

«Риторика послушания» Жана-Батиста Грёза в контексте русско-французских художественных связей

А. Г. Сечин

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48

Для цитирования: Сечин А. Г. «Риторика послушания» Жана-Батиста Грёза в контексте русско-французских художественных связей // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 2. С. 273–299. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.207>

Статья посвящена риторической основе творчества французского художника эпохи Просвещения Ж.-Б. Грёза. Л. Откёр еще в начале XX в. выявил литературные приемы, которые Грёз использовал в своей живописи, но в дальнейшем эта тема не привлекла внимания исследователей. По мнению автора статьи, многие работы Грёза созданы по правилам риторических силлогизмов, описанным еще в Античности. Используя разделение Аристотелем риторических высказываний на топосы, или общие места, и частные энтимемы, удалось выявить в творчестве французского живописца характерные образцы тех и других. Его излюбленным общим местом было противоположение и иные тесно связанные с этим риторическим топосом «фигуры речи», причем Грёз использовал его чрезвычайно многообразно, противопоставляя друг другу как целые картины, так и образы внутри отдельных произведений, и эти оппозиции, в свою очередь, очень различны по степени контраста. Одной из наиболее известных частных энтимем, созданных Грёзом, является иконографическое клише, лежащее в основе его весьма популярных «головок» — *têtes d'expression*. Оба вида фигур изобразительной риторики нашли понимание и отражение в русской художественной культуре XVIII–XIX вв., в частности в отечественной литературе.

Ключевые слова: Ж.-Б. Грёз, риторика, риторический силлогизм, общие места и частные энтимемы, противоположение, иконографическое клише, *têtes d'expression*, русско-французские художественные связи.

«Риторика послушания»

Словосочетание «риторика послушания» возникло в сознании автора статьи как реакция на примечательную книгу известного московского искусствоведа А. К. Якимовича, опубликованную издательством «Дмитрий Буланин» несколько лет назад, — «Искусство непослушания» [1]. Книга представляет собой цепь очерков, расположенных в хронологическом порядке от эпохи Ренессанса до XX в. В ней есть ряд сквозных понятий, цементирующих достаточно пестрый и разнородный материал, из которых наиболее важными нам кажутся тесно связанные между собой два: «антропология недоверия» и «искусство непослушания». Недоверие, по мнению Якимовича, заслужил человек вообще, словно потерявший на исходе Возрождения, а может быть, еще в пору его расцвета заглавную букву в своем видо-

вом именовании Человеком. Эйфория гуманизма быстро прошла, и из двуединой природы человека, позволявшей сознательно и гордо занимать ему промежуточное положение между Богом и миром бессловесных тварей, наружу вновь вылезла его животная, низменная и, что, наверное, особенно важно подчеркнуть, брэнная сущность. Разочарование в человеке, в его могуществе и силе в дальнейшем стало лейтмотивом творчества наиболее одаренных художников Нового времени в разных сферах мира искусств, от литературы и поэзии до музыки, театра и живописи [1, с. 29–35]. Тут-то мы доходим до понятия «искусство непослушания», которое, с одной стороны, бесцеремонно и беспощадно обнажает правду о человеке, показывая его ненадежным и слабым существом, переполненным различными пороками, с другой же — делает это столь высокохудожественно, мастерски, даже гениально, что вызывает этим закономерное чувство восхищения и гордости за человека [1, с. 39–49].

Эта диалектика искусства Нового времени имеет у Якимовича множество оттенков смысла, например в стремлении схватить за хвост вечно ускользающую от искусствоведов комету, определяющую уровень художественного качества произведений, которое не подвержено капризам моды и качелям вкуса и позволило бы безошибочно отделять шедевры от посредственных работ. В целом книга А. К. Якимовича, автора интеллектуального, образованного и талантливого, по верному замечанию Н. А. Хренова, посвятившего ей обстоятельную рецензию в журнале «Искусствознание»¹ [2], по своей проблематике выходит за рамки чистого искусствоведения, поскольку концептуальна и философична в самом хорошем смысле этих слов. Как часто случается в гуманитарных науках, посылом для научного исследования становится умная мысль, высказанная предшественником. Очевидно, что такой импульс дала Якимовичу концепция гуманизма и представление о сущности личности гуманиста, сформулированные Эрвином Панофским в статье «История искусства как гуманистическая дисциплина» (“The History of Arts as a Humanistic Discipline”), впервые опубликованной в 1940 г. [3, р. 89–118], а затем использованной им в качестве введения в своем знаменитом труде «Смысл и толкование изобразительного искусства» (1957), ныне доступном и на русском языке [4, р. 1–25]. Собственно, сам автор недвусмысленно говорит об этом в одном из первых очерков «Искусства непослушания» [1, с. 20–1].

Гуманистически мыслящие художники и поэты в основном и задают тон книге, содержание которой организуют избранные Якимовичем персоналии, видимо, по принципу наибольшей репрезентативности его идеи. Из этого ряда персоналий выпадает XVIII в. — ему отведена отдельная глава [1, с. 118–31], в развитие которой следуют очерки, посвященные А. Ватто и Ж.-Б. С. Шардену [1, с. 132–57]. По мнению Н. А. Хренова, раздел «Восемнадцатый век. Предвкушение свободы» «получился менее интересным, суховато написанным», хотя он ясно видит, что «для автора это ключевой период в понимании и прошлого, и последующего искусства» [2, с. 645]. Позволим себе не согласиться с уважаемым рецензентом: именно потому, что «галантное столетие» явилось важным водоразделом в истории европейской культуры, оно и потребовало от А. К. Якимовича особого разговора о нем, в котором чисто аналитический подход оказался более уместен, чем биографический,

¹ Доктор философских наук, профессор Н. А. Хренов указан также одним из рецензентов труда Якимовича в самой книге.

когда творческое лицо художника-гуманиста конгениально проступает в культурно-художественном контексте эпохи.

Тут мы наконец приблизились к герою нашего рассказа — французскому живописцу Жану-Батисту Грёзу (1725–1805), который по понятным причинам не только не удостоился специального очерка в «Искусстве непослушания», но и не мог на это рассчитывать ни при каких обстоятельствах. Как раз в главе «Восемнадцатый век. Предвкушение свободы» автор книги, помимо прочего, сильнее, чем где бы то ни было, озабочен своего рода отделением зерен от плевел — «непослушных» мастеров кисти, партитуры, слова от «послушных», следовательно, работавших исключительно в русле традиций прошлого, завершающих своим творчеством уходящую эпоху, а не открывающих новые пути в будущее. Грёза Якимович ставит в ряд художников, которых можно считать «символами более или менее виртуозного и по своему смыслу решительно конформистского искусства», которое произрастало на «почве, богато удобренной идеологиями, убеждениями, житейской мудростью и эстетическими прописями» [1, с. 132]. Последнее словосочетание — «эстетические прописи» — в большей степени относится к вопросам художественной формы, чем содержания, но при этом очень хорошо рифмуется с «прописными истинами общего гуманитарного образования» [1, с. 148], которые к этому времени были усвоены широким кругом потребителей искусства, чей вкус далек от совершенного, во всяком случае, не искушен в экстремальной для своей эпохи новизне. Поэтому, на наш взгляд, вполне правомерно поставить знак равенства между «эстетическими прописями» и так называемой «утешительной риторикой» (в терминологии Умберто Эко) — «риторикой как *хранилищем омертвевших и избыточных форм*»² [5, р. 89] — и проследить, насколько искусство «послушного» художника Жана-Батиста Грёза соответствует этому понятию.

Искусство «общих мест»

Грёз прожил долгую жизнь и оказался весьма плодовитым мастером, что приводит нас к ограничению рассматриваемого материала теми произведениями живописца, которые показывают его тесные связи с Россией, где он сам никогда не бывал. Но популярность Грёза в нашей стране была столь велика, что российские путешественники самого разного ранга, оказавшись в Париже, стремились посетить его мастерскую. Один из таких визитов в ателье маэстро, который состоялся в апреле 1777 г., имел интересные последствия для отечественной художественной

² У. Эко затем развивает свою мысль относительно утешительной риторики, имея в виду главным образом торговую и политическую рекламу, но, по нашему мнению, этот тезис выявляет истинную природу искусства определенного рода: «[Утешительная риторика] лишь *кажется* развитием, с виду она побуждает к новым решениям (приобрести какой-нибудь товар, согласиться с каким-то политическим мнением), но при этом она исходит из таких предпосылок, аргументов и использует такой стиль, которые относятся к тому, что уже принято, апробировано и устоялось, и, стало быть, призывает сделать будто бы новым способом то, что мы, в сущности, уже много раз делали» [5, р. 89].

Ей он противопоставляет «риторику как *технику порождения, эвристическую риторику*», обладающую «действительным развитием: исходя из устоявшихся предпосылок и аргументов, она их подвергает критике, пересмотру, изобретает стилистические приемы, которые, в целом не нарушая наших привычных ожиданий, все же их обогащают» [5, р. 89].

культуры и, что особенно важно для нас, может помочь приоткрыть дверь в его «риторическую кухню».

Об этом визите мы знаем из записной книжки Ивана Ивановича Хемницера (1745–1784), русского баснописца немецкого происхождения. Впрочем, славы поэта он к тому моменту своей недолгой жизни еще не приобрел и, кажется, о ней не помышлял. Маркшейдер Хемницер числился членом ученого собрания основанного в 1773 г. в Санкт-Петербурге Горного училища, но накануне этой заграничной поездки был уволен в отпуск вместе со своим начальником и благодетелем, директором училища М. Ф. Соймоновым, который отправился в Европу для поправления здоровья. Вместе с ними путешествовал Н. А. Львов, архитектор, поэт, музыкант, друг Хемницера и близкий родственник Соймонова. Вероятно, именно Львов и познакомил их друг с другом за несколько лет до этой поездки³.

Целью путешествия Соймонова был знаменитый европейский курорт Спа, но прежде он со своими спутниками, быстро проехав Германию и Голландию, почти на три месяца задержался в Париже. Здесь молодые люди, Хемницер и Львов, проявили сугубое рвение в посещении театральных представлений различного рода, о чем свидетельствует упомянутая выше записная книжка первого, причем, соответствующие записи весьма кратки и обычно ограничиваются перечислением имен, включая актерские, и названий. На этом театральном фоне выделяется довольно пространственный рассказ о посещении мастерской Ж.-Б. Грёза, который приводим полностью:

«Апреля 2 были у славного живописца исторического Грёза, который показывал нам: 1) картину отделанную, представляющую большого добродетельного дворянина с женою своею, но бедного, к коему пришла благодетельствующая ему особа посетить его в болезни, с благодарностию давая ему кошелек с деньгами через дочь свою, девочку лет 9 или 8, сказывая ей, что добродетель и благодеяния, доходившие ей прежде от сего в бедность пришедшего дворянина, заставляют ее и призывают к долгу воздать ему теперь равным образом, сколько в ее силах, и делает тем поучение своей дочери быть признательною и благодарною. 2) Проклятие отца сыну. 3) Следствие сего проклятия, производя в отце, принужденном до того дойти, оскорбление и печаль, кои его доводят до гроба, и в самые те часы, когда отец умирает, приходит сын, коему мать представляет ужасные распутной его жизни следствия. 4) Начертал он воображение двух картин: первая представляет собой жизнь человеческую, в супружестве благополучную; изображена река, на которой едут в лодке муж с женою и помогают друг другу грести; любовь в виде Купидона на воздухе держится за весла и помогает им также, и таким образом совершают они путь свой счастливо: дети их в судне спят спокойно и в изобилии. Другая картина изображает тоже жизнь человеческую; и представлена река, на коей вертепы [омуты] и пороги: муж с женой сидят в лодке: муж гребет только один с одной стороны, а жена весло свое бросила с другой: любовь от них отлетает; дети дерутся за кусок хлеба, и лодку несет на пороги» [6, с. 376–7].

