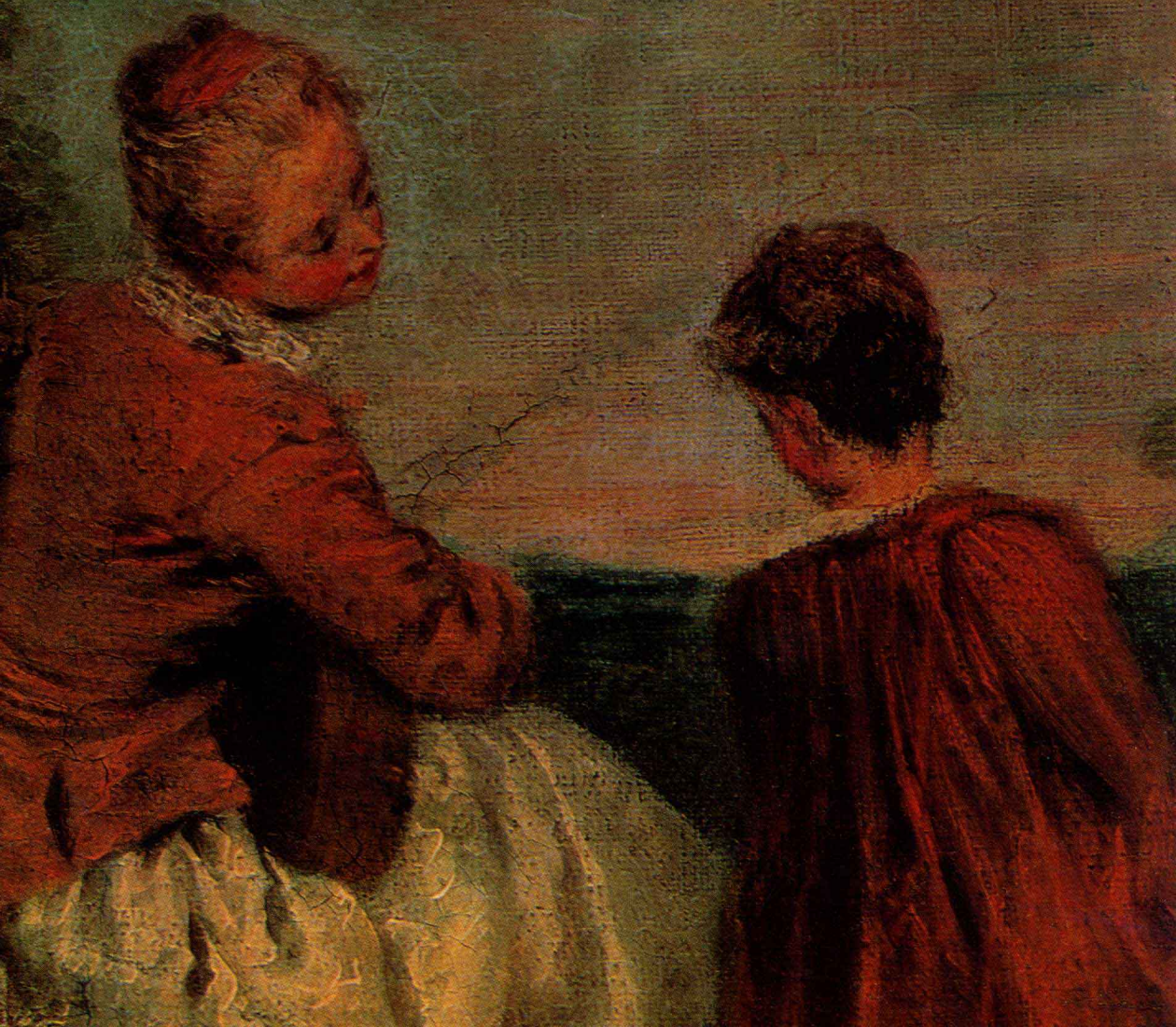


BATTO



Ватто: Альбом/Авт.-сост. М. Ю. Герман. —
В 21 М.: Изобраз. искусство, 1984. — 56 с., ил.
1 р. 10 к. 40 000

