

Перцов Петр Петрович

**Щукинское собрание французской
живописи**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
ПЗ0

ПЗ0 **Петр Петрович П.**
Щукинское собрание французской живописи / Перцов Петр Петрович – М.: Книга по Требованию, 2025. – 119 с.
ISBN 978-5-521-27805-3

ISBN 978-5-521-27805-3

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2025
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2025

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

годов—за период между Брюлловым и Врубелем. Параллельно с утилитарным движением в литературе и под сильным его воздействием, развилось тогда в нашей живописи воззрение, что формальная сторона искусства не играет никакой роли, а «сюжетная» составляет все естественное его содержание. Отсюда—не только утрата прежних технических достижений живописи: угасание былой колоритности в мертвящей «черноте» передвижников, но, в конце концов (и этот факт особенно знаменателен) измельчание и самого «содержания», разменявшегося из глубоких духовных обобщений, невольно находимых прежними «бессюжетными» художниками, в мелочность бытового и даже случайного «анекдота».

Совсем другими путем шла западная живопись, и в частности французская, в которой, по-преимуществу, после эпохи Возрождения, сосредоточилась новизна живописного творчества и его эстетических достижений. В этом различии с особенной, осязательной наглядностью сказалось коренное различие в отношении к ф о р м е характерно-аполлонического, пластического Запада (особенно романского) и характерно-дионисианской, литературно-музыкальной новейшей России. Конечно, и наша Русь знала когда то свой ярко-пластический период художественного творчества: стоит вспомнить древнюю русскую иконопись и древнее русское зодчество, которые мы только теперь научаемся ценить по достоинству. Но это было именно тогда, когда сама Россия была еще Русью, и если эта пластическая талантливость воскресла (особенно в отношении зодчества) на недолгое время зенитного расцвета петербургской империи (период от Елизаветы до Александра I), то, вместе с постепенным закатом этой последней, поникала и угасала и она. Повторяю, во второй половине XIX столетия—в дни расцвета великой русской психологической литературы, а также и музыки,—вероятно, не было другого культурного народа, так далеко отошедшего от понимания, чутья и даже от самого желания понять пластическое начало в пластических искусствах.

Вот что делает особенно трудным усвоение русским зрителем новейших достижений западного искусства и в частности французских живописных течений (к эволюции которых почти исключительно и сводится внутренняя жизнь европейской живописи последних десятилетий). Тут труден уже самый подход к делу—отрешение от привычных мерок и ожиданий, желание и умение смотреть другими глазами на задачи и разрешение иных, нами даже не предполагаемых, художественных проблем. Драгоценный музей новейшей французской живописи—Щукинская галлерея в Москве—на неподготовленного русского зрителя может (в особенности в произведениях символической школы и, позднейших) произвести даже настолько смущающее и «ошарашивающее» впечатление, что надолго оттолкнет его от заслуживаемого этой живописью внимательного отношения. По-сильно ввести зрителя в круг художественных интересов, представляемых собранием галлерей, провести его вкратце через эволюцию французской художественной жизни, здесь отразившуюся, и помочь таким образом самостоятельной выработке его подлинно-эстетических впечатлений—такова цель этой книжки.

ГЛАВА I.

**Живопись во Франции. Классики. Завоевание линии. Романтики.
Завоевание цвета. Реалисты. Открытие природы.**

Как уже было сказано, западный пластицизм никогда не покидал своих аполлонических традиций. Особенно это нужно сказать о той стране, которая по своему духу всегда была наиболее близкой к классическому миру—к царству чистого пластицизма. Классическая традиция, которой Франция оставалась верна при всех почти видоизменениях своей духовной жизни, сделала ее естественной преемницей итальянской художественной гегемонии именно в тот момент, когда вместе с творчеством Ренессанса была пройдена полоса ранне-символического и ранне-импрессионистского искусства, и живопись приблизилась к разрешению более тесно-формальных, «пластических» задач, аналогичных скульптурному пластицизму Эллады. Конец XVIII столетия увидел не только политический «вихорь бури» и создание нового социального мира, но и параллельный переворот в области живописного искусства, созданный той же Францией. Пропасть, отделяющая Ватто и Буше, и всю вообще пасторальную красочность французского XVIII века, от сурового, героического пластицизма Давида, вполне аналогична пропасти, внезапно развернувшейся между «старым режимом» и новой революционной Францией. Очаровательный поэт умиравшего быта, Ватто, и психологически и технически (своими фламандскими корнями) связан со всем процессом искусства Ренессанса. Это был еще «вчерашний день» для живописи XIX века, которая нашла самое себя и повела свою новую генеалогию, как револю-

