



ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)  
УДК 7.034.7  
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.006-021

**Панорама столетий**  
*Авторский цикл лекций*

**Panorama of Centuries**  
*Authorial Cycle of Lectures*

**А.И. ДЕМЧЕНКО**

*Международный центр  
комплексных художественных  
исследований  
Саратовская государственная  
консерватория имени Л.В. Собинова  
г. Саратов, Россия  
ORCID: 0000-0003-4544-4791  
alexdem43@mail.ru*

**ALEXANDER I. DEMCHENKO**

*International center  
for Comprehensive  
Art Research  
Saratov State  
L.V. Sobinov Conservatoire  
Saratov, Russia  
ORCID: 0000-0003-4544-4791  
alexdem43@mail.ru*

**Просвещение  
(вторая половина XVIII века).  
Горизонты света и разума.  
Очерк первый**

Суть публикуемого журналом цикла очерков состоит в том, что при максимальной компактности изложения в нём осуществляется сводный обзор основных явлений мировой художественной культуры, охваченной в целом как с точки зрения общеисторического процесса, так и в отношении различных видов творчества (литература, изобразительное искусство, архитектура, музыка, театр и кино). При этом преодолевается привычная рубрикация по национальным школам и разделение на отдельные виды искусства с присущей каждому из них жанровой спецификацией, что отвечает позитивным тенденциям глобализации и обеспечивает целостное видение художественных феноменов. Предусматривается поэтапное рассмотрение следующих художественно-

**The Enlightenment (the Second  
Half of the 18th Century).  
Horizons of Light and Mind.  
First Essay**

The essence of the series of essays published by the magazine is that with a maximum compactness of presentation it provides a summary of the main phenomena of world artistic culture covered in general, both from the point of view of the general historical process, and in relation to the various forms of art (literature, the visual arts, architecture, music, theater and cinema). At the same time, the usual categorization of national schools and division into separate types of art with the genre specification inherent in each of them is overcome, which meets the positive trends of globalization and provides a holistic view of artistic phenomena. The following artistic and historical periods are considered in a stepwise manner: the Ancient world, Antiquity, the Middle Ages, the Renaissance, the Baroque Period, the Enlightenment, Romanticism,

© Демченко А.И., 2021  
© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021  
© Alexander I. Demchenko, 2021  
© Publisher: Scholarly-Methodical Center "Innovation Art Studies," 2021

исторических периодов: Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм, Модерн I, Модерн II, Модерн III, Постмодерн и в качестве послесловия — «Золотой век русской художественной культуры».

**Ключевые слова:**

мировой художественный процесс, основные исторические периоды, Просвещение.

Post-Romanticism, the First Modern Period, the Second Modern Period, the Third Modern Period, the Postmodern Period, and as an afterword — “The Golden Age of Russian Artistic Culture”.

**Keywords:**

the world artistic process, the main historical periods, the Enlightenment.

*Для цитирования/For citation:*

Демченко А.И. Просвещение (вторая половина XVIII века). Горизонты света и разума. Очерк первый // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 6–21. DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.006-021.

**П**рипоминая исторические периоды, прошедшие перед нашим мысленным взором во время предыдущих обзоров (Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко), нетрудно сделать вывод о нарастающей интенсивности и ускорении художественного процесса: от многих тысячелетий Древнего мира до двух столетий Барокко. Переходя к следующему историческому измерению, мы уже вынуждены пользоваться более детальным членением.

Если брать это измерение в самом крупном плане, то ему с полным основанием можно дать название *Классическая эпоха*. Имеется в виду протяжённость с середины XVIII до рубежа XIX–XX веков.

*Классическая* — поскольку в это время в различных видах искусства создавалось то наследие, которое оказалось главной художественной сокровищницей человечества (прежде всего в области литературы и музыки).

И эта сокровищница настолько многомерна, что при определённом единстве и целостности данной эпохи приходится говорить о составляющих её трёх малых эпохах: *Просвещение* (вторая половина XVIII века), *Романтизм* (первая половина XIX века), *Постромантизм* (вторая по-

ловина XIX века) — их временные рамки обозначены самым приблизительным образом, а завершающий период Классической эпохи стал одновременно и исходным периодом текущей ныне эпохи (четыре десятилетия, 1890–1920-е годы).

Первая из этих малых эпох — *Просвещение*, длившаяся с середины XVIII до начала XIX века. Её название, принятое в русском лексиконе, весьма условно и требует больших оговорок. Не следует сбрасывать со счёта и прямое значение данного слова: действительно, немало в это время (в том числе и в искусстве) было нацелено на то, чтобы *просвещать*.

Однако французские просветители, которые ввели данное понятие, подразумевали нечто иное, значительно большее: *siècles des lumières* — *век света*, что в слове *свет* объединяло для них такие понятия, как добро, справедливость, гуманность, оптимизм, вера в прогресс и торжество разума, а также гармония и красота бытия.

Вот те категории, которые будут определяющими и для нас в осмыслении эпохи Просвещения.

Рассмотрение названных качеств начнём с того, что целый ряд явлений искусства Просвещения вызывает ассоциации с начальными ступенями человеческой

жизни (детство, отрочество, юность). И это можно понять, поскольку данная эпоха зарождалась в недрах предшествующего, постепенно «стареющего» и угасающего Барокко.

Шедшей ему на смену принципиально новой исторической формации предстояла большая эволюция вплоть до рубежа XX века — после Просвещения в формах Романтизма и Постромантизма, а на завершающем этапе — в формах позднеклассического искусства.

Вот почему её исходная фаза воспринимается как исток со всеми вытекающими отсюда особенностями. И, в свою очередь, наиболее ощутимым дух детства был на ранних стадиях эпохи Просвещения.

Представим себе фьябы (театральные сказки) итальянского драматурга **Карло Гоцци** (1720–1806): «Любовь к трём апельсинам», «Король-олень» и др. (это самое начало 1760-х годов). Они уходят своими корнями в фольклорную волшебную сказку, пронизаны жаждой чудес, фантазии и фантастики. Сам Гоцци так говорил о них: «*Вся эта смесь чудесного и забавного, всё ребячество этих сцен...*»

Другая, не менее характерная фигура — его соотечественник, композитор **Доменико Скарлатти** (1685–1757), сын Алессандро Скарлатти, наиболее видного представителя оперы-серия как ведущего музыкально-театрального жанра Барокко и ровесник И.С. Баха как самого крупного композитора того же времени.

