враждебных им законов исторического развития — осознаваемых как подавляющая власть природной стихии (в барокко) и как жесткий социальный императив (в классицизме) — изначально антигуманистическая природа нового уклада, подрывающая основы традиционного бытия народа, приобретает форму противоречия *Человека и Мира*. Художественный образ в искусстве раннего Нового времени — XVII века, «первого современного (*modern*) столетия» — получает открыто конфликтную природу, наиболее адекватным способом его воплощения становится драма, сценическое искусство вообще и театр как «эпохальная формула бытия», а в пластических искусствах художественное обобщение носит форму *контраста* (наиболее красноречиво проявляющаяся в контрасте *света и тени*).

В XVIII столетии историческая реальность как бы осуществляет на практике вскрытую когда-то М. Монтенем необходимость «смирить законами» и «ввести в пределы природы» катастрофически разросшуюся и безмерно абсолютизовавшуюся ренессансную личность. Великий скептик иронизирует по поводу стремления «превзойти меру человека» и нежелание ею довольствоваться, тогда как, по его мнению, «умение достойно проявить себя в своей природной сущности есть признак совершенства и качество почти божественное. <...> Незачем нам вставать на ходули, ибо и на ходулях надо передвигаться с помощью своих ног» [8, с. 311]. Это способствует конкретизации обеих сторон указанного противоречия: обозначившийся прежде универсальный конфликт Человека и Мира переформатируется в противоречие личности и общества, субстанциальный для всех периодов буржуазного развития, от начала Нового времени и вплоть до современности. Именно его следует различать в основе, провозглашенной участниками Спора оппозиции «древность (традиция, общее, надличностное, вневременное “мировое” начало) — современность (настоящее, непосредственная, конкретная реальность, продукт индивидуального восприятия)». Теперь, однако, прежнее жесткое сопряжение противоположностей в прямолинейном контрасте разворачивается в процесс длящегося во времени диалектического взаимодействия, делающего культурную и духовную ситуацию эпохи на редкость подвижной и многомерной. Не только участники упомянутой выше дискуссии неоднократно меняют свои взгляды, переходя из одного лагеря в другой, но и вся атмосфера столетия и множественность насыщающих его явлений отличаются противоречивостью, текучестью, подчас кажущейся хаотичностью. Однако представляется, что в разнообразии присутствующих в ней взаимосвязей и вибраций прослеживается определенность ряда направляющих линий.

XVIII век получил название «века разума», но Разум с большой буквы, онтологический, всемирный и вечный Разум Буало, как можно было заметить, отличался от рационализма, нашедшего свое претворение в «свободе суждения», составившей личную гордость и достоинство интеллектуалов, его современников. Подобное различие необходимо распространяется также и на содержание и самую природу Просвещения — столь же существенного, сущностного атрибута рассматриваемой эпохи. Притом, что к этому времени общеевропейский горизонт культуры достаточно сформировался, наряду с отмеченными выше фундаментальными закономерностями противоречивого духовного

и жизненного процесса, важную роль продолжает играть также своеобразие исторических судеб отдельных стран.

К государствам, где «современный дух» захватил лидирующие позиции, следует прежде всего отнести Северные Нидерланды, пережившие в предшествующую эпоху национально-освободительную и социальную революцию (1566–1609) и создавшие Республику Соединенных провинций (Голландию; 1581), признанную идеологами Просвещения эталоном республиканского правления, идеалом гражданского общества и разумно организованного человеческого общежития на основах народоправства. Это поистине стало главным вкладом первой в истории Европы буржуазной республики в культуру XVIII столетия, наряду с достижениями в области естественных наук и техники: Антони ван Левенгук, натуралист, один из основоположников научной микроскопии, изготовив линзы со 150–300-кратным увеличением, впервые наблюдал и зарисовал (опубликовано в 1673 году) ряд простейших организмов — бактерии, сперматозоиды, эритроциты в их движении в капиллярах, подтвердив тем самым ориентацию буржуазной современности на пользу, практику и опыт в противовес миру идей. Последнее обстоятельство в том числе можно объяснить и тем, что многое из того, за что боролись, к чему стремились ее соседи, Голландией было уже завоевано.

Судьба Британии, к XVIII веку также уже оставившей позади период революционных потрясений 1640-х годов, сложилась иначе. Английская буржуазия в гражданской войне середины XVII века также добилась всей полноты политической власти, но сложные перипетии борьбы разных общественных слоев и политических групп привели к тому, что в конце века новому господствующему классу из раздираемых противоречиями, весьма разношерстных представителей «третьего сословия» пришлось пойти на компромисс с оппонентами. «Славная революция» 1688 года сформировала уникальный по своей устойчивости, сохраняющийся столетиями и существующий до сих пор феномен политического и экономического равновесия двух противостоящих друг другу сил — буржуазии и дворянства (плюс клерикальные круги), в рамках первой в истории конституционной монархии с двухпалатным парламентом. Англия стала государством, в котором верховная власть во многом еще принадлежала обуржуазившемуся дворянству (лендлордам, превратившим свою наследственную феодальную собственность в капиталистическую), но оно уже было вынуждено считаться не только с богатой буржуазией, державшей в своих руках все нити финансов,



1. Симон Гриблен по рисунку Джона Клостермана. Портрет Энтони Эшли-Купера, 3-го графа Шефтсбери
Фронтиспис из кн.: *Shaftsbury, Earl of. Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times. Vol. I.* London, 1723

торговли и промышленности, но и с вкусившими преимущества парламентаризма средними слоями мелкого дворянства (джентри), городских бюргеров и фермеров. Во всяком случае, английская буржуазия в XVIII веке уже составила признанную часть господствующего слоя, это было закреплено ее правами и фактическим участием в управлении государством. Постоянная необходимость поисков баланса в сосуществовании двух противостоящих друг другу сил регулировалась взаимодействием двух частей парламента — Палаты лордов и Палаты общин, дополнявшимся активностью впервые в истории образовавшихся двух политических партий — тори и вигов.

Когда выдающийся французский просветитель, философ, писатель, поэт и драматург Франсуа-Мари Аруэ (Вольтер), выйдя из Бастилии, куда был заключен за свободомыслие, попал в 1726 году в Англию, он был поражен контрастом между феодальным произволом, царившим на своей родине, и конституционным строем британского государства, где все политические и экономические вопросы открыто обсуждались в парламенте и прессе, а граждане чувствовали себя в безопасности, ибо никто не мог быть арестован без предварительного решения суда. Вольтер провел в Англии три года и по возвращении написал «Философские письма» (1734), ставшие своего рода манифестом гражданских свобод и религиозной терпимости. Парижский парламент (административно-судебный орган королевской власти) распорядился сжечь книгу, но она за пять лет выдержала десять нелегальных изданий.