ционный календарь, от даты великого переворота. В этом разрыве с вековой традицией и переходе на почву еще смутно сознаваемого модернизма, прикрываемого пока античными реминисценциями, французское искусство впервые стало вполне французским и открыло тем новую главу во всемирной истории живописи. С этого момента «старый режим»—живопись Возрождения—был закончен, и мировая художественная гегемония естественно перешла от Аппенинского полуострова и с побережья Северного моря на берега Сены, где она остается вот уже почти полтора столетия. При этом замечательно, что уже при самом начале своей самостоятельности, в дни Давида, французские художественные поиски приняли тот «классический» характер разрешений чисто формальных задач, который в дальнейшем неизменно сохраняется за ними, при всех осложнениях, вплоть до тех новейших течений, с которыми нам предстоит ознакомиться подробнее. Никогда не было национальной живописной школы, столь определенно выявившей именно эту сторону живописного искусства и упорно преследовавшей ее в разнообразных ее вариантах—черта вовсе не свойственная в такой степени, например, искусству Ренессанса—итальянского, испанского и фламандско-голландского.

Жак Луи Давид (1748—1825)—этот «Робеспьер в живописи» (его картины с их скульптурно-стройной композицией современники недаром сравнивали с правильным построением речей Робеспьера), был действительно одним из тех провиденциальных новаторов в искусстве, которые как бы рождаются для исполнения особой миссии. Замечательно, что характер его живописи, столь «цивический», академический, «античный», столь непохожий на всю непосредственно-предшествующую живопись XVIII столетия, начал складываться и вполне определился еще до революции: еще в 1784 году, среди «старого режима», не предчувствовавшего близкого переворота, Давид, тогда ученик французской Академии в Риме, пишет такую определенно зрелую вещь, как «Клятва Горациев», которая и по внешней своей скульптурности, и по внутреннему пафосу «гражданского» одуше-

вления представляется едва ли не самым типичным из всего его оеувг'а. Трудно поверить, что эта вещь написана за пять лет до первого движения лавины, а не в самом разгаре революционного подъема—в дни Конвента и всеобщей переделки новых республиканцев в древних римлян. Таким определенным «буревестником» явилась эта картина для своей эпохи. Но еще знаменательнее, что она отнюдь не осталась непонятой: напротив, уже при самом своем появлении в Салоне 1785 г. она имела шумный успех и в критике, и в публике, и сразу сделала своего автора знаменитым. Так, новые вкусы и стремления таились уже в обществе, казалось, воспитанном только на грациозной жеманности Буше и Фрагонара, и добродетельных притчах в красках Грёза...

Эта связь живописи с пластикой закрепилась и рельефно выразилась на протяжении всей революционной эпопеи через личность того же Давида. Он остался вождем нового искусства на протяжении десятилетий. Его фигура господствует над всей школой французского классицизма и если сперва его можно было сравнивать в его республиканском пафосе с героями Конвента, то во второй половине великого социального движения он, как и вся Франция, стал горячим приверженцем вышедшей из недр революции Империи. Художник «Смерти Марата» (1793) стал художником «Коронации Наполеона» (1806—1807), и оставил нам обе эти картины, как величайшие достижения своего личного творчества и как характернейшие образцы французского живописного классицизма. Эта школа, равнодушная к краскам, более нежели какая-нибудь другая, была одушевлена пафосом линии; скульптурным воодушевлением, заставлявшим ее обращать картины в своего рода раскрашенные барельефы, портреты в некоторое подобие статуй (та же «Смерть Марата») и массовые сцены («Сабинянки» Давида) в группы статуй. «Линия—это рисунок, это все»,—говорил Энгр, последний великий представитель школы (1781—1867); «даже дым должен быть изображен линией». Он же называл краску «agrément negligable»—не заслу-

живающей внимания приятностью. И та самая французская живопись, которая за несколько десятилетий до того сияла удивительной палитрой красок на полотнах Ватто, а еще несколько десятилетий спустя подарит миру красочные открытия импрессионизма,—эта самая школа на целые тридцать лет замкнулась в аскетизм матово-серых тонов Давида и старалась, согласно наставлениям Энгра, учиться своему искусству на рисунке греческих ваз. Нужно представить себе всю глубину бескрасочности, в которую погрузилось тогда не одно только французское искусство (аналогичное движение видела у себя и германская живопись в первой половине XIX столетия, и только одна туманно-красочная Англия оставалась верна своей всегдашней «колоритной» традиции), для того, чтобы оценить все размеры переворота и всю трудность борьбы, которую пришлось выдержать в последние десятилетия новым завоевателям краски.

