

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

УДК 7.03+7.04

М. А. Чернышева

ПЛОЩАДЬ КАК СОЦИОПОЛИТИЧЕСКИЙ ТОПОС В ТВОРЧЕСТВЕ БОДЛЕРА И ДЕГА

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9

В статье показано, что Шарль Бодлер и Эдгар Дега в своем творчестве были исключительно восприимчивы к площади как особому типу городского пространства, которому свойственно активизировать гражданское сознание индивидов. Бодлер и Дега трактуют площадь как социополитический топос. Но в отличие от картины Дега «Площадь Согласия» (которой в статье уделено особое внимание), мотивы площади, проскальзывающие в поэзии и эссеистике Бодлера, не превращаются в зеркало коллективного и исторического сознания эпохи. Иначе говоря, их не связать с понятием «место памяти (*le lieu de mémoire*)», которым Пьер Нора охарактеризовал места (будь это памятники, местности, события, тексты, идеи, явления), притягивающие к себе коллективную культурную память нации и выступающие достоянием не столько исторического прошлого, сколько исторического настоящего, точкой «управления прошлым в настоящем». А про картину Дега можно сказать, что она изображает площадь Согласия не только как социополитический топос, но и как место памяти. Библиогр. 16 назв. Ил. 2.

Ключевые слова: Дега, Бодлер, площадь, площадь Согласия, социополитический топос, место памяти.

THE TOWN SQUARE AS A SOCIO-POLITICAL TOPOS IN WORKS OF BAUDELAIRE AND DEGAS

M. A. Chernysheva

St. Petersburg State University, 7/9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

The article aims to show that Charles Baudelaire and Edgar Degas were notably receptive to the square as a special urban space which tends to strengthen civic consciousness of individuals. Baudelaire and Degas treat a town square as a socio-political topos. But unlike Degas's painting "Place de la Concorde" (to which a particular attention is paid in the article), motives of squares in Baudelaire's poems and essays do not form a reflection of modernity's collective historical consciousness. In other words, they are not associated with the concept of "place of memory (*le lieu de mémoire*)". Using this notion Pierre Nora described the places (be it monuments, terrains, events, texts and ideas) that attract collective cultural memory of the nation and belong more to historical present than to historical past as "the points of managing the past in the present". And we can say about Degas's painting that it represents the square of Concorde not only as a socio-political topos but also as a place of memory. Refs 8. Figs 2.

Keywords: Degas, Baudelaire, the town square, Place de la Concorde, socio-political topos, place of memory.

В поэзии Шарля Бодлера самое известное упоминание площади, причем конкретной площади Карусель — это строки из стихотворения «Лебедь»:

«Это, в залежах памяти спавшее, слово
Вспомнил я, Карусель обойдя до конца.
Где ты, старый Париж? Как все чуждо и ново!
Изменяется город быстрее, чем сердца.

Только память рисует былую картину:
Ряд барачков да несколько ветхих лачуг,
Бочки, балки, на луже — зеленую тину,
Груды плит, капителей обломки вокруг» [1, с. 144].

Расположение площади Карусель между Лувром и дворцом Тюильри, королевской и императорской резиденцией, а также расчистка площади, предпринятая при Наполеоне ради возведения Триумфальной арки, прославляющей военные победы императора, не мешали Карусель и дальше беспорядочно зарастать разномастными зданиями, «бараками» и «лачугами» и превращаться в лабиринт переулков и тупиков с разношерстными обитателями.

Конец этой загроможденности Карусель был положен при Наполеоне III префектом департамента Сены бароном Османом, который с 1853 года начал осуществлять масштабную реконструкцию Парижа, очищая его пространство от лишней, паразитирующей застройки и пробивая сквозь старый тесный город с узкими кривыми улицами комфортабельные магистрали и парки.

В стихотворении «Лебедь», посвященном Виктору Гюго, воспевшему символ старого Парижа собор Парижской Богоматери, Бодлер с грустью вспоминает о старой Карусель и сожалеет о том, что площадь расчистили, что она опустела, т. е. превратилась в собственно площадь. Бодлеру претит эта новая пустота¹. И хотя описанный в стихотворении случай с лебедем, вырвавшимся из клетки, который «перепончатыми лапами скреб сухую мостовую» и изнемогал от жажды перед высохшей лужей, относится к прошлому площади Карусель, воображение читателя легко соединяет это лебединое горе, трактуемое как метафора участи поэта, с образом пустой и пустынной городской площади.

