

УДК 82.091

DOI: 10.32342/2523-4463-2019-0-16-5

А.А. СТЕПАНОВА,
*доктор филологических наук, профессор
кафедры английской филологии и перевода
Университета имени Альфреда Нобеля (г. Днепро)*

ЭСТЕТИКА ЛИТЕРАТУРНОГО В ЖИВОПИСНОМ ИЗОБРАЖЕНИИ: УИЛЬЯМ ХОГАРТ И АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ XIX ВЕКА

В статье исследуется повествовательный характер живописи английского художника Уильяма Хогарта (1697–1764). Анализируется специфика литературного способа изображения, слагаемые эстетики творчества художника, предполагающие вплетение поэтики литературного в живописное изображение. Определяется влияние художественно-эстетических поисков У. Хогарта на развитие литературного процесса в Англии. Основным объектом исследования является серия картин художника «Модный брак» (1745). Творческий метод Хогарта осмысливается в аспекте синтеза традиций живописи эпохи Просвещения, рококо и просветительского реализма.

Литературоведческое прочтение живописных произведений художника обнаруживает ряд литературных приемов, с помощью которых создаются образы живописные: прием говорящего имени; жесты, мимика, позы – все, что органично связывает у Хогарта живописный портрет и литературный, психологический; хронологическая композиция серии, в которой одними из основных выступают мотивы похоти и соблазна, а также жертвоприношения; время-пространство картин, выстроенное по эпическим канонам – время «Модного брака» представлено в двух ипостасях – историческое и частное, темпоральный охват картин расширяется за счет деталей, которые одновременно создают эффект движения времени; живописные и литературные интертекстуальные решения; литературный характер комического, лишеного карикатурной гиперболизации и устремленного к изображению характера персонажа.

В современном искусствоведении вопрос о творческом методе Хогарта до сих пор вызывает полемику. Творчество художника относят и к стилю рококо в его английском восприятии как свободы творческой манеры, и к просветительскому реализму, что, на наш взгляд, не совсем точно. Хогарт был сыном своего века, исходившего из рокайльного миропонимания с его пристальным вниманием к повседневности, стремлением осмыслить естественно-несовершенную основу человеческого бытия, и, безусловно, миропонимания просветительского с его интенцией усовершенствовать человеческую природу. Однако именно из этого рокайльно-просветительского миропонимания проросли в живописи Хогарта ростки того нового восприятия искусства, которое позволяет говорить о близости эстетических поисков художника к реализму, о характерных признаках реализма, постепенно накапливавшихся в работах художника, и главное, о том, как эти «накопления» послужили формированию эстетической целостности последующих литературных эпох, обретению своей сознательности и специфики будущих литературных направлений.

Ключевые слова: живописное изображение, литературное повествование, рококо, Просвещение, просветительский реализм, реализм XIX в., литературная и живописная эстетика.

У статті досліджується оповідний характер живопису англійського художника Вільяма Хогарта (1697–1764). Аналізується специфіка літературного засобу зображення, складові естетики творчості художника, що передбачають вплетення поетики літературного у живописне зображення. Визначається вплив художньо-естетичних пошуків В. Хогарта на розвиток літературного процесу в Англії. Основним об'єктом дослідження є серія картин художника «Модний шлюб» (1745). Творчий метод Хогарта осмислюється в аспекті синтезу традицій живопису епохи Просвітництва, рококо та просвітницького реалізму.

Літературознавче прочитання живописних творів художника виявляє низку літературних засобів, за допомогою яких створюються образи живописні: прийом промовистого імені; жести, міміка, пози – все,

що органічно пов'язує у Хогарта живописний портрет і літературний, психологічний; хронологічна композиція серії, в якій одними з основних виступають мотиви хіті та зваблення, а також жертвопринесення; часо-простір картин, вибудований за епічними канонами – час «Модного шлюбу», представлений у двох іпоста-сях – історичний та приватний, темпоральне охоплення картин розширюється за рахунок деталей, які водно-час створюють ефект руху часу; живописні та літературні інтертекстуальні рішення; літературний характер комічного, позбавленого карикатурної гіперболізації та спрямованого на зображення характеру персонажу.

У сучасному мистецтвознавстві питання про творчий метод Хогарта досі викликає полеміку. Творчість художника відносять і до стилю рококо у його англійському сприйнятті як свободи творчої манери, і до просвітницького реалізму, що, на наш погляд, не зовсім точно. Хогарт був сином сво-го століття, що виходило із рокайльного світорозуміння з його пильною увагою до повсякденності, прагненням осмислити природно-недосконалу основу людського буття, і, безумовно, світорозумін-ня просвітницького з його інтенцією удосконалити людську природу. Проте саме з цього рокайль-но-просвітницького світорозуміння проросли у живопису Хогарта паростки того нового сприйняття мистецтва, що дозволяє говорити про близькість естетичних пошуків художника до реалізму, про ха-рактерні ознаки реалізму, що поступово накопичувалися у творах художника, і, головне, про те, як ці «накопичення» послужили формуванню естетичної цілісності наступних літературних епох, знайден-ню своєї свідомості та специфіки майбутніх літературних напрямів.

Ключові слова: живописне зображення, літературна оповідь, рококо, Просвітництво, просвітницький реалізм, реалізм XIX ст., літературна та живописна естетика.

На літературний характер живописи Уільяма Хогарта (1697–1764), видаючогося англійського живописця, графіка, ілюстратора, теоретика мистецтва епохи Про-свещения, обратили внимание уже его современники – как английские писатели-просветители (Дж. Свифт, Г. Филдинг, Т. Смоллетт), так и авторы сочинений, развивавшие хо-гартовские сюжеты, разъясненные самим художником в сопровождавших гравюры текстах (Дж. Майор и Дж. Траслер [1], Дж. Ирленд [2], Г. Лихтенберг [3] и др.). Позднее об этом фено-мене заговорили английские критики, соотнося в своих сочинениях живопись Хогарта с лите-ратурной эстетикой. Так, широко известны высказывания Чарльза Лэмба в очерке «О гении и характере Хогарта» (1811): «Эти серии рисунков и в самом деле настоящие книги; в них есть насыщенное, плодотворное, будящее мысль значение *слов*. Всякие другие рисунки мы смо-трим, а его гравюры читаем...» [4, с. 289]; **отзывы Уильяма Хезлитта, включившего главу о Хо-гарте в очерк «Английские комические писатели»** (1819): «Произведения Хогарта с гораздо большим основанием могут притязать на название эпических, чем многие, которые за по-следнее время без всякого на то права присвоили себе это определение» [5, с. 157–177]. По-ставил Хогарта в один ряд со Смоллеттом и Филдингом и У. Теккерея в лекциях об «Англий-ских юмористах XVIII в.» [6]. Да и сам художник в «Автобиографии» признавался в тяготении к литературе и театру: «Я решил создать на полотне картины, подобные представлениям на сцене, и далее надеялся, что они будут проверены тем же самым испытанием и подвер-гнуты критике по тем же критериям. Следует заметить, что я имею в виду только те сце-ны, где актерами выступают живые люди, а они, думаю я, не часто бывали изображаемы так, как того они заслуживают» [7, с. 64] (курсив наш – А.С.).

