

ПОРТРЕТЫ МОЛЬЕРА И ФОНТЕНЕЛЯ
ИЗ СОБРАНИЙ МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Сообщение Е. Гольдингер

I

Из полутора десятка портретов Мольера (мы говорим, конечно, о тех, которые сделаны современниками, видевшими его воочию, а не о бесчисленных воображаемых портретах, даже если они созданы гениальной фантазией такого мастера, как Гудон) три портрета приходится на русские коллекции — немалая доля, свидетельствующая лишний раз о русской популярности великого комедиографа. Один из них принадлежал Демидову (Сан-Донато) и представлял собою пастель XVII в., сделанную с Мольера в натуральную величину «Вивьеном или Бантейлем». Этот портрет на распродаже демидовских коллекций был «куплен неким парижским нотариусом»¹ и вернулся, таким образом, во французские руки. Другой был в собрании Шайкевича в Москве и являлся работой Пьера Миньяра — одним из трех-четырех мольеровских изображений, написанных знаменитым портретистом и бывшим, видимо, когда-то в собрании Александра Лемуара. И этот портрет вернулся из московской коллекции в конце 1890-х годов назад во Францию². Наконец, третий портрет Мольера приобретен в самое последнее время (1938 г.) московским Музеем изобразительных искусств и ныне является единственным современным Мольеру его изображением, имеющимся в советских собраниях (напомним, что в том же Музее изобразительных искусств хранится известный рисунок Энгра — «Мольер в кресле», превосходный образец «воображаемых портретов» — см. его воспроизведение на стр. 915). Интерес, представляемый этим приобретением, и необходимость разобраться в нем тем существеннее, что портрет никогда не был ни опубликован, ни исследован в печати.

Совсем новым назвать его нельзя; он появился четверть века назад, в 1915 г., на «Выставке картин старых западных мастеров, организованной Обществом друзей Румянцевского музея»; тогда он принадлежал К. С. Клячковой³. После выставки портрет на два с половиной десятилетия снова ушел из поля общественного внимания и только теперь, попав в советский государственный музей, стал доступен зрителям и исследователям. По технике — это живопись масляными красками, по форме — погрудный профиль, вписанный в овал; размер — 66 × 54 см. Каталог выставки 1915 г. определял портрет, как изображение Мольера, сделанное Шарлем Лебрёном.

Можно ли принять оба эти определения? В том, что живопись современна названным именам, сомнения быть не может: портрет и по холсту, и по краскам, и по стилю относится к концу XVII в. и представляет собой произведение французской портретной живописи того времени. Таким образом, возможность связать его с обоими славными мастерами — с великим драматургом и со знаменитым художником — полная. Но в какой мере фактически оправдывается атрибуция 1915 г.? В иконографическом отношении дело решается здесь много достовернее, чем в художественном.

Сопоставляя наш портрет с описаниями современников и с бесспорными прижизненными портретами Мольера, мы не видим ни одного основания оспаривать ту традицию, которая шла издавна, из французских источников, числила это изображение под мольеровским именем в коллекции

Клачковой, вывела его с таким же обозначением на выставку 1915 г. и, наконец, теперь в том же качестве, включила его в состав Музея изобразительных искусств. Описание внешности Мольера, единственное сохранившееся, составленное его современницей, актрисой М-лле Пуассон, дочерью мольеровского приятеля в жизни и соперника по театру, нимало не противоречит этому, а ряд деталей прижизненных портретов подтверждает. М-лле Пуассон вспоминала в 1740 г.: «Он был не слишком толст, не слишком худ; роста он был скорее большего, нежели маленького, обладал благородной осанкой, красивой поступью; ходил он важно, вид у него был очень серьезный, нос толстый, рот большой, губы плотные, цвет лица темный, брови черные и резко очерченные, а разные движения, которые он производил ими, наделяли его физиономию чрезвычайным комизмом»⁴. Это примерно соответствует известным портретам Миньяра— «Мольеру в роли Помпея», из музея Французской комедии, и «Мольеру» из коллекции дворца Шантильи; но все же одна очень характерная деталь пропущена в воспоминании престарелой М-лле Пуассон—усы, которые Мольер обычно носил, которые наличествуют в большинстве его портретов и которым он придавал разную длину и форму в разные периоды жизни: то маленькие и взбитые, то большие и густые, то длинные и тонкие⁵. Наш портрет, по своим отличительным признакам, стоит в таком же отношении к миньяровским изображениям, в каком стоит к ним описание М-лле Пуассон; он ближе к этому последнему. Особенность нашего портрета, его профильное построение, дает большую резкость тем чертам лица, о которых говорит актриса и которые смягчены в прямолинейных изображениях Миньяра. При очевидном общем сходстве головы на портрете Музея изобразительных искусств с традиционными обликами Мольера, в ней определительнее очерчены толщина носа, величина рта, плотность губ, резкость бровей. При этом наличествует и такая мольеровская деталь, как тонкие, длинные усы. Аналогичны ряду мольеровских портретов и детали костюма: парик с низко свисающими локонами, домашний халат из парчи с цветочным рисунком, кружева рубашки, слегка выступающие у подбородка⁶. Обычна для старинных мольеровских портретов и овальная форма.