Живописец, рисовальщик и гравер Антуан Ватто (1684—1721) был одним из самых глубоких французских художников XVIII века. Его творчество открыло новые пути к художественному познанию современной жизни, к обостренному восприятию лирических настроений и поэзии природы. В альбоме воспроизводятся более 30 картин и рисунков Ватто: «Савояр с сурком», «Затруднительное предложение», «Капризница», «Актеры Французского театра», «Бивуак» и другие. Вступительная статья, предпосланная альбому, дает яркий очерк жизненного и творческого пути художника.

Для любителей изобразительного искусства.

В $\frac{4903020000-122}{024(01)-84}$ 20-84

ББК 85.143(3)
75И

ВАТТО

Альбом

Автор-составитель доктор искусствоведения
Михаил Юрьевич Герман

Художественное оформление
А. А. Зубченко

Редактор *Е. Н. Барламова*
Зав. редакцией *О. Л. Каширина*

Художественный редактор *А. А. Трошина*
Цветную корректуру выполнила *Л. В. Егорова*
Технический редактор *Н. В. Воронцова*
Корректоры *Л. П. Егорова, С. В. Козлова*

ИБ № 808

Сдано в набор 05.10.83. Подписано в печать 15.05.84
Изд. № 13-430. Формат 70×90¹/₁₆. Бумага мелованная 120 г.
Обыкновенная новая гарнитура. Печать высокая.
Уч.-изд. л. 3,80. Усл. кр.-отт. 21,17. Усл. печ. л. 4,09
Тираж 40 000. Заказ 1270. Цена 1 р. 10 к.
Издательство «Изобразительное искусство». Москва. 1984
Москва, 129272, Сушевский вал, 64
Московская типография № 5 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
Москва, Мало-Московская, 21

ВАТТО

Автор-составитель
М. Ю. Герман

Москва. «Изобразительное искусство». 1984

ББК 85.143(3)
В 21

Рецензент доктор искусствоведения
Е. А. Некрасова

В $\frac{4903020000-122}{024(01)-84}$ 20-84

© Издательство «Изобразительное искусство». 1984



Судьба Ватто необычна. Ни во Франции, ни в сопредельных странах не было в годы, когда он писал лучшие свои вещи, ни одного художника, способного с ним соперничать. Титаны XVII столетия не дожили до эпохи Ватто; те же, кто вслед за ним прославили XVIII век, стали известны миру лишь после его смерти. В самом деле, Фрагонар, Кантен де Ла Тур, Перронно, Шарден, Давид во Франции, Тьеполо и Лонги в Италии, Хогарт, Рейнолдс, Гейнсборо в Англии, Гойя в Испании — все это середина, а то и конец XVIII века. Ватто был одинок, сам, вероятно, того не ведая; вокруг были соперники, взысканные почестями и занимавшие высокие должности, живописцы вроде Куапеля или де Ла Фосса, ныне почти забытые историей.

Слова о «хрупкости мира Ватто», давно ставшие трюизмом, не утратили справедливости: это своеобразный, искусством созданный мир, соединивший два исторических периода, соединивший связью, которую так легко принять за нарядную рокайльную гирлянду, но за которой ощутимо напряжение туго натянутой, готовой порваться струны. Между тем искусство художника все еще способно вызывать представление о чем-то скорее изысканном, нежели глубоком. Слишком прельстителен сотворенный им мир, где задумчиво улыбающиеся, покорные воле судьбы дамы и кавалеры совершают, будто под церемонные мелодии ныне забытых менуэтов, меланхолические прогулки мимо тусклого мрамора статуй и балюстрад, между рядами стройных деревьев, вдоль ручьев с искусственными водопадами; где нежные переливы шелка так хороши на фоне бледной листвы или по-театральному живописного в золотистых облаках вечернего неба. И вряд ли есть нужда решительно отделять художника от этих ассоциаций и противопоставлять им чрезмерную психологическую сложность и рефлексию XX века. Важнее определить, в чем он неотделим от своего времени, в чем опередил его, а порою становился ему и вовсе чуждым; увидеть то глубоко личное отношение мастера к жизни, где причудливо и парадоксально соединились восторженность и скептицизм, трезвая печаль и умение превращать мечту в почти осязаемую реальность.

