

# ВООБРАЖЕНИЕ И ЕГО ПЛОДЫ

Э. Верхарн

ТРИ СТАТЬИ

Перевод и комментарии К.З. Акопяна

*Аннотация.* Три небольшие работы, принадлежащие перу Эмиля Верхарна и объединенные темой искусства, существенным образом отличаются друг от друга. Если первая из них («Художественная чувствование») является высокохудожественным и оригинальным описанием тех переживаний и ощущений, которые испытывает любитель искусства перед захватившими его внимание художественными произведениями и может быть названо стихотворением в прозе, а вторая «Академический дух» представляет собой эссе, автор которого предостерегает читателя от «заражения» этим духом, то третья это критически-публицистическая статья, правдиво и художественно описывающая состояние музейного дела во французской провинции конца XIX в. Можно предположить, что она будет интересна и для отечественных музееведов.

**Ключевые слова:** филология, верхарн, искусство, восприятие, наслаждение, академия, музеология, живопись, провинция, чувствование.

Содержательная и стилистическая противоречивость творчества бельгийского поэта и драматурга Эмиля Верхарна, проявившаяся, как минимум, в присущих этому творчеству, казалось бы, взаимоисключающих чертах: в близости, с одной стороны, позитивизму и натурализму (ранние сочинения), с другой же — романтизму, символизму и мистицизму (более поздние произведения), а как максимум — в собственно человеческой антиномичности личности самого писателя<sup>1</sup>, в значительной мере была обусловлена остро переживавшимся им углублением «европейских» противоречий, характеризовавших стремительно набиравший темп цивилизационный процесс, отправной пункт которого пребывал даже не в XIX, а, скорее, в веке XVIII, сам же он, протекая на фоне перемен, внушавших людям чувствующим и мыслящим, т.е. интеллектуальным, все большие опасения по поводу уже современного и тем более будущего состояния культуры, был устремлен в столетие, как минимум, XXI.

Писал Э. Верхарн на французском языке, но при этом всем своим творчеством демонстрировал свою прочную и искреннюю привязанность к природе и культуре родной

Фландрии, с ее красотами и контрастами. Он стремился к реализации актуального для своего времени лозунга бельгийцев «быть собой» и объяснял, что, «защищая французскую культуру, я защищаю свою культуру, защищая французский язык, я защищаю свой язык»<sup>2</sup>.

Помимо литературного творчества, находившегося, естественно, в центре внимания поэта, прозаика и драматурга, Верхарн всерьез занимался изучением мирового искусства<sup>3</sup>, был автором книг о Рембрандте, Рубенсе и множества небольших работ, посвященных проблемам художественной деятельности. И хотя он был далеко не оптимистом<sup>4</sup>, его главным принципом была жизненная

<sup>2</sup> Цит. по: Рапсодия в духе beaux-arts (для малого состава). М., 2000. С. 7.

<sup>3</sup> Вступительная лекция к курсу истории искусства («История искусства»), прочитанная Эмилем Верхарном во Дворце академий в Брюсселе в 1890 г., была опубликована (с незначительными сокращениями) в переводе К.З. Акопяна в журнале «Полигнозис» (2000. № 4. С. 114–124).

<sup>4</sup> Достаточно вспомнить хотя бы такие написанные им строчки:

*«Замкнуться навсегда, уйти поглубже в складки,  
Стать серым, словно холст однообразно гладкий, -  
Как горько! и, прикрыв собою разный хлам,  
Пылиться, выцветать и рваться по углам, -  
Как горько! и в душе не находить отваги  
Судьбу перекроить на царственные стяги»*

(перевод Р. Дубровкина).

<sup>1</sup> Например, в 80-е годы Верхарн писал своей невесте — художнице Марте Массен: «Я люблю абсурдное, бесполезное, невозможное, безумное, чрезмерное, резкое, ибо оно меня подстрекает...» (цит. по: Мыслякова М. А. Комментарии // Верхарн Э. Избранное. М., 1984. С. 578).

активность: «Всякий раз, когда я всматриваюсь в свою душу, я нахожу в ней потребность действовать»<sup>5</sup>. Даже в одном из своих самых мрачных стихотворных циклов — в «Крушениях»<sup>6</sup> (стихотворение «Разговор») поэт призывает в любой ситуации не опускать руки и

«...*Не примиряться с крахом  
Надежд, - против себя восстать и стать сильнеей  
Кичливой пустоты, быть равнодушным к ней.*  
- *Стать мощью собственной, мучением и страхом...*»  
(перевод Р. Дубровкина).