Подлинный облик английской конституционной монархии был далеко не таким идеальным, как он рисовался Вольтеру, но после тяжелейших потрясений XVII столетия достигнутый страной в следующем веке исторический результат, обеспечивший значительному числу ее жителей стабильность и процветание, стал основой, на которой сложилась философская концепция Энтони Эшли-Купера, графа Шефтсбери, философа, эстетика и моралиста. (Ил. 1.) Эшли-Купер родился и рос в доме своего деда, лорда-канцлера Британии, секретарем которого служил Джон Локк, философ и один из родоначальников английского Просвещения. Обучение мальчика происходило в согласии с принципами, изложенными Локком в его труде «Размышления относительно образования». На начальном этапе основой обучения была классическая античность, знакомство с литературой и знание древних языков. К восьми годам Эшли-Купер свободно владел древнегреческим и латынью. В ноябре 1683 года его отправили учиться в Винчестерский колледж, где у мальчика возникли трудности в общении со сверстниками, в 1686 году он покинул колледж и уехал за границу, в частности, посетил Италию. После «Славной революции», в 1689 году, он вернулся на родину и последующие пять лет вел замкнутую жизнь, посвященную продолжению обучения и чтению античных авторов. Но Эшли-Купер не был «комнатным» философом, вскоре он окунулся в реальную политическую жизнь своей страны и в мае 1695 года стал членом Палаты

общин (по состоянию здоровья покинул ее в связи с роспуском парламента на каникулы в 1698 году). В эти же годы происходили важные для него контакты с кембриджскими платониками и стоиками, он даже опубликовал сборник статей одного из них, Бенджамина Уичкоута, «Избранные произведения». Последующий переезд в Нидерланды принес ему новое расширение кругозора и общей мыслительной культуры, приобретенное в кружке друзей, членами которого были Жорж-Луи Леклер, Пьер Бейль, известный голландский теолог Филипп ван Лимборх. Интересы кружка составляли беседы на темы философии, поэтики, религии, морали (вспоминается в этой связи нидерландский кружок XVII века под руководством гуманиста и философа Стация, сформировавший у Рубенса — певца роскошной, бурной чувственности и грандиозной монументальной формы — приверженность стоицизму). В этот период Джон Толанд без разрешения автора опубликовал «Опыт о добродетели и достоинстве», написанный Эшли-Купером в возрасте двадцати лет (этот и все последующие труды философа выходили анонимно) [10].

После возвращения из Роттердама, где он провел год, Эшли-Купер наследовал отцу, и, став 3-м графом Шефтсбери, принял участие в выборах 1700–1701 годов и был избран членом Палаты лордов от партии вигов. Во время правления Вильгельма III Оранского, штатгальтера Нидерландов, призванного на английский престол, Шефтсбери обладал заметным влиянием, но после смерти правителя, с приходом королевы Анны вынужден был оставить свой пост вице-адмирала Дорсета и вернуться к частной жизни. В августе 1703 года он снова в Нидерландах, в 1704-м вернулся и занялся полностью литературной работой. В 1708 году вызывающее поведение крестьян-гугенотов, эмигрировавших из Франции после отмены Нантского эдикта, спровоцировавшее возможность применения против них в Британии репрессивных мер, побудило Шефтсбери выступить с утверждением, что лучшее оружие против фанатизма — это высмеять его. Написанное им «Письмо об иступлении» (1707) было издано в следующем году. С этим связана и другая его работа — «Здравый смысл: опыт о свободе остроумия и чувстве юмора» (1709). Следом были опубликованы «Моралисты: философская рапсодия» (1709) и «Монолог, или Совет автору» (1710). В 1711 году, так же анонимно, как и все предшествующие, вышло первое издание в 3 томах главного произведения Шефтсбери, его «Характеристик людей, нравов, мнений, времен». Для поправки здоровья в июне 1711 года философ уехал

в Италию, в ноябре поселился в Неаполе, где готовил второе издание «Характеристик», вышедших уже посмертно, в 1713 году.

Классическая культура Шефтсбери, его увлечение платонизмом, как и его принадлежность к высшей знати, угадываются в отличающемся его теории познания недоверии к эмпиризму, столь мощно проявившемся в английской философской традиции от Ф. Бэкона с программой гносеологического эмпиризма в его «Новом Органоне» (1620) до сенсуализма и механического материализма Т. Гоббса. Для Шефтсбери эмпиризм сам по себе недостаточен, так как рассмотрение предмета вне его связи с целым бессмысленно, оно не дает представления о его предназначении, о той цели, которая свойственна его природе. *Строгое наблюдение* — то есть эмпирическое начало, имеющее своим источником индивидуального рецептора, — должно подчиняться принципу *телеологии*, то есть ориентироваться на наличие цели, предпосланной явлению свыше и связывающей его с *целым*. В свою очередь, наблюдение помогает открыть цель — ориентация на принадлежность к общему, целому, целеполагающему дает истинное знание о природе явления. Таким образом, философия Шефтсбери объединяет, с одной стороны, телеологический подход, согласно которому существует *гармонический космический порядок*, в котором каждый элемент занимает отведенное ему место и имеет цель существования (как не опознать здесь платоновскую вертикаль общей вечной идеи Буало!), и, с другой стороны, «строгое наблюдение», то есть глаз и мысль личного субъекта, носителя «современного духа», созерцающего непосредственно данную реальность, но, так сказать, в свете ее отнесенности к целому, то есть в контексте ее причастности идеальному.

Подобный *синтез* — главный вклад Шефтсбери в духовную атмосферу эпохи, определяющий все другие аспекты его философии: его мораль, этику и, что важно в нашем контексте, его эстетику. Наряду с Локком, Шефтсбери считают создателем просвещенческой этики сенсуализма, повлиявшей на Ф. Хатчесона, Д. Юма, А. Смита, Д. Дидро, Ж. Ж. Руссо. Ее определяют как *пантеистический эвдемонизм*, который характеризуется неотделимостью человека от пантеистически понимаемой природы, единством человека и рода, индивида и универсума, чувства и разума, природных склонностей и долга. Природа, по Шефтсбери, представляет собой гармоническое целое, включающее в себя и человеческую природу. Это единство подтверждается и раскрывается в своем содержании в процессе творческой деятельности людей.

В науке, искусстве, философии оно распознается в гармоническом устройстве мироздания, в эстетически переживаемом чувстве порядка.

В этике Шефтсбери центральным является понятие *добра*, которое у него применяется к системе общественных отношений и к природе в целом. Критерием, по которому философ определяет добро, является служение всеобщему, способствование «благоденствию» мироздания. Мир как иерархическая система рядов явлений, в совокупности составляющих единое целое, строится таким образом, что самостоятельно взятое нечто, будучи благодетельным и способствуя благодетельности своего рода, способствует также и благодетельности Целого. Иначе: некое сущее, гармонирующее с целым, есть добро, негармонирующее — зло, доброе — естественно, злое — неестественно. Таким образом, добро есть качество, свойственное не только человеку, но и всякому целесообразному явлению, и определяемое своим отношением к целому. Человека отличает нравственность, то есть способность выбирать между хорошим и плохим, связанная с его способностью формировать общие понятия высших ценностей и оценивать сущность внутренних склонностей, привязанностей и чувств.