Ватто не был политиком, но он был наделен особого рода чуткостью и жил среди людей просвещенных, склонных к радикальным и смелым суждениям, столь характерным для эпохи, когда, по словам Герцена, «оканчивался XVII век и сквозь вечеряющий сумрак его уже проглядывал век дивный, мощный, деятельный XVIII век; уже народы взглянули на себя, уже Монтескье писал, и душен становился воздух от близкой грозы». Кто знает, можно ли назвать Ватто философом, но живопись его

вполне философична; в его полотнах много тревоги, даже трагедийности; художник живет в мире, обреченность которого ощущает, но которым не устает любоваться, оставаясь, впрочем, созерцателем, не стремящимся в этот мир войти.

Поступки Ватто порой ставят в тупик биографа. Случай нередко ему улыбался, но художник словно избегал счастливых поворотов судьбы — страх зависимости был сильнее страха нужды. Выходец из Валансьена, города в ту пору скорее фламандского, нежели французского, Ватто приехал в Париж юношей шестнадцати-семнадцати лет (он родился в 1684 году). Нищий провинциал, слабый, часто хворавший, гордый и застенчивый, дурно говорящий по-французски, в столице он хлебнул немало горя на первых порах.

Но даже в эти самые трудные годы, зарабатывая на хлеб изготовлением дешевых копий, Ватто находит время рисовать для себя. Тогда и появляются маленькие его альбомы — карне, где карандаш с неожиданной для неопытной руки изысканной точностью «останавливает мгновения» кипящей и ослепляющей столичной жизни. В калейдоскопе стремительных впечатлений он ищет то, что сродни сути искусства. Отсюда, вероятно, его раннее пристрастие к театру, где все неслучайно, где пластичность и выразительность жестов и поз выверена из поколения в поколение переходящим мастерством — парижская действительность отливается на подмостках театров и балаганов в форму окончательную и чеканную. С юных лет театр становится для Ватто существенной гранью реальности, а реальность нередко оборачивается сценой.

Первая счастливая встреча — Жан Мариэтт, продолжатель дела своего отца, известнейшего торговца картинами, и сам отменный знаток и неплохой художник. Лавка Мариэтта, затем мастерская Клода Жилло, куда Ватто поступает учеником, — начало не просто профессионального образования, но вход художника в мир современных ему идей. В просвещенных кругах в это время все более растет желание видеть жизнь, минуя помпезные схемы и прямолинейный ригоризм искусства прошедшего века, отношение к действительности становится печально ироничным, и сумерки все еще длящегося царствования Людовика XIV не оставляют места ничему, кроме благотворных сомнений, которые одни пока способны занимать умы мыслящих людей.

Скептицизм мышления рождает насмешливое отношение не только к настоящему, но и к будущему; ирония времени глубоко проникает в плоть искусства Ватто. Но — человек своей эпохи — как художник он связан и с прошлым. Рядом с Жилло Ватто учился азам ремесла и сумел

увидеть изнутри будни столь любимого им театра (Жилло много работал как театральный декоратор); позднее, став учеником Клода Одрана, тонкого мастера стенных росписей, он узнает цену стилевому единству, ритму, силе общего колористического эффекта и, что не менее важно, знакомится с коллекцией Люксембургского дворца, хранителем которого был в ту пору Одран. Там Ватто видит Рубенса — двенадцать четыре огромных холста, посвященных жизни Марии Медичи, бабки Людовика XIV. Конечно, это не лучшее, что написал Рубенс, но чуткие глаза юного художника открыли в этих великолепно нарядных картинах то основное, что навсегда отпечаталось в его сознании: он увидел живопись, понял, что цвет — не только средство для жизнеподобного изображения реальных вещей, но нечто, имеющее свой голос, интонацию, мелодию, увидел соцветия ликующие и щемяще печальные, «тихие» и громоподобно торжественные. Рубенс остался для Ватто кумиром на всю жизнь, и внимательный зритель без труда отыщет в знаменитых полотнах зрелого Ватто отзвук нежной и глубокой любви к великому антверпенскому мастеру.

