

ХУДОЖНИК ГЮБЕР И ВОЛЬТЕР

Публикация В. Левинсон-Лессинга

В Историческом музее в Москве хранится портрет Вольтера, не привлекавший до настоящего времени внимания исследователей, нигде не воспроизводившийся и мало кому известный (см. табл. перед стр. 945). Портрет этот, правда, был выставлен в 1905 г. на Историко-художественной выставке портретов в Таврическом дворце, но остался совершенно незамеченным в огромной массе выставленного материала. Едва ли приходится особенно этому удивляться, тем более, что чисто живописные достоинства портрета не настолько высоки, чтобы непосредственно, помимо иконографической стороны, приковать к себе зрителя. Было бы, однако, несправедливо чрезмерно снижать его художественное значение. Он писан уверенной и умелой рукой, хотя и не искусенной во всех тонкостях живописного ремесла. Художник не сумел извлечь ни особого богатства оттенков, ни особой звучности тона из одежды, но он отлично овладел сложной формой шапки и сумел придать живописное очарование игре ее извилин. Довольно поверхностно скользя по деталям формы и не проявляя ни особой тщательности, ни разнообразия в моделировке отдельных частей лица, он в то же время умело и точно набрасывает их основной рисунок и убедительно передает характерные структурные элементы, определяющие общий облик. Портрет не производит впечатления писанного непосредственно с натуры. Искренность и простота, с которыми художник подошел к модели, в соединении с живостью ее характеристики говорят, однако, за то, что он достаточно хорошо знал эту модель.

Имя автора этого анонимного портрета оставалось до сих пор неизвестным. Довольно скудные внешние данные (до поступления в Исторический музей портрет находился в московском Архиве министерства иностранных дел, куда был пожертвован М. Н. Галкиным-Врасским, получившим его по наследству от своего деда, Н. Ф. Врасского) не дают возможности до конца проследить его историю и с документальной точностью установить это имя. Разрешение этой задачи не представляет, однако, сколько-нибудь значительных трудностей. Имя автора портрета напрашивается само собой при первом же беглом взгляде. Оно подсказывается и живописной манерой, и характерным, знакомым по другим работам, типом Вольтера. Всё в этом произведении говорит за то, что оно исполнено Жаном Гюбером, близким приятелем и неутомимым изобразителем фернейского патриарха. Это убеждение находит опору и в приведенных выше соображениях. Наконец, жизнь Вольтера фернейского периода известна нам в таких подробностях, что было бы трудно предположить, чтобы не сохранилось никаких данных о писанном с него портрете, если бы этот портрет был создан каким-нибудь заезжим живописцем или же по какому-нибудь специальному поводу. Исключения крайне редки и относятся к работам, не имеющим документального или художественного значения.

Среди многочисленных изображений Вольтера, созданных Гюбером, портреты маслом крайне редки. Художественное наследие Гюбера, правда, еще далеко не полностью приведено в известность, но среди дошедших до нас его произведений можно назвать только один портрет в собственном смысле слова, не считая рисунков. Этот портрет, изображающий Вольтера в чепце, был найден в 80-х годах прошлого столетия в очень плохом состоянии на чердаке замка Коппе, принадлежавшего Неккерам, с кото-

рыми Гюбер был связан узами тесной дружбы. В этих условиях находка еще одного портрета работы Гюбера является, несомненно, ценным обогащением иконографии Вольтера. Чрезвычайно важным было бы выяснение времени и обстоятельств его создания. В настоящее время я могу высказать в этом направлении только некоторые предположения. Уже отмеченная редкость живописных портретов в творчестве Гюбера позволяет отнести к нашему портрету единственное, насколько мне известно, упоминание подобного портрета в современном ему документе, в особенности принимая во внимание, что упоминаемый портрет попал в Россию.

