УДК 7.01; 7.035
ББК 85.103(3); 87.8

Табунова Надежда Андреевна
Аспирант, сектор художественных проблем массмедиа,
Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва,
Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000–0002-9807-714X
ResearcherID: AAA-7149–2022
michael_10@mail.ru

Ключевые слова: Новое время, художественная форма, эстетика снаружи, эстетика изнутри, ментальность

Табунова Надежда Андреевна

Модификация художественного языка в эпоху Нового времени: факторы влияния

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226–0072-2022-4-82-107

Для цит.: *Табунова Н.А.* Модификация художественного языка в эпоху Нового времени: факторы влияния // Художественная культура. 2022. № 4. С. 82–107. https://doi.org/10.51678/2226–0072-2022-4-82-107.

For cit.: Tabunova N.A. Modification of Artistic Language in the Modern Era: Factors of Influence. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 4, pp. 82–107. https://doi.org/10.51678/2226–0072-2022-4-82-107. (In Russian)

Tabunova Nadezda A.
PhD Student, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies,
5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000–0002-9807-714X
ResearcherID: AAA-7149–2022
michael_10@mail.ru

Keywords: the Modern era, art form, aesthetics from the outside, aesthetics from the within, mentality

Tabunova Nadezda A.

Modification of Artistic Language in the Modern Era: Factors of Influence

Аннотация. Обращаясь к эстетико-философским трактатам Нового времени и к художественному наследию эпохи, в статье автор рассматривает движущие процессы и ключевые факторы, определяющие проявление и упрочнение перемен в выразительности художественного языка искусства.
Диалектика формы и содержания занимает одно из центральных мест в эстетической теории. Изучение воздействия механизмов «износа художественной формы» через частное к общему на эволюцию художественной выразительности позволяет проследить, как содержание формализуется и концентрируется в частных структурах художественного языка, тем самым впоследствии влияя на содержание актуального искусства.
Автор выявляет побудительные стимулы, вынуждающие художников Нового времени искать новые способы выразительности в своем творчестве, обращаясь при этом как к «эстетике изнутри», т.е. к фактору самодвижения искусства, так и к «эстетике снаружи» — заложенным ментальностью стереотипам эпохи, определяющим выразительную форму искусства, применяемым художниками методам и приемам экспрессивности.
Фокус внимания в статье смещен на искусство классицизма, поскольку именно в строгих академических рамках особенно наглядными становятся моменты преобразований и изменений в устоявшихся формах.

Abstract. Referring to the aesthetic and philosophical treatises of the Modern Era and its artistic heritage, the author examines the driving force and key factors that determine manifestation and consolidation of changes in the expressiveness of the language of art.
The dialectics of form and content occupy one of the central places in aesthetic theory. Studying the impact that the mechanisms of “artistic form wear” have on the evolution of artistic expressiveness from specific to general allows tracing how the content is formalized and concentrated in particular structures of the artistic language, thereby subsequently influencing the content of contemporary art.
The author reveals the incentives that forced the artists of the Modern Era to look for new ways of expressiveness in their work, referring to both the “aesthetics from within”, i.e. the factor of self-movement of art, and the “aesthetics from the outside”, i.e. stereotypes of the era laid down by mentality, which determine the expressive form of art, the methods and techniques of expressiveness used by artists.
The focus of attention in the article is shifted to the art of classicism, since it is in the strict academic framework that the elements of transformation and change in established forms become especially evident.

Введение

Феномен выразительности художественного языка ярко проявляет себя в эстетической теории и практике. Ведь выразительность включает в себя как эстетическую, так и культурологическую категорию, которая способна не только выявлять сокрытые в произведении смыслы, но и выражать бессознательный характер художественного творчества. Это «бессознательное» позволяет современным исследователям обращаться к наследию прошлого в искусстве как к медиатору умонастроений минувших эпох.

Целью данного исследования становится выявление внутренних и внешних культурных факторов, повлиявших на упрочнение тенденции в среде художников Нового времени к поиску новых средств художественной выразительности, которые, в свою очередь, провоцировали обновление художественных вкусов и эстетических ориентиров, как в вопросах искусства, так и в сфере культурной жизни. Для того чтобы в полной мере выявить переломные моменты, послужившие стимулом для поиска новой художественной выразительности со стороны художника, необходимо обратиться к так называемым универсалиям человеческой души, ограничивающим поле сюжетов, которые находят свое выражение в искусстве, а далее отметить на частных примерах, как преобразовывается художественный сюжет сквозь время, получая новую выразительность в моменте.

Изучение художественной культуры через призму эстетической науки необходимо для определения влияния эстетической и культурной норм на формирование художественного сознания образованного человека Нового времени, что позволяет ретроспективно проследить процесс формирования исторического менталитета. Подход к изучению сдвигов в художественном процессе через «эстетику снаружи» и «эстетику изнутри» следует назвать практически классическим, поскольку обращение к обоим вариантам эстетического развития *художественной нормы* необходимо для получения более полной картины. Новизна данного исследования определяется как обращением к концепции, согласно которой меняющийся визуальный язык эпохи меняет сознание воспринимающего зрителя, так и акцентом на неизбежном «износе художественной формы» и самодвижущей силе искусства к своему обновлению.

Исследование художественного языка эпохи Нового времени невозможно без обращения к исследованиям С. Даниэля, посвященным живописному языку Нового времени; М.И. Свидерской, монографии которой подробнейшим образом описывают панораму пространственных искусств в западноевропейской художественной культуре. Необходимо отдельно подчеркнуть концептуальное значение трудов И. Винкельмана, В. Беньямина, М. Бахтина, М. Кагана, В. Гумбольдта и С. Плотникова.

Проблеме диалектики формы и содержания непосредственно посвящены работы В.В. Бычкова (2016) [2], М.В. Логиновой (2014) [10], А.Ф. Полякова (2010) [15], В.Ф. Ходасевича (1991) [20], И.Ю. Руднева (2019) [16], Л.Ф. Косенчука (2013) [7].