Эпохе Барокко в какой-то части своего творчества принадлежал и Д. Скарлатти, но главное состояло в том, что он в числе первых открывал горизонты музыкального искусства Просвещения.

Центральный жанр его художественного наследия — сонаты для клавесина, и во многих из них великолепно передан дух детства, подчас даже младенчества с отвечающей этому гаммой настроений, с соответствующей спецификой психологии и поведения, раскрытой в музыкальных образах. Вот откуда столь значимый для сонат Скарлатти игровой характер и

частая смена состояний, нередко с неожиданными переходами «от смеха к слезам» и наоборот.

Во множестве его произведений действительно находим обаятельное и трогательное воспроизведение мира ребёнка, включая то, что можно назвать игрой «солнечных зайчиков». Обращает на себя внимание особая подвижность и непосредственность выражения, а также подчёркнутый миниатюризм (от формы до типа интонирования).

А с точки зрения нацеленности на перспективу не случайны явные переключки со стилистикой оперы-буффа — ведущего музыкально-театрального жанра Просвещения, порождённого именно этой эпохой. Подобные связи и предвосхищения особенно ощутимы в имитациях стремительной скороговорки, столь характерной для комической оперы.

Не меньший интерес к миру детства и юности испытывало изобразительное искусство. Прделаем обзор ряда работ в такой последовательности, чтобы сложилась своего рода возрастная иерархия с движением от младенчества к молодости.

Начнём с аллегии *французского* скульптора **Этьена Мориса Фальконэ** (1716–1791), о котором позже речь пойдёт как об авторе выдающегося *русского* монумента, со времён Пушкина известного под названием **Медный всадник**.

Изваянный им «**Амур**» (1757) выполнен так, что в образе крылатого бога любви с удивительным обаянием передана младенческая пора жизни. Именно в этом ключе обыгрываются присущие вездесущему Купидону игривость и лукавство. Причём в обрисовку мифологического существа очень многое привнесено от реальной природы: жест, призывающий хранить тайну, забавно вздёрнутый носик.

Переходим к портретному жанру, который пережил в эпоху Просвещения высокий расцвет. Во второй половине XVIII века впервые существенные позиции в мировом искусстве заняла ан-



глийская живопись (главным образом именно портретная), представленная в первую очередь именами *Джозуа Рейнолдса* (1723–1792) и *Томаса Гейнсборо* (1727–1788).

В «Портрете девочки» Рейнолдса превосходно передано очарование возраста. Естественность и непосредственность запечатлены в живо схваченной позе: девочка что-то увидела и протянутой рукой показывает на это «что-то» за пределы холста.

Теперь, минуя пока работы Гейнсборо, обратимся к одному из многочисленных детских портретов французского художника *Жана Батиста Перронно* (1715–1783). Название его картины «**Мальчик с книгой**» (1740-е годы) отчётливо ориентирует на атмосферу эпохи Просвещения как века знаний. Но вместе с тем это детство эпохи, и в соединении названных сторон возникает симбиоз, который находим, к примеру, в заголовке романа И.В. Гёте «*Годы учения Вильгельма Мейстера*».

Открытая книга — знак времени, знак тяги к знаниям. В облике мальчика светится любознательность, интерес к миру, открытость навстречу ему. Вдумчивость, устремлённый вперёд взгляд — всё выдаёт благие задатки серьёзной и гуманной природы. Простота одежды указывает на принадлежность к третьему сословию, которое составило цвет нации той эпохи.

Постепенно продвигаясь от детства к юности, обратимся к двум работам *Томаса Гейнсборо*, который был подлинным поэтом отроческой и юношеской поры.

Портрет «**Герцогиня де Бофорт**» (1770-е годы) даёт возможность убедиться в том, что Гейнсборо был несравненным колористом, добиваясь мягкого сияния жемчужно-серых и серебристо-голубых тонов (ил. 1). Он пользовался особой техникой живописного мазка, придающей изображению воздушность и переливчатую лёгкость, способной создать иллюзию живого мерцания взгляда, трепета губ, колебания складок ткани.



Ил. 1. Т. Гейнсборо. «Герцогиня де Бофорт» («Дама в голубом»).  
Ок. 1780. Холст, масло, 76×64.  
Государственный Эрмитаж,  
Санкт-Петербург, Россия

При всём аристократизме (это сквозит в живописно трактованной богатой ткани, в искусно выполненной высокой причёске, в безупречной красоте лица и линии плеч, в утончённости и безусловном благородстве) облик молодой леди дышит глубокой человечностью, душевной отзывчивостью и теплотой. Кроме того, художник сумел передать в своей модели сочетание интеллектуальности с чертами мечтательности — в блеске тёмных удлинённых глаз, в изумительной нежности лица.

Гейнсборо любил писать парные портреты супругов, братьев, сестёр, и мало

кому так удавалось передать внутреннюю связь близких людей.

Взять, к примеру, его картину «**Утренняя прогулка**» (1785), где портрет молодой четы исполнен в нежной гармонии тонов (стройная согласованность светлого и тёмного), в плавном, спокойном, мерном ритме движения, чем подчёркнуто присущее молодой паре чувство собственного достоинства, уверенность в себе и своей судьбе.

Этой гармоничности по-своему резонируют и собачка, преданно заглядывающая в лица хозяев, и пейзаж, который, как всегда у Гейнсборо, выступает «аккомпанементом» к характеру и настроению человека.

Продолжая «возрастной» обзор портретного жанра, обратимся к русской живописи, которая свой настоящий отсчёт начинала как раз во второй половине XVIII века и также обнаруживала сильнейшее тяготение к обрисовке молодой поры жизни.