Освобожденная площадь становится в глазах Бодлера не пространством свободы, а наоборот — пространством подавляющим и угнетающим. Но действие приводит к противодействию. Именно потому, что площадь обладает поработавшим напором, она же провоцирует на сопротивление ему, превращаясь в пространство бунта. Однако бунт оборачивается новой пустынной ипостасью площади, очищая ее от человеческих жизней.

Воспоминание о такой площади, трагически опустошенной в результате гражданского конфликта, появляется в эссе Бодлера «О некоторых французских карикатуристах» (1857). Бодлер описывает гравюру Оноре Домье, изображающую Париж в разгар эпидемии холеры 1832 года: «Ослепительно сияет почти белое от зноя парижское небо, привыкшее иронически взирать и на стихийные бедствия, и на по-

¹ В первой публикации стихотворения «Лебедь» 1860 года речь шла о «ce vaste Carrousel», в издании 1861 года это словосочетание было заменено на окончательный вариант — «Le nouveau Carrousel» [2, с. 1403]. «Vaste» можно переводить и как «широкая», «просторная», и как «пустая» (площадь).

литические смуты. Лежат черные и четкие тени. У порога дома, поперек двери, валяется труп. Женщина торопливо переступает через него, прикрывая себе нос и рот. Пустынная и пышущая жаром мостовая выражает больше отчаяния, чем шумная городская площадь, обезлюдившая и умолкнувшая после кровавого бунта» [3, с. 163].

Мотив площади встречается также в стихотворении «Дождливый день» (1843), которое включают в полное собрание сочинений Бодлера, хотя его авторство небесспорно.

«День в разгаре, но как он сегодня мрачен;
Едва ли он увидит солнце.
Облака черны, ветер мчит их,
Сталкивает, и они извергают поток.
Дождевые струи крелятся над крышами аспидного цвета,
Как черные флаги,
Когда из траурно возвышающегося нефа
Собор вырастает как гигантское надгробие.
Сточная канава, погребальное ложе с мерзостными испарениями
Уносит, кипя, тайны притонов;
В каждый дом ударяет ее смертоносный поток,
Бежит окрасить Сену в ядовитый лимонный,
И обрушивает волну к ногам прохожих.
Люди сталкиваются на скользком тротуаре,
Обдают друг друга грязью, эгоисты и грубияны,
Спеша, пихаются и расходятся.
Кругом потоп и мрак небес:
Черное видение черного Иезекииля.

Вчера же день в своей беспредельной глубине,
Чист как Океан, где забылась сном волна,
Казалось, бросал на нас свой триумфальный взгляд;
Аполлона Делосского упряжку коней, бьющих копытом,
Вот-вот окружит белая пена,
Стечет с боков скакунов на песок.
Вчера сияли крыши и сам воздух;
Птицы проносились молниями в небе;
Вчера были распахнуты окна;
Вчера на наши пустынные площади
Высыпал народ для радостей и усердной работы.
Посмотрите, что сегодня: а ведь всего одна ночь прошла!» [2, с. 46]².

Перед нами картина мрака и картина света. В первом случае — это отсутствие солнца, черные облака, ветер, ливень (крайняя непогода), собор (Нотр Дам), Сена, скользкая грязь тротуара (улицы), нечистоты и порок (сточная канава, притоны), грубая теснота толпы, лихорадочность, но и известная направленность движения по руслам канавы, реки, улицы. Во втором случае — это простор, чистота и ясность, покой, аполлонический триумф, блестящие на солнце крыши, свобода (птицы в полете, распахнутые окна), добродетель (усердная работа). Этой картине света при-

² Строфы из стихотворения «Дождливый день» цитируются в переводе автора статьи.

надлежит и мотив площади. Однако картина мрака, похоже, ближе бодлеровскому представлению о реальности, чем картина света, которая идиллична.

Бодлер точно замечает врожденное свойство площади — объединять индивидов в народ, будь это скорее стихийная толпа, как в пассаже из эссе «О некоторых французских карикатуристах», или цивилизованный социум, как в стихотворении «Дождливый день». Но только в мечтах поэта площадь совершает это объединение недеспотично и мирно, и на ней воцаряется свобода, одновременно и естественная, и регламентированная. Улица же в глазах Бодлера — это раздолье для эгоистов или, по крайней мере, для индивидуалистов.