Близость живописи Хогарта к литературе и театру отмечают и современные исследова-тели, рассматривая влияние на творчество художника таких мастеров, как Шекспир, Свифт, Дефо, Смоллетт, Филдинг, Уильям Конгрейв, Колли Киббер, Джозеф Аддисон, Ричард Стил, Джон Гей, Джордж Лилло и др. [8; 9; 10; 11; 12]. Часто акцентируют исследователи и то, что творчество Хогарта не укладывалось в каноны живописи XVIII века, что художник намного опередил свою эпоху. О том, что ему тесны рамки эстетики Просвещения, свидетельство-вал и сам Мастер, считая необходимым «охарактеризовать положение искусств и художни-ков в это время. В этом я, по всей вероятности, разойдусь со всеми другими авторами, так как считаю, что книги, написанные на эту тему, подтверждают предрассудки и ошибки ско-рее, нежели распространяют правильные знания. Мои взгляды на живопись отличаются не только от взглядов тех, кто вырабатал свои мнения на основании книг, но и от тех, кто принял их на веру. Я должен, таким образом, публично защищать мнения, которые, возможно, бу-дут признаны странными» [7, с. 69]. **Каноны классической живописи, в том числе и просвети-тельской, тяготили Хогарта тем, что «не давали художнику возможности проявить свое суж-дение»** [7, с. 70]. Среди коллег по «изобразительному цеху» поиски Хогарта понимания не встретили, и не найдя опоры в живописи, он обратился к литературе.

В чем же проявился «литературный метод/способ» изображения в творчестве Хогарта? Что придает его изобразительному искусству повествовательный характер? И самое главное, в чем проявилась обратная связь? Как повлияли художественно-эстетические поиски Хогарта на развитие литературного процесса?

Попробуем взглянуть на картины и гравюры художника так, как он того хотел, т. е. с точки зрения литературной эстетики. В качестве примера возьмем одну из самых известных серий картин и гравюр «Модный брак» (1745 г.). Поскольку трактовка образов, деталей, изображенных в серии предметов детально «прочитана» и исследована искусствоведами и зафиксирована в энциклопедиях по искусству [10; 13; 14; 15; 16], в своем анализе будем опираться на них.

Специфика изображения событий в серии «Модный брак» органично помещается в смысловое поле понятия «повествование» в его определении Н.Д. Тамарченко: «Целенаправленное развертывание *“события рассказывания”*, которое осуществляется благодаря восприятию читателем указанных фрагментов текста в их организованной автором последовательности» [17, с. 166]. Хогарт «рассказывает» и осмысливает историю, ставшую типичной для высших сословий Англии (и не только) XVIII в., – заключение обоюдовыгодного брачного союза между представителями буржуазии и аристократии. Целью, как известно, являются титул и деньги. Серия состоит из шести картин-эпизодов (сцен), каждой из которых дано заглавие: «Брачный контракт», «Утро в доме молодых», «Визит к модному доктору (шарлатану)», «Будуар графини», «Дуэль и смерть графа», «Смерть графини». Как и в литературном произведении, в сюжете серии выделяются ключевые его элементы. Завязкой является сцена заключения брачного контракта между детьми разорившегося лорда Сквандерфилда и богатого буржуа Олдермена («Брачный контракт»). В перипетиях действия, охватывающих следующие три эпизода («Утро в доме молодых», «Визит к модному доктору (шарлатану)», «Будуар графини»), повествуется о буднях молодой семьи – разгульном образе жизни виконта и попытках вылечить дурную болезнь, любовных забавах виконтессы. Кульминацией является эпизод «Дуэль и смерть графа», в котором Сквандерфилд-младший, заставший свою жену в объятиях любовника Сильвертанга, затевает поединок и погибает. Наконец, развязкой в последнем эпизоде является смерть графини, покончившей с собой после получения известия о казни Сильвертанга – неизбежном наказании за убийство аристократа простолудином.

Имена, данные человеческим изображениям на картинах, превращают их в персонажей, действующих лиц, наделенных каждый своим характером. Среди средств создания образов преобладают литературные – прием говорящего имени (Сквандерфилд – от англ. squander – расточительство, Сильвертанг – от silver tongue – серебряный язык, златоуст или красноречив); жесты, мимика, позы (лукавый взгляд виконтессы и пустой и безжизненный виконта после бурно проведенной ночи во втором эпизоде; величественная осанка и высокомерная поза графа, отчаянно нуждающегося в деньгах, но подчеркнуто делающего одолжение безродному Олдермену в сцене заключения контракта; заломленные руки графини, вымаливающей прощение у смертельно раненого графа в сцене дуэли и т. п.) – все, что органично связывает у Хогарта живописный портрет и литературный, психологический, акцентирующий в выражениях лиц самовлюбленность и похотливость мужа, легкомыслие жены, спесь графа, скупость Олдермена, с трудом расстающегося с деньгами в первой сцене и т. д.

Обращает на себя внимание хронологическая композиция серии в ее классическом определении Л. Нирё как «система соединения знаков, элементов произведения» [18, с. 150], в которой одними из основных выступают мотивы похоти и соблазнения, а также жертвоприношения. Ярким способом их реализации является прием «текст в тексте», в данном случае «картина в картине». Так, в первом эпизоде картины «Юдифь и Олоферн», «Мученичество св. Лаврентия», «Убиение Авеля», «Св. Себастьян», «Давид и Голиаф», развешенные в комнате, где заключается брачный контракт, иронически иллюстрируют «мученическую» участь молодых, их принесение в жертву меркантильным интересам родителей. В эпизоде «Будуар графини» мотивы похоти, соблазнения и супружеской неверности подчеркнуты репродукциями картин «Дочери Лота, заставляющие отца пить вино», «Юпитер и Ио», «Леда и Лебедь», а также предметной детализацией – изображениями фигурки Актеона с оленьими рогами, намекающем на обманутого мужа, и помещенной у ног адвоката Силвертанга книги «Софа» (1742 г.) – скандального и популярного в XVIII в. романа Клода Кребийона, в котором главный герой, будучи наказанным Брахмой за чрезмер-

ное сладострастие, стал в следующей жизни софой и, таким образом, свидетелем и отчасти участником любовных утех, происходивших чаще всего от скуки. Красноречивой деталью являются черные пятна на шее виконта и на щеке его маленькой дочери – признаки дурной болезни, которой отец наградил и ребенка.