Одно из первых известных имён — **Антон Лосенко** (1737–1773). Всмотримся в его портретную работу «**Актёр Ф.Г. Волков**» (1763). Преподносимое здесь изображение открытой, прямодушной, жизнерадостной натуры нелегко согласовать с данным Фёдору Волкову (1729–1763) торжественным титулом «отец русского театра» (В. Белинский). Однако, как мы знаем, действительно, инициатива и энергия именно этого человека позволили в 1750 году создать любительскую труппу в Ярославле, а затем на её основе в Петербурге — первый постоянный профессиональный русский публичный театр (1756).

Лосенко был художником классицистской ориентации, поэтому он с видимым интересом рисует одеяние актёра как героя высокой трагедии античного типа (с мечом, короной и маской в руках), однако куда важнее оказалось запечатление сути, переданной в лице: радостное приятие бытия, окрылённость, распахнутость навстречу жизненным горизонтам

(опять-таки несмотря на то, что портрет написан в последний год жизни Волкова, когда ему было далеко за тридцать). Вот что делает это изображение одним из символов середины XVIII столетия и эпохи Просвещения в целом.

В числе самых крупных русских портретистов того времени был **Владимир Боровиковский** (1757–1825). Особенно выразительны у него портреты юных девушек, где обычно господствуют идиллические настроения, которым отвечает гамма мягких, приглушённых тонов и лёгкое, прозрачное письмо.

Пожалуй, самая знаменитая его работа — «**Портрет М.И. Лопухиной**» (ил. 2). Удаче художника способствовал выбор модели с её исключительным обаянием. Портретируемая изображена на фоне окутанного дымкой сельского ландшафта с золотистыми колосьями ржи и голубыми васильками. Она как бы прорастает из этого природного окружения, и сама — словно цветок (так раскрывается тема расцветающей юности). Светлый цветовой строй картины с характерной для него мягкостью и плавностью тональных переходов поддерживает ощущение лиризма и задушевности.

В долгой и нелёгкой истории человечества эпоху Просвещения можно считать одним из редких счастливых мгновений (до этого такое было на пиках эволюции Античности и Ренессанса). Нередко говорят об иллюзиях просветителей, которые не разглядели тех или иных противоречий, таящихся в их времени. Но стоит отметить и другое — сознательную жизненную установку эпохи на бодрый и оптимистичный жизненный тонус.

Французский драматург **Пьер Огюстен Бомарше** (1732–1799) в своём литературном «автопортрете» подчёркивал: «*Я всегда весел, с одинаковой страстью отдаюсь и труду и развлечению, в несчастье сохраняю неколебимое спокойствие*».

Примерно ту же «философию жизни» передаёт он и своему любимцу Фигаро — в трилогии пьес, связанных





Ил. 2. В. Боровиковский. «Портрет М.И. Лопухиной».

1797. Холст, масло. 73,5×59.

Третьяковская галерея, Москва, Россия

с этим персонажем (во Франции это имя произносят *Фигаро*, но в данном случае будем придерживаться общеевропейской традиции, установленной операми Моцарта и Россини на сюжеты Бомарше).

Ту же лёгкость нрава по-своему передавало и музыкальное искусство. Показательным произведением в этом отношении можно считать получивший самую широкую известность «**Менуэт**» итальянского композитора *Луиджи*

*Боккерини* (в своём исходном виде это была одна из частей Струнного квинтета *Ми мажор* ор. 13 № 5). Менуэт как танцевальный жанр был во второй половине XVIII века особенно популярным, и значимость его подтверждается тем, что он вошёл в состав симфонии в качестве одной из частей. Эпоха как бы «подтанцовывала», и это служило свидетельством её лёгкой, радостной настроенности. Кроме того, развивая в новых историче-

ских условиях черты галантного стиля (рококо), менуэт в своих ритмах претворял дух светской учтивости, изящества, грациозности.

Но сквозь ритм менуэта у Боккерини отчётливо прослушиваются и признаки другого жанра, который сплошь и рядом встречается в музыке этого времени. Речь идёт о серенаде, которая обычно служила тогда выражению особой прелести и очарования жизни, передавая чувство восхищения и обожания. И заметим: играют только струнные — основная опора оркестровой музыки Просвещения, ведь они более других инструментов способны к мягкому, нежному, глубоко человеческому звучанию.

В «Менуэте» Боккерини можно почувствовать и ту особую пластичность, которая шла от «сладкозвучной» итальянской кантилены. Но аналогичное качество было столь же присуще, к примеру, и таким австрийским композиторам, как **Франц Йозеф Гайдн** (1732–1809) и **Вольфганг Амадей Моцарт** (1756–1791). Достаточно на этот счёт услышать **Дивертисмент № 1**, написанный Моцартом для струнного оркестра.

Подобные многочастные композиции называли либо дивертисментами, либо серенадами, что означало примерно одно и то же. И I часть этого дивертисмента — именно серенада, передающая радостное упоение жизненными утехами. Примечательно также использование тональности *Ре мажор*, в которой написано множество произведений Моцарта и которая у него чаще всего наделена мягким, но лучезарным сиянием. Этот *Ре мажор* и эту музыку можно считать символом второй половины XVIII века. При всём изяществе здесь переданы и пылкость юношеского чувства, энергия, окрылённость (хорошо ощутим полётный характер ритмического движения).

Этот упоительный восторг жизни, эту пылкость молодых чувств несла в себе и лирика раннего **Иоганна Вольфганга Гёте** (1749–1832). Мы говорим раннего, поскольку наследие великого немецкого

писателя, прожившего долгую жизнь, в немалой степени принадлежит и следующей эпохе, эпохе Романтизма (первая половина XIX века), но в данном случае имеется в виду начальная фаза его творчества в рамках эпохи Просвещения.

Главная тема Гёте — сила любви, о которой он говорит горячо, открыто, не тая чувственного пыла и нередко с улыбкой. Примером подобного рода может послужить баллада «**Спасение**» (1774), которая к тому же являет собой образец радостно-полнокровного жизнеощущения и удивительной лёгкости нрава.

Полукомедийный поворот этой баллады подводит нас к рассмотрению комедии вообще и комической оперы в частности.