Е. Р. Дашкова рассказывает в своих «Записках», что во время своего первого заграничного путешествия в 1771 г. она познакомилась в Женеве с Гюбером. Во вторую свою поездку она снова встретилась с ним в Женеве в 1780 г. «Этот замечательный своим умом и способностями человек,—пишет Дашкова,—питал ко мне искреннюю дружбу; он подарил мне написанный им портрет Вольтера, и мы расстались самым сердечным образом». Дальнейшие следы подарка Гюбера Дашковой теряются. Он не упоминается в составленной после смерти Дашковой описи ее движимого имущества, подробно перечисляющей все принадлежавшие ей картины и портреты. Возможно, что он был, в свою очередь, подарен кому-либо Дашковой,—известно, что она часто одаривала своих друзей. Остается ждать случайной новости, которая позволит установить происхождение портрета, оказавшегося во владении Врасских. Едва ли, однако, возможно предположить, что в Россию мог попасть до 1814 г. (год смерти Н. Ф. Врасского) еще один портрет Вольтера работы Гюбера, нигде не упоминаемый.

Высказанное мною предположение о происхождении нашего портрета не разрешает, однако, еще вопроса о времени его написания. Он был подарен Дашковой почти два года спустя после смерти Вольтера. Это объясняет нам, почему Гюбер подарил Дашковой такое изображение Вольтера, которое было лишено всякого намека на шарж. Маловероятно, хотя эта возможность и не вполне исключена, что он был создан в это же время—по памяти и на основании более ранних зарисовок. Столь хорошо знакомое нам лицо Вольтера в старости так мало менялось на протяжении последних пятнадцати лет его жизни, что на основании анализа самого портрета трудно приурочить его к определенной дате. Черты лица в нем менее подчеркнуты и заострены, чем в изображениях Гудона, и оно кажется, в особенности на первый взгляд, более молодым. Впечатление большей округлости и мягкости в значительной мере определяется, однако, надвинутой до самых бровей шапкой, прикрывающей характерный высокий лоб, и окаймляющими лицо кудрями парика и жабо, скрывающим сухую, жилистую шею. Сказалась здесь отчасти и отмеченная выше некоторая суммарность трактовки. Относительная молоджавость облика Вольтера на нашем портрете бросается в глаза и при сопоставлении с портретом, написанным в 1769 г. бельгийским художником Фассеном. Эта скромная работа небольшого художника (находится в частном собрании в Льеже), благодаря своей непритязательности и убеждающей искренности, является, безусловно, одним из ценнейших документов иконографии Вольтера. Художник тщательно фиксировал внешний облик модели, не пытаясь ее интерпретировать, не пытаясь проникнуть в то, что скрывается за предстоящими непосредственному и поверхностному наблюдению чертами. С натуралистической точностью изображает он тщедушную фигурку сидящего в кресле Вольтера в затасканном халате и колпаке, с пунктуаль-

ной тщательностью передает изборожденное морщинами лицо с глубоко посаженными маленькими глазками и большим мясистым носом и сморщенную старческую шею. Но холодный наблюдающий взгляд и плотно сложенные на груди руки придают хилой старческой фигурке решимость и энергию. При этом явственно ощущаешь, что этот контраст внутренней силы и физической дряхлости явился не итогом толкования художником образа, а непосредственно вылился из принятой моделью позы во время работы над портретом.

В нашем портрете эта внутренняя энергия, насыщенность большой жизненной силой, упорно сопротивляющейся подтачивающему действию времени, является доминирующей чертой. Художник пошел, однако, не по линии усиления контраста; он построил свой образ Вольтера не на противопоставлениях, а на подчинении противостоящих моментов тому, что в его восприятии было главным и типичным. Он преобразует лицо модели, заставляет его казаться более молодым и в этом стремлении передать то основное впечатление, которое создавалось у людей, близко соприкасавшихся с Вольтером, невольно,—а может быть, и умышленно—бегло скользит по тем чертам, которые характеризуют старость. Это стремление подчеркивать в образе Вольтера его неиссякаемую энергию, вечную юность чувств и действий пронизывает все творчество Гюбера. Оно очень ярко сказалось, в частности, и в выборе тех тем, на которых Гюбер построил написанную им для Екатерины II серию сцен из жизни Вольтера, находящуюся в Эрмитаже. Приемы характеристики, которыми он пользуется здесь, правда, часто расходятся с теми, которые мы отметили в нашем портрете. Это вытекало, прежде всего, из поставленной задачи.