В иностранной науке проблематике формы и содержания, визуальному мышлению, а также обновлению художественной выразительности посвящена недавняя работа С. Бергер (Susanna Berger, 2017) [22]. Исследование П. Фримана (Pete Freeman, 2018) [24] позволяет обратиться к искусству выражения человеческой телесности посредством рассмотрения эволюции анатомических штудий, что дает возможность проследить в прикладной науке влияние тенденций Нового времени к эстетизации и художественному переосмыслению многих сфер человеческого бытия.

Важно отметить сборник научных статей под редакцией К.А. Уэйкер (Kelly A. Wacker, 2007) [21], который посвящен изучению проблемы художественных сдвигов внутри художественной культуры в том числе и Нового времени и их последующему влиянию на современное искусство. Появление новых исследовательских стратегий свидетельствует о неисчерпаемости проблематики искусства Нового времени.

Основные доминанты культуры XVIII века обусловлены глубокими изменениями в социальной-политической и духовной жизни Европы. «Век разума» уместно назвать и «веком несбывшихся надежд», поскольку множество смелых предположений, теорий и надежд на формирование качественно нового Человека, существующего в идеализированном обществе, не прошли проверку временем, но остались культурным наследием в исторической и художественной традиции. Эпоха Просвещения заявляет о себе смело и громогласно. Она балансирует на постоянной дихотомии мышления — на конфликте общественного и личностного. Эпоха Просвещения рас-

сматривала культуру одновременно как индивидуально-личностное и общественно-гражданское упорядочивание жизни, таким образом «наслаивая» цивилизационный прогресс и культуру личности друг на друга, растворяя границы понятий. В Новое время культура оказалась наполненной подлинным духом *человеческого* бытия, поскольку она противопоставляет средневековой сакральной предрешенности, которая регулировала человеческий быт, новое самосознание человека как субъекта истории.

Это период перемен, осознаний себя, поисков новых смыслов и форм для выражения этих смыслов. Нарастающая секуляризация общественного сознания приводит к выдвижению нового понимания таких доминант человеческого бытия, как отношение к Богу, к государству, к социуму, в котором этот человек существует. Ключевым аспектом просветительской идеологии является твердая вера, что человек способен изменить себя и мир вокруг к лучшему, прибегая к рациональному преобразованию политических и социальных норм.

Наше внимание в данной статье сосредоточено на изучении факторов, повлиявших на модификацию художественного языка Нового времени. Представляется возможным разделить эти факторы по двум линиям влияния, а именно на так называемую «эстетику снаружи» и «эстетику изнутри». Под первой принято рассматривать принципы выразительности искусства, *заданные в философско-эстетических трактатах*, в основополагающих теориях, *в стереотипах менталитета эпохи*. Под «эстетикой изнутри» всегда понимается ориентирующая роль самого искусства. То есть сам по себе «голос искусства», способный сдвинуть с места и модифицировать господствующие стереотипы. Рассмотрение второго вопроса предполагает как аналитику меняющегося образного строя картин, так и нового выразительного языка претворения этих образов. Ведь известно, что изобретенные творцом новые *принципы композиции*, *принципы построения картины* подспудно задают и новые способы мышления воспринимающего их зрителя [1, с. 44].

Ментальность Нового времени обращается к философским размышлениям о необходимости новых условий социального существования, которые способны привести социум к торжеству добродетели и разума, к восстановлению и упрочнению гармонии человека со Вселенной. Даже сугубо прагматичные трактаты Нового времени

не лишены этого флера мечтательной надежды на возможность утопии. Так, в Декларации независимости встречается следующее утверждение: «*все люди сотворены равными и наделены Создателем определенными неотчуждаемыми правами, среди которых право на жизнь, свободу и стремление к счастью*» [19, с. 25]. Эта искренняя вера и обращение к «естественному» или «природному» состоянию человеческой личности, не скованной социальным неравенством, не утопающей в роскоши, но и не прозябающей в нищете, не ведающей угнетения и не исковерканной пороками. В основе гармонии этого нового образа человека лежит прежде всего жизнь сообразно разуму, но этот разум еще необходимо воспитать, чтобы снять с него оковы «искусственных законов».

Жан-Жак Руссо прозорливо замечал, что все перечисленное — это исключительно вымышленный и умозрительный тип общества, который никогда не существовал и, скорее всего, едва ли однажды будет существовать [18, с. 54]. Разумеется, что человек как природное создание не может развиваться вне культуры и общества, внутри которых формируется его личность, но при этом на вопрос об улучшении нравов через возрождение науки и искусство Руссо отвечал однозначно: «*искусство и наука, как и вообще цивилизация и культура, не сделали человека более счастливым*» [17, с. 43]. Позднее З. Фрейд и Ф. Ницше во многом будут характеризовать культуру как репрессивный механизм, подавляющий индивидуальность человека (культура как самоограничение). Но уже Руссо указал на *отчуждение человека от его природного бытия* через категории морали, права, политики, искусства, т.е. через составные элементы цивилизации и культуры [18, с. 39].

Однако моделирование утопичных надежд и формулирование теорий о возведении нового общества было необходимо для выявления слабых мест текущего социального мироустройства и его последующей деконструкции. Поиск новых значений и новых границ (а также возможных свобод) человеческого бытия красной нитью проходит по всей эпохе Просвещения, находя выражение во всех сферах человеческой жизни. Разумеется, след в искусстве этими идеями был оставлен значительный.