Ниже вниманию читателей предлагаются три эссе Верхарна, стержневой темой которых является искусство.

### ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЧУВСТВОВАНИЕ<sup>7</sup>

О! насколько труднодостижимо художественное чувство! О! эта всеобщая неспособность толпы к переживанию — не похожему ни на что, божественно сладостному и нежному — искусства; смычок, движущийся по совершенно особой струне души, которой недостает стольким душам — этим расстроенным лютям!

Ощущать, — что это значит? — как функционирует некий орган чувств: слух. Восприятие — но как его мало; как его мало в механической материальности этого процесса по сравнению с тем — иным, приходящим следом, более глубоким, проникающим в скрытые в нас глубины, затрагивающим самые отдаленные частицы нашей плоти, способные к ощущению, самые важные, но далеко от поверхности прячущиеся чувства: *художественное*

*чувствование*. Слышать! и видеть, и вкушать, и вдыхать, и трогать — эта пятикратно умноженная жизнь, устремленная вовне, это излияние чувств, происходящее по разным каналам — на ощупь, ласково, подобно игре в жмурки — какой-то сложной ее разновидности, — для того, чтоб раскрыть тайну — всегда приблизительно, а часто и очень неверно — той сумеречной среды, в которой мы блуждаем. *Пять чувств* — как этого мало; как этого мало тем, для кого чувственная жизнь и есть та истинная жизнь, которая заставляет жить! Именно в них заключены способности к раздельному восприятию окружающего мира, которые позволяют накапливать различные понятия, формировать определенную совокупность идей, собирать воедино все, что возникает в мозгу, подготавливая его к выполнению повседневных дел. Однако под этими мебельными завалами, по ту сторону от них, за рядом ближних комнат, за передними и прихожими, где-то дальше, а возможно, и выше, находится та комнатка (какими путями, какими коридорами, какими — ведущими вниз или вверх — лестницами добраться до нее?), в которой — когда является идея, таинственным образом сюда занесенная, и касается клавиатуры стоящего здесь рояля, — начинает звучать то, что не может быть выражено: *художественное чувство!*

Здесь есть нечто иное, отличное от материальности этих барочных форм — уха, носа, глаза, языка, кожи. Что? какой орган? из какой ткани, какой формы, какому рисунку соответствующий, в каких цветах нам являющийся? Я о нем ничего не знаю. Но, в действительности, я его ощущаю. Он существует! Он существует, потому что он становится причиной потрясения, отзывающегося во всем теле, стучащего в самое сердце, озаряющего разум, вызывающего нервную вибрацию, приводящего в движение мускулы, вливающего и повсюду распространяющего *наслаждение*. О! как это трудно выразить!

Да, особое наслаждение — психическое и чувственное. Отличное от любого иного. И все же аналогичное тому — иному — идеальному и грубому, которое приносит любовь в случае достижения своих конечных целей. Аналогичное только этому иному, упомянутому здесь лишь в связи с необходимостью найти некий образ, делающий различимой ту неопределенность феномена, раскрывающегося в восприятии как художественное явление, которая настолько реальна в своем воздействии и почти неуловима в описании, сразу же становящимся понятным (ах! какие воспоминания!) тем, кому довелось испытать его воздействие, и остающимся загадочным для того, кто никогда не был потрясен им. Что знает об эротическом наслаждении тот, кто еще не достиг половой зрелости? Что знает о нем евнух?

Сколько же в этом смысле являются евнухами! Они увидят, они услышат произведение искусства — поэти-

А также многие другие, выражающие подобные настроения и мысли.

<sup>5</sup> Цит. по: Мыслякова М.А. Комментарии // Верхарн Э. Избранное. С. 578

<sup>6</sup> Французское название этого сборника — «Les Débâcles», во-первых, перекликается с названием романа Э. Золя, чье творчество во многом служило Э. Верхарну примером для подражания, — «La Débâcle» (единственное число). Вторых, являясь второй частью трагической трилогии, в которую входили также «Вечера» (Les Soirs) и «Черные факелы» (Les Flambeaux noirs), этот сборник имел «уточняющий» подзаголовок «Моральная деформация» (De Déformation morale). В-третьих, не нужно забывать, что слово la debacle во французском языке имеет и иные значения, кроме «крушение, крах» или «разгром» (так именуется роман Э. Золя, а именно: «вскрытие реки, ледоход», что не может быть воспроизведено в русском переводе).