В письме к Гудону, которого он благодарил за присылку ему в подарок бюста Вольтера, Гюбер говорит о себе, что «проведя двадцать лет вместе с оригиналом и глубоко запечатлев его в своем сознании, он пытался передать скорее его характер, чем его черты...». Он использовал для этого все многообразие способов художественного выражения, которыми он владел, начиная от кисти и карандаша и кончая вырезыванием из бумаги. «Если вы видели Гюбера,—писал Вольтер г-же Дю Деффан,—то он сделает ваш портрет; он изобразит вас пастелью, маслом, меццо-тинто; он нарисует вас при помощи ножниц на игральной карте...». Путь, которым шел Гюбер к овладению характеристикой сложной личности Вольтера, не был путем чистого живописца. Выбор мотива и занимательность изложения захватывали его, в сущности, гораздо больше, чем чисто живописные задачи. Сложная и противоречивая натура Вольтера являлась постоянным объектом его изучения. Художественное наследие Гюбера показывает, что его усилия были направлены не на создание законченного, синтетического образа, а сосредоточивались почти исключительно на передаче отдельных элементов характеристики. Выражая в упоминавшемся уже письме к Гудону свое восхищение его произведением, он пишет, что считает эту работу наиболее замечательным из его шедевров «не только потому, что ему известны все связанные с ним трудности, но и потому, что в этом лице требовалось передать значительно больше, чем во всяком другом». Сознание этих трудностей, несомненно, отразилось в том, что он фиксировал в многочисленных набросках результаты своих наблюдений, но не пытался объединить свои впечатления, не решался заключить многообразие характеристики в законченную и всеобъемлющую форму. Художественное чутье, вероятно, подсказывало ему, что размеры и ха-

ракетер его дарования ставили ему определенные пределы в этом направлении. К тому же, он слишком близко и слишком часто видел Вольтера. Великий человек предстал перед ним в своем каждодневном обиходе, со всеми своими слабостями, причудами и капризами, сквозь сложный узор которых не всегда было легко разглядеть основные очертания его многогранного облика. Гюбер был своим человеком в доме Вольтера, и это неизбежно создавало известное нарушение перспективы. Он чувствовал масштаб фигуры, но не мог отойти на достаточное расстояние, чтобы охватить ее целиком единым взглядом. Редкость живописных портретов в творчестве Гюбера является поэтому не случайным явлением, а коренится непосредственно в направленности его исканий. Он избирал менее ответственные, более гибкие формы выражения. Беглый этюд и живой, остроумный анекдот позволяли легче овладеть многообразием и сложностью характеристики, чем тщательная живописная проработка формы. Гюбер был, прежде всего, блестящим и остроумным рассказчиком; об этом говорят не только его художественные работы, но и воспоминания его современников, наслаждавшихся его беседами. Поэтому он облек свои художественные высказывания в форму своеобразного живописного дневника, при перелистывании которого из беглых зарисовок, из отдельных штрихов, из мелких эпизодов складывается, шаг за шагом, та характеристика, которую он не решился дать в более лаконичной и обобщающей форме портрета. Показательно в этом отношении, что Гюбер дал награвировать на двух листах несколько десятков своих зарисовок головы Вольтера, как бы подчеркивая этим, что только их совокупность даст о ней цельное представление.

Упомянутый уже портрет в замке Коппе, запечатлевший облик философа в определенный момент его жизни, легко укладывается в один ряд с этими работами. Совершенно иное место занимает портрет Исторического музея. Мы не знаем, как относился сам Гюбер к этой работе, но из того, что он подарил его Дашковой после смерти Вольтера, можно с полным правом вывести заключение, что он рассматривал его, как известный итог, как своего рода окончательное суждение, которое сложилось у него, может быть, и значительно раньше этого времени, но которое он охотно прокламировал теперь во всеуслышание. Допустимо предположить, что он сознательно стремился при этом к тому, чтобы портрет попал именно в Россию—не только потому, что там шло накопление вольтеровских реликвий, но, прежде всего, так как там находилась исполненная им при жизни Вольтера серия картин, которую он мог не захотеть оставлять теперь единственным памятником своих отношений с великим человеком. Но отбросим все эти предположения, как бы ни казались они убедительными. Мы вполне можем ограничиться одним непосредственным впечатлением от портрета, чтобы признать за ним значение своего рода художественного резюме взаимоотношений писателя и художника. В этой связи он представляет для нас двойной интерес. Взаимоотношения эти, развивавшиеся на протяжении двадцати с лишним лет, были теснее и глубже, чем это кажется при поверхностном знакомстве с творчеством художника, специализировавшегося на шуточных, слегка шаржированных изображениях фернейского отшельника. Вольтер раздражался на эти шутки, называл Гюбера карикатуристом, но, тем не менее, сохранял с ним дружеские отношения до самой смерти, так как чувствовал, что за этими насмешками кроется глубокая и искренняя привязанность.