Первые живописные работы Ватто при всей их наивности, даже несомненной неумелости уже несут в себе стихию цвета. «Сатира на врачей» (кто догадается, изображена здесь сцена из спектакля или просто занятный анекдот — ведь в обоих случаях атмосфера игры, гротеска несомненна) останавливает взгляд не забавной фарсовой ситуацией, но тревожным контрастом печальной праздничности колорита с пустяковым эпизодом расхожего ярмарочного представления. Так возникает своего рода поле напряжения между изображенным и переживаемым, то, что в дальнейшем станет для Ватто едва ли не главным.

Тем же диссонансом отмечены и картины художника на военные темы, диссонансом, который оборачивается особой и печальной духовностью. Картины эти — «Военный роздых», «Рекруты, догоняющие полк», «Бивуак» — странно сочетают угловатую неловкость беспомощных маленьких фигур, их затерянность на просторе вечеряющей земли с величавыми ритмами и благородными колористическими созвучиями, ощущаемыми зрителем, но чуждыми персонажам. Вероятно, именно эта небанальность батальных сцен, их сопряженность со временем, превыше всего ценившим остроту и оригинальность восприятия, принесли тогда Ватто успех и некоторую известность. Однако к батальным сценам художник возвращаться не стал. Он часто отворачивался от удач, шедших ему навстречу, писал лишь то, что интересовало его. Но официальное признание художника манило: не в силах оценить значимость своей

индивидуальности, он стремился войти в число академиков, и первая неудача на этом пути принесла ему глубокую боль (в 1709 году в конкурсе на Римскую премию он получил лишь вторую награду).

Тем временем мастерство его растет, как растет и тонкость неповторимого личного видения мира. Ватто уже создает свою собственную вселенную, свой романтический, изящный, слегка печальный и чуть забавный живописный театр, где ничто не принимается всерьез, ничто не способно принести ни глубокого страдания, ни безмятежной радости, где страсти призрачны, а пылкость любовных речей или серенад не более чем приятный, но уже слегка наскучивший ритуал. Герои разыгрывают — не очень увлеченно — невеселую комедию собственной судьбы, необременительных огорчений и летучего, непрочного счастья. Эти герои принадлежат тому миру, что находится с миром реальным в перасторжимой, но отдаленной связи, обыденная жизнь лишь эхом отзывается в движении душ мелан-

холических и, как всегда у Ватто, скептически ироничных. Все его персонажи в чем-то родственны друг другу: округлые розовые лица, томная грация будто утомленных движений, легкая улыбка (они улыбаются часто, но не смеются никогда), нежная и вместе сдержанная гармония жемчужных, карминовых, сиреневых, пепельно-зеленых тонов в костюмах. Они присутствуют на некоем «костюмированном балу» — художник изобретает костюмы, которые тогда еще не носили, но станут носить позже в подражание его героям. И мир этот, столь далекий от реальных событий современности, мир, где нет ни психологических откровений, ни грандиозных характеров, ни даже просто сколько-нибудь значительных поступков, сюжетов, страстей, оказывается олицетворением эпохи, ее драматическим сгустком, скрытым за внешней задумчивой беззаботностью.

Герои Ватто, возможно, впервые в истории искусства абсолютно неоднозначны в своих душевных движениях, а сам художник вовсе не





склонен разделять их горе или радость; но он любит ими. В прославленной луврской картине «Равнодушный» (крохотной по размерам) жеманный и обольстительный красавец, скорее всего актер, дан в продуманном пружинисто легком движении. Он почти неуловим для глаз зрителя, вблизи его фигура будто рассыпается на множество летучих серебристо-голубых мазков. Назойливое изящество персонажа тает в строгой ритмике движений кисти, в колорите, нежном и суровом одновременно, и вся его кокетливая фигура сродни воспоминанию, где всегда находится место печали: ведь что-то уже миновало, и последний взгляд «Равнодушного» будто ищет сочувствия у зрителя, не найдя его у собственного создателя.