³ См. об этом: Грот, Яков. *Биографические известия об Иване Ивановиче Хемницере по новым рукописным источникам* [6, с. 1–35]. Профессор русской словесности и истории Яков Карлович Грот в XIX в. собрал, изучил и издал рукописное наследие Хемницера, в том числе его записную книжку с заметками о путешествиях за границу. Эта книжка хранилась в семье внучатой племянницы баснописца [6, с. 3, 9–10, 93–8].

Описанное Хемницером «воображение двух картин» уже привлекало внимание российских ученых в связи с одной из его басен, художественный образ которой был явно навеян двумя рисунками французского художника, известными под названиями «Ладья счастья» (рис. 1)⁴ и «Ладья несчастья» (рис. 2)⁵. Литературовед Р. Ю. Данилевский в 1986 г. опубликовал собранные им материалы на тему «И. И. Хемницер и Ж.-Б. Грёз», которую ему в свое время предложил академик М. П. Алексеев, в одном из сборников научных трудов Института русской литературы (Пушкинского Дома) [8, с. 269–81]. Мимо них не могла пройти искусствовед И. Н. Новосельская (1928–2006), которая, тоже в свое время, была, пожалуй, крупнейшим отечественным специалистом по Грёзу и его творчеству. В 1991 г. она защитила докторскую диссертацию на тему «Жан-Батист Грёз и его наследие в России», где уделила интересующему нас сюжету несколько страниц [9, с. 173–5; 10, с. 64–5], добавив в него интриги: один из упомянутых выше рисунков французского художника, «Ладья счастья», который теперь находится в Роттердаме, оказывается, в начале XX в. украшал собой собрание С. П. Яремича в Санкт-Петербурге, о чем сообщает, публикуя его репродукцию, в ноябрьском номере журнала «Старые годы» за 1913 г. А. Н. Бенуа [11, с. 19].

Для И. Н. Новосельской как музейного работника особый интерес представлял вопрос идентичности рисунков Грёза из коллекции Яремича и Музея Бойманса — ван Бёнингена, а также провенанс «Ладьи счастья», если речь идет об одном и том же произведении. Дело в том, что Александр Бенуа приводит надпись-пояснение художника, сопровождавшую изображенную сцену и по какой-то не вполне ясной причине впоследствии утраченную: «Я думаю, что жизнь — это река, которую надо переплыть: в этом трудном переходе можно низвергнуться у водопада или меньшей преграды, но когда любят работу, все нипочем: оба вместе за веслами, и их действия согласуются так хорошо, что переход делается безопасным благодаря любви к детям, спящим под защитой отца»⁶ [11, с. 19]. Эстету начала XX в. не только «длинная надпись, составленная самим мастером и поясняющая смысл изображенной весьма хитрой и весьма наивной аллегии» [11, с. 19], но и сам рисунок представлялся, скорее, «курьезным памятником» эпохи, чем заслуживающим особого внимания произведением искусства. Наверное, такую же оценку у Бенуа получила бы и басня Хемницера, возникающая под впечатлением от увиденных им в Париже рисунков французского художника.

ДВА СЕМЕЙСТВА

Уж истари, не ныне знают,
Что от согласия все вещи возрастают,
А несогласия все вещи разрушают.
Я правду эту вновь примером докажу:
Картины Грёзовы я сказкой расскажу.

⁴ Рисунок выполнен кистью и черными чернилами на белой бумаге (21,9 × 35,8 см), с 1940 г. находится в Музее Бойманса — ван Бёнингена в Роттердаме, имеет подпись: Greuze [7, р. 182, No. 89]. Благодарю главного хранителя графики Музея Бойманса — ван Бёнингена Альберта Элена за безвозмездно предоставленную им для иллюстрирования моей статьи электронную копию рисунка.

⁵ Выполнен карандашом, кистью и серыми чернилами с размывкой на белой бумаге (37,0 × 23,0 см), с 1900 г. хранится в Музее Грёза в Турню [7, р. 183, No. 90].

⁶ Перевод с французского И. Н. Новосельской [9, с. 174].



Рис. 1. Жан-Батист Грёз. Ладья счастья. Между 1775 и 1780 гг. Кисть, черные чернила, белая бумага. 21,9×35,8 см. Роттердам, Музей Бойманса — ван Бёнингена (из собрания Ф. В. Кенигса). Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen



Рис. 2. Жан-Батист Грёз. Ладья несчастья. Между 1775 и 1780 гг. Карандаш, кисть, серые чернила с размывкой, белая бумага. 37×23 см. Турню, Музей Грёза. RMN-Grand Palais / Thierry Ollivier

Одна счастливую семью изображает,
Другая же семью несчастну представляет.

Семейством счастливым представлен муж с женой,
Плывущие с детьми на лодочке одной
Такой рекой,
Где камней и мелей премножество встречаются,
Которы трудности сей жизни представляют.
Согласно муж с женой
Своею лодкой управляя,
Счастливы к берегу плывут.
Любовь сама в лице, грести им пособляя,
Их тяжкий облегчает труд.
Спокойно в лодочке их дети почивают;
Покой и счастье детей,
В заботной жизни сей
Труды отцовски награждают.
Другим семейством тож представлен муж с женой,
Плывущие с детьми на лодочке одной
Такою же рекой,
Где камней и мелей премножество встречаются.
Но худо лодка их плывет;
С женой у мужа ладу нет:
Жена весло свое бросает,
Сидит, не хочет помогать,
От камней лодку удалять.
Любовь летит от них и вздорных оставляет;
А мужа одного напрасен тяжкий труд,
И вкливо с лодкою и вкось они плывут.
Покою дети не вкушают,
И хлеб друг у друга с слезами отнимают;
Все хуже между них час от часу идет:
В пучину лодку их несет [6, с. 130–1].

В примечании к басне Я. К. Грот написал: «Основная мысль взята из книги: *Contes moraux sur les tableaux de Greuze, par Aubert, Paris, 1761–1763*» [6, с. 131], что следует понимать не в качестве прямого заимствования сюжета теперь уже у известного французского баснописца аббата Жана-Луи Обера (1731–1814), а *идеи перевода* изображенной фабулы в стихотворную форму⁷.

И. Н. Новосельская заметила в конце фрагмента своей диссертации, рассказывающего об этом «интереснейшем факте» «использования И. И. Хемницером сю-

⁷ Речь идет, собственно, о двух баснях Обера — «Деревенская помолвка» и «Сыновья любовь», написанных под впечатлением картин Грёза, представленных в Салонах 1761 и 1763 гг.: «Деревенская помолвка» (1761) и «Паралитик, или Плоды хорошего воспитания» (1763), последняя по совету Д. Дидро в 1766 г. была приобретена у художника Екатериной II и с тех пор украшает собой собрание Эрмитажа. Обе басни тогда же были напечатаны в литературном журнале «*Mercure de France*», а также во многих других французских периодических изданиях того времени, благодаря чему получили широкую известность [12, р. 52–3, 253–4; п. 38; 76, 262; п. 59].

жетов из произведений Грёза», «что дело не только в прямых заимствованиях, но и в близости литературно-художественных процессов, эстетических идеалов, стиля в разных странах, что, естественно, не мешало проявлению национальных особенностей и степени распространения того же сентиментализма» (курсив наш. — А. С.) [9, с. 173–5]. В связи с этим надо сказать, что и Р. Ю. Данилевский не только удивляется факту прямого заимствования российским баснописцем сюжета у французского живописца, но и сходным образом объясняет данный феномен, используя культурно-исторический метод анализа произведений того и другого: литература и изобразительное искусство как французского, так и русского Просвещения шли рука об руку в деле указания человеку пути достижения им морального совершенства, вооружившись «идеей нравственного перевоспитания человеческого рода» [8, с. 273]. Единство цели привело к тому, что наш «поэт оказался скорее единомышленником, чем соперником художника, который литературностью своих полотен сам подтверждал ведущую роль слова в искусстве Просвещения» [8, с. 279].

Литературовед Р. Ю. Данилевский закономерно задается вопросом о тесных горизонтальных связях между словесностью и живописью, подчеркивая, как видно из только что приведенной нами цитаты, ведущую роль первой. Он объясняет этот тезис рационализмом и высокой идейностью просветительства, т. е. и здесь исходит из особенностей культурно-исторической ситуации или, если угодно, *общего типа культуры*, сложившегося во Франции и России во второй половине XVIII в. Хемницер всем своим воспитанием и образованием был подготовлен схватить рисунки Грёза в качестве сюжетной канвы для своего творчества. На наш взгляд, в данном случае можно найти и более глубокое сходство между стихами и графикой на уровне *художественной формы* произведений столь разных искусств, и Данилевский дает нам для этого весьма ценный материал, цитируя уже упоминавшуюся выше записную книжку поэта по оригиналу, который хранится в Пушкинском Доме, в фонде Я. К. Грота: «Нужней всего, чтобы прежде, нежели писать о чем-нибудь начнешь, расположение твое сделано было хорошее. *Расположение есть первое начертание живописной картины*: есть ли первое начертание лица дурно, лицо все будет не то, которому быть должно: стихи или частные мысли сами собою сколь прекрасны ни будь, *при худом расположении* все будут дурны»⁸ (курсив наш. — А. С.) [8, с. 277–8].

«Не мастерскую ли Грёза вспомнил Хемницер при этом?» — спрашивает себя Р. Ю. Данилевский сразу после цитаты. Если иметь в виду басню «Два семейства», то вопрос этот приобретает оттенок *риторического*, — и вот прозвучало ключевое слово нашей статьи! *Расположение* (греч. τάξις, лат. *dispositio*), озаботиться которым в первую очередь призывает российский литератор и поэта, и живописца, — это риторический термин, «одно из центральных понятий риторической теории». Оно *качественно* отличает свойственное риторической культуре построение художественного текста согласно правилам рассудочной последовательности от *композиции* — свободного выражения творческой мысли современного художника [13, с. 189–90, примеч. 85]. Марк Фабий Квинтилиан в «Риторических наставлениях» называет расположение одной из пяти необходимых частей риторики и посвящает его правилам первую главу седьмой книги своего труда, которая начинается сло-

⁸ Я. К. Грот также цитирует эти слова из записной книжки баснописца в своей вступительной статье к изданию его сочинений и писем [6, с. 28].