Жанр *комедии* давал возможность наиболее органично выразить жизнелюбие и весёлость эпохи. О его значимости говорят знаменитые фамилии четырёх комедиографов, представлявших различные национальные ветви театральной драматургии: Италия — **Гольдони**, Франция — **Бомарше**, Англия — **Шеридан**, Россия — **Фонвизин**.

О популярности этого жанра свидетельствует наблюдение Гёте, который посетил один из спектаклей в Венеции (ставилась пьеса Гольдони «Кьоджинские перепалки»): «*Такого буйного веселья, которое охватило публику, узнавшую себя и себе подобных в столь правдивом изображении, я сроду не видывал. Хохот и восторженные восклицания не умолкали*».

Как видим, характерной для комедии живости действия соответствовала исключительная живость и непосредственность реакции зрителей, а также свойственная им поразительная жажда смеха.

Примерно то же было и с *комической оперой*, любимейшим жанром всех слоёв публики. В первую очередь это касалось итальянской оперы-буффа (ит. *buffa* — смешная, комическая). Показателен триумф оперы итальянского композитора **Доменико Чимарозы** (1749–1801) «**Тайный брак**». На её премьере в Вене в 1792 году воодушевление

зрителей, среди которых находился и австрийский император Леопольд, было настолько велико, что они потребовали повторить оперу целиком. Желание публики было удовлетворено: артистам дали ужин, они сыграли спектакль ещё раз — представление закончилось глубокой ночью. Затем в течение трёх недель опера шла ежедневно. На родине композитора, в Неаполе, спектакль прошёл 112 раз подряд.

Слушая, допустим, **мужской дуэт из II действия** этой оперы, легко понять, что такое *buffa*. Это прежде всего жанрово-бытовое, характерное и характеристическое начало, это комедийные стороны повседневной жизни, поданные очень живо и динамично. В данном случае музыкальными средствами воспроизводится забавная перебранка двух мужских персонажей: в частности один из них настойчиво повторяет *si*, то есть *да*, а другой одновременно и не менее настойчиво отрицает — *no*, то есть *нет*.

И совершенно очевидно, что используемый здесь набор типичных звуковых формул итальянской оперы-буффа исходит от интонаций обыденной разговорной речи. Но при всём том поддерживается определённый уровень тонкости, изящества изъяснения — то, что в Италии обозначают словом *gratia*.

Наряду с господствовавшей тогда во всём мире итальянской оперой-буффа достаточно плодотворно развивались и другие национальные варианты комической оперы. Один из них — австро-немецкий *зінгшпиль* (нем. *петь* + *играть*, то есть *игра с пением*). Его формальный признак — перемежающиеся друг друга вокальные сцены и разговорные диалоги (в то время как в опере-буффа всё основано на пении). Но главное отличие состояло в национальной характерности слова и музыки.

Вершиной развития зингшпиля справедливо считается «**Волшебная флейта**» **Моцарта**, где превосходно передано именно это, то есть национальный характер и национальный склад речи. И

в данном случае для понимания специфики жанра едва ли не достаточно прослушать **Арию Папагэно**. До известной степени комедийным воспринимается здесь уже торжественно заявленное обозначение *ария*. На самом деле это просто песня, даже песенка, что соответствует фольклорно-комедийному облику данного персонажа. И текст, и музыка отличаются ярко выраженным национальным колоритом, передавая простодушие, лёгкость и весёлость нрава, а также склонность прихвастнуть (в этом отношении обращает на себя внимание «залихватское» высвистывание флейты).

Идеалы света, разума и гармонии, которыми руководствовалась эпоха Просвещения, с наибольшей явственностью были воплощены в лучших созданиях *классицизма*. Как художественное направление он сложился в предшествующую эпоху Барокко (главным образом в XVII столетии). Пережив упадок в первой половине XVIII века, классицизм возродился во второй половине этого столетия, и теперь, на следующей исторической стадии, его принципы были поставлены на службу запросам и требованиям новой эпохи.

Вот почему для различения этих хронологически разных этапов обычно вводятся дополнительные обозначения: *барочный* классицизм (XVII век) и *просветительский* классицизм (вторая половина XVIII века с его продолжением вплоть до середины XIX).

В своём эстетическом самоутверждении новая эпоха нуждалась в таких категориях, как масштабность, ясность и рациональность композиции, строгость и благородство форм, возвышенность и красота образа. Всё это предоставил ей обновлённый классицизм.

Наиболее значительно и впечатляюще он заявил о себе в *архитектуре*. А здесь, в свою очередь, наиболее крупные инициативы были связаны с новыми подходами в области *градостроительства*.

Целый ряд больших и малых населённых пунктов застраивается и перестраи-



вается в соответствии с представлениями о стройном и упорядоченном облике европейского города, по единому замыслу и в различных вариантах регулярной планировки.

Именно в это время в ходе интенсивнейшего проектирования и строительства в один из красивейших городов мира превращается *Петербург* (Санкт-Петербург), приобретая законченно классический облик. Обратимся к некоторым его панорамам.

Если с высоты птичьего полёта бросить взгляд от Адмиралтейства на северо-восток, то обнаружится, что в этой части северной столицы в качестве градостроительной доминанты высится Петропавловская крепость. С той стороны, откуда открывается данная панорама, есть и другие позднее возникшие высоты: шпиль Адмиралтейства и купол Исаакиевского собора.

Вглядываясь в открывающуюся панораму, легко ощутить, что город был задуман и развивался как гармоничная система зданий различного назначения (главным образом дворцового типа), гранитных набережных, мостов, парков, скверов, памятников и других мемориальных сооружений.

Вместе с тем, если мы будем смотреть на ту же Петропавловскую крепость со стороны Инженерного (Михайловского) замка, то обнаружим, что геометрическая строгость прямых линий нарушается «зигзагами» отдельных магистралей. То есть при всей регулярности архитектурная композиция отличается чувством свободы, раскованностью фантазии.

Один из самых знаменитых петербургских ансамблей — Стрелка Васильевского острова. Иногда можно встретить неточное указание на то, что единственным проектировщиком этого ансамбля был *Томá де Томóн* — на самом деле он работал вместе с выдающимся русским архитектором *Андреем Захаровым*, автором проекта Адмиралтейства.