Устойчиво сравнение кузена из новеллы Гофмана «Угловое окно», повествователя из рассказа По «Человек толпы» и бодлеровского фланера, каким он описан в эссе «Поэт современной жизни» (1863). Все они — увлеченные наблюдатели толпы, но, — как подчеркивает Вальтер Беньямин, — занимающие принципиально разные наблюдательные пункты. Персонаж Гофмана сидит в эркере своего дома «как в театральной ложе», т. е. возвышается над толпой и изолирован от нее, «он не смог бы двигаться по течению, даже если бы почувствовал его на себе» [4, с. 99, 200]³. Персонаж По смотрит на толпу через витрину кафе и, легко преодолевая эту прозрачную грань улицы, погружается в толпу, увлекаемый ее потоком. Таков и бодлеровский фланер.

Разным наблюдательным пунктам соответствуют разные пространственные измерения толпы. Герой Гофмана подобен зрителю в театральной ложе не только потому, что сидит в эркере, но и потому, что смотрит на площадь. Площадь — относительно замкнутое, центрированное, «стоящее» пространство, жизнь на ней отличается выделенностью и циклическим постоянством замедленного кругового течения. Очевидное сходство площади со сценой предопределяет отстраненность от нее наблюдателя и увеличивает шансы участника площадной жизни оказаться (или почувствовать себя) под надзором. Этому противится бодлеровский фланер: ему, как и персонажу По, важно и исследовать толпу изнутри, и сохранить инкогнито в сквозной, быстрой, неуловимой жизни улиц.

Пространство площади не только упорядочивает и выставляет напоказ толпу, но и способствует ее консолидации в той степени, которая вовсе не желательна для бодлеровского фланера. Ведь «смешаться» и «сжиться» с толпой он стремится только до известного предела. Его потребность хранить инкогнито⁴ — это привилегия человека, дорожающего своей единичностью, не растворенного во всеобщем. Позиции бодлеровского фланера чужда сценическая организованность площади, делающая ее идеальным пространством, как для официального, так и для оппозиционного смотра и самосмотра социума. Предпочитая уличную парадигму городского поведения площадной, герой Бодлера ускользает от идентификации с любым сообществом: национальным, классовым, гражданским.

На картине «Площадь Согласия» Эдгар Дега показывает своего друга Людовика-Наполеона Лепика тем гордым индивидуалистом, который не стремится быть уз-

³ Кузен из новеллы Гофмана к тому же инвалид, который «из-за тяжелой болезни совершенно лишился употребления ног» [5, с. 359].

⁴ Беньямин пишет, что инкогнито — принцип самой поэтики Бодлера. «Строй его стихов напоминает план большого города, по которому можно передвигаться незамеченным, скрываясь среди жилых домов, в подворотнях и дворах» [4, с. 167].



Рис. 1. Дега Э. Площадь Согласия (Портрет виконта Лепика с дочерьми). 1876. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. (Картина воспроизводится с разрешения Государственного Эрмитажа)

нанным ни как личность, ни по своей принадлежности к некой социальной и политической группе (рис. 1). Лепик словно случайный прохожий появляется на площади и спешит пересечь ее, тяготясь исходящей от нее угрозой оказаться под надзором.

Импрессионисты любили изображать горожан как прохожих и первые стали изображать их с позиции прохожего же, т. е. человека, который как бы мимоходом бросает на окружающую жизнь скользящий взгляд, не вдающийся в подробности, не успевающий отделить главное от второстепенного, вынести оценку, прерывающийся на фрагментах, но обладающий свежестью и синтетической широтой охвата. Дега принципиально отличался от других импрессионистов и тем, что не изображал открытых городских пространств, а следовательно, и прохожих («Площадь Согласия» — великое исключение в его творчестве), и тем, что отвергал художественный взгляд на жизнь с позиции прохожего. Дега предпочитал запечатлеть человека в интерьере, занимая при этом позицию стороннего и пристального наблюдателя, делающего умозаключения относительно того, что видит.

Большой любитель и мастер репрезентировать театральную сцену, Дега и площадь трактует как сцену. На картине Дега пространство площади лишено неба. И свита Лепика — две маленькие дочери и левретка — развернувшись в обратном направлении, удерживает его на месте, как на сцене. В отличие от того, что обычно называется средой или фоном, сцена обещает оформить действие, прояснить его смысл.