Едва ли удастся когда-нибудь проникнуть в самую глубь этих отношений,—для этого не имеется, к сожалению, достаточно материала,—но не подлежит сомнению, что они отличались большей содержательностью, чем это может казаться на основании одних лишь художественных произведений Гюбера. Об этом говорят не только длительность и прочность отношений, свидетельствующих о том, что Гюбер обладал качествами, которые внушали уважение Вольтеру. Отзывы современников и отчасти скудное литературное наследие самого Гюбера характеризуют его, как человека незаурядного ума и широкой культуры. Художественное творчество для Гюбера—любителя-дилетанта, занимавшегося искусством исподволь, в часы досуга, а не профессионала-художника—было в значительной мере забавой и развлечением, а не основным содержанием жизни. Оно придавало приятную остроту его отношениям с Вольтером, не исчерпывая их, однако, и служа скорее источником размолвок, чем сближения, несмотря на все попытки Гюбера убедить его в том, что оно является действенным орудием пропаганды его славы. Гюбер стойко выдерживал все нападки Вольтера, клеймившего его карикатуристом и пасквильантом, и оставался верен до конца надетой им маске шута при короле философов и писателей. Но в этой форме отношения художника и его модели строились только одной своей стороной, обращенной к внешнему миру. Великий актер Вольтер, конечно, отлично понимал, что это игра, хотя не находил в ней особого удовольствия. Превосходной иллюстрацией тех отношений, которые этой игрой маскировались, служит наш портрет. Таким спокойно сосредоточенным, полным внимания, без тени рисовки приходилось видеть Вольтера, вероятно, одним лишь близким друзьям в минуты беседы. Вольтер не позирует перед собеседником, не наслаждается тонким остроумием собственного рассказа. Так мог он выгладеть в обществе Даламбера и Кондорсе, обсуждая статью для Энциклопедии. Этот портрет достойно венчает собой созданную Гюбером серию изображений Вольтера «в халате и туфлях», внося в нее необходимую поправку. Но в то же время он дает нам интимный облик философа, который должен занять в нашем представлении место рядом с портретом Латура, запечатлевшим автора «Орлеанской девственницы», и статуей Гудона, увековечившей образ вождя.

Художественная неравноценность этих произведений едва ли может служить препятствием для такого сопоставления. Гюбер писал Вольтеру по поводу неудачной статуи Пигаля: «Умение схватить сходство не всегда является уделом великих скульпторов; оно свойственно маленьким чувствительным существам—женщинам, детям и мне». Судя по отзывам современников, Гюбер был прав. Но проблема сходства, как он сам же выразился об этом в письме к Гудону, заключалась для него не столько в верности чертам, сколько в верности характеру. Он пытался найти ее разрешение в течение всей своей жизни и, как он сам пишет об этом в том же письме, «остался неудовлетворенным всеми попытками, которые делались в этом направлении». По сделанному там же признанию, разрешить ее полностью удалось одному Гудону. Бюст Гудона, говорит он, «не только всецело осуществляет мои идеи, но значительно их превосходит. Вы вернули его вашим друзьям и вы дарите его потомству, так как можно говорить сколько угодно о том, что сходство имеет мало значения для тех, кто никогда не видел оригинала, но те, кто по сочинениям Вольтера уловят его дух, узнают его в вашем произведении, благодаря непре-

