

УДК 78.071.1

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.006-019>

**Панорама столетий**

*Авторский цикл лекций*

**Panorama of Centuries**

*Authorial Cycle of Lectures*

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

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

**АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ДЕМЧЕНКО**

**ALEXANDER I. DEMCHENKO**

*Саратовская государственная  
консерватория имени Л.В. Собинова,  
г. Саратов, Россия,  
alexdem43@mail.ru,  
<https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>*

*Saratov State  
L.V. Sobinov Conservatoire,  
Saratov, Russia,  
alexdem43@mail.ru,  
<https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>*

*Аннотация.* 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-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».

*Abstract.* The essence of the series of essays published by the journal is that with a maximal amount of 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 overall historical process, and in relation to the various arts (literature, the visual arts, architecture, music, theater and cinema). At the same time, the standard categorization according to national schools and the division into the separate arts 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 stages: the Ancient world, Antiquity, the Middle Ages, the Renaissance, the Baroque Era, the Enlightenment, Romanticism, Post-Romanticism, the 1st Modern Style, the 2nd Modern Style, the 3rd Modern Style, the Postmodern Style, and as an afterword — “The Golden Age of Russian Artistic Culture.”

**Ключевые слова:**

мировой художественный процесс, основные исторические периоды, Просвещение

**Keywords:**

the global artistic process, the main historical periods, the Enlightenment

**Для цитирования:**

Демченко А.И. Просвещение (вторая половина XVIII века). Горизонты света и разума. Очерк второй // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 4. С. 6–19. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.006-019>.

**For citation:**

Demchenko A.I. The Enlightenment (the Second Half of the 18th Century). The Horizons of Light and Reason. Second Essay. *ICONI*. 2021. No. 4, pp. 6–19. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.006-019>.

**В** предыдущем очерке, говоря об эпохе Просвещения (см. ИКОНИ, 2021, № 3), акцентировались такие качества, как свет, гармоничность, жизнелюбие. Всё это было очень важным и даже определяющим для облика данного исторического времени (стоит напомнить его ходовое обозначение на французском языке: *siècle des lumiers* — *век света*). Но существовали в жизни тех десятилетий и совсем иные грани, связанные с напряжённым осмыслением проблемных сторон бытия, с его противоречиями и конфликтами.

На пути к ярко выраженному драматизму могли возникать моменты глубокой опечаленности, сопровождаемые наплывами ностальгии, как это не раз происходило даже у «солнечного» **Моцарта**. Один из примеров тому — удивительная в своей неизбывной меланхоличности **медленная часть его Концерта № 23 для фортепиано с оркестром**.

Именно в драматической плоскости чаще всего развивалась в художественном творчестве данного этапа **духовная тема**. В сравнении со своей значимостью в предшествующую эпоху Барокко она отошла далеко на задний план, поскольку искусство Просвещения — это искусство подчёркнуто светское и жизнерадостное. И всё же культовые жанры играли достаточно заметную роль.

Особенно ощутимым это было в русской музыке, где ведущее положение занял **хоровой концерт**. Его называют также русским духовным концертом, так как создавались подобные произведения только на религиозные тексты. Обращение к ним определяло общую серьёзно-углублённую настроенность — обычно это высокие раздумья о жизни, мир возвышенных чувств и помыслов и всё, что возносит дух человеческий над суетным и обыденным.

Основной вклад в развитие русского хорового концерта внесли **Максим Березовский** (1745–1777, 12 концертов) и **Дмитрий Бортнянский** (1751–1825, свыше 30 концертов). Обратимся в качестве характерного образца к композиции Березовского под названием «**Не отвержи мене во время старости**», которая воспринимается как драматическая поэма о скорбях и борениях человеческого духа.

В возвышенной красоте художественного высказывания, в его серьёзности и углублённости, в его истовости и строгой проникновенности уже ощутимы контуры того, что позже философ начала XX века Н. Бердяев обозначит формулой **русская идея**. То есть речь идёт о понимании русской духовности как важнейшего свойства национального менталитета. Эта духовность в подобных произведениях подчёркнута использованием тра-

диционного для русской музыки пения *a cappella*. Но при всём том их стилистике свойствен органичный синтез почвенно-самобытного с опытом европейской классики того времени.

В названном концерте Березовского обращают на себя внимание контрасты *piano* (тихие молитвенные вопрошания) и *forte* (грозовые проповеднические внушения — «*Осудит Бог*»). Стоящее за этими контрастами взаимодействие человеческого и внеличного — та проблема, которая составляет суть содержания и многих произведений западноевропейской духовной музыки тех десятилетий, а это были главным образом мессы Гайдна, Моцарта, Бетховена, в том числе знаменитый **Реквием** (заупокойная месса) **Моцарта**.