<sup>7</sup> Это эссе было опубликовано в книге «Рапсодия с духе beaux-arts (для малого состава)» (составление, перевод и комментарии К.З. Акопяна. М.: Изд. дом «Новый век», 2000).

ческое, живописное, музыкальное. Они поймут содержащиеся в нем слова, цвета, звуки. Они отнесутся к нему с любопытством, иной раз проявят безошибочный вкус — достаточный, чтобы оценить, на самом ли деле оно прекрасно, — бесконечную осведомленность, деспотические замашки эрудита. Но вполне возможно, что, несмотря на подобную широту взгляда, они останутся неспособными к *художественному чувству*. Они пребывают в ситуации любопытствующего, знатока, красноречивого и холодного судьи — все объясняющего, но ничего не чувствующего. Излучения от произведения увиденного или услышанного окутают их снаружи, сохранятся на их коже, приукрасят их. Но этим будет достигнута лишь рядоположенность, а не проникновение внутрь. Соединение интимное и глубинное не состоится вовсе. Не произойдет восхитительно незаметного вхождения через каждую пору; в мельчайших венах не начнется змеящееся и скользящее капиллярное движение, распространяющееся повсюду, похожее на проникновение в тело мириадом иголок, завершающееся достижением этой уникальной цели — *Художественного чувства*, вибрирующего кимвала, звенящего и не знающего покоя под ударами тысяч острых кончиков этих иголок.

Для того, чтобы испытать подобное божественное переживание, нет никакой необходимости в эрудиции, в особого рода осведомленности, совсем не обязательно быть знатоком. Ах! насколько жалким и несчастным кажется знаток — когда он начинает действовать, с шумом извергая свои фразы и приводя в движение отдельные детали того механизма, который представляет собой его техническая оснащённость, — тому блаженному, который еще вибрирует от *Художественного чувства*, размягченный от максимальной полноты воздействия настигшего его спазма или разбитый (с какой нежностью!) спазмом только-только успокаивающимся. Именно из этих сверхчеловеческих впечатлений у некоторых возникает настоящее неистовство в отношении к искусству — зародыш неистовства любовного. Взгляните на них, послушайте их, когда они выражают свои переживания и восторги; это возлюбленные некоей невидимой божественности; их охватывают волнение, воодушевление, ослепление, возбуждение, овладевающие теми, кто любит. Они таковы, потому что они испытали, потому что они способны испытать при встрече с искусством — неважно, где это произойдет, — божественный озноб. Они замечают то, что остается незаметным для других. Они имеют на одно чувство больше.

Иногда у них возникает идея — или фантазия — описать эти чувствования, рассказать о них. У них возникает мысль: предлагая толпе произведения, которые заставили их наслаждаться, узнать, не окажутся ли эта толпа или какие-нибудь ее группы зачарованными, отдаваясь тем

же наслаждениям, что были испытаны ими самими. Они говорят — и в них понемногу возрождается то же самое переживание. Они говорят — и с мучительным беспокойством следят за тем, что проявляется в поведении аудитории. Ах! это может произойти быстро, когда там присутствуют существа, обладающие столь желанным органом. Но если там находятся лишь кастраты, любители анекдотов, занудные фельетонисты, красиво выглядящие куклы, всеядные буржуа, проходимцы по имени *Я-хочу-развлечься*, то подобное предприятие кончается лишь великим разочарованием; тот, кто взволнован, говорит с людьми, не способными к волнению, и он выходит из себя, понимая, что он лишь забавлялся и что среди комплиментов, которыми его засыпали, как цветами, нет ни одного из тех цветков — больших и излучающих тепло, — в чьем аромате был бы слышен шепот: *Я был взволнован так же, как и вы*.

