

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.9.1>

Демченко Александр Иванович

**ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ - МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА. ОЧЕРК ПЕРВЫЙ**

В рубрике От главного редактора продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение и Барокко.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2019/9/1.html](http://www.gramota.net/materials/9/2019/9/1.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 9. С. 9-14. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2019/9/](http://www.gramota.net/materials/9/2019/9/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

# От главного редактора

## Editor-in-Chief's Column

---

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.9.1>

В рубрике **От главного редактора** продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение и Барокко.

**Демченко Александр Иванович**, д. искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник  
Центр комплексных художественных исследований  
Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова  
[alexdem43@mail.ru](mailto:alexdem43@mail.ru)

### ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ – МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

#### Очерк первый

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

Если брать это измерение в самом крупном плане, то ему с полным основанием можно дать название *Классическая эпоха*. Имеется в виду протяжённость с середины XVIII до рубежа XX века. *Классическая* – поскольку в это время в различных видах искусства создавалось то наследие, которое оказалось главной художественной сокровищницей человечества (прежде всего в области литературы и музыки). И эта сокровищница настолько многомерна, что при определённом единстве и целостности данной эпохи приходится говорить о составляющих её трёх малых эпохах: *Просвещение* (вторая половина XVIII века), *Романтизм* (первая половина XIX-го), *Постромантизм* (вторая половина XIX-го) – их временные рамки обозначены самым приблизительным образом, а завершающий период Классической эпохи стал одновременно и исходным периодом текущей ныне эпохи (четыре десятилетия, 1890-1920-е годы).

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

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

\* \* \*

Рассмотрение названных качеств начнём с того, что целый ряд явлений искусства Просвещения вызывает ассоциации с начальными ступенями человеческой жизни (детство, отрочество, юность). И это можно понять, поскольку данная эпоха зарождалась в недрах предшествующего, постепенно «стареющего» и угасающего Барокко.

Шедшей ему на смену принципиально новой исторической формации предстояла большая эволюция вплоть до рубежа XX века (после Просвещения в формах Романтизма и Постромантизма, а на завершающем этапе в формах позднеклассического искусства). Вот почему её исходная фаза воспринимается как исток со всеми вытекающими отсюда особенностями. И, в свою очередь, наиболее ощутимым дух детства был на ранних стадиях эпохи Просвещения.

Представим себе фьябы (театральные сказки) итальянского драматурга **Карло Гоцци** (1720-1806): «Любовь к трём апельсинам», «Король-олень» и др. (это самое начало 1760-х годов). Они уходят своими корнями

в фольклорную волшебную сказку, пронизаны жаждой чудес, фантазии и фантастики. Сам Гоцци так говорил о них: *«Вся эта смесь чудесного и забавного, всё ребячество этих сцен...»*.

Другая, не менее характерная фигура – его соотечественник, композитор *Доменико Скарлатти* (1685-1757), сын Алессандро Скарлатти, наиболее видного представителя оперы-серии как ведущего музыкально-театрального жанра Барокко и ровесник И. С. Баха как самого крупного композитора того же времени. Эпохе Барокко в какой-то части своего творчества принадлежал и Д. Скарлатти, но главное состояло в том, что он в числе первых открывал горизонты музыкального искусства Просвещения.

Центральный жанр его художественного наследия – сонаты для клавесина, и во многих из них великолепно передан дух детства, подчас даже младенчества с соответствующей гаммой настроений, с соответствующей спецификой психологии и поведения, раскрытой в музыкальных образах. Вот откуда столь значимый для сонат Скарлатти игровой характер и частая смена состояний, нередко с неожиданными переходами «от смеха к слезам», и наоборот.

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

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

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

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

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



Этьен Морис Фальконе. Амур – крупный план

Теперь обратимся к портретному жанру, который пережил в эпоху Просвещения высокий расцвет. Во второй половине XVIII века впервые существенные позиции в мировом искусстве заняла английская живопись (главным образом именно портретная), представленная в первую очередь именами *Джобшуа Рейнолдса* (1723-1792) и *Томаса Гейнсборо* (1727-1788).

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

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

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



Жан Батист Перронно. Мальчик с книгой

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

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

При всём аристократизме (это находит себя в живописно трактованной богатой ткани, в искусно выполненной высокой причёске, в безупречной красоте лица и линии плеч, в утончённости и безусловном благородстве) облик молодой леди дышит глубокой человечностью, душевной отзывчивостью и теплотой.