вами: «Итак, разделение (*divisio*), как я выше уже установил⁹, означает разделение некой группы вещей на составляющие ее части, расчленение (*partitio*) — разъединение некой отдельной целостности на ее элементы, порядок (*ordo*) — верное размещение вещей таким образом, что последующее согласованно связано с предшествующим, и такое нужное распределение вещей и частей по своим местам называется *расположением (dispositio)*»¹⁰ (*Quint. Instit. orat.*, VII, 1, 1) [15, p. 107].

Нетрудно заметить, что и оба рисунка Грёза, и басня Хемницера «Два семейства» используют *контрастное* расположение материала, подчеркнутое, намеренно сгущенное противопоставление лада и разлада в семейной жизни. Если мы вновь обратимся к «Риторическим наставлениям» Квинтилиана, то увидим, что древнеримский автор причисляет *противоположение* к «фигурам речи», т. е. к оборотам речи, которые отступают «от общепринятого и первого попавшегося выражения» (*Quint. Instit. orat.*, IX, 1, 4) [16, p. 157], эмоционально насыщая текст, привлекая к нему внимание слушателя (или читателя). Характеризуя фигуры и доказывая необходимость их применения, Квинтилиан сравнивает их с позами тела человека: «подобно тому как мы сидим, ложимся, поворачиваемся» (*Quint. Instit. orat.*, IX, 1, 11) [16, p. 159]. Это сравнение интересно с точки зрения изобразительности в представлении фигур, которые, по замечанию автора «Наставлений», «у греков называются *схемами*» (*Quint. Instit. orat.*, IX, 1, 1) [16, p. 156], что тоже весьма красноречиво перекликается с умозрительно понятыми принципами построения диспозиции (композиции) произведений изобразительного искусства: греческое слово *σχῆμα* означает «внешний вид, форма, фигура». Согласно Квинтилиану, противоположение — *contrapositum* (ἀντίθεσις), или *contention* (ἀντίθετον) — может быть выражено разными способами, от противопоставления отдельных слов до целых предложений. На все случаи римский оратор приводит примеры из речей Цицерона (*Quint. Instit. orat.*, IX, 3, 81–82) [16, p. 225–6].

Постоянные ссылки на предшественников, из которых явное предпочтение отдается Цицерону как наиболее видному представителю и систематизатору латинской элоквенции, говорят о том, что тезисы Квинтилиана неоригинальны и лежат в русле древней традиции, восходящей в плане теоретического осмысления к «Риторике» Аристотеля¹¹, который выделяет особый «противоположительный период» речи, считая «такое речение» приятным, ибо «противоположности легче всего распознать, особенно же хорошо распознаются они одна через другую; и еще потому, что это похоже на силлогизм, ибо опровержение <через силлогизм> (ἔλεγχος) и есть сопряжение противоположностей» (*Arist. Rhet.*, III.40. 1410a. 21–23) [17, с. 395; 18, p. 62].

С. С. Аверинцев, чей перевод третьей книги «Риторики» Аристотеля мы здесь цитируем, в своем комментарии к этому месту объясняет его «интеллектуалистическим уклоном эстетики» греческого мыслителя, с точки зрения которого правильное и точно составленный силлогизм — сопоставление противоположностей — об-

⁹ Ссылаясь на Цицерона (*Cic.*, *Top.*, 26, 28), Квинтилиан различает разделение (*divisio*) и расчленение (*partitio*): если первое является «определением посредством [качественного] анализа», то второе — «определением через исчисление [т. е. количество]» (*Quint. Instit. orat.*, V, 10, 63) [14, p. 144–5].

¹⁰ Перевод с латинского цитат из «Риторических наставлений» выполнен автором статьи.

¹¹ См. об этом подробный комментарий к соответствующему месту «Риторических наставлений» Квинтилиана в серии “Collection des universités de France” [16, p. 324–5].

ладает определенной красотой и действительно может быть источником «приятности» [17, с. 395, примеч. IX, 8]. Древнегреческий философ и свой обзор *топов* (*топосов*), т. е. *общих мест* риторики, начинает с *противоположения*: «Для показательных энтимем¹² один топ заключается в понятии противоположном: нужно смотреть, есть ли для противоположного противоположное, уничтожая [доказательство], если противоположное есть, [таково], например, [доказательство], что быть умеренным хорошо, так как быть невоздержанным вредно» (*Arist. Rhet. II. 23. 1397a. 7–11*) [19, с. 111–2; 20, р. 115].

Показательно, что Аристотель подает риторические общие места в виде сентенций, т. е. наглядных умозаключений, а не жестко закрепленных категорий, как в римской элоквенции и позже. По сути, противоположительный период речи является распространенным топосом противоположения. Для «сказки» Хемницера и рисунков Грёза, изобилующих подробностями, на наш взгляд, первый из двух терминов выглядит более уместным.

Рационально обусловленное искусство, несомненно, ценилось как идеологами эпохи Просвещения, так и многими ее художниками, и кисти, и слова, так что наша интерпретация внутренней формы басни И. И. Хемницера как *риторической фигуры противоположения* отнюдь не противоречит приведенным выше суждениям о ней и рисунках Грёза Р. Ю. Данилевского и Н. И. Новосельской, разъясняющих сходство этих произведений с помощью культурно-исторического метода. За объединяющую основу «противоположительного периода» Аристотеля и «противоположения» Квинтилиана, на наш взгляд, следует взять понятие риторического силлогизма (энтимемы), который в данном случае строится по закону *антисимметричной диспозиции*, или, в более общем виде, *парадигмы контраста*¹³. Сведение формы произведения художественной литературы или изобразительного искусства к «схеме» в данном случае призвано подчеркнуть их порождение в рамках риторической культуры, причем не только как «культуры готового слова», но и как культуры привычного образа мышления, который может быть использован художником и без особых раздумий над ним: если Хемницер, как мы знаем, рассуждал о способе создания басни путем предварительного расположения (диспозиции) ее материала и даже зафиксировал свои рассуждения в записной книжке, то о подобных теоретических раздумьях Грёза мы можем только догадываться.

В диссертации И. Н. Новосельской со ссылкой на воспоминания ученицы и первого биографа французского мастера Каролины де Валори¹⁴ [22] говорится об

¹² *Энтимема* — риторический силлогизм, недостающая часть которого (одна из посылок или умозаключение) очевидна и при необходимости может быть легко восстановлена.

¹³ О конструировании в европейском изобразительном искусстве иконических синтагм по правилам антисимметричной диспозиции как одного из семантических тропов эвристической риторики см. нашу статью: [21].

¹⁴ В своих воспоминаниях о художнике, впервые опубликованных в 1813 г., мадам де Валори дает довольно пространное описание его рисунков «Ладья счастья» и «Ладья несчастья»: «*Barques du bonheur et du malheur*» [22, р. 373–4]. По ее словам, в дальнейшем Грёз намеревался написать по ним две парные картины, чтобы таким образом наставить на путь истинный свою «беззаботную и легкомысленную жену» Анну Габриель Бабюти. Показывая рисунки своей ученице, он напутствовал ее быть «хорошей матерью, мягкой и снисходительной супругой», если она когда-нибудь выйдет замуж и будет иметь детей. (У самого Грёза и Бабюти было две дочери.) Этими описаниями, видимо, воспользовался автор беллетризированной биографии художника Давид Мацкевич, переводя их на русский язык и искусно вставив в свой роман, впрочем, не особо отклоняясь в нем от пове-

устоявшемся мнении о художнике как о «живописце и поэте своих произведений»: Грёз «обладал живым умом, знал несколько языков, “с пылом и жаром” говорил о своем искусстве» [9, с. 22, 24]. Не только говорил, но и писал.

В архиве художника нашли наброски романа о Базиле и Тибо (“Basile et Thibaut ou les Deux éducations”)¹⁵, двух молодых людей, ровесниках, которые во многих отношениях были антиподами почти с самого рождения: если Базиль, опекаемый любящими родителями и вскармливаемый молоком родной матери, в четыре года обнаруживает у себя самые лучшие чувства, то Тибо, лишенный материнского тепла, уже в нежном возрасте обуреваем злобой: например, прогуливая школу, он ловит птицу и, живую, ощипывает ее. Трудолюбивый Базиль работает по ночам, помогает бедным, навещает больных — ленивому Тибо подают шоколад в постель, он соблазняет юную служанку, а затем оскорбляет и бросает ее. В дальнейшем за убийство молодого человека, совершенное в каком-то притоне, он оказывается в тюрьме, повергая своего отца в отчаяние, и в конечном счете накладывает на себя руки, а Базиль сочетается браком с такой же добродетельной особой, как и он сам, поступает на службу к князю и получает значительный полицейский чин. Луи Откёру, написавшему монографию о Грёзе в начале XX в.¹⁶, сюжет этого романа, имевшего подзаголовок «Два типа воспитания»¹⁷ (“les Deux éducations”), представлялся наивным и детским [27, р. 101–2]. По сути, это иконографический сценарий для огромного цикла из двадцати шести картин, который не был осуществлен, рассыпавшись по уже знакомому нам принципу противопоставления на ряд парных композиций, при этом могли быть противопоставлены друг другу и сцены внутри одной из двух контрастных историй, например полотна, объединенные общим названием «Отцовское проклятие» (Париж, Лувр): «Неблагодарный сын» (1777) и «Наказанный сын» (1778)¹⁸, — находившиеся в мастерской художника именно в момент посе-

ствования мадам де Валори, но и не следуя ему буквально [23, с. 87–9]. Соответствующий отрывок из книги Мацкевича цитирует Р.Ю. Данилевский [8, с. 275–6]. Он сравнивает описания рисунков лишь с басней Хемницера, так как самих изображений, по-видимому, не знал даже в репродукциях, полагая, что они находятся, вероятно, в Лувре [8, с. 275, примеч. 29].

«Ладья счастья» Грёза нашла свое живописное воплощение в картине «Мечта о счастье» (1819, Париж, Лувр) другой его ученицы, Констанс Майер, которая затем перешла к П.-П. Прюдону и со временем стала его любовницей и соавтором ряда работ, включая эту [24, р. 301–4]. Майер восприняла от своего первого учителя и фигуру противопоставления в целом, о чем свидетельствуют, например, ее, тоже в соавторстве с Прюдоном, парные композиции «Счастливая мать» и «Несчастливая мать» (Салон 1810 г., Париж, Лувр) [24, р. 301–2; 25, р. 57–8, 128].

¹⁵ Рукопись принадлежала К. Валори и впервые была опубликована в 1861 г. под заглавием «Роман Грёза» (“Un Roman de Greuze”) в “Annuaire des Artistes”. В качестве приложения, включая перевод на английский язык, имеется в монографии А. Брукнер [26, р. 156–64].