Шефтсбери полагает, что любое действие пробуждается чувством или склонностью, в то время как разум сам по себе не может быть побудителем и достаточной причиной поступка. Но и склонность как таковая не может быть добродетельной или порочной, и та и другая проявляются у человека, но благодаря нашим рефлексивным способностям мы можем продуцировать отношение к склонностям (чувствам) как к «хорошим» или «плохим». То есть нам присуща способность формировать общее понятие склонности, или чувства, которое подсказывает нам правильность тех или иных намерений, справедливость или несправедливость поступков. Шефтсбери называет эту способность человека чувством справедливого или несправедливого, или *моральным чувством*. Философ считает его основой врожденную человеку симпатию к добру и антипатию ко злу. Моральное чувство, будучи развито образованием и применением в жизненной практике, создает положительное отношение к тем склонностям, которые содействуют благоденствию общества, а через него и мироздания в целом. И напротив, создает негативное по отношению к тем, которые преуменьшают его. Шефтсбери различает три вида склонностей (побуждений), которые могут стать причиной поступка: 1) общественные, или естественные, то есть направленные к общему благу; 2) эгоистические, тоже естественные, но ведущие к лич-

ному благу; 3) неестественные склонности, не ведущие ни к общему, ни к личному благу (злорадия, ненависть). *Нравственность* — полагает мыслитель, заключается в сбалансированном соотношении общественных и эгоистических склонностей. Снова обнаруживает себя идея синтеза противоположностей. Для человека, замечает философ, естественно совмещать эгоистические и общественные интересы, так как доведение до крайности одних или других из них губительно.

Конечной целью существования человека Шефтсбери считал достижение *состояния добродетельности*. Быть добродетельным в его системе видения — значит, быть счастливым. Исследователи видят в этом влияние стоицизма. Разделяя удовольствия тела и удовольствия ума, философ заключает, что человек счастливый зависит от удовольствий ума, а не тела, а добродетельная жизнь есть несомненный способ достичь духовной автономности и счастья. Ибо, по Шефтсбери, добродетельный человек не зависит от превратностей судьбы и обстоятельств, он сохраняет свою приверженность добру и тогда, когда его никто не видит, даже «в темноте». Философ отстаивал также независимость нравственности от религии. Человек религиозный не обязательно окажется добродетельным, и наоборот, нравственный человек вполне может быть атеистом. Шефтсбери отвергает теологический волюнтаризм Локка, согласно которому истинно нравственным может считаться только такой поступок, который исходит от божественного установления, «от воли и закона Бога». Шефтсбери не признавал свободной воли в смысле способности человека сделать совершенно независимый выбор: «Ибо как бы воля ни была свободна, мы видим, что настроение и каприз (*fancy*) управляют ею».

Тем не менее в сфере политики Шефтсбери считал, что общество должно строиться на принципах свободы, отстаивал свободу слова и свободу религии. В его философии содержится критика «эгоистического человека» Гоббса, полагавшего, что люди от природы склонны ко злу, что «человек человеку волк», для человеческого общежития характерна «борьба всех против всех», которую способен смирить жестокими методами только такой монстр (Левиафан, библейское чудовище), как государство, устроенное на основах «общественного договора». Руководствуясь принципом гармонии и врожденного человеку добра, Шефтсбери, возражая Гоббсу, утверждает добродетель *дружелюбности* (эмпатии — взаимной привязанности, взаимной помощи) в качестве необходимого признака нравственности. Мотивом добродетельных

поступков является именно дружелюбие, а не личный интерес. И это качество взаимной привязанности, симпатии свойственно человеку от природы. Шефтсбери считает, что не существует такого естественного состояния человека, при котором ведется «война всех против всех». Поскольку человек — социальное существо, естественным состоянием для него может быть только существование в обществе. К тому же философ замечает, что при естественном для человека (при всем сказанном выше!) состоянии непослушания и аморальности, вряд ли возможно установление каких бы то ни было добровольно принятых всеобщих законов. Если способность держать обещанное слово не заложена в человеке от природы, то никакой договор не сможет создать у него чувства долга.

Сферы этического и эстетического, по Шефтсбери, родственны, в некоторых местах он утверждает, что они тождественны, что добродетель — это род прекрасного, или более того, они полностью совпадают. Так, он приравнивает чувство от созерцания произведения искусства к аналогичному чувству от восприятия морального поступка, говорил, что мотивация у художника, создающего картину, и у человека, делающего добро, одна и та же. Шефтсбери утверждал, что добродетельный человек — это тот, кто пытается преобразовать свою жизнь в предмет «моральной красоты» так же, как художник, который стремится создать прекрасный образец искусства. На этом общность этического и эстетического не заканчивается.

Эстетическая оценка бескорыстна. Подобно тому, как добродетельный поступок не основывается на личном интересе, так и эстетическая оценка является непредубежденной и бескорыстной. Эстетические суждения имеют естественное происхождение, но, как и моральное чувство, нуждаются в развитии с помощью образования. В эстетической сфере Шефтсбери также учреждает иерархический порядок, свою ценностную вертикаль. К первому уровню в его системе принадлежат так называемые мертвые формы — физические объекты, созданные человеком, и объекты природы. Второй уровень соответствует тому прекрасному, которое является в человеческом разуме, в форме понятий и представлений, то есть можно сказать, что сюда относится сфера идеального. Третья форма объединяет две перечисленные (снова синтез!) и служит им источником, основой их происхождения: это область *возвышенного* (понятие, употребляемое Шефтсбери едва ли не впервые в Новое время) или высших идей, принадлежащих Богу. Таким образом, можно заключить, что разрешение противоречия между телеологиче-

ским предназначением, диктуемым причастностью целому (общему), и наблюдением, исходящим из конкретного «я» и потому частным, индивидуальным, происходит у Шефтсбери в сфере возвышенного, в мире божественных идей, то есть в бесконечности Бога и хранимой им мировой гармонии.

Подводя итоги, историко-философская исследовательская мысль, определяя место Шефтсбери в духовном наследии Европы и мира, видит в нем представителя деизма («естественной религии» признававшей поклонение Высшему существу через добродетель, а также бессмертие души, раскаяние и покаяние за грех, но тяготившейся громоздкой обрядностью и верой в чудеса) и философского эвдемонизма, развившего учение о гармонии, царящей в мире и человеке, источник которой — Бог. В своих диалогах он утверждал идею достоинства и внутренней свободы человека («Моралисты», 1709). выработал оптимистическую философию, проникнутую духом благопристойной органичности, и изложил ее в своих «Характеристиках людей, нравов, мнений и времен» (1711). Его цель — утвердить жизненный идеал как сочетание разумности и красоты. Добродетель находится в согласии с прекрасным, она есть нравственная красота. Любовь к доброму и красивому в людях бескорыстна. Полагают, что в учении Шефтсбери о добре и красоте получает конкретизацию концепция мира, основанного на *предустановленной гармонии*, созданная Готфридом Вильгельмом Лейбницем, о котором речь пойдет далее в связи с культурой Германии и особенностями немецкого Просвещения. Шефтсбери не видит противоречия между личным интересом и интересом общества. Добродетель идет на пользу индивиду и всему социальному организму.