Обращает на себя внимание здание в центре этой архитектурной композиции. Перед нами Биржа, скорее похожая на храм или театр. Это очень характерно: даже деловые здания или сугубо утилитарные постройки (вплоть до конюшен) архитекторы-классицисты эстетизировали, придавая им торжественно-импозантный облик и тем самым превращая в памятники зодчества.

Кроме того, данная панорама напоминает нам об эпитетах, относимых к Петербургу — «Северная Пальмира», «Северная Венеция». Простирающаяся водная гладь, обилие каналов дополнялись атрибутикой морской столицы — здесь в качестве её символов выступают знаменитые Ростральные колонны.

Архитектурный классицизм времён Просвещения по-прежнему (как и классицизм эпохи Барокко) норму и образец для себя находил в античном искусстве, а также в стиле ренессанс с характерным для них использованием ордерной системы (колонны, пилястры, портики), совершенством пропорций и общей гармоничностью облика. Но теперь зодчие чаще всего стремились к величавой простоте и строгости форм (к примеру, гладь стен они нередко оставляли без украшений). Движение к такому, по-новому трактуемому классицизму началось во Франции (отсюда вообще исходили многие художественные инициативы данной эпохи).

**Пантеон** в Париже *Жермен Суфло* возводил в 1755–1789 годах как церковь Сент-Женевьев, но в 1791 году это здание было превращено в усыпальницу великих людей Франции. Оно увенчано грандиозным куполом на барабане, окружённом колоннами. Данное композиционное решение вызовет затем массу подражаний, в том числе в таких сооружениях, как Капитолий в Вашингтоне и Исаакиевский собор в Петербурге.

Фасад украшен шестиколонным портиком с фронтоном. Остальные стены оставлены глухими, что вместе с ясно-

стью членений придаёт Пантеону особую строгость и монументальность.

В опоре на классицизм подобного типа складывалось зодчество второй половины XVIII, а затем и XIX века в тех странах, которые на данной исторической фазе выдвигались на переднюю линию жизни мирового сообщества. Имеются в виду Россия и Соединённые Штаты Америки.

Архитектурным символом становления второй из этих стран стал **Капитолий** в Вашингтоне — строился с 1793 года, архитекторы **Уильям Тёрнтон** (1759–1828) и **Чарлз Бэлфинч** (1763–1844). Как известно, Капитолий — название одного из холмов, на которых когда-то возник Рим. На Капитолии проходили заседания римского сената, вот почему это название в Америке употребили в качестве обозначения здания Конгресса. Кроме того, данным названием подчёркнута и ориентация на Античность римских времён.

Незадолго до начала строительства Капитолия закончилась Война за независимость (в сущности, это была буржуазная революция), которая дала немало импульсов будущей Французской революции, так много значившей для эпохи Просвещения.

С этого момента начиналась подлинная история Соединённых Штатов, а также и самобытная художественная культура этой страны, и великолепное, сияющее белизной здание Капитолия стало олицетворением нового, демократического уклада жизни.

Праздничный, светоносный характер классицистской архитектуры по-своему воплощал ярко жизнелюбивую настроенность времени. Подобное в обилии находим в русских образцах этого стиля, в том числе в одной из лучших построек **Василия Баженова** (1737 или 1738–1799), какой стал **Дом Пашкова** в Москве (1784–1786, назван по фамилии первого владельца) (ил. 3).

В центре этого сооружения дворцового типа находится трёхэтажный корпус, увенчанный высоким, стройным бельве-



Ил. 3. В. Баженов. Дом Пашкова.

1784–1786.

Москва, Россия

дёрном (бельведер — надстройка над зданием, обычно круглая в плане). По сторонам от центрального корпуса располагаются два двухэтажных флигеля.

Все три фасада украшены нарядными портиками, пилястрами, скульптурой (вазы, статуи) и лепниной. У флигелей — стоящие на земле гладкие колонны ионического ордера, центральный корпус — с колоннадой коринфского ордера, объединяющей второй и третий этажи.

Характерная для архитектуры классицизма полная симметричность вырастает здесь в принцип резонанса: основные элементы (например, колоннада) проектируются на разных уровнях, восходя от нижних объёмов к венчающему центральный фасад бельведеру.

Кроме того, что само по себе здание эффектно расположено на гребне холма, оно своими пропорциями как бы возносится ввысь. Таким образом, при всей значительности и монументальности, эта постройка одновременно отличается исключительной лёгкостью, изяществом и праздничной живописностью.

С той же точки зрения достигнутых в классицистской архитектуре идеалов света, гармонии и красоты очень показательны **Павловск**, завершивший блистательную историю дворцово-парковых ансамблей, находящихся близ Петербурга (Царское Село, Петергоф, Ораниенбаум).

Этот один из лучших памятников классицизма создавался в 27-ми

километрах от столицы в основном в 1782–1786 годах по проекту выходца из Шотландии **Чарльза Камерона** (1730-е –1812). Замысел создания ансамбля относится к 1777 году, когда Екатерина II решила построить загородную летнюю резиденцию для своего сына, будущего (с 1796 года) императора Павла I.

Достраивал комплекс в 1796–1799 годах архитектор **Виктор Брэнна**, а после пожара 1803 года — **Андрей Воронихин**. Напомним некоторые достопримечательности этого ансамбля, стройные и ясные пропорции которого соразмерны человеку, что было важнейшим принципом классицизма Просвещения.

Одна из идей проектируемого дворца состояла в том, чтобы в разных помещениях воссоздать различные классические архитектурные стили — разумеется, в свободной интерпретации и в подчинении стилевой доминанте дворцового стиля второй половины XVIII века.

Допустим, **Греческий зал** как один из парадных залов дворца напоминает античный храм. Особую торжественность этому помещению придают строгие архитектурные пропорции и ряд тёмно-зелёных колонн коринфского ордера, между которыми свисают мраморные чаши-светильники в форме римских масляных ламп.

Другой пример — **Библиотека**. Это помещение камерного назначения, и здесь хорошо заметно, что при всей простоте интерьеры отличаются изяществом отделки. Столь же ощутимы гармоничная соразмерность, благородство и возвышенная красота общего облика.

