

Елена Владимировна Ровенко

rovenko-lena@mail.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки, старший научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Assoc. Prof. Elena V. Rovenko, Ph.D.

rovenko-lena@mail.ru

Associate Professor of the Foreign Music History Department, Principal Researcher of the Scientific Research Center of Historical Musicology of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory

«Cher Chopin»: о роли композитора в жизни и творчестве Э. Делакруа

Аннотация

Плодотворное общение и дружба Ф. Шопена и Э. Делакруа не раз становились предметом изучения. В статье предпринимается попытка ответа на вопрос о глубине воздействия эстетических суждений композитора на художника и о степени влияния Шопена на само искусство Делакруа. Материалом служат вербальные тексты мастеров и их произведения.

Ключевые слова

Шопен, Делакруа, Данте, Моцарт, Теофиль Квятковский, романтизм, музыкальность живописи

“Cher Chopin”: On the Importance of the Composer for E. Delacroix’s Life and Oeuvre

Abstract

Fruitful communication between F. Chopin and E. Delacroix has most often been the subject of scientific research. The article is aimed to reveal certain new details in the history of their friendship, specifically, try and find an answer to the question about how profound was the impact of aesthetic concepts and statements of the composer on the artist and the degree of influence of Chopin on Delacroix’s art per se. The material used for research includes verbal texts of the masters and their works.

Keywords

Chopin, Delacroix, Dante, Mozart, Teofil Kwiatkowski, Romanticism, musicality of painting

Введение

О дружбе Шопена и Делакруа упоминает в том или ином контексте всякий, кто интересуется личностью и творчеством музыканта или живописца. Так, некоторые аспекты этого творческого общения (в основном — фактологический) затронул в своей обширной монографии о Шопене М. Томашевский [14, 14, 81, 89-94, 97, 98, 100, 101, 103, 108, 109, 113-118, 127, 128, 160, 555, 557-559]. В главе о Шопене, написанной К. В. Зенкиным для учебника, адресованного музыковедам, приводятся и комментируются те суждения композитора, которые особенно впечатлили Делакруа, и которые он бережно записал в Дневнике [6, 36-37]. Существует несколько специальных исследований, посвященных взаимоотношениям мастеров; все они принадлежат Юлиушу Стажиньскому (Juliusz Starzyński). Прежде всего, стоит назвать его монографию «О романтическом синтезе искусств. Делакруа, Шопен, Бодлер» («O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire», 1965) [45], где детально рассматриваются в том числе работы Делакруа, на которых изображен Шопен или которые Шопен знал, а также затрагивается проблема стилистических и эстетических корреляций между творениями художника и композитора. Стажиньский постоянно проводит мысль о возможных соответствиях произведений Делакруа и Шопена, созданных в 1840-е годы. Не проходит исследователь и мимо взаимоотношений обоих мастеров с Жорж Санд, анализируя работы Делакруа, в которых запечатлен облик писательницы, а также сверяя собственные выводы о характере данных взаимоотношений с мемуарами романистки. Более доступна (поскольку издана на французском языке) небольшая работа «Делакруа и Шопен» («Delacroix et Chopin», 1962) [44]: она представляет собой в принципе концентрированное изложение материала о Шопене и Делакруа из уже упомянутой монографии. Нетривиальный ракурс рассмотрения искусства как композитора, так и художника предложен Стажиньским в статье «Делакруа, Шопен и романтический орфизм» (1975) [13], выпущенной на русском языке.

Если Стажиньский стремился показать в основном влияние Шопена на Делакруа, то Жан-Жак Айгельдингер (Jean-Jacques Eigeldinger) предпринял любопытную попытку трактовки Прелюдии Шопена ор. 45 как своеобразного перевода, скажем так, «на язык звуков» концепции рефлексов (которыми цвета в живописи, взаимодействуя, обогащают друг друга), предложенной Делакруа (статья «Шопен и “голубой тон”. Интерпретация Прелюдии ор. 45» — «Chopin i błękitny ton. Interpretacja Preludium op. 45», 1997 [27]). В качестве отправного пункта для своих размышлений Айгельдингер избирает воспоминания Жорж Санд о разговоре между ней, ее сыном Морисом, Делакруа и Шопеном о колористических закономерностях в живописи. Отчасти сходные проблемы были затронуты в недавнем докладе Дж. Уокер (Julie Walker), прочитанном в Академии музыки в Клуже в мае 2018 года [46].

Заслуживают упоминания и работы, авторы которых фокусируются на фигуре только композитора или только живописца — но в связи с отношением того или другого к разным видам искусства. Так, в эссе «Любитель музыки прошлого: Эжен Делакруа» Жана-Обри («A Music-Lover of the Past: Eugène Delacroix», 1920) [34] в центре внимания находятся музыкальные вкусы и умения художника; можно отметить и некоторые интересные штрихи к теме «Делакруа и Шопен». Детали отношения композитора к изобразительному искусству раскрывает небольшая, но емкая статья Марии Попшенской (Maria Poprzęcka) «Шопен и изобразительное искусство» («Chopin i malarstwo», 1999) [41]: издание билингвой (польский и английский), с добавлением оригинальных цитат на французском языке, очень облегчает освоение данного материала.

Хотя Шопен не посвящал Делакруа своих произведений, художник, со своей стороны, не раз запечатлевал облик композитора. Испытывая интерес и склонность к разным видам искусства, оба мастера вполне могли испытывать взаимное влияние; во

всяком случае, такая постановка вопроса не кажется нелогичной¹. Насколько глубоко было это влияние? Касалось ли оно творческих принципов обоих мастеров, в частности — их понимания специфики выразительных средств, методов построения композиции и работы с материалом, а также трактовки его мельчайших единиц (звука и мазка или штриха); их взглядов на то искусство, которое было полем их деятельности? Или можно говорить только о некоторых соответствиях, как это осторожно делает Стажинский? Чтобы попытаться ответить на эти вопросы, необходимо определить: 1) роль живописи и живописцев (прежде всего друзей композитора — Теофиля Квятковского и Делакруа) в жизни Шопена; 2) роль музыки вообще и музыки Шопена в частности для Делакруа — как человека и как художника; 3) общие для обоих мастеров черты художественного мышления. Кроме того, стилистику репрезентации образа Шопена в различных работах Делакруа (например: знаменитый портрет 1838 года, так называемый «Плафон Гомера» в библиотеке парижского Люксембургского дворца, карандашный рисунок 1847 года) логично интерпретировать в связи с теми аспектами личности композитора, которые были важны для Делакруа в каждом конкретном случае.

I.

Когда-то, по-видимому, из-за высказываний Жорж Санд (вероятно, точнее, но не столь корректно, сказать: домыслов), сформировался миф, будто у Шопена не было никакого таланта в области изобразительных искусств, и более того: будто бы он не обнаруживал никакого тяготения и к живописи как таковой, и к живописи своего друга — Делакруа — в частности. В поздней книге «Impressions et souvenirs» («Впечатления и воспоминания», 1873), то ли полагаясь на свою ненадежную память², то ли сознательно стремясь обесценить взаимообогащающее общение между мастерами искусства, то ли уверовав в непогрешимость своих представлений о других людях, писательница позволила себе следующее замечание о Шопене: «Он обладает бесконечным умом, пронизательностью и остроумием; но он ничего не понимает в живописи и скульптуре. Микеланджело приводит его в трепет. Рубенс вызывает дрожь»³ [43, 80-81]. И далее: «...Шопен не понимает Делакруа. Он чтит и уважает человека и дорожит им; но испытывает отвращение к живописи. <...> ...когда он смотрит на картину своего друга, он страдает и не может найти ни одного слова. Он музыкант, и только музыкант. Его мысль может найти воплощение исключительно в музыке» [43, 81].

Ныне к приведенному мнению писательницы относятся двояко. С одной стороны, некоторые исследователи (в основном не музыканты) до сих пор некритически верят ей на слово. Так, Мари-Кристина Натта (Marie-Christine Natta) отмечает, насколько Жорж Санд «тонко» («finement») анализирует отношения живописца и музыканта. Исследовательница фактически пересказывает резюме Санд, сетуя на то, что восхищение Шопеном со стороны Делакруа не было полностью зеркальным, и удивляясь, что Делакруа, не будучи способным игнорировать такое положение дел, почему-то не изменяет своей дружбе с «очаровательным гением» («charmant génie»⁴) [37, 407-408]. Даже в книге такого видного исследователя творчества Шопена, как Мечислав Томашевский, заметны колебания по

¹ «Делакруа <...> отстаивал <...> принцип взаимосвязи слов, звуков и красок как в собственном творчестве, так и в трактовке других произведений» [13, 132], — замечает Ю. Стажинский.

² В знаменитом письме Жорж Санд к Войцеху Гжимале (по поводу отношений с Шопеном; прислано из Ноана, в июне 1838 года) она, уверяя, что вообще быстро забывает «плохое и дурных людей», между прочим сама признается: «...памяти у меня не более, чем злопамятства» [15, 388]. Если Жорж Санд искренна в этом признании — то не стоит безоговорочно принимать все ее характеристики и описания, приводимые в воспоминаниях. Если же романистка лукавит, чтобы выглядеть более привлекательной в глазах адресата, — то тем более ее суждение о Шопене имеет смысл подвергнуть сомнению.

³ Здесь и далее все переводы цитат из оригинальных источников сделаны автором настоящей статьи.

⁴ Эта характеристика заимствована из дневника Делакруа, запись от 12 марта 1847 года. Описывая вечер у Жорж Санд, Делакруа замечает: «Милый маленький Шопен [Le bon petit Chopin] подарил нам немножечко музыки [un peu de musique]. Что за очаровательный гений» [26, 364].

вопросу отношения музыканта к современной ему живописи и в частности — к Делакруа. По мнению Томашевского, «содержание и смысл разговоров» между композитором и художником «указывают на то, что между собеседниками должно было существовать определенное взаимопонимание на общей эстетической платформе» [14, 555]; следовательно, «мнение Жорж Санд, будто Шопен в этом диалоге не проявил достаточной восприимчивости к современному искусству, кажется необъективным» [14, 771]. Но при этом ученый задается вопросом, на его взгляд, судя по всему, риторическим: «Нашел ли динамичный романтизм Делакруа отклик у Шопена? Последнее маловероятно; вдобавок как Жорж Санд, так и ее дочь утверждают, что композитор не симпатизировал произведениям художника и его эстетическим идеям» [14, 555].

С другой стороны, нельзя не принимать во внимание высказывания самого Шопена, который, например, в письме к Жорж Санд (от 23 сентября 1844 года) рассказывает о посещении заболевшего Делакруа: «Мы проговорили два с половиной часа о музыке, о живописи <...>» [16, 71]. Поэтому логично, что такие ученые, как, скажем, Г. Кухарский, всячески и весьма доказательно пытаются опровергнуть суждение писательницы — в силу его не вызывающей сомнения пристрастности⁵. Разумеется, понимание того или иного искусства и интерес к нему суть вещи различные; но когда молодой Шопен пишет родным о вторичном посещении Дрезденской галереи⁶: «Если бы я тут жил, то ходил бы туда каждую неделю, потому что когда я смотрю на некоторые картины, то кажется, что слышу музыку»⁷, — к таким высказываниям нельзя не прислушаться. Да и общеизвестно, что Шопен прекрасно рисовал⁸, — отсюда следует, что он обладал острым и верным глазом, а это необходимая (хоть и не всегда достаточная) посылка к приобретению умения подлинного видения живописи.

Мария Попшенская отмечает, что в переписке Шопена встречаются имена всех известных художников его времени, работавших в Париже⁹, пусть внимания их произведениям композитор и не уделяет; причем, кроме Делакруа, узами дружбы Шопен был связан с живописцем Теофилом Квятковским (Teofil Kwiatkowski; 1809 – 1891)¹⁰,

⁵ В предисловии к русскоязычному изданию писем композитора Георгий Кухарский предпринимает атаку на Жорж Санд и убедительно излагает причины, по которым беспристрастный исследователь не должен доверять писательнице в случае с характеристикой отношений между Шопеном и Делакруа. См.: [8, 12-16].

⁶ Письмо с описанием картин Венского музея утрачено. См.: [14, 12]. Г. Кухарский отмечает, что Шопен водил своих друзей в Лувр. См.: [8, 17].

⁷ Письмо от 14 ноября 1830 года, см.: [15, 189].

⁸ Шопен, обладая впечатляющим даром карикатуриста, оттачивал в юности владение карандашом и пером на многочисленных шаржах. «Он учился рисованию у хорошего преподавателя, З[ыгмунта] Фогеля, но рано забросил привычку делать наброски людей и пейзажей. Последний раз он, по-видимому, развлекался этим в Берлине в 1828 году, когда, случайно оказавшись на научном симпозиуме, рисовал карикатуры на ученых» [14, 12]. Томашевский имеет в виду Всемирный конгресс естествоиспытателей в Берлине. См.: [14, 31]. Зыгмунт Фогель (Zygmunt Vogel, 1764 – 1826) был учителем Шопена по рисованию в Варшавском лицее, в IV класс которого Шопен поступил в сентябре 1823 года. См.: [14, 23]. Фогель, под влиянием Бернардо Беллотто (Bernardo Bellotto, 1721 – 1780), ученика и племянника Каналетто, полюбил городские пейзажи и исполнял зарисовки архитектурных памятников, однако пользовался акварелью, карандашом и тушью, а масляных красок не применял. Работы Фогеля отличаются ясностью композиции, выстроенной с учетом принципов линейной перспективы, четкостью и тонкостью контуров, спокойной и неброской цветовой гаммой. Работы Фогеля можно посмотреть, к примеру, здесь: <https://austenletterespublica.wordpress.com/gallery/artists/zygmunt-vogel/>

Или здесь: <http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Vogel/Index.htm>

Примечательно раннее письмо Шопена родным, датированное 10 августа 1824 года, в котором он говорит в том числе о своих упражнениях в рисовании. См.: [15, 53].