¹⁶ Следует отметить, что книга французского историка искусств, несмотря на недавно отмеченный ею столетний юбилей, не потеряла своего значения: в частности, для нашего исследования особую ценность представляет ее шестая глава «Литературные приемы» [27, р. 97–118], в которой идет речь о тесной связи живописи Грёза с литературой, ее методами построения художественного текста, которые он охотно использовал в своем творческом репертуаре. В англоязычных монографиях второй половины XX — начала XXI в. А. Брукнер [26] и Э. Баркер [12] этому важному аспекту поэтики Грёза не уделено столь же пристального внимания.

¹⁷ Не дословный, но более точный по смыслу перевод второго названия: «Плоды хорошего и дурного воспитания».

¹⁸ Парные эскизы будущих картин [7, р. 112–5, Nos. 48, 49] были представлены публике в Салоне 1765 г. и не вызвали особого восторга у парижских любителей искусства, предпочитавших душераздирающим сценам проклятий, разрушения и смерти почти в духе Хогарта приятную чувстви-

щения ее Львовым и Хемницером, о чем тоже свидетельствует процитированный выше фрагмент из записной книжки последнего.

Произведения Грёза, проникнутые дидактикой, напрашиваются на сравнение с морализаторским творчеством английского живописца и графика Уильяма Хогарта (1697–1764). Действительно, есть очевидное сходство¹⁹, но имеются и несомненные отличия. Мадам де Валори, подкрепляя свои рассуждения на сей счет авторитетом барона Ж.-Б. Бутара, на вкус которого, по ее мнению, можно вполне положиться, отмечает бросающееся в глаза различие характеров в произведениях английского и французского художников²⁰: если персонажи Хогарта словно выхвачены из натуры как есть, без малейших усилий со стороны мастера, чтобы их облагородить, и поэтому лишены какой-либо грации и красоты, то Грёз, напротив, даже в обычных людях и в самых невыгодных для них обстоятельствах, например в сцене отцовского проклятия, являет зрителям своих героев «идеально привлекательными», преисполненными величия и значительности²¹ [22, р. 374–5]. Кроме того, есть существенные отличия в плане построения нравоучительных историй, развертывания следующих друг за другом событий во времени.

Хогарт тяготел к созданию циклов или серий, последовательно рассказывающих перипетии падения своих антигероев, достаточно напомнить читателю серию гравюр «Карьера мота» (1735) и знаменитый «Модный брак» (1745), цикл из шести картин. Грёз поначалу, видимо, тоже был склонен создавать средствами изобразительного искусства повествования, в большой мере подчиненные законам литературы, — проект длинного романа в красках «Базиль и Тибо, или Плоды хорошего и дурного воспитания» как раз является ярким свидетельством подобного подхода²². Известно, что после оглушительного успеха в Салоне 1761 г. «Деревенской помолвки» (рис. 3) сначала он хотел написать картину, которая явилась бы непосредственным продолжением изображенного события, — «Отъезд молодой семьи». Замысел не был осуществлен, но спустя почти десять лет художник сопроводил свой эстамп с «Помолвки» в “*Journal encyclopédique*”²³ анонсом следующего содержания: «Эта гравюра представляет один из четырех возрастов жизни, которые г. Грёз, зна-

тельность, поэтому реализация проекта в живописи стала возможной намного позже [26, р. 108; 28, с. 5]. Зато они были восторженно приняты Д. Дидро, который особо выделил продуманность каждой композиции, всякого характера, любой детали, выступая в данном конкретном случае против мнения большинства [29, р. 198]. Полотна, созданные по этим эскизам через двенадцать лет, пользовались большим успехом, хотя и относительно их героев раздавались голоса, говорившие, что, «может быть, было бы лучше не предполагать о существовании таких монстров» [28, с. 5].

¹⁹ См. предыдущее примечание.

²⁰ Валори проводит при этом параллель, сравнивая «Характеры» Феофраста (Хогарт) и Ж. Лабрюйера (Грёз) [22, р. 374].

²¹ Барон Бутар писал в 1805 г. в “*Journal des débats*” о Грёзе: «Его герои, большей частью избранные из людей простого звания, отличаются благородством характеров и поступков: мало кто из художников сделал столько же в отношении образности [à la figure d'expression]; ни у кого не было более возвышенных и более справедливых идей общественного устройства; никому не удавалось изобразить красками более живо и трогательно первую влюбленность, нежность жен и матерей, хлопоты сыновней любви, достоинство отцов и их грозную власть» [30, р. 3].

²² Исследователи творчества французского живописца отмечают известное сходство его иконографического сценария с серией дидактических гравюр У. Хогарта «Леность и прилежание» (1747–1748) [26, р. 136; 7, р. 98].

²³ От 15 августа 1770 г. Цит. по книге Л. Откёра: [27, р. 99].



Рис. 3. Жан-Батист Грёз. Деревенская помолвка. 1761. Холст, масло. 92×117 см. Париж, Лувр. Musée du Louvre; Lessingimages.com / Erich Lessing

менитый художник, намеревается сделать: вторым из них и является “Деревенская помолвка”».

Цикл из четырех работ, впрочем, отсылающий нас, скорее, не к Хогарту, а к традиции более далекого прошлого, тоже не состоялся, однако Л. Откёр, отказываясь гадать, какие две сцены могли бы служить обрамлением «Помолвки», сделал, на наш взгляд, убедительное предположение о том, что четвертой картиной этой возможной серии следует считать «Паралитика» (рис. 4). Тема четырех возрастов жизни к тому времени стала банальной, и Грёз освежил ее, мысленно расположив друг против друга сюжеты двух картин, руководствуясь моралью: добродетель должна быть вознаграждена, в том числе и вполне осязаемо, материально. В самом деле, отец, вручив дочь хорошему зятю, вознагражден и за воспитание, которое он дал своим детям, и за удачный выбор, который он сделал²⁴ [27, р. 99–100].

В «Базиле и Тибо», помимо тяги к длинному повествованию в духе романа воспитания, четко заявляет о себе в расположении (диспозиции) материала риторическая фигура противоположения. В дальнейшем этот наглядный принцип выходит в творчестве французского живописца на первый план. Например, в Салоне 1769 г.

²⁴ Интересно, что обе басни аббата Обера (см. примеч. 7), «основная мысль» которых, как считал Я. К. Грот, легла в основу «Двух семейств» Хемницера, являются стихотворным переложением «Деревенской помолвки» и «Паралитика», таким образом тоже создавая ансамбль.



Рис. 4. Жан-Батист Грёз. Паралитик, или Плоды хорошего воспитания. 1763.
Холст, масло. 115×146 см. Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж.
Фото — Государственный Эрмитаж / В. С. Теребинин

им вновь были выставлены парные рисунки: «Смерть отца семейства, оплакиваемого своими детьми» (Страсбург, частное собрание) и «Смерть бесчеловечного отца, покинутого своими детьми» (Турню, Музей Грёза) [7, р. 118–21, Nos. 51, 52]. И художнику явно удалось вселить прямо противоположные чувства в сердца своих зрителей. И. Н. Новосельская приводит красноречивую реакцию Доде де Жоссака на второй из них, чрезвычайно резко противопоставленный им первому: «Я покидаю этот непристойный эскиз, чтобы обратиться к изображению доброго отца; вот достойный, интересный сюжет. Я вспоминаю при виде этого рисунка патетического и благородного автора отца-паралитика, окруженного заботами своих детей. <...> Смерть бесчеловечного отца, оставленного своими детьми. Но существуют ли бесчеловечные отцы? Что за тема? Этот сюжет меня шокирует; я огорчен, что француз изображен таким образом» [28, с. 5].

Однако далеко не все подобные работы Грёза столь прямолинейны, как рисунки на тему смерти хорошего и плохого отцов. Например, Откёр заметил [27, р. 99], что одним из особо излюбленных приемов живописца было сюжетное противопоставление «печали отъезда и счастья возвращения» одних и тех же персонажей, и приводит целый ряд парных произведений на эту тему, например «Отъезд...» [7, р. 124–5, No. 54] и «Возвращение маленького савояра» или «Отъезд к кормилице» и «Возвращение от кормилицы» (ок. 1763, Лос-Анджелес, Нортон Саймон Фонд)

[7, p. 98–101, Nos. 41, 42]²⁵. По меткому наблюдению А. В. Сулимовой, тонко выстроенная антитеза была использована художником уже в картинах, вместе выставленных в Салоне 1755 г., где он снискал свой первый громкий успех: «Отец семейства, читающий Библию своим детям» (Париж, собрание барона Р. Хоттингера) и «Обманутый слепец» (Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина)²⁶. Главные героини обеих работ не только внешне очень похожи, разве что ослепший старик выглядит еще более изношенным, но и композиционно представляют собой одну и ту же фигуру, изображенную в зеркальном отражении. Смысл же противопоставления лежит в области нравственности, и оправданная преклонным возрастом потеря зрения обураваемого плотскими страстями мужа молодки, изменяющей ему на наших глазах с парнем-прислугой, оборачивается красноречивой метафорой нравственной слепоты [31, с. 36–7].

В отношении друг к другу «Деревенской помолвки» и «Паралитика» фигура противоположения настолько смягчена, что, сравнивая их, следует говорить скорее не о разделяющем их четком и ярком контрасте, а о риторическом силлогизме, энтимеме, которую Аристотель называет топом (топосом), возникающим «из взаимного отношения двух предметов, например если факт, что одно из двух лиц совершило прекрасный и справедливый поступок, то факт так же, что другое лицо испытало [на себе действие этого поступка]... И если факт, что испытанный что-нибудь [испытал это] прекрасно и справедливо, то [факт, что] и для совершившего [это прекрасно и справедливо]» (*Arist. Rhet. II. 23. 1397a. 23–28*) [19, с. 112; 20, p. 115–6].

Здесь тем не менее подразумевается и контрастная часть, которая в самой живописи опущена: неслучайно аббат Обер в своей басне — отклике на первую картину Грёза — вводит лирического героя, молодого банкира, глазами которого читатель и видит изображенную художником сцену. Этот горожанин, восхищаясь бесхитростным благородством и старика-отца, и жениха, мысленно противопоставляет их высшему свету Парижа, где браки заключаются из корысти, без любви [12, p. 52–3]. При этом в самой картине имеется по крайней мере одно выразительное противопоставление характеров — старшей и младшей сестер невесты: старшая (справа, за креслом отца) уязвлена тем, что выбор молодого человека пал не на нее, и смотрит на счастливую девушку с едва сдерживаемой досадой и завистью, младшая же трогательно прильнула к невесте, сожалея лишь о неизбежном скором расставании с ней [12, p. 52]. В «Паралитике» эта «фигура речи» приобретает визуальное воплощение в облике главных героев полотна, выделенных центральным положением на нем, — больного отца и трогательно, но по-мужски сдержанно и терпеливо ухаживающего за ним зятя. Их лица физиогномически удивительно похожи, будто это единокровные родственники, отец и сын, а контраст, вносимый

²⁵ На первом рисунке семья провожает запеленутого младенца, на втором — встречает уже выросшего мальчика, который прячется в складках юбки кормилицы, вырываясь из рук матери [12, p. 106–7]. Рисунки связаны с задуманным, но не осуществленным художником замыслом из серии картин «Базиль и Тибо» [31, с. 70–1]: именно из Тибо, вскормленного неродной матерью, впоследствии вырастет безнравственное чудовище. Так, фигура противоположения оказывается встроеной и в одну из линий контрастных судеб двух героев своего рода живописного романа.

