

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.43>

Демченко Александр Иванович

ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ - МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

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/9/2019/11/43.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 231-238. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/11/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

От главного редактора

Editor-in-Chief's Column

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.43>

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

ЭПОХА ПРОСВЕЩЕНИЯ – МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Очерк третий

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

И характерно, что в это время заметно изменился внешний облик человека, в том числе даже то, как он стал одеваться и какую стал носить причёску. Всё сказанное не замедлило сказаться на портретном жанре. Начнём с женского портрета.

Вот, скажем, портрет, принадлежащий кисти *Франсуа Жерара* «**Госпожа Кочубей**» («Портрет М. В. Кочубей», около 1809). Известный французский художник запечатлел в нашей соотечественнице сочетание как будто бы противоположных свойств.



Франсуа Жерар. Госпожа Кочубей

В портретируемой хорошо чувствуется грация и прелесть очаровательной женственности, но в точёных чертах лица читается твёрдость характера, волевой настрой, а в глазах светится острота ума.

Отметим и новизну ракурса. Фигура показана сбоку, с разворотом головы, что опять-таки при обрисованной задумчивости настроения передаёт внутреннюю решимость, готовность к действию.

Кроме того, ощутимо ещё одно качество: при всей эlegantности модели – подчеркнутая естественность и простота.

Или, к примеру, «**Мисс Франсис Виникоум**» Джорджа **Они** (1796). Примечательно, что и этот портрет, принадлежащий кисти малоизвестного английского художника, показывает настроение, очень характерное для рубежа XIX века.

Сразу же бросаются в глаза перемены в подходе к пейзажному фону. Припомним рассмотренный выше портрет М. И. Лопухиной работы Боровиковского: исходящие от природного окружения мягкость, умиротворённость, золотистый свет, своим сиянием высвечивающий прелесть юного существа.

Здесь иное: сурово-сумрачное, почти грозное небо, тревожная взвихренность пейзажа – такой фон становится с конца XVIII столетия довольно типичным. И он отвечает облику изображённой молодой женщины с написанным на её лице выражением смелости, решимости.

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

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

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

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

В автопортрете-офрте Гойи художник разительно напоминает облик Бетховена тех же десятилетий – стоит напомнить, что Бетховен являлся центральной фигурой художественного процесса своего времени.

Такой же высокий цилиндр, который носил и великий композитор, грива всклокоченных волос, сумрачный взгляд, характерная поза (плотно запахнувшись в сюртук) – во всём этом чувствуется подчеркнутая независимость, холодок отчуждения. Очевидно, невольно сказалась близость их судьбы: оба оглохли, что привело к замкнутости, порой доходившей до мизантропии.



Франсиско Гойя. Автопортрет (офорт)

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

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

Вот почему в портретном жанре на важнейшие позиции выдвигается фигура человека войны. В числе самых ярких образцов – картина *Антуана Гро* «**Генерал Бонапарт в сражении при Арколе**» (1796). Арколе –

селение в Италии, около которого французские войска под командованием Наполеона нанесли поражение австрийской армии.

Гро впечатляюще идеализировал наружность Наполеона, за что и был произведён в статус придворного живописца французского императора. Разумеется, великий полководец был далеко не таким, но Гро замечательно передал то, что хотели видеть в Наполеоне: бесстрашие, смелый порыв, всепобеждающая героика.

И уже приобретший к этому времени широкую известность, Бонапарт предстаёт на полотне в романтизированном облике: красивый, высокий молодой генерал с развевающимся знаменем и клинком, воплощение отваги и боевой решимости. Фигура выписана на фоне пожарищ – атмосферу батальи с соответствующим азартом воинского дерзания Гро воспроизводил превосходно.



Антуан Гро. Генерал Бонапарт в сражении при Арколе

Как для художественной истории рубеж XIX века – бетховенская эпоха, так для гражданской истории это время – наполеоновская эпоха. В военном искусстве она наряду с Наполеоном выдвинула большое число талантливых полководцев. Особенно в России, где «непобедимый» Бонапарт потерпел сокрушительное поражение.