Действительно, в моцартовском Реквиеме находим, с одной стороны, впечатляюще воплощаемые грозы и бури времени, бушевание катаклизмов. Эта стихия суровых внеличных, порой даже устрашающих установлений свыше в наиболее категоричной форме выражена в части ***Dies irae*** (*День гнева*). С другой стороны, запечатлены реакция человека на подобные воздействия и глубокое сочувствие ему. И тогда в трепетной взволнованности высказывания, исходящего из глубин страждущей души, совершенно очевидно воздействие этики сентиментализма. Эта линия своё самое проникновенное претворение в моцартовском Реквиеме нашла в номере под названием ***Lacrimosa*** (*Слёзная*) с её интонационными биениями, как бы воспроизводящими «кардиограмму» жизни человеческой души — такая музыка скорби излучает совершенно особую, поразительную «красоту печали».

И в обоих случаях, поднимая звучание в выси возвышенно-надвременного, композитор опирается на традиции искусства Барокко, которое с такой интенсивностью разрабатывало проблемно-концепционные ситуации бытия.

Моцартовский Реквием со всей очевидностью говорит о силе драматизма, который присутствовал в жизни второй половины XVIII века. Так что можно сказать, что эпоха Просвещения представляла собой своего рода айсберг. Видимая его часть — счастливый, солнечный, радостный и гармоничный мир. Однако существовала и подводная часть этого айсберга, и она время от времени вырывалась на поверхность вспышками противоречий, кипением страстей, бушеванием тревог и конфликтов.

Всё это ярко заявило о себе в творческой практике немецкого литературного движения *Буря и натиск* (*Sturm und Drang* [Штурм унт Дранг]) — по названию одной из пьес, и данное название весьма точно выразило устремления представителей данного художественного движения.

Непосредственным предтечей штюрмеров можно считать **Гётхольда Лёсцинга** (1729–1781). В его трагедии «**Эмилия Галотти**» (1772, свой отсчёт рассматриваемое движение как раз и открывало с начала 1770-х годов) есть всё, характерное для «Бури и натиска». Сразу же обращает на себя внимание то, что она овеяна духом гнева, возмущения, бунтарского протеста и сильными страстями. Здесь бескомпромиссно бичуются деспотизм и произвол власти, которая для достижения своих корыстных целей вступает в сговор с преступным миром (криминализация власти — уже тогда!).

Принц (главная пружина действия) из каприза собственной похоти руками бандитов убирает со своего пути жениха Эмилии и после совершённого убийства цинично заявляет: «*Одним графом больше или меньше на свете, подумаешь!*» — такова цена жизни, причём даже персонажи, занимающей достаточно высокое общественное положение. Следовательно, ставится вопрос о незащищённости человека. Герои трагедии одиноки в своём благородстве и в своей неравной борьбе с несправедливым миром. Единственное, что им остаётся в этой обречённости, — до конца

отстаивать своё человеческое достоинство и уповать на Божий суд. Таков нравственный урок, который преподносит данная пьеса. В момент развязки трагедии отец и дочь сходятся на том, что перед лицом насилия Эмилии нужно уйти из жизни. По обоюдному согласию он закалывает её. Примечательны его последние слова, обращённые к умирающей дочери: *«Иди в лучший мир! (Затем к принцу, на глазах которого это произошло) Что же, принц? Она ещё нравится вам? Возбуждает она ваши желания, вся в крови?..»*

*Вы хотите знать, чем всё это закончится? Вы ожидаете, быть может, что я обращу этот кинжал против самого себя? Вы ошибаетесь! (Бросает ему в ноги кинжал) Вот он лежит, кровавый свидетель преступления!*

*Я пойду и сам отдамся в руки правосудия. Я ухожу и жду вас, как судью. А там — выше, буду ждать вас перед лицом нашего Всеобщего Судьи».*

То есть отец Эмилии намерен превратить суд над собой в суд над принцем, виновником трагедии, в суд хотя бы моральный.

Представителей «Бури и натиска» называли и так: *бурные гении*. Одного из них, молодого **Иоганна Гёте**, современник описывал следующим образом: *«Красивый 25-летний юноша, с головы до пят воплощение гения, силы, мощи, сердце полное чувства, дух полный огня, с орлиными крыльями».*

В стихотворении **Гёте «Медлить в деянье...»** (1776) программно выражена жажда больших дел, позиция мятежного противления. Две строфы, составляющие это стихотворение, передают две прямо противоположные жизненные позиции. А собственно стих с его короткой, «ударной» строкой отражает максимализм, бескомпромиссность жизненной позиции. Арка взаимоотрицающих смыслов в завершающих строках суммирует эту настроенность: первая строфа — психология раба; вторая строфа — психология свободного человека.