Конечность сюжетов в искусстве

Следует вспомнить концепцию тридцати шести драматических ситуаций Жоржа Польти [27], постулирующую, что в базисе художественного и эстетического вдохновения неизменно располагаются логика и культурные образцы, т.е. определенные сюжетные коллизии, число которых исторически ограничено. Можно, разумеется, спорить, что этих исконно древних повторяющихся сюжетов 36, или 45, или 50. Для нас важно подчеркнуть, что они *принципиально исчислимы* и лишь по-разному интерпретируются в процессе общекультурной жизни. Об этом также говорил еще Гёте в беседе с Эккерманом [3, с. 511]. Каждую из ситуаций (мольба, спасение, бунт, похищение, загадка, достижение, фатальная неосторожность и т.д.) Польти раскладывает на несколько разновидностей, обозначая усредненный минимум действующих лиц и возможных отношений между ними. Закономерно, что к выводам Жоржа Польти продолжают обращаться и сегодня, зачастую неосознанно. Так, даже при рассмотрении магистральных сюжетных веток сегодняшних компьютерных игр их практически всегда можно соотнести с одной из драматических ситуаций, обозначенных Жоржем Польти. Разумеется, все названное — это устойчивые *архетипические ситуации*, организующие жизнь современных художественных форм, их композицию и сюжет. Нащупывание подобных драматургических ходов, веками неизменных, — безусловное открытие Просвещения.

Эта теория существования архетипических ситуаций говорит отнюдь не о вторичности процессов творческого воображения или их вырождении сегодня, а об *универсалиях человеческой души*, которая из столетия в столетие ищет новые формы, выражения и смыслы [14, с. 58]. Это свойственно как классическому искусству, так и нонклассике, а также уже упоминавшимся современным ходам творческого воображения в цифровой культуре.

Осмысление любого феномена в естественных и гуманитарных науках происходит посредством его рассмотрения на трех уровнях, которые можно обозначить триадой проистекающих друг из друга вопросов: «что?», «как?» и «почему?». Согласно терминологии естественных наук, ответ на вопросы «что?» и «как?» лежит в ближайших или непосредственных причинах (proximate causes) феномена. Объяснить же «почему?» возможно только через первопричины (ultimate causes).

Гуманитарные науки фокусируются больше на объяснениях, вычленяемых из непосредственных причин, поскольку первопричины того же творчества ультимативно никак невозможно вывести. В зависимости от методологии и мировоззрения исследователя, первопричины художественного гения могут соотноситься как с непознаваемой сферой божественного, сотворившей бытие, о чем повествует понятие *нуминозности* [6, с. 61], так и с тонкой психологической структурой самой человеческой личности. В последнем случае вперед выходит эфемерная концепция mysterium tremendum et fascinans (устрашающая и пленительная тайна, *лат.*), которая таится в подсознательных сферах человеческого разума. Иными словами, речь идет, с одной стороны, о *внешних стимулах* воздействия на процессы творческого воображения, а с другой — о *внутренних истоках* деятельности творца. При рассмотрении феноменов человеческого бытия необходима реконструкция предыстории, которая могла привести к тому или иному пониманию мировоззренческого и психологического укладов эпохи. Не лишним будет в очередной раз подчеркнуть и вклад школы «Анналов» в этот процесс реконструкции, позволивший современным гуманитарным наукам обрести свой уникальный инструментарий — возможность моделировать вероятности причин и следствий, которые дают не только ответы на вопросы «что?» и «как?», но и предположения в отношении самого главного «почему?» [9, с. 2–17].

Эстетика, благодаря своей функции приложения ко всему спектру гуманитарных наук, позволяет приблизиться к рассмотрению не только непосредственных причин, но и причин скрытых, конечных, т.е. первопричин, оставляя при этом пространство для индивидуальной трактовки мыслителями феноменов человеческого сознания. Как *«снаружи»* (через умозрительный эстетический социокультурный анализ феномена), так и *«изнутри»* (посредством выявления и осмысления художественных процессов внутри процессов творчества, в самом искусстве) эстетическая наука позволяет формулировать некий комплекс интегративных факторов, посредством которых проводится обобщенный макроанализ поворотных изменений в ходе художественного развития эпохи.

Для конкретизации предмета исследования сформулируем неизбежность метания творческого гения следующим образом: художественный процесс растет из присущей человеку тяги к интуитивному

исследованию, к выявлению сокрытого, к поиску нового в мире вокруг и внутри самого себя. Это добавляет искусству самодвижущей силы, поскольку каждый, казалось бы, раскрытый смысл, продолжает скрывать в себе множество полутонов, которые также жаждут своего выражения [8, с. 59]. Причем на репрезентацию и последующую интерпретацию каждого смысла влияют как личностные качества творца, так и действующие на данный момент формулы социума, в границах которого существуют творец и его зритель, особенно если между ними пролегают уже не года, а столетия.

Относительная ограниченность драматических сюжетов всегда будет сталкиваться с живым человеческим воображением, границы которого едва ли возможно обозначить. Грань между творческим гением и безумием довольно тонка. Этот вековой конфликт провоцирует поиски новых инструментов выразительности в искусстве, что неизбежно приводит к модификации художественного языка эпохи. Эти процессы происходят и сегодня, но ретроспективный анализ всегда оказывается нагляднее. Джон Мильтон по-своему изящно сформулировал этот риск бытия мыслящим человеком: «*Внутри себя создать из ада небо / Способен он, и небо — сделать адом*» [12, с. 22].

Оттенки новой выразительности в искусстве эпохи Просвещения

Перенос фокуса внимания личности с трансцендентного и непознаваемого на сферы, включенные в область человеческого влияния, выразил себя и в искусстве Нового времени. Новую выразительность в живописи обретают «эстетическая приятность», некая светскость и в определенных случаях ангажированность идеологией Просвещения, призванная направлять мышление в сторону познания и рефлексии. Закономерно, что религиозное искусство переживает спад, затем стазис и внутреннюю деградацию, заложенную еще в эпоху Возрождения, когда религиозные сюжеты все больше наполнялись мирским содержанием.

В виду того что светская живопись в эпоху Просвещения вышла на передний план, изредка изображаемые художниками сцены Священного Писания были довольно формальными, отраженными через фокус рационалистического скептицизма. Новая игривость и лукавость улыбок святых дев на полотнах рококо не располагает к очищающему

душу медитативному созерцанию. Это тоже выражение новой морали, выбравшей своей опорой не религиозную догматику, а витальность самого человеческого бытия. Во множестве картин Джованни Тьеполо (1696–1770) с сакральными сюжетами было тонко подмечено, что «*на его религиозных картинах испаряется в фейерверке остроумия все то, во что верили столетия*» [13, с. 55].