В парковом окружении дворца сочетаются принципы *пейзажного*, или так называемого *английского* парка, и *регулярного*, или так называемого *французского* парка.

При выходе из дворца во двор располагаются **Большие круги**, и в данном случае перед нами второй тип садово-парковой архитектуры, основанный на чётких геометризованных линиях. Цветники, га-

зоны и боскеты (боскет — кустарник, выстриженный в виде ровных стенок) разбиты именно в геометрических формах.

Среди многочисленных построек в свободной, «английской» парковой зоне особенно примечателен **храм Дружбы** (ил. 4). Его пропорции органично связаны с характером окружающей природы.



Ил. 4. Ч. Камерон. Храм Дружбы.  
1781–1784.

Павловск, Ленинградская область, Россия

Мягкость очертаний этого круглого по своей конфигурации павильона, венчающий его «скромный» пологий купол, белизна строгих дорических колонн, подчёркиваемая зеленью деревьев, и то, наконец, что он стоит на берегу реки, через которую перекинут изящный мостик, — всё вместе взятое даёт идеальное представление о категориях света, гармонии, разума, душевной чистоты и естественности.

В некотором роде это создание Камерона можно считать символом эпохи Просвещения.

Скульптура просветительского классицизма своим долгом считала утверждение идеально-возвышенного в человеке. Примечательно, что мастера этого времени работали в основном в мраморе, добиваясь гладко отполированной, сияющей поверхности материала и тем самым воплощая идею света, светоносности.



Для примера обратимся к одной из работ уже упоминавшегося **Фальконе**, который более всего прославился монументальным памятником Петру I в Петербурге, но во Франции был известен главным образом как создатель изящных скульптурных композиций.

С точки зрения требований классицизма его «**Аллегория Зимы**» совершенно превосходна: и по воссозданию идеальной женской красоты, и по виртуозной обработке мрамора, излучающего мягкий свет. Но характерно, что при всей соотнесённости с античной и ренессансной пластикой здесь явственно проступают черты современницы скульптора — миловидные и грациозные черты реальной женщины его времени, живая прелесть человеческого естества (это хорошо ощутимо и в особой свободе, естественности позы).

В опоре на принципы классицизма мастера пластики умели передавать не только античные и аллегорические мотивы, но и облик конкретного современника — разумеется, придавая этому облику черты возвышенности. В качестве образцов такого «актуализирующего классицизма» рассмотрим характерные работы **Жана Гудона** (1741–1828, Франция) и **Федота Шубина** (1740–1805, Россия).

В портретной статуе «**Вольтер**» («Вольтер в кресле», 1781) Гудон осуществляет классицистское возвышение модели в частности посредством того, что великий просветитель, подобно античному философу, задрапирован в ниспадающую тогу — широкие складки одеяния целиком покрывают фигуру, что придаёт статуе необходимую обобщённость формы (ил. 5).

Отмечены ум, всепонимание, доброта и живость характера, которую Вольтер сохранил до самых преклонных лет (когда он позировал Гудону, ему было 84 года). Эта живость передана не только в мимике лица, но и в позе: писатель повернулся к воображаемому собеседнику, руки помогают воссоздаваемому движению.



Ил. 5. Ж. Гудон. Вольтер  
1778. Терракота.  
Музей Фабра, Монпелье, Франция

С творчеством Шубина связаны высшие завоевания русского скульптурного портрета того времени. Этого мастера отличали изумительная отточенность в работе с мрамором, умение остро и метко передать мимику лица, взгляд, посадку головы. Вот и в «**Бюсте А.М. Голицына**» (1775) — энергичный поворот головы, лицо, излучающее ум, и отмечающая живость характера лёгкая, скользкая на губах улыбка. Перед нами не церемонный вельможа, а живой человек, открытый впечатлениям мира, непосредственно реагирующий на них.

Вместе с тем присутствует и необходимое для классицистского портрета возвышение образа — более всего через мастерски изображенные аксессуары: парик, ордена, ткань одеяния в духе римского патриция (конечно же, у этого русского царедворца в жизни был иной костюм).

Многokратно отмечавшаяся выше живость характера была одним из свойств, определявших столь присущий эпохе Просвещения *динамизм* жизненных проявлений.

Это качество в музыкальном искусстве центральной фазы эпохи (1770–1780-е годы) наиболее ярко выразил **Моцарт**, прежде всего в своих операх. Самые значительные из них — «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан» и «Волшебная флейта». О «Волшебной флейте» уже говорилось, а в двух других главные герои как раз и наделены особой живостью нрава, избытком жизненной энергии. Что касается первой из них, то всё это было заложено в «первоисточнике» — комедии **Бомарше**, название которой переводят несколько иначе: «Женитьба Фигаро». А. Герцен об этой пьесе отзывался так: «*В ней всё живо, всё трепещет, пышет огнём*». Драматург задаёт действию невиданный дотоле темп — в этой стремительной динамике действия и выражение энергии, и воплощение задора, веселья, остроумия.

У Моцарта подобные качества ещё бо́льшую интенсивность приобрели в опере «**Дон Жуан**». И опять-таки, чтобы явно почувствовать это, достаточно прослушать из неё **финал I действия**.

Вообще финалы в операх второй половины XVIII века обычно конденсировали в себе самое характерное для предшествующего действия, становились сгустком энергии и средоточием умонастроений, свойственных персонажам. Такое происходит и в названном финале моцартовской оперы, где всё предстаёт на пределе живости и стремительности, где средствами виртуознейшего вокально-оркестрового письма воссоздаётся бурлящий водоворот жизни, её множественный «контрапункт».

Как видим, насколько можно судить по свидетельствам художественного творчества, преобладающей уравновешенности жизненных проявлений порой сопутствовал чрезвычайно интенсивный напор энергии и динамизма.

Примерно такую же ситуацию находим и в соотношении как бы противостоящих друг другу категорий разума и чувства.

Конечно же, эпоха Просвещения, как её обычно определяют, — *век разума*. Но с разумом, особенно когда он приобретал формы рационализма и рассудочности, на всём протяжении второй половины XVIII века спорило чувство. И это вылилось в целое художественное направление, которое стали именовать *сентиментализмом* (от фр. *sentiment* — чувство, чувственность).