Художники, ради которых я и пытался выразить нечто из того невыразимого, что относится к вашей же сумрачной природе, вы меня поймете. Вы меня поймете, художники, рождающие произведения, способные воздействовать на художественное чувство так же, как свет воздействует на глаза, запах — на ноздри, звуки — эти цвета, которые создают шум, — на уши. Поймете меня и вы, художники, не производящие ничего, но обладающие даром все чувствовать, — эстеты. Две ваши группы образуют два пола того особого человечества, которое имеет на одно чувство больше; одни из вас выражают активное его начало, другие — пассивное. Вы взаимодополняете друг друга. Вы созданы друг для друга. Вас должны любить те, кто принадлежит к вашей же среде. Опасайтесь же того, что каждый раз, как вы попытаетесь вступить в союз с пошлостью — опасайтесь этого, — совокупление окажется смешным и бесплодным. И будьте уверены, что здесь обязательно найдется какой-нибудь глупый педант, или зубоскал, или насмешник, пытающийся соединить свое полное бессилие что-либо понять с вашей мнимой неспособностью к пониманию, свое ничтожество с ничтожеством, которое он вам навязывает, — чудной полишинель!

### АКАДЕМИЧЕСКИЙ ДУХ

Как только вы переступили порог какой-нибудь академии, вы оказываетесь перед необходимостью вступать в борьбу с самим собой ради того, чтобы стать художником. К несчастью, получается так, что все, усвоенное вами ранее начавшегося процесса самоосознания, не используется вообще. Любое академическое образование состоит в иссушении личности, в ее истощении. Чтобы стать художником, нужно заглянуть внутрь самого себя, в свою душу, и посмотреть вокруг себя — на природу.

Нужно чувствовать себя самого и ощущать различные вещи, нужно, чтоб между собственным темпераментом и внешним миром установилась некая общность, связь, которая объединяет ненависть и любовь, радость и меланхолию, открытость и замкнутость.

Так рождается художник — и поэт. Академия рвет те нити, которые тянутся от души к вещам, находящимся вне нас, помещает между человеком и природой картину, некое «*déjà vu*»<sup>8</sup>, и при этом доктринерствует:

«Перед вами шедевр. Вне него не существует ничего. Он подписан Рафаэлем, Энгром, Давидом. Он будет жить так же долго, как и наш мир. Он создан в соответствии с такими-то правилами, такими-то формулами. Восхищайтесь его верными пропорциями, его симметричностью, сакральным характером его рисунка, догматически точным контуром. Вы должны научиться создавать шедевры; для этого существует лишь одно средство: вы никогда не должны смотреть на что-либо, находящееся по ту сторону от шедевра, или рядом с ним, или выше, или ниже него.

«Если вам случается создавать портрет, то думайте о кистях рук и о воротнике, о плечах и о глазах, которые изображены на этом шедевре; это станет средством для того, чтобы придать достоинство вашей работе; если вам случится писать обнаженную фигуру, то знайте, что в шедевре все совершенно — от крошечного волоска до кончика пальца ноги — и что вы не имеете права придумывать что бы то ни было, не нарушая при этом высокого стиля; точно так же, если вы создали жанровую сцену, то вновь подумайте о шедевре, всегда думайте о том, что вы должны пририсовать какому-нибудь сапожнику руку Аполлона Бельведерского, а уличной торговке — грудь Венеры Милосской».

Именно таким образом были рождены чудовищные по своей ложности теории, которые — все, одну за другой, — как разные виды ядов, были опробованы на учениках. Известны эстетические аксиомы, в соответствии с которыми было бы желательным, чтобы длина тела каждого изображенного персонажа равнялась длине вытянутых в стороны рук, и которые требовали, чтобы пупок всегда находился в точке пересечения двух диагоналей, проведенных от кончика левой руки до правой ноги и от правой руки до левой ноги. Не пренебрегали и важностью законов — законов дисциплинирующих и касающихся величины тела, — по которым она должна была быть в семь раз больше, чем величина головы.

Как утверждают, это зло не слишком опасно. Настоящему сильные сопротивляются этим годам принуждения. Они утрачивают гибкость и воспринимают

некую разновидность художественной каллиграфии, которую вырабатывает их рука.