По эпическим канонам выстроено в «Модном браке» и время-пространство, развивающееся, по выражению Д. Лихачева, «повествовательные возможности живописи» [19, с. 95]. Действие происходит в Лондоне в роскошном поместье аристократа Сквандерфилда и по ходу сюжета перемещается в кабинет «модного доктора», затем в так называемый «багний» (дом, где без лишних вопросов снимаются комнаты для свиданий) и, наконец, в дом буржуа, расположенный на берегу Темзы в Сити, где и происходит развязка драмы. Интерьер помещений, убранство комнат отражают время. Тесная связь пространства и времени позволяют говорить о хронотопе живописного произведения, в котором время является пусть не ведущим началом, как в литературе (на что указывал М. Бахтин [20, с. 235]), **но не менее значимым, нежели пространство.** Время «Модного брака» представлено в двух ипостасях – *историческое* и *частное*. Темпоральный охват картин расширяется за счет деталей, которые одновременно создают эффект движения времени. Историческое время – XVIII век, являющий целую эпоху с ее вкусами, модой (одежда, интерьер), эстетическими предпочтениями (картины, книги), нравственными установлениями (полное пренебрежение к морали), иерархией сословий (аристократ, буржуа, адвокат, парикмахер, оперный певец, сельский сквайр, доктор, слуги), законами (казнь безродного адвоката за убийство аристократа), увлечением восточной экзотикой (китайские статуэтки на камине), даже прессой. Частное время отражает течение жизни членов «модного семейства» и включает прошлое (информацию о происхождении графа Сквандерфилда – свиток с изображением генеалогического древа), настоящее (легкомысленное прожигание жизни) и будущее, вернее, его отсутствие, отраженное в образе нежизнеспособного потомства. Достижению эффекта движения времени способствуют детали. Так, в эпизоде «Будуар графини» изображение короны как символа графского достоинства видим уже на зеркале и кровати – признак того, что старый граф умер, и виконт стал графом; изображение соски, висющей на стуле, свидетельствует о том, что у четы родился ребенок и т. п.

Идея бесплодности и страшной развязки заключенного модного брака, в котором, по справедливому замечанию М. Германа, «человеческие жизни приносятся в жертву не страсти, но тривиальному мелкому разврату» [10, с. 163], **раскрывается и в интертекстуальных решениях** – живописных и литературных. Они же являются и способами выражения сатиры. Так, исследователи отмечают, что приемы композиции и палитра серии «характерны для французского рококо. Фигуры обрученной пары в первой сцене пародируют модные позы с картин Франсуа де Тура и других французских художников. А накрытый стол в финальной сцене – реминисценция натюрмортов Жана-Батиста Шардена» [21]. Сцена же в будуаре графини, пародирующая «леве» королевы, – поклон Мольеру, обессмертившему образ мещанина во дворянстве. Обращает на себя внимание то, что комическое у Хогарта имеет литературный характер, поскольку лишено карикатурной гиперболизации и устремлено к изображению характера. Это качество, как известно, было отмечено Г. Филдингом, акцентировавшим разницу между карикатурой и комическим и отметившим у Хогарта талант изображать то, что легче описать: «чудовищное много легче изобразить, чем описать; смешное же легче описать, чем изобразить... Тот, кто назовет остроумного Хогарта мастером бурлеска в живописи, тот, по-моему, не отдаст ему должного; ибо, конечно же, куда легче, куда менее достойно удивления, изображая человека, придать ему несообразных размеров нос или другую черту лица либо выставить его в какой-нибудь нелепой или уродливой позе, нежели выразить на полотне человеческие наклонности. Почитаешь большой похвалой, если о живописце говорят, что образы его “как будто дышат”; но, конечно, более высокой и благородной оценкой будет утверждение, что они “словно бы думают”» [22].

Беглый анализ, представленный на уровне художественной формы, демонстрирует доступность живописных произведений Хогарта литературоведческому прочтению. Гораздо более глубокими и комплексными выглядят повествовательные интенции художника с точки зрения эстетических поисков. Вопрос о творческом методе Хогарта довольно сложен. Английские искусствоведы относят творчество художника к стилю рококо в его национальном восприятии, отмечая при этом, что в Англии это течение, вселяя более легкий взгляд

на искусство, все же не обрело яркого проявления и было более сдержанным, нежели во Франции [23]. Испытывая, как и многие английские художники, влияние французского рококо, Хогарт увидел и усвоил в нем то, чего ему так не хватало в английской канонической живописи – свободу творческой манеры, понимая под рококо, по мнению Дж. Милэм, прежде всего «либеральную художественную практику» («liberal artistic practice») [24, с. 18].

Отечественные же исследователи называют его представителем просветительского реализма, что, на наш взгляд, не совсем точно. Хогарт был сыном своего века, исходившего, по мнению Л. Гинзбург, «из иного, несовместимого с реализмом миропонимания» [25, с. 9–10], миропонимания, скорее, рокайльного с его пристальным вниманием к повседневности, стремлением осмыслить «естественно-скандальную основу человеческой жизни» и исследовать «двойственно-двусмысленные взаимоотношения сердца и ума» [26, с. 205], и, безусловно, миропонимания просветительского с его интенцией усовершенствовать человеческую природу. Но, как ни странно, именно из этого рокайльно-просветительского миропонимания проросли в живописи Хогарта ростки того нового восприятия искусства, которое позволяет говорить о близости эстетических поисков художника к реализму, о характерных признаках реализма, «накапливавшихся постепенно» [25, с. 8] **в работах художника, и главное, о том, как эти «накопления» послужили формированию эстетической целостности последующих литературных эпох, «обретению своей сознательности и специфики»** [25, с. 8] будущих литературных направлений.

Безусловно, Хогарт испытал на себе влияние идей Просвещения. Отсюда некая схематичность образов, восприятие героя как «объекта для социально-философского эксперимента» [27, с. 342] и **привлечения его как проводника/рупора собственных идей, назидательность произведений в посрамлении порока и торжества добродетели** (серия гравюр «Прилежание и леность»), стремление посредством искусства усовершенствовать человеческую природу, избавив ее от порока. Глубокое погружение в повседневность, пристальное внимание к Лондону, где происходит действие всех изображенных житейских сцен, обусловило необходимость нового восприятия и значения образа города в искусстве. Лондон перестает быть фоном, на котором разворачиваются события, и становится полноправным действующим лицом (серия «Лондон. Четыре времени суток»). Унаследованное от рококо пристальное внимание к повседневности трансформировалось в новый взгляд: Хогарт равно обращался как жизни фешенебельных районов Лондона, так и к самым неприглядным его уголкам – тюрьмам, трущобам – и акцентировал картины нищеты, порока, человеческой деградации. Как отмечает М. Алексеев, «новаторство Хогарта, между прочим, заключалось в том, что он не только противопоставил сфере рафинированных чувств и утонченных любезностей мир совершенно иных ощущений – порочных страстей, иступленной злобы, грубого сквернословия, – отвращающий взоры и шокирующий сознание, но и привел их в непосредственное соприкосновение друг с другом: в изящных джентльменах он увидел убийц, а в великосветских модницах – вульгарных потаскушек; вместо салонных развлечений он стал изображать ночные попойки, дикий разгул, неприкрытый разврат и азартные игры, доводящие до безумия и преступления. Далекие друг от друга в представлениях искусства того времени сферы социальной действительности и житейской практики у Хогарта неразрывно связаны и изображены как единый общественный комплекс» [9, с. 25].