Эпоха первых лет революции очень напоминает в своем отношении к искусству наши, тоже граждански-воодушевленные 60-е годы. В Салоне «страшного» 1793 года—года господства террора—первую награду получила картина некоего Гарриета (только тем и замечательного), очень слабая, по признанию самого жюри, но за то представлявшая, «как свободный гражданин жертвует собою для отечества». Из скульпторов никто не получил награды, потому что «ни одна статуя не дышала истинной любовью к родине». Самого Давида увлекла эта волна пластического утилитаризма и в своей речи 1791 года он говорит: «Произведения искусства достигают своей цели не тем, что ласкают наш глаз. Примеры геройства и гражданских добродетелей, представленные взорам народа, должны возвышать его дух и пробуждать в нем страстное желание славы и самопожертвования на благо родины». С заменой патриотического идеализма этих слов народническим, под ними могли бы подписаться наши передвижники и такие теоретики утилитарного искусства, как Чернышевский и Писарев. Так далеко заступала тогдашняя Франция в область второй, «прикладной» тенденции

в искусстве. Но коренная пластическая традиция страны оставалась жива и, в конце концов, дала себя знать в том могуществе линии, которое отличает рисунок Давида (возможно ли забыть, раз увидав, его фигуру мертвого Марата, склонившегося в ванне?), и в гениальном изяществе рисунка у Рафаэля французского классицизма, Энгра,—простым очерком своих карандашных портретов достигавшего непередаваемой гармонии образов. Среди бурь и увлечений, политических переворотов искусство окрепло на новом пути—был укреплен основной, исходный его пункт: было совершено **з а в о е в а н и е л и н и и**, и когда Давид умирал, в дни Реставрации, изгнанныком в Бельгии (1825), французская школа уже стояла твердо на своей самобытной почве и развертывала далее особые тенденции, ей присущие,—последовательное разрешение формальных проблем.

Этот следующий шаг был сделан еще при жизни Давида. В глухие дни Реставрации в пределах живописи повеяло такой свободой, какую это искусство не имело в дни завоевания свобод политических. Один молодой человек, находившийся под влиянием английских художников, написал на большом полотне сцену из незадолго до того взволновавшего весь мир кораблекрушения. «Плот Медузы» **Ж е р и к о** (1791—1823), появившийся в Салоне 1819 года,—одна из тех «переломных» картин, которые никогда не забываются в истории искусства. Хотя здесь еще нет полного освобождения краски, заглушаемой мрачными тенями, и хотя академизм фигур еще приближает их к классическим полустатуям Давида, но уже самый сюжет—не отвлеченно-идеалистический, а выхваченный из самой реальной жизни, относительно яркая красочность, а главное, смелая картина **д в и ж е н и я**, столь противоположная неизменной **с т а т и к е** классиков,—все это давало впечатление полной революции в искусстве. Вокруг картины закипели ожесточенные споры, и тогда впервые наметилось (параллельно с литературой) зарождение **р о м а н т и ч е с к о й** школы, неудержимо выливавшейся в прямую противоположность классическому направлению: **п о к о й** там—здесь **д в и ж е**—

и и е; отвлеченное обобщение идеальных типов, как наследие античности, у классиков,—пылкое устремление к индивидуальному, напряженное искание своеобразности, «живопись события» у романтиков; скульптурность л и н и и — у первых, и подлинная почва живописи: расцвет к о л о р и т а — у вторых. Обе школы существовали первое время параллельно, не смешиваясь, и один и тот же «исторический» Салон 1824 г. видел решительный шаг вперед. Делакруа с его «Избиением на Хиосе» и последний подъем классицизма—дебютные успехи Энгра. Ранняя смерть Жерико не дала ему возможности выказать все свои силы, но еще при его жизни наметился его преемник, способный поддержать какую угодно борьбу.