⁹ Таковы: Поль Деларош (Paul Delaroche), Ари Шеффер (Ary Scheffer), Франц Винтерхальтер (Franz Winterhalter), Шарль Леманн (Charles Lehmann), Тома Кутюр (Thomas Couture), Орас Верне (Horace Vernet).

¹⁰ Среди друзей Квятковского можно выделить, кроме Шопена, Адама Мицкевича (знакомство с которым состоялось в 1833 году). Квятковский в звании младшего лейтенанта участвовал в Ноябрьском восстании 1830 – 1831 годов; до Парижа местом его пребывания был Авиньон. С 1839 года художник выставлялся в парижском Салоне, представляя работы на исторические темы и портреты. На стиль

польским эмигрантом. Хотя осталось не очень большое количество документов, свидетельствующих о теплых отношениях между музыкантом и художником, но кое-какие сведения все же позволяют сделать соответствующий вывод. Так, например, в одном из посланий Шопена¹¹, адресованных одному из его лучших друзей, Юлиану Фонтане (Julian Fontana), в Нью-Йорк, содержится приписка Квятковского, намеревающегося приехать к Фонтане и работать над его портретом: обращает на себя внимание политическое содержание письма¹² и то обстоятельство, что Фонтана был участником Ноябрьского восстания¹³, как и Квятковский.

Сохранилось тридцать два портрета композитора, выполненных Квятковским в разной технике¹⁴ (всего же в разных источниках их упоминается сорок три), причем композиция и манера письма сильно отличаются от принятых в жанре официального портрета — эта деталь может быть интерпретирована как свидетельство человеческой близости между мастерами (см.: [41, 23]). Квятковский отдал и последний долг своему другу, создав пять вариантов картины на тему последних часов и минут жизни мастера¹⁵ и

Квятковского повлияли столь разные мастера, как Энгр, Делакруа, Шеффер и Кутюр. Главным жанром для живописца постепенно стал пейзаж: в поисках новых впечатлений от природы Квятковский посетил Нормандию, средиземноморское побережье, а в 1860 году перебрался в Аваллон, на родину его жены.

См., в частности: http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Kwiatkowski/Kwiatkowski_bio.htm

Замечательные акварели и рисунки Квятковского можно увидеть здесь: [https://polona.pl/search/?filters=creator:%22Kwiatkowski, Teofil \(1809--1891\)%22,public:0](https://polona.pl/search/?filters=creator:%22Kwiatkowski, Teofil (1809--1891)%22,public:0)

См. также: [28, 658-659]; биография Квятковского изложена в источнике: [42], там же характеризуется и творчество художника.

Одной из примечательных работ Квятковского считается «Полонез Шопена — бал в отеле Ламбер» (польск. «Polonez Chopina — Bal w Hotel Lambert w Paryżu», 1849 – 1860; акварель, гуашь на бумаге; 61.5 x 125.7 см; Национальный музей, Познань). См.: <http://www.spotkania-z-zabytkami.pl/upload/galerie/d14258211841.jpg>

Существует также акварель под аналогичным названием (12.6 x 17.3 см, хранится в Национальном Музее Варшавы). См.: http://www.artyzm.com/e_obraz.php?id=12011.

Или: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Chopin%27s_Polonaise_by_Anton_Teofil_Kwiatkowski.jpg. На этой картине Шопен изображен играющим в парижском отеле Ламбер (Hôtel Lambert). Кроме того, Квятковский создавал различные полуфантастические образы в качестве иллюстраций к шопеновским произведениям. См. также: [41, 23-24].

¹¹ От 4 апреля 1848 года. См.: [16, 204-205].

¹² В нем идет речь в том числе о восстании в Познаньском княжестве (март 1848 года), а также об австрийском императоре и прусском короле Фридрихе Вильгельме IV. Письмо подобного содержания вряд ли могло быть показано человеку, которому Шопен не доверял бы.

¹³ Фонтана эмигрировал в 1832 году во Францию, а в 1841 году — в Америку. О его трагической судьбе и роли в жизни Шопена см. комментарий: [16, 413].

¹⁴ Самый известный портрет, датированный 1843 годом, хранится в частной коллекции семьи Кортото (Cortot) в Лозанне. Известно более ста прижизненных изображений композитора, принадлежащих в том числе Ари Шефферу и Ф. Кс. Винтерхальтеру. Краткие сведения на тему «Шопен в живописи» приведены у М. Томашевского [14, 738-739, 49], который ссылается на разные варианты антологии М. Идзиковского и Б. Э. Сыдова [31], [32], [33] — в ней рассмотрена галерея портретов Шопена, принадлежащих кисти разных живописцев.

¹⁵ Из пяти версий картины сохранилась следующая: «Последние часы Фридрика Шопена» (польск. «Ostatnie chwile Fryderyka Chopina», 1849 – 1850; холст, масло; Музей Фридрика Шопена, Варшава) — выполненная по заказу Джейн Вильгельмины Стирлинг (Jane Wilhelmina Stirling, 1804 – 1859), шотландской пианистки-любительницы, которой Шопен посвятил два ноктюрна оп. 55, и с которой он предпринял путешествие в Англию и Шотландию в 1848 году. Существуют сведения о том, что Стирлинг купила посмертную маску Шопена работы Огюста Клезинже (Auguste Clésinger), зятя Жорж Санд. На картине Квятковского перед сидящим в постели Шопеном изображены (слева направо): Александр Еловицкий (Aleksander Jelowicki), сестра Шопена Людвика, Марселина Чарторыская (Marcelina Czartoryska), Войцех Гжимала (Wojciech Grzymała), сам Квятковский. Известно, что 9 августа 1849 года Людвика прибыла в Париж вместе с мужем и действительно находилась у постели умирающего Шопена. См.: [16, 315].

В статье Попшенской приводятся сведения, согласно которым Квятковский экспонировал в Салоне 1850 года свою акварель, посвященную последним минутам жизни Шопена. Что касается вариантов маслом, то один из них был, скорее всего, исполнен с натуры; остальные три версии создавались уже позже. См.: [41, 23]. Исследовательница ссылается на источник: [36, 64-73].

сделав несколько рисунков лица уже почившего композитора¹⁶. Примечательно, что все, кто присутствовал при свершении трагедии угасания мастера, отмечают особенное мужество Шопена и сдержанно-благородный тон его общения с окружающими¹⁷; поэтому неудивительно, что соответствующие свидетельства, как литературные, так и из сферы изобразительного искусства, выдержаны в возвышенном, но при этом утонченно-лирическом стиле. Примером могут послужить воспоминания польского эмигранта, поэта и живописца Циприана Камиля Норвида (Cyprian Kamil Norwid, 1821 – 1883): Норвид упоминает в том числе дух древнегреческой трагедии и характерную величественность жестов композитора, отображающих чрезвычайное внутреннее благородство (см.: [40, 165-166]). Сохранившееся полотно Квятковского, несмотря на актуализацию симметрии (композиционной и тональной) в функции важнейшего структурного принципа¹⁸, обладает мягким колоритом. Вишнево-бордовый доминирующий тон, пусть и приглушенный, придает изображенному торжественное звучание; тонко разработанные валёры и размытые контуры форм — особую естественность, трепетность и проникновенность¹⁹. И, вероятно, не случайно единственный, кто озарен ярким светом, — это сам Шопен, одетый в белое и облокотившийся на белые подушки; символика света и цвета, хоть и вполне очевидная, в данном случае ощущается как естественная и даже необходимая. Всё сказанное свидетельствует не столько о воздействии Энгра, Шеффера и Кутюра, почитаемых Квятковским, — сколько об усвоении стилистических черт, характерных для живописного романтизма. Заманчиво было бы предположить, что сама музыка Шопена опосредованно оказала влияние на стиль Квятковского; однако, насколько известно, не сохранилось свидетельств на этот счет, как нет полной ясности и по вопросу о влиянии личности композитора на художника.

II.

Совершенно иная ситуация имела место при общении Шопена с Делакруа. Сохранилось письмо Шопена одному из друзей (от 30 августа 1846 года) с очень скупой, но притом впечатляющей характеристикой: «Он художник бесподобный, насколько это вообще возможно [себе вообразить], (“с’est le plus admirable artiste possible”) — я провел с ним восхитительные часы» (цит. по: [41, 24-25])²⁰. Хотя Делакруа, в отличие от

¹⁶ Эти рисунки имели большой успех, упрочив положение Квятковского как художника. Самый известный рисунок карандашом на желтоватой бумаге (и, возможно, с использованием белой гуаши; 1849, 16,4 x 20,7 см) хранится сейчас в частной коллекции. См.: http://www.artyzm.com/e_obraz.php?id=5683

¹⁷ «Дух его был преисполнен гармонией <...>. Никогда и сама стоическая античность не знала примера более прекрасной смерти, более <...> великой души», — писал В. Гжимала Огюсту Лео во второй половине октября 1849 года. Цит. по: [16, 297].

¹⁸ По мысли Попшенской, Квятковский намеренно драматизировал ситуацию и постепенно включил в картину близких композитору людей (см: [41, 24]). Как мне представляется, введение разных персонажей в картину могло быть обусловлено и чисто художественными требованиями. Шесть человеческих фигур, включая Шопена, вступают между собой в сложные композиционные отношения: с одной стороны, ритму трех более темных образов (Людвика, Чарторыская, Квятковский) соответствует ритм трех иных (Еловицкий, Шопен, Гжимала); причем каждая группа из обозначенных трех фигур может быть скомпонована согласно их мысленному объединению посредством плавной, дугообразной линии, «касающейся» их лиц. Таким образом, подчеркивается зеркальная симметрия структуры картинного пространства — но одновременно и смягчается. С другой стороны, «рифмующимся» профилям Шопена и его сестры отвечают профили Чарторыской и Квятковского, склонивших головы.

¹⁹ Произведения поляка, связанные с Шопеном, чрезвычайно разнообразны; впрочем, независимо от техники письма, перечисленные характерные черты служат объединяющим стилистическим фактором.

²⁰ Эти строки опровергают следующий пассаж о Шопене из книги М. Томашевского: «Наверняка он также считал друзьями О. Франкомма и Э. Делакруа, а возможно, в какой-то период — Ф. Хиллера и Г. Гейне, но эта дружба касалась профессиональной, художественной сферы. Сфера жизненных контактов ограничивалась кругом польских друзей, точнее — кругом связей, зародившихся на родине. “Своими я называю поляков”, — как-то, преувеличивая, сказал он; однако, по свидетельству Ф. Листа, даже среди родственных артистических душ он чувствовал себя “чужим”» [14, 14].

Квятковского, не присутствовал в комнате Шопена в момент его смерти, художник был среди тех, кто проводил композитора в последний путь²¹.

Знакомство Шопена и Делакруа состоялось между 1836 и 1838 годами; Стажиньский, приводя мнение Андре Жубена (André Joubin), утверждает: дружба между композитором и живописцем возникла буквально с первой встречи (и это чрезвычайно нехарактерно для замкнутого Делакруа, неохотно впускавшего людей в свой внутренний мир) и была столь глубокой, что повлияла на вкусы и музыкальные пристрастия художника (см.: [44, 5]).

Как хорошо известно, Делакруа, к сожалению, прервал свои дневниковые записи, начатые еще в 1820-х годах, на довольно длительный период²², поэтому имя Шопена появляется на страницах этого бесценного источника в основном в 1849 году²³, незадолго до кончины композитора; а затем Делакруа выписывает, уже в 1851 году, наиболее понравившиеся ему фрагменты из книги Ф. Листа о Шопене (см.: [44, 14]). Смерть Шопена так сильно потрясла Делакруа, что после похорон он уединяется в Шампрозе, забрасывает свои дневниковые заметки вплоть до января 1850 года и проводит эти два месяца в одиночестве²⁴. Впоследствии художник искал случай послушать музыку Шопена в хорошем исполнении и с удовольствием проводил время в обществе Марцелины Чарторьской и Войцеха Гжималы (см.: [44, 16 – 17], а также: [16, 312]) — ему Делакруа адресовал одно из последних посланий. Имея в виду работу над «Борьбой Иакова с Ангелом»²⁵ для украшения капеллы Ангелов парижской церкви Сен-Сюльпис, художник пишет Гжимале (7 января 1861 года), что по завершении своего труда он будет рад видеть друга, ибо с кем еще говорить «о несравненном гении (l'incomparable génie), который был похищен небом у земли (que le ciel a enlevé à la terre)», и о котором Делакруа мечтает, «не обладая более возможностью ни видеть его в этом мире, ни слышать его божественных аккордов (ses divins accords)» [26, 1832]²⁶.