Вот почему английский живописец *Джордж Дюу* (1781-1829) по заказу русского правительства выполнил свыше 300 романтически приподнятых портретов участников Отечественной войны 1812-го и зарубежных походов 1813-1814 годов (наиболее значительные из этих портретов составили большую галерею в петербургском Эрмитаже).

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

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

* * *

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

Главой этого направления во французской живописи стал *Жак-Луи Давид* (1748-1825). Герои его картин – исторические личности, которые прославились служением родине. Один из якобинцев назвал Давида художником, «*гений которого приблизил революцию*» (имелась в виду Французская революция). Первой работой подобного рода стала у него «**Клятва Горацев**» (1784).

Картина выполнена в согласии с античным преданием: отец благословляет трёх братьев на ратный подвиг во славу Рима; они должны встретиться в поединке с тремя братьями, выставленными неприятелем, а все так или иначе связаны между собой родственными узами – отсюда реакция женщин, ведь в схватке могут погибнуть их братья и мужья.

Но если не знать этого сюжета, изображение прочитывается как контраст мужества и слабости. И мужество, олицетворяемое центральной группой персонажей-мужчин (выражение решимости, смелого порыва), всемерно высвечено слабостью женщин, находящихся в полуобморочном состоянии. Выполненная с театральной яркостью, картина воспринимается как призыв к самоотверженной борьбе.

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



Жак-Луи Давид. Клятва Горациев

Произведения подобного рода убеждают в том, что борьба идей и вообще жизненная борьба достигала тогда очень высокого накала. Этот накал страстей и обобщённое выражение самих идей своё высшее воплощение получили в музыке *Людвига ван Бетховена* (1770-1827).

Вот почему время рубежа XIX века с полным основанием можно считать для искусства *бетховенской эпохой* (как для гражданской истории – наполеоновской эпохой). И вот почему до конца этого обзора музыкальное искусство будет представлено только произведениями названного композитора.

Обратимся для начала к его **Сонате № 9 для скрипки и фортепиано** (известна и как «Крейцера соната»). Проведение и разработка череды тем (партий сонатного *Allegro*) способствует здесь созданию объёмной картины: кипящая лава жизненной борьбы, перемежаемая островками рефлексии и лирических отступлений.

Позже, в XIX столетии (например, в музыке Чайковского) образы жизненной борьбы зачастую будут приобретать мучительную, страдальческую, даже болезненную окраску. Но для героя бетховенских произведений это желанная стихия – отсюда горение, энтузиазм, вдохновение, радость пребывания в захватывающем водовороте жизненных схваток.

И поскольку это стихия противоборства, героическому началу неизбежно сопутствует начало драматическое, что естественно порождает столь характерный для музыки Бетховена *героико-драматический склад*.

Мы говорим об остроте жизненной борьбы, протекавшей в те времена. В общественном плане одно из самых ярких своих проявлений она нашла в *вольтерьянстве*, и эпоху Просвещения нередко по справедливости называют *веком Вольтера* (настоящее имя Мари Франсуа Аруэ, 1694-1778).

Через увлечение идеями этого писателя и философа прошли многие его современники, а также мыслители и писатели нескольких следующих поколений – от Байрона и Стендаля до Радищева и Пушкина. Людей того времени (очень разных – третьесловных интеллигентов, фрондирующих аристократов, философствующих монархов) привлекали к Вольтеру независимость суждений, свободомыслие, остроумие.

Вольтерьянцами называли тех, кто разделял интерес Вольтера ко всему живому, передовому, кто исповедовал раскрепощённость мысли, неприятие ложных авторитетов. И, говоря о вольтерьянстве, следует заметить, что нередко появлялись сочинения, которые приписывались Вольтеру, хотя он не имел к ним никакого отношения.

Причём смелостью взглядов они могли превосходить то, что выходило из-под его пера. Поэтому, как утверждает один из исследователей творческого наследия великого просветителя, *«реальный Вольтер был менее вольтерьянцем, чем созданный молвой легендарный Вольтер»*.

Тем не менее, вольнодумство самого Вольтера и его бескомпромиссная борьба за свободу мысли поражает до сих пор. Возьмём для примера только одно из направлений его деятельности, связанное с отрицанием обскурантизма, который подразумевает враждебное отношение к культуре, просвещению и науке, в своих крайних формах переходящее в мракобесие.