К тому же зовёт своих сограждан перед казнью и главный герой трагедии **Гёте «Эгмонт»**: *«Радостно отдайте жизнь за то, что вам всего дороже — за вольность, за свободу!»*

Наибольшую известность из произведений **Гёте** времён «Бури и натиска» получил роман **«Страдания юного Вертера»** (1774). Герой — молодой человек из третьего сословия, он задыхается в обществе, где царят невежество и предрассудки. Самоубийство этого, по выражению Пушкина, *«мятежного мученика»* — своеобразный протест против уродливой действительности.

Вертер стал знаменем своего времени — вот почему столь огромной была популярность романа. Среди молодых людей вошло в моду одеваться, как Вертер, и, подобно ему, не один юноша покончил с собой, оставив письмо возлюбленной. Томас Манн писал: *«Казалось, будто читатели всех стран втайне, неосознанно только и ждали, чтобы появилась эта книжка и произвела переворот, открыв выход чаяниям целого мира».*

«Буря и натиск» — это литература, и это Германия. Однако прямые аналогии к данному движению находим и за пределами названной страны, и в любом другом виде искусства. Свидетельством тому может послужить 45-я по счёту симфония австрийского композитора **Йозефа Гайдна**, известная под названием **«Прощальная»**. Её отличает чрезвычайно взволнованный тон, насыщенность драматическими коллизиями. И представлены здесь все основные ипостаси образности, характерной для штюрмерской литературы: с одной стороны, мятежный порыв, экспансивный натиск, «атакующий стиль», почти яростный напор, с другой — нервно-импульсивный склад (движение толчками, биениями), взбодраженность бурлящей фактуры, горячая экспрессия; и, наконец, эмоция глубокого переживания, внутренней горечи, почти болезненный оттенок



страдания — понятно, что подобное шло от веяний сентиментализма.

Те свойства эпохи Просвещения, о которых идёт речь, в полной мере развернулись на её завершающем этапе, в 1790–1800-е годы, то есть на рубеже XVIII–XIX веков. В рамках единого исторического времени (вторая половина XVIII и самое начало XIX века) на данном этапе происходили весьма ощутимые, даже кардинальные перемены, а в искусстве всё явственнее нарастали предромантические черты.

И характерно, что в это время заметно изменился внешний облик человека, в том числе даже то, как он стал одеваться и какую стал носить причёску. Всё сказанное не замедлило сказаться на портретном жанре. Начнём с женского портрета. Вот, скажем, принадлежащая кисти **Франсуа Жерара «Госпожа Кочубей»** («Портрет М.В. Кочубей», около 1809). Известный французский художник запечатлел в нашей соотечественнице сочетание как будто бы противоположных свойств. В портретируемой хорошо чувствуется грация и прелесть очаровательной женственности, но в точёных чертах лица читается твёрдость характера, волевой настрой, а в глазах светится острота ума. Отметим и новизну ракурса. Фигура показана сбоку, с разворотом головы, что опять-таки при обрисованной задумчивости настроения передаёт внутреннюю решимость, готовность к действию. Кроме того, ощутимо ещё одно качество: при всей элегантности модели — подчёркнутая естественность и простота.

Или, к примеру, «**Мисс Фрэнсис Виникоум» Джорджа Опí** (1796). Примечательно, что и этот портрет, принадлежащий кисти малоизвестного английского художника, даёт настроение, очень характерное для рубежа XIX веков.

Сразу же бросаются в глаза перемены в подходе к пейзажному фону. Припомним рассмотренный выше портрет М.И. Лопухиной работы Боровиковского: исходя-

щие от природного окружения мягкость, умиротворённость, золотистый свет, своим сиянием высвечивающий прелесть юного существа. Здесь же — иное: сурово-сумрачное, почти грозное небо, тревожная взвихренность пейзажа — такой фон становится с конца XVIII столетия довольно типичным. И он отвечает облику изображённой молодой женщины с написанным на её лице выражением смелости, решимости.

Опять-таки обратим внимание на её позу: энергичное движение руки, натягивающей перчатку — в этом просматривается та действительно-героическая нота, которая оказалась едва ли не определяющей для данного исторического этапа, и его мы с достаточным основанием будем именовать *бетховенским*.

Перейдём к мужскому портрету. Подобно тому, как у дам отходят в прошлое пышно взбитые причёски, так и мужчины на рубеже XIX века отбрасывают парики. Эта деталь по-своему отмечала происшедшее повсеместно утверждение таких качеств, как естественность и простота.

И почти всегда чувствуется возникшая склонность передать состояние волевой устремлённости. Всё отмеченное присутствует, к примеру, в автопортретах двух выдающихся живописцев того времени, какими были **Жан Огюст Доминик Энгр** (1780–1867, Франция) и **Франсиско Хосе де Гойя** (1746–1828, Испания).

Энгр подаёт себя в обличье якобинца, то есть как представителя радикального крыла политической жизни времён Французской революции. Разворот головы и всей фигуры, заострённые черты лица, горящие глаза фанатика, обуреваемого гражданскими страстями, характеризуют неистовый темперамент «экстремала» рубежа XVIII–XIX веков.