Однако прошу прощения: кроме того, что замечательные таланты безвозвратно исчезли в недрах Академии, окруженных столь же острыми краями, что и склоны Харибды и Сциллы, вся чертовщина состоит в том, что она учит, питает, поддерживает, увенчивает, украшает унылую вереницу ничтожных, безвольных, ограниченных, совершенно ненужных и в избытке наполненных нечистотами художников, которые своими картинами увешивают стены выставок, марая и позоря их. Все они — двадцать, сто, тысяча — собираются здесь для того, чтоб, как только вы войдете, нанести вам оскорбление своими произведениями, они доставляют мучения вашему взгляду, своими кричащими цветами они орут прямо вам в уши, они привносят злость в вашу речь, ярость — в сердце, а если вы, шутки ради, имели несчастье как-нибудь отметить выставленные ими экспонаты, то они протоколами своих собраний хватают вас за грудки; они — ваши палачи, ваши кошмары, ваша ненависть, они изматывают вас — безнаказанно, вкрадчиво, вполне официально — своими двумя тысячами тремястами холстами в парижском салоне, своей дюжиной сотен картин в салоне брюссельском, — а академия улыбается им, представляет их Королю, Президенту Республики, всем представителям современной посредственности; именно она посылает их в дальние страны с тем, чтоб они откалывали свои, изобретенные в мастерских, шуточки в Риме под предлогом усовершенствования в искусстве убивать искусство. Создание посредственностей — вот в чем состоит преступление. К этому стремятся все системы, патронированные академией. Ее идеал пошл, его с первого взгляда может постичь любая проходящая мимо собака.

Она искажает любое точное понимание вещей, она учит видеть то, что существует только в теориях и методах, то есть то, что не существует в реальности, и, нанося вред глазу, руке, воображению, чувству, она делает художника неспособным представить себе что бы то ни было живое и подлинное. Академия убивает, подавляет, уничтожает искусство. Более того: она убивает свое собственное понятие, свой исток, свой принцип.

(*La société nouvelle*<sup>9</sup>, 1885)

### ПО ПОВОДУ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕЛИКВИЙ

Если не считать вклада, сделанного парижскими коллекционерами, то именно французская провинция

<sup>8</sup> *déjà vu* (уже виданное, известное, фр.) — устойчивое выражение, употребляемое и в русском языке.

<sup>9</sup> *La société nouvelle* — «Новое общество», название периодического издания.



своими церковными сокровищами и богатствами, являющимися муниципальной собственностью, обставила большой и малый дворцы<sup>10</sup>. Добрая французская провинция! Понимает ли она сама, чем она обладает? Размышляет ли она о том, что из своих печальных и славных красот оставили ей века? Кто мог бы в этом усомниться, посетив Артуа, Бургундию, Орлеан, Нормандию и Фландрию?

Она пребывает там — грустная и спокойная, замкнувшаяся в самой себе, оставаясь, будучи тяжелой на подъем, у себя дома.

Ее дома содержатся в порядке. Ее шкаф переполнен плотно уложенным и безупречно белым бельем. Когда в воскресенье, во дворе или на месте для гулянья, она прогуливает своих матрон, то можно подумать, что это она сама выступает с такой важностью. Она живет, соблюдая приличие, и умирает, исполняя необходимые обряды. Утром, в полдень и вечером она слушает колокола своего собора. Их гудение просто чудовищно: оно содержит в себе целый мир шумов. Но оно не изображает ни бурной грозы, что характерно для музыки, ни скучного ритма, связанного с победами или будущими поражениями; оно является для нее лишь определенным временем — временем, когда нужно немного помолиться, хорошо поесть, сладко поспать. Провинция все делает маленьким; провинция пребывает в неведении. Афиши, которые своими звучными цветами кричат ей о процессах, происходящих в столицах и во всем мире, висят на перекрестках — выцветшие, истертые и порванные.

Провинция в других странах — вся изборожденная непрерывно совершаемыми путешествиями — хлопочет и украшается. Возможно, она делает это неуклюже и, конечно же, обнаруживая дурной вкус. Маленькие города — особенно в Бельгии, Голландии и Германии — со старанием, заслуживающим всяческой похвалы, пытаются восстановить свое прошлое. Они не только возвращают утраченную ценность принадлежащим им настоящим шедеврам, но, кроме того, повсюду выискивают какие-нибудь камни — пусть даже самые незначительные. Они наряжают свои домишки, соединяют подделку и вещь подлинную, имитацию и нечто настоящее, они приходят в возбуждение от археологических данных и полемизируют в местных журналах «о пыли веков». Обращенные назад, они работают с большим пылом, чем потребовалось бы им для движения в темпе, соответствующем нашему времени. Их можно ругать за столь суетливое рвение, к которому они добавляют и фанатизм, и осудить их деятельность, ориентированную на прошлое. Но их добрая воля на-