Главным оплотом обскурантизма Вольтер считал церковь, и в те времена она, очевидно, действительно была не на высоте. Вот один из самых мягких пассажей в её адрес. В повести **«Простодушный»** по поводу настоятеля монастыря, безусловно положительного человека, говорится следующее.

Особенное уважение снискал прибр тем, что из всех окрестных настоятелей был единственным, кого после ужина с братьями не приходилось тащить в постель на руках.

То есть речь идёт о повальном обжорстве и пьянстве в среде служителей культа. В поэме «**Орлеанская девственница**» (о Жанне д'Арк) Вольтер всеми силами акцентирует в их облике корыстное, порочное, даже дьявольское. Приводя один из таких выпадов, поясним, что здесь встретится слово *вассал*, то есть *подданный* – так кого же видит автор в числе слуг Вельзевула?

*Читатель мой! Однажды Сатана,
Которому принадлежит страна
Большая, с населением немалым,
Блестящий пир давал своим вассалам.*

*Народ в те дни без счёта прибывал,
И демоны гостей встречали славно:
Какой-то папа, жирный кардинал,
Король, что правил Севером недавно,
Три интенданта, двадцать чёрных ряс,
Четырнадцать каноников. Богатый
Улов, как видите, был в этот раз...*

В этом перечислении прибывших в ад – на короля и трёх интендантов (то есть воры, казнокрады, наживающиеся на военных поставках) приходится в десять раз больше священнослужителей! И заметим презрительную небрежность, с которой величает их Вольтер: «**Какой-то папа, жирный кардинал...**».

Не щадит Вольтер и самогó Бога, говоря о жестокости Творца по отношению к своему созданию – человеку. В «**Послании к Урании**» (женское имя), предъявив Господу целый ряд обвинений, поэт-философ заключает их следующим: зачем же было создавать человека, заведомо обрекая его на тяготы земной жизни и на грехи, за которые придётся гореть в геенне огненной?

*Он смертных сотворил, Себе во всём подобных,
Чтоб злей смеяться их скорбям,
Замкнул нас в круг влечений злобных,
Чтоб всех судить по их делам.
Он радость завещал сердцам,
Чтоб стала нам страшнее вечность мук загробных,
Чтоб муки здешние больней казались нам.*

*Он смертных сотворил, не мысля об изъяне,
И вдруг – стал смертных порицать,
Как будто Мастеру не подобает знать
Свои погрешности заране.*

Логике Вольтера нелегко возразить, а ведь если её принять, то придётся говорить чуть ли не о безнравственности Господа. То, какой смелостью было тогда размышлять на подобные темы, иллюстрирует следующий факт: 19-летний француз был в 1766 году предан казни за безбожие, единственной уликой чему послужило найденное у него вольтеровское «Послание к Урании».

Следовательно, за свободомыслие приходилось платить дорогой ценой, но для человека того времени свобода была дороже жизни, и он безбоязненно, до конца вёл битву за неё, преодолевая любые препятствия. За доказательствами мы вновь обращаемся к музыке **Бетховена**.

Его **Соната № 23 для фортепиано** известна как «**Аппассионата**» (ит. *Страстная*). Это название дано не композитором, но закрепилось за данным произведением прочно и неотъемлемо. Завершение её финала сублимирует свойственный сонате пламенно-патетический характер, выраженный на высшем пределе.

Стихия жизненной борьбы разворачивается здесь во всей её остроте и могучем кипении. Портретируется герой, наделённый горячим темпераментом борца, идущий в своих преодолениях до самого конца.

Кода финала, выдержанная в ритмах шествия-пляса, знаменует решающую фазу социальных схваток, их кульминационный накал, и в ней отчётливо запечатлено дыхание Французской революции как главного исторического события эпохи.

* * *

Драматизм и героика исключительной интенсивности – вот что скрывалось под покровом солнечного сияния «эпохи света». И когда эти подспудные силы смыкались с тем, что шло от людских множеств, когда они приобретали общенародный размах, тогда в искусстве рождался высший художественный сплав – *героико-драматический эпос* как концентрированный синтез важнейших свойств искусства рубежа XIX столетия.