В автопортрете-офорте Гойи художник разительно напоминает облик Бетховена тех же десятилетий — стоит напомнить, что Бетховен являлся центральной фигурой художественного процесса своего времени. Такой же высокий цилиндр,

который носил и великий композитор, грива всклокоченных волос, сумрачный взгляд, характерная поза (плотно запахнувшись в сюртук) — во всём этом чувствуется подчёркнутая независимость, холодок отчуждения. Очевидно, невольно сказалась близость их судьбы: оба оглохли, что повело к замкнутости, порой доходящей до мизантропии.

Главное в содержании искусства рубежа веков можно определить понятием *героика* — симптоматичен тот факт, что своей Третьей симфонией, которая стала важнейшим звуковым документом времени, Бетховен дал подзаголовок «*Eroica*».

Причём многое в этой героике было связано с атмосферой военных столкновений, с духом батальности, что в симфониях того же Бетховена запечатлено сплошь и рядом. Выдающийся русский музыкальный критик А. Серов первую часть его только что упомянутой Третьей симфонии обозначил как «*музыкальный Аустерлиц*», подразумевая одно из грандиозных сражений наполеоновского времени.

Вот почему в портретном жанре на важнейшие позиции выдвигается фигура человека войны. В числе самых ярких образцов — картина **Антуана Гро «Генерал Бонапарт в сражении при Арколе»** (ил. 1). Арколе — селение в Италии, около которого французские войска под командованием Наполеона нанесли поражение австрийской армии.

Гро впечатляюще идеализировал наружность Наполеона, за что и был произведён в статус придворного живописца французского императора. Разумеется, великий полководец был далеко не таким, но Гро замечательно передал то, что хотели видеть в Наполеоне: бесстрашие, смелый порыв, всепобеждающая героика. И уже приобретший к этому времени широкую известность Бонапарт предстаёт на полотне в романтизированном облике: красивый, высокий молодой генерал с развевающимся знаменем



Ил. 1. А. Гро. «Генерал Бонапарт в сражении при Арколе». Ок. 1804. Холст, масло. 73×59. Лувр, Париж, Франция

Il. 1. Antoine-Jean Gros. General Bonaparte at the Battle of Arcole. Circa 1804. Canvas, oil. 73×59 cm. Louvre, Paris, France

и клинком, воплощение отваги и боевой решимости. Фигура выписана на фоне пожара — атмосферу батальи с соответствующим азартом воинского дерзания Гро воспроизводил превосходно.

Как для художественной истории рубеж XVIII–XIX веков — бетховенская эпоха, так для гражданской истории это время — эпоха наполеоновская. В военном искусстве она, наряду с Наполеоном, выдвинула большое число талантливых полководцев. Особенно в России, где «непобедимый» Бонапарт потерпел сокрушительное поражение. Вот почему английский живописец **Джордж Дбу**

(1781–1829) по заказу русского правительства выполнил свыше 300 романтически приподнятых портретов участников Отечественной войны 1812-го и заграничных походов 1813–1814 годов (наиболее значительные из этих портретов составили большую галерею в петербургском Эрмитаже).

На одном из портретов — русский боевой генерал **Александр Петрович Ермолов**. Его фигура подана со спины, в резком развороте головы в профиль, что делает портретируемого олицетворением суровой силы, мужества, воли и доблести.

А. Пушкин в своих путевых записках «Путешествие в Арзрум» отмечает примечательный факт: в 1829 году он сделал крюк в 200 вёрст, дабы повидать Ермолова, жившего в деревне близ Орла. В пушкинской словесной зарисовке есть и такой штрих: *«Когда он задумывается и хмурится, то он становится прекрасен и разительно напоминает поэтический портрет, написанный Довом»*.

Стремление времени к героике побуждало к соответствующей трансформации принципов классицизма, который был, как помним, важнейшим художественным направлением эпохи Просвещения. На рубеже XVIII–XIX веков возникает его разновидность, получившая название *героический классицизм*.

Главой этого направления во французской живописи стал **Жак-Луи Давид** (1748–1825). Герои его картин — исторические личности, которые прославились служением родине. Один из якобинцев назвал Давида художником, «гений которого приблизил революцию» (имелась в виду Французская революция). Первой работой подобного рода стала у него *«Клятва Горациев»* (1784). Картина выполнена в согласии с античным преданием: отец благословляет трёх братьев на ратный подвиг во славу Рима; они должны встретиться в поединке с тремя братьями, выставленными неприятелем, а все так или иначе связаны

между собой родственными узами — отсюда реакция женщин, ведь в схватке могут погибнуть их братья и мужья. Но если не знать этого сюжета, изображение прочитывается как контраст мужества и слабости. И мужество, олицетворяемое центральной группой персонажей-мужчин (выражение решимости, смелого порыва), всемерно высвечено слабостью женщин, находящихся в полуобморочном состоянии. Выполненная с театральной яркостью, картина воспринимается как призыв к самоотверженной борьбе.