Таким образом, Хогарт перешагивает как рамки устойчивых канонов просветительской живописи, так и границы поэтики просветительской литературы, во-первых, предвосхищая, тем самым, вектор развития литературного процесса в Англии вплоть до конца XIX в., **во-вторых, интуитивно открывая те возможности искусства, которые вскоре или практически одновременно с ним будут теоретически осмыслены философией.** Из автобиографии художника известно, что процессу копирования классических образцов изобразительного искусства он предпочитал пристальное «изучение природы во всем разнообразии ее форм» с тем, чтобы «научиться рисовать предметы, более близкие природе» [9, с. 11–12]. **Как писал Хогарт, «сильные возражения против копирования и заставили меня желать найти более короткую дорогу запечатлеть формы и элементы в моем сознании и, если возможно, найти грамматику искусства путем соединения в один фокус различных наблюдений, мною сделанных, – а потом испробовать моим талантом на полотне, в какой мере мой план позволил бы мне их комбинировать и применять на практике. Для этой цели я постарался понять, какими путями и для каких целей может быть использована память... Я принял за аксиому, что тот, который сумел бы какими-либо средствами приобрести и удержать**

в памяти совершенные идеи о сюжетах его рисунков, имел бы такое же ясное знание о фигурах, какое человек, могущий свободно писать, имеет о двадцати четырех буквах алфавита и их бесконечных сочетаниях» [7, с. 62] (*курсив наш — А.С.*). С этой целью художник выходил на улицы Лондона, пристально всматриваясь в уличные сценки, интерьеры кофеен и кабачков, но более всего — в людей, и делая пометки карандашом на ногтях¹. Это было что-то вроде стенограммы, фиксирующей движения, повадки, жесты людей. «Я поэтому старался, — писал Хогарт, — приучить себя к своеобразной технической памяти и, повторяя в памяти части, из которых составлялись предметы, я мало-помалу научился их комбинировать и фиксировать карандашом... Самые заметные для глаза явления, встававшие передо мною как комические или трагические, производили также наиболее сильное впечатление и на мою память» [7, с. 63]. Так рождался метод Хогарта, названный М. Алексеевым мнемотехникой [9, с. 13]: видеть, запоминать, анализировать и воспроизводить, подвергая осмеянию пороки.

В связи с этим интересно отметить, что в 1732 г. Хогарт опробовал свой метод в первой серии гравюр «Карьера шлюхи», а в 1735 г. А.Г. Баумгартен ввел в философский обиход понятие «эстетика», обозначив ее как особую философскую науку: «Эстетика (теория свободных искусств, низшая гносеология, искусство прекрасно мыслить, искусство аналога разума) есть наука о чувственном познании» [29, с. 155], имеющая целью создавать прекрасное в произведениях. При этом в сферу чувственного, помимо ощущений, Баумгартен включил эмоции, память, интуицию, остроумие, воображение. Но и тут Хогарт, опережая философскую теоретическую мысль, идет дальше. Воспроизводя на своих полотнах шокирующий мир порока, он вводит в сферу эстетического то, что раньше находилось за ее границами — феномен безобразного, утверждая художественным сознанием то, что философским будет сформулировано только через два года после его смерти. В 1766 г. Г. Лессинг в «Лаокооне» привлечет внимание к безобразному: «Благодаря истинности и выразительности самое отвратительное в природе становится прекрасным в искусстве» [30, с. 90]. Своими эмпирическими поисками Хогарт, по сути, закладывал традицию выработки эстетических норм художественным сознанием, которая впоследствии будет прочно усвоена романтиками².

Стремление Хогарта найти свой путь в искусстве, во многом происходящее от протеста против устоявшихся норм, открыло дорогу романтикам, возведя полемику с классицизмом в статус основ романтической эстетики. Этот протест против канонов салонной живописи, осознание необходимости свободы творчества, с одной стороны, и пристальное внимание к отталкивающей стороне действительности, так же, как и к прекрасной, было унаследовано У. Блейком — художником и поэтом, очень хорошо знакомым с творчеством Хогарта³. В сти-

¹ Характерно, что в «Салоне 1765 г.» Дидро ставит в пример Ж.-Б. Грёза, «осмелившегося ввести в искусство быт», призывая художников посылать «свой талант повсюду — в шумные народные сборища, и в церкви, и на рынок, на гулянья, в дома, на улицы»; «неустанно наблюдать поступки, страсти, характеры, лица» [28, с. 159].

² Здесь имеется в виду то, что эстетические манифесты, обосновывающие принципы направлений в искусстве и, собственно, провозглашающие как направления те или иные тенденции в литературе, как правило, появляются *вслед* за литературными произведениями, наметившими эти тенденции (лирический сборник В. Гюго «Оды и баллады», в которых он объявляет себя поэтом-романтиком, выходит в свет в 1826 г., а Предисловие к драме «Кромвель», воспринятое как манифест французского романтизма, — в 1827; первое издание «Лирических баллад» В. Вордсворта и С. Т. Колриджа датировано 1798 г., а предисловие к ним, явленное как эстетический манифест английских романтиков публикуется в 1800 г.; первая новелла Э.-Т.-А. Гофмана «Кавалер Глюк», отразившая эстетические взгляды писателя, была написана в 1808 г., а диалог «Поэт и композитор» и статья «Необычайные страдания одного директора театра», где излагается теория этих принципов, — соответственно, в 1813 и 1819 гг.; далее — сборники бр. Grimm «Детские и семейные сказки» (1812–1814) и «Немецкие предания» (1816–1818) — и научная работа Я. Гримма «Немецкая мифология» — в 1835 г. и т. д. Во второй половине XIX в. наблюдается та же тенденция: первый натуралистический роман Э. Золя «Тереза Ракен» в первом издании выходит в 1866 г., а предисловие к нему, обосновывающее принципы натурализма как направления в литературе публикуется только в 1867 г. во втором издании) [31, с. 12].

³ В стихотворении «Блейк в защиту своего каталога» содержится резкий выпад против гравера Т. Кука, копировавшего работы Хогарта и сделавшего себе имя на этих копиях, стиль которых был «подстроен» под веяния моды блейковской эпохи: «Хогарта Кук обкорнал чистеньким гравировальным / С ревом бегут знатоки, восхищаясь его дарованьем» [32, с. 224]. Поэт словно проводит параллель между собой и Хогартом как двумя художниками, не понятыми временем.

хотворении «Лондон» у Блейка возникает образ хогартовского города, наиболее емко созданном в серии «Четыре времени суток» (1736 г.). Основываясь на контрастных образах, Хогарт представляет фрагменты жизни большого города в единстве светлых и мрачных, смешных и трагических тонов, темных переулков и площадей, богатых домов и лачуг, одетых по последней моде горожан и голодных детей, образы которых являются неотъемлемым атрибутом каждой картины/гравюры, творя, тем самым, физиогномику города. Блейк наследует у Хогарта интерес к изображению мрачных уголков Лондона. В свое время А. Зверев справедливо отметил, что Блейка «нельзя понять, не оценив в его стихах образности, навеянной той грубой повседневностью трущобных кварталов, которая ему была привычна с детства. Она вошла в поэзию Блейка, сообщив ей небывалую резкость социальных штрихов, графичность образов и такой всепроникающий урбанизм колорита, будто его стихи были написаны не в конце XVIII в., а по меньшей мере столетием позже» [33, с. 28]. В «Лондоне» Блейка – тот же метод видения и изображения знакомой среды, что и метод прогулочных наблюдений у Хогарта, основанный на запоминании визуальных и слуховых ощущений:

По узким улицам влеком,
Где Темза скованно струится,
Я вижу нищету кругом,
Я вижу горестные лица.