Одной из ключевых функций искусства эпохи Просвещения становится просвещение, воспитание и развлечение. Подтверждение этому можно найти в текстах не только художников и критиков, но и других представителей эпохи. Учитель фехтования, близкий к английскому карикатуристу Т. Роулендсону, замечал в своих «Мемуарах», что «*основная цель художников этого жанра заключается в том, чтобы забавлять, поэтому мы с удовольствием приобретаем их остроумные произведения... трудно найти развлечение более доступное и в то же время столь занимательное*» [цит. по: 5, с. 9]. Разумеется, эта тенденция отвечала, как сегодня можно выразиться, *антропоморфной направленности* художественного воображения — задаче сделать бытие человека комфортным, приятным, полным удовольствий.

Приведенное выше высказывание уместно отнести не только к английской бытовой карикатуре, но и к искусству в самом широком смысле. Критерии занимательности, остроумности и поучительности варьируются уже в зависимости от интеллектуального склада зрителя и его осознанного желания предаться такому интеллектуальному развлечению, как эстетическое познание [26, p. 87]. В общем и целом, эти критерии могут одинаково применяться как к светской парадной живописи, так и к жанровым произведениям: пейзажам, натюрмортам, бытовым зарисовкам, — смотря к каким формам искусства обращается зритель.

Ярким проявлением воли художника в поиске новых средств выразительности становится раннее творчество Н. Пуссена с его «сознательным эклектизмом» [4, с. 15]. Как отмечает С. Даниэль, низводить поиск художника через смешение живописных техник в своих работах до одного лишь подражания локальным художественным влияниям (римского барокко, венецианской живописи, болонскому академизму) значило бы упустить систематический характер поискового метода Пуссена на пути обретения собственных характерных черт [4, с. 17].

Ил. 1. Никола Пуссен. Эхо и Нарцисс. 1629–1630. Холст, масло. 74 × 100 см. Лувр, Париж

Вспомним «Эхо и Нарцисса» конца 1620-х, где очевидно влияние позднего Ренессанса в венецианском изводе, хотя художник и выстраивает композицию по заветам классицизма. «Треугольник» в расположении фигур, акцент на красно-коричневых драпировках, которые задают тон всем оттенкам, четкое выделение планов в композиции, где пейзаж является практически театральным задником — все это произрастает из законов, которые задавала классицистическая художественная норма, отвечая главнейшей идее порядка, занимавшей мыслящих людей Нового времени.

Однако светотеневая моделировка фигур, туманная дымка пейзажа, который все-таки остается ближе к природе, нежели к театрализованным декорациям, вкрадчивая воздушность пространства отсылают к Тициану. Этот сознательный эклектизм у Пуссена наводит насмотренного зрителя на дополнительные размышления, помимо эстетического удовольствия и узнавания сюжета. Ведь смешение выразительных методов, особенно в композиционных полутонах, невольно отмечается нашим взглядом, побуждая задаваться вопросом, что именно не дает отвести фокус внимания. Это значительно расширяет живописное полотно, причем без дополнительных иллюзорных барочных тромплеев и игр с пространством, поскольку пространство разрастается отнюдь не иллюзорно, а сугубо умозрительно — вглубь зрительского сознания.

Так, на полотне «Эхо и нарцисс» не изображен источник, но шум быстрых вод волей-неволей начинает мерещиться, когда зритель обнаруживает себя перед этой картиной. Это впечатление создается в том числе из-за венецианской воздушной прозрачности воздуха и ясных красок неба, в которых ощущается живое дыхание природы. При этом строгая геометрия фигур подчинена упорядоченности и жесткости линий, которые в природе едва ли можно отыскать. Тело лежащего Нарцисса на переднем плане задает главную базу композиции, темный перпендикуляр дерева практически по центру еще больше ее упорядочивает, силуэт лишен динамики и абсолютно статичен — нет ощущения незавершенного движения. Но позади ветер продолжает шелестеть, и этот волнующий и привлекающий эффект достигается за счет формирования Пуссеном своего художественного языка, так называемой теории модусов. Чистого, академического, ясного и упорядоченного, но вместе с тем трепетного и неоднозначного, как и любая человеческая душа. Как и самому человеку, его искусству нужны «*определенные выразительные единства для изображения определенных сюжетных — смысловых единств*» [4, с. 20], чтобы быть услышанным и понятым правильно. Подобные эффекты прослеживаются у него во многих мифологических сюжетах: «Марс и Венера», «Танкред и Эрминия», «Аврора и Кефал».

Совершенное другое впечатление оставляют «Муки святого Эразма» (1628) или «Избиение младенцев» (между 1625 и 1632), где барочная экспрессия занимает собою все полотно. Смелые и сложные ракурсы, энергичная динамика мышц, преобладание резких диагоналей вместо гармоничных «треугольных» композиционных решений. В экспрессии и натурализме прослеживается влияние приемов караваджизма, однако «Избиение младенцев» все равно продолжает жить в пространстве классицизма. Пуссен вновь роднит в художественном поле полотна методы своей эпохи с наследием предшественников, но задавая им новые функции. Так, ясные и чистые цвета одеяний человеческих фигур сглаживают диагонали композиции, расставляя

Ил. 2. Никола Пуссен. «Избиение младенцев». 1628–1629. Холст, масло. 147 × 171 см. Музей Конде, Шантийи

акценты и тем самым превращая созерцание полотна в красочное визуальное путешествие. Но уже не по планам, когда взгляд растворяется за горизонтом живописи Ренессанса, а по линиям: от фигуры к фигуре, от действия к действию, от острия меча по спирали к упавшей на колени женщине, а следом — к помещенному у самого края картины лежащему младенцу.