столько очевидна, а гордость за свою историю настолько чистосердечна, что мы все же восхищаемся ими. Среди всех подобных городов выделяются Брюгге, Нюрнберг, Ротенбург, Миддельбург и Дельфт. Не умеющие играть роль столиц и включенные в ранг малых городов, они случайно становятся главными городами королевств старинных вещей. В Брюгге и в Нюрнберге и сейчас еще можно дышать воздухом пятнадцатого и шестнадцатого веков, а в Дельфте и Миддельбурге — вдыхать атмосферу века семнадцатого. Буржуа, которые позировали художникам, надевают там кафтаны и широкие плащи, чтобы хорошо выглядеть на полотнах и вызывать удивление своих потомков. Благодаря подобным манерам они продолжают семейные галереи, не нарушая тем самым устоявшегося и отличающегося помпезностью распорядка.

С единодушного согласия своих жителей эти города задним числом фиксируют даты, относящиеся к их истории. Жизнь здесь концентрируется в музеях, церквях, рынках, на маленьких улицах, старые фасады которых отремонтированы, и в ратушах, которые разрушили для того, чтоб перестроить во вкусе 1520 г. Кафе, журнальный киоск, вокзал, трамвай, гарнизон выглядят здесь неуместными. Когда вечером, по сигналу трубы, солдаты возвращаются в казарму, кажется, что слышишь, как прозвучал сигнал к тушению огня.

К счастью, подобные безумства неизвестны во Франции. Но здесь неизвестны равным образом и религиозное почитание шедевров и благоговейное сохранение художественных реликвий. Мои путешествия и экскурсии приводили меня в немалое число музеев и храмов. Выставка епархиальных сокровищ в ризницах соборов всегда меня нервировала. Большие города — Лион, Бордо, Дижон, Марсель, Лиль, Руан — продемонстрировали мне несколько знаменитых панно во вполне приличных залах; но какое меня ждало там разочарование в Шартре, в Мане, в Каэне, в Дуэ, в Валансьене, в Орлеане, в Алансоне, в Бове! Здесь царят пренебрежительное отношение и пыль. Здесь не мучаются сомнениями по поводу того, каким должен быть зал живописи. На самые простые замечания отвечают невпопад. Ответом на самые незначительные критические высказывания становится враждебное отношение. Они лишь удручающе действуют на исполненных чувства собственного достоинства, величественных и невежественных музейных хранителей, не принося нам никакой пользы. Мы здесь сталкиваемся с настолько тупой косностью, принявшей подобные масштабы, что оказываемся совершенно готовыми прийти к заключению о необходимости не улучшать, а уничтожать провинциальные музеи.

Когда я посещал Шартр — уже пять лет тому назад — какое-то огромное заурядное полотно наполовину

<sup>10</sup> Большой и Малый дворцы в Париже были сооружены к Всемирной выставке 1900 г. в качестве выставочных залов. Малый дворец — это первое железобетонное сооружение в Париже.

закрывало собой вызывающую восхищение *Жамву* Пюви де Шаванна<sup>11</sup>; Фрагонар, мрачный и грустный, висел против света на черной перегородке; маловразумительные маленькие картины наполняли скорбным чувством центральную часть стен выставочных залов. В Мане, где очень интересно представлен итальянский пятнадцатый век, художественные школы были перемешаны, спутаны. К картинам были прикреплены огромные таблички, рамы испорчены, исцарапаны и изломаны. В Алансоне мне показалось, что я не в музее, а в каком-то покинутом строении, которое завтра же разрушат из соображений безопасности. В Каэне чудесные картины Филиппа Депорта<sup>12</sup> выстроились наверху у фризов, в то время как жалкие поделки местных художников загромождали верхние части карнизов.

В Орлеане имеются портреты живописцев прошлого века — в частности, Друэ<sup>13</sup>, подбор картин которого оказал бы честь залу Лаказа<sup>14</sup> в Лувре. Но они вывешены настолько неудачно, что остаются незамеченными.

В Бове все перепутано — живопись, естественная история, отливки, сделанные по уже имевшимся образцам, скульптура, безделушки. Полотна развешаны случайным образом — то там, то сям, у дверей, между двух окон.