Конечно, подобное толкование в известной мере произвольно, но только такие многозначные и художественно слож-

2

ные вещи заставляют зрителя XX века задуматься. И результат этих раздумий может быть различным, потому что Ватто отделил изображаемое событие от его оценки, да и оценку оставил скорее зрителю, дав ему богатый и беспокойный импульс тревожной гармонией красок и линий.

Мазок кисти Ватто нервно одушевлен, подвижен, он заставляет поверхность холста вибрировать. Цвета незаметно переливаются друг в друга, контуры то тают, то обозначаются открытым сильным и тонким движением кисти, в тенях вспыхивают тусклым огнем рефлексy. Однако за неуловимой подвижностью живописного мира всегда ощутимы театральность, неслучайность, известная замкнутость пространства, хотя Ватто практически никогда не изображает действие в интерьере. Фон его картин — парк, лес, лужайка, небо в глубине. Но все это немножко ненастоящее, как тот мир, в котором живет фантазия художника.

Вероятно, в 1714 году Ватто принял приглашение одного из самых богатых людей Франции Пьера Кроза, королевского казначея, миллионера и тонкого знатока искусства, поселиться в его новом особняке. Там мог художник наслаждаться созерцанием великолепной коллекции картин, скульптур, рисунков, резных камней, там мог работать, не думая о

хлебе насущном, там, как нигде прежде, мог наблюдать за интереснейшими людьми, прогуливаясь, по выражению Мерсье, «среди мыслей окружающих людей». «Образованность и потребность веселиться сблизили все состояния, — писал об этом времени Пушкин, — богатство, любезность, слава, таланты, самая странность, все, что подавало пищу любопытству или обещало удовольствие, было принято с одинаковой благосклонностью. Литература, ученость и философия оставляли тихий свой кабинет и являлись в кругу большого света угождать моде, управляя ее мнениями». Именно «странность», необычность, а вовсе не добро и зло в традиционных их проявлениях, «странность» как сочетание противоречивых качеств занимала кисть Ватто и умы его современников. Вспомним вновь Пушкина: «...гений — парадоксов друг». Кто, как не Ватто, обладал умением «всюду находить тонкость и открывать множество очаровательных черточек в самых обыденных вещах» (Монтескье), у кого, как не у этого мастера, угадываются прообразы тех неуловимых многозначных намеков, что получили позднее название «мариво-даж» по имени Мариво — их создателя в литературе. С каждым днем Ватто открывал диковинные контрасты судеб, споров, душевных движений в обрамлении дорогих его сердцу картин и скульптур, в летучем блеске люстр, умноженном бесчисленными зеркалами в рокайльных рамах тусклого золота. Он видел и учился различать лики и личины, мудрые суждения и изощренные софизмы, где мысль исчезала в потоке изящных фраз и утонченных намеков. Нет, он не пытался писать тех, даже самых интересных, людей, что поражали и занимали его ум; он писал персонажи, в которых печальным эхом звучал скептицизм эпохи, персонажи, которые с какой-то бездумной и светлой грустью разыгрывали пантомиму жизни, хотевшей казаться такой безмятежно радостной и грациозно беззаботной.



Печаль — неперемнная спутница его героев. Если мы видим не их лица, а только фигуры, одетые переливчатым радужным шелком («Ассамблея в парке»), то сама вечерняя заря вносит в картину ноту щемящей тоски, а то и медлительный ритм движений или мягкая, будто тронутая осенними красками, гамма костюмов («Затруднительное предложение») добавляет едва уловимый минорный оттенок в сцену прогулки нарядных дам и их любезных спутников.