Сюжет не обрушивается на зрителя барочной экспрессивностью, но разворачивается поступательно при скольжении взгляда, создавая эффект нарастающей мелодии, которая все полнее занимает сознание. Увлеченный колористическим богатством, зритель виток за витком проникает в полутона оттенков и нюансы сюжета, погружаясь в пространство не только и не столько за счет колебаний эмоциональных струн, но за счет осознанного желания «досмотреть историю до конца». Это важный момент, поскольку о живописи XV–XVI столетий уместнее

Ил.3. Аннибале Карраччи. Автопортрет на мольберте. 1603–1604. Дерево, масло. 42,5 × 30 см. Эрмитаж, Санкт-Петербург

будет сказать «разгадать историю до конца». Новое время задает иную тенденцию: сначала «досмотреть историю», а потом «почувствовать ее». Очевидно, не только Пуссен был предтечей такой тенденции к смене фокуса зрительской парадигмы, но его художественный метод демонстрирует этот процесс особенно ярко.

«Сознательный эклектизм» художников Нового времени определял сдвиги в выразительности искусства, задавая исследовательский характер в оттачивании изобразительных приемов у художников и в новых нюансах постижения и освоения художественного пространства. Это моментально схватывали как зрители-современники, так и сегодняшние ценители. Дж.Л. Бернини подмечал, что Аннибале Каррачи в своем творчестве вобрал *«изящество и рисунок Рафаэля, знание и анатомию Микеланджело, благородство и манеру письма Корреджо, колорит Тициана, инвенцию Джулио Романо и Андреа Мантеньи, и из манеры величайших художников он создал свою»* [11, с. 48–49].

Размышляя о приемах сценической театральности в выстраивании композиционных живописных решений, следует, как ни странно, вспомнить автопортрет Аннибале Карраччи (1603–1604), где художник изобразил свой портрет на мольберте, из-за которого выглядывает собачка. Разумеется, это не масштабная «театрализация» Пуссена, который выстраивал модели своих сюжетов в макетах, но поиск нового способа контакта со зрителем. Создается ощущение игры, где размываются пределы условного и безусловного, а зритель может задаваться вопросом, повествует ли полотно в метафорических деталях о художественном быте Карраччи, или это просто «замочная скважина» в чужой безыскусный быт, своего рода шутка в сотворении загадки там, где ее может и не быть. Таким образом, голос произведения может играть разными модуляциями, быть как повествующе-назидательным, так и шутливо-лукавым. Не фривольное лукавство рококо, но приглашение в искусство, которое является ценным само по себе.

Совершенно другая театральность прослеживается в пейзажах Клода Лоррена — в них выразительные эффекты обогащаются риторическими компонентами, сближая язык и живопись, сплавляя в единую композицию сложные отношения «общезначимого» и «индивидуального». Такими повествованиями, которые хочется не столько «досмотреть до конца», сколько прочувствовать во всей полноте, можно назвать практически все его работы: «Пейзаж с Аполлоном и Сивиллой Кумской» (1646–1647), «Похищение Европы» (1655), «Утро» (1666) и др. Это живопись, предполагающая у зрителя «грезы наяву». В отличие от многофигурных композиций Пуссена, где ключевым для зрителя является так называемое гаптическое зрение, пейзажи Лоррена раскрывают свой сюжет не столько через движение от точки к точке, сколько через поступательное освоение взглядом изображенного пространства, будто через расходящиеся по воде круги от брошенного камня. С первого взгляда отмечается масштабность изображенного пространства, и уже последующее всматривание шаг за шагом выявляет тончайшие тональные отношения между фигурами под дымчатыми небесами.

Фокус преимущественно на классицистическую живопись был задан не случайно: в условиях строгого рационализма и академической выверенности художественных приемов особенно наглядно проявляют себя отхождения от заданных эпохой универсалий, как

это было показано у раннего Пуссена, когда художник ищет свой метод. Ведь *проблема метода* является основополагающей в эпоху Нового времени.

К инструментарию классицистической выразительности, которую мы можем наблюдать в названных произведениях, следует отнести рационально выверенные приемы композиционного построения пространства. Также важен единый источник света, который пронизывает пространство с определенной точки зрения на манер театрального софита. Его местоположение всегда можно определить, поскольку источник освещения играет такую же важную для сюжета роль, как и живописное пространство. Вместе они определяют цельность и завершенность динамичной пластики художественной выразительности.

Искусство как источник эрудированного удовольствия

Классицизм XVIII столетия претерпел существенные изменения как в форме, так и в содержании, если сравнивать его с XVII веком. В некоторых случаях художники отбрасывают один из столпов стиля — уводят внимание прочь от античных классических форм, находят новое выражение в *комбинациях с нарождающимся романтизмом*, которые претворяются в причудливый визуальный синтез. Происходит то самое пренебрежение художественным стереотипом, что прежде казалось немыслимым. Не менее важной вехой в искусстве XVIII века является уже упомянутое нарождение множества течений и жанровых сюжетов, *не требующих выработки отдельной стилевой ниши*.

Показательно, что в сравнении с живым художественным творчеством эстетические программы XVIII века немного запаздывают по отношению к действительному положению вещей, постулируя функции искусства как вспомогательного инструмента воспитания и назидания, тогда как само искусство уже выросло из этих жестких рамок. Философия в то время еще отказывается воспринимать искусство как феномен, заключающий *самоценность* внутри своей формы, отдельно от насаждаемых просветительскими идеологиями функций.

Важно подчеркнуть, что эрудированное удовольствие от созерцания полотен достигается не только за счет того, *что* изображено, но и благодаря тому, *как* изображено. Шаткость сменяющихся идеологий и попыток обретения новых точек опоры в ментальности Нового

времени резонирует и с построением живописных композиций, которые выстраивают пространство по-новому, с неожиданных точек зрения, динамично и смело, уводя фигуры участников или элементы пейзажа в диагональ, что прежде было невозможно представить. Искусство так или иначе находит отзвук на уровне эмоционального и интеллектуального чувствования. Живопись Нового времени ищет новые подходы для захватывания и пробуждения как новых эмоций, так и большей широты мыслей, чем и объясняется постоянно расширяющийся спектр жанровой живописи.