В «Площади Согласия» возникает напряжение между главным персонажем Лепиком, который, желая оставаться просто прохожим, придерживается уличной парадигмы городского поведения, и пространством, в котором он находится, требующим от него верности площадной парадигме городского поведения. Площадь словно вынуждает Лепика предстать не только в качестве конкретной личности, но и в качестве человека своей эпохи, действующего лица современной французской истории и общества.

В Париже не было другой площади, которая в такой степени, как площадь Согласия, бередила бы историческую память французов и взывала бы к их гражданскому сознанию.

Семантическая карта Парижа второй половины XIX века, проясненная реконструкцией Османа, делится на восточную часть, охваченную триадой «либеральное — светское — республиканское», и западную часть, на которую распространяется триада «национальное — военное — имперское» [6]. Площадь Согласия является важным топом «западного» Парижа. В одном направлении она нанизывается на ось сада Тюильри, дворца Тюильри, площади Карусель с наполеоновской Триумфальной аркой на ней, Лувра, а в противоположном — на ось Елисейских полей и площади Звезды с другой Триумфальной аркой, которую начали возводить по приказу Наполеона.

Площадь Согласия возникла в середине XVIII века как площадь Людовика XV и принадлежала к типу королевской площади со статуей монарха в центре. Этот тип площади был представлен в разных городах Франции в целях монархической пропаганды. Первый архитектор короля Анж-Жак Габриэль оформил ее со стороны, противоположной Сене, зданиями в классицистическом стиле, с колоннадами и фронтонами. Скульптор Эдме Бушардон создал конный монумент Людовика XV.

Во время Революции этот монумент был уничтожен словно для того, чтобы расчистить место для гильотины Людовика XVI, здесь казненного. Тогда же на площади были гильотинированы и другие представители старого режима и в их числе невеста деда Дега, Рене-Илера Дега, которому самому с трудом удалось избежать этой участи. Племянница Дега вспоминала, что Рене-Илер отказывался пересекать площадь Согласия. «Он предпочитал сделать большой круг, только бы не видеть места, где была воздвигнута гильотина» [7, с. 281].

При Наполеоне важные архитектурные акценты в стиле ампира появились в открывающейся с площади панораме — замыкающий улицу Руаяль портик церкви св. Магдалины и портик Палаты депутатов на той же оси на противоположном берегу Сены. Тогда площадь Согласия стала окончательно восприниматься как торжество классицизма — стиля государственной власти.

Со времени Революции сама бесконечная смена названий этой площади отражает предсмертный прерывистый ритм монархической и аристократической истории Франции: площадь Революции, площадь Согласия, площадь Людовика XV, площадь Людовика XVI, площадь Декларации прав, наконец, с осени 1830 года снова и окончательно площадь Согласия. Вскоре после этого в центре площади был установлен привезенный из Луксора обелиск, по обеим сторонам от него появились фонтан Рек и фонтан Морей, а на периферии площади — аллегорические статуи восьми французских городов и среди них — Страсбурга, столицы Эльзаса. По поводу этого нового убранства площади Даниэль Тартаковский замечает, что, решив превратить площадь в политически нейтральное пространство, Июльская монархия «сделала ставку на географию, чтобы усмирить Историю» [8, с. 148, 151].

Но этот замысел не удался, История вновь наложила свою печать на площадь Согласия. Франция быстро и унижительно для себя проиграла франко-прусскую войну 1870–1871 годов. После того, как Наполеон III вместе с разбитой в решающем сражении при Седане многотысячной французской армией был вынужден сдаться в плен, в истории Франции императорская власть навсегда ушла в прошлое. Париж ожидала еще длительная осада пруссаками, голод, на редкость холодная зима. Дега,

как и многие его соотечественники, глубоко переживал события франко-прусской войны. Он оставался в бомбардируемом Париже; записался добровольцем в Национальную гвардию; агитировал против сдачи Парижа, проявив не свойственную ему политическую активность⁵.

На картине Дега черный цилиндр Лепика, участвовавшего в военных действиях и побывавшего в прусском плену, скрывает статую Страсбурга, убранный траурными венками в знак оплакивания французами потерянной земли. Страсбург был взят прусской армией в 1870 году и по условиям мирного договора 1871 года перешел в составе Эльзаса и Лотарингии к Германии. Статуя Страсбурга долгое время после франко-прусской войны оставалась ее символом и местом выражения патриотических чувств и националистических идей французов.