одолимой силе заключенной в нем истины». Было бы, несомненно, тривиальностью подчеркивать правоту Гюбера в оценке произведения Гудона. Едва ли кто другой из великих людей так неразрывно связан в нашем представлении со своим художественным воплощением, как Вольтер с образом, созданным Гудоном. Но для нашей оценки портрета важно, что указание Гюбера на общность тенденций находит несомненное подтверждение при сопоставлении его с произведением Гудона. Ценно при этом то, что он создан независимо от последнего. Если бы дело ограничивалось только общностью характеристики, значение нашего портрета было бы, конечно, невелико и ограничивалось бы, в сущности, лишь подтверждением иконографической ценности произведений Гудона, в чем едва ли имеется необходимость. Но он, несомненно, вносит некоторые новые черты в тот облик, который складывается из работ Гудона. Вольтер Гудона—Вольтер предсмертного триумфа в Париже, последняя вспышка яркой и острой мысли в разрушенном теле, мысли, способной существовать и действовать и после смерти. Вольтер гюберовского портрета насыщен не только мыслью, но и волей, и полон жизненных сил. В нем чувствуются громадная жизнеспособность и темперамент бойца. И то, что эти черты запечатлены в интимном портрете, исполненном художником, знавшим Вольтера так близко, придает этому портрету неоспоримую ценность, как иконографическому документу.

Значение его в этом отношении не умаляется тем, что он не писан непосредственно с натуры. В основе его частично лежат зарисовки, вероятно, довольно многочисленные, но почти не приведенные в известность. Что эти зарисовки делались с натуры, подтверждается одной из картин эрмитажной серии, на которой художник изобразил самого себя рисующим Вольтера, играющего в шахматы. Наброски эти не были, однако, подготовительными рисунками в собственном смысле слова, и решающая роль в создании портрета принадлежала не им, а тому материалу, который годами откладывался в памяти художника. «Фигура Вольтера,—говорит в своих мемуарах Мармонтель, посетивший Вольтера в 1759 г.,—так живо запечатлелась в его воображении, что он изображал его в его отсутствие совершенно так же, как и имея его перед собой размышляющим, пишущим, действующим и во всех возможных позах». Эту исключительную зрительную память Гюбер изощрял в искусстве вырезывания силуэтов, которым он владел с поразительным мастерством. Для любительства Гюбера характерно, что он уделил столько внимания отрасли, лежащей, собственно, за пределами чисто профессионального искусства, которую он, однако, сумел поднять на большую художественную высоту. Эти вырезки и создали известность Гюберу, которого современники обычно называют «le grand découpeur de Genève». «Он настолько привык вырезать силуэты Вольтера,—рассказывает Гримм,— что он вырезывал их, держа руки за спиной; или же, обходясь без помощи ножниц, он разрывал руками карту и давал вам готовое изображение фернейского патриарха».

Из этих работ Гюбера, расходившихся по всей Европе, до нас дошло очень немного. Значительное число их, несомненно, должно было сохраниться и, вероятно, продолжает мирно покоиться в забытых альбомах и папках. А между тем, этот материал мог бы составить весьма любопытную галерею портретов Вольтера. Не подлежит сомнению, что подобные вырезки должны были попасть и в Россию в XVIII в., и можно надеяться, что кое-что из них найдется в музеях, библиотеках и архивах СССР. Ведь

всего лишь в последние годы удалось обнаружить или, точнее говоря, опознать и только-что рассмотренный нами портрет и целую серию картин, поступившую в 1934 г. в Эрмитаж.

История этой серии подробно рассказана в недавно опубликованной мною статье. Я ограничиваюсь здесь, поэтому, лишь краткими сведениями, служащими своего рода сопроводительным текстом к воспроизведениям этих картин в настоящем издании (см. т. I, табл. перед стр. 49, 65, 81, 97, 113, 129, 145, 161, 177).

Сохранившиеся в «Литературной корреспонденции» Гримма и Дидро и других литературных источниках XVIII в. указания на то, что Гюбером была написана для Екатерины II серия картин на сюжеты из жизни Вольтера, уже давно обратили на себя внимание и побудили Ж. Денуартера еще в 1876 г. заняться их разысканием, не увенчавшимся, однако, успехом. Столь же безуспешны были и попытки В. В. Стасова, попытавшегося продолжать эти поиски. Картин не оказалось ни в Эрмитаже, ни во дворцах, и даже старые описи не сохранили о них никаких сведений. Они исчезли столь бесследно, что среди европейских специалистов стала прочно укореняться неизвестно кем созданная легенда, что картины погибли во время пожара Зимнего дворца в 1837 г.