Однако, как известно, ментальность не меняется моментально, это длительный и комплексный процесс, вовлекающий в себя множество преобразований и не меньше попыток отступить ненадолго на полшага назад — туда, где парадигма мышления еще привычна и понятна, — прежде чем сделать новый рывок вперед. Такая неоднозначность умонастроений и шаткость ищущего разума неоднократно дает о себе знать в период Нового времени. Руссо был первым, кто обозначил парадоксальный и противоречивый характер взаимодействия человека и культуры. Будучи порождением природы, человек уже неспособен жить в ее диких условиях, отринув все плоды развития культуры, которую человек сам же закладывает. Оставленный один на один с диким миром, человек устремится к возрождению привычных ритуалов и воссозданию бытовой рутины, чтобы отграничить свой разум от животного безумия.

Утопичность мышления, прежде находившая определенный выход в рамках религиозного искусства, где можно было предаться созерцанию недостижимого, в эпоху Просвещения обрела реализацию в утопичных проектах общества, но также и в «легком» искусстве рококо и сентиментализма.

Как и живопись классицизма, обращенный к идеалам прекрасного сентиментализм (в котором прекрасное очень близко сливается с натурой, с природой) также нередко оказывается наделен четкой морально-дидактической функцией. Ясная выразительность драматизма и нарративная четкость классицизма не подлежат сомнению, одного взгляда на полотна Жак-Луи Давида «Клятва Горациев» (1784), «Смерть Сократа» (1787), «Ликторы, приносящие Бруту тело его сына» (1789) достаточно, чтобы проникнуться заложенной в композицию сюжета дидактической риторикой. Но историческая и парадная

Ил. 4. Жан-Батист Грёз. Паралитик, или Плоды хорошего воспитания. 1763. Холст, масло, 115,5 × 146 см. Эрмитаж, Санкт-Петербург

живопись XVIII века отнюдь не единственная форма, выражающая идеологический вектор Нового времени.

Искусство эпохи Просвещения транслировало идею необходимости постоянного обращения к осмысленному познанию, мышлению и морали на множестве уровней визуальности, не только в парадной драматической живописи, но и в относительно легких жанровых сюжетах.

Среди представителей «дидактического сентиментализма» необходимо упомянуть Жан-Батиста Грёза. Через большинство его работ красной нитью проходит идеализированный образ патриархальной идиллии и семейной добродетели. «Деревенская помолвка» (1761), «Плоды хорошего воспитания» (1763), «Плоды дурного воспитания» (1765) призваны стать в первую очередь визуальной реализацией моральных и этических законов, а уже в последующую очередь — усладой для эстетического чувства зрителя.

Разнообразные выразительные формы в плоскости Нового времени комфортно сосуществуют друг с другом по причине неизбежной необходимости их развития. Их изживание, или «вырастание» эпохи из имеющихся экспрессивных методов, приводит к поиску новых форм, в которых можно выразить и зафиксировать неуловимое «вещество жизни», изменяющееся день ото дня. На пути к поиску этих форм художник может проходить конфликтный и тернистый путь созидания нового художественного языка (таким примером можно назвать «Ночной дозор» (1642) Рембрандта, который стал феноменом для современников, поначалу совсем не в положительном смысле). Но также художник может выбрать и более официальный, но не менее трудоемкий путь совершенствования художественных норм, или, можно сказать, художественных стереотипов. Так, Рембрандт в определенном смысле следовал обоими путями, поэтому его наследие сколь обширно, столь и неоднозначно для искусствоведческих интерпретаций сегодня.

Фигура художника как *основоположника новых вкусов* и новых художественных переживаний, как это случилось с Рембрандтом, становится все более частым явлением в эпоху Просвещения. Как и любое новаторство, не всегда общество встречает такую тенденцию благодушно при первом столкновении, но время неизбежно расставляет все по своим местам. Заложение новых выразительных инструментов неизбежно, поскольку вопросы значимости искусства, его взаимного влияния на общественную жизнь, необходимость воспитания художественного вкуса в XVIII веке уже широко развиваются в среде художественных критиков и самих художников.

Заключение

Следует подытожить, что неравномерное выражение идей Просвещения в художественной культуре в разных странах неудивительно: XVIII век — это век неустойчивости, поиска и обретения новых художественных выразительных форм и явлений. Эпоху «больших стилей», вовлекающих в себя все сферы искусства, плавно сменяет переменчивость стилистик, жанров и направлений. Это во многом закономерный процесс, растущий из всей идеологии эпохи Просвещения, несмотря на ее направленность на генерализацию и некую

унификацию картины мира: любая идея находит как сподвижников, так и противников. И художники, и мыслители порождают собственную выразительность для транслирования плодов своих взглядов о роли человека в мире, о самом мире вокруг, о его месте в безграничности космоса [23, p. 346].

Европейское искусство XVIII века заложило основы для художественной пестроты последующих столетий, выделило особенности жанровой живописи, дало выражение индивидуальности, переживающей катаклизм сменяющейся парадигмы. Поскольку оборот вектора внимания от Веры к Разуму — это масштабный и по-своему травмирующий процесс, но именно в таких условиях страха перед изменениями и ужаса перед неизведанным рождается качественно новое мировосприятие.

Список литературы:

1 *Беспалов О.В.* Художественное восприятие: феномен первичного различения // Художественная культура. 2019. № 1. С. 42–69. https://doi.org/10.24411/2226–0072-2019–00002.

2 *Бычков В.В.* Форма-содержание в искусстве как основа художественности // Вопросы философии. 2016. № 5. С. 68–79.

3 *Гёте И.* Избранные философские произведения. М.: Наука, 1964. 520 с.

4 *Даниэль С.М.* Европейский классицизм. СПб.: Азбука-классика, 2003. 302 с.