«Характеристики людей, нравов, мнений и времен» Шефтсбери стали поворотным пунктом в философских рассуждениях об искусстве. Он положил конец философскому высокомерию по отношению к фантазии и художественной деятельности. Он провозгласил естественным стремление человека к прекрасному. В отличие от рационалистов XVII века, почитавших ценным лишь то, что разумно, Шефтсбери реабилитирует эмоциональную сторону человеческой природы и объявляет *чувство* одной из высших способностей человека. Начиная с Шефтсбери, вся эстетическая мысль XVIII века признает чувство основой восприятия красоты в природе и произведениях искусства. Это не означает исключения разума как помощника в оценке их достоинств. Но на первом месте стоит спонтанное восприятие прекрасного, составляющее основу

эстетического наслаждения. Вместе с философией Шефтсбери через всю эстетическую мысль XVIII века проходит идея бескорыстного наслаждения прекрасным, идея *незаинтересованности эстетического переживания* как его основополагающего свойства. Удовольствие, получаемое от лицезрения прекрасного, не связано с желанием обладать предметом, вызывающим восхищение. И в этом также выступая против Гоббса, основывавшего все, в том числе эстетические чувства, на эгоизме, Шефтсбери связывает переживание прекрасного с любовью в ее высоком неоплатоническом толковании.

Последнее обстоятельство, а также другие черты биографии и взглядов Шефтсбери: роль античности в мире его гуманистических ценностей, контакты с кембриджскими платониками, отождествление красоты и блага, пантеистическое восприятие природы, понимание гармонии как разрешения противоречий, образ мира как гармонического целого и личность свободного человека, творящего самого себя как результат естественного синтеза индивидуального и общего, стремление к счастью, поднятое на уровень жизненной цели человечества, — все это позволяет различить в культуре XVIII века неожиданно пробудившийся, поверх влияния непосредственных предшественников, *живой отзвук Ренессанса*. Специалисты отмечают, что «в собственном характере литератора и эстета Шефтсбери была укоренена, скорее, склонность к древней философии, к ренессансному мировосприятию, чем к гносеологически и политически ориентированному мышлению философов нового времени» [7, с. 185]. Широкий спектр конкретных подтверждений этого предоставляется не только материалом английской мысли и искусства, но и наследием других стран. Это заставляет оценить задачу по претворению в жизнь оставшихся нерешенными исторических посланий Возрождения в Европе, принятую на себя эпохой Просвещения, как ее важный, субстанциальный признак.

Вера в основополагающую роль *предустановленной гармонии*, системно обоснованная трудами Лейбница и Шефтсбери, чрезвычайно существенна для характеристики культуры и искусства XVIII века, объясняя наличие в них целого пласта художественных явлений, отмеченных присутствием идеального начала. Оно проявляется в прямой связи с прошлым через сохранение традиционной античной и христиан-

ской иконографии и тематики, объясняет образную эффективность мифологизма (вопреки его ниспровержению участниками знаменитого Спора) и стилевого мышления — вариаций классицизма и барокко в литературе, архитектуре, изобразительном искусстве, музыке, театре. Оно различимо в присутствии крупной, утверждающей формы (не только в монументальных решениях, но и в том числе в таких «низких» жанрах, как бытовая картина, портрет, натюрморт), в ориентации созидательного импульса на создание прекрасного — на прямое воплощение идеала, лишенное, теперь, как правило, академической холодности и сухости.

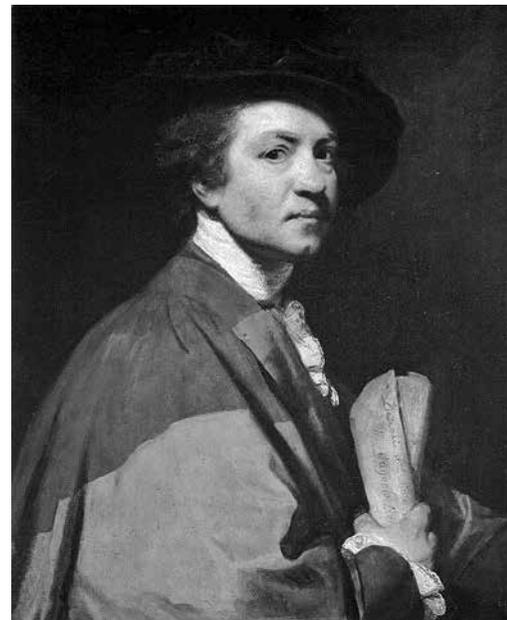
Это верно в особенности для англичан, например, для работ многолетнего президента Королевской академии художеств и ревнителя нормативной эстетики в масштабах всей Европы, учившейся на его программных выступлениях, процветающего живописца и руководителя большой мастерской Джошуа Рейнольдса. Благодаря привязанности к творчеству «неакадемических» Тициана и особенно Рембрандта, «вдруг» именно теперь впервые по-настоящему замеченного в странах за пределами Голландии и заново оцененного, искусство мэтра входит в противоречие с утверждаемыми им самим догмами о первенстве рисунка, об ориентации на образцы Рафаэля и Микеланджело и тому подобное. В его «Автопортрете» (1776, Галерея Уффици, Флоренция; ил. 2) расцветают праздничные краски венецианской палитры, а в «Портрете Лоренса Стерна» (1760, Национальная портретная галерея, Лондон) автор с помощью теплого золотистого света выделяет лицо модели на фоне окутывающего все густого коричневого сумрака, словно набрасывающего на фигуру писателя так отвечающий его облику и сущности его «Тристрама Шенди» покров таинственности и умолчания. Овеянные чисто британской естественностью и благородной сдержанностью, «героические» образы художника удивляют отсутствием внешней риторики даже в парадно-представительных решениях («Портрет полковника Бэнэстра Тарлтона», 1782; «Портрет адмирала Хитфилда», 1787, оба — Национальная галерея, Лондон). (Ил. 3.)