²⁶ До Салона обе картины были представлены Грёзом жюри Королевской академии живописи и скульптуры, которое присвоило ему звание «причисленного».

существенной разницей в возрасте, лишь подчеркивает, усиливает их духовное и душевное единение²⁷.

Как мы видим, Грёз использует фигуру противоположения весьма разнообразно, можно сказать, виртуозно! Во-первых, это может быть антисимметричная диспозиция двух картин (рисунков) с ярко выраженным контрастом, в том числе двух внешне сходных главных героев, наделенных противоположными характерами; во-вторых, мысленное противоположение изображенной сцены иной, остающейся за рамкой явленного зрителям; в-третьих, возможно противопоставление двух образов внутри одной композиции, причем оно у французского художника чрезвычайно протяженно, нюансировано: может выходить на первый план (старшая и младшая сестра невесты в «Деревенской помолвке») или служить оттеняющим аккомпанементом главного топоса «взаимного отношения двух предметов» (тесть и зять в «Паралитике»). Произведения изобразительного искусства, таким образом, оказываются буквально сотканы из риторических общих мест, так что каждому (паре) из них можно подобрать соответствующую сентенцию (и даже не одну) из двадцати восьми топосов, описанных в «Риторике» Аристотеля. Но этим изобретенная риторическая техника Жана-Батиста Грёза не исчерпывается.

Живописная «частная энтимема»

Известно, что Аристотель различал среди риторических силлогизмов «общие места (топосы)» и «частные энтимемы (эйдосы и роды)», последние образуются и используются в границах какого-либо искусства согласно с его возможностями, причем «одни [из них] уже существуют в законченном виде, а другие еще не получили полной законченности» (*Arist. Rhet. I. 2. 1358a. 5–7*) [19, с. 23; 34, р. 82]. Частные энтимемы, как далее разъясняет древнегреческий философ, «выведены из посылок, относящихся к отдельным родам и видам явлений; так, например, есть послылки физики, из которых нельзя вывести энтимему или силлогизм относительно этики, а в области этики есть другие послылки, из которых нельзя сделать никакого вывода для физики, точно так же и в области всех [других наук]. Те [энтимемы первого рода, то есть τόλοι] не сделают человека сведущим в области какой-нибудь частной науки, потому что они не касаются какого-нибудь определенного предмета» (*Arist. Rhet. I. 2. 1358a. 18–23*) [19, с. 24; 34, р. 83]. Из этого разъяснения γένη и εἶδη, родов и видов, становится ясно, что и в живописи, графике и скульптуре могут существо-

²⁷ Д. Дидро зафиксировал в «Салонах» отмеченное еще современниками художника физиогномическое сходство кочующих из одной картины Грёза в другую типажей: престарелых отца и матери, сына, зятя, дочери и так далее, парируя эту критику: «Верно; ну а если живописец стремился к этому? Если он изображает жизнь одной и той же семьи?» [32, р. 238]. В дальнейшем и сам художник в рекламном письме «Господам кюре» в связи с выпуском эстампа, выполненного по его полотну «Вдова и ее кюре», заявляет: «Эта сцена представляет ряд различных взятых из жизни характеров, которые я уже трактовал» [33, р. 303], а типические характеры в традициях риторики, как правило, были тесно увязаны с определенным набором физиогномических черт. Но никто не обращал ранее внимания на сближение внешнего облика зятя с внешностью тестя во втором произведении из этой пары, возможно, за одним важным исключением: библиотекарь маркизы де Помпадур Бридар де ла Гард в своем описании картины Грёза утверждает, что старика кормит его старший сын [31, с. 77]. В любом случае такое сходство неслучайно, его значение в принципе не меняется, разве что утрачивает свою остроту, если художник имел в виду взаимоотношения отца и сына.

вать свои частные энтимемы, не выходящие за рамки изобразительного искусства и имеющие определенный закрепленный за ними эйдос, т. е. вид.

Некоторые подобные иконографические клише возникли еще в древности, например *cuirasse esthétique*, «эстетическая кираса», — формализованное изображение идеального мужского торса [35]. Однако процесс их образования не иссяк в Античности, он продолжался на всем протяжении господства риторических технологий в искусстве, причем чем дальше, т. е. чем ближе к нам, тем больше вероятности определить их непосредственных изобретателей. К числу таких фигур изобразительной риторики, на наш взгляд, относятся весьма популярные как при жизни французского мастера, так и много позже так называемые «головки» Грëза — *têtes d'expression*, образы милых сентиментальных девушек, прочно закрепившиеся за его именем в сознании знатоков и любителей изящных искусств.

Хемницер и Львов были радушно приняты в Париже «славным живописцем историческим Грëзом», несомненно, не без надежды последнего найти в российских гостях потенциальных покупателей либо, на худой конец, новых проводников его славы в далекой, но щедрой России. После 1769 г., когда Грëз скандально не был избран в академики исторической живописи²⁸, он перестал выставлять свои работы в Салоне и целиком полагался в отношении их реализации на собственные силы. Кроме венценосных покупателей, Екатерины II и великого князя Павла Петровича (хотя, наверное, не без влияния их громких покупок), произведения французского живописца охотно приобретали русские вельможи. Его «головки» были особенно популярны. Как пишет Новосельская, «Грëз буквально наводнил Петербург подобной продукцией, исполняя оригинальные картины, но чаще, особенно в поздние годы, повторяя или варьируя ранее сделанное; русские копиисты усердно размножали их» [10, с. 63].

Особенно много «головок», около двадцати, было в коллекции Юсуповых. Князь Николай Борисович Юсупов обеспечивал художника выгодными заказами, а тот стремился снискать расположение знатного и богатого покупателя еще и почтительными письмами, где, в частности, разъяснял смысл своих произведений, например картины «Сладострастие, или Вновь обретенная голубка» (рис. 5): «Этот голубок, которого она прижимает так любовно к своему сердцу обеими руками, не что иное, как образ ее возлюбленного, скрытый под этой эмблемой; ее душа волнуется чувством столь сладостным и столь чистым, что самая деликатная женщина будет в состоянии смотреть на нее с удовольствием и без всякого оскорбления. Я прибавил на ее головке венки из звезд, чтобы показать, что чувство на одно мгновение равняет нас с богами»²⁹. Далее он просит князя всем говорить, что эта работа обошлась ему в сто луидоров, тут же уверяя заказчика: прежняя договоренность не будет нарушена, и Юсупову «эта великая картина на маленьком холсте» на самом деле будет стоить пятьдесят. Пафос послания явно пытается убедить адресата в том, что эта вещь — единственная и неповторимая в своем роде. Однако Грëз лукавил: незадолго до «Сладострастия» он написал «Воспоминание» (рис. 6), где та же

²⁸ Он стал академиком жанровой живописи, но претендовал на большее и был глубоко оскорблен решением Академии.

²⁹ Письмо Ж.-Б. Грëза из Парижа к Б. Н. Юсупову от 20 апреля 1790 г. Письма художника князю были опубликованы в «Художественных сокровищах России» за 1906 г. Здесь цит. по диссертации И. Н. Новосельской: [9, с. 91].



Рис. 5. Жан-Батист Грёз. Сладострастие, или Вновь обретенная голубка. 1789–1790. Холст, масло. 46×37 см. Москва. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.
Фото А. Г. Сечина

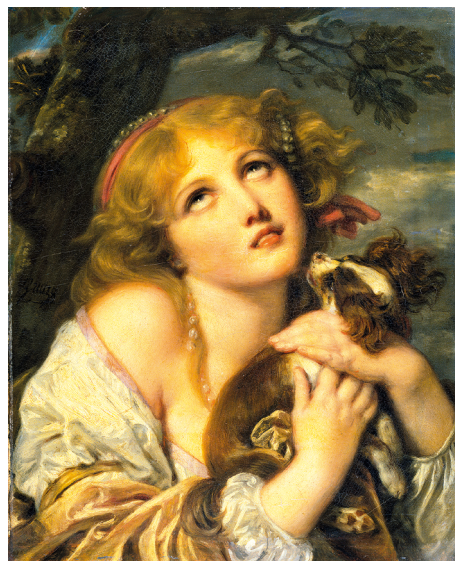


Рис. 6. Жан-Батист Грёз. Воспоминание, или Верность. 1787–1789. Холст, масло. 52,2×42,3 см. Лондон, Собрание Уоллеса. The Wallace Collection

миловидная девушка, уже без нимба, держит в руках собачку — символ верности³⁰. Ряды таких повторяющихся образов невольно заставляют вновь вспомнить риторику с ее поэтикой общих мест.

Московское «Сладострастие» — пример изысканной изобразительной риторики, что неудивительно: это произведение относится к зрелой фазе, даже к закату того периода в истории европейской культуры, который так и можно назвать — *риторическим* (V в. до н.э. — рубеж XVIII–XIX вв.)³¹. Его художественный образ чрезвычайно сложен, пронизан своеобразной ученостью. Он содержит в себе одновременно примеры двух различных родов *метафор* — понятийных и референциальных, подтверждение чему можно найти в словах автора произведения, в его собственном истолковании картины, известном нам из его письма князю Юсупову. *Понятийная* метафора скрывается за изображением голубка, атрибута богини Венеры, — символа сладострастия, т.е. собственно любви на языке того времени, благодаря чему птичка может замещать возлюбленного девушки. Нимб из звезд, равняющий влюбленных с богами, — тоже метафора, но иного рода, *референциальная*: на полотне изображен предмет, *референт*, являющийся атрибутом и божества, и влюбленного человека. Конечно, он видим лишь нашим внутренним взором, но, являясь плодом воображения, феноменом нашего сознания, нимб все-таки представляет собой вполне осязаемый для зрения образ, значение которого нам пояс-

³⁰ В каталоге Собрания Уоллеса московская картина указана как один из вариантов «Воспоминания, или Верности», другие вариации имеются в музеях Берлина, Монпелье, Парижа, были выставлены на продажу на аукционах [36, р. 183–4, No. P398].

³¹ Относительно «истории литературной культуры европейского круга» см. статью С. С. Аверинцева «Древнегреческая поэтика и мировая литература»: [13, с. 146–57].