Зато сам театр у Ватто (когда он пишет актеров, а не разыгрывающих жизнь людей) куда ближе к земному естественному бытию. Театр — это театр, и ничего более, его условность естественна, игра в нем — суть и нерв его существования. В чередте театральных композиций («Актеры Французского театра», «Любовь на французской сцене», «Любовь на итальянской сцене» и другие) возникает мир столь же призрачный, сколь и естественный, где сквозь привычные маски-амплуа проглядывают не просто живые характеры, но порой и черты реальных людей, актеров — современников Ватто: Ла Ториьера, Кристины Демар... Но еще острее и глубже — театральные портреты-характеры, порою достигающие inferнального драматизма («Гитарист») или меланхолической безнадежности, где человек будто пародирует собственную маску, не видя, как смешна его претенциозная, гротескная печаль, как отвернулась от него мраморная статуя в глубине вечернего сада («Мецетен»).

И все же Ватто, умевший презирать обыденные блага, при всей его наступавшей временами мизантропии, человек, вовсе не склонный к компромиссам, делает еще одну, на этот раз счастливую попытку добиться официального признания и становится членом Академии. В ту пору это и не было компромиссом, так как даже самые свободомыслящие умы не могли тогда вообразить творческую жизнь в ореоле романтического одиночества. Ватто представил в Академию картину «Паломничество на остров Кифера» — полотно необычайно больших для Ватто размеров (почти два метра в длину). Шествие влюбленных пар, одушевленных самыми разными чувствами — от легчайшей влюбленности до победившей пьянящей страсти, — движется, послушное неторопливой, неслышной зрителю музыке клавесинов и виол, к берегу, где ожидает их сказочная ладья. Тонкости сюжета постоянно занимали исследователей, но нет нужды их сейчас анализировать: апофеоз чувств, заставивший людей забыть обо всем на свете, почти ювелирная нюансировка движений и пауз, мягкие краски, растворенные в общей тускло-золотистой тональности, — все это невиданный по масштабу праздник с неперменной долей тревоги: «а дальше?..» Ибо, как писал граф де Сегюр: «Без сожаления о прошед-

шем, без опасения за будущее мы весело шли по цветущему лугу, под которым скрывалась пропасть».

Академики вряд ли могли заинтересоваться утонченной двойственностью картины, они оценили мастерство художника, приняв его в свой круг. Но было в «Паломничестве на остров Кифера» нечто необычное,стораживающее. Значительность картины создавалась не драматизмом сюжета, не величавостью персонажей, но чем-то иным, в привычные рамки не входящим. Ватто получил беспрецедентное звание «мастера галантных празднеств» — звание странное и несколько уничижительное. Он решительно не мог быть «как все», даже в тех редких случаях, когда к этому стремился. Современник художника, торговец картинами Франсуа Жерсен вспоминал, что Ватто «был нетерпелив, застенчив, в обращении холоден и неловок, с незнакомыми вел себя скромно и сдержанно, был хорошим, но трудным другом, мизантропом, даже придирчивым и язвительным критиком, постоянно не был доволен ни собою, ни окружающими и нелегко прощал людям их слабость. Говорил он мало, но хорошо; он любил читать, это было единственное развлечение, которое он позволял себе на досуге; не получив хорошего образования, он недурно судил о литературе... конечно, его постоянное усердие в работе, слабость здоровья и жестокие страдания, которыми была полна его жизнь, портили его характер и способствовали развитию тех недостатков, которые ощущались в нем, когда он еще бывал в обществе».

А он стремился бывать в нем все реже. Тот же мемуарист сообщает: «Любовь к свободе и независимости побудила Ватто уйти от г. де Кроза. Ему хотелось жить как вздумается и даже в неизвестности: он уединился у моего тестя, в небольшой квартирке, и решительно запретил сообщать его адрес людям, которые станут его разыскивать».

Ватто по-прежнему любит мир «галантных празднеств», но лишь как созерцатель. Прогрессирующая болезнь, любовь к одиночеству, а возможно, и ощущение того, что необходимо сделать еще так много, тогда





5

как жизнь уже на излете, заставляют его бежать от суеты. После избрания в Академию (1717) и ухода в следующем году от Кроза, лишенный комфорта и материальной независимости, художник обретает независимость нравственную (хотя нельзя сказать, что Кроза ограничивал его свободу). Он работает не менее плодотворно. Лучшее, что написано Ватто, относится к последним годам его жизни.