Мужские портретные образы английских живописцев эпохи Просвещения (Джорджа Ромни, Генри Реберна, Дэвида Опи, Джона Хоппера) на всем протяжении столетия сохраняют некий общий «тон», единый образный ключ, заставляющий вспомнить идеал джентльмена, выработанный Шефтсбери. Отмеченный чертами благородства, человечности, благожелательности, этот образ, в котором разум и чувство пребывают в состоянии естественной гармонии (Д. Ромни. «Портрет

юноши», Национальная галерея, Лондон), подразумевал также образованность, социальную активность — выполнение ряда общественных обязанностей и владение практическими навыками, от руководства собственным хозяйством и вплоть до рукоремесла. Этот образ встречается не только в произведениях крупных мастеров, обслуживавших интересы правящих кругов, но и художников второго и третьего ряда, сохранивших для нас приметы поведенческой культуры и жизни более демократического круга, объединившего мелкопоместных джентри и буржуа, приобщившихся к новым для них формам досуга и духовным интересам.

Так, «Портрет джентльмена» работы А. Девиса (около 1752–1756, Музей домашнего быта, Лондон) [6, с. 39] отражает тип сельского землевладельца, начавший складываться еще в XVII веке, но достигший своего расцвета в XVIII столетии. Он почти не выезжал из своей комфортабельной усадьбы, где успешно занимался земледелием и промыслами. Живя не барщиной, а рентой со своих земель, защищая жителей окрестных графств от шатавшихся по округе банд разбойников и произвола чиновников, он избирался ими в парламент и нередко служил безвозмездно на местных должностях. Такой джентльмен, сквайр, как правило, был самым независимым членом Палаты общин. На картине джентльмен в сером сюртуке и черной треуголке изображен во время работы на токарном станке, обтачивающим рог для изготовления какой-то поделки. Джентльмен был, во многом благодаря Шефтсбери, «образцовым» членом английского общества, что сказалось на расширении со временем смысла самого слова «джентльмен», которое стало обозначать вообще хорошо воспитанного, образованного и порядочного (то есть нравственного, по шкале Шефтсбери) человека.

Интересный пример интерпретации такого образа дает картина Дж. Булти «Роберт Бейкуэлл верхом на кобе» (последняя четверть XVIII века, Национальная портретная галерея, Лондон). В противоположность Франции, сельское хозяйство Англии, по примеру Голландии, постоянно модернизируется, начинают внедряться механические новшества. Роберт Бейкуэлл, изображенный верхом на лошади (эта порода называлась «коб»), был прогрессивным овцеводом. Еще с конца XVI — начала XVII века, когда с первыми шагами буржуазной эры Англия сделалась страной, где, как известно, «овцы съели людей», разведение овец и продажа шерсти сначала на голландские, а затем на свои, британские суконные фабрики, стали одной из наиболее доходных



2. Джозуа Рейнольдс. Автопортрет. 1776
Холст, масло, 72 × 58
Галерея Уффици, Флоренция



3. Джозуа Рейнольдс
Портрет полковника Бэнэстра
Тарлтона. 1782
Холст, масло. 236 × 145,5
Национальная галерея, Лондон

отраслей хозяйства для английских землевладельцев. Роберт Бейкуэлл вывел новую породу овец, которую назвали «двухфунтовой», потому что, как говорил ее создатель, «благодаря ей Англия имеет два фунта там, где раньше имела один» [6, с. 42–43]. Овцы принесли их владельцу 1200 гиней дохода и сделали его очень богатым человеком, способным заказать художнику свой «конный портрет».

Характерное преобразование дворянина-землевладельца в буржуа-предпринимателя, сопровождавшееся также «встречным» восхождением нетитулованного делового человека в разряд состоятельной элиты, специфическая синергия двух исторически противостоящих друг другу сословий, воплотившаяся в личности Роберта Бейкуэлла и ему подобных, проявлялась также в новых формах социализации, разного рода объединениях частного характера, связанных с общностью досуга, духовных интересов и т. п., составивших житейски сниженную, более

обыденную параллель деятельности аристократических салонов, в свою очередь, переживших в эпоху Просвещения процесс демократизации. Мы видим таких английских «хозяйствующих джентльменов» на групповых портретах членов «охотничьих обществ», демонстрирующих доступность традиционной, исключительно «барской забавы», также и для представителей третьего сословия (Ф. Рейналь. «Охотничье общество аббатства Кэрроу», 1780, частное собрание; представлены пивовар Джон Морс, промышленник Роберт Харви и их друзья после удачной охоты) [6, с. 39]. Появляются изображения, подтверждающие, что постепенно идеи Просвещения и образованность как признак хорошего тона перестают быть достоянием избранных интеллектуалов и получают достаточно широкое распространение в обществе не только среди дворянства, но и в буржуазной среде (Круг Т. Хайнса. «Знатоки в интерьере», около 1745, Christie's, Лондон) [6, с. 37]. Для зрителя совершенно очевидно, что люди, изображенные на картине, заслужившие звание знатоков, представляют собой частных лиц, для которых приобретение знаний стало их особенной жизненной целью, не вмененной им государством или общественным долгом. Между тем на базе такого характерного для эпохи, индивидуального потребления знаний и широко распространившегося знаточества выросла фигура *дилетанта* и сам феномен дилетантизма, существовавший в разных странах, но именно в Британии приобретший существенную культурную роль. Достаточно вспомнить Ричарда Бойла, лорда Берлингтона, «графа-архитектора», с деятельностью которого связывают распространение палладианства в английской архитектуре.

После героических времен самоутверждения титанической личности в эпоху Возрождения и драматического конфликта между ней и исторической необходимостью подчиниться системе в XVII веке, эпоха Просвещения устами Шефтсбери и государственной практикой Голландии и Англии утверждает не только согласие сторон, но с особенным чувством ставит акцент на доминанте *общества*, в том числе через культ общения, общительности как таковой, как характерной приметы времени и культурного бытования человека. Картина Б. Феррерса «Групповой портрет сэра Томаса Себрайта, сэра Джона Блэнда и двух их друзей» (1720, Christie's, Лондон) изображает представителя известной семьи джентри из Вустершира за беседой в непринужденной обстановке (двое участников представлены без париков — то есть запросто, в домашней атмосфере) [6, с. 38], где никакой внешний повод встречи не указан,

содержанием ее является дух общительности и дружеской приязни. Быт джентри был близок быту средней буржуазии, отличался солидной устойчивостью, комфортом, не стремящимся к роскоши, что очевидно и в данной композиции: скромная, неброская одежда персонажей, стол, покрытый белой скатертью, глиняный кувшин для пива, курительные трубки.