Итак, сохранившихся свидетельств самой искренней дружбы между мастерами и даже обожания со стороны Делакруа вполне достаточно²⁷. Если не вызывающая сомнений

²¹ Как указывает Жан-Обри, Делакруа посетил Шопена в последний раз, скорее всего, 17 мая 1849 года и нашел композитора в относительно обнадеживающем состоянии. Затем художник уехал на некоторое время в свой маленький домик в Шампрозе (Champrosay), а потом, в начале октября, отправился в Вальмон (Нормандия) к одному из родственников — и только 20 октября узнал о смерти Шопена (см.: [34, 489]; композитор скончался 17 октября). 21 октября Делакруа с болью записывает в Дневнике: «Я узнал, после завтрака, о смерти бедного Шопена (rauvre Chopin). Странная вещь: утром, прежде чем встать, я уже был захвачен этой мыслью (j'étais frappé de cette idée). Я испытываю подобного рода предчувствия уже не единожды. Какая потеря! Сколько подлых негодяев остается жить, в то время как эта прекрасная душа угаела (cette belle âme vient s'éteindre)!» [26, 472]. Разумеется, Делакруа отправился на похороны Шопена. «Из церкви св. Магдалины траурный кортеж направился к кладбищу Пер-Лашез. Его возглавляли Адам Чарторьский и представлявший музыкальную общественность Дж. Мейербер. Края покрывала, ниспадающего с катафалка, несли Э. Делакруа, О. Франкомм, К. Плейель и А. Чарторьский. За катафалком шло множество польских эмигрантов, а также представители эмиграции венгерской и итальянской» [16, 301-302]. Спустя некоторое время после смерти Шопена К. Плейель инициировал создание Комитета по сооружению памятника на могиле Ф. Шопена. Делакруа был председателем этого комитета; памятник выполнил О. Клезинже. См.: [16, 303]; там же приведено и мнение Делакруа об этом надгробии.

²² Перерыв отмечается между путешествием в Марокко (май, 1832) и 1843 годом. См.: [34, 486].

²³ Жан-Обри приходит к выводу, что первая дневниковая запись, касающаяся Шопена, датирована 28 января 1847 года (см.: [34, 486]).

²⁴ 8 ноября 1849 года Делакруа сетует в одном из писем: «... Мой бедный несравненный Шопен покинул этот мир, столь неподходящий для прекрасных душ. Я был настолько поражен этим истинным горем, что незамедлительно, как только смог, нашел убежище здесь <...>». Цит. по: [44, 16].

²⁵ Композиция завершена в 1861. Размер: 714 x 485 см. Выполнена на штукатурке маслом и восковыми красками.

²⁶ Делакруа переписал себе в Дневник письмо, адресованное Гжимале.

²⁷ Как указывает Жан-Обри, о глубокой привязанности между Шопеном и Делакруа говорит, например, тот факт, что довольно скрытный Шопен делится с Делакруа своим мнением о Жорж Санд после ее скандала с дочерью и зятем, О. Клезинже; а Делакруа, узнав на обеде у мадам Марлиани (Marliani) о

пристрастность Жорж Санд в отношении Шопена приводит к очевидной несправедливости, то в случае с описанием музыкальных талантов Делакруа эта пристрастность ничуть не грешит против истины. «Делакруа <...> многогранен, будучи способным ценить музыку; он ее знает, и он ее понимает; он обладает вкусом неоспоримым и изысканным» [43, 81], — столь лестное утверждение имеет под собой фактические основания.

Музыка никогда не была заповедной областью для Делакруа, который с молодости обожал посещать всевозможные концерты, собрания, оперные спектакли; судя по собственным высказываниям живописца, он испытывал прилив сил и небывалое вдохновение, стоило ему услышать музыку (см: [26, 90, 91], запись от 12 октября 1822 года). Жан-Обри приводит свидетельства, согласно которым Делакруа с детских лет хотел избрать стезю музыканта (такими намерениями его мать была весьма обеспокоена); и один органист из собора в Бордо, приятель Моцарта, подмечал собственную манеру гармонизации, присущую маленькому Делакруа. Еще в 1824 году Делакруа занимается игрой на музыкальных инструментах, но позже следов этих занятий не обнаруживается; для них просто не находилось времени (см.: [34, 478-479]). Остается добавить, солидаризовавшись с мнением Ю. Стажиньского, что художническая честность Делакруа в том и состояла, чтобы слушать, но не играть на дилетантском уровне (см.: [44, 4]). Однако до последних лет жизни музыка воодушевляла Делакруа и помогала ему работать²⁸. Так, расписывая капеллу Святых Ангелов в парижской церкви Сен-Сюльпис, художник черпал силы, прислушиваясь к пению во время службы; запись, сделанная Делакруа 30 августа 1855 года, гласит: «Сегодня утром я много работал в церкви, будучи вдохновлен музыкой и церковным пением. В восемь часов была необыкновенная служба (“un office extraordinaire”); эта музыка дарит мне возвышенное состояние духа, подходящее для занятий живописью» (цит. по: [25, 189]).

Среди композиторов Делакруа почитал Д. Чимарозу, Л. Керубини, Дж. Россини²⁹; однако кумиром его был Моцарт — и это обстоятельство также способствовало сближению художника с Шопеном, который был впечатлен тем, что живописец «боготворит Моцарта — знает все его оперы наизусть» (цит. по: [41, 25]). Сам Делакруа не раз прибегал к сравнению Шопена с Моцартом, именуя обоих «служителями Бога живого» («les prêtres du Dieu vivant»)³⁰ и утверждая, что Шопен «более, чем кто бы то ни было, походит на Моцарта» (запись 13 февраля 1850 года; [26, 486]).

болезни Шопена (9 мая 1847), проявляет удивительную настойчивость, чтобы попасть в дом к больному другу и навестить его. См.: [34, 488].

²⁸ Подробнее тема «Делакруа и музыка» раскрыта в источнике: [11, 174 – 188].

²⁹ Шопен также испытывал склонность к творчеству Россини. О любви Делакруа к Россини см., в частности: [34, 480-481]. Интересно, что Делакруа, по наблюдениям Жана-Обри, «ясно видел романтизм творчества Россини, хотя и предпочитал музыку предшествовавшего века» [34, 481]. Впрочем, «шедевром романтизма» художник считал и партитуру «Дон Жуана». Как знать — если посмотреть на музыкальные вкусы Делакруа с точки зрения романтических интенций — не расслышал ли художник в музыке Моцарта нечто предвосхищающее будущее, в плане способов развития материала, гармонической логики и т. д.? Во всяком случае, слух Делакруа работал весьма оригинально; возможно, сопоставление Шопена с Моцартом в устах Делакруа, которое не обходит вниманием ни один серьезный исследователь темы «Делакруа и музыка», обретает специфический смысл стилистической связи эпох.

³⁰ См. письмо Делакруа к Жорж Санд от 20 ноября 1847 года: [22, 330-332]. Сопоставляя Шопена и Моцарта, Делакруа еще не знал о том, что композитор и писательница больше не поддерживают отношений, и был уверен, что Шопен находится в Ноане.

Письмо Делакруа связано с процессом, который Общество литераторов затеяло против романистки в связи с публикацией «Чертова болота» («La mare au diable», 1846). В этом письме художник поддерживает писательницу, чье негодование вызывает современная ей литература, и обращает ее внимание на то, что и в музыке дела обстоят не лучше. Объектом особенной критики со стороны Делакруа становится Дж. Верди: по мнению художника, мыслей у Верди никаких, зато шуму хоть отбавляй; и вообще, Верди довольствуется перепевами музыки Россини. О Верди Делакруа высказывается крайне резко, записывая его в «прохвосты» («gredin»), — и это не самое сильное ругательство в адрес итальянца, содержащееся в приводимом письме. Любопытно, насколько эмоционально художник высказывается о нелюбимой им музыке: можно заключить,

В этом контексте действительно убедительно звучит следующее высказывание Жорж Санд: «Делакура понимает Шопена и обожает его» [43, 80-81]. Тогда как романистка, в силу личностных особенностей, бывала не слишком искренна в воспоминаниях и высказываниях — читая Дневники и Письма Делакура, уверяешься в предельной честности автора и взвешенности суждений. 22 июня 1842 Делакура делится размышлениями с другом юности, Жаном Батистом Пьерре (Jean-Baptiste Pierret)³¹: «Я беседую с глазу на глаз, насколько возможно долго, с Шопеном, который мне нравится чрезвычайно, он человек редкой исключительности; он самый подлинный артист (le plus vrai artiste) из всех, кого я знаю. Он из числа тех немногих, кем можно восхищаться и кого стоит высоко ценить» [35, 262-263]. Самому Шопену Делакура писал по большей части деловые письма; однако нельзя не отметить, например, такую фразу, связанную с новогодними поздравлениями 1 января 1841 года: художник подчеркивает, что его пожелания не похожи на какие бы то ни было, ибо, говорит он Шопену, «идут от сердца, которое Вас очень, очень, очень любит» («seux d'un cœur qui vous aime bien, bien, bien», цит. по: [37, 407])».

Любовь Делакура к личности Шопена коррелировала и с глубокой любовью к его творчеству. «Он никогда не устает слушать Шопена, — свидетельствует Жорж Санд. — Он наслаждается; он знает [его музыку] наизусть. Шопен принимает это поклонение, оно его трогает» [43, 80-81]. Можно также напомнить отрывок из книги Ф. Листа о Шопене с красочным описанием процесса вслушивания Делакура в музыку его друга (см.: [13, 132]). Неудивительно, что при таком пиетете перед Шопеном художник пытается, во-первых, найти в пределах своего искусства такие средства выразительности, которые могли бы транслировать его отношение к музыканту, а во-вторых, воплотить тем самым особенный облик своего друга.

Первый же опыт подобного рода был сопряжен с попыткой изобразить вместе Шопена и Жорж Санд; по замыслу Делакура, композитор должен был играть на рояле, а писательница — внимательно слушать с прикрытыми глазами, углубившись в себя. Однако, как известно, парный портрет, начало работы над коим датируется 1838 годом³², остался незавершенным (то ли в силу нездоровья Шопена, то ли вследствие отбытия Делакура из Парижа³³).

После смерти живописца в 1863 году полотно было разрезано, и образ Шопена, воспринятый как абсолютно самоценный, занял свое место в Лувре и постепенно приобрел статус, скажем так, «канонического»³⁴. Более того: именно этот портрет Шопена стал одной из эмблем романтического стиля Делакура. Сравнив работу со знаменитым автопортретом художника (1837, холст, масло, 65 x 54,5 см; хранится в Лувре), можно констатировать, что главным средством выразительности выступает в обоих случаях

что Делакура музыка «задевает за живое» не меньше, чем живопись (достаточно сравнить лексику и тон высказываний в адрес Верди и, например, Энгра; о справедливости суждений Делакура речь в данном случае не идет).

³¹ Примечателен адресат письма: Делакура с очень и очень немногими знакомыми делился сокровенными мыслями; Пьерре входил в число таких приятелей, хотя в итоге выбрал карьеру не портретиста, а чиновника (министерство внутренних дел). Сын Пьерре Анри-Максимильен (Henri-Maximilien), родившийся в 1828, помогал Делакура выполнять заказ по украшению Люксембургского дворца в Париже. См.: [19].

³² М. Томашевский относит начало работы над картиной к июлю-августу 1838 года; исследователь отмечает, что, кроме портрета, в те же годы Делакура «рисует <...> знаменитую карикатуру на горько улыбающегося Шопена». См.: [14, 81, 89]. Ю. Стажинский приводит другую дату: весна 1838 года. См.: [44, 5].

³³ См.: [15, 395]; [44, 6-7]. 5 сентября 1838 года Делакура просит в письме Ж.-Б. Пьерре, чтобы тот помог ему рассчитаться за прокат рояля, стоявшего около двух месяцев в мастерской художника; стало быть, Делакура уже не намерен был продолжать сеансы портретирования Шопена и Санд. См.: [4, 302]. Фрагмент полотна, на котором репрезентирована Жорж Санд (размер 79 x 57 см), хранится в Глиптотеке Копенгагена (Ordrupgaard Museum, Copenhagen).

³⁴ См.: [15, 395].

экспрессивный мазок³⁵, а также светотень, позволяющая осуществить почти «скульптурную» лепку лиц.

Поза Шопена и принципы репрезентации его облика приводят Ю. Стажиньского к выводу, что образ композитора представляет собой своего рода «реплику», «цитату» не только автопортрета Делакруа, но и портрета Жорж Санд 1834 года выполнения³⁶ [44, 5]. Действительно, и писательница на портрете, и Шопен представлены в сходном ракурсе³⁷; сходно даже направление взгляда, устремленного в пространство. Хотя в Европе традиция изображения человеческого торса в трехчетвертном повороте (причем взгляд портретируемого идет мимо зрителя³⁸) известна как минимум еще с середины XV века, Делакруа находит стилистически уникальные, неповторимые приемы, позволяющие поэтизировать модель и воплотить «романтическую психологию» («la psychologie romantique», прибегая к описанию Стажиньского). В частности, обращает на себя внимание «беспокойная» манера письма с помощью свободных, взвихренных мазков, чьи границы и фактура видны невооруженным глазом (наиболее ярко эта манера заметна при рассматривании лиц портретируемых³⁹). «Столкновение» и «противоборство» мазков различного цвета и плотности, направленных в разные стороны, словно бы делают зримыми и почти осязаемыми непосредственно духовную энергию и внутреннее напряжение, которыми обладают модели Делакруа и которые излучают созданные им образы⁴⁰.

Менее знаменитым в любительской среде, но не менее тонким стилистическим и эстетическим экспериментом стало включение Шопена в традицию и контекст так называемых «оммажных» работ, которые обладали зачастую аллегорическим характером. История начинается в апреле 1840 года, когда Делакруа получил заказ от представителей

³⁵ Текучий, струящийся и одновременно упругий, как обрисовывал Делакруа свой идеал еще в 1824 году, ориентируясь по технике на Веласкеса. См.: [26, 137].

³⁶ В настоящее время портрет хранится в Национальном музее Делакруа в Париже. Выполнен маслом на деревянной доске; 26 x 22 см.

³⁷ Думаю, логично анализировать портрет Шопена двояко: и как фрагмент первоначальной задумки Делакруа, и как самоценное изображение (коль скоро этот образ композитора в сознании среднестатистического реципиента уже более столетия существует сам по себе, и мало кто помнит об истории появления столь нетривиального изображения).