Он не устает много и усердно рисовать. Как и прежде, его карне заполняются то мгновенными набросками, исполненными летучей, чуть задевающей бумагу торопливой линией, то тщательными, но неизменно поэтичными штудиями натуры. Он часто рисует, соединяя черный карандаш с сангиной, почти повторяя любимую технику Рубенса, творя на бумаге совершенно особый поэтический мир. Трудно определить словами сущность поэзии рисунка. У Ватто она выражается скорее всего в некоей скрытой музыкальности, ощутимой в движениях карандаша, то наполняющих штрих густой бархатистой чернотой, то дающих лишь намек на линию, будто растворенную в свете; в сияющей белизне бумаги, возникающей как самоценность, как многозначительная молчаливая цезура в пластической фразе; в непреклонной точности нежного и упругого штри-

ха, уже направлением своим безошибочно определяющего форму; в тончайшей гармонии прозрачных тонов и более всего в абсолютной индивидуальности каждой линии, изысканной и напряженной, как все в искусстве Ватто.

Работы поздних лет (а ведь ему было лишь немногим за тридцать) не только совершеннее в профессиональном смысле: они глубже и философичнее, хотя и прежде философичность ощущалась во всем, что бы ни писал художник. В эти годы появляется его шедевр — «Жиль» («Пьеро»), одна из самых удивительных картин прошлого, где предельная простота мотива и композиции соединяется со сложнейшим (и безупречно реализованным пластически) восприятием героем реальности и автором героя; где двойственность отношения к персонажу звучит эхом внутренней раздвоенности художника и где первые банальные ассоциации уступают место — по мере проникновения в картину — плодотворным и беспокойным сомнениям, которые, согласно французской пословице, есть начало истины.

«Жиль» скорее всего вывеска труппы бродячих комедиантов, отсюда и подчеркнутая обращенность героя к зрителю, отсюда фигура крупным планом и, наконец, главное — совершенная свобода художника, не связанного даже традицией собственных приемов. Актер наедине со зрителем, словно ищущий у него поддержки, усталый и не очень веселый. Но автор не хочет проповедовать тривиальную истину: усталый и печальный паяц вынужден забавлять скучающую публику, — вовсе нет. Румяный и круглощекий, привычно и профессионально грустный Жиль вызывает у художника, а вслед за ним и у зрителя известную пронию. Ватто лукаво и безрадостно смеется, в сущности, и над собою, и над мнимой, кажущейся трагедийностью. Зритель, всматриваясь в глаза комедианта, неподвижно и потерянно стоящего перед ним, будто испытывает чувство неясной вины перед актером, тщащимся обрести собеседника, способного выслушать и понять его. А живопись картины: призрачно-белый балахон, написанный осторожными и вместе смелыми движениями кисти, это мерцающее красочное «тесто» бледно-серебристых, пепельно-лиловых, серовато-охристых тонов — подлинное чудо, где блеск импровизации сочетается с достойной Пуссена продуманностью литой композиции и аскетически точного рисунка.

И странно переключается с прославленным луврским шедевром наш эрмитажный «Савояр с сурком», созданный, вероятно, примерно в те же годы. Вряд ли мальчик из Савойи, написанный Ватто, заслуживает того несколько сентиментального сочувствия, что нередко сквозит в сужде-

ниях об этой картине. Бродяжка с сурком — он, конечно, и беден, и голоден, но художник отнюдь не изображает его несчастным. Савояр смешлив, прочно стоит на земле, хотя и не вписывается в окружающий мир с той естественной легкостью, что герои «галантных празднеств»; савояр не на улице предместья, но на фоне его, он в таком же, как и Жиль, безмолвном диалоге со зрителем, и он так же по-своему монументален, и вовсе не проста его душа, в которой мальчишеское прямодушие сочетается с настороженностью успешного хлебнуть лиха взрослого человека. Порою возникает чувство (во всяком случае, и «Жиль», и «Савояр с сурком», и множество рисунков дают возможность говорить об этом), что карандаш и кисть Ватто тянулись к изображению страдающих и обездоленных бедняков, даже калек, но намеченное в рисунках превращалось в нечто совершенно иное в картинах, словно художник боялся распахнуть свою встревоженную чужим страданием душу, опасался быть даже перед самим собой открыто и просто печальным. Ведь он сам сродни этим страдальцам, он болен, слаб, он чужд обольстительному празднеству, которым не устает любоваться. А говорить о себе он не умел, да и не хотел.