В этом контексте предстает закономерным факт возникновения в английской живописи XVIII века особого типа картин, получивших название *conversation pieces* — «сцены собеседования». Они получили свое название по исторической аналогии с иконографией «святого собеседования», укоренившейся в венецианской живописи эпохи Возрождения XV–XVI веков, предполагавшей изображение божества, чаще всего Богородицы, в окружении торжественно предстоящих святых. Перенесению священной иконографии на почву светского искусства способствовала тесная связь послестюартовской Англии с Голландией и влияние, оказанное на английскую живопись творчеством ее мастеров предшествующего столетия. Исследователи констатируют, что английские «сцены собеседования» исторически увенчивают традицию фламандского и голландского группового портрета, называвшегося «семейным». Культ семьи и семейного начала, свойственный голландской буржуазии, отразившийся в работах Хальса, Метсю, Терборха, Стена, Питера де Хоха, оказался созвучным настроениям английских бюргеров эпохи Просвещения. От них вкус к небольшим картинам интерьерного формата (около 1 м) с композициями из нескольких персонажей, погруженных в атмосферу домашнего быта с изображением различных видов общения — чаепитий, игры в карты, приема гостей, семейных торжеств (обручения, посещения церкви и прочего) — перешли в аристократическую среду, обогатившись под воздействием «галантных празднеств» в духе Ватто французским изяществом, тонкостью колорита, изобретательностью, живостью. Наиболее значительный вклад в создание «сцен собеседования» внесли Уильям Хогарт (свыше 40 работ: «Семейство Фонтейн», 1730, Художественный музей, Филадельфия; ил. 4; «Портрет семьи Чомли», 1732, Собрание маркиза Чомли, Англия; «Семейство Строд», около 1738, Галерея Тейт, Лондон; и др.), а также А. Девис, Д. Стаббс, Д. Дзоффани и молодой Гейнсборо в период 1740-х — начала 1750-х годов, когда на родине, в Саффолке, он писал портреты местных сквайров и их семей («Портрет четы Браун», 1754–1755, Собрание маркиза Чомли, Англия).



4. Уильям Хогарт. *Семейство Фонтейн*
1730
Холст, масло. 47 × 60
Художественный музей, Филадельфия

Естественно предположить, что воздействие идей Шефтсбери, сохранявшееся, как отмечалось, на протяжении всего XVIII столетия, в частности, его пантеистическое восприятие природы как области прекрасного и мысль об ее органической связи с человеком, питали, между прочим, и мечту Томаса Гейнсборо стать пейзажистом и особую свежесть его ранних работ с видами «старой доброй зеленой» Англии («Лесной пейзаж с крестьянами», 1747, Галерея Тейт, Лондон), а также созданный им тип портретного образа, основанного на лирическом диалоге человека и природной среды: естественной, вольно раскинувшейся, сельской («Портрет четы Эндрюс», около 1748–1749, Национальная галерея, Лондон; ил. 5) и культивированной, парковой («Утренняя прогулка. Уильям и Элизабет Хэллет», 1785, Национальная галерея, Лондон; ил. 6).

Гейнсборо родился в семье торговца сукном. Он не получил систематического художественного образования, свой профессиональный ба-



5. Томас Гейнсборо. *Портрет четы Эндрюс*. Около 1748–1749
Холст, масло. 69,8 × 119,4
Национальная галерея, Лондон

гаж он создавал сам, собирая его из впечатлений, которые его восприимчивая, открытая миру душа черпала из разных источников — частных собраний его заказчиков, аукционов, например знаменитого и по сей день Дома Кристи. Поначалу его внимание привлекли голландцы, особенно Рейсдал, затем французы: пейзажи Буше, галантные сцены Ватто, французские пастели (Морис Кантен Латур), Лоррен и Пуссен. Но самым сильным впечатлением стало позднее творчество Рубенса, в особенности его пейзажи. В становлении Гейнсборо-портретиста, как полагают, большую роль сыграл Хогарт, что различается с трудом, а в технике живописи — шотландский живописец Аллан Ремзи.

Около 1745 года мастер открыл свою мастерскую в Лондоне, и его первые шаги — изображения жены и детей — дают примеры «строгости наблюдения», эмпирическое начало как будто бы торжествует, но художник преображает его этюдной свободой, смелым и артистичным сочетанием внимательно проработанных частей и других, оставленных



6. Томас Гейнсборо *Утренняя прогулка. Уильям и Элизабет Хэллет*. 1785
Холст, масло. 236,2 × 179,1
Национальная галерея, Лондон

в технике легких линейных набросков, выполненных кистью («Портрет дочерей художника Маргарет и Мэри», 1750–1758, Национальная галерея, Лондон). Реализовать свою мечту стать пейзажистом мастеру не удалось, хотя картины природы привлекали его на протяжении всего его творческого пути, однако довольно быстро он понял, что прокормить семью в современной ему Англии может только написание портретов. Уже в 1748 году он покидает Лондон, возвращается на родину, затем уезжает в Ипсвич, где создает портреты местных джентри и их семей, пишет «сцены собеседования», проникнутые несколько наивной искренностью, разрабатывает собственную систему колорита, наделенного внутренней светоносностью, ставшей одной из главных особенностей его живописи. В ней чистые цвета палитры исполнены сияния: в связи с живописью Гейнсборо в самом слове и понятии «Про-



7. Томас Гейнсборо. *Мальчик в голубом (Портрет Джонатана Баттла)*. Около 1770
Холст, масло. 178 × 122
Библиотека Хантингтона,
Сан-Марино, Калифорния



8. Томас Гейнсборо. *Портрет Сары Сиддонс*. 1785
Холст, масло. 126 × 99,5
Национальная галерея, Лондон

свещение» на первое место выступает не освобождение от темноты невежества, не образование и наука, а собственно свет в единстве своей физической, оптической и художественной природы, как образ красоты и добра, легкого дыхания жизни и теплоты чувства.

В 1759 году Гейнсборо переезжает в Бат, курортный город, куда отправлялись «на воды» — природные термальные источники — еще патриции Древнего Рима, оставившие в наследство потомкам выстроенные ими купальни. Лондонское общество, музыкальная и артистическая среда потребовали в портретах новой репрезентативности. Актуализировалось влияние Ван Дейка, поддержанное модой 1770 годов, которая ввела в обиход «вандейковский костюм». Так родился у Гейнсборо знаменитый «Мальчик в голубом (Портрет Джонатана Баттла)» (около 1770, Библиотека Хантингтона, Сан-Марино, Калифорния; ил. 7). Подобное

драгоценному сапфиру, искрящемуся в ореоле преломляющихся в нем световых лучей — это чудо живописи стало своеобразной «визитной карточкой» Гейнсборо-живописца.