Кроме того, художник сумел передать в своей модели сочетание интеллектуальности с нежной мечтательностью – в блеске тёмных удлинённых глаз, в изумительной нежности лица.



Томас Гейнсборо. Герцогиня де Бофорт

Гейнсборо любил писать парные портреты супругов, братьев, сестёр, и мало кому так удавалось передать внутреннюю связь близких людей.

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

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

Продолжая «возрастной» обзор портретного жанра, обратимся к русской живописи, которая свой настоящий отсчёт начинала как раз во второй половине XVIII века и также обнаруживала сильнейшее тяготение к обрисовке молодой поры жизни. Одно из первых известных имён – *Антон Лосенко* (1737-1773).

Всмотримся в его портретную работу «**Актёр Ф. Г. Волков**» (1763). Преподносимое здесь изображение открытой, прямодушной, жизнерадостной натуры нелегко согласовать с данным Фёдору Волкову (1729-1763) торжественным титулом «*отец русского театра*» (В. Белинский).

Однако, как мы знаем, действительно, инициатива и энергия именно этого человека позволили в 1750 году создать любительскую труппу в Ярославле, а затем на её основе в Петербурге – первый постоянный профессиональный русский публичный театр (1756).

Лосенко был художником классицистской ориентации, поэтому он с видимым интересом рисует одеяние актёра как героя высокой трагедии античного типа (с мечом, короной и маской в руках), однако куда важнее оказалось запечатление сути, переданной в лице: радостное приятие бытия, окрылённость, распахнутость навстречу жизненным горизонтам (опять-таки несмотря на то, что портрет написан в последний год жизни Волкова, когда ему было далеко за тридцать). Вот что делает это изображение одним из символов середины XVIII столетия и эпохи Просвещения в целом.



**Антон Лосенко. Актёр Ф. Г. Волков**

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



**Владимир Боровиковский. М. И. Лопухина**

Пожалуй, самая знаменитая его работа – «**М. И. Лопухинá**». Удаче художника способствовал выбор модели с её исключительным обаянием. Портретируемая изображена на фоне окутанного дымкой сельского ландшафта с золотистыми колосьями ржи и голубыми васильками.

Она как бы прорастает из этого природного окружения, и сама – словно цветок (так раскрывается тема расцветающей юности). Светлый цветовой строй картины с характерной для него мягкостью и плавностью тональных переходов поддерживает ощущение лиризма и задушевности.

\* \* \*

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

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

Примерно ту же «философию жизни» передаёт он и своему любимцу Фигаро – в трилогии пьес, связанных с этим персонажем (во Франции это имя произносят *Фигарó*, но в данном случае будем придерживаться обще-европейской традиции, установленной операми Моцарта и Россини на сюжеты Бомарше). Итак, о чём же толкует Фигаро в знаменитой комедии «Севильский цирюльник»?

– *В одном городе меня встречали радушно, в другом сажали в тюрьму – я же ко всему относился спокойно. Одни меня хвалили, другие порицали – я радовался хорошей погоде, не сетовал на дурную, издевался над глупцами, не клонил головы перед злыми, смеялся над своей бедностью.*

Ту же лёгкость нрава по-своему передавало и музыкальное искусство. Показательным произведением в этом отношении можно считать получивший самую широкую известность «**Менуэт**» итальянского композитора **Люджи Боккерини** (в своём исходном виде это была одна из частей Струнного квинтета Ми мажор *op. 13 № 5*).

Менуэт как танцевальный жанр был во второй половине XVIII века особенно популярным, и значимость его подтверждается тем, что он вошёл в состав симфонии в качестве одной из частей. Эпоха как бы «подтанцовывала», и это служило свидетельством её лёгкой, радостной настроенности. Кроме того, развивая в новых исторических условиях черты галантного стиля (рококо), в ритмах менуэта претворялся дух светской учтивости, изящества, грациозности. Но сквозь ритм менуэта у Боккерини отчётливо прослушиваются и признаки другого жанра, который сплошь и рядом встречается в музыке этого времени. Речь идёт о серенаде, которая обычно служила тогда выражению особой прелести и очарования жизни, передавая чувство восхищения и обожания.

И заметим: играют только струнные – основная опора оркестровой музыки Просвещения, – ведь они более других инструментов способны к мягкому, нежному, глубоко человеческому звучанию.