Октябрьская революция, сделавшая достоянием трудящихся художественные сокровища, ревниво оберегавшиеся от посторонних взоров их прежними владельцами, извлекла на свет и затерянные картины Гюбера, украшавшие одну из гостиных в алушкинском дворце Воронцовых. Прошло, однако, еще больше десяти лет, прежде чем удалось отождествить их с исчезнувшей серией. Основанием для этого отождествления послужило совпадение сюжетов четырех из этих картин с картинами, упоминаемыми в «Литературной корреспонденции» и в перелиске Екатерины II с Гриммом. Остается все еще невыясненным, когда и в силу каких обстоятельств картины попали во владение Воронцовых.

Первое упоминание об этих работах Гюбера мы находим в 1769 г. в заметке, помещенной в «Литературной корреспонденции», в которой Гримм сообщает, что Гюбер решил отныне посвятить себя живописи и послал в качестве пробы Екатерине II картину, изображающую прием императорского посольства в Ферне. Инициатива в создании серии или, по крайней мере, в предназначении ее Екатерине II, по видимому, принадлежала Гримму, через которого шли в дальнейшем все сношения Екатерины II с Гюбером. Но Екатерина была первое время, как будто, убеждена в том, что в этом принимал непосредственное участие сам Вольтер. Она лишь тогда поняла, что художественные упражнения его приятеля не доставляли ему никакого удовольствия, когда Вольтер обошел молчанием ее восторженные замечания по поводу полученных ею двух картин, которые она сочла его подарком. Сам Гюбер, по словам Гримма, остался в неведении относительно судьбы посланных им картин. Этим, вероятно, объясняется, в значительной мере, и медлительность его в продолжении работы, на которую Екатерина жаловалась Гримму. Серия была закончена им только в 1775 г. В процессе работы состав ее подвергся частичным изменениям. По крайней мере, в числе картин, привезенных Гюбером в 1772 г. в Париж, имелись две—«Вольтер среди друзей» и «Вольтер среди крестьян»,—которые не были посланы в Петербург. С нетерпением ожидавшиеся Екатериной картины, интерес к которым непрерывно подогревался Гриммом и в личных письмах к Екатерине и в заметках, появ-

лявшихся время от времени в «Литературной корреспонденции», не вызвали в ней, однако, большого восторга. «По приезде в Царское село я нашла эти картины в довольно темном и исключительно холодном помещении,—писала она Гримму в январе 1776 г.—Я была поражена и разразилась смехом только при виде пробуждения патриарха; живость его характера и нетерпеливость воображения не дают ему возможности делать одновременно только одно дело. Брыкающаяся лошадь и Вольтер, который ее укрощает, также очень хороша; развлечение в кабриолете также мне понравилось...». А через несколько месяцев она сообщает ему: «Мы устроим судьбу великого Гюбера, когда вы приедете, но его картины не произвели никакого впечатления в темноте на меня и при большом свете на принца Генриха...».

Достоин внимания, что картины не вошли в состав описи картин, находившихся во дворцах в 1783 г.,—не следует ли из этого, что они уже в то время покинули их стены? Этого мы не знаем, но следы их теряются до начала 900-х годов, когда они оказываются в Алушке. Не знаем мы и точного числа картин, посланных Гюбером, но среди девяти картин, найденных в Алушке, не оказалось «Приема посольства в Ферне».

Ряд наших картин открывается «Утром Вольтера». Это наиболее популярное произведение художника, известное еще в двух повторениях (в Женеве и в Париже, в музее Карнавале) и получившее сразу же широкую известность. Вольтер изображен в тот момент, когда он только-что вскочил с постели и, стоя посреди комнаты в ночной рубашке, с ночным колпаком на голове, натягивает на себя штаны, подпрыгивая на одной ноге, и в то же время диктует своему секретарю, сидящему справа от него за письменным столом. Эта в основе своей безобидная шутка едва не расорила ее автора с Вольтером, так как некий ловкий гравер награвировал ее без ведома художника и снабдил свое произведение грубыми и плоскими стихами. Вольтер отомстил Гюберу в своем «Послании к Горацию», назвав его пасквилянтом и обвинив его в том, что он забавлялся на его счет, пока он полуживой лежал в постели. Примирение состоялось довольно быстро. «Я вам говорил сотни раз, что я знаю точно ту дозу смешного, которая нужна вашей славе»,—писал ему Гюбер в пространным ответе.