И в каждой нищенской мольбе,
В слезах младенцев безгреховных,
В проклятиях, посланных судьбе,
Я слышу лязг оков духовных!

И трубочистов крик трясет
Фундаменты церквей суровых,
И кровь солдатская течет
Вотще у гордых стен дворцовых.

И страшно мне, когда в ночи
От вопля девочки в борделе
Слеза невинная горчит
И брачные смердят постели [34] (курсив наш – А.С.).

Так же, как и у Хогарта, преобладают контрастные образы, фрагментарность в их трагическом осмыслении с преломлением по-блейковски философского восприятия мира как органичного единства прекрасного и отталкивающего, невинности и опыта. Как и у Хогарта акцентированы образы детей (здесь отметим, что образы маленьких трубочистов, потерявшихся и найденных детей – частый мотив в «городской» лирике Блейка: «Маленький трубочист», «Заблудившийся мальчик», «Мальчик найденный», «Заблудшая девочка», «Маленький бродяжка» и др.). И даже можно предположить, что в последней строфе звучат хогартовские мотивы серий «Карьера шлюхи» и «Модный брак».

В изображении Лондона новаторством Хогарта явилось то, что художник отошел от описательности жанровых сценков. В «лондонских гравюрах» просматривается уже не пестрое городское пространство, но праобраз *социальной среды*, не слишком характерный не только для художников, но даже для писателей-просветителей, в произведениях которых образ среды часто был задан автором. В стремлении художника отобразить представителей всех сословий, их нравы, присущую им манеру поведения ощущается переход от «описательных» подробностей к анализу среды, к восприятию их как типических. В этом смысле показательными являются образы детей, одетых в точности, как взрослые, и копирующих повадки взрослых, либо оборванных нищих. Но неизменным в этих образах являются отнюдь не детские выражения лиц, изуродованных гримасами злости, жестокости и обиды. Занятия, за которыми их «застает» кисть художника – игра в карты, карманная кража, курение трубки («Карьера мота»), распитие спиртных напитков («Переулок джина»), истязание животных («Четыре степени жестокости»), поедание объедков, оказавшихся на мостовой («Четыре времени суток. День»). По мнению П. Акройда, на гравюрах Хогарта запечатлен «образ лондонского ребенка XVIII века, деятельно погруженного во взрослую

жизнь улиц. Детские лица, как и лица взрослых, отмечены печатью алчности и стяжательства, витающих над городом» [35, с. 734]. Это дети города, из которых вырастают будущие герои хогартовских серий, – характеры, сформированные средой и соотносимые с закономерностями общественной жизни. Это позволяет говорить о том, что в живописных произведениях Хогарта закладываются основы литературного *физиологического очерка* как «естественной истории нравов», направленной на объективный анализ зарисовок с натуры, – жанра, который обретет популярность лишь в первой половине XIX в. и откроет путь реализму и натурализму.

Так, хогартовские находки своеобразно преломляются в «Очерках Боза» Диккенса, где помимо прямой отсылки к серии картин/гравюр «Четыре времени суток», содержащейся уже в названиях картинок с натуры «Улицы. Утро», «Улицы. Вечер», создается панорама будней многолюдного города. Диккенс избирает ту же манеру видения, наблюдения, что и Хогарт. «Диккенс, – подчеркивает И. Егорова, – находит конкретную точку, – это может быть или топонимическая реалья, или конкретная вещь, или конкретный человек и дальше начинает развивать эту реальность в соответствии со своей фантазией. И именно это развитие от конкретной точки к воображаемой реальности показывает, что «Очерки Боза» – это очерки наблюдателя» [36, с. 8]. При этом Диккенс концентрирует внимание не столько на городе, сколько на типах, его населяющих, и их занятиях: утро и день в Ковент-Гардене – время рыночных торговцев, лавочников, молочников, служанок, посыльных, каменщиков; вечер и ночь – трактирщиков, завсегдатаев кабачков, театралов, ночных гуляк, распутников. В то же время глаз Диккенса-наблюдателя выхватывает уличные сценки, содержательно и композиционно выдержанные в духе хогартовских лондонских зарисовок, и представляет изобразительно-визуальное их воплощение:

«Кое-где заспанные подростки снимали ставни с окон лавок; изредка медленным шагом проходил полицейский или молочница; но служанки еще не подметали крылечек и не разводили огонь на кухне, и Лондон казался вымершим. Недалеко от Темпл-Бара, у поворота в один из переулков, под открытым небом располагалась закусочная. На жаровне кипел кофе; большие ломти хлеба с маслом были сложены штабелями, как тес в лесном дворе. На скамейке, ради удобства и безопасности припертой к стене ближайшего дома, сидела веселая компания. Двое молодых людей, которые, судя по измятой одежде и шумному поведению, отлично провели вечер накануне, угощали трех “дам” и рабочего-ирландца. Тут же стоял маленький трубочист и с тоской смотрел на соблазнительные яства, а с противоположного тротуара за пирующими следил полисмен. Испитые лица и слишком легкий наряд трех женщин были особенно заметны на ярком утреннем солнце...» [37, с. 488–489].

Обращает на себя внимание и анализ Диккенса гравюр «Улица пива» и «Переулок джина», в котором звучит мысль о том, что обличение пьянства как человеческого порока у Хогарта обретает форму осмысления пьянства как социального зла. В зарисовках художника писатель увидел изображение не сиюминутной картины, представшей перед взором, но прошлое, настоящее и будущее определенных слоев общества: «Судя по всему, никто из действующих лиц этой тягостной сцены никогда не видел лучших дней. Наиболее состоятельные из них тащат к ростовщику свой рабочий инструмент и скудные пожитки, а самые бедные – бездомные бродяги – несомненно, никогда не знали иной жизни. Все они живут и умирают в горе и нищете. Никто и не помышляет о том, чтобы помочь уходящему поколению, никто и не помышляет о том, чтобы спасти поколение, только вступающее в жизнь. Церковный староста (единственный трезвый человек на картине, если не считать ростовщика) исполнен величайшего равнодушия к осиротевшему ребенку, рыдающему над родительским гробом. О приютских девочках так заботятся, так учат их добру, что они уже начали попивать... Нам кажется, что все эти детали имеют свой смысл, который, насколько мы можем судить, нисколько не устарел за протекшее столетие» [38, с. 72].