Высказывания современников Дега о площади Согласия свидетельствуют о том, что они прекрасно осознавали ее роль как чуть ли не главной парижской арены французской истории за последнее столетие [9, с. 202].

Среди искусствоведов XX века первый по поводу мотива сокрытия статуи Страсбурга цилиндром Лепика высказался Кёрк Варнеду. Слова из его лекции в 1984 году процитировал в своей книге Тимоти Кларк: «История скрывается за цилиндром виконта Лепика в “Площади Согласия” Дега» [10, с. 75, 117]. Мэри Меллер в статье об этой картине замечает, что хотя Варнеду в своей книге 1990 года [11] не раз упоминает «Площадь Согласия» Дега, он не касается сюжета о Страсбурге. Меллер не разделяет взгляда Кларка: «В картине аллегорическая статуя Страсбурга изображена очень мелко... Говорить на основании этого мотива об истории я считаю неправильным» [7, с. 281]. К мнению Меллер склоняется Альберт Григорьевич Костеневич в своей работе, посвященной «Площади Согласия»: «... так ли нужно доказывать политическую “заточенность” картины, созданной художником, пусть и не аполитичным, но всегда отвергавшим любую ангажированность искусства?» [12, с. 27]. Костеневич имеет в виду прежде всего ряд новейших американских исследований, уделяющих «Площади Согласия» пристальное внимание. Среди них выделяется большая статья Андре Домбровски, который детально анализирует картину Дега именно в историко-политическом аспекте и контексте [9].

На наш взгляд, исследование Домбровски не оставляет сомнений в важности историко-политических коннотаций «Площади Согласия», которые должны были стать очевидными для современного зрителя (если бы Дега решил экспонировать картину) прежде всего потому, что они принадлежали не только единственному в своем роде образу, созданному Дега, но и тому ее образу, который сформировался в коллективном культурном сознании эпохи.

Наложение цилиндра Лепика на статую Страсбурга создает эффект показа-через-сокрытие, который вряд ли не был запланирован Дега. В композиционной плоскости картины Лепик держит статую в голове в буквальном смысле слова. И едва ли безотчетно Дега соединяет в своем произведении призрак статуи Страсбурга, которая превратилась в символ проигранной пруссакам войны, с девочкой по имени Эйло. Так Лепик назвал свою старшую дочь (слева на картине)⁶ — в честь

⁵ В первый год после войны Дега посетил места ее сражений. В начале 1870-х годов он много читал о войне и французской армии [9, с. 198].

⁶ В литературе о Дега часто указывают Эйло справа на картине [13, с. 46; 12, с. 75–79]. Однако если сопоставить облик дочери Лепика в «Площади Согласия» с тем, как они выглядят на фотогра-

кровавой битвы при Прёйсиш-Эйлау в Восточной Пруссии в 1807-м году, где наполеоновские войска одержали тактическую победу над прусской и русской армиями после разгрома прусской армии в сражениях 1806 года. Эта битва была особенно дорога семейной памяти Лепиков, так как в ней отличился и вошел в историю родной дед Людовика Лепика Жозеф-Луи Лепик. За отвагу, проявленную при Эйлау, Наполеон повысил Лепика до звания бригадного генерала, а впоследствии награбил его титулом барона и сделал командором ордена Почетного легиона⁷. Падение Наполеона не навредило Жозефу-Луи Лепику — Людовик XVIII за заслуги перед Францией даровал ему титул виконта в 1818 году. В 1864 году в честь генерала Лепика была названа одна из парижских улиц. Его имя среди имен других прославленных наполеоновских военачальников выгравировано с восточной стороны Триумфальной арки на площади Звезды, соединенной с площадью Согласия Елисейскими полями.

Отец Людовика Лепика, Луи-Жозеф Лепик, тоже генерал, был адъютантом Наполеона III и суперинтендантом императорских дворцов, отвечающим в частности за обстановку и убранство Лувра и Тюильри. Дворец Тюильри был сожжен во время восстания Парижской коммуны весной 1871 года, и его развалины между площадью Карусель и садом Тюильри, маячащим узким пепельным фризом на картине Дега на уровне цилиндра Лепика, еще не были убраны к середине 1870-х, когда картина была написана.