Но экземпляру Музея изобразительных искусств свойственны еще две отличительные черты, дающие этому изображению особое место в мольеровской иконографии. Первая черта—старость Мольера, значительно более явственная, чем на миньяровском портрете из шантильийского собрания,—та преклонность возраста, которая подводит нас вплотную к самой последней поре мольеровской жизни, к началу 1670-х годов. Но, думается, и на этом нельзя остановиться при определении времени возникновения портрета. Вторая его отличительная черта ведет дальше: по профильности композиции—это единственный образец в мольеровской иконографии; все остальные изображения прямолинейны или даны в три четверти. Погрудная профильность нашего портрета сделана как бы в манере надгробного или мемориального барельефа, лишь выполненного живописными приемами. И в самом деле, представляется наиболее правдоподобным, что эта необычная строгая форма—профиль в овале—обусловлена тем, что перед нами действительно мемориальное изображение, сделанное современником по свежей памяти, тут же после смерти Мольера, вскоре после 1673 г., и сохранившее мольеровские черты такими, какими они были перед его кончиной. Тем самым, вероятно и то, что этот портрет



МОЛЬЕР

Портрет маслом Шарля Лебрена (?), 1670—1673 гг.

Музей изобразительных искусств, Москва

рет должен быть признан последним, заключительным звеном всей серии подлинных изображений Мольера.

Но кто автор портрета? Мог ли им быть, был ли им Шарль Лебрён? Мольера писали разные художники; кроме Миньяра, есть данные о Себастьяне Бурдоне, о Ноэле Куапеле, не говоря уже о меньшей братии или об анонимах. В данном случае все три упомянутых знаменитых имени исключаются: нет ничего общего у нашего портрета с холодной, плотной, закругленной живописью Миньяра, как нет сходства с жестко-увесистой манерой С. Бурдона, ни, тем более, с вялыми, академическими формами, свойственными Н. Куапелю. Наоборот, если довольствоваться широкими рамками «школы», то включение портрета в «школу Лебрёна» настолько очевидно, что не нуждается в специальных доказательствах. Однако, достаточно ли в нем примет и признаков, чтобы приписать его самому мастеру? То, что Лебрён лично хорошо знал Мольера,—бесспорно⁷. Имеются сведения и о том, что он портретировал Мольера, однако, эти данные уже нельзя считать точно установленными и проверенными⁸. В сводке Поля Лакруа имеются два упоминания об изображениях Мольера, сделанных, якобы, Лебрёном: одно—бывшее в коллекции гр. Деспинуа и проданное в 1850 г. Мольер представлен «молодым, со свитком бумаги в правой руке; он задрапирован в желтоватый плащ; сорочка скреплена рубином; выражение лица показывает, что ум поэта занят его творениями; фон—зеленый; холст, овал, 72×57 см.»; другое полотно изображает Мольера «на ложе, задрапированном свисающими тканями; он опирается на томы своих произведений; он представлен молодым, без парика; лицо дано в три четверти; одет он на античный манер, в голубой хитон; справа, у ложа, гений комедии, в виде амура, вооруженного луком, отгоняет аллегорические фигуры «Порока» и «Притворства»; в глубине—архитектурное сооружение, коллоната с зеленым занавесом; за ней—сад в стиле Ленотра. Картина находилась в собрании Парижской ратуши и сгорела при пожаре 1871 г.; сохранилась фотография в половину натуральной величины»⁹. Таким образом, как видим, обе вещи были не портретами в настоящем смысле слова, а композициями со всеми их особыми признаками. В таком апофеозном виде они могли возникнуть лишь после смерти Мольера. Лебрён пережил его почти на двадцать лет и, вообще говоря, мог сделать подобные работы. Но исчезновение их лишает исследователей возможности проверить теперь утверждения П. Лакруа. Атрибуция московского портрета Мольера должна в этих вопросах решаться, исходя из собственных его живописных и иконографических особенностей и их соответствия портретному наследию Шарля Лебрёна. В этом отношении общие художественные и живописные признаки портрета Музея изобразительных искусств не противоречат лебрёновскому авторству. Если бы Лебрён написал такую вещь, он остался бы в пределах своих технических навыков и своего понимания портретных задач. Но достаточно ли высоко и отчетливо проявилась лебрёновская индивидуальность, чтобы авторство самого мастера казалось достовернее, чем осторожная «школьная» атрибуция? На это дать утвердительный ответ еще нельзя. Необходимо дополнительное детальное сопоставление с лебрёновскими работами поздних годов (1770—1790), а это требует привлечения материалов французских коллекций. Пока можно лишь с известной приближенностью считать, что сумма лебрёновских признаков представляется все же большей, чем данные за анонимную «школьную» атрибуцию нашего портрета.