нил сам художник³². Помимо метафор в картине имеет место неповторимый индивидуальный стиль мастера, который особенно притягателен для глаз искушенного ценителя живописи как особого вида изобразительного искусства. А как риторический силлогизм, как особая частная энтимема изобразительной риторики «головки» Грёза представляют собой легко узнаваемую «синтагму с фиксированным иконографическим значением» [5, р. 89–90], или, если угодно, иконографическое клише.

Сходство «Сладострастия» с «Верностью» наиболее показательно, но и иные изображения сентиментальных прелестниц при всех нюансах в деталях словно восходят к одному прототипу, причем со временем можно наблюдать все большее их сближение. Откёр полагал, что в основу этих образов художника легли увиденные им в Италии³³ произведения Карло Дольчи и Гвидо Рени, особенно их «Клеопатры», «Магдалины», «Андромеды» и «Святые Девы» [27, р. 20]. Анита Брукнер развивает эту мысль: в дальнейшем итальянские впечатления Грёза наложились на сформировавшуюся в европейском искусстве XVII в. традицию *têtes d'expression*, в результате чего в творчестве французского живописца возникает это совершенно новое направление, которое особенно громко заявило о себе в 1770-е годы и позже. Новизна «головок» Грёза выразилась в придании их чисто божественным прообразам «мирского или, выражаясь точнее, языческого привкуса», что внесло в корпус его произведений легкую еретическую струю, хотя сам он вполне в духе эпохи Просвещения скорее стремился «повернуть религию в мораль» [26, р. 96–7]. Собственно, процитированные выше слова художника о «чувстве, равняющем нас [людей] с богами», на наш взгляд, подтверждают размышления английской исследовательницы, так сказать, устами самого мастера.

Новосельская, проследившая эволюцию «головок» и в общем-то следуя в их характеристике Откёру, констатирует: «Мы снова присутствуем при эксплуатации художником раз и навсегда найденного приема, и на этот раз единство стереотипа превосходит все ранее созданные. Все “головки” Грёза сближает не только миловидность изображенных, нередко доведенная до слащавости, хорошенькие личики с розовыми щеками и алыми губами, но и словно случайно соскользнувшие с плеча и обнажившие грудь одежды, полуоткрытый в истоме рот, нежные очертания рук»³⁴ [9, с. 89]. К чему в конечном счете приходит живописец, довольно нелицеприятно отмечает Брукнер, имея в виду как раз московскую «Вновь обретенную голубку» и подобные ей картины: «Эти сладострастные слезоточивые образы, в сущности, ка-

³² В Собрании Уоллеса, весьма богатом «головками» Грёза, находится его картина «Ариадна», на которой изображена столь же сентиментальная барышня с венчиком из звезд [36, р. 195–6, No. P421]. Подробнее о референциальных метафорах и их роли в изобразительном искусстве см. нашу статью, где, в частности, представлены схемы образования понятийной и референциальной метафор в картине Ж.-Б. Грёза «Сладострастие, или Вновь обретенная голубка»: [37, с. 314].

³³ Во время поездки туда в 1755–1757 гг. в компании и на средства аббата Луи Гужено.

³⁴ Она объясняет популярность «головок» Грёза во второй половине XVIII в. экальтивированной чувственностью квинтизма, не потерявшего к этому времени своей привлекательности, даже получившего второе дыхание благодаря близким ему идеям Ж.-Ж. Руссо, героини которого трогательно сочетали в себе «пылкую чувствительность и неизменную кротость». Сохранилось письмо художника Б. Н. Юсупову, где он сообщает, что написал для князя образ Мари Алакок (1647–1690), канонизированной в XVIII в.: «Когда вы будете смотреть на нее, она скажет вам: я счастлива... Название — Мари Алакок, квинтистка, она любила божества, как любят смертных». По воле случая эта «головка» сельской святоши не попала к Юсупову — ее-то и заменила «Вновь обретенная голубка» [9, с. 89–92].

ющиеся Магдалины³⁵, но типичные для Грёза рот и овальные глаза теперь наводнены влажностью. У всех них — изобилие тяжелых и сложно уложенных волос, чрезвычайно толстые шеи и плечи, крошечные жирные руки. В истинно маньеристической традиции они окрашены в совершенно нереальные цвета, в яркие косметические розово-лиловые, розовые и желтые тона. Грёзово мастерство в изображении плоти теперь стало не более чем хитрым трюком, будучи испорчено автоматическим производством, преувеличением и неряшливым исполнением» [26, p. 128].

Однако, как уже отмечалось, его поздние *têtes d'expression* представляют собой в отношении художественной формы чрезвычайно сложное явление, помимо прочего, обогащенное индивидуальной техникой живописи. И если Аните Брукнер она кажется небрежной и отталкивающей, то совершенно иного мнения придерживается отечественная исследовательница творчества французского художника А. В. Сулимова: «Грёз не утратил своего мастерства в этой поздней работе. Живописец использует изысканный прием — сквозь черный прозрачный шарф просвечивают крылышки голубки. На картине читается движение кисти, мастер с вниманием выписывает детали, пухлые пальчики, блики на ногтях. Тончайшие цветовые переходы создают эффект затуманенного взгляда. На серо-голубые глаза, которые обращены к небу, падает тень от длинных ресниц, на полуоткрытых в истоме губках виднеется белильный блик»³⁶ [31, с. 143]. Но и она вынуждена констатировать, что художник был плодовит в изготовлении сходных, как близнецы, картин, отличавшихся друг от друга лишь деталями: в своей диссертации Сулимова продолжает линию, заданную «Воспоминанием» и «Сладострастием», целым рядом других произведений³⁷ [31, с. 143–4].

Таким образом, приведенная нами разногласия мнений не отменяет общую риторическую основу «головок», а разделяемые ими иконографические черты и составляют изобретенную Грёзом частную энтимему — визуальный риторический силлогизм. Многочисленные копии, повторения и подражания, в том числе в отечественной художественной среде, которые часто с большим трудом поддаются (или вообще не поддаются) точной атрибуции, превосходно подтверждают риторическую сущность его инвенции, поскольку в возможности познать, заучить и повторить образец эта сущность и заключается. Французский мастер приходит в «головках» к закономерному финалу в давнем и широком культивировании метода *типизации* в своей живописи, когда из картины в картину путешествуют ин-

³⁵ Действительно, кажется вполне правомерным рассмотреть в качестве одного из иконографических прототипов «головок» Грёза тот образ кающейся Магдалины, который сложился еще в эпоху Возрождения в творчестве ученика и последователя Леонардо да Винчи Джампьетрино, явившегося, в свою очередь, предтечей «маньериста Джулио Чезаре Прокаччини с его образами святых дев, находящихся на грани чувственного экстаза» [38, с. 117]. Джампьетрино мог оказать влияние и на «Марию Магдалину» Тициана. Всем этим работам в равной степени свойственно сочетание чувственной женской красоты и раскаяния во грехе, что, видимо, и является тем диалектическим противоречием их художественной формы, которая придает им стойкую аттрактивность. Если же заглянуть еще глубже в историю искусства, то мы окажемся в плену «классической Венеры» [39, p. 42, 45, 156].

³⁶ Сулимова как приверженец музейно-знаточеского отношения к живописным творениям, для которого истинная и главная ценность произведения заключается в его неповторимой, индивидуальной манере исполнения, находит истоки «головок» Грёза в академической традиции писать в ходе работы над картиной многочисленные подготовительные этюды с натуры [31, с. 138–9].

³⁷ См. примеч. 30.

вариантные образы «благородного отца, скорбной матери, целомудренной дочери» и т. п. [27, р. 103]. Подобные образы-типы тоже можно считать визуальными клише, однако «головки» благодаря *удобной* универсальности: прелести — для зрителей, заданности исполнения — для художника и его подражателей — в гораздо большей степени отвечают риторическому понятию *общего места* (с учетом их принадлежности миру изобразительного искусства).

Если басня Ивана Хемницера «Два семейства» — яркий пример заимствования российским литератором у французской знаменитости фигуры противоположения, явленной в аллегорических образах рисунков Грёза — диспозиции несостоявшихся живописных полотен, то его *têtes d'expression* нашли отклик в отечественной литературе XIX столетия. В повести Н. В. Гоголя «Портрет» первый успех у заказчиков в высшем свете Петербурга Чарткову приносит умело переделанная в изображение девочки Лизы «головка Психеи»: «Это было личико, ловко написанное, но совершенно идеальное, холодное, состоявшее из одних общих черт, не принявшее живого тела». Постепенно работа по оживлению идеального образа захватывает молодого художника: «Тип лица молоденькой светской девицы невольно сообщился Психее, и чрез то получила она своеобразное выражение, дающее право на название истинно оригинального произведения» [40, с. 104]. Читая эти строки, невольно представляешь себе подобные работы Ж.-Б. Грёза, которые продолжали нравиться любителям искусства, воспитанным в эпоху романтизма и позже, когда в европейской культуре возобладали реалистические тенденции, тем более что известна не одна, а несколько «головок Психеи» его кисти³⁸.

В дальнейшем некоторым литературным критикам женские характеры французского живописца казались словно оживающими на страницах романов И. С. Тургенева. В декабре 1876 г. в петербургской газете «Голос» вышла серия из четырех статей, посвященных анализу творчества уже знаменитого к тому времени писателя. Их автор, Е. Л. Марков, чрезвычайно высоко оценивая цельность и душевную щедрость тургеневских девушек, их готовность к самопожертвованию во имя любви, пишет: «Грациозная легкость Грёза и теплая задушевность Анжелики Кауфман соединены в женских портретах Тургенева» [41, 23 дек.]. Ася из одноименной повести, по мнению Маркова, «это грациозная головка Грёза»³⁹ [41, 16 дек.], т. е. своим мысленным взором критик, читая описания внешности, привычек и поведения тургеневских героинь, видел девиц с полотен галльского мастера. Наверное, можно считать такое сравнение тоже штампом, клише, общим местом, но оно не теряет от этого ни терпкой выразительности, ни определенной высоты этической оценки. Забавно, что сам Тургенев был сильно раздражен подобными сопоставлениями. Прочитав заметки Маркова, писатель отметил в одном из писем, что тот, как нарочно, подбирает для своих сравнений живописцев, которых он сам «ненавидит всеми силами души»⁴⁰. Однако известно, что в середине 1850-х годов литератор приобрел в Париже одну из грациозных «головок» Грёза [10, с. 63].

³⁸ Две были созданы в 1786 г. и находятся в Собрании Уоллеса в Лондоне [36, р. 180–1, 201–2, Nos. P388, P440].

³⁹ Показательно, что для Маркова Лиза («Дворянское гнездо») — «это святая Цецилия с картины Карло Дольчи в чисто русском, неподдельном образе» [41, 16 дек.]. Как уже говорилось, по мнению Л. Откёра, живопись этого итальянского художника XVII в., причем именно его прелестно-возвышенные святые жены и девы, оказала влияние на искусство Грёза [27, р. 20].

⁴⁰ Письмо И. С. Тургенева из Парижа М. М. Стасюлевичу от 28 декабря (ст. ст.) 1876 г. [42, с. 48].