Представляется, однако, что едва ли не более значительны заслуги мастера в создании *женского образа* в живописи английского Просвещения. Культурные «спутницы» джентльменов, прекрасные леди на полотнах Гейнсборо, отнюдь не всегда принадлежат к миру избранных. В общем ряду творческого наследия мастера «Графиня Мэри Хау» (1763–1764, Галерея Кеннвуд-Хаус, Лондон, Собрание Айви) пребывает рядом с «Миссис Робинсон (Пердитой)» — актрисой, первой любовницей принца Уэльского (1782, Галерея Уоллес, Лондон), с «Дамой в голубом», когда-то считавшейся герцогиней Бофор (1770-е, Государственный Эрмитаж), с «Элизабет Шеридан, урожденной Линли» (1783, Национальная галерея, Вашингтон) и «Служанкой», стройной, в легком нежно-розовом платье с соломенного цвета метлой в руках и полным ощущением, что этой «золушке» ночью суждено танцевать в королевском дворце (1782–1786, Галерея Тейт, Лондон), и со знаменитой трагической актрисой, любимицей публики «Сарой Сиддонс», единственной среди театральных див XVIII века представленной в облике роскошной светской дамы (1785, Национальная галерея, Лондон; ил. 8), и так далее. В платьях матового или атласно переливающего шелка, украшенного оборками, лентами и по моде времени наброшенными поверх полупрозрачными облаками кисеи или тонкого муслина, создающими эффект воздушного марева, сквозь дымку которого мерцают розово-фиолетовые, палево-золотистые, светло-зеленые, голубые тона, в сочетании с фарфоровой белизной лиц, живым блеском глаз и благородной искусственной «седьмой» пудренных волос, — все это сообщество прекрасных дам, пленяющих женственностью, непринужденной естественностью, пусть даже иногда с оттенком утонченного артистизма, кажется благоухающим садом, отражением гармонии и красоты мира. Хочется привести слова отечественного исследователя, написанные четверть века назад, но именно теперь, в свете положений настоящей статьи, раскрывшиеся в своей подлинной глубине: «При всей непринужденности и поэтичности кисти Гейнсборо как мастера века Просвещения, — пишет Т.С. Воронина, — есть ощущение некой *идеальности* (курсив мой. — М. С.) в трактовке персонажей, в основе которой лежат высокие этические представления о том, каким должен быть человек (что, впрочем, никогда не перерастало в назидательность, столь при-

влекательную для его эпохи). В этом в первую очередь заключен секрет того внутреннего глубоко естественного аристократизма, свойственного большинству созданных им образов» [3, с. 97].

Особая одухотворенность, поэтичность и музыкальность (в том, что касается ритмов и цветовых гармоний колорита) произведений Гейнсборо поддерживались собственной одаренностью художника как музыканта-любителя, исполнителя на виоле-да-гамба, и его дружбой с товарищами по увлечениям. Об этом свидетельствует, в частности, принадлежащий кисти мастера портрет И.-Х. Баха (1776, Городской музей, Болонья).

Специальный и важный аспект творчества Гейнсборо — его живописная техника, которая эволюционирует в сторону все большей свободы и динамики мазка — легкого, летящего и при этом пластичного, материального, подобного лепесткам цветка, трепещущим в атмосфере воздуха и света. Присущая ей вибрация создает переливы серебристо-серых, голубых, нежно-зеленых, розовых тонов и многих оттенков белого. Их нежные модуляции сочетаются с интенсивно-синим, ярким красным, бархатисто-коричневым. Утверждение исследователя, что даже после опыта импрессионизма, пережитого европейской культурой, «живопись Гейнсборо действует завораживающе» [3, с. 97], представляется справедливым. Мастер писал жидкими красками и очень длинными кистями — до шести футов длины, для того, чтобы иметь возможность находиться на одинаковом расстоянии от модели и от холста, дабы схватить, сохранить и передать *целостное восприятие образа* (то есть обеспечить разом и «строгое наблюдение», и чувство целого, которое, преодолевая ограниченность частных, поднимается до прикосновения отдельного объекта к гармонии мира, к сфере возвышенного, благого, доброго, прекрасного).

Культурно значимым представляется отзыв Рейнольдса о произведениях Гейнсборо, которые, по его словам, вблизи кажутся хаосом, но на определенном расстоянии обретают форму (нечто аналогичное прозвучит в эту эпоху из уст другого критика по адресу другого живописца), а также возникший на этой почве конфликт Гейнсборо с Королевской Академией художеств, одним из основателей которой вместе с Рейнольдсом он был. Академия была против хаоса, выступала за гладкое корпусное письмо с тонкими лессировками в верхних слоях, но значение «открытого мазка» она не понимала и не принимала. Отчуждение между академическим жюри и художником принимало со временем

все более острые формы, его произведения стали располагать на очередных выставках очень высоко, в верхнем ряду, тогда как, по мнению самого художника, они требовали близкой дистанции, позволявшей уловить динамику мазка и все волшебство восприятия предмета «в становлении». В результате мастер бойкотировал академические выставки с 1773 по 1777 год, а с 1784 года совсем перестал выставляться в публичных экспозициях, ограничившись домашними показами для узкого круга ценителей. Иными словами, феномен «неакадемического художника», индивидуальность которого, его «гений», оказывается несовместимой с требованиями, ориентированными на общеупотребительные профессиональные нормы, выработанные образовательными и регулятивными критериями государственных учреждений, призванных руководить искусством, — первым из ряда таких несогласных был в XVII веке Караваджо, в XIX — французские импрессионисты и реалисты, русские передвижники, в XX — представители «дегенеративного искусства» в Германии 1930-х годов и советского «андерграунда» в 1960–1970-х, — имел место и в эпоху Просвещения.

Это тем более примечательно, что академический канон в английской живописи переживает период своего формирования как раз в эту эпоху, совпадая с моментом основания самой Королевской Академии художеств (1768), — на сто лет позже, чем во Франции, и на двести, чем в Италии, — и отмечая собой дату рождения национальной живописной школы страны. Столь заметное историческое отставание передовой во многих других сферах островной державы обусловлено тем ущербом, который претерпело ее изобразительное искусство в результате разрыва Генриха VIII с Римом в XVI веке, в результате чего плодотворное воздействие итальянского Высокого Возрождения, захватившее всю Европу, берега Альбиона тогда миновало. Потребности королевского двора и знати в XVI–XVII веках обслуживали здесь в основном иностранные мастера (Антонис Мор, Гольбейн, Рубенс, Ван Дейк, Питер Лели и другие), и даже блистательный расцвет живописной миниатюры (Николас Хиллиард, Исаак Оливер) в шекспировскую эпоху не увенчался сложением национальной школы английской живописи. Это событие произошло именно в XVIII веке.