³⁸ Подобные изображения были связаны зачастую не с портретированием, а с особой, почти иконографической традицией изображения некоторых персонажей, сложившейся в границах религиозной живописи начиная с эпохи Ренессанса. Так, например, кающаяся Мария Магдалина (или Мария Египетская в пустыне), святые Иероним, Франциск Ассизский, Антоний-отшельник зачастую репрезентированы в специфических позах (иногда как раз таки тело повернуто в три четверти оборота относительно зрителя), с обращенным к небу взглядом. Для примера можно привести «Марию Магдалину» Тициана (1565, холст, масло, 119 x 97 см; Эрмитаж, Санкт-Петербург). Как видно, подобные позы персонажей призваны отобразить высшее вдохновение, смешанное с чувством глубокой боли и скорби: вполне вероятно, что Стажиньский прав, выявляя именно такие эмоционально-психологические векторы в образах Шопена и Санд [44, 5-6]. В этой связи интересно сравнить позу и выражение лица Жорж Санд и лица девушки с картины «Юная сирота на кладбище» (1824, холст, масло, 65,5 x 54,5 см; Лувр, Париж), созданной десятью годами ранее и коррелирующей с одной из фигур полотна «Хиосская резня» (1824, холст, масло, 419 x 354 см, Лувр; правда, в сходной позе на монументальной картине представлена старая женщина).

³⁹ В более ранний период мазки подобного типа Делакруа применял скорее для передачи разных вариантов тканой фактуры — при изображении одеяния персонажей, например, в упомянутой «Юной сироте на кладбище», в работе под названием «Аспазия на красном фоне» (ок. 1824, холст, масло, 27 x 21,5 см; частная коллекция; см: [24, 50]).

⁴⁰ В поздние годы художник вернется к свободной, размашистой манере письма; мазки краски приобретут небывалую энергию, будучи положены на холст почти спонтанно и непредсказуемо. Применение такой техники в пейзажах, выполненных даже если и не с натуры, то под непосредственным впечатлением от светотонального природного эффекта, позволяет рассматривать Делакруа как предшественника импрессионистов. Например: «Лесная чаща, окрестности Сенара» (возможно, ок. 1850; холст, масло, 32,2 x 46 см; Частная коллекция, Цюрих); «Кораблекрушение близ берега» (1862, холст, масло, 38,1 x 45,1 см; Музей изящных искусств, Хьюстон, штат Техас); «Море в Дьеппе» (1852, масло на картоне, наклеенном на дерево; 36 x 52 см; Лувр, Париж) [24, 276, 270-271, 253].

Палаты пэров декорировать Библиотеку Люксембургского дворца⁴¹. Работа длилась с перерывами до 1846 года⁴². Художник должен был расписать полукружие и купол, впоследствии названный «Плафоном Гомера» (Plafond d'Homère)⁴³ — вследствие специфики сюжета, почерпнутого из Четвертой песни Дантовой «Божественной комедии». Сам мастер прокомментировал свой выбор в письме Гюставу Планшу (Gustave Planche)⁴⁴, акцентируя особое внимание корреспондента на том, что удалось найти сюжет, отходящий от обыкновенной банальности всяческих Аполлонов, Муз и прочих («un peu de la banalité des Apollons et des Muses»). Делакруа планирует изобразить тот момент, «когда Данте оказывается представлен Вергилием Гомеру и еще несколькими великими поэтами, обретающимися в своего рода Элизии, где они наслаждаются истинным счастьем» (см.: [44, 11])⁴⁵.

Обращение к Данте вполне объяснимо: Делакруа почитал его среди служителей слова столь же горячо, как Моцарта — среди музыкантов. В ранней молодости Делакруа испытывал интерес к итальянскому языку и, помимо сонетов Петрарки и Тассо, прибегал и к Данте: художник даже пытался переводить отрывки из его произведений, не скрывая своего восторга: «Какая мощь, какое воображение, какая сладость, а подчас какая нежная печаль»⁴⁶. Знаменитый холст «Ладья Данте»⁴⁷, чей сюжет сопряжен с восьмой песней «Ада», по сути, явился первой работой, в которой продемонстрирован недюжинный талант молодого живописца, знание им традиций (в том числе Микеланджело и Рубенса)⁴⁸ и его яркая оригинальность — неслучайно к этой картине впоследствии обращались

⁴¹ См.: [4, 314, 389, 390].

⁴² Параллельно художник работал над декорированием Библиотеки палаты депутатов в Бурбонском дворце.

⁴³ См.: [24, 352]. Купол имеет диаметр 6,8 метра; выполнен маслом на холсте.

⁴⁴ Гюстав Планш — литературный и художественный критик, еще с 1830-х годов благосклонно относившийся к творчеству Делакруа.

⁴⁵ «Возвращающегося в Лимб Вергилия приветствуют четыре поэта древности, которых Данте выделяет как величайших: грек *Гомер*, которого он не мог читать, потому что греческого языка не знал, а латинских переводов Гомеровских поэм еще не было, но которого он признавал “превысшим из певцов” <...>, и римляне: *Горацій* (65 – 8 гг. до н.э.), отмечаемый им как автор сатир; *Овидий* (43 г. до н.э. – 17 г. н.э.) и *Лукан* (39 – 65 гг. н.э.). “Метаморфозы” Овидия, равно как и “Форсалии” Лукана, служили автору “Божественной комедии” немаловажными источниками» [9, 517], — комментарий М. Лозинского.

⁴⁶ Письмо Ашилю Пирону (Achille Piron) от 16 сентября 1819. См.: [4, 82]. Пирон был соучеником Делакруа по Имперскому Лицею (Lycée impérial; ныне Лицей Людовика Великого — Lycée Louis-le-Grand). Именно Пирона, совсем ненадолго пережившего художника, Делакруа сделал своим единственным наследником; Пирон написал и первую монографию о живописце (хотя книга не поступила в продажу) «Эжен Делакруа, его жизнь и его произведения» — «Eugène Delacroix, sa vie et ses oeuvres», 1865. О Пироне см.: [4, 742], а также: [20].

⁴⁷ 1822, холст, масло; 189 x 241 см. Лувр, Париж.

⁴⁸ Известно, что П.-Н. Герену (Pierre-Narcisse Guérin), учителю Делакруа, это полотно категорически не понравилось; зато молодому художнику оказал поддержку А.-Ж. Гро (Antoine-Jean Gros), который купил достойную раму для картины (у Делакруа не было для этого средств) и который отметил, что она наследует традициям Рубенса. Делакруа признавался, насколько дорога была для него, поклонника фламандца, такая похвала (см.: [23, 170-171]).

Диалектическое влияние, с одной стороны, Микеланджело, а с другой стороны, Рубенса отметил уже один из первых обозревателей выставки, где полотно Делакруа было представлено на суд публики, — Адольф Тьер, будущий премьер-министр Франции (Тьер к моменту предоставления обзора получил должность штатного сотрудника в газете *Le Constitutionnel*). Эта диалектика находится в соответствии с двумя типами воображения, которыми, по мнению Тьера, обладает Делакруа: «поэтическим» и собственно «художественным». См.: [39, 17-18], а также: [23, 170]. Впоследствии суждения Тьера настолько понравились Шарлю Бодлеру, что он процитировал отрывок из тьеровской статьи в своих ревью Салонных 1846 и 1859 годов. Впрочем, существует мнение, что Тьер не был способен к столь утонченным суждениям и лишь пересказал мысль барона Франсуа Жерара (François Gérard), знаменитого портретиста. См.: [23, 171].

Также критики и друзья Делакруа находили в рассматриваемой работе влияние Веронезе (особенно «Брака в Кане»), Тициана и Жерико. См.: [23, 170, 172].

Э. Мане и П. Сезанн: оба мастера копировали полотно в стремлении ассимилировать раннюю манеру Делакруа и несколько переиначеить ее на свой лад⁴⁹.

Более того: Делакруа ощущал Данте как своего рода духовного двойника, alter ego. Называя Данте «божественным» («Céleste Dante!» [35, 205])⁵⁰, Делакруа в письме Фредерику Вийо⁵¹ (октябрь 1834 года) скрыто сравнивает себя с поэтом, поскольку сетует на непонимание окружающих и на отсутствие «духовной пищи»; и тут же выносит о Данте следующее заключение: «...ему, наделенному восхитительным творческим воображением, затерянному во мраке своего века, скитавшемуся в одиночестве, в изгнанничестве, надобно было прибегать вновь и вновь к самому лишь себе в своих благородных душевных стремлениях» [35, 205].

Неудивительно поэтому, что Делакруа мог уподобить Данте и своего друга Шопена — как по тому же принципу единственности и уникальности среди людей⁵², так и по статусу избранного среди избранных. Действительно, хотя Делакруа не упоминает об этом напрямую в письмах или Дневнике, уже давно установлено, что в облике Данте, представляемого Гомеру, изображен именно Шопен⁵³; причем Вергилия Делакруа, по наблюдениям М. Попшенской, наделяет собственными чертами (см.: [41, 24]; [13, 139]). Стало быть, Шопен словно бы входит в круг особенно отмеченных печатью божественной

⁴⁹ Так, Патрик Нун отмечает, что эта картина — дебют Делакруа в Салоне — на протяжении XIX века была самым копируемым полотном мастера, несмотря на то что представляет собой работу совсем молодого художника, еще не нашедшего окончательно свою творческую манеру. Частое обращение художников к этой картине связано также с тем, что Министерство внутренних дел поместило ее в Музей современного искусства, открытый в 1818 года в парижском Люксембургском дворце. См.: [39, 17]. В частности, две копии «Ладья Данте» принадлежат Эдуарду Мане, который, посетив ателье мастера на Нотр-Дам-де-Лоретт и оставшись не слишком довольным советами Делакруа «учиться» у Рубенса, все же решил обратиться к этой ранней работе старшего коллеги: о взаимоотношениях Делакруа и Мане сохранились воспоминания Антонена Пруста (Antonin Proust), друга детства Мане, искусствоведа и политического деятеля. См.: [38, 82]. Одна из соответствующих копий Мане представлена в том же источнике [38, 83]: *Мане Э. Ладья Данте (по Делакруа)*. Около 1854, холст, масло, 37,5 x 45 см. Музей изящных искусств, Лион. Известна также копия Сезанна (1870 – 1873, холст, масло, 25 x 33 см; Частное собрание, Кембридж, Массачусетс). См. об этом: [12, 157-159].

Любопытно, что и Мане, и Сезанн в своих копиях пытаются экспериментировать с яркостью колористических контрастов и «рифм» и характером наложения краски на холст (не чураясь пастозности): подобные эксперименты адресуют именно к Рубенсу.

⁵⁰ Примечательно, что уже на склоне жизни, думая о Шопене, Делакруа именует его серафимом (le séraphin), который очаровывает небесные сферы (les sphères célestes) [26, 1832]. Прилагательное «céleste» обладает спектром метафорических значений: это не только «небесный», но и «неземной», «божественный», «относящийся к Богу». Например: «les phalanges célestes» — ангелы; «musique céleste» — божественная музыка.

⁵¹ Мари-Жозеф-Фридерик Вийо (Marie-Joseph-Frédéric Villot) был художником, гравером и коллекционером; занимал, среди прочего, с 1848 по 1861 год должность хранителя отдела живописи в Лувре. В 1842 году вместе с Эженом Пио (Eugène Piot) и Теофилом Готье основал журнал «Кабинет любителя и антиквара» («Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire»). С Делакруа Вийо познакомился в 1830 году; Вийо помогал приятелю осваивать технику офорта. О Вийо см.: [4, 763]; [21].

⁵² Есть мнение, что Делакруа был одним из немногих, кто постиг всю гениальность Шопена при его жизни. Недаром Жорж Санд отмечала: «Шопен и Делакруа любят друг друга, можно сказать, нежно. У них замечательное сходство характеров и одни и те же великие качества сердца и духа» [43, 80 – 81].

⁵³ См.: [45, 88]. На этом же плафоне изображена и Жорж Санд в облике Аспазии, возлюбленной Перикла, его вдохновительницы и негласной советчицы. Возможно, Делакруа учитывал своего рода традицию отображения художниками себя и своих современников в виде славных деятелей прошлого — в произведениях особой значимости. Так, Рафаэль, работая над «Афинской школой», придал Гипатии Александрийской — математику, астроному и философу — черты своей возлюбленной Маргериты; Платону — черты Леонардо да Винчи; Гераклиту Эфесскому — Микеланджело; Евклиду — архитектора Браманте; Апеллес сходен с самим Рафаэлем. Эта традиция могла бы послужить предметом отдельного исследования.

Круглый плафон Люксембургского дворца состоит из нескольких условных секторов, каждому из которых соответствует определенная группа античных героев, великих государственных деятелей, мастеров и мыслителей. Делакруа показывал Шопену и Жорж Санд их портреты в виде Данте и Аспазии. См.: [14, 116].

гениальности: он становится наравне с Овидием, Горацием, Вергилием олицетворением силы искусства, недоступной простым смертным. И даже, по мысли Стажиньского, Шопен предстает своего рода символом искусства *как такового* (см.: [44, 11])⁵⁴ — добавлю, недаром стилистика плафона адресует *ко всей* монументально-декоративной культуре (с учетом «оммажной» тематики холста)⁵⁵.