Его боль и сострадание стремятся спрятаться за карнавальным domino, за внешней циничной и чуть сентиментальной усмешкой, с которой смотрят на жизнь его умные, но стремящиеся как можно меньше задумываться герои. Шекспировское «какая-то в державе датской гниль» ощущается в оранжерейном мире героев Ватто, но не с гамлетовским трагизмом, а с оттенком насмешливого фатализма. Скептицизм персонажей Ватто поистине универсален. Они не верят вполне не только в хорошее, но и в дурное, они ничему не способны чистосердечно радоваться, но они не способны и по-настоящему тревожиться, ни одно чувство не реализуется у них до конца. Лишь сам художник вмещает в душу свою боль и тревогу, но позволяет себе сказать об этом лишь намеком, тональностью, колористической метафорой.

Нет в этом отношении картины более красноречивой, нежели эрмитажная «Капризница» (точнее, «Надувшая губы»). В этом полотне «мир Ватто» сконцентрирован в образ емкий, до предела насыщенный, где незначительность ситуации оборачивается неожиданным драматизмом. Все здесь типично для Ватто: и облетающие деревья парка, так напоминающего Люксембург или Сен-Клу на исходе лета, когда сухие листья, кружась, падают на дорожки, и неторопливые люди, грациозно прогуливающиеся по аллеям, и высокое небо с бледно-золотистыми облаками, и изысканно одетая пара на первом плане, занятая ленивым ритуаль-

ным флиртом, где непременно и рискованные намеки, и полушутливая обида, где все предрешиено заранее и, увы, ничто не способно глубоко потрясти усталые души нехотя играющих в настоящую жизнь людей.

Среди этого мира, сияющего нежными красками увядающей природы и переливчатых шелков, среди этого неспешного пира игрушечных и необременительных страстей раздается вдруг немой и страшный цветовой «взрыв» — темный, почти черный аккорд платья героини, траурный удар литавр, ворвавшийся в беззаботный гавот. Этот контраст настолько значительнее суетных чувств, кукольной жизни душевно анемичных, хотя и очаровательных персонажей, что вся тщетность, ничтожность и обреченность галантного праздника века пудренных париков обнажается с пугающей силой внезапного откровения. Нет, Ватто не томим конкретными предчувствиями, но эфемерность действительности, которой принадлежит и он сам, несомненна. Если не для разума его, то для художественной интуиции.

«Капризница» не была, разумеется, последней картиной из галантных празднеств Ватто, но она ощущается как своего рода итог, квинтэссенция всего самого важного, созданного художником в этом роде. Тем более, что последние вещи мастера несут на себе несомненную печать беспокойного прозрения. Мир ценностей будто меняется для Ватто, даже привычные темы он пишет совсем по-иному.

В конце 1719 года Ватто поехал в Англию. Что искал он за Ла-Маншем, никто доподлинно не знает. Быть может, помощи более просвещенных врачей (к тому времени он был уже совсем тяжело и почти безнадежно болен); быть может, признания, неполноту которого на родине угадывал, видя, что успех далеко не всегда синоним настоящего понимания; быть может, встречи со своими почитателями, которых было немало среди его английских собратьев. Он не стал в Англии здоровее, но увидел страну, живущую не тревогой за будущее и воспоминаниями о прошлом, как его родина, а сегодняшними трезвыми и деятельными занятиями, страну, где мысль была свободнее, где существовало живое общественное мнение, способное влиять на ход государственных дел.

