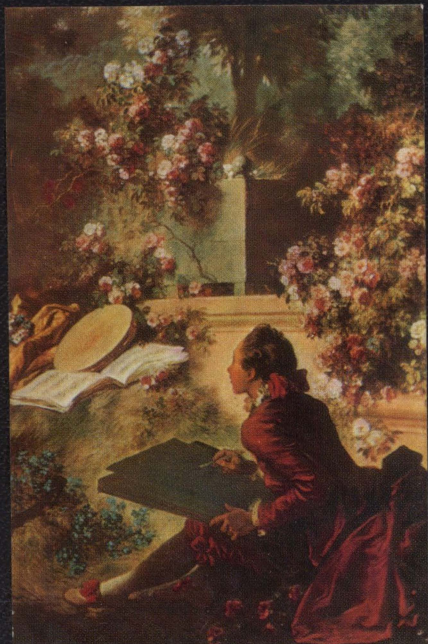


ИСКУССТВО ФРАНЦИИ XVIII ВЕКА



ИСКУССТВО  
ФРАНЦИИ XVIII ВЕКА







О Ч Е Р К И  
И С Т О Р И И И Т Е О Р И И  
И З О Б Р А З И Т Е Л Ь Н Ы Х  
И С К У С С Т В



ИЗДАТЕЛЬСТВО · ИСКУССТВО ·  
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Е. КОЖИНА

ИСКУССТВО  
ФРАНЦИИ  
XVIII ВЕКА

ИЗДАТЕЛЬСТВО · ИСКУССТВО ·

1 9 7 1

7H  
K58

8-1-2  
246-71



Восемнадцатый век во Франции открылся годами сумрачного безвременья. Те величайшие исторические сдвиги и процессы, которые составили его сущность, стали обнаруживаться далеко не одновременно с хронологическим началом столетия. Первые его пятнадцать лет были, по существу, затянувшимся угасанием предыдущего века, который для всей Европы олицетворялся фигурой Людовика XIV. Некогда могущественный монарх, он постепенно превращается в живой анахронизм, стоящий на пути развития собственной страны, и его смерть воспринимается всеми как падение досадного препятствия, как наступившее наконец начало нового века.

«Король, так долго царствовавший, умер», — без всякой тени удивления или сострадания пишет своему другу один из героев «Персидских писем» Монтескье. Именно так, равнодушно и почти пренебрежительно, встретила вся Франция 1 сентября 1715 года — день смерти Людовика XIV. Престарелый Король-солнце пережил самого себя. Он оставил своему правнуку нищую страну, истощенную войнами и налогами. Помпезно и педантично построенное им здание абсолютизма уже давало угрожающие трещины, — никто не сомневался, что Франция стоит на пороге неизбежных перемен.

Герцог Филипп Орлеанский был объявлен регентом до совершеннолетия своего племянника Людовика XV. Наступил смутный переходный период Регентства (1715—1723). Этому

недолгому промежутку времени выпала роль рубежа, разделившего две блестящие эпохи в истории Франции. Позади него остался XVII век с его высокими гражданственными идеалами, с героическими характерами и приподнятой строгостью «большого стиля», с шедеврами классицистического искусства. Впереди лежал XVIII век, наполненный напряженной и захватывающей борьбой, — она пронизала все стороны общественного сознания и нарастала в течение всего столетия, пока не завершилась грандиозной волной революции. Во Франции выковывались новые идеи, новые системы, новые формы искусства, но это был замедленный и неустойчивый процесс. Современники далеко не всегда угадывали в нем рождение нового и жизнеспособного, зато отмирание старого было слишком очевидно, и многим казалось, что они присутствуют при духовном кризисе страны; может быть, в искусстве это обнаруживалось рельефнее, чем в любой другой сфере.

Официальная эстетика и Академия все еще пытались говорить о величии и героике, но шаблонная риторика этих проповедей уже никого не вдохновляла с тех пор, как в самой современности не осталось места для подлинной героики. Строгие и страстные герои Пуссена и Корнеля — Эрминия, Химена, Сид — были бы неуместны и немыслимы в атмосфере Регентства, вошедшего в историю Франции как время полного падения всех идеалов, крайней развращенности нравов, паразитической опустошенности. Все моральные и этические формулы, выработанные прошлым столетием, были перечеркнуты, и на смену им явилось хаотическое на первый взгляд брожение, соединявшее в себе самые противоречивые качества.