5 *Дукельская Л.А.* Английская бытовая карикатура второй половины XVIII века. М.; Л.: Советский художник, 1966. 140 с.

6 *Коробейников А.Г.* Онтологические основания традиции // Актуальные проблемы современного социально-гуманитарного знания: социальные трансформации и историческая память культуры: Материалы XI Всероссийской научно-практической конференции, Нижний Тагил, 22 ноября 2019 г. Нижний Тагил: Нижнетагильский государственный социально-педагогический институт (филиал) РГППУ, 2019. С. 60–63.

7 *Косенчук Л.Ф.* Формы идеального в искусстве // European Social Science Journal. 2013. № 6. С. 34–42.

8 *Кривцун О.А.* Историческая ментальность и художественный процесс // Вестник культурологии. 2019. № 1 (88). С. 58–81. https://doi.org/10.31249/hoc/2019.01.04.

9 *Кривцун О.А.* Школа «Анналов» и понимание способов культурного воздействия искусства. // Художественная культура. 2019. № 4. С. 2–17. https://doi.org/10.24411/2226–0072-2019–00068.

10 *Логинова М.В.* Онтология выразительных форм в культуре // Вестник Мордовского университета. 2014. Т. 24. № 4. С. 207–215.

11 Мастера искусства об искусстве. Т. 3: XVII–XVIII века / Под ред. А.А. Губера и В.Н. Гращенкова. М.: Искусство, 1967. 503 с. (Мастера искусства об искусстве; в 7 т.).

12 *Мильтон Д.* Потерянный рай. Возвращенный рай: поэмы. М.: Эксмо, 2009. 606 с.

13 *Мутер Р.* История живописи от Средних веков до наших дней. Т. 3: Восемнадцатое и девятнадцатое столетие / Пер. В. Фриче. М.: Печатник, [1914]. 324 с. (История живописи от Средних веков до наших дней; в 3 т.).

14 *Мутья Н.Н.* Витальность как фактор обретения произведением искусства вневременной значимости // Художественная культура. 2021. №. 4 (39). С. 68–93. https://doi.org/10.51678/2226–0072-2021-4–68-93.

15 *Поляков А.Ф.* Проблема понятийной триады «форма — содержание — смысл» // Вестник Томского государственного университета. 2010. № 340. С. 76–80.

16 *Руднев И.Ю.* Композиция в изобразительном искусстве. М.: Мир науки, 2019. 100 с.

17 *Руссо Ж.-Ж.* Рассуждения о науках и искусствах // *Руссо Ж.-Ж.* Избранные сочинения в 3 т. Т. 1. М.: Гос. издательство худ. литературы, 1961. С. 41–64.

18 *Руссо Ж.Ж.* Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми // *Руссо Ж.-Ж.* Трактаты. М.: Наука, 1969. С. 31–108.

19 Соединенные Штаты Америки: Конституция и законодательные акты / Под ред. О.А. Жидкова; перевод В.И. Лафитского. М.: Прогресс, Универс, 1993. 768 с.

20 *Ходасевич В.Ф.* О форме и содержании // *Ходасевич В.Ф.* Колеблемый треножник: Избранное. М.: Советский писатель, 1991. С. 268–274.

21 Baroque Tendencies in Contemporary Art / Ed. by K.A. Wacker. Cambridge Scholars Publishing, 2007. 234 p.

22 *Berger S.* The Art of Philosophy: Visual Thinking in Europe from the Late Renaissance to the Early Enlightenment. Princeton University Press, 2017. 352 p.

23 *Franca Filho M.T., Maia M.L.* Law, Opera, and the Baroque Mentality Contradictions, Paradoxes, and Dialogues // Law and Opera / Ed. by F. Annunziata, G.F. Colombo. Berlin: Springer, Cham, 2018. P. 345–359.

24 *Freeman p.* Truth-to-Nature: Enlightenment Anatomy's Essentializing and Idealizing Tendencies // Through Gendered Lenses / University of Notre Dame. 2018. Vol. 9. P. 51–93.

25 *Grady H.* John Donne and Baroque Allegory: The Aesthetics of Fragmentation. Cambridge University Press, 2017. 236 p.

26 *Hoxby B.* The Function of Allegory in Baroque Tragic Drama: What Benjamin Got Wrong // Thinking Allegory Otherwise / Ed. by B. Machosky. Stanford University Press, 2020. P. 87–116.

27 *Polti G.* The Thirty-Six Dramatic Situations / Transl. by Lucile Ray. Boston, MA: The Writer, 1977. 187 p.

References:

1 Bespalov O.V. Hudozhestvennoe vospriyatie: fenomen pervichnogo razlicheniya [Artistic Perception: The Phenomenon of Primary Distinction]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2019, no. 1, pp. 42–69. (In Russian)

2 Bychkov V.V. Forma-soderzhanie v iskusstve kak osnova hudozhestvennosti [Form-Content in Art as the Basis of Artistry]. *Voprosy filosofii*, 2016, no. 5, pp. 68–79. (In Russian)

3 Goethe I. *Izbrannye filosofskie proizvedeniya* [Selected Philosophical Works]. Moscow, Nauka Publ., 1964. 520 p. (In Russian)

4 Daniel' S.M. *Evropeyskiy klassitsizm* [European Classicism]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2003. 309 p. (In Russian)

5 Dukelskaya L.A. *Angliyskaya bytovaya karikatura vtoroy poloviny XVIII veka* [English Household Caricature of the Second Half of the 18th Century]. Moscow, Leningrad, Sovetskij hudozhnik Publ., 1966. 140 p. (In Russian)

6 Korobeynikov A.G. Ontologicheskie osnovaniya tradicii [Ontological Foundations of Tradition]. *Aktual'nye problemy sovremennogo social'no-gumanitarnogo znaniya: social'nye transformatsii i istoricheskaya pamyat' kul'tury: Materialy XI Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii, Nizhnij Tagil, 22 noyabrya 2019 g.* [Actual Problems of Modern Socio-Humanitarian Knowledge: Social Transformations and Historical Memory of Culture: Materials of the 11th All-Russian Scientific and Practical Conference, Nizhny Tagil, November 22, 2019]. Nizhnij Tagil, Nizhnetagil'skij gosudarstvennyj social'no-pedagogicheskij institut (filial) RGPPU Publ., 2019, pp. 60–63. (In Russian)