В Дуэ свирепствует некий реставратор — это просто какой-то бич. Среди произведений готического искусства — а они многочисленны — панно, которое — даже будучи полностью лишённым фантазии — можно было бы приписать Стефану Лохнеру<sup>15</sup>, оказалось подправленным столь варварским способом, что копия, сделанная самым посредственным учеником академии, была бы удачнее. Таким образом, в Дуэ шедевры убивают, получив на это предварительное разрешение. Но наиболее удручающий музей находится в Валансьене — здесь имеются рисунки Ватто, более живые и более элегантные, чем те, что на-

ходятся в Лувре, произведения Рубенса, Йорданса<sup>16</sup>, Ван Ноорта и Йеронима Босха. Можно здесь обнаружить даже испанских мастеров. И среди них — Христос работы Теотокопули, прозванного Эль Греко; но дощечка с надписью — о, невежественный хранитель, который составлял ее, — приписывает ее Т. Копулэ — художнику, о существовании которого не сообщает ни один словарь. Целый зал посвящен Карпо<sup>17</sup>. Какой это зал! В центре стоят стол и четыре стула, покрытых чехлами. Вдоль стен — плинтус, перед которым в линию выстроились скульптурные бюсты. По углам стоят четыре трехцветных знамени. На одноногом круглом столике, установленном у камина, лежит маска мэтра, покрытая крепом, на который уже попадала тысяча мух: на дворе — лето. Потом внезапно мы видим голову слона, прикрепленную к трюмо, и огромный охотничий рог, который, спускаясь, задевает рядом стоящие скульптуры. По правде сказать, чувствуя знаменитых людей своего города, жители Валансьена просто компрометируют их. Не существует ничего настолько же мрачного, безжизненного и гротескного, как эта конура. Самая запущенная из контор, самая тоскливая приемная какой-нибудь терпящей крах компании вызывает менее мрачные мысли. Это повод для того, чтоб плакать, — а они смеются.

О провинциальные администрации, комиссии, хранители, знатоки, любители искусства! О маленькие фабричные, промышленные и торговые города, в которых оседают шедевры и в которых рождаются художники с тем, чтоб позже стать прославленными! О Дуэ, Аррас, Дюнкерк и Валансьен, отличительным знаком ваших музеев и художественных галерей мог бы быть только отгиск зада служащего, неподвижно сидящего на неизменном конторском табурете. В таком случае мы, по крайней мере, оказались бы предупреждены — и все было бы понятно.

Поэтому теперь — будь то в малом дворце или в Сантенале — мы с такой радостью вновь узнаем помещенные в достойные их рамы различные шедевры, которые некогда встречались нам в провинции. Они кажутся пришедшими к нам из Богом забытых мест, вернувшимися из состояния всеобщей покинутости — из могилы. Ах! я знаю, некоторые полагают, что каждую вещь нужно оставлять на своем месте — в тех краях, из которых она ведет свое происхождение либо которыми она была усыновлена. Они проповедуют децентрализацию, бесконечное умножение числа маленьких этнографических и художественных центров. Каждый город имеет право

<sup>11</sup> Пюви де Шаванн П. (1824–1898) — французский живописец.

<sup>12</sup> Непонятно, кого в данном случае имел в виду автор. Известностью обладает имя французского поэта Филиппа Депорта (1546–1606). Наиболее же известных французских художников по фамилии Депорт звали Александр-Франсуа (1661–1743) и Никола (1718–1787).

<sup>13</sup> Непонятно, который из французских художников под фамилией Друэ имеется в виду: Франсуа Анри (1727–1775) или его сын Жан-Жермен (1763–1788).

<sup>14</sup> Лаказ Л. (La Caze, Louis 1799–1869) — врач по профессии, выдающийся французский коллекционер и филантроп, чью богатую коллекцию живописи, украшениями которой являлись работы Ватто, Фрагонара, Шардена, Хальса и др., после смерти владельца унаследовал Лувр.

<sup>15</sup> Лохнер С. (ок. 1410–1451) — немецкий живописец.

<sup>16</sup> Ван Ноорт А. (1557–1641) — фламандский живописец, учитель Рубенса. Я. Йорданс (1593–1678) — также ученик ван Ноорта; был женат на дочери своего учителя.

<sup>17</sup> Карпо Ж.-Б. (1827–1875) — французский скульптор.