Людовик Лепик, художник и археолог, отказался от военной карьеры, но не изменил бонапартистским убеждениям своей семьи.

Никаких прямых указаний на то, что Людовик Лепик — бонапартист, в «Площади Согласия» нет. Но некоторые сюжетные и чисто пластические мотивы намекают здесь на сословную принадлежность Лепика. Лицо виконта гордо. Лицо его младшей дочери Жанин надменно и капризно. Левретка рядом с Лепиком соответствует его страсти к породистым собакам, которая пристала аристократу и которую может себе позволить богатый человек. Кроме того, Лепик подчеркнута элегантен и в одежде, и в рисунке фигуры. Это особенно бросается в глаза при сравнении Лепика с незнакомцем в черном, который «срезан» картинной рамой до заостренно вертикального силуэта, словно для того, чтобы закрыть сцену слева. Этот человек лишен аристократической элегантности Лепика, он подчеркнута невнятен, как представитель толпы, его рука, опирающаяся на трость, нелепо обтянута кроваво-красной перчаткой, на шее у него пышный полосатый шарф, гамма которого напоминает французский триколор. Подобные аксессуары в то время использовались как атрибут республиканцев. Так, истового республиканца и противника империи Гамбетту, который сыграл ключевую роль в утверждении во Франции республиканского режима после падения Второй империи, в 70-е годы XIX века не раз изображали с аксессуарами-триколор [9, с. 204]. Человек в черном, с шарфом-триколор, у левого края картины

фиях, получится, что прав А. Домбровски, который видит Эйло слева на картине [9, с. 204]. Полное имя старшей дочери Лепика: Эйло-Евгения-Гортензия. Вторая часть этого имени была дана девочке в честь императрицы Евгении, супруги Наполеона III, и Гортензии Богарне, дочери императрицы Жозефины и матери Наполеона III [9, с. 204]. О Людовике Лепике, его семье и его дружбе с Дега см.: [14].

⁷ В учрежденный Наполеоном орден Почетного легиона позже был принят и отец Людовика Лепика. Домбровски нашел документальное подтверждение тому, что сам Людовик Лепик, вопреки тому, что писали о нем до недавнего времени, никогда не был кавалером этого ордена. Красная лента на лацкане сюртука Людовика Лепика, которую принимали за орденскую ленту, может быть трактована как намек на награды его деда и отца [9, с. 204, 218].

и, возможно, политически левый [9, с. 204–205] — будто страж, гарантирующий невозможность попятного движения бонапартиста, т. е. политически правого Лепика.

В композиции Дега нарочито отсутствует согласие в движениях фигур, и главных, и периферийных. Дочери Лепика вместо того, чтобы следовать за отцом вправо, остановились и повернулись влево. На втором плане движущиеся в противоположных направлениях всадник и экипаж, образуют своего рода «тяни-толкай», слитые в одном пятне настолько, что глазу трудно без подсказки и усилия разъять их. Мотив «тяни-толкая» встречается в то время в прессе как метафорическое определение политических сил, тянущих в разные стороны. Так, обложку республиканской сатирической газеты «Le Grelot» от 5 мая 1872 года украшал медальон с двуглавым существом лошадьё-ослом, тянущим с одной стороны к республике (это лошадь и левая сторона медальона), а с другой — к монархии (это оскалившийся осел и правая сторона медальона) [9, с. 208]. Как и Бодлер, Дега не обольщался относительно тех общественных перспектив, которые словно закликает название гигантской парижской площади — «Согласие».

Мы не утверждаем, что «Площадь Согласия» Дега содержит в себе весь очерченный выше широкий круг историко-политических смыслов как некую четкую программу, которую можно прочесть подобно тексту. Но для нас несомненно, что эта картина заключает в себе импульсы, которые побуждают зрителя думать о действии более значительном, чем обыденное, случайное, и осмыслять изображенные в ней место, время и конкретную личность в категориях истории, политики, общества, эпохи.