Эжен Делакруа (1798—1863) остается в известном смысле величайшей художественной личностью новой Франции. Никакой другой художник не воплощал в себе так непосредственно и полно самой стихии живописного искусства, как этот возродитель колорита и вечный учитель всех последующих художественных школ Франции. Почти одинокий в свое время и лишь полупризнанный современной ему эпохой, или, вернее, признаваемый ею как-то против воли, этот могучий индивидуалист, больной и нервно-расстроенный как человек (этими чертами он напоминает нашего Достоевского), весь сосредоточенный в своем искусстве и как-то стихийно преданный ему, вел всю жизнь жестокую борьбу с самим собой, с условиями жизни, публикой, критикой, положением искусства, а более всего—с техническими трудностями и завоеваниями своего ремесла. Биография Делакруа производит определенное впечатление трагической жизни «героя», всегда в борьбе, всегда в движении, в достижении и упадке, и в вечном разладе с эпохой и действительностью. В своем контрасте со спокойной, классически-уравновешенной, увенчанной, хотя поздними, но бесспорными лаврами, жизнью Энгра, эта жизнь дает настоящий контраст романтического с классическим, наглядно показывая, как не случайно для «избранников судьбы» то или другое направление их творчества, и насколько это послед-

нее живыми корнями сплетено с фактической канвой их биографий. «Неистовый Орланд колорита», Делакруа, само собой разумеется, оставался совершенно непонятным для жрецов отходящего классицизма: уже Давид недоумевал, что за странная кисть писала «Ладью Данта» (1822); «Massacre de Scio» даже для Гро, самого романтического из классиков, в значительной мере толкнувшего Жерико и Делакруа на их путь, было «Massacre de la peinture» («Избиение живописи»); наконец, для Энгра величайший из романтиков был прямым воплощением нечистой силы: «тут кто-то был—здесь пахнет серой!», кричал он сторожу Салона, завидя вдали уходящего Делакруа. Так непримиримо стояли друг против друга оба лагеря—вечная судьба последовательных эстетических направлений, которая встретит нас и в дальнейшем. Так боролись между собой скульптурное и живописное мировосприятие—пафос линии и пафос краски.

В Москве есть, в Третьяковской галлерее (в зале иностранной живописи), небольшой набросок Делакруа: «После кораблекрушения». Несмотря на незначительность этого этюда, он дает некоторый намек на творчество великого колориста—намек во всяком случае больший, нежели рядом висящие работы Давида («Портрет Энгра») и Жерико («Мужская фигура»), или (на другой стене) рисунок Энгра («Мольер») дают о творчестве этих мастеров. Смутно улавливается в этой фосфорической зыби красочный динамизм неукротимого романтика, о котором никто не сказал лучше Ван-Гога: «Когда Делакруа пишет—это лев, терзающий свою добычу». Красочные достижения Делакруа, и особенно его исследования и опыты с дополнительными цветами, перешли по прямому наследству к позднейшей школе импрессионистов и нео-импрессионистов, составив тот общий фонд живописного понимания, из которого последовательно черпали новейшие поколения (о техническом развитии живописи в этом смысле см. имеющуюся в русском переводе книжку художника нео-импрессиониста П. Синьяка: «От Эж. Делакруа к нео-импрессионизму», Москва, Кнебель, 1913).

Казалось, что красочные триумфы Делакруа навсегда

поставили живописное искусство на его естественную дорогу и что прежний фетишизм линии уже невозможен. Он и не повторился, конечно, в своей классической крайности: живопись уже не возвращалась в вассальные отношения к своей старшей сестре—скульптуре. Но, тем не менее, она пережила новый кризис колорита, когда на смену поколению романтиков, определенно выступило молодое поколение реалистов. Отличительной чертой, прежде всего создавшей духовную и художественную оригинальность этого поколения, явилось тяготение к природе. Взамен фантастического или театрально-декоративного пейзажа романтиков, новая школа выставила реальный пейзаж—такой, какой художники находили вокруг себя, не в «красотах» восточных стран, а под небом своей Франции, в окрестностях Парижа. Перелом к модернизму — отличительная черта всякого реализма во всех областях духовной жизни—здесь впервые окончательно определился, как основной признак новой живописи. Ибо оба первых этапа, классический и романтический, еще сохраняли в своем преимущественном влечении, один к древнему миру, другой к восточному, характер академической отвлеченности и принципиальной отрешенности от окружающей действительности. Если Делакруа нашел, как он говорил, свой античный мир на Ближнем Востоке—в Алжире, Марокко, Турции и тогдашней Греции, то это было, в сущности, таким же духовным бегством на чужбину, как и римский пафос Давида или преданность Энгра традициям итальянского Возрождения. Реалисты были лишены всей этой культурной подпочвы и литературно-психологических симпатий. В сравнении со своими предшественниками, они выглядели своего рода «дикарями», вполне «новыми людьми», для которых художественный опыт начинался с них самих. В этом отношении положение их в высшей степени напоминает роль наших «передвижников»—разрыв с академическим классицизмом и брюлловским романтизмом, и их шумные «протесты» против всей прежней живописи. К довершению сходства, именно это течение было окрашено и во Франции тенденцией свое-