Сентиментализм взывал к сердцу, утверждал примат эмоционального начала, погружал в мир внутренней жизни. Мерилом оценки человека становится не столько его разумность, сколько доброта, чувствительность его души, способность отозваться на беды и радости другого человека.

В искусстве сентиментализма на первый план выдвигалось умение взволновать и растрогать, вызвать сопереживание зрителя, слушателя, читателя. Вслушаемся в первые строки повести «**Бедная Лиза**», принадлежащей перу основоположника русского сентиментализма **Николая Карамзина** (1766–1826): «*Ах! я люблю те предметы, которые трогают моё сердце и заставляют меня проливать слёзы нежной любви!*» В этом восклицании — корень и суть сентиментализма.

Важнейшим его истоком считается роман «**Новая Элоиза**» (1761). Создатель данного романа, великий просветитель **Жан Жак Руссо** (1712–1778) говорил: «*Человек велик своим чувством*». Именно он утвердил принципы эпистолярного жанра (роман в письмах). Жанр этот приобрёл самое широкое хождение, поскольку давал возможность раскрыть душу, поведать о сокровенном. И, кроме того, он позволял добиваться особой объёмности изображения: нередко на одну ситуацию отзывались в своих письмах несколько персонажей, что давало множественную картину происходящего.

Подчас какая-либо тема или жизненная ситуация порождает на страницах романа «Новая Элоиза» настоящие диспуты. Допустим, в момент отчаяния герой этого повествования намерен покончить с собой, тщательно аргументируя возможность такого выхода из критических обстоятельств. А друг отвечает ему письмом, полным мудрых возражений и советов.

Краеугольное основание сентиментализма — любовь. Она всё освещает и всему даёт оправдание. Примечательно повествуется о ней в балладе шотландского поэта **Роберта Бёрнса** (1759–1796) «**Возвращение солдата**». Речь ведётся от лица его главного героя — самого обыкновенного человека, но способного на подлинную проникновенность чувств. Сила и красота воплощённого в данной балладе чувства несомненна. И столь же несомненна глубина раскрытия смысла происходящего, чего так впечатляюще умел добиваться этот истинно народный поэт Шотландии.

Допустим, в начале стихотворения он несколькими лаконичными фразами передаёт трагизм последствий только что отгремевших событий («*Умолк тяжёлый гром войны, // И мир сияет снова. // Поля и сёла сожжены, // И дети ищут крова*»).

В одной из строф находим сдержанно-сентиментальный штрих, а в последующих строках — яркую психологическую находку («*С ресниц смахнул я капли слёз, // И, голос изменяя, // Я задал девушке вопрос, // Какой и сам не знаю*»).

Теперь имеет смысл вслушаться в то, как с позиций сентиментализма мог раскрыть это чувство австрийский композитор **Кристоф Виллибальд Глюк** (1714–1787) в своей опере «**Орфей и Эвридика**» (1762). В её **заключительной сцене** после всех перенесённых страданий, подытоживая смысл предшествующего действия, основные персонажи оперы (их всего трое, включая Амура, который всем, чем можно, служил Орфею и Эвридике) вдохновенно воспевают силу всепобеждающего чувства.

Лирическая проникновенность интонаций и их «сладкозвучие», свойственное музыкальному сентиментализму (резонируя тексту — «*О, любовь! Как чудесен сладкий звон твоих цепей...*»), усиливается чуткой трепетностью контрапункта повторяющейся оркестровой фразы, которая в то же время придаёт общему звучанию и дух возвышенной поэтичности.

**(Окончание следует)**

## ЛИТЕРАТУРА

1. Величие здравого смысла: Человек эпохи Просвещения. М.: Просвещение, 2017. 288 с.
2. Всемирная история. Средние века. Возрождение и реформация. Эпоха Просвещения. М.: Харвест, 2013. 871 с.
3. Длугач Т. Три портрета эпохи Просвещения. Монтескьё. Вольтер. Руссо. М.: ИФ РАН, 2013. 355 с.
4. Европейская поэтика от Античности до эпохи Просвещения. М.: Издательство Кулагиной, 2010. 512 с.
5. Зарубежная литература и культура эпохи Просвещения. М.: Академия, 2010. 240 с.
6. Кассирер Э. Философия Просвещения. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 400 с.
7. Огурцов А. Философия науки эпохи Просвещения. М.: Институт философии РАН, 2013. 216 с.
8. Соколов В. Антология мировой философии. Европейская философия от эпохи Возрождения до эпохи Просвещения. М.: Академический проект, 2015. 810 с.
9. Федотов В. Просветы и тени русской культуры эпохи Просвещения XVIII — нач. XIX вв. М.: Спутник, 2013. 108 с.



10. Федотова Е. Век Просвещения. Диалог философии и искусства. М.: Воскресный день, 2013. 384 с.
11. Шахов А. Вольтер и его время. Философия эпохи Просвещения. М.: Либроком, 2013. 360 с.
12. Brewer D. *The Enlightenment Past: reconstructing eighteenth-century French thought*. LORUSSO S.: STUDI FRANCESI, 2009. 400 p.
13. Chisick H. *Historical Dictionary of the Enlightenment Hardcover*. Scarecrow Press. 552 p.
14. Dupré L. *The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern*. Yale University Press, 2004. 416 p.
15. Edelstein D. *The Enlightenment: A Genealogy*. University of Chicago Press, 2010. 209 p.
16. Enlightenment. *Encyclopædia Britannica*. The Editors of Encyclopædia Britannica, 2016, pp. 428–452.
17. Fitzpatrick M. et al. *The Enlightenment World*. London; New York: Routledge, 2004. 714 p.
18. Gay P. *The Enlightenment: An Interpretation*. W.W. Norton & Company, 1996. 680 p.
19. Goodman D. *The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment*. Books About Books, 1994. 352 p.
20. Hesmyr A. *From Enlightenment to Romanticism in 18th Century Europe*. Kindle Edition, 2018. 177 p.
21. Jacob M. *Enlightenment: A Brief History with Documents*. Bedford Books, 2016. 237 p.
22. Lehner U. *Women, Catholicism and Enlightenment*. London: Routledge, 2017. 248 p.
23. Outram D. *Panorama of the Enlightenment*. Getty Publications, 2006. 320 p.
24. Pagden A. *The Enlightenment: And Why it Still Matters*. Oxford University Press, 2013. 436 p.
25. Roche D. *France in the Enlightenment*. Cambridge: Harvard University Press, 1998. 723 p.
26. Sarmant T. *Histoire de Paris: Politique, urbanisme, civilisation*. Editions Jean-Paul Gisserot, 2012. 254 p.
27. Till N. *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue, and Beauty in Mozart's Operas*. New York: W.W. Norton, 1993. 384 p.
28. Warman C. et al. *Tolerance: The Beacon of the Enlightenment*. Cambridge: Open Book Publishers, 2016. 428 p.
29. Zafirovski M. *The Enlightenment and Its Effects on Modern Society*. Springer, 2010. 367 p.