II

Несравненно проще и бесспорнее обстоит дело со вторым интереснейшим портретом другого французского писателя в коллекции Музея изобразительных искусств—с изображением Фонтенеля работы Риго. Если для Лебрёна, «исторического живописца» по преимуществу, портретизм был боковой, второстепенной ветвью творчества, то Риго—портретист и по специальности и по призванию, один из величайших мастеров этого жанра во французском искусстве.

Это—художник, изобразивший наиболее ярко век Людовика XIV. На его портретах в важных и величественных позах выступают представители буржуазных верхов, придворной аристократии, члены королевской семьи и, наконец, сам король. Герцоги, пэры, маршалы, принцы королевского дома, финансисты, советники, артисты, художники, лица духовного звания—всё придворное окружение и сам «король-солнце» проходят перед нами на его полотнах, окруженные пышным реквизитом репрезентативного портрета. Художник умело располагает тяжелые складки занавесов и мантий, подбитых мехом, дорогих тканей одежды, шелка, бархата, кружев, создавая сложные узоры линий, игру светотени, сдержанное звучание красок.

Среди этих парадных и очень нарядных изображений небольшой погрудный портрет (живопись маслом, разм. 0,54×0,46) известного писателя, ученого и философа XVIII в., автора знаменитого «Разговора о множестве миров», Бернара де Фонтенеля, из собраний московского Музея изобразительных искусств, лишенный всякой репрезентативности, кажется, на первый взгляд, совсем не принадлежащим кисти Риго.

Фонтенель изображен в простом домашнем наряде, с беретом на бритой голове. Тонкое, умное лицо уже очень пожилого человека обращено к зрителю. Кисть художника мягко моделирует несколько обрюзгшие формы лица, живые глаза с приподнятыми бровями, переливы красного бархатного берета и желто-коричневого камзола. Портрет очень прост по композиции. На сером фоне выделяется реалистически написанная голова, мягкие переливы желто-розовой гаммы красок создают впечатление теплоты и живописности. Простота трактовки, прямая, непосредственная передача модели, явная интимность изображения заставляют думать, что это—подготовительный этюд для портрета иного, парадного склада, обычного для Риго, и что мы имеем в этом этюде подлинного, домашнего Фонтенеля, в его каждодневном облике,—что придает нашему портрету настоящий документальный интерес (см. т. II, табл. перед стр. 49).

Портрет поступил в Музей изобразительных искусств в 1927 г. До этого времени он находился в собрании Эрмитажа в Ленинграде, куда попал, по архивным данным, в 1811—1812 гг., будучи приобретен в Париже, на аукционе Виван-Денон, как портрет Фонтенеля работы Г. Риго.

Традиционно эта атрибуция сохранилась и в сомовском каталоге Эрмитажа, и в каталоге произведений французских художников в СССР Луи Рео¹⁰.

В «Книге жизни» Гиацинта Риго¹¹, которую он вел из года в год, в части I (подлинные портреты, написанные самим художником), под годом 1702, значится: «M-r Fontenelle... 150», а в части II (копии с портретов Риго, сделанные в его мастерской): «одна копия с M-r Fontenelle... 50».