Созданию необходимой для нее базы академического профессионального образования активно противился старший современник Рейнольдса и Гейнсборо, не менее значительный мастер, чем они, но принадлежавший идеологически и практически к иному направлению



9. Уильям Хогарт. *В Ловушке сводницы*. Из цикла *Карьера проститутки*. 1730–1732
Бумага, офорт. 31,8 × 38
Британский музей, Лондон
© The Trustees of the British Museum



10. Уильям Хогарт. *Свадебный контракт*. Из цикла *Модный брак*. 1742–1744
Холст, масло. 69,9 × 90,8.
Национальная галерея, Лондон

художественного развития. Уильям Хогарт, не будучи ни участником Спора, разделившего французов, ни осознанным поклонником Декарта, однако воздействием объективной закономерности эпохи, отмеченной выше, родился страстным поборником «принципа непосредственной реальности» и «современного духа». Не получив систематического профессионального образования, он отстаивал право художника быть самим собой, сохранять свою самобытность, дорожил свободой суждения обо всем. Его центральная мысль состояла в том, что изучение природы гораздо полезнее для художника, чем копирование образцов: переписывание «Потерянного Рая» Мильтона, полагал он, не сделает поэтом, копирование античных статуй — Рафаэлем, трус в доспехах Александра Македонского останется трусом. Исходя из этого, он утверждал, что настоящего мастера делают не рисовальные классы, а зрительная память, которую он неустанно упражнял на улицах Лондона, делая зарисовки не только на бумаге, но и на манжетах и даже на ногтях, схватывая очертания головы, характерность лица, особенность поведки, абрис жестов с помощью простейших абстрагирующих линий. Так он создавал «линейную нотацию», «зрительную мнемонику», фиксирующую и обобщающую впечатления, помогающие затем, в мастерской, *работая по памяти*, восстановить движение, эпизод, многофигурную сцену.



11. Уильям Хогарт. *Пивная улица*. 1751
Бумага, офорт, резец. 37,4 × 31,8
Британский музей, Лондон
© The Trustees of the British Museum

Хогарт — сатирик, его позиция по отношению к миру — критическая, стилистика его произведений сочетает эмпиризм «прямого наблюдения» с *гротеском*. Его творчество — яркий пример запечатления в искусстве образа современного мира, точнее — *современной действительности* — *развертывания* ее образов вдоль «исторической горизонтали». Это подтверждается его стремлением работать сюжетно-тематическими сериями, где судьба героя прослеживается во времени, событийно, в окружении современных реалий: «Карьера проститутки» (6 сцен, 1730–1732, Британский музей, Лондон; ил. 9), «Карьера распутника» (8 сцен, 1732–1735, живописный вариант — Музей сэра Джона Соуна, Лондон), наиболее известный цикл такого рода — «Модный брак» (6 сцен, 1742–1744, живописный вариант — Национальная галерея, Лондон; ил. 10). Заметив, что выставляемые в витрине лавки его только что созданные станковые гравюры мгновенно воспроизводятся и размножаются без имени автора, принося ему прямые убытки, ху-



12. Уильям Хогарт. *Автопортрет с собакой*. 1745
Холст, масло. 90 × 69,9
Галерея Тейт, Лондон



13. Уильям Хогарт. *Девушка с креветками*. 1760-е
Холст, масло. 63,5 × 52,5
Национальная галерея, Лондон

дожник стал сопровождать их живописными воспроизведениями — картинами на тот же сюжет, утверждая тем самым свое авторство и сообщая гравюрам подлинность. Мир, представленный Хогартом в его кратких эпосах о жизненных историях типических *героев своего времени*, простодушных мечтателей, соблазненных прелестями нового городского быта и этим же городом погубленных, и самый образ города, раскрывающийся в его «Пивной улице» (1751; ил. 11) и «Переулке джина» (1751) как место не только индивидуальной гибели простаков, подобных мотылькам, летящим на огонь, но массового разрушения и деградации народа, — конечно, предельно далек от сферы действия предустановленной гармонии. Однако самый дух эпохи Просвещения, его историческая миссия побудили горького скептика и обличителя вступить на путь воспитания, нравственного преобразования слабых и сбившихся с пути средствами прямого назидания (цикл «Прилежание и леность», 1747).

Хогарт предпринял немногие опыты создания религиозных композиций, оказавшиеся не слишком удачными и не имевшие продолжения, тогда как его ориентация на натуру обусловила его достоинства мастера «сцен собеседования» и портретиста («Портрет доктора Хэдди, архиепископа Винчестерского», 1741, Галерея Тейт, Лондон; «Автопортрет с собакой», 1745, Галерея Тейт, Лондон; ил. 12; «Портрет капитана Т. Корэма», Сиротский приют имени Корэма, Лондон). Особенно знамениты два его эскиза, оба — начала 1760-х годов: «Портреты слуг», поражающие своим зрелым реализмом «характеров», и «Девушка с креветками» (Национальная Галерея, Лондон; ил. 13), представляющая собой поразительный по образной смелости и виртуозности исполнения «бросок» от «Цыганки» Франса Хальса (около 1628, Лувр, Париж), воспринимающейся как предвестие и, возможно, побудительный мотив, к миру шедевров французской живописи 60–80-х годов XIX века. Поясное, крупноплановое изображение юной уличной торговки с блюдом креветок, водруженным на голове, румяной, белозубой, с глазами, распахнутыми радостью бытия и детским изумлением перед разнообразием мира, выхваченной из потока жизни, стихия которого передана посредством динамики мазков, захлестывающей фигуру героини, создающей на глазах зрителя лепку ее лица и пластику фигуры. Выдержанная в редкой по утонченному благородству и красоте прозрачно-легкая, неяркая серо-коричневая гамма основных тонов тронута в глубине розово-золотистыми рефlekсами, словно под скромной неброской поверхностью быта картина, созданная мастером, пронизана солнцем и живым теплом юного существа. «Девушка с креветками» Хогарта — это эмблематически яркое воплощение — вопреки всему и неожиданно, возможно, и для самого художника — прорыва реального в сферу идеального. Если идеальное Рейнольдса и Гейнсборо углубляется до постижения реального в их лучших портретах, то эмпирия Хогарта импульсом того же культурного императива английского Просвещения поднимается, возносится до идеального.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бахмутский В. Я. На рубеже веков // Спор о древних и новых. М.: Искусство, 1985.
2. Виннер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. 1520–1590. К проблеме кризиса итальянского гуманизма. М.: Изд-во АН СССР, 1956.
3. Воронина Т. С. Гейнсборо // Европейская живопись XIII–XX вв. Энциклопедический словарь. М.: Искусство, Nota Bene, 1999.
4. Гачев Г. Д. Развитие образного сознания в литературе // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ. Метод. Характер. М.: Изд-во АН СССР, 1962.
5. Доброхотов А. Л., Калинин А. Т. Культурология. М.: ИД «Форум» — ИНФРА, 2010.
6. Европа в эпоху Просвещения. Слайд-альбом серии «История мировых цивилизаций» / Авт.-сост. В. И. Уколова. М.: Планетариум, 1996.
7. История философии: Запад — Россия — Восток. Кн. вторая: Философия XV–XIX вв. / Под ред. Н. В. Мотрошиловой. М.: «Греко-латинский кабинет» Ю. А. Шичалина, 1998. Гл. 7.
8. Монтень М. Опыты. В трех книгах. Кн. третья. М.: Наука, 1979. Гл. XIII: Об опыте.
9. Хогарт В. Анализ красоты. Л.–М.: Искусство, 1958.
10. Шефтсбери Э. Эстетические опыты. М.: Искусство, 1975.