Помимо разработки античного мотива, о классицистском характере произведения говорят одеяния античного покроя, архитектурный фон (хотя он скорее ренессансный, но для эпохи Просвещения это тоже прекрасное далёкое прошлое), а также подчёркнутая ясность, чёткость рисунка и цветового решения.

Произведения подобного рода убеждают в том, что борьба идей и вообще жизненная борьба достигала тогда очень высокого накала. Этот накал страстей, как и обобщённое выражение самих идей, своё высшее воплощение получили в музыке **Людвига ван Бетховена** (1770–1827). Вот почему время рубежа XVIII–XIX веков с полным основанием можно считать для искусства *бетховенской эпохой* (как для гражданской истории — наполеоновской эпохой). И вот почему до конца этого обзора музыкальное искусство будет представлено только произведениями названного композитора.

Обратимся для начала к его **Сонате № 9 для скрипки и фортепиано** (известна и как «Крейцера соната»). Проведение и разработка череды тем (партий сонатного *Allegro*) способствует здесь созданию объёмной картины: кипящая лава жизненной борьбы, перемежаемая островками рефлексии и лирических отступлений, — после этих кратких переключений с новой силой бросается в бушующее море противоборства.

Позже, в XIX столетии (например, в музыке Чайковского), образы жизненной





борьбы зачастую будут приобретать мучительную, страдальческую, даже болезненную окраску. Но для героя бетховенских произведений это желанная стихия — отсюда горение, энтузиазм, вдохновение, радость пребывания в захватывающем водовороте жизненных схваток. И поскольку это стихия противоборства, героическому началу неизбежно сопутствует начало драматическое, что естественно порождает столь характерный для музыки Бетховена *героико-драматический склад*.

Мы говорим об остроте жизненной борьбы, протекавшей в те времена. В общественном плане одно из самых ярких своих проявлений она нашла в *вольтерьянстве*, и эпоху Просвещения нередко по справедливости называют *веком Вольтера* (настоящее имя Мари Франсуа Аруэ, 1694–1778). Через увлечение идеями этого писателя и философа прошли многие его современники, а также мыслители и писатели нескольких следующих поколений — от Байрона и Стендаля до Радищева и Пушкина. Людей того времени (очень разных — третьесловных интеллигентов, фрондирующих аристократов, философствующих монархов) привлекали к Вольтеру независимость суждений, свободомыслие, остроумие.

Вольтерьянцами называли тех, кто разделял интерес Вольтера ко всему живому, передовому, кто исповедовал раскрепощённость мысли, неприятие ложных авторитетов. И, говоря о вольтерьянстве, следует заметить, что нередко появлялись сочинения, которые приписывались Вольтеру, хотя он не имел к ним никакого отношения. Причём смелостью взглядов они могли даже превосходить то, что выходило из-под его пера. Поэтому, как утверждает один из исследователей творческого наследия великого просветителя, *«реальный Вольтер был менее вольтерьянцем, чем созданный молвой легендарный Вольтер»*.

Тем не менее вольнодумство самого Вольтера и его бескомпромиссная борь-

ба за свободу мысли поражают до сих пор. Возьмём для примера только одно из направлений его деятельности, связанное с отрицанием обскурантизма, который подразумевает враждебное отношение к культуре, просвещению и науке, в своих крайних формах переходящее в мракобесие. Главным оплотом обскурантизма Вольтер считал церковь, и в те времена она, очевидно, действительно была не на высоте. В том числе нередко речь идёт о повальном обжорстве и пьянстве в среде служителей культуры. В поэме *«Орлеанская девственница»* (о Жанне д'Арк) Вольтер всеми силами акцентирует в их облике корыстное, порочное, даже дьявольское. Причём делая перечисление прибывших в ад, писатель на короля и трёх интендантов (то есть воров, казнокрадов, наживающихся на военных поставках) даёт в десять раз больше священнослужителей! И заметим презрительную небрежность, с которой величает их Вольтер: *«Какой-то папа, жирный кардинал...»* Не щадит Вольтер и самого Бога, говоря о жестокости Творца по отношению к своему созданию — человеку. В *«Послании к Урании»* (женское имя), предъявив Господу целый ряд обвинений, поэт-философ заключает их следующим: зачем же было создавать человека, заведомо обрекая его на тяготы земной жизни и на грехи, за которые придётся гореть в геенне огненной? Логике Вольтера нелегко возразить, а ведь если её принять, то придётся говорить чуть ли не о безнравственности Господа. То, какой смелостью было тогда размышлять на подобные темы, иллюстрирует следующий факт: 19-летний француз был в 1766 году предан казни за безбожие, единственной уликой чему послужило найденное у него вольтеровское *«Послание к Урании»*. Другими словами, за свободомыслие приходилось платить дорогой ценой, но для человека того времени свобода была дороже жизни, и он безбоязненно, до конца вёл битву за неё, преодолевая любые препятствия.