7 Kosenchuk L.F. Formy ideal'nogo v iskusstve [Forms of the Ideal in Art]. *European Social Science Journal*, 2013, no. 6, pp. 34–42. (In Russian)

8 Krivtsun O.A. Istoricheskaya mental'nost' i hudozhestvennyj process [Historical Mentality and Artistic Process]. *Vestnik kul'turologii*, 2019, no. 1 (88), pp. 58–81. https://doi.org/10.31249/hoc/2019.01.04. (In Russian)

9 Krivtsun O.A. Shkola "Annalov" i ponimanie sposobov kul'turnogo vozdejstvija iskusstva [The School of "Annals" and Understanding the Ways of Cultural Impact of Art]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2019, no. 4, pp. 2–17. https://doi.org/10.24411/2226–0072-2019–00068. (In Russian)

10 Loginova M.V. Ontologiya vyrazitel'nyh form v kul'ture [Ontology of Expressive Forms in Culture]. *Vestnik Mordovskogo universiteta*, 2014, vol. 24, no. 4, pp. 207–215. (In Russian)

11 *Mastera iskusstva ob iskusstve. T. 3: XVII–XVIII veka* [Masters of Art about Art. Vol. 3: the 17–18th Centuries], ed. A.A. Guber, B.N. Grashchenkov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1967. 503 p. (Mastera iskusstva ob iskusstve; v 7 t. [Masters of Art about Art; in 7 vols.]). (In Russian)

12 Mil'ton D. *Poteryannyy raj. Vozvrashchennyj raj: poemy* [Paradise Lost. The Returned Paradise: Poems]. Moscow, Eksmo Publ., 2009. 606 p. (In Russian)

13 Muter R. *Istoriya zhivopisi ot Srednih vekov do nashih dnej. T. 3: Vosemnadcatoe i devjatnadcatoe stoletie* [The History of Painting from the Middle Ages to the Present day. Vol. 3: Eighteenth and Nineteenth Century], transl. V. Friche. Moscow, Pechatnik Publ., [1914]. 324 p. (Istoriya zhivopisi ot Srednih vekov do nashih dnej; v 3 t. [The History of Painting from the Middle Ages to the Present day; in 3 vols.]). (In Russian)

14 Mut'ja N.N. Vital'nost' kak faktor obretenija proizvedeniem iskusstva vnevremennoj znachimosti [Vitality as a Factor in the Acquisition of Timeless Significance by a Work of Art]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 4 (39), pp. 68–93. https://doi.org/10.51678/2226–0072-2021-4–68-93. (In Russian)

15 Polyakov A.F. Problema ponyatijnoj triady "Forma — soderzhanie — smysl" [The Problem of the Conceptual Triad "Form — content — meaning"]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2010, no. 340, pp. 76–80. (In Russian)

16 Rudnev I.U. *Kompozicija v izobrazitel'nom iskusstve.* [Composition in the Visual Arts]. Moscow, Mir nauki Publ., 2019. 100 p. (In Russian)

17 Rousseau J.-J. Rassuzhdenija o naukah i iskusstvah [Discourses on the Sciences and Arts]. Rousseau J.-J. *Izbrannye sochinenija v 3 t.* [Selected Works in 3 vols.], vol. 1. Moscow, Gos. izdatel'stvo hud. Literatury Publ., 1961, pp. 41–64. (In Russian)

18 Rousseau J.-J. Rassuzhdenie o proishozhdenii i osnovanijah neravenstva mezhdu ljud'mi [Reasoning about the Origin and Grounds of Inequality between People]. Rousseau J.-J. *Traktaty* [Treatises]. Moscow, Nauka Publ., 1969, pp. 31–108. (In Russian)

19 *Soedinennye Shtaty Ameriki: Konstitucija i zakonodatel'nye akty* [United States of America: Constitution and Legislative Acts], ed. O.A. Zhidkov, transl. V.I. Lafitsky. Moscow, Progress, Univers Publ., 1993. 768 p. (In Russian)

20 Hodasevich V.F. O forme i soderzhanii [About Form and Content]. Hodasevich V.F. *Koleblemyj trenozhnik: Izbrannoe* [Oscillating Tripod: Selected Works]. Moscow, Sovetskij pisatel' Publ., 1991, pp. 268–274. (In Russian)

21 *Baroque Tendencies in Contemporary Art*, ed K.A. Wacker. Cambridge Scholars Publishing, 2007. 234 p.

22 Berger S. *The Art of Philosophy: Visual Thinking in Europe from the Late Renaissance to the Early Enlightenment*. Princeton University Press, 2017. 352 p.

23 Franca Filho M.T., Maia M.L. Law, Opera, and the Baroque Mentality Contradictions, Paradoxes, and Dialogues. *Law and Opera*, ed. F. Annunziata, G.F. Colombo. Berlin, Springer, Cham, 2018, pp. 345–359.

24 Freeman p. Truth-to-Nature: Enlightenment Anatomy's Essentializing and Idealizing Tendencies. *Through Gendered Lenses*, University of Notre Dame, 2018, vol. 9, pp. 51–93.

25 Grady H. *John Donne and Baroque Allegory: The Aesthetics of Fragmentation*. Cambridge University Press, 2017. 236 p.

26 Hoxby B. The Function of Allegory in Baroque Tragic Drama: What Benjamin Got Wrong. *Thinking Allegory Otherwise*, ed. B. Machosky. Stanford University Press, 2020, pp. 87–116.

27 Polti G. *The Thirty-Six Dramatic Situations*, transl. Lucile Ray. Boston, MA, The Writer, 1977. 187 p.