«Риторика слез»

Так фигуры изобразительной риторики Жана-Батиста Грёза продолжали жить своей жизнью и после смерти их создателя, распространяясь по миру, говоря по-французски с акцентом иной национальности. Он, безусловно, не был бунтарем и ниспровергателем основ в искусстве XVIII в., поэтому, отталкиваясь от терминологии А. К. Якимовича, мы и определяем мастерство Грёза как «риторику послушания», кстати, используя столь излюбленное самим художником противопоставление. Но это было мастерство высочайшего класса, изощренное и плодотворное, отнюдь не исчерпывающееся бездумным повторением заученных штампов. Более гибкой и конструктивной, чем позиция Якимовича, представляется точка зрения Джеймса Элкинса, высказанная им в книге «Картины и слезы»: не отнимая у Грёза высокой степени мастерства, он сокрушается по поводу невозможности человека рубежа XX–XXI вв. «лить слезы» перед его полотнами из-за нашей глухоты к «кодам эмоциональной коммуникации», понятным современникам живописца. Для Элкинса это, скорее, наша беда, чем вина французского художника, который виртуозно настраивал свои произведения, чтобы вызвать в зрителях соответствующие аффекты, т. е. владел так называемой «риторикой слез» — “the ice-cold rhetoric of tears”, причем «холодно-ледяной» она стала именно для нас, и случился этот перелом в XIX в. [43, р. 96–9].

Используя разделение Аристотелем риторических силлогизмов на топы (топосы), или общие места, и частные энтимемы, мы увидели, что для достижения своей цели Грёз активно пользовался теми и другими. В первом случае у античного мыслителя идет речь о логических рассуждениях (сентенциях), разделяемых всеми науками и искусствами, и здесь в числе наиболее излюбленных «фигур речи» французского живописца оказалось противопоставление, которое он применял весьма разнообразно: с одной стороны, он часто организует, используя этот принцип, тесно связанные друг с другом по содержанию пары произведений, с другой — вносит противопоставление внутрь одной композиции. Как опытный рисовальщик, меняя нажим грифеля, способен добиваться бесчисленного количества оттенков выразительности и смысла, так и наш художник мог по-разному варьировать эту *figure d'expression*: от мягкой последовательности событий, логичного отклика одного факта на другой до резкого контраста, непримиримой оппозиции.

И здесь следует обратить внимание на интересные заметки Элкинса, касающиеся его саморефлексии относительно морально-эстетических установок французского художника, которые наш современник не готов и не может разделить: Грёз, по мнению американского историка искусства, самоуверенно полагал, что человечество четко делится на плохих и хороших людей и соответствующие качества принадлежат им изначально, от рождения [43, р. 96–7]. Эти наблюдения весьма перспективны для дальнейшего изучения причин и пружин того самого уже архаичного риторического мышления, которое способно многое объяснить в искусстве прошлого вообще, не только в творчестве героя нашей статьи.

Что касается частных энтимем, область применения которых в данном случае ограничена сферой изобразительных искусств, то тут Грёз, как мы убедились на примере его знаменитых и чрезвычайно востребованных «головок», был искусным изобретателем совершенно новых визуальных риторических силлогизмов, кото-

рые со временем становились иконографическими клише, часто уже в чужих руках, в работах его эпигонов.

Действительно, риторика как «*хранилище омертвелых и избыточных форм*», *утешительная* риторика в Новое время могла неплохо служить художникам средней руки и совсем уж плоским ремесленникам, которые не умели ничего, кроме выведения «эстетических прописей». Грёз принадлежал к числу мастеров, способных создавать собственные, персональные «прописи», и не его вина, что многие из них были взяты на вооружение его современниками и потомками, пережили своего творца. Не будучи гением в романтическом понимании, т. е. абсолютно оригинальной и неповторимой творческой натурой, Грёз как художник скорее пристально всматривался в прошлое, чем пытался провидеть будущее. Но в своей многолетней художественной практике он виртуозно использовал эвристические возможности риторики, и поэтому его творчество может быть охарактеризовано как яркий пример завершающего расцвета риторической эпохи в истории европейской культуры и искусства.

Литература

1. Якимович, Александр. *Искусство непослушания: вольные беседы о свободе творчества*. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011.
2. Хренов, Николай. «Рецензия на книгу: Якимович, Александр. *Искусство непослушания: вольные беседы о свободе творчества*. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011». *Искусствознание*, no. 1–2 (2012): 640–6.
3. Greene, Theodore Meyer, ed. *The Meaning of the Humanities*. Princeton: Princeton University Press, 1940.
4. Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. Garden City; N. Y.: Doubleday & Co., 1957.
5. Eco, Umberto. *La struttura assente*. Milano: Bompiani, 1980.
6. Хеминцер, Иван. *Сочинения и письма Хемницера по подлинным его рукописям, с биографической статьей и примечаниями Я. Грома*. СПб.: 2-е отделение Академии наук, 1873.
7. Munhall, Edgar, selection and cat. *Jean-Baptiste Greuze. 1725–1805. An exhibition organized by the Wadsworth Atheneum, Hartford, 01.12.1976–23.01.1977*. Hartford: Wadsworth Atheneum, 1976.
8. Данилевский, Ростислав. «Заметки о темах западноевропейской живописи в русской литературе». В сб. *Русская литература и зарубежное искусство*, отв. ред. Михаил Алексеев и Ростислав Данилевский, 268–98. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1986.
9. Новосельская, Ирина. «Жан-Батист Грёз и его наследие в России». Дис. д-ра иск., Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1991.
10. Новосельская, Ирина. «Грёз и Россия». В сб. *Государственный Эрмитаж. Россия — Франция. Век Просвещения*, науч. ред. Галина Комелова и Ирина Новосельская, 61–7. СПб.: Гос. Эрмитаж, 1992.
11. Бенуа, Александр. «Собрание рисунков С. П. Яремича». *Старые годы*, ноябрь (1913): 3–27.
12. Barker, Emma. *Greuze and the Painting of Sentiment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
13. Аверинцев, Сергей. *Риторика и истоки европейской литературной традиции*. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.
14. Quintilien. *Institution oratoire*. 7 volumes. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1976, vol. 3.
15. Quintilien. *Institution oratoire*. 7 volumes. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1977, vol. 4.
16. Quintilien. *Institution oratoire*. 7 volumes. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1978, vol. 5.
17. Аверинцев, Сергей, пер. «Аристотель. Риторика. Книга III». В кн. Аверинцев, Сергей. *Риторика и истоки европейской литературной традиции*, 367–432. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.

18. Aristote. *Rhétorique*. 3 volumes. Texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartelle, annoté par André Wartelle. Paris: Les Belles Lettres, 1989, vol. 3.
19. Плагонова, Надежда, пер. Аристотель. Риторика. В кн. *Античные риторики*, ред. Аза Тахо-Годи, 15–164. М.: Изд-во МГУ, 1978.
20. Aristote. *Rhétorique*. 3 volumes. Texte établi et traduit par Médéric Dufour. Paris: Les Belles Lettres, 1991, vol. 2.
21. Сечин, Александр. “Три синтагмы иконической риторики на основе парадигмы контраста”. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, no. 3/44 (2016): 200–9.
22. Valori, Caroline de, “Notice sur Greuze et sur ouvrages par Madame Valori”. *Revue Universelle des Arts*, vol. 11 (1860) : 248–61, 362–86.
23. Мацкевич, Давид. “Грëз”. В кн. Мацкевич, Давид. *Живопись во Франции*, 73–112. СПб.: Тип. Николая Тиблена и комп., 1860.
24. Laveissière, Sylvain. *Prud'hon ou rêve du bonheur. Exposition (1997–1998; Paris, New York)*. [Catalogue]: *Galleries nationales du Grand Palais, Paris, 23.09.1997–12.01.1998; The Metropolitan Museum of Art, New York, 02.03–07.06.1998*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1997.
25. Pilon, Edmond. *Constance Mayer (1775–1821)*. Paris: André Delpeuch, 1927.
26. Brookner, Anita. *Greuze. The Rise and Fall of an Eighteenth-century Phenomenon*. London: Paul Elek, 1972.
27. Hautecœur, Louis. *Greuze*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1913.
28. Новосельская, Ирина. “Жан Батист Грëз в оценках современников”. В сб. *Западноевропейское искусство XVIII века: Публикации и исследования*, ред. Татьяна Илатовская, 3–11. Л.: Искусство, 1987.
29. Diderot, Denis. *Salon de 1765*. Édition critique et annotée par Else Marie Bukdahl. Paris: Hermann, 1984.
30. М. В. [Boutard, Jean Baptiste baron]. “Beaux-Arts. Salon de l’an XII. No. XI (MM. Hue et Greuze)”. *Journal des débats et des décrets*, Janvier 05, 1805.
31. Сулимова, Анна. “Жанровая живопись Жана-Батиста Грëза (мастер глазами своей эпохи)”. Дис. канд. иск. Российская академия художеств, 2009.
32. Diderot, Denis. *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*. Édition par Gita May et Jacques Chouillet. Paris: Hermann, 1984.
33. Goncourt, Edmond de, et Jules de Goncourt. “Greuze”. Dans le Goncourt, Edmond de, et Jules de Goncourt. *L'Art du dix-huitième siècle*, 289–360, 3 volumes, 3^e édition. Paris: A. Quantin, imprimeur-éditeur, 1880, vol. 1.
34. Aristote. *Rhétorique*. 3 volumes. Texte établi et traduit par Médéric Dufour. Paris: Les Belles Lettres, 1991, vol. 1.
35. Сечин, Александр. “Cuirasse esthétique в терминах и понятиях ‘Риторики’ Аристотеля”. В сб. *Актуальные проблемы теории и истории искусства*, ред. Анна Захарова, Светлана Мальцева и Екатерина Станюкович-Денисова, 101–9. СПб.: НП-ПРИНТ, 2016, вып. 6.
36. Ingamells, John. *Wallace Collection Catalogues of Pictures III: French before 1815*. London: The Trustees of the Wallace Collection, 1985.
37. Сечин, Александр. “Физиогномика как собрание референциальных метафор и их роль в изобразительном искусстве”. В кн. *Логический анализ языка. Человек в интерьере. Внутренняя и внешняя жизнь человека в языке*, отв. ред. Нина Арутюнова, 312–24. М.: Издательский дом ЯСК, 2017.
38. Кустодиева, Татьяна. *Произведения Леонардо да Винчи и его школы в собрании Эрмитажа*. СПб.: Чистый лист, 2016.
39. Pedrocchi, Filippo. *Tiziano: il catalogo completo dei dipinti*. Milano: Rizzoli, 2000.
40. Гоголь, Николай. “Портрет”. В кн. Гоголь, Николай. *Полное собрание сочинений*, ред. Василий Комарович, 77–137, 14 томов. М.: Академия наук СССР, 1938, т. 3.
41. Марков, Евгений. “Тургенев”. *Голос*, декабрь, 1876.
42. Тургенев, Иван. *Полное собрание сочинений и писем*, сост. Анатолий Алексеев и др. 28 томов. М.; Л.: Наука, 1966, т. 12, кн. 1.
43. Elkins, James. *Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*. New York; London: Routledge, 2005.