И все же то, что разглядел Диккенс в гравюрах Хогарта, более соответствовало задачам реалистической литературы XIX в., и писатель рассуждал с позиций своего времени – видел то, что, возможно, самому Хогарту было не вполне свойственно. Думается, что, бичуя и высмеивая порок, художник все же возлагал ответственность за свои склонности на человека, взывая к его разуму, но не на общество, поскольку, хотя и предугадывал интуитивно художественно-эстетические доминанты будущих литературных эпох, принадлежал при этом эпохе Просвещения. И вполне в духе просветительских идей пытался не только заклеймить порок, но и утвердить торжество добродетели («Прилежание и леность»), что, по мнению исследователей, ему удавалось плохо. Поиск положительно-го героя у Хогарта не увенчался успехом. Его прославило осмеяние порока. Но и в этом художник от-

клоняется от просветительской парадигмы, усложняя «героя-схему», показывая его в развитии – в случае хогартовских сюжетов это путь падения, деградации, с неизменным исследованием человеческих наклонностей – первостепенной задачи живописи, как полагал художник. Это исследование проявилось в многообразии и многогранности характеров. «Хогарт, – отмечает М. Алексеев, – как никто другой, умел изобразить с поразительной для его времени проникновенностью веселость отчаяния, безнадежную тоску, выразившуюся в самой смешной и нелепой с виду гримасе, горе и радость, искренность и притворство в их неразличимом и нераздельном единстве. В этой психологической глубине наблюдений находились истоки его мастерства юмориста» [9, с. 58]. Все это, обретавшее особую выразительность в формах театральных сценок, разыгрывавшихся на лондонских подмостках по воле художника-режиссера, через сто лет заиграет новыми красками под пером другого рисовальщика – кукольника бессмертной ярмарки, который, и это главное, даст определение хогартовской природе отображения действительности – роман без героя. И в этой органичной «стыковке» (здесь поспорим с исследователем) «между условно-балаганной юмористической манерой нарратива и его реалистической направленностью, тягой к правдоподобию и, в частности, к углубленному психологизму» [39, с. 42]⁴ видится сходство между писателем и художником. В самом деле, в творческой манере Теккерея мы увидим ту же, что и у Хогарта, повествовательную стратегию отстранения (кукольник), ту же пронизывающую весь текст иронию, иногда убийственную, как доминирующий модус художественности, тот же процесс деградации героя, ту же серийную композицию в «Книге снобов», в которой угадывается тень хогартовского Тома Рэйквелла, чья карьера мота – это, по сути, карьера сноба, только, как видно уже спустя столетия, Хогарт сосредоточил внимание на следствии (мотовство), Теккерей – на причине (снобизм).

Однако Теккерей, будучи в определенной степени ограниченным канонами приличий викторианской эпохи, оставил за рамками литературной эстетики то, что Хогарт настойчиво в нее включал: изображение и художественное осмысление самых отталкивающих явлений действительности и человеческой натуры, без которых невозможно было создать физиологию Лондона. Речь идет о детальной фиксации быта лондонских трущоб («Четыре степени жестокости»), уклада игорных и питейных заведений, борделей, Вифлеемской лечебницы для душевнобольных («Карьера мота», «Модный брак»); изображениях сточных канав, мертвых животных на мостовой («Четыре времени суток. Полдень»); детализации человеческих физиологических процессов – содержимого ночных горшков⁵ («Четыре времени суток. Ночь»), пятен сифилиса («Карьера шлюхи», «Модный брак», «Карьера мота»); изображениях взрослых и детских лиц с печатью умственной деградации как последствия пьянства («Улица пива», «Переулок джина») – тех очертаниях будущей теории наследственности, которые рассмотрели в хогартовских гравюрах современные английские нейрехимики⁶, и т. д. Все это станет предметом глубокого осмысления натуралистической литературы уже посттеккереевской эпохи – романов Дж. Гиссинга, А. Дж. Моррисона, Дж. О. Мура, отчасти Р. Киплинга.

Повествовательные стратегии Хогарта – не случайный результат эстетических поисков, они поддерживались системой всего его художественного мира живописца/гравера/рисовальщика. Он, скорее всего, не ощущал себя новатором, стремясь просто обрести свой путь в искусстве довольно сложной, полемичной, бурлящей идеями и философскими концепциями эпохи. Но с позиции современного видения новации Хогарта представляют собой маленькие революции, в XVIII веке еще мало заметные, но на самом деле ярко продемонстрировавшие, как не в философских и теоретических баталиях, но эмпирически-чувственным, интуитивным путем в творчестве художника состоялся закат классицизма и становление нового эстетического сознания, нашедшего себя в литературе XIX века.

⁴ В статье автор указывает на «нестыковку» в романе Теккерея балаганно-юмористического стиля и реалистической направленности произведения, что, на наш взгляд, вызывает возражения.

⁵ По поводу пресловутых ночных горшков, как известно, впоследствии выскажется И. С. Тургенев, имея в виду натуралистические романы: «Уж слишком много там копаются в ночных горшках».

⁶ В статье Бернарда Агранова «Уильям Хогарт, нечаянный нейрехимик?» высказана мысль о том, что в гравюрах «Улица пива» и «Переулок джина» угадывается предощущение понимания художником негативного влияния алкоголя на клетки мозга и на наследственность – то, чего современная Хогарту химия еще не знала и знать не могла: человеческий мозг для медиков и химиков XVIII века оставался тайной за семью печатями, хотя некоторые попытки исследований предпринимались (в начале века Дж. Т. Хенсинг обнаружил в клетках мозга фосфор – «таинственное вещество, светящееся в темноте») [40].