В присущих этому синтезу могучих образах, в мощи и грандиозности художественных форм фиксировалось то, что вся Европа пришла в движение, главным катализатором которого были наполеоновские войны – именно они определили тогда иной масштаб жизни человечества. Их дыхание наполняло многое в искусстве качественно новым содержанием.

Красноречивое свидетельство тому – резкий поворот в творчестве **Николая Карамзина**. Глава русского сентиментализма, автор «Бедной Лизы», пишет в 1803 году (год создания Третьей симфонии Бетховена)

историческую повесть «**Марфа-Посадница**». В её основу положен реальный исторический факт – покорение вольного Новгорода Иваном III.

Несмотря на трагический финал, это рассказ о величии человека, о твёрдости его духа. Носительницей столь высокой настроенности становится Марфа Борецкая, гордо и стоически завершившая свою судьбу на эшафоте – там же, где она бросила вдохновенный клич и подняла новгородцев на битву за свободу города-республики.

Вот какой видит автор Марфу, когда она поднимается на помост, чтобы обратиться к новгородцам в ответ на требование царя Ивана III подчиниться Москве.

Она всходит на железные ступени, тихо и величаво, взирает на бесчисленное собрание граждан и безмолвствует... Важность и скорбь на бледном лице её... Но вскоре осенённый горестию взор блеснул огнём, бледное лицо покрылось румянцем, и Марфа вещала...

Обращает на себя внимание используемая писателем лексика: «собрание **граждан**» – это от Французской революции, «взор блеснул **огнём**» – бетховенская нота, а позже прозвучит фраза «язвы **России**» – то есть используя терминологию более позднего времени, так как во второй половине XV века (время действия повести) понятия *Россия* ещё не существовало. Введение подобных выражений говорит о совершенно явной актуализации исторической тематики.

«...и *Марфа вещала*...»: она взывает к разуму царя, стремится убедить его в бессмысленности насилия и братоубийственной войны. И опять-таки обратим внимание на манеру и дух её речи.

Да будет велик Иоанн, но да будет велик и Новгород! Да славится князь московский истреблением врагов христианства, а не друзей и братьев земли Русской! Царствуй с мудростью и славою; залечи глубокие язвы России; сделай подданных своих и наших братьев счастливыми – и если когда-нибудь соединённые твои княжества превзойдут славою Новгород; если мы позавидуем благоденствию твоего народа; если Всевышний накажет нас раздорами, бедствиями, унижениями, тогда придём в царственный град Москву и скажем тебе: «Владей нами! Мы уже не умеем править собою!...»

Ты содрогаяешься, о народ великодушный!.. Да идёт мимо нас сей печальный жребий! Не страшись угроз Иоанновых, когда сердце твоё пылает любовью к отечеству, когда можешь умереть за честь предков своих и за благо потомства!

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

Рассмотрим теперь образцы героико-драматического эпоса в русской скульптуре. Во главу угла здесь должен быть поставлен **памятник Петру I (Медный всадник)** – создание **Фальконэ**.



Этьен Морис Фальконе. Памятник Петру I

Французский мастер был приглашён Екатериной II для исполнения этого исторического замысла, 12 лет работал над ним в России, сжился с ней, понял её и вместе с тем сумел вдохнуть в монумент всечеловеческий масштаб (голову Петра выполнила А. М. Колло, ученица Фальконе).

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

Обход памятника даёт всё новые ракурсы и соответствующие смыслы:

- фигура на вздыбленном коне рождает впечатление стремительного движения вперёд (та неудержимая динамика, которую задал Пётр жизни России);
- всадник с конём вздымаются над скальной глыбой указующим путь перстом (могучая, но «неотёсанная» Россия и организующее её начало, властная сила);

- царственное величие монумента выступает как олицетворение государственного могущества России, её мощи и больших исторических перспектив (не случайно эта скульптура стала одной из художественных эмблем страны).

Теперь обратимся к двум разноплановым работам *Михаила Козловского* (1753-1802), выполненным в свойственной ему классицистской манере, подчинённой устремлениям героико-драматического эпоса.

Большой каскад фонтанов Петергофа украшен скульптурами, и центральной из них является «**Самсон, раздирающий пасть льва**» (1800-1802). Могучая фигура библейского титана подаётся в мощном развороте героического деяния (драматическая схватка с диким зверем).