«Падкость публики на всё, что хорошо или дурно вас изображает, заставляет меня постоянно быть к вам неучтивым. Я поддерживаю ее идолопоклонство моими картинами, и мой вольтеризм неизлечим... Всегда делали карикатуры на верховное существо... Подражайте господу богу, который только смеялся над этим...».

Вольтера раздражала в этом произведении, прежде всего, характеристика его внешнего облика. Художники, правда, всегда его огорчали. «Разве стоит труда писать меня, чтобы делать меня таким безобразным?»—говорил он своему секретарю Коллини. Денона он упрекал в том, что тот сделал его похожим на искалеченную обезьяну. Но он отлично отдавал себе при этом отчет в том, что его фигура невольно давала для этого повод, и откровенно восклицал, обращаясь к Пигалю, лепившему его статую:

Que ferez vous d'un pauvre auteur
Dont la taille et le cou de grue
Et la mine très peu joufflue
Feront rire le connaisseur?

Поэтому он и здесь готов был с этим примириться, хотя и писал Екатерине: «Мадам, ваша птица, которую зовут фламинго, довольно похожа

на те карикатуры, которые мой друг г. Гюбер сделал на меня: он снабдил меня ногами и даже шеей этой белой цапли.

Хуже было то, что, подчеркивая его нетерпеливый, полный кипучей энергии темперамент, художник не считался ни с его возрастом, ни с его болезнями. Однако, друзья Вольтера склонны были видеть в этой сцене не столько шарж, сколько правдивое изображение утреннего времяпровождения патриарха. Для Гримма эта сцена — «истинная и историческая правда». И при всей ее гротескности, приходится согласиться с тем, что она отлично передает ту неутолимую жажду работы, ту одержимость творчеством, которая так тяжело отражалась на его секретарях. «Казалось, что труд был необходим для его жизни. Большую часть времени мы работали от восемнадцати до двадцати часов в день», — рассказывает в своих воспоминаниях Ваньер. — «Он спал очень мало и заставлял меня вставать несколько раз в течение ночи. Когда он сочинял театральную пьесу, он был, как в лихорадке. Его воображение его мучило и не давало ему ни малейшего покоя... Он диктовал свои письма, свои сочинения в прозе и даже небольшие стихотворения с такой скоростью, что я очень часто вынужден был просить его остановиться, не будучи в состоянии записывать за ним. Он даже читал диктующему».

Бурная интродукция «Утра» сменяется в нашей серии идиллическим, скромным «Завтраком» — выпиваемой на-ходу чашкой кофе, которую ему подносит кокетливая горничная мадам Дени — «прекрасная Агата», как ее называл Вольтер. Для Гюбера этот момент — не просто эпизод из домашней хроники, но тоже черточка в характеристике того человека, про которого Ваньер говорил, что «он не допускал никаких излишеств, кроме как в работе... Когда он работал, его часто приходилось предупреждать, что он ничего не ел. У него не было установленного часа ни для принятия пищи, ни для отхода ко сну, ни для вставания...».

Без всякого намека на шарж задумана и исполнена и третья картина нашей серии, изображающая Вольтера играющим в шахматы со своим вечным партнером, отцом Адамом, состоявшим при нем своего рода «чиновником особых поручений» и служившим любимой мишенью его насмешек. В задуманной Гюбером хронике игре в шахматы, действительно, следовало отвести особое место. Сам Вольтер говорил, что он «употребил на шахматы, пожалуй, больше времени, чем на какое-либо дело».