Рис. 1. Хогарт У. Модный брак (1745). 1. Брачный контракт



Рис. 2. Хогарт У. Модный брак (1745). 2. Утро в доме молодых

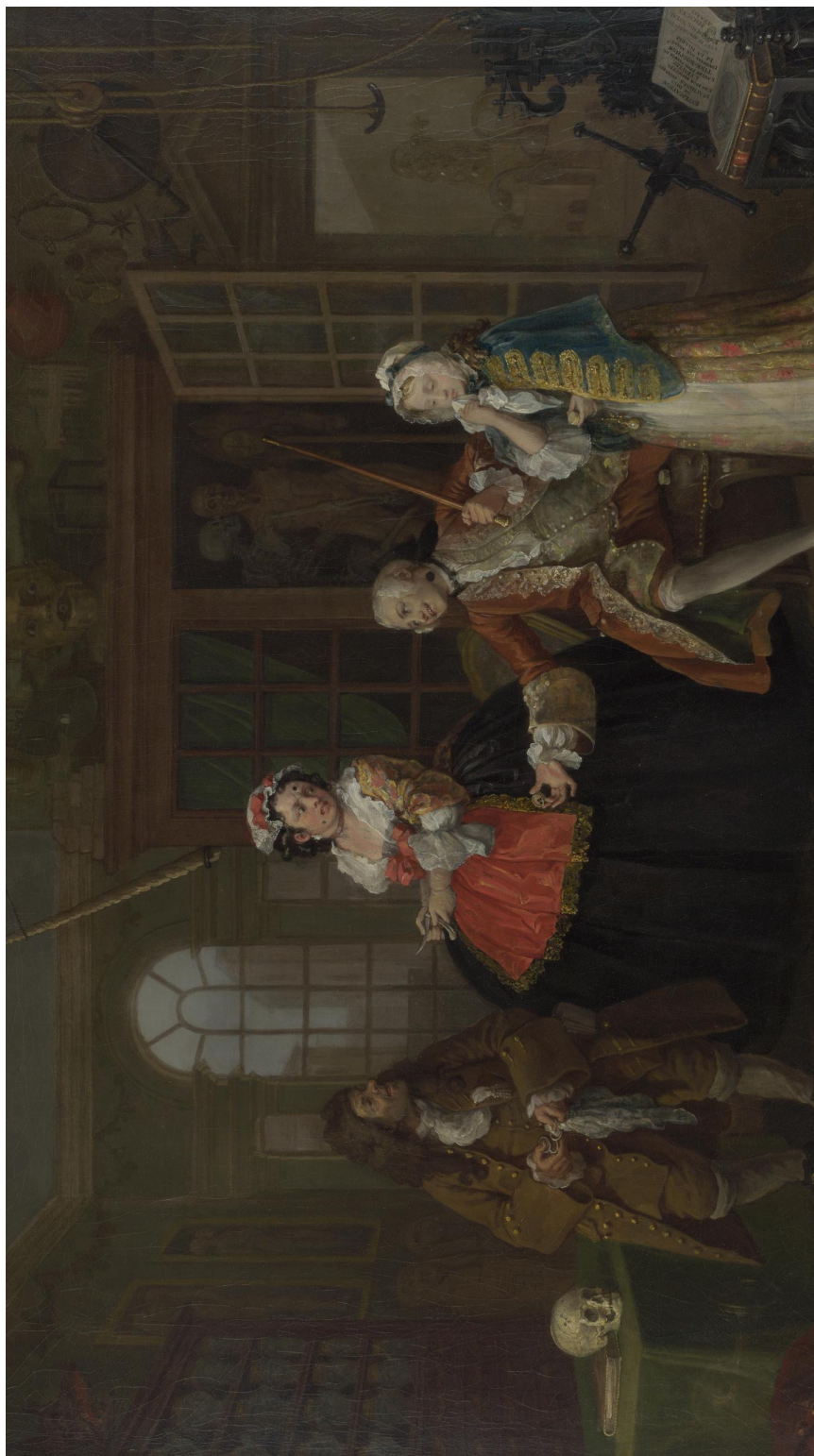


Рис. 3. Хогарт У. Модный брак (1745). 3. Визит к модному доктору



Рис. 4. Хогарт У. Модный брак (1745). 4. Будуар графини



Рис. 5. Хогарт У. Модный брак (1745). 5. Дуэль и смерть графа



Рис. 6. Хогарт У. Модный брак (1745). 6. Смерть графини



Рис. 7. Хогарт У. Лондон. Четыре времени суток (1738). Утро



Рис. 8. Хогарт У. Лондон. Четыре времени суток (1738). День



Рис. 9. Хогарт У. Лондон. Четыре времени суток (1738). Вечер



Рис. 10. Хогарт У. Лондон. Четыре времени суток (1738). Ночь

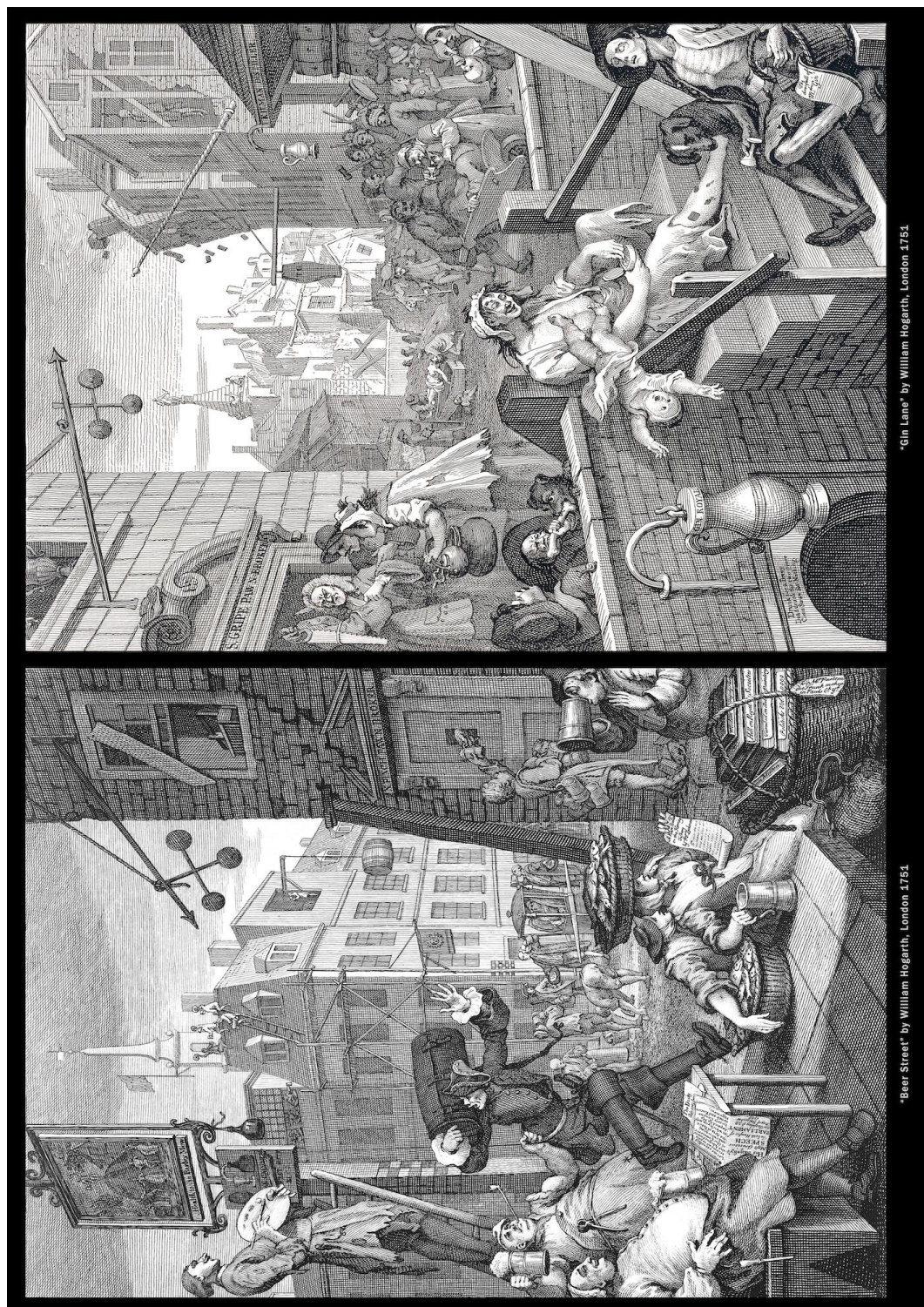


Рис. 11. Хогарт У. Улица пива / Переулок Джина (1751)