Статуя пронизана неукротимой энергией, в ней запечатлена всё преодолевающая воля – такое впечатление достигается благодаря исключительно энергичной лепке фигуры. Великолепие скульптуры усиливается благодаря декоративному эффекту, достигаемому применением позолоты, что дополняется сиянием струй и брызг воды.



Михаил Козловский. Самсон, раздирающий пасть льва

Создавая **памятник А. В. Суворову в Петербурге** (1799-1801), Козловский, подобно упоминавшемуся выше Антуану Гро с его портретами Наполеона, в изображении лица и фигуры прославленного полководца исходит из идеальных представлений (как известно, Суворов был маленького роста и довольно тщедушным). Кроме того, он драпирует его в полуантично-полусредневековое одеяние, что дополнено шлемом и боевыми доспехами, так что в целом складывается образ могучего воителя легендарных времён.

Героическая символика усиливается и благодаря тому, что скульптура поставлена на чрезвычайно высокий постамент в форме цилиндра, и это придаёт ей подчёркнутую монументальность. Но при всей монументальности, фигура полна движения и стремительной энергии (общий пружинящий ритм монумента и в особенности – решительный взмах правой руки, держащей меч).

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



Андреян Захаров. Адмиралтейство

Поскольку в строгую гладь стен органично включается пластика, то в некотором роде соавторами А. Захарова выступили скульпторы Ф. Щедрин, В. Дёмут-Малиновский, С. Пименов, И. Терехов. Но основную ценность, конечно же, составляет само здание, которое является центром огромной площади (она выступает в функции общественного форума города) и становится как бы камертоном для величественных архитектурных ансамблей северной столицы.

В свою очередь, главным в данном сооружении является взметнувшаяся ввысь башня. Взятая в целом, это величественное здание напрямую резонирует находящемуся на другом берегу Невы Петропавловскому собору (сооружение эпохи Барокко), ощутимо отличаясь от него большей гармоничностью и классичностью.

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

* * *

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

Он зародился во Франции, и в числе его наиболее примечательных образцов – выполненная по проекту Жана-Франсуа *Шальгрена* (1739-1811) **Триумфальная арка в Париже** (воздвигалась с 1806 года). Как помним, тип такого монумента впервые получил распространение в античной архитектуре, во времена триумфов императорского Рима.

Подобные устремления возникли во Франции как бы по аналогии с забытой традицией и с целью прославления побед армии Наполеона. Соответственно, в декоре таких сооружений в изобилии были представлены воинские атрибуты и батальные реликвии.

Обращает на себя внимание почти неизменная черта стиля ампир – исключительная тяжеловесность и подчас гипертрофия пропорций (в данном случае ощутима явная несоразмерность грузной верхней части триумфальной арки остальному).

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

Гипертрофия изображения в равной степени касается и избыточности аксессуаров (пышное великолепие бархата, ковровой ткани и т.д.), и собственно императорского величия портретируемого (властная поза надменного владыки Европы).

При желании в этой блистательной работе Энгра можно почувствовать и определённый подтекст – в отмеченной выше избыточности улавливается намёк на внешнюю мишуру, недостойную подлинно великого человека.

И сразу же примечательная параллель. Как известно, Бетховен посвятил Наполеону свою Третью симфонию («*Eroica*»), но, узнав, что тот узурпировал власть и объявил себя императором, порвал лист с посвящением, с горечью сказав: «*И тот – человек*», – вкладывая в сказанное мысль о таких людских слабостях, как тщеславие и самовозвеличение.

Однако следует признать, что черты пышного, импозантного ампира появлялись и в некоторых произведениях самого Бетховена (таков его Пятый фортепианный концерт, который не случайно назвали «Императорским»).

Тем не менее, даже учитывая некоторые «издержки» исторического этапа рубежа XIX столетия, необходимо констатировать: то был совершенно особенный, незабываемый, великий час человечества.

Его значимость в художественной сфере более всего была подтверждена феноменом музыки *Бетховена*, отобразившей движение огромных людских масс, стихию суровых жизненных схваток, грозную атмосферу времени. Ярчайшим свидетельством этого является его **Пятая симфония** (1808).