За доказательствами мы вновь обращаемся к музыке **Бетховена**. Его **Соната № 23 для фортепиано** известна как «**Аппассионата**» (ит. *страстная*). Это название дано не композитором, но закрепилось за данным произведением прочно и неотъемлемо. Завершение её финала сублимирует свойственный сонате пламенно-патетический характер, выраженный на высшем пределе. Стихия жизненной борьбы разворачивается здесь во всей её остроте и могучем кипении. Портретируется герой, наделённый горячим темпераментом борца, идущий в своих преодолениях до самого конца. Кода финала, выдержанная в ритмах шествия-пляса, знаменует решающую фазу социальных схваток, их кульминационный накал, и в ней отчётливо запечатлено дыхание Французской революции как главного исторического события эпохи.

Драматизм и героика исключительной интенсивности — вот что скрывалось под покровом солнечного сияния «эпохи света». И когда эти подспудные силы смыкались с тем, что шло от людских множеств, когда они приобретали общенародный размах, тогда в искусстве рождался высший художественный сплав — *героико-драматический эпос* как концентрированный синтез важнейших свойств искусства рубежа XVIII–XIX столетий. В присущих этому синтезу могучих образах, в мощи и грандиозности художественных форм фиксировалось то, что вся Европа пришла в движение, главным катализатором которого были наполеоновские войны — именно они определили тогда иной масштаб жизни человечества. Их дыхание наполнило многое в искусстве качественно новым содержанием.

Красноречивое свидетельство тому — резкий поворот в творчестве **Николая Карамзина**. Глава русского сентиментализма, автор «Бедной Лизы», пишет в 1803 году (год создания Третьей симфонии Бетховена) историческую повесть «**Марфа-Посадница**». В её основу поло-

жен реальный исторический факт — покорение вольного Новгорода Иваном III. Несмотря на трагический финал, это рассказ о величии человека, о твёрдости его духа. Носительницей столь высокой настроенности становится Марфа Борецкая, гордо и стоически завершившая свою судьбу на эшафоте — там же, где она бросила вдохновенный клич и подняла новгородцев на битву за свободу города-республики. В её речи к новгородцам в ответ на требование царя Ивана III подчиниться Москве обращает на себя внимание используемая писателем лексика: «*собрание граждан*» — это от Французской революции, «*взор блеснул огнём*» — бетховенская нота, а позже прозвучит фраза «*язвы России*» — то есть терминология более позднего времени, так как во второй половине XV века (время действия повести) понятия *Россия* ещё не существовало. Введение подобных выражений говорит о совершенно явной актуализации исторической тематики.

Именно после этой повести, где Карамзин обрёл высокую историческую тему и характерный строй высказывания, он обратился к созданию главного своего труда — «**Истории Государства Российского**».

Рассмотрим теперь образцы героико-драматического эпоса в русской скульптуре. Во главу угла здесь должен быть поставлен **памятник Петру I (Медный всадник)** — создание **Фальконе** (ил. 2). Французский мастер был приглашён Екатериной II для исполнения этого исторического замысла, 12 лет работал над ним в России, сжился с ней, понял её и вместе с тем сумел вдохнуть в монумент всечеловеческий масштаб (голову Петра выполнила А.М. Колло, ученица Фальконе).

Скульптура установлена на постаменте — это громадный гранитный монолит, которому мастер придал форму исплинской волны. Один из её смысловых посылов таков: именно волей и трудами Петра Россия обрела статус морской державы.



*Ил. 2. Э. М. Фальконе. Памятник Петру I.  
1882. Бронза, гранит. Высота 10,4 м.  
Сенатская площадь, Санкт-Петербург, Россия*

*Il. 2. Étienne Maurice Falconet. Monument to Peter I.  
1882. Bronze, granite. Height 10.4 m.  
Senate Square, St. Petersburg, Russia*

Обход памятника даёт всё новые курсы и соответствующие смыслы. Фигура на вздыбленном коне рождает впечатление стремительного движения вперёд (та неудержимая динамика, которую задал Пётр жизни России). Всадник с конём вздымаются над скальной глыбой подобно указующему путь персту (могучая, но «неотёсанная» Россия и организующее её начало, властная сила). Царственное величие монумента выступает как олицетворение государственного могущества России, её мощи и больших исторических перспектив (не случайно эта скульптура стала одной из художественных эмблем страны).

Теперь обратимся к двум разноплановым работам **Михаила Козловского** (1753–1802), выполненным в свойственной ему классицистской манере, подчинённой устремлениям героико-драматического эпоса. Большой каскад фонтанов Петергофа украшен скульптурами, и центральной из них является «**Самсон,**

**раздирающий пасть льва»** (1800–1802). Могучая фигура библейского титана подаётся в мощном развороте героического деяния (драматическая схватка с диким зверем). Статуя пронизана неукротимой энергией, в ней запечатлена всё преодолевающая воля — такое впечатление достигается благодаря исключительно энергичной лепке фигуры. Великолепие скульптуры усиливается благодаря декоративному эффекту, достигаемому применением позолоты, что дополняется сиянием струй и брызг воды.