Надо заметить, что образы площади Согласия, созданные другими художниками в последней трети XIX века после франко-прусской войны, не обладают этой смысловой суггестией композиции Дега. В их числе помимо великолепного, мрачно экспрессивного рисунка Жоржа Сера «Площадь Согласия, зима» (1882–1883. Музей Гугенхайма, Нью-Йорк) можно назвать картину Пьера ван Элвена «Митинг у статуи Страсбурга на площади Согласия во время осады Парижа» (1872. Местонахождение неизвестно)⁸, выставленную в Салоне 1872 года; картину Джузеппе де Ниттиса «Площадь Согласия в дождливый день» (1875. Местонахождение неизвестно), также написанную чуть раньше полотна Дега; две картины Станисласа Лепина «Площадь Согласия, вид с террасы Тюильри» (Музей Карнавале, Париж) и «Площадь Согласия» (ок. 1878. Частное собрание); картину Жана-Луи Форена «Площадь Согласия» (1884. Частное собрание). Из всех этих работ только у Элвена запечатлен тот угол площади, где находится статуя Страсбурга; она сама показана здесь крупным планом как ключевой мотив. Все эти произведения уделяют виду площади Согласия гораздо больше внимания, чем полотно Дега. Площадь представлена в них прежде всего как конкретное физическое пространство города. Ниттис и Лепин (на картине «Площадь Согласия, вид с террасы Тюильри») придают этому месту естественную пейзажность, подчеркивая погодные условия (у Ниттиса — это проливной дождь, у Лепина — ласковое солнце). Пейзажность образов отвлекает от мыслей о социальных и политических проблемах цивилизации. Правда, на картине Лепина «Площадь Согласия» (см. рис. 2) вдали туманно маячит силуэт дворца Трокадеро, возведенного к Всемирной выставке 1878 года, первой в Париже после франко-прусской во-

⁸ Эта композиция, как и работа Ниттиса, дошла до нас в фотографическом воспроизведении. К анализу «Площади Согласия» Дега ее привлек Домбровски [9, с. 212–213].

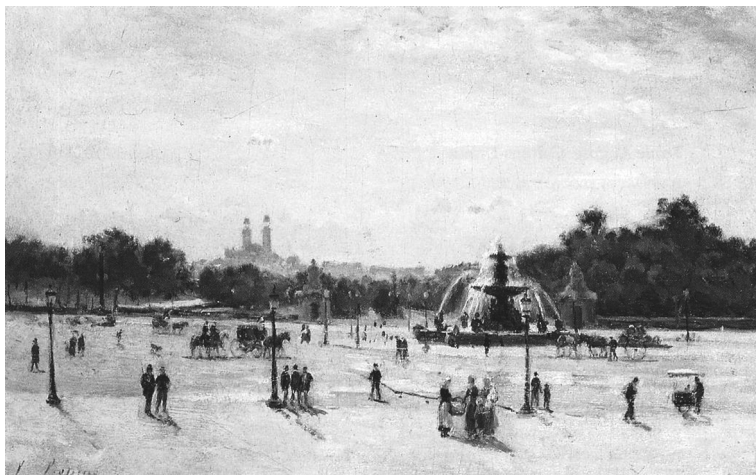


Рис. 2. Лепин С. Площадь Согласия. Ок. 1878. Частное собрание

йны. Эта выставка стала национальным триумфом, она прошла с большим размахом и вновь утвердила культурный престиж Франции. Германия от участия в выставке воздержалась. Не возникает, впрочем, впечатления, что силуэт дворца Трокадеро, перекликающийся с конфигурациями украшающих площадь Согласия фонтана Мореи и павильонов со статуями городов, вносит в произведение Лепина напоминание о международном торжестве Франции, особенно важном после ее краха в войне⁹. Работа Элвена буквально, на явном сюжетном уровне апеллирует к факту современной политической жизни, но не проблематизирует его. Эта работа лишена той смысловой глубины и сложности, которая присуща картине Дега, где политика и история присутствуют скорее в области переносных значений, коннотаций и импликаций.

По этой не бросающейся в глаза, но, тем не менее, сильной историзированности образа современности «Площадь Согласия» Дега ближе к картинам на другие сюжеты, созданным его соратниками. Это, например, «Вид на Версальский дворец и Оранжерею» (1871. Музей д'Орсе, Париж) Пьера Пюви де Шаванна, «Руины дворца Тюильри» (ок. 1871. Музей Второй империи, Компьен) Эрнеста Мейссонье и «Улица Монье, украшенная флагами» (1878. Музей Гетти, Лос-Анджелес) Эдуарда Мане¹⁰. Эти картины формируют новую художественную концепцию современной истории, но они не показывают городскую площадь.