Список использованных источников

1. Major J. *Hogarth Moralized, Being a Complete Edition of Hogarth's Works and a Comment on their Moral Tendency. Calculated to Improve the Minds of Youth, and Convey Instruction, under the Mask of Entertainment* / J. Major, J. Trusler. – London: Printed for H. Washbourne, 1768. – 256 p.
2. Ireland J. *Hogarth Illustrated* / J. Ireland. – London: Published by J. & J. Boydell, 1771. – 236 p.
3. Lichtenbergs G.C. *Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche* / G.C. Lichtenbergs. – Göttingen: Im Verlag von Joh. Christ. Dieterich, 1794. – 191 S.
4. Lamb Ch. *On the Genius and character of Hogarth* / Ch. Lamb // *Poems and Essays*. – London; New York: Macmillan, 1890. – P. 272–304.
5. Hazlitt W. *On the Works of Hogarth: On the grand and familiar style of Painting* / W. Hazlitt // *English comic writers*. – New-York: Wiley and Putham, 161 Broadway, 1845. – P. 157–177.
6. Теккерей У. Английские юмористы XVIII века. Цикл лекций, прочитанных в Англии, Шотландии и Соединенных Штатах Америки. Лекция пятая: «Хогарт, Смоллет и Фильдинг» / У. Теккерей // *Собрание сочинений: в 12 т.* – М.: Художественная литература, 1974–1980. – Т. 7. – С. 662–696.
7. Хогарт У. Из автобиографии художника / У. Хогарт // *Мастера искусства об искусстве. Избранные страницы из писем, дневников, речей и трактатов: в 4 т.* / под ред. Д. Аркина и В. Терновца. – М.: ОГИЗ; ИЗОГИЗ, 1933. – Т. 2. – 490 с.
8. Iakovleva S.A. Specifics of Theatrical Concepts of the Creative Method of William Hogarth in His Graphic Series «A Rake's Progress» and I. Stravinsky's Opera «The Rake's Progress» / S.A. Iakovleva // *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*. – 2016. – № 9 (1). – P. 140–149.
9. Алексеев М.П. Уильям Хогарт и его «Анализ красоты» / М.П. Алексеев // *Хогарт У. Анализ красоты*. – Л.: Искусство, 1987. – С. 6–104.
10. Герман М.Ю. Уильям Хогарт. Роман-биография / М.Ю. Герман. – М.: Искусство–XXI век, 2013. – 256 с.
11. Левин Ю.Д. Уильям Хогарт и русская литература / Ю.Д. Левин // *Русская литература и зарубежное искусство*. – Л.: Наука, 1986. – С. 35–61.
12. Кизя Н. Функции комического в опере И. Стравинского «Похождения повесы» / Н. Кизя // *Київське музикознавство*. – 2013. – Вип. 46. – С. 81–88.
13. Gordon Ian. «Marriage A-la-Mode». *The Literary Encyclopedia*. First published 02 August 2003 / Ian Gordon [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=12984> (последнее обращение 02.05.2019).
14. Hagen R.-M. *What Great Paintings Say: in 2 vol.* / Rose-Marie Hagen, Rainer Hagen. – Taschen: Bibliotheca Universalis, 2005. – Vol. 2. – 788 p.
15. Fort B. *The Other Hogarth* / Bernadette Fort, Angela Rosenthal. – Princeton: Princeton University Press, 2001. – 320 p.
16. Hogarth W. *Marriage à-la-mode* / William Hogarth [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://cle.ens-lyon.fr/anglais/marriage-a-la-mode-187675.kjsp?RH=CDL_ANG110201 (последнее обращение 02.05.2019).
17. Тамарченко Н.Д. Повествование / Н.Д. Тамарченко // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*. – М.: Издательство Кулагиной Intrada, 2008. – 358 с.
18. Нирё Л. О значении и композиции произведения / Л. Нирё // *Семиотика и художественное творчество*. – М.: Наука, 1977. – С. 125–151.
19. Лихачев Д.С. «Повествовательное пространство» как выражение «повествовательного времени» в древнерусских миниатюрах / Д.С. Лихачев // *Литература и живопись*. – Л.: Наука, 1982. – С. 93–111.
20. Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* / М.М. Бахтин // *Вопросы литературы и эстетики*. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
21. Драсен Е. Серия «Модный брак» У. Хогарта / Е. Драсен [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.diary.ru/~Serenissime/p_174251394.htm?oam#more1 (последнее обращение 02.05.2019).
22. Фильдинг Г. Предисловие автора / Г. Фильдинг // *История приключений Джозефа Эндрюса и его друга Абраама Адамса* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.lib.ru/INOOLD/FILDING/fielding2_3.txt (последнее обращение 02.05.2019).

23. Jesse B.W. The Rococo Influence in British Art / Bryant Wilder Jesse // Art History For Dummies [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dummies.com/how-to/content/the-rococo-influence-in-british-art.html> (последнее обращение 02.05.2019).
24. Milam J.D. Historical Dictionary of Rococo Art / J.D. Milam. – London: Scarecrow Press, 2011. – 334 p.
25. Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности / Л.Я. Гинзбург // Литература в поисках реальности: Статьи. Эссе. Заметки. – Л.: Советский писатель, 1987. – С. 4–57.
26. Пахсарьян Н.Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов / Н.Т. Пахсарьян. – Днепропетровск: Пороги, 1996. – 268 с.
27. Потницева Т.Н. Оригинальные истории М. Уолстонкрафт в иллюстрациях У. Блейка: за шаг до революций и бурь / Т.Н. Потницева // XVIII век: литература в эпоху идиллий и бурь – XVIIIe siècle la littérature au temps des idylles et des tempêtes: научный сборник / под ред. Н.Т. Пахсарьян. – М.: Экон-Информ, 2012. – С. 339–350.
28. Дидро Д. Салон 1765 г. Грёз / Дени Дидро // Собрание сочинений: в 10 т. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1935–1947. – Т. 6. Искусство. – С. 145–162.
29. Галинская И.Л. Баумгартен Александр Готлиб / И.Л. Галинская // Культурология. Энциклопедия: в 2-х т. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 1. – С. 155–156.
30. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии / Г.Э. Лессинг. – М.: Художественная литература, 1957. – 132 с.
31. Степанова А.А. К вопросу о специфике эстетического сознания в эпоху романтизма / А.А. Степанова // Вестник Российского университета дружбы народов. – 2012. – № 4. – С. 5–14.
32. Блейк У. Блейк в защиту своего каталога У. Блейк // Избранные стихи. – М.: Прогресс, 1982. – С. 224–225.
33. Зверев А.М. Величие Блейка / А.М. Зверев // Блейк У. Избранные стихи. – М.: Прогресс, 1982. – С. 5–33.
34. Блейк У. Муха. Тигр. Лондон. Лилия (Переводы с английского. Вступление Алексея Зверева) / У. Блейк // Иностранная литература. – 1997. – № 5 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/1997/5/bleyk.html> (последнее обращение 02.05.2019).
35. Акرويد П. Лондон: Биография / П. Акرويد. – М.: Издательство Ольги Морозовой, 2005. – 896 с.
36. Егорова И.В. Форма и смысл ранних произведений Чарльза Диккенса: автореф. ... дис. канд. филол. наук / И.В. Егорова. – Калининград, 2009. – 24 с.
37. Диккенс Ч. Очерки Боза / Ч. Диккенс // Собрание сочинений: в 30 т. – М.: Художественная литература, 1957. – Т. 1. – 754 с.
38. Диккенс Ч. «Дети пьяницы» Крукшенка / Ч. Диккенс // Собрание сочинений: в 30 т. – М.: Художественная литература, 1957. – Т. 28. – С. 70–74.
39. Вахрушев В.С. Текст «Ярмарки тщеславия» У. Теккерея как художественное отображение английского менталитета / В.С. Вахрушев // Текст и языковая личность: формы отражения менталитета англичан и русских в языковом тексте. – Балашов: Николаев, 2006. – С. 35–45.
40. Agranoff B.W. William Hogarth, Unwitting Neurochemist? / Bernard W. Agranoff // Neurochemical Research. – 2000. – Vol. 25. – Nos. 9/10. – P. 1431–1434.