Создавая **памятник А.В. Суворову в Петербурге** (1799–1801), Козловский, подобно упоминавшемуся выше Антуану Гро с его портретами Наполеона, в изображении лица и фигуры прославленного полководца исходит из идеальных представлений (как известно, Суворов был маленького роста и довольно тщедушным). Кроме того, художник драпирует полководца в полуантично-средневековое одеяние, что дополне-





*Ил. 3. А. Захаров. Главное Адмиралтейство (центральная часть).  
1806–1823. Высота со шпилем 74 м.*

*2-й Адмиралтейский остров, Санкт-Петербург, Россия*

*Il. 3. Andreyan Zakharov. Main Admiralty (Central Part).  
1806–1823. Height with spire 74 m.*

*2nd Admiralteisky Island, St. Petersburg, Russia*

но шлемом и боевыми доспехами, так что в целом складывается образ могучего воителя легендарных времён. Героическая символика усиливается и благодаря тому, что скульптура поставлена на чрезвычайно высокий постамент в форме цилиндра, и это придаёт ей подчёркнутую монументальность. Но при всем этом фигура полна движения и стремительной энергии (общий пружинящий ритм монумента и в особенности — решительный взмах правой руки, держащей меч).

Своего рода монументом, освящающим высокие исторические деяния, могло стать и здание. В числе таких сооружений в первую очередь следует назвать **Адмиралтейство** в Петербурге (строилось с 1806 года) — главное детище **Андреяна Захарова** (1761–1811). По-

скольку в строгую гладь стен органично включается пластика, то в некотором роде соавторами А. Захарова выступили скульпторы Ф. Щедрин, В. Дёмут-Малиновский, С. Пименов, И. Терёбенёв. Но основную ценность, конечно же, составляет само здание, которое является центром огромной площади (она выступает в функции общественного форума города) и становится как бы камертоном для величественных архитектурных ансамблей северной столицы. В свою очередь, главным в данном сооружении является взметнувшаяся ввысь башня (ил. 3). Взятое в целом, это величественное здание напрямую резонирует находящемуся на другом берегу Невы Петропавловскому собору (сооружение эпохи Барокко), ощутимо отличаясь от него большей гармоничностью и классичностью.





Это соответствие знаковых построек северной столицы подкрепляется тем, что обе они увенчаны шпилем-иглой, а шпиль Адмиралтейства символизировал мощь русского флота и стал эмблемой Петербурга.

Только что названные художественные шедевры приближают нас к ещё одной метаморфозе классицизма, которая вылилась на рубеже XVIII–XIX веков в *стиль ампир*. Это касалось главным образом архитектуры, приобретавшей торжественно-триумфальный характер и подчас гиперболизированно монументальный масштаб, отвечая прямому переводу понятия — *императорский стиль*.

Он зародился во Франции, и в числе его наиболее примечательных образцов — выполненная по проекту **Жана-Франсуа Шальгрéна** (1739–1811) **Триумфальная арка в Париже** (воздвигалась с 1806 года). Как помним, тип такого монумента впервые получил распространение в античной архитектуре, во времена триумфов императорского Рима. Подобные устремления возникли во Франции по аналогии с забытой традицией и с целью прославления побед армии Наполеона. Соответственно, в декоре таких сооружений в изобилии были представлены воинские атрибуты и батальные реликвии. Обращает на себя внимание почти неременная черта стиля ампир — исключительная тяжеловесность и подчас гипертрофия пропорций (в данном случае ощутима явная несоразмерность грузной верхней части триумфальной арки остальному).

Черты рассматриваемого стиля наблюдались и в изобразительном искусстве. Одна из самых очевидных иллюстраций тому — картина **Огюста Энгра «Наполеон на императорском троне»** (1806). И по замыслу («...на императорском троне»), и по исполнению перед нами — типичнейший ампир. Причём в той его форме, когда он мог приобретать сугубо парадный и даже помпезный характер. Гипертрофия изображения в равной степени касается и избыточности аксессуаров

(пышное великолепие бархата, ковровой ткани и т. д.), и собственно императорского величия портретируемого (властная поза надменного владыки Европы). При желании в этой блистательной работе Энгра можно почувствовать и определённый подтекст — в отмеченной выше избыточности улавливается намёк на внешнюю мишуру, недостойную подлинно великого человека.