Сама «двойная отсылка» к мастерам, воплощающим, в глазах Делакруа, триумф в высшем смысле *поэтического* в искусстве (великий итальянец и композитор-современник)⁵⁶, обязывает живописца искать собственные способы актуализации этих категорий. И поскольку Делакруа был уже рожден великолепным колористом (тут ему помогала врожденная гениальность) — предметом его заботы служит, прежде всего, ассимиляция классицизирующих интенций, сопряженных с разработкой сбалансированной композиции⁵⁷ и с раскрытием эстетической силы линии (но не контура!). Среди них: рафаэлевская пластика и пропорции тел; пуссеновский метод структурирования пейзажа по системе скрытых прямых углов⁵⁸. Особенно ярко планомерная работа в обозначенном стилистическом направлении заметна при сопоставлении финального результата — с эскизом, выполненным в типичной для Делакруа quasi-рубенсовской манере⁵⁹. Этот взвешенный синтез традиций, сочетание энергии цвета с энергией линий⁶⁰, микеланджеловской скульптурности и французской утонченности рождает величественный гимн прошлому и настоящему культуры изображения, гимн преемственности поколений мастеров в искусстве, гимн истории искусства, наконец⁶¹, — в нем прославляются на века и Данте, и Гомер, и Шопен.

Опрометчиво было бы судить о том, насколько Делакруа мог желать своему другу посмертного бытия именно в Лимбе (где обретают себя души великих нехристиан и где, собственно, и происходит представление Данте Гомеру)⁶², — однако примечательно, что

⁵⁴ Стажиньский обращает внимание на отсутствие музыкальных атрибутов у Шопена и при этом на лавровый венок — знак высшей почести. Тем самым Делакруа подчеркивает «высочайший духовный уровень искусства его друга» («le plus haut rang intellectuel de l'art de son ami») [44, 11].

⁵⁵ Здесь также налицо синтез традиций, о чем упоминает Бодлер: «...он нашел единство целого, не утратив своего мастерства колориста» — «Il trouva l'unité dans l'aspect sans nuire à son métier de coloriste» [18, 97]. В этом — отличие Делакруа от энгристов, приглушающих тона и устраняющих световые эффекты ради достижения колористической целостности декоративных работ. Бодлер полагает, что в рассматриваемой работе Делакруа превзошел самого Веронезе (по энергии цветовых контрастов).

⁵⁶ Как полагает ученый, Делакруа часто именовал Шопена «поэтом» («poète») именно потому, что это слово было для художника символом особой универсальности [44, 12]. «Музыкантом-поэтом» величает Шопена и Бодлер [18, 421].

⁵⁷ Нередко при помощи принципа симметрии, который раньше, например в «Смерти Сарданапала» или в «Хиосской резне», Делакруа избегал — по всей видимости, сознательно.

⁵⁸ Метод описан у Кеннета Кларка [7, 154 – 164]. Пуссена Делакруа считал одним из величайших мастеров (см., например: [4, 56, 70, 139, 694]). Художник написал даже статью о Пуссене, опубликованную 25, 29 и 30 июня 1853 года в «Moniteur universel». См.: [4, 775].

⁵⁹ Эскиз выполнен на бумажной кальке, наклеенной на бумагу и далее на холст. Размер 47 x 58 см. См.: <https://www.auction.fr/fr/lot/eugene-delacroix-1798-1863-homere-avec-les-poetes-ovide-horace-et-lucain-13656801#.W3I29KtWqKI>.

⁶⁰ Невзирая на карикатуры, на которых Делакруа выступает противником Энгра (см., например: [24, 354]), отношение романтика к выразительным возможностям линии было не столь однозначно отрицательным. В молодости Делакруа полагал, что именно мастерски выполненный рисунок служит основой композиции. См., например, запись от 7 апреля 1824 года: [26, 135]. Такие полотна, как «Святой Себастьян» (1836, холст, масло, 215 x 280 см; Церковь Сен-Мишель, Нантюа; см.: [24, 154]), демонстрируют поиски в соответствующем направлении. Любопытно, что именно в таких полотнах, виртуозно отделанных и вписывающихся в «классицизирующую» интенцию творчества Делакруа, художнику с очевидным трудом дается колористическое единство: доминирующий тон полотна не выдержан последовательно в каждом сегменте картины, а многочисленные воображаемые (внекомпозиционные) источники освещения добавляют конфликт светлотности, насыщенности и яркости располагающихся рядом цветов.

⁶¹ Тематика плафона этим смысловым вектором далеко не исчерпываются. На плафоне представлены, например, Сократ, Демосфен, Ганнибал, Траян, Марк Аврелий и многие другие.

⁶² Лат. *Limbus* означает «кайма». В Примечаниях к одному из изданий «Божественной комедии» сказано: в первом круге католического ада «пребывали души ветхозаветных праведников», туда же

небольшой рисунок, служащий эскизом к росписи и изображающий профиль Шопена в Дантовом лавровом венке⁶³, Делакруа хранил у себя до собственной кончины. Исследователи убеждены, что надпись «дорогой Шопен» (*Cher Chopin*) внизу листа была сделана под непосредственным впечатлением от смерти друга двумя годами позднее, чем был набросан сам рисунок⁶⁴.

Любопытно, что стилистика рисунка в не меньшей мере, чем использование визуальной метафоры, адресует к проблеме вечных традиций искусства и места в них как Шопена, так и самого Делакруа (как тут не вспомнить высказывание Шопена о «вечных принципах» — «*principes éternels*»⁶⁵, следовать которым — истинная цель и задача любого великого мастера). Если при работе над «Ладьей Данте» Делакруа, судя по всему, учитывал фигуры Микеланджело «Страшного Суда»⁶⁶, — то в данном случае в качестве образца может рассматриваться портрет Данте (1495) работы Сандро Боттичелли или его последователя⁶⁷. Профильное изображение поэта отсылает к средневековой традиции, уже преодоленной в конце XV века в Италии; возможно, этот «анахронизм» связан с самими истоками традиции, адресующей к профилям на монетах и медальонах с изображениями властительных особ и героев: Данте словно бы становится в один ряд с самыми славными деятелями. К сожалению, мне не удалось найти упоминания о Боттичелли ни в Дневнике, ни в Письмах Делакруа; но это еще не отменяет возможности использования если не конкретного образца, то соответствующей средневеково-ренессансной модели, на

«отправляются души младенцев, умерших без крещения», «сюда же Данте помещает души всех добродетельных нехристиан», и, как далее замечает автор комментариев, «Вергилий, умерший в 19 г. до н. э., вступил в Лимб примерно за полвека до того дня, когда, по христианской легенде, Христос (*Властитель*), между своей смертью и воскресением, сошел в ад и вывел оттуда ветхозаветных святых в рай, открывшийся для людей только с искуплением первородного греха» [9, 517].

⁶³ О мифопоэтических корнях традиции увенчания лаврами см.: [10, 354-355]. Лавровые венки Шопен получал и при жизни. См., например: [14, 41]. Рисунок выполнен свинцовым карандашом, размер 24 x 29 см. Хранится в Лувре. См.: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/0/111545-Portrait-de-Chopin-en-Dante>; https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/eugene-delacroix_portrait-de-chopin-en-dante_mine-de-plomb.

⁶⁴ См.: [16, 22]. Стажинский придерживается мнения, что рисунок целиком, а не только подпись к нему, выполнен под воздействием этого ужасного события [44, 17].

⁶⁵ См.: [26, 439].

⁶⁶ Опираясь на приводимые Жан-Марком Идиром (Jean-Marc Idir) фрагменты Микеланджоловой фрески и полотна Делакруа [30, 36-37], можно выявить сходство между положением тела одного из праведников и отображением его мускулатуры у Микеланджело — и позой перевозчика и манерой выполнения его фигуры у Делакруа; хотя, конечно, для Флегия никак не может быть признана логичной роль праведника. «Флегий», — замечает М. Лозинский, — по греческому мифу, царь лапифов, сын Ароя и смертной. В гневе на Аполлона, обольстившего его дочь, он сжег Дельфийский храм и был ввергнут в Аид. У Данте он — злобный страж пятого круга, перевозчик душ через Стигийского болота, где казнятся гневные» [9, 520].

Согласно Идиру, в раннем творчестве Делакруа прослеживается тенденция к синтезу традиций, одна из которых связана с Микеланджело, а другая — с Веласкесом. Эта тенденция наблюдается начиная с работы «Дева Мария Святого Сердца» (1821) и «Ладьи Данте» (1822) и обретает определенность в работе «Хиосская резня» (1824). См.: [30, 56]. Что касается первой из названных работ, то эта картина (маслом по холсту, 258 x 152 см) была выполнена в 1821 году и сейчас находится на Корсике, в Аяччо, в Соборе Успения Девы Марии, в капелле Мадонны скорбей (*Madonna del Pianto*). Картина была подарена городу Карлом X в 1827 году (ранее она предназначалась для собора Святого Петра в Ватикане). Идир отмечает, что фигура Девы, как и впоследствии фигура Свободы в знаменитом полотне мастера (созданном спустя девять лет), может рассматриваться в качестве своего рода «реминисценции» облика Микеланджоловой «Дельфийской сивиллы» [30, 32]; соответствующие фрагменты изображений см.: [30, 34-35]. Действительно, не только поза и одяние, но и черты лица Девы коррелируют с чертами лица сивиллы.

Исследователь отмечает, что внимание к Микеланджело было обусловлено воздействием на Делакруа его старшего коллеги Теодора Жерико, в частности, его знаменитого полотна «Плот “Медузы”» (1819), где ощущается знание искусства великого итальянца. См.: [30, 32, 38-41]. Благодаря Жерико Делакруа смог постепенно уйти из-под влияния Рафаэля: некоторые фигуры на эскизах Жерико к «Плоту “Медузы”» отсылают к тем же фигурам «Страшного Суда» Микеланджело, которые, видимо, послужили образцом для Делакруа при первом обращении к «Дантовой» теме. См.: [30, 33].

⁶⁷ Темпера, холст, 54,7 x 47,5 см; Частная коллекция. См.: https://muzei-mira.com/kartini_italia/1517-portret-dante-botticelli-1495.html

которую указывает и техника выполнения: очень жесткий и четкий, не слишком типичный для Делакруа равномерный штрих, равно как и плотный контур лица Шопена (хотя линия хранит следы разного нажима и обладает не везде одинаковой толщиной)⁶⁸.

III.

Итак, смысловой ряд «Данте — Моцарт — Шопен» говорит сам за себя; de facto эти три имени воплощают *эстетический идеал* Делакруа в искусстве; и потому вполне ожидаемо, что художник доверял суждениям Шопена о музыке. Называя Шопена «милым» другом («mon cher petit Chopin»⁶⁹), художник признается: «развлечения, которые я [особенно] люблю, — это прогулки [с ним] по аллеям, в разговорах о музыке, и вечера, проводимые на диване [в ожидании], чтобы услышать, когда Господь нисходит на его божественные пальцы (quand le Dieu descend sur ses doigts divins)»⁷⁰. Более того, нередко Делакруа, под впечатлением от разговоров с Шопеном, записывает в Дневник мысли композитора от первого лица, «ассимилируя» и претворяя их, — ныне это уже общеизвестный факт. Как указывает М. Томашевский, «Делакруа назвал Шопена “самым романтическим из музыкантов”» [14, 668]; это имеет определенное значение, поскольку и свой негласный статус вождя французских художников-романтиков Делакруа никогда не оспаривал⁷¹.

Учитывая преклонение художника перед Шопеном, логично задать вопрос: было ли влияние Шопена столь глубоким, что могло коснуться также и *творческого метода Делакруа*? Могли ли суждения Шопена о музыкальной композиции и принципах развития музыкального материала повлиять на *художественные принципы* Делакруа? Обоснованность подобной постановки вопроса исходит из специфического отношения Делакруа к проблеме иерархии искусств, их взаимодействия и их сущностной корреляции. По мнению художника, в наиболее тесном родстве с живописью состоит вовсе не литература (как можно было бы предположить, исходя из образно-миметической природы изобразительного искусства как такового), а музыка. Об этом Делакруа рассуждает в Дневнике в разные периоды жизни (см., например, записи от 26 января 1824 года и 20 мая 1853 года: [26, 118, 661-662]): музыка и живопись в равной мере «выше мышления» («au-dessus de la pensée»); это значит, что оба эти искусства наделены специфической «неясностью», «неопределенностью», «неоднозначностью» имманентного им смысла (художественного смысла, если обобщить идеи художника). Делакруа использует в данном случае труднопереводимое слово «vague»⁷². За этой неясностью скрывается «истинная мысль» («la vraie pensée»), существо которой не поддается в полной мере вербализации: истинная мысль превыше конкретики воплощенных на полотне образов,

⁶⁸ Поучительно сравнить рисунок Делакруа с иными профильными изображениями Шопена, например с портретом работы А. Грефле (Albert Gräfle), исполненным в чисто романтической технике (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Portrait_de_Frédéric_Chopin_par_Albert_Graefle.jpg); а также — с рисунками с натуры, которые были сделаны после смерти композитора тем же Грефле и Квятковским. Во всех случаях элегантная отточенность контурных линий призвана подчеркнуть мраморную холодность мертвого лица, подобного лицу статуи; но ни в одном из этих рисунков не ощущается желание преобразить облик Шопена посредством классицизирующей стилизации. См., например: Квятковский Т. Фридерик Шопен на смертном ложе. 1849. Акварель и гуашь на бумаге; 20,8 x 30,6 см; Национальный музей, Варшава; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kwiatkowski_Fryderyk_Chopin.jpg; рисунок Грефле сделан с натуры 19 октября 1849 года карандашом; размер 172 x 259 см; см: <http://kalejdoskop.nifc.pl/osoby.php?id=54>

Кроме того, на рисунке Делакруа Шопен изображен с *открытыми* глазами: он *смотрит* перед собой, притом и углубившись в себя, словно живой.

⁶⁹ Дословно: «Мой дорогой (милый) маленький Шопен».