Одной из наилучших по живописи картин нашей серии следует признать ту, на которой Вольтер изображен в тот момент, когда он указывает садовнику место для посадки деревца. Очарователен пейзаж, весь пронизанный легким, прозрачным светом, мягко обрисовывающим характерный силуэт Вольтера. Здесь он в своей любимой стихии, среди тех «садов Эпикура», которыми он готов был гордиться перед самим Горацием. Но и здесь наслаждение и отдых — не в пассивном созерцании, а в упорном и настойчивом труде. Невольно вспоминаются те письма, в которых он говорит: «Я засадил свыше 20 000 футов деревьями, которые я выписал из Савойи; почти все они погибли. Я четыре раза обсаживал большую дорогу орешником и каштанами, три четверти из них погибли, но и это меня не напугало. Как бы я ни был стар и немощен, я буду сегодня сажать, уверенный в том, что завтра умру. Другие этим воспользуются».

В хозяйстве Вольтера-помещика лошадям уделялось едва ли не столько же внимания, как садоводству и древонасаждению. Неудачи Вольтера на коннозаводческом поприще служили предметом развлечения друзей

и неоднократно были использованы Гюбером. Не приходится удивляться тому, что и в нашей серии нашлось место для Вольтера, укрощающего коня, и для Вольтера, отправляющегося на верховую прогулку. Правда, разезжал он по своим владениям, обычно, в той коляске, которая изображена Гюбером ожидающей Вольтера, увлеченного посадкой деревьев, а в Женеву ездил не иначе, как в огромной старомодной карете. Но в плане той характеристики, которую набрасывал Гюбер, эти моменты были излишни и даже вредны. Он предпочел Вольтера в кабриолете— в том самом кабриолете, в котором он поехал однажды навестить своего врача, знаменитого Троншена, и, напуганный тем, что встретился с ним по дороге, послал ему на следующий день записку: «Зрелище молодого педанта семидесяти лет, правящего кабриолетом, встречается не ежедневно, мой дорогой эскулап. Я поправился и должен был вам кое-что сказать, у меня не было лошадей для кареты, и я решил поехать вас навестить, как молодой щеголь. Не выводите из этого жестоких заключений, что я чувствую себя обладающим здоровьем и т. д. Не клеветайте на меня и любите меня...». Гюбер всегда был готов «клеветать» на его здоровье, и эпизод, очевидно, пришелся ему особенно по душе, так как он повторял его дважды. Но он был непрочь задеть и кокетство Вольтера—он заставил наехать его на камень, с которого его с трудом stalkивает конюх.

Полной загадкой остается последняя картина нашей серии, на которой Вольтер изображен стоящим на коленях, с воздетыми руками перед каким-то юношей, в окружении еще нескольких фигур. В этой фантастической сцене, которую не удастся пока связать с определенным эпизодом из жизни Вольтера, чувствуется театральность, и ее хотелось бы поставить в связь с увлечением Вольтера домашними представлениями, которые неоднократно служили темами для насмешек Гюбера.

Такова картина домашней жизни Вольтера, набросанная его близким приятелем. Те, кто хотел бы найти в ней отражение событий, волновавших Вольтера в последние годы его жизни, испытают несомненное разочарование и не преминут упрекнуть художника в бедности воображения, пустоте интересов и даже в принижении образа Вольтера. Это едва ли справедливо. Ограничивая себя узкими рамками, строя на мелких эпизодах характеристику Вольтера-человека, каким он раскрывался в своей повседневной жизни, художник трезво учитывал свои силы и мудро очерчивал пределы живописного повествования. Будем благодарны ему за то, что, вместо сухого перечня событий, он дал нам живой образ одного из тех людей, самые мелочи жизни которых продолжают сохранять свой аромат, несмотря на то, что их фигура далеко переросла рамки своей биографии. Образ Вольтера так четко и законченно отлился в форму, созданную Гудоном, что иногда тревожит опасение, что, при всей его проникновенности и предельной выразительности, он способен претвориться в нашем восприятии в застывшую каноническую схему. Если произведения Гюбера смогут хотя бы отчасти помочь нам противостоять этому окостенению и оживить в нашей памяти тот противоречивый и непостоянный облик Вольтера, который рисуется нам из его писем и воспоминаний современников, то им, бесспорно, будет принадлежать одно из первых мест в его иконографии. Не следует ли оценить, поэтому, как счастливую игру истории, то, что они оказались соединенными в одном зале с работами Гудона в том самом городе, которому суждено хранить в своих стенах библиотеку и рукописи Вольтера?