В отличие от искусства упомянутых художников от Элвена до Мане, в творчестве Дега устанавливается неслучайная связь между площадью как особым городским феноменом, актуализирующим вопрос о гражданской идентичности индивидов, и художественным образом, насыщенным рефлексией о современном обществе и национальной истории. Дега трактует площадь Согласия не только как физическое, но и как ментальное пространство города, как социополитический и исторический топос современной культуры. Мы видели, что к социополитическому потенциалу площади был восприимчив и Бодлер. Однако этот ее потенциал не раскрывается

⁹ Насколько нам известно, к анализу «Площади Согласия» Дега это произведение Лепина привлекается впервые.

¹⁰ Об этом см.: [15].

в поэзии и эссеистике Бодлера так обстоятельно, как в картине Дега «Площадь Согласия». Наблюдения о площади у Бодлера и более абстрактны, и более фрагментарны, чем у Дега. Кроме того, проскальзывающие в текстах Бодлера мотивы площади не складываются в зеркало коллективного и исторического сознания эпохи. Иначе говоря, их не связать с понятием «место памяти (*le lieu de mémoire*)», которым Пьер Нора [6] охарактеризовал места (будь это памятники, местности, события, тексты, идеи, явления), притягивающие к себе изменчивую коллективную культурную память нации и выступающие достоянием не столько исторического прошлого, сколько исторического настоящего, точкой «управления прошлым в настоящем» [16, с. 13]. А про картину Дега можно сказать, что она изображает площадь Согласия как место памяти.

Литература

1. *Бодлер Ш.* Цветы зла / пер. с фр. М.: Наука, 1970. 480 с.
2. *Baudelaire.* Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1954.
3. *Бодлер Ш.* Об искусстве / пер. с фр. М.: Искусство, 1986. 422 с.
4. *Беньямин В.* Шарль Бодлер в эпоху зрелого капитализма // *Беньямин В.* Маски времени. Эссе о культуре и литературе / пер. с нем. и фр. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 47–234.
5. *Гофман Э. Т. А.* Крейслериана. Новеллы / пер. с нем. М.: Музыка, 1990. 400 с.
6. *Agulhon M.* Paris, la traversée d'Est en Ouest // *Les lieux de mémoire.* 4 tomes / Dir. P. Nora. Paris: Gallimard, 1997. P. 4589–4624.
7. *Meller M. K.* Degas's 'Place de la Concorde: Vicomte Lepic and His Daughters' // *The Burlington Magazine.* Vol. 145. No. 1201 (apr.). 2003. P. 273–281.
8. *Tartakowsky D.* La construction sociale de l'espace politique: Les usages politiques de la place de la Concorde des années 1880 à nos jours // *French Historical Studies.* Vol. 27. No. 1 (winter). 2004. P. 145–173.
9. *Dombrowski A.* History, memory, and instantaneity in Edgar Degas's Place de la Concorde // *Art Bulletin.* Vol. 93 (2). 2011. P. 195–219.
10. *Clark T. J.* The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers. Princeton: Princeton University Press, 1984.
11. *Varnedoe K.* A Fine Disregard: What Makes Modern Art Modern. New York: Abrams, 1990.
12. *Костеневич А. Г.* Эдгар Дега. Площадь Согласия. Заметки о картине. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2012. 152 с.
13. *Boggs J. S.* Portraits by Degas. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1962.
14. *Buchanan H.* Edgar Degas and Ludovic Lepic: An Impressionist Friendship // *Cleveland Studies in the History of Art.* Vol. 2. 1997. P. 32–121.
15. *Чернышева М. А.* Историзм вне исторического жанра. Три примера из французской живописи 1870-х годов // Проблемы развития зарубежного искусства. Франция. Материалы научной конференции, посвященной памяти М. В. Доброклонского; под ред. Н. М. Ляшиной. СПб.: С.-Петербургский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 2011. С. 142–149.
16. *Нора П., Озуф М., де Пюимеж Ж., Винок М.* Франция-память / пер. с фр. СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 1999. 328 с.

Статья поступила в редакцию 20 ноября 2013 г.

Контактная информация

Чернышева Мария Александровна — кандидат искусствоведения, доцент;
mariachernysheva@mail.ru

Chernysheva Maria A. — Candidate of Arts, Associate Professor; mariachernysheva@mail.ru