⁷⁰ Письмо Жорж Санд 30 мая 1842: [22, 104-105]. См. также: [4, 394].

⁷¹ См.: [2, 178].

⁷² При этом живописец делает отсылку к мадам де Сталь; исследовательница Мишель Аннуш (Michèle Hannoosh) в комментарии к Дневнику указывает на роман «Коринна», часть VIII, главы 3 и 4 как на источник соответствующих мыслей Делакруа (см.: [26, 118]).

она не эквивалентна сюжету и теме картины; сущность («essence») такой мысли характеризуется живописцем также с помощью труднопереводимого определения «déliée» («тончайшая», «утонченная», «легкая», «неуловимая»). «Таким образом, — делает вывод Делакруа, — писатели воздействуют на грубые души сильнее, нежели музыканты или живописцы» («Aussi les esprits grossiers sont plus émus des écrivains que des musiciens ou des peintres» [26, 90]).

По мнению Стажиньского, после смерти Шопена размышления о сути «вечных принципов» в искусстве привели Делакруа к особой эстетической интенции, которую сам мастер назовет «музыкальной тенденцией» («tendance musicale») (запись 20 мая 1853 года: [26, 662], [44, 15-16]; см. также: [13, 132]). Проанализировав высказывания художника на этот счет, можно усмотреть три важнейших аспекта данной тенденции: 1) выявление сущностных соответствий между музыкой и живописью и постановка вопроса об их синтезе⁷³ (записи 28 февраля 1851 года; 20 апреля 1853 года; 13 апреля 1860 года: [26, 555-560, 636, 1345]; этот вопрос требует специального освещения, однако непосредственно с проблемой «Шопенианы» Делакруа не связан); 2) поиск коррелирующих методов построения гармоничной композиции в обоих искусствах⁷⁴; 3) осмысление законов имманентного развития материала, сходных в музыке и в живописи и связанных с актуализацией феномена времени в обоих искусствах⁷⁵.

Согласно Делакруа, подлинная живопись оказывает воздействие, в первую очередь, посредством особой «магической гармонии» («accord magique») — ее зритель способен ощутить еще до того, как поймет сюжет и выяснит, что полотно изображает («avant même de savoir ce que le tableau représente») (цит. по: [29, 32]). «Музыка картины» («la musique du tableau») — результат совершенно особенного впечатления, «которое проистекает из упорядоченной компоновки цветов, света, теней» («une impression qui résulte de <...> arrangement de couleurs, de lumières, d'ombres, etc.»). В поздние годы конструктивной основой работ Делакруа (как станковых, так и монументальных) служит распределение освещенных и затененных участков и сходных цветов по тем частям композиции, которые коррелируют относительно осей симметрии и зрительных диагоналей. Так образуются светотеневые и тональные «рифмы»; причем родственные цвета в разных частях картины оказываются по соседству с усиливающими их звучание, словно «контрапунктирующими» им контрастными и дополнительными цветами. Подобная диспозиция («disposition») линий («de lignes»), светотени («clair-obscur») и тонов, усиливающая впечатление («qui augmente l'impression»), — это и есть «гармония и ее комбинации, согласующиеся в единое пение» («c'est l'harmonie et ses combinaisons adaptées à un chant unique», запись 20 мая 1853 года) [26, 661-662].

Приведенный вывод вполне может быть интерпретирован как вариация на суждения Шопена о контрапункте — поскольку, послушав своего друга, Делакруа решил «от противного» спроецировать его идеи на живопись Энгра (которого Делакруа уподобил ненавистному Берлиозу по алогичности «заполнения интервалов»⁷⁶). По

⁷³ В том числе — с учетом вагнеровских идей, которые некоторое время занимали ум Делакруа.

⁷⁴ Такой поиск сопряжен с вопросом о высшем единстве композиции.

⁷⁵ Делакруа, как известно, пытался опровергнуть мнение о неподвластности изобразительному искусству феномена времени. «Живопись располагает только одним мгновением, но разве в нем не заключается столько же мгновений, сколько в картине деталей и фаз?» [3, 230]. Существует апокрифическая фраза Делакруа о том, что настоящий художник — лишь тот, кто может зарисовать во всей живости человека, падающего с четвертого этажа. См.: [18, 423-424].

⁷⁶ Буквально у Делакруа сказано следующее: «Berlioz plaque des accords, et remplit comme il peut les intervalles. <...> Appliquer ceci à Ingres et à son école» — «Берлиоз берет (налепляет) аккорды и заполняет, как может, интервалы. <...> Распространить это на Энгра и его школу» [26, 439]. Как мне кажется, Делакруа вполне мог подразумевать следующую аналогию: Берлиоз заполняет пустоты в аккордовых вертикалях, как придется, лишь бы в целом звучало некое более-менее внятное созвучие; Энгр набрасывает контурные формы, намечает цвета крупных областей, расставляет главные цветовые акценты, а затем, как придется, согласовывает соседствующие цветовые области между собой: будут ли они резко контрастировать, сочетаться по принципу дополнительных тонов или представлять собой варианты одного тона — не так уж

признанию Делакруа, благодаря Шопену он смог уяснить, что такое суть гармония и контрапункт и что fuga «есть нечто вроде чистой логики в музыке»; а научиться фуге — значит «постичь первооснову всякого смысла и всякой последовательности в музыке» — «connaître l'élément de toute raison et de toute consequence en musique» (7 апреля 1849 года; [26, 439]). Ориентиром, согласно Шопену, может служить музыка Моцарта: «Каждая из партий имеет свое [собственное] развитие, которое, в совершенном согласии с развитием других [партий], формирует единое пение («chant») и идет само собой совершенным образом. Это и есть контрапункт; punto contrapuncto» («Chacune des parties a sa marche qui, tout en s'accordant avec lui autres, forme un chant et se suit parfaitement. C'est là le contrepoint, punto contrapuncto» [26, 439]).

Идея естественного развития материала занимала Делакруа в течение многих лет; его Дневник изобилует записями, отражающими впечатления от концертов, где звучала музыка венских классиков, и некоторые из размышлений (вероятно, инспирированные суждениями Шопена) касаются в том числе принципов развития музыкального материала⁷⁷. Наибольшей внутренней логикой и естественностью, как следует из этих записей, отличаются произведения Моцарта, с которыми Делакруа сравнил впоследствии Шопена: «Он более всех напоминает Моцарта. У него, как и у [Моцарта], встречаются мотивы, которые развиваются будто сами собой, так что кажется, будто мы их предощушаем» («Il ressemble plus à Mozart qui que ce soit. Il a comme lui de ces motifs qui vont tout seuls, qu'il semble qu'on trouverait» ; 13 февраля 1850 года; [26, 486]). Разумеется, воссоздать подобный процесс развития материала средствами живописи возможно ровно в той мере, в какой живопись, будучи пространственным искусством, вообще может претендовать на воплощение временных процессов; проанализировав высказывания Делакруа и стиль его зрелых работ, можно выявить следующие методы «темпорализации» живописного произведения.

Прежде всего, Делакруа разрабатывает метод *постепенной* (требующей творчески наполненного времени) детализации первоначальной наброска. По мысли Делакруа, истинные мастера «должны формовать краску, наподобие того как скульптор формует глину, мрамор или камень» («doivent masser avec la couleur comme le sculpteur avec la terre, le marbre ou la pierre») [26, 583]. Такой способ работы с материалом предполагает, что художник, во-первых, учитывает качественные характеристики материала, его состав, особенности контакта с той или иной поверхностью⁷⁸, а во-вторых, в зависимости от уже имеющихся на изобразительной плоскости сгустков краски, оформленной в виде векторно направленных мазков, пятен и прочая, избирает дальнейшие способы наложения красочного слоя, смешения красок, разработки валёров. Отсюда следует, что художественное целое организуется в процессе детализации исходного замысла⁷⁹, и форма возникает в результате развития материала, а не дана изначально, в качестве контурно прорисованной заготовки (так, по наблюдениям Бодлера, предпочитали работать Поль Деларош и Орас Верне [17, 275]). Причем корректировка замысла происходит в

и важно. В общем плане реципиенту гарантировано некое суммарное слуховое или зрительное впечатление, более или менее гармоничное и вполне приемлемое. Как известно, Энгр действительно не заботился о плавных колористических переходах между цветовыми массами, о цветовом балансе, о «химии» валёров и т. п. Другое дело, считать ли эту особенность недостатком или достоинством *именно в рамках стиля Энгра* — а не применительно к живописи вообще. Как и в случае с мнением Делакруа о Верди, представляется нецелесообразным полемизировать с приведенным суждением художника.

⁷⁷ См.: о Гайдне: [26, 351, 414, 483, 495, 496, 712, 748, 886, 1106]; о Моцарте: [26, 115, 170, 350, 351, 355, 361, 369, 372, 374, 380, 387, 414, 418, 428, 429, 435, 439, 442, 444, 479, 482-486, 489, 490, 492, 495, 496, 525, 558, 560, 578, 579, 608, 633, 638-640, 653, 675, 700, 701, 717, 720, 735, 746-749, 763, 766, 771, 777, 827, 878, 886, 887, 938, 991, 1017, 1050, 1084, 1090, 1091, 1105, 1198, 1266, 1268, 1270, 1466, 1481, 1547, 1651, 1722, 1725, 1726, 1737]; о Бетховене: [26, 355, 361, 374, 387, 414, 429, 431, 439, 459, 475, 483, 485, 489, 490, 492, 527, 578, 638, 662, 674, 675, 701, 717, 736, 746, 748, 772, 774, 788, 827, 990, 1073, 1090, 1199, 1266, 1348, 1519, 1561, 1651, 1679, 1722, 1726].

⁷⁸ Разумеется, масляная краска взаимодействует с холстом иначе, чем, например, темпера.

⁷⁹ Подобные идеи высказывал и Бодлер — именно в связи с искусством Делакруа. См.: [17, 275].

согласии с наиболее естественными вариантами развития изначально данной цветовой диспозиции и заданного направления мазков (см., например, запись от 15 октября 1854 года): как указывает Делакруа, для начала нужно найти общий тон полотна (скажем так, «тональность высказывания»), а затем разрабатывать оттенки цветов и валёры в нужном колористическом диапазоне, сообразуясь с «собственным ощущением настоящего момента» («au gré de <...> sentiment du moment» [26, 854]).

Далее, для Делакруа мазок — это, прежде всего, векторно устремленная смысловая и конструктивная единица⁸⁰, интенция, хранящая направление движения руки художника и, стало быть, выступающая пространственным следом времени, имманентного творческому процессу. Последовательно «выращивая» целое, мазок за мазком, Делакруа варьирует силу нажима кисти, интенсивность цвета, примешивает новые валёры, и постепенно осуществляется, если можно так выразиться, колористическая модуляция, главным фактором реализации которой служит *обновление материала*.

В связи со сказанным любопытно, что Делакруа занимала идея *неповторимости мотивов в музыке*. Вновь косвенно пересказывая идеи уже умершего Шопена, Делакруа замечает (запись 26 марта 1854 года): «Я думал <...> о том способе, посредством которого музыканты стараются установить единство (cherchent à établir l'unité) в своих произведениях. Возвращение основных мотивов (motifs principaux) представляется им, как правило, наиболее эффективным; этот способ также оказывается доступным и для заурядных людей. Если в ряде случаев такое возвращение приносит ощутимое удовольствие уму и слуху, то, применяемое слишком часто, оно представляется вспомогательным средством, а точнее — чисто искусственным. Неужто память столь мимолетна, что невозможно установить отношения между разными частями музыкального произведения, без того чтобы, так сказать, вволю утверждать главную идею посредством нескончаемых повторений? Письмо, отрывок прозы или поэзии являют собой дедукцию и единство, которые проистекают из развития идей, рождающихся одна из другой, а не с помощью повторения одной фразы, которая будет, если хотите, отправной точкой всей композиции. Музыканты тут напоминают проповедников, которые надоедливо повторяют и всюду впихивают фразу, служащую темой их проповеди» [26, 743-744].

В перспективе творческие принципы Делакруа, во многом инспирированные Шопеном, приводят в живописи — к идеям Одилона Редона о «сотворчестве с материалом» и непредсказуемости его развития; в музыке — к чаяниям Дебюсси, декларировавшего: «Я приду к музыке, действительно свободной от мотивов, или же состоящей из одного длящегося мотива, который ничем не прерывается и который никогда не возвращается к своему исходному варианту» (цит. по: [47, 164]). Однако эти смысловые интенции должны служить предметом отдельного исследования.

Могло ли иметь место воздействие Делакруа на Шопена, если не столь же интенсивное, то хотя бы ощутимое? Пытаясь ответить на этот вопрос утвердительно, но с осторожностью, а также принимая во внимание особенные взаимоотношения композитора и художника, некоторые исследователи, например Юлиуш Стажиньский, Мария Попшенская, Жан-Жак Айгельдингер, ставят вопрос о *взаимном влиянии* музыканта и художника⁸¹ — или хотя бы о возможности поиска соответствий между творческой эволюцией одного и другого. Стажиньский даже намечает вехи подобного параллелизма; по его мнению, примерно с 1838 – 1839 года можно говорить о новом стиле («un nouveau style») применительно как к живописи Делакруа, так и к музыке Шопена [44, 7-8].

⁸⁰ «Мазок — это средство, которое, наряду с иными, способствует воплощению мысли в картине (à rendre la pensée dans la peinture)»; запись от 16 января 1857 года; см.: [26, 1074]). Идеи Делакруа, если их спроецировать в будущее, приводят к освобождению живописи от миметического принципа и к эстетической самоценности выразительных средств.

⁸¹ См.: [44, 7], [41, 24, 26-27], [27, 124].