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

Подобные многочастные композиции называли либо дивертисментами, либо серенадами, что означало примерно одно и то же. И I часть этого дивертисмента – именно серенада, передающая радостное упоение жизненными утехами.

Примечательно также использование тональности *Ре мажор*, в которой написано множество произведений Моцарта и которая у него чаще всего наделена мягким, но лучезарным сиянием. Этот *Ре мажор* и эту музыку можно считать символом второй половины XVIII века. При всём изяществе здесь передана и пылкость юношеского чувства, энергия, окрылённость (хорошо ощутим полётный характер ритмического движения).

Этот упоительный восторг жизни, эту пылкость молодых чувств несла в себе и лирика раннего **Иоганна Вольфганга Гёте** (1749-1832). Мы говорим *раннего*, поскольку наследие великого немецкого писателя, прожившего долгую жизнь, в немалой степени принадлежит и следующей эпохе, эпохе Романтизма (первая половина XIX века), но в данном случае имеется в виду начальная фаза его творчества в рамках эпохи Просвещения.

*Как всё ликует,  
Поёт, звенит!  
В цвету долина,  
В огне зенит.*

*Как эту радость  
В груди вместить! –  
Смотреть! И слушать!  
Дышать! И жить!  
(«**Майская песня**», 1771)*

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

*«Моя подружка неверна!» –  
Твердил я в исступлении,  
На голом камне над рекою:  
Меня манила глубина.*

*Я горьких слёз сдержать не мог –  
Я плакал, ум зашёл за разум,  
Хотел я это дело разом  
Покончить, бросившись в поток.*

*Была пучина впереди.  
Стоял от смерти я на волос...  
Вдруг позади раздался голос:  
«Эй, ты! смотри не упади!»*

*Очнулся я от забытья:  
Девушка! Краше нет на свете!  
«Как звать тебя, красотка?» – «Кете!»  
«О Кете милая моя!*

*Ты жизнь вдохнула в мою грудь!  
От верной смерти удержала!  
Благодарю, но это – мало:  
Теперь отрадой жизни будь!»*

*Я рассказал, о чём грущу.  
Она сочувственно вздохнула.  
Поцеловал. Она прильнула,  
И смерти больше не ищу!*

Вот так: легко и просто, мгновенно отыскав «спасение». Для будущего Романтизма подобная «компромиссность» была бы немыслимой.

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

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

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

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

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

На её премьере в Вене в 1792 году воодушевление зрителей, среди которых находился и австрийский император Леопольд, было настолько велико, что они потребовали повторить оперу целиком. Желание публики было удовлетворено: артистам дали ужин, они сыграли спектакль ещё раз – представление закончилось глубокой ночью.

Затем в течение трёх недель опера шла ежедневно. На родине композитора, в Неаполе, спектакль прошёл 112 раз подряд.

Слушая, допустим, **мужской дуэт из II действия** этой оперы, легко понять, что такое *buffa*. Это прежде всего жанрово-бытовое, характерное и характеристическое начало, это комедийные стороны повседневной жизни, поданные очень живо и динамично.

В данном случае музыкальными средствами воспроизводится забавная перебранка двух мужских персонажей: в частности, один из них настойчиво повторяет *si*, то есть *да*, а другой одновременно и не менее настойчиво отрицает – *no*, то есть *нет*.

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

Наряду с господствовавшей тогда во всём мире итальянской оперой-буффа достаточно плодотворно развивались и другие национальные варианты комической оперы.

Один из них – австро-немецкий *зингшпиль* (нем. *петь + играть*, то есть *игра с пением*). Его формальный признак – перемежающиеся друг друга вокальные сцены и разговорные диалоги (в опере-буффа всё основано на пении). Но главное отличие состояло в национальной характерности слова и музыки.

Вершиной развития зингшпиля справедливо считается «**Волшебная флейта**» *Моцарта*, где превосходно передано именно это, то есть национальный характер и национальный склад речи. И в данном случае для понимания специфики жанра едва ли не достаточно прослушать **Арию Папагёно**.

До известной степени комедийным воспринимается здесь уже торжественно заявленное обозначение *ария*. На самом деле, это просто песня, даже песенка, что соответствует фольклорно-комедийному облику данного персонажа.

И текст, и музыка отличаются ярко выраженным национальным колоритом, передавая простодушие, лёгкость и весёлость нрава, а также склонность прихвастнуть (в этом отношении обращает на себя внимание «залихватское» высвистывание флейты).

*Продолжение следует.*