Статья поступила в редакцию 12 октября 2017 г.,
рекомендована в печать 28 февраля 2018 г.

Контактная информация:

Сечин Александр Георгиевич — канд. искусствоведения; sechin_a@mail.ru

Jean-Baptiste Greuze's "Rhetoric of obedience" in the context of Russian-French artistic connections

Alexander G. Sechin

Herzen State Pedagogical University of Russia,
48, nab. r. Moyki, St. Petersburg, 191186, Russian Federation

For citation: Sechin A. G. Jean-Baptiste Greuze's "Rhetoric of obedience" in the context of Russian-French artistic connections. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 2018, vol. 8, issue 2, pp. 273–299. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.207>

The paper concerns the rhetorical basis in works of French artist Jean-Baptiste Greuze, who was a prominent representative of the Enlightenment. In the early twentieth century L. Hauteceur has revealed literary devices that are used by Greuze in his paintings, but then scholars have not focused attention on this issue. In the opinion of the author, many of Greuze's works were modelled on the rhetorical syllogisms that were described as far back as the Classical antiquity. Using Aristotle's division of rhetorical sentences into common and specific topics or enthymemes, he reveals in the work of the French painter representative samples of both. Greuze's favorite commonplace was the antithesis and other «figures of speech» closely related to this rhetorical topic, and he used it very variously, contrasting each other as whole pictures and images within a work, and these oppositions, in turn, have very different degrees of contrast. One of the most famous specific enthymemes created by Greuze is the iconographic cliché which is at the core of his very popular «expressive heads» — «têtes d'expression». Both kinds of figures of visual rhetoric found understanding and reflection in Russian culture of the 18–19 centuries, particularly in Russian literature.

Keywords: J.-B. Greuze, rhetoric, rhetorical syllogism, common and specific topics or enthymemes, antithesis, iconographic cliché, *têtes d'expression*, Russian-French artistic connections.

References

1. Iakimovich, Aleksandr. *Iskusstvo neposlushaniia: vol'nye besedy o svobode tvorchestva*. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin, 2011. (In Russian)
2. Khrenov, Nikolai. "Retsenziia na knigu: Iakimovich, Aleksandr. *Iskusstvo neposlushaniia: vol'nye besedy o svobode tvorchestva*. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin, 2011". *Iskusstvoznanie [Art Studies Magazine]*, no. 1–2 (2012): 640–6. (In Russian)
3. Greene, Theodore Meyer, ed. *The Meaning of the Humanities*. Princeton: Princeton University Press, 1940.
4. Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. Garden City; N. Y.: Doubleday & Co., 1957.
5. Eco, Umberto. *La struttura assente*. Milano: Bompiani, 1980.
6. Khemintser, Ivan. *Sochineniia i pis'ma Khemnitsera po podlinnym ego rukopisiam, s biograficheskoiu stat'eiu i primechaniiami Ia. Grotta*. St. Petersburg: 2-e otdelenie Akademii nauk, 1873. (In Russian)
7. Munhall, Edgar, selection and cat. *Jean-Baptiste Greuze. 1725–1805. An exhibition organized by the Wadsworth Atheneum, Hartford, 01.12.1976–23.01.1977*. Hartford: Wadsworth Atheneum, 1976.
8. Danilevskii, Rostislav. "Zametki o temakh zapadnoevropeiskoi zhivopisi v russkoi literature". In *Russkaia literatura i zarubezhnoe iskusstvo*, edited by Mikhail Alekseev and Rostislav Danilevskii, 268–98. Leningrad: Nauka. Leningradskoe otd-nie, 1986. (In Russian)

9. Novosel'skaia, Irina. "Zhan-Batist Grez i ego nasledie v Rossii". DA diss., Institut zhivopisi skul'ptury i arkhitektury im. I. E. Repina, 1991. (In Russian)
10. Novosel'skaia, Irina. "Grez i Rossiia". In Gosudarstvennyi Ermitazh. *Rossiia — Frantsiia. Vek Prosveshcheniia*, edited by Galina Komelova and Irina Novosel'skaia, 61–7. St. Petersburg: Gos. Ermitazh, 1992. (In Russian)
11. Benua, Aleksandr. "Sobranie risunkov S. P. Iaremicha". *Starye gody*, November (1913): 3–27. (In Russian)
12. Barker, Emma. *Greuze and the Painting of Sentiment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
13. Averintsev, Sergei. *Ritorika i istoki evropeiskoi literaturnoi traditsii*. Moscow: Shkola "Iazyki russkoi kul'tury", 1996. (In Russian)
14. Quintilien. *Institution oratoire*. 7 volumes. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1976, vol. 3.
15. Quintilien. *Institution oratoire*. 7 volumes. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1977, vol. 4.
16. Quintilien. *Institution oratoire*. 7 volumes. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris: Les Belles Lettres, 1978, vol. 5.
17. Averintsev, Sergei, transl. "Aristotel'. Ritorika. Kniga III". In Averintsev, Sergei. *Ritorika i istoki evropeiskoi literaturnoi traditsii*, 367–432. Moscow: Shkola "Iazyki russkoi kul'tury", 1996. (In Russian)
18. Aristote. *Rhétorique*. 3 volumes. Texte établi et traduit par Médéric Dufour et André Wartelle, annoté par André Wartelle. Paris: Les Belles Lettres, 1989, vol. 3.
19. Platonova, Nadezhda, transl. Aristotel'. Ritorika. In *Antichnye ritoriki*, edited by Aza Takho-Godi, 15–164. Moscow: Izd-vo MGU, 1978. (In Russian)
20. Aristote. *Rhétorique*. 3 volumes. Texte établi et traduit par Médéric Dufour. Paris: Les Belles Lettres, 1991, vol. 2.
21. Sechin, Aleksandr. "Tri sintagmy ikonicheskoi ritoriki na osnove paradigmy kontrasta" [Three syntagms of iconic rhetoric on the basis of contrast paradigm]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ia. Vaganovoi [Bulletin of Vaganova Ballet Academy]*, no. 3/44 (2016): 200–9. (In Russian)
22. Valori, Caroline de, "Notice sur Greuze et sur ouvrages par Madame Valori". *Revue Universelle des Arts*, vol. 11 (1860): 248–61, 362–86.
23. Matskevich, David. "Grez". In Matskevich, David. *Zhivopis' vo Frantsii*, 73–112. St. Petersburg: Tip. Nikolaia Tiblena i komp., 1860. (In Russian)
24. Laveissière, Sylvain. *Prud'hon ou rêve du bonheur. Exposition (1997–1998; Paris, New York)*. [Catalogue]: *Galerias nationales du Grand Palais, Paris, 23.09.1997–12.01.1998; The Metropolitan Museum of Art, New York, 02.03–07.06.1998*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1997.
25. Pilon, Edmond. *Constance Mayer (1775–1821)*. Paris: André Delpeuch, 1927.
26. Brooker, Anita. *Greuze. The Rise and Fall of an Eighteenth-century Phenomenon*. London: Paul Elek, 1972.
27. Hauteceœur, Louis. *Greuze*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1913.
28. Novosel'skaia, Irina. "Zhan Batist Grez v otsenkakh sovremennikov". In *Zapadnoevropeiskoe iskusstvo XVIII veka: Publikatsii i issledovaniia*, edited by Tat'iana Ilatovskaia, 3–11. Leningrad: Iskusstvo, 1987. (In Russian)
29. Diderot, Denis. *Salon de 1765*. Édition critique et annotée par Else Marie Bukdahl. Paris: Hermann, 1984.
30. M. B. [Boutard, Jean Baptiste baron]. "Beaux-Arts. Salon de l'an XII. No. XI (MM. Hue et Greuze)". *Journal des débats et des décrets*, Janvier 05, 1805.
31. Sulimova, Anna. "Zhanrovaia zhivopis' Zhana-Batista Greza (master glazami svoei epokhi)". PhD diss. Rossiiskaia akademiia khudozhestv, 2009. (In Russian)
32. Diderot, Denis. *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*. Édition par Gita May et Jacques Chouillet. Paris: Hermann, 1984.
33. Goncourt, Edmond de, et Jules de Goncourt. "Greuze". Dans le Goncourt, Edmond de, et Jules de Goncourt. *L'Art du dix-huitième siècle*, 289–360, 3 volumes, 3^e éd. Paris: A. Quantin, imprimeur-éditeur, 1880, vol. 1.
34. Aristote. *Rhétorique*. 3 volumes. Texte établi et traduit par Médéric Dufour. Paris: Les Belles Lettres, 1991, vol. 1.
35. Sechin, Aleksandr. "Cuirasse esthétique v terminakh i poniatiiakh 'Ritoriki' Aristotelia" [Cuirasse Esthétique in Terms and Concepts of Aristotle's Rhetoric]. In *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva*

- [*Actual problems of theory and history of art.*], edited by Anna Zakharova, Svetlana Mal'tseva and Ekaterina Staniukovich-Denisova, 101–9. St. Petersburg: NP-PRINT, 2016, iss. 6 (In Russian)
36. Ingamells, John. *Wallace Collection Catalogues of Pictures III: French before 1815*. London: The Trustees of the Wallace Collection, 1985.
 37. Sechin, Aleksandr. “Fiziognomika kak sobranie referentsial’nykh metafor i ikh rol’ v izobrazitel’nom iskusstve”. In *Logicheskii analiz iazyka. Chelovek v inter’ere. Vnutrenniaia i vneshniaia zhizn’ cheloveka v iazyke*, edited by Nina Arutiunova, 312–24. Moscow: Izdatel’skii dom IaSK, 2017. (In Russian)
 38. Kustodieva, Tat’iana. *Proizvedeniia Leonardo da Vinchi i ego shkoly v sobranii Ermitazha [Works by Leonardo da Vinci and his school in the collection of the Hermitage]*. St. Petersburg: Chisty list, 2016. (In Russian)
 39. Pedrocchio, Filippo. *Tiziano: il catalogo completo dei dipinti*. Milano: Rizzoli, 2000.
 40. Gogol’, Nikolai. “Portret”. In Gogol’, Nikolai. *Polnoe sobranie sochinenii*, edited by Vasilii Komarovich, 77–137, 14 volumes, Moscow: Akademiia Nauk SSSR, 1938, vol. 3. (In Russian)
 41. Markov, Evgenii. “Turgenev”. *Golos*, December, 1876. (In Russian)
 42. Turgenev, Ivan. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem*, compiled by Anatolii Alekseev et al. 28 volumes. Moscow; Leningrad: Nauka, 1966, vol. 12, bk. 1. (In Russian)
 43. Elkins, James. *Pictures and Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*. New York; London: Routledge, 2005.

Author’s information:

Alexander G. Sechin — PhD; sechin_a@mail.ru