Период с начала 1840-х годов действительно можно считать периодом зрелого стиля как применительно к художнику, так и касательно композитора. Если в начале 1820-х годов Делакруа исходит из классических образцов, прорабатывает контуры и любовно сглаживает мазки, стремясь нивелировать пастозность масляной краски; если в 1830-е годы художник высвобождает энергию материала, ищет законы сочетания цветов и закономерности воздействия колорита на зрителя, — то в начале 1840-х годов наступает в некотором смысле синтез этих тенденций. Как отмечает Стажинский, Делакруа пытается объединить стремление к свободе цвета и тенденцию к строгости формы, ориентируясь в равной мере на Веронезе и Рубенса — с одной стороны, и на Рафаэля и Пуссена — с другой (см.: [44, 7]). Добавлю, что есть одна особенность, которая не была даже на раннем творческом этапе отличительной для Делакруа (и это в том числе не позволяло в 20-е годы считать его «классицистом»): мастер стремится к уравновешенности композиции и прибегает к симметрии в качестве ведущего конструктивного принципа⁸². Сила же цвета и свобода мазка продолжают оставаться предметом особенной заботы: от Рубенса Делакруа не отрекался никогда.

Показательно, что стилевая многоплановость характерна для полотна, понравившегося Шопену — одному из немногих⁸³: «Пьета» (1844)⁸⁴ со всей очевидностью ориентирована на скульптурную лепку фигур Микеланджелова типа и одновременно на разработку цветов в духе Веронезе (см.: [44, 14]); добавлю, что «пирамидальная» композиция адресует к пуссеновским полотнам⁸⁵. И хотя выводы Стажинского относительно параллелизма формальной структуры («la structure formelle») «Пьеты» и траурного марша из второй сонаты Шопена кажутся преувеличенными⁸⁶, есть зерно здравого смысла в рассуждениях исследователя о поисках особой связи между романтической страстью выражения и классическим порядком («une liaison entre la passion romantique et l'ordre classique») как эстетической проблеме, занимавшей и художника, и музыканта⁸⁷.

Действительно, синтез традиций характерен и для творчества Шопена того же времени: он сопряжен с особым поиском новых гармонических средств в сочетании с актуализацией классических принципов формообразования (см.: [44, 7-8])⁸⁸, — хотя, конечно же, нельзя забывать про специфическую «классичность» композиционного мышления Шопена как таковую и про его любовь к гармоничным с точки зрения формы, уравновешенным и сбалансированным структурам в принципе. Как отмечает К. Зенкин,

⁸² Например: «Еврейская свадьба в Марокко» (1841, холст, масло, 105 x 140,5 см, Лувр, Париж); «Арабские шуты» (1848, холст, масло, 96 x 130 см, Музей изящных искусств, Тур); «Обучение Девы Марии» (1842, холст, масло, 95 x 125 см, Национальный Музей Делакруа, Париж) [24, 121, 133, 288] и др.

⁸³ См.: [44, 12-13].

⁸⁴ «Пьета» выполнена в 1844 году для церкви Сен-Дени-дю-Сен-Сакреман (Saint-Denys-du-Saint-Sacrement). Размер 355 x 475 см. См.: [24, 350]. Эскизы показывают постепенную стабилизацию композиции и «нащупывание» пирамидальной структуры, в которую оказываются «вписаны» фигуры. См.: [24, 169, 172]. Один эскиз (1842 – 1843, 32 x 43 см, частная коллекция) выполнен маслом на бумаге, наклеенной на холст; другой, в той же технике, датированный 1841 – 1843 годами, имеет размеры 29,5 x 42,5 см, хранится в Лувре. Еще одна версия композиции — более поздняя, сделанная уже по мотивам основной работы (1857, холст, масло, 37,5 x 45,5 см), помещена в Городскую Галерею искусств в Карлсруэ. См.: [24, 186]

⁸⁵ К примеру, соответствующей композицией обладают полотна Пуссена «Et in Arcadia Ego (Аркадские пастухи)» (1650 – 1655, холст, масло, 85 x 121 см. Лувр, Париж); «Святое семейство» (начало 1650-х, холст, масло, 94 x 122 см, Лувр, Париж), «Ринальдо и Армида» (1629, холст, масло, 82,2 x 109,2 см; Далиджская картинная галерея, Лондон) и др.

⁸⁶ Особенно если учесть, что марш был сочинен Шопеном в начале 30-х годов, еще до формирования замысла всей сонаты.

⁸⁷ Исследователю вторит М. Попшенская: «Проблема, которая в эти годы занимала и Делакруа, и Шопена, — желание сочетать романтическую страсть с классической “мерой”» [41, 28].

⁸⁸ Соответствующее суждение Стажинского подкреплено ссылками на тезисы Юзефа Михала Хоминьского (Józef Michał Chomiński), Зофьи Лиссы (Zofia Lissa) и Вольфганга Бёттихера (Wolfgang Boetticher).

«при том, что стиль Шопена отличается редким единством и цельностью, в последние годы жизни композитора (на протяжении 1840-х годов) произошла некоторая перегруппировка компонентов, которая представила весь стиль в несколько ином освещении. <...> В поздних произведениях можно отметить достижение особой утонченности фактуры, проявившейся в ее изысканной полифонизации; дальнейшее усиление колористичности звучания, создаваемое единым действием гармонической и фактурной организации. Еще большей гибкости и плавности достигает строение композиции и взаимодействие тем» [6, 42-43]. Отмеченное «усиление колористичности звучания», например, в Баркароле, Колыбельной, поздних ноктюрнах вполне может навести на размышления о предвосхищении музыкального импрессионизма. Собственно, такое провидение открытий будущего, «новых тенденций в европейской музыке», и не в последнюю очередь импрессионизма, как раз таки и привело в свое время Стажиньского к идее об особом шопеновском «новом стиле» (см.: [44, 8]).

Про Делакруа Стажиньский в этой связи умалчивает; но тут уместно, как мне кажется, сослаться на мнения П. Синьяка (см.: [27, 124]) и В. Ван Гога, полагавшего, что Делакруа предвосхитил и даже на свой лад уже воплотил все будущие колористические открытия импрессионистов [1, 376, 379, 401, 464, 470], в том числе — «мистерию рефлексов» («le mystère des reflets»), если прибегнуть к образу, предложенному Жорж Санд [43, 81]. Судя по ее воспоминаниям, относящимся к осени 1841 года [43, 81-87], именно вопрос о рефлексах стал поводом к восприятию идей Делакруа Шопеном — пусть и весьма опосредованному⁸⁹ и, возможно, уникальному. Обсуждение «Стратоники» Энгра⁹⁰ с Жорж Санд и Шопеном привело Делакруа к порицанию техники «раскрашивания» заготовленных форм и к его любимой мысли о нивелировании контуров в природе благодаря взаимовлиянию располагающихся рядом цветов. В ответ на просьбу Мориса, сына писательницы, объяснить ему концепцию рефлексов Делакруа прибегнул к сравнению «между тонами в живописи и звуками в музыке» («une comparaison entre les tons de la peinture et les sons de la musique» [43, 81]). «Гармония в музыке, — сказал Делакруа, — заключается не только в составе аккордов, но также в их соотношениях, в их логической последовательности, в их соединении, в том, что я мог бы назвать при необходимости их “слышимыми отсветами”⁹¹. И в живописи не может происходить иначе!» («L'harmonie en musique, dit-il, ne consiste pas seulement dans la constitution des accords, mais encore dans leurs relations, dans leur succession logique, dans leur enchaînement, dans ce que j'appellerais, au besoin, leurs reflets auditifs. Eh bien, la peinture ne peut pas procéder autrement!» [43, 81]⁹².

Внимание Шопена было привлечено этим разговором, но его своеобразным «ответом» была фортепианная импровизация, впоследствии изданная как Прелюдия op. 45. О ней сам композитор говорил, что она «хорошо модулирует» («dobrze modulowany»)⁹³. Согласно анализу М. Томашевского, вся «92-тактная ... пьеса является одной большой модуляцией, путешествием или блужданием по десятку тональностей» [14, 403]⁹⁴. Столь интенсивное гармоническое развитие, не слишком типичное для стиля

⁸⁹ Думается, это один из немногих случаев, когда романистке можно доверять, сделав поправку на характерную для нее манеру изложения.

⁹⁰ Полное наименование: «Антиох и Стратоника» (1840, холст, масло, 57 x 98 см; Музей Конде, Шантийи). См., например: http://www.wm-painting.ru/MasterPieces/p19_sectionid/27/p19_imageid/239 или https://artchive.ru/artists/81~Zhan_Ogjust_Dominik_Engr/works/344826~Antiokh_i_Stratonika.

⁹¹ Можно также перевести: «отражениями», «отблесками», «рефлексами».

⁹² Концепцию рефлексов и нюансированных полутонов художник разрабатывал в том числе в Дневнике. См., например, запись 29 апреля 1854 года: [26, 761]).

⁹³ Цит. по: [27, 102]. Правда, по мнению Айгельдингера, Шопен мог вкладывать в эту фразу ироничный смысл.

⁹⁴ Также см.: [14, 390, 401]. «...между начальным и заключительным *cis-moll* плавно проплывают моменты в *h-moll*, *A-dur*, *fis-moll*, *D-dur*, *E-dur*, *e-moll*, *B-dur*, *Ges-dur*, *Es-dur*, *As-dur*, *es-moll*, *F-dur*, *A-dur*, *F-dur* и *H-dur*» [14, 252]: Логика соседства аккордов, их контекстного существования вполне может соотноситься с логикой соседства цветов на картине (например, дополнительных или контрастных).

Шопена в целом, интерпретируется Айгельдингером в качестве интуитивной попытки найти некий музыкальный аналог колористической концепции Делакруа. И поскольку рассуждения художника о взаимодействии соседствующих тонов («оптическом или химическом» [27, 106]) явно адресуют к теории цвета Мишеля Эжена Шеврёля (Michel Eugène Chevreul)⁹⁵, — Айгельдингер считает возможным уподобить по роли в композиции тонику *cis-moll*'а — доминирующему цвету картины⁹⁶, а также провести параллели между возникающими в ходе модулирования созвучиями, располагающимися практически по всем тонам хроматической гаммы, — и цветами хроматического круга Шеврёля (см.: [41, 28], [27, 106, 113, 117])⁹⁷.

Что касается «слышимых отсветов», то в рассматриваемой прелюдии можно, как мне представляется, при желании найти два варианта «аудиализации» идей Делакруа. Во-первых, искусная с точки зрения имитационной техники фактура прелюдии «соткана» из бесчисленных вариантных репликаций исходной, порождающей интонации «опевания» тонического звука (в первоначальном варианте близкой «теме креста»: [*cis*¹] – *his*¹ – *dis*¹ – *cis*¹, а затем модифицирующейся в виде [*Cis*] – *Gis* – *e* – *dis* – *cis*): причем вариантность касается и ритмического облика интонации, и ее тоновой структуры. Иногда эта интонация появляется в варьированном увеличении в мелодическом голосе, в то время как подголосок многократно проводит в имитации вариант в варьированном ритмически уменьшении (возникает нечто вроде корреляции «основной голос — его отзвуки-эхо»⁹⁸). Отдаленно такая фактурная «игра» «отсветов» и «бликов» напоминает разработку с помощью валёров (скажем так, «микроинтонаций» разной насыщенности и светлоты) цветового пятна («макроинтонации») избранного тона. Можно предложить и иную аналогию: в роли «макроинтонации» будет выступать область композиции, «вылепленная» кооперирующимися по цвету и направлению мазками, в роли «микроинтонаций» — сами мазки (разной плотности, формы, оттенка и т. п.): например, грива тигра и мазки, соответствующие отдельным космам шерсти.

Во-вторых, логично акцентировать именно *временной* аспект создания «слышимых отсветов», о которых говорил Делакруа: постоянное интенсивное модулирование и правда может быть соотнесено с непрерывным взаимопретеканием валёров и оттенков выбранного тона внутри одной цветовой области и на границах цветовых областей. Долгие звуки основного голоса и подголосков (иногда длящиеся около такта), постепенно истаивающие и заставляющие вслушиваться в их *длящееся* угасание, подобны *постепенно* же «выращиваемым» мазкам, виртуозно наложенным на холст, с сознательным нивелированием их почти неразличимых границ (так создается эффект плавности «перетекания» одной колористической массы в другую: мазки у Делакруа исподволь меняют свои характеристики и «тональность») — реципиент, скользя взглядом по изобразительной плоскости, воссоздает *процесс* ее покрывания векторно направленными мазками⁹⁹. Здесь уместно вспомнить трактовку формы Прелюдии, предложенной Дж. Уокер [46, 101]: исследовательница акцентирует внимание на особенностях композиции сквозного строения («*durchkomponiert*»).

⁹⁵ К этой теории впоследствии апеллировали импрессионисты. По мысли Айгельдингера [27, 106], предимпрессионистские устремления Делакруа ясно прослеживаются в его дневниковых записях от 3 ноября 1850, 25 августа 1854, 18 и 25 января 1857 [26, 551, 817-818, 1077-1078, 1085-1086]. Шеврёлев хроматический круг висел у Делакруа в мастерской.

⁹⁶ У Делакруа о доминирующем тоне см., например, запись от 30 января 1857 года [26, 1094-1095]. В данном случае Делакруа размышляет о влиянии необходимого световоздушного эффекта на общую атмосферу полотна. И если в эпоху Ренессанса техника сфумато позволяла создать эффект колористически насыщенной атмосферы на дальнем плане картины — то у Делакруа сходный эффект распространяется на все художественное пространство.