Жюль Роман, публикующий «Книгу жизни» Риго, дает примечание, в котором перечисляет все известные ему портреты Фонтенеля как оригиналы, так и повторения. Подлинным портретом Риго он считает портрет,

находящийся в музее Фабра в Монпелье, а повторением его—публикуемый нами бывший эрмитажный портрет. Помимо этого, он находит реплики в Руане (музей) и в Гренобле (собрание г. Эскаля). Еще один был продан в коллекции Марсиль в 1857 г.

Жюль Роман в своем примечании делает ошибку. Портрет из Монпелье не идентичен с эрмитажным. Несомненный подлинник музея Фабра изображает Фонтенеля гораздо более молодым, если считать, что именно о нем упоминает Риго в своей «Книге жизни» под 1702 г. В это время Фонтенелю было 45 лет. Это также погрудное изображение, но характер его совершенно иной. Прежде всего, это репрезентативный портрет. Писатель изображен с гордо поднятой головой и блестящим взглядом. Большой берет покрывает его голову. Белая рубашка расстегнута на груди, и через петли ее продернута лента. Плечи окутывают пышные складки плаща. Портрет этот, повидимому, имел успех, так как он был много раз гравирован для старых изданий сочинений Фонтенеля.

Лицо, изображенное на нашем портрете, очень сходно с портретом музея Фабра, и потому не возникает сомнений в том, что это действительно портрет Фонтенеля, как традиционно указывают на это акты эрмитажного архива, сомовский каталог и как это безоговорочно признает в своем каталоге Луи Рео. Что касается авторства Риго, то сколько-нибудь серьезных возражений против этой атрибуции как по характеру и стилю живописи Риго, так и по соображениям хронологическим также нет. Вполне возможно, что Риго мог написать портрет Фонтенеля в старости: Риго умер в 1743 г., а Фонтенель—в 1757 г. Учитывая, что Фонтенелю в 30-х годах было более 70 лет, что вполне совпадает с возрастом старика, изображенного на нашем портрете, следует считать, что он был написан именно в это время. Можно предположить, что по какой-то причине он не попал в «Книгу жизни» Г. Риго.

Опубликованный нами портрет, представляя несомненную иконографическую ценность, чрезвычайно интересен и с искусствоведческой точки зрения, как, повторяем, редкий образец реалистического портрета в декоративном, барочном творчестве Риго.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Jacob Bibliophile (Paul Lacroix), *Iconographie Moliéresque*, 1872, 5.

² Henri Bouchot, *Un portrait de Molière, signé par Mignard*.—«*Gazette des Beaux-Arts*», 1 décembre 1892, 3 par., VIII, 506—515.

³ В каталоге выставки 1915 г. портрет значился под № 79.

⁴ Henri Lavoix, *Les portraits de Molière*.—«*Gazette des Beaux-Arts*», 1872, 2 par., V. Ср. также Emile Dacier, *Le musée de la Comédie-Française*, 1905, 26—32.

⁵ Jacob Bibliophile, *op. cit.*, 2, 3, 6.

⁶ *Ibid.*, 3—11.

⁷ Ср. Pierre Marcel, Charles le Brun, 1909.

⁸ Исследователи лебрёновского творчества не занимались этим вопросом совсем; исследователи мольеровской иконографии делают сообщения не достаточно надежные и убедительные. У Жакоба Библиофила (Поля Лакруа), *op. cit.*, картина, изображающая Мольера с гением (собрание Парижской ратуши), на странице XVII атрибутирована Ш. Лебрёну, а на стр. 6, в перечне мольеровской иконографии, значится под именем П. Миньяра, что явно невозможно,—подобные композиции не в характере миньяровской манеры.

⁹ Jacob Bibliophile, *op. cit.*, 3, 6.

¹⁰ А. Сомов, *Каталог картинной галереи Эрмитажа*, СПб. 1908, ч. III, 95; Louis Réau, *Catalogue de l'art français dans les musées russes*, P., 1929, 89, № 624.

¹¹ «*Le livre de Raison du peintre Hyacinthe Rigaud*», publié avec une introduction et des notes par J. Roman, P., 1919, Henri Laurens, éditeur, I, 94, II, 95.