на часть национального богатства, каждая провинция имеет право наследовать красоту. Эта теория могла бы быть поддержана, если бы современное состояние вкусов в провинции не было бы столь плачевным.

Прежде всего, важно прославлять шедевр — а провинция проявляет к нему невнимание, преуменьшает его значение и удушает его. Кто среди нас знал восхитительное *Сокровище раковин*<sup>18</sup>? Кто знал великолепного *Святого Себастьяна* Делакруа (церковь Нантюа<sup>19</sup>)?

Следовательно, горячо желанной является революция, которая потрясла бы всю систему организации музеев и хранилищ сокровищ в провинции от самого основания и до верхушки. Если государство не может собрать только в больших городах те богатства, которые ныне распылены по малым городам и деревням, то оно, безусловно, обладает достаточной властью, чтоб обязать муниципалитеты и церкви сделать так, чтобы картины, ювелирные изделия, ковры и фрески были бы прежде всего тщательно сохранены, а затем достойным образом выставлены. В соборе Отена<sup>20</sup> *Святой Симфорион* Энгра появился на верхней части поперечного нефа, освещенный скупым и неверным

светом. Он имеет право на алтарь, а ему предоставляют пыльный угол стены.

Следовало бы увеличить число инспекторов по изящным искусствам, расширить сферу их надзора и их права, ограничить власть местных комиссий и, если это возможно, упразднить их. Тщательным образом собирать мнения художников, которые, завершив свои путешествия, рассказывают о них в разных журналах. Строго действовать против бездарных реставраторов. Не доверять ретроградному вкусу провинциальных дарителей. Наконец, отдать в руки подлинных эстетов и внимательных, просвещенных и неравнодушных ученых все дела по управлению и хранению исторического великолепия.

И пусть государство вообще не вмешивается, когда создается прекрасное, когда полные жизни статьи вдохновляют его и приводят к расцвету; но необходимо, чтоб оно всегда вмешивалось ради того, чтобы оберегать и защищать искусство, когда, пережив некий блистательный период, оно выкристаллизовывается и обретает определенность; это должно стать правилом.

(*Mercur de France*<sup>21</sup>, июль 1900)

### Список литературы:

1. Художественная аура. Истоки, восприятие, мифология / Отв. ред. О.А. Кривцун. М., 2011.
2. Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб, 1998. С. 436-441.
3. Алякина К.В. Провинциальный музей как «культурное гнездо» / Диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии. Самара, 2002.
4. Равикович Д.А. Музеи местного края во второй половине XIX нач. XX в. (1861 1917) // Очерки истории музейного дела в России. М., 1960. С. 145-223.
5. Юркин И. Провинциальный музей: вспомнить все // Мир и музей. Вестник ассоциации музеев России. 1999. Вып. 2. С. 16-20.

### References (transliteration):

1. Khudozhestvennaya aura. Istoki, vospriyatie, mifologiya / Otv. red. O.A. Krivtsun. M., 2011.
2. Lotman Yu.M. Kanonicheskoe iskusstvo kak informatsionny paradoks // Lotman Yu. M. Ob iskusstve. SPb, 1998. S. 436-441.
3. Alyakina K. V. Provintsial'nyy muzey kak «kul'turnoe gnezdo» / Dissertatsiya na soiskanie uchenoy stepeni kandidata kul'turologii. Samara, 2002.
4. Ravikovich D.A. Muzei mestnogo kraja vo vtoroy polovine XIX nach. XX v. (1861 1917) // Ocherki istorii muzeynogo dela v Rossii. M., 1960. S. 145-223.
5. Yurkin I. Provintsial'nyy muzey: vspomnit' vse // Mir i muzey. Vestnik assotsiatsii muzeev Rossii. 1999. Vyp. 2. S. 16-20.

<sup>18</sup> *Сокровище раковин* — автора картины с таким названием установить не удалось.

<sup>19</sup> Нантюа — городок во Франции в департаменте Эн.

<sup>20</sup> Отен — городок во Франции, родина святого Симфориона. Упомянутую далее картину сам Д. Энгр считал одним из главных своих шедевров.

<sup>21</sup> *Mercur de France* — французский общественно-литературный журнал, основанный в 1672 г. французским писателем Д. де Визе, под названием *Mercur galant*, издававшийся до начала XIX в. и возобновленный в 1890 г. группой литераторов, близких к символизму.