⁹⁷ Система Шеврёля относится к субтрактивным, поэтому не очень корректно говорить о цветах спектра в связи с упоминанием его круга, как это допускается, например, здесь: [41, 28].

⁹⁸ Делакруа и Морис, по воспоминаниям Жорж Санд, в итоге пришли к идее «отражения отражения» («*le reflet d'un reflet*») [43, 86].

⁹⁹ Таким образом, дление звука у Шопена коррелирует с «длением» мазка у Делакруа.

Впрочем, судя по реакции Шопена — и коль скоро сведения, передаваемые Жорж Санд, достоверны, — умпостроения Делакруа не слишком заинтриговали композитора¹⁰⁰. Даже если его прелюдия и была симпровизирована под впечатлением от них — то речь тут может идти об игре ассоциаций, не более¹⁰¹. Видимо, влияние композитора на художника были несравнимо глубже, чем обратное воздействие — если оно вообще имело место. Несмотря на приведенный Жорж Санд эпизод, о таком воздействии можно только догадываться: для положительного вывода в распоряжении исследователя оказывается всё же слишком мало исходных данных.

¹⁰⁰ Шопен пришел к выводу, что рефлексы — это алхимия, и вообще нечто неуловимое; Делакруа же возразил, что это химия, настоящая химия. См.: [43, 83].

¹⁰¹ Одним из интересных аспектов рассмотрения Прелюдии ор. 45 выступает анализ круга внемузыкальных ассоциаций, вызываемых звучанием пьесы: такой анализ дополняет картину смысловых интенций, заложенных в произведении. «...смысл музыки до позднего романтизма включительно никогда не был исключительно, “собственно” музыкальным — имманентно музыкальный смысл всегда порождал окружающее его поле внемузыкальных ассоциаций и органично переходил в сферу внемузыкального» [5, 72], — замечает К. Зенкин. Видимо, одним из первых слушателей, поделившихся соответствующими впечатлениями, была Жорж Санд, заговорившая о «голубом тоне» этой музыки («la note bleue») [43, 86]. Кстати сказать, именно эта метафора появляется и в названии цитируемой в настоящей работе статьи Айгельдингера. Стоит добавить, что «окрашенное» синим звучание Прелюдии адресуется не только к живописи Делакруа, но и к широко понимаемому «ноктюрновому» кругу ассоциаций (о лунном свете — «le clair de lune» — упоминает и сама Жорж Санд; кроме того, в ее воспоминаниях в связи с импровизацией Шопена появляются образы причудливых ночных облаков, лунного диска опалового цвета; говорится о трелях соловья: [43, 86]). Проблема связей Прелюдии с жанром ноктюрна вообще и кругом произведений, так или иначе актуализующих «лунную» тематику, затронута в работе Айгельдингера [27]. См. также: [14, 403-404].

Литература

1. *Ван Гог В.* Письма / пер. П. В. Мелковой; общ. ред., сост., вступ. статья и примеч. Ю. И. Кузнецова. Л.—М.: Искусство, 1966. 604 с.
2. *Вентури Л.* Художники нового времени / пер. с итал. Л. М. Бродской; вступ. статья И. А. Доронченкова. СПб.: Азбука-классика, 2007. 352 с. (Художник и знаток).
3. *Делакруа Э.* Мысли об искусстве. О знаменитых художниках / пер. с франц., вступ. статья и комментарий В. Прокофьева. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1960. 282 с.
4. *Делакруа Э.* Письма / пер. с фр. Ю. Б. Корнеева, Л. М. Цывьяна, Е. В. Баевской. СПб.: Азбука, 2001. 896 с. (Наследие).
5. *Зенкин К. В.* О смыслообразующей роли жанра в мире Шопена. Рефлексия времени как сущность шопеновских баллад // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 3. С. 71-83.
6. *Зенкин К. В.* Фридерик Шопен // Европейская музыка XIX века. Книга первая. Польша, Венгрия. М.: Композитор, 2008. С. 28-198.
7. *Кларк К.* Пейзаж в искусстве / пер. с англ. Н. Н. Тихонова. СПб.: Азбука-Классика, 2004. 303 с. (Художник и знаток).
8. *Кухарский Г.* Письма Шопена // Шопен Ф. Письма: в двух томах. Изд. 2-е, доп. Том 1 / сост., коммент., вступ. статья, краткая летопись жизни и творчества Шопена Г. С. Кухарского; пер. Г. С. Кухарского и С. А. Семеновского. М.: Музыка, 1976. С. 3-22.
9. *Лозинский М.* Примечания // Данте Алигьери. Божественная комедия / пер. и примеч. М. Лозинского. М.: Интерпракс, 1992. С. 514-616.
10. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х томах / гл. ред. С. А. Токарев. Том 1: А – К. М.: Советская энциклопедия, 1980. 654 с.
11. *Ровенко Е. В.* Концепция «соответствий» Шарля Бодлера и музыкальность искусства Эжена Делакруа // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 1. С. 164-189.
12. *Ровенко Е. В.* «Музыка картины» в интерпретации Эжена Делакруа и его почитателей (Винсент Ван Гог, Одилон Редон): философско-эстетическое обоснование и средства воплощения // Научный вестник Московской консерватории. 2016. № 1. С. 156-181.
13. *Стажинский Ю.* Делакруа, Шопен и романтический орфизм / пер. Ю. Д. Туринцова // Славяне и Запад. Сборник статей к 70-летию И. Ф. Бэлзы / отв. ред. Б. А. Рыбаков. М.: Наука, 1975. С. 130-139.
14. *Томашевский М.* Шопен: Человек, творчество, резонанс / перевод с польского Л. Акопяна и Е. Янус. М.: Музыка, 2011. 840 с.
15. *Шопен Ф.* Письма: в двух томах. Изд. 2-е, доп. Том 1 / сост., коммент., вступ. статья, краткая летопись жизни и творчества Шопена Г. С. Кухарского; пер. Г. С. Кухарского и С. А. Семеновского. М.: Музыка, 1976. 527 с.
16. *Шопен Ф.* Письма: в двух томах. Изд. 2-е, доп. Том 2 / сост., коммент., статья и указатели Г. С. Кухарского; пер. писем и материалов Г. С. Кухарского и С. А. Семеновского. М.: Музыка, 1980. 468 с.
17. *Baudelaire Ch.* Au-delà du romantisme. Écrits sur l'art. Paris: GF Flammarion, 1998. 343 p.
18. *Baudelaire Ch.* Critique d'art; suivi de Critique musicale / édition établie par Claude Picbois; présentation de Claire Brunet. Paris: Gallimard, 2011. 758 p. (Folio Essais, 183).
19. Biographie de Pierret Jean-Baptiste (1795-1854) // Correspondance d'Eugène Delacroix. Outils pédagogiques: Index nominum / Centre André Chastel; Musée national Eugène Delacroix; Musée du Louvre; sous la direction de Barthélémy Jobert, Christophe Leribault et

- Arlette Sérullaz. URL: <http://www.correspondance-delacroix.fr/outils-pedagogiques/index-des-correspondants/bdd/correspondant/66> (дата обращения: 30.05.2018).
20. Biographie de Piron Achille (1798-1865) // Correspondance d'Eugène Delacroix. Outils pédagogiques: Index nominum / Centre André Chastel; Musée national Eugène Delacroix; Musée du Louvre; sous la direction de Barthélémy Jobert, Christophe Leribault et Arlette Sérullaz. URL: <http://www.correspondance-delacroix.fr/outils-pedagogiques/index-des-correspondants/bdd/correspondant/43> (дата обращения: 30.05.2018).
21. Biographie de Villot Marie-Joseph-Frédéric (1809-1875) // Correspondance d'Eugène Delacroix. Outils pédagogiques: Index nominum / Centre André Chastel; Musée national Eugène Delacroix; Musée du Louvre; sous la direction de Barthélémy Jobert, Christophe Leribault et Arlette Sérullaz. URL: <http://www.correspondance-delacroix.fr/outils-pedagogiques/index-des-correspondants/bdd/correspondant/65> (дата обращения 30.05.2018).
22. Correspondance générale de Eugène Delacroix. [5 vol.] T. II: 1838-1849 / publiée par A. Joubin. Paris: Librairie Plon, 1936. XI, 427 p.
23. Delacroix's Dante and Virgil / [The Art Institute of Chicago] // Bulletin of the Art Institute of Chicago. 1921. Vol. 15, No. 6: November – December. P. 170-173.
24. Delacroix / sous la direction de S. Allard et C. Fabre ; textes de C. Adam-Sigas, S. Allard, C. Fabre, D. de Font-Réaulx, M. Hannoosh, M. Korchane, S. Le Men, C. Méneux, A. Miller, M.-P. Salé; Musée du Louvre. Paris: Édition Hazan, 2018. 480 p.
25. *Delacroix E.* Dictionnaire des beaux arts / reconstitution et édition par A. Larue. Paris: Hermann, Éditeurs des sciences et des arts, 1996. 212 p. (Collection savoir: sur l'art).
26. *Delacroix E.* Journal. 2 volumes / nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh. Paris: José Corti, 2009. 2519 p.
27. *Eigeldinger J.-J.* Chopin i błękitny ton. Interpretacja Preludium op. 45 / trans. Z. Skowron. Muzyka, 1997, №. 4. S. 101-124.
28. Encyklopedia powszechna PWN. [W 5 t.] T. 2 / red. nacz. H. Bonecki; konsult. naukowy J. Barbag i inni. Warsaw: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974. 828, [4] s.
29. *Estay Stange V.* La musicalité dans les arts: une configuration transversale du sensible // Littérature. 2011. № 3 (163). P. 32-50. URL: <https://www.cairn.info/revue-litterature-2011-3-page-32.htm> (дата обращения: 30.05.2018).
30. *Idir J.-M.* Delacroix. Genèse d'un genie. Paris: Cohen&Cohen éditeurs, 2015. 136 p.
31. *Idzikowski M., Sydow B. E.* Les portraits de F. Chopin. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1953. 137 p.
32. *Idzikowski M., Sydow B. E.* Portret Chopina. Antologia ikonograficzna. Wyd. 2 uzup. / przedmowa Z. Drzewiecki. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1963, 120°s. (Biblioteka Chopinowska, t. 10)
33. *Idzikowski M., Sydow B. E.* Portret Fryderyka Chopina / przedmowa Z. Drzewiecki. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1952. 84 s.
34. *Jean-Aubry G.* A Music-Lover of the Past: Eugène Delacroix // The Musical Quarterly. 1920. Vol. 6. No. 4 (October). P. 478-499. URL: <http://www.jstor.org/stable/737975> (дата обращения: 30.05.2018).
35. Lettres de Eugène Delacroix. Nouvelle édition revue et augmentée. Tome premier (1804 – 1847) / recueillies et publiées par Ph. Burty. Paris: G. Charpentier, 1880. 348 p.
36. *Melbechowska-Luty A.* Teofil Kwiatkowski, 1809-1891. Wrocław, Warsaw-Kraków: Wydawnictwo PAN Zakład narodowy imienia Ossolińskich, 1966. 214 s.
37. *Natta M.-C.* Eugène Delacroix. Paris: Éditions Tallandier, 2010. 576 p.
38. *Noon P., Riopelle C.* Emulation // Delacroix and the Rise of Modern Art / [Noon P., Riopelle C. (ed.)]; National Gallery Company, London, in Association with the Minneapolis Institute of Art, Distributed by Yale University Press. London: National Gallery Company Limited, 2015. P. 65-97.

39. *Noon P.* What is Delacroix? // Delacroix and the Rise of Modern Art / [Noon P., Riopelle C. (ed.)]; National Gallery Company, London, in Association with the Minneapolis Institute of Art, Distributed by Yale University Press. London: National Gallery Company Limited, 2015. P. 13-35.
40. *Norwid C. K.* Czarne i białe kwiaty. Wydanie nowe poprawione i pomnożone / zebrał i posłowiem opatrzył R. Zrębowicz. Warszawa: Kraków: Wydawnictwo J. Mortkowicza (t-wo wydawnicze w Warszawie), 1922. 319 s.
41. *Poprzeczka M.* Chopin i malarstwo / transl. in English by R. L. Kirkland III // Romantyzm – malarstwo w czasach Fryderyka Chopina. Zamek Królewski w Warszawie, 20 listopada 1999 – 27 lutego 2000 / koncepcja wystawy i redakcja naukowa katalogu A. Morawińska. Warszawa: Dom Polski Sp., 1999. S. 23-31, 202-205.
42. *Rozanski M.* Un peintre polonais sur les bords du Cousin: Teofil Kwiatkowski, Pultusk (Pologne) 1809 - Avallon (Bourgogne) 1891 / préfacier Adam Koseski. Précy-sous-Thil: Editions de l'Armançon, 2009. 164 p.
43. *Sand G.* Impression and souvenirs. Troisième édition. Paris: Michel Lévy Frères, 1873. 366 p.
44. *Starzyński J.* Delacroix et Chopin. Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1962. 21 p. (Académie Polonaise des Sciences; Centre Scientifique à Paris. Conférences: Fascicule 34).
45. *Starzyński J.* O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire. Warsaw: PIW (Państwowy Instytut Wydawniczy), 1965. 260 s.
46. *Walker J.* Chopin's Prelude op. 45: A Work of Art at a Crossroad // XIVth Congress on Musical Signification. Music as Cultural Heritage and Novelty. 11 – 15 May 2018. The “George Dima” Academy of Music, Cluj-Napoca, Romania. Program and Abstracts / [The “George Dima” Academy of Music]. [Cluj-Napoca]: [The “George Dima” Academy of Music], 2018. P. 100-101.
47. *Wenk A. B.* Claude Debussy and the Poets. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1976. 345 p.