---

#### Об авторе:

**Демченко Александр Иванович**, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Международного Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия),  
**ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru

---

## REFERENCES

1. *Velichie zdravogo smysla: Chelovek epokhi Prosveshcheniya* [The Greatness of Common Sense: the Man of the Age of Enlightenment]. Moscow: Prosveshchenie, 2017. 288 p.
2. *Vsemirnaya istoriya. Srednie veka. Vozrozhdenie i reformatsiya. Epokha Prosveshcheniya* [World History. The Middle Ages. The Renaissance and the Reformation. The Age of Enlightenment]. Moscow: Kharvest, 2013. 871 p.
3. Dlugach T. *Tri portreta epokhi Prosveshcheniya. Montesk'e. Vol'ter. Russo* [Three Portraits of the Age of Enlightenment. Montesquieu. Voltaire. Russo]. Moscow: Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, 2013. 355 p.
4. *Evropeyskaya poetika ot Antichnosti do epokhi Prosveshcheniya* [European Poetics from Antiquity to the Age of Enlightenment]. Moscow: Kulagina Publishing House, 2010. 512 p.
5. *Zarubezhnaya literatura i kul'tura epokhi Prosveshcheniya* [Literature from Outside of Russia and the Culture of the Enlightenment]. Moscow: Akademiya, 2010. 240 p.

6. Kassirer E. *Filosofiya Prosveshcheniya* [Cassirer E. The Philosophy of the Enlightenment]. Moscow: The Center for Humanitarian Initiatives, 2013. 400 p.
7. Ogurtsov A. *Filosofiya nauki epokhi Prosveshcheniya* [The Philosophy of Science of the Age of Enlightenment]. Moscow: Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, 2013. 216 p.
8. Sokolov V. *Antologiya mirovoy filosofii. Evropeyskaya filosofiya ot epokhi Vozrozhdeniya do epokhi Prosveshcheniya* [Anthology of World Philosophy. European Philosophy from the Renaissance to the Age of Enlightenment]. Moscow: Akademicheskiy proekt, 2015. 810 p.
9. Fedotov V. *Prosvety i teni russkoy kul'tury epokhi Prosveshcheniya XVIII — nach. XIX vv.* [Clearances and Shadows of Russian Culture of the Enlightenment of the 18th and Early 19th Centuries]. Moscow: Sputnik, 2013. 108 p.
10. Fedotova E. *Vek Prosveshcheniya. Dialog filosofii i iskusstva* [The Age of Enlightenment. A Dialogue between Philosophy and Art]. Moscow: Voskresnyy den', 2013. 384 p.
11. Shakhov A. *Vol'ter i ego vremya. Filosofiya epokhi Prosveshcheniya* [Voltaire and His Time. The Philosophy of the Enlightenment]. Moscow: Librokom, 2013. 360 p.
12. Brewer D. *The Enlightenment Past: reconstructing eighteenth-century French thought*. LORUSSO S.: STUDI FRANCESI, 2009. 400 p.
13. Chisick H. *Historical Dictionary of the Enlightenment Hardcover*. Scarecrow Press. 552 p.
14. Dupré L. *The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern*. Yale University Press, 2004. 416 p.
15. Edelstein D. *The Enlightenment: A Genealogy*. University of Chicago Press, 2010. 209 p.
16. Enlightenment. *Encyclopædia Britannica*. The Editors of Encyclopædia Britannica, 2016, pp. 428–452.
17. Fitzpatrick M. et al. *The Enlightenment World*. London; New York: Routledge, 2004. 714 p.
18. Gay P. *The Enlightenment: An Interpretation*. W.W. Norton & Company, 1996. 680 p.
19. Goodman D. *The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment*. Books About Books, 1994. 352 p.
20. Hesmyr A. *From Enlightenment to Romanticism in 18th Century Europe*. Kindle Edition, 2018. 177 p.
21. Jacob M. *Enlightenment: A Brief History with Documents*. Bedford Books, 2016. 237 p.
22. Lehner U. *Women, Catholicism and Enlightenment*. London: Routledge, 2017. 248 p.
23. Outram D. *Panorama of the Enlightenment*. Getty Publications, 2006. 320 p.
24. Pagden A. *The Enlightenment: And Why it Still Matters*. Oxford University Press, 2013. 436 p.
25. Roche D. *France in the Enlightenment*. Cambridge: Harvard University Press, 1998. 723 p.
26. Sarmant T. *Histoire de Paris: Politique, urbanisme, civilisation*. Editions Jean-Paul Gisserot, 2012. 254 p.
27. Till N. *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue, and Beauty in Mozart's Operas*. New York: W.W. Norton, 1993. 384 p.
28. Warman C. et al. *Tolerance: The Beacon of the Enlightenment*. Cambridge: Open Book Publishers, 2016. 428 p.
29. Zafirovski M. *The Enlightenment and Its Effects on Modern Society*. Springer, 2010. 367 p.

---

*About the author:*

**Alexander I. Demchenko**, Dr.Sci. (Arts), Professor, Chief Research Associate of the International Center for Comprehensive Art Studies, Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire (410012, Saratov, Russia)  
**ORCID: 0000-0003-4544-4791**, alexdem43@mail.ru

---