И сразу же примечательная параллель. Как известно, Бетховен посвятил Наполеону свою Третью симфонию («*Eroica*»), но узнав, что тот узурпировал власть и объявил себя императором, порвал лист с посвящением, с горечью сказав: «*И этот — человек*», вкладывая в сказанное мысль о таких людских слабостях, как тщеславие и самовозвеличение. Однако следует признать, что черты пышного, импозантного ампира появились и в некоторых произведениях самого Бетховена (таков его Пятый фортепианный концерт, который не случайно назвали «Императорским»).

Тем не менее даже учитывая некоторые «издержки» исторического этапа рубежа XVIII–XIX столетий, необходимо констатировать: то был совершенно особенный, незабываемый, великий час человечества. Его значимость в художественной сфере более всего была подтверждена феноменом музыки **Бетховена**, отобразившей движение огромных людских масс, стихию суровых жизненных схваток, грозную атмосферу времени. Ярчайшим свидетельством этого является его **Пятая симфония** (1808).

*Продолжение следует*



 **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК** 

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. Демченко А.И. Просвещение (вторая половина XVIII века). Горизонты света и разума // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 06–21. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.3.06-21>.
4. Длугач Т. Три портрета эпохи Просвещения. Монтескьё. Вольтер. Руссо. М.: ИФ РАН, 2013. 355 с.
5. Европейская поэтика от Античности до эпохи Просвещения. М.: Издательство Кулагиной, 2010. 512 с.
6. Зарубежная литература и культура эпохи Просвещения. М.: Академия, 2010. 240 с.
7. Кассирер Э. Философия Просвещения. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. 400 с.
8. Огурцов А. Философия науки эпохи Просвещения. М.: Институт философии РАН, 2013. 216 с.
9. Соколов В. Антология мировой философии. Европейская философия от эпохи Возрождения до эпохи Просвещения. М.: Академический проект, 2015. 810 с.
10. Федотов В. Просветы и тени русской культуры эпохи Просвещения XVIII – нач. XIX вв. М.: Спутник, 2013. 108 с.
11. Федотова Е. Век Просвещения. Диалог философии и искусства. М.: Воскресный день, 2013. 384 с.
12. Шахов А. Вольтер и его время. Философия эпохи Просвещения. М.: Либроком, 2013. 360 с.
13. Brewer D. The Enlightenment Past: reconstructing eighteenth-century French thought. LORUSSO S.: STUDI FRANCESI, 2009. 400 p.
14. Chisick H. Historical Dictionary of the Enlightenment Hardcover. Scarecrow Press. 552 p.
15. Dupré L. The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern. Yale University Press, 2004. 416 p.
16. Edelstein D. The Enlightenment: A Genealogy. University of Chicago Press, 2010. 209 p.
17. Enlightenment. Encyclopædia Britannica. The Editors of Encyclopædia Britannica, 2016, pp. 428–452.
18. Fitzpatrick M. et al. The Enlightenment World. London; New York: Routledge, 2004. 714 p.
19. Gay P. The Enlightenment: An Interpretation. W.W. Norton & Company, 1996. 680 p.
20. Goodman D. The Republic of Letters: A Cultural History of the French Enlightenment. Books About Books, 1994. 352 p.
21. Hesmyr A. From Enlightenment to Romanticism in 18th Century Europe. Kindle Edition, 2018. 177 p.
22. Jacob M. Enlightenment: A Brief History with Documents. Bedford Books, 2016. 237 p.
23. Lehner U. Women, Catholicism and Enlightenment. London: Routledge, 2017. 248 p.
24. Outram D. Panorama of the Enlightenment. Getty Publications, 2006. 320 p.
25. Pagden A. The Enlightenment: And Why it Still Matters. Oxford University Press, 2013. 436 p.
26. Roche D. France in the Enlightenment. Cambridge: Harvard University Press, 1998. 723 p.
27. Sarmant T. Histoire de Paris: Politique, urbanisme, civilisation. Editions Jean-Paul Gisserot, 2012. 254 p.
28. Till N. Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue, and Beauty in Mozart's Operas. New York: W.W. Norton, 1993. 384 p.
29. Warman C. et al. Tolerance: The Beacon of the Enlightenment. Cambridge: Open Book Publishers, 2016. 428 p.
30. Zafirovski M. The Enlightenment and Its Effects on Modern Society. Springer, 2010. 367 p.



*Информация об авторе:*

**Демченко Александр Иванович**, доктор искусствоведения, профессор,  
Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова;  
главный научный сотрудник Международного центра  
комплексных художественных исследований  
(г. Саратов, Россия).

---

*Information about the author:*

**Alexander I. Demchenko**, Dr.Sci. (Arts), Professor,  
Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire;  
Chief Research Associate of the International Center  
for Comprehensive Art Studies  
(Saratov, Russia).

---

Статья поступила в редакцию 25.05.2021; одобрена после рецензирования 10.06.2021;  
принята к публикации 01.10.2021.

The article was submitted 05/25/2021; approved after reviewing 06/10/2021;  
accepted for publication 10/01/2021.

---