Страна находилась в тяжелом состоянии. Министр — шотландец Джон Ло с предприимчивостью авантюриста пытался излечить ее финансы сильнодействующими, но не слишком продуманными мерами, и результатом был оглушительный крах созданного им банка, а с ним — разорение сотен тысяч людей. Нездоровая лихорадка биржевой игры, всеобщая жадная погоня за богатством, неудержимая коррупция сменяются отчаянным опьянением после этого краха. Обнажаются са-

мые уродливые человеческие инстинкты — современники видят свою эпоху чем-то похожим на тот отвратительный шабаш полулюдей, полужверей, который изобразил Клод Жилло в своей «Игровой страсти». Уродливые существа в алчном исступлении толпятся вокруг столов с золотом: они ликуют, злобствуют, избивают друг друга, одержимые слепым азартом. Непринужденно-ироническое повествование Монтескье в «Персидских письмах» сменяется гневными, почти патетическими нотами, когда его герои рассказывают об этих днях:

«Я видел там, как целый народ, испокон веков отличавшийся великодушием, честностью, душевной чистотой и добросовестностью, внезапно сделался последним из народов; как зло распространялось, не щадя даже наиболее здоровых членов. . . Я видел, как подорвана была вера в нерушимость договоров, как попорчены были священнейшие соглашения, как нарушены были все семейные законы. . . Что скажет потомство, когда ему придется краснеть от стыда за своих отцов?»<sup>1</sup>

Иронии и горечи Монтескье вторят другие писатели этого времени. Вольнодумный поэт-эпикурец Шолье неожиданно поддается мыслям о суетности жизни, о грустной неизбежности смерти.

Еще красноречивее мемуары д'Аржансона, известного политического деятеля, прекрасного знатока культуры, поклонника Вольтера и Монтескье. «Внутренний огонь угасает, ему не хватает пищи, — почти с отчаянием пишет он о своем времени. — Сердце сковывается параличом, подобно тому, как ноги немеют от бездействия».<sup>2</sup> Вся страна в его представлении остановилась на грани последнего бесславия: «Вот к чему пришли мы во Франции. Занавес падает, представление кончается, и остаются только свистуны, занятые своим свистом. . .»<sup>3</sup>.

Однако слишком немногие современники воспринимают свою эпоху с такой осуждающей горечью. В большинстве литературных памятников и мемуаров Регентство предстает совсем иным — легкомысленным и блестящим временем, затянувшимся беспечным праздником. Французская аристократия

словно вознаграждает себя за долгие годы лицемерного смирения при ханжеском дворе старого Короля-солнца. Париж захлестывают пьяные оргии, головокружительный вихрь маскарадов, азартная эпидемия картежной игры. Но в этом изощренном прожигании жизни нет настоящей беззаботности: наоборот, все чаще в нем проскальзывают ноты мистики и пессимизма, увлечения черной магией, волшебством и прорицаниями. Не случайно многие предсказания мрачны и зловещи: регенту Филиппу Орлеанскому обещают, что он умрет в кандалах, кардиналу де Ноайлю, что его убьют во время бунта, жене маршала де Граммона — такую же гибель. Предчувствие надвигающихся мятежей и грозных событий явственно проходит через пестрые и шумные годы Регентства, превращая его в напряженную прелюдию к бурному XVIII веку.

Именно в этот неустойчивый переходный период появляется на сцене фигура Жана-Антуана Ватто (1684—1721), одного из лучших художников Франции. Его короткая биография, внешне немногосложная, полна скрытого драматизма. Сын кровельщика из Валансьена, небольшого фламандского городка, лишь незадолго до рождения Ватто вошедшего в границы Франции, — он почти мальчиком покидает семью и отправляется в Париж, мечтая о занятиях искусством. Там он терпит жестокую нужду и начинает свою самостоятельную жизнь с изнурительной поденной работы на рыночного торговца картинами. Ценой напряжения всех сил ему удастся постепенно выбиться из этого жалкого положения и стать учеником известных мастеров — Жилло, а позже Одрана. Он не ищет признания, но слава сама приходит к нему: регент покупает у него картины, его заказчиками становятся аристократы и банкиры. Но Ватто по-прежнему беден. К деньгам он относится с тем же безразличием, что и к славе, а свои картины судит так строго, что может возмутиться, когда за них предлагают разумную цену, — в его глазах она слишком велика. Этого поразительного мастера мучит постоянная неудовлетворенность: он работает необычайно много, со страстной одер-





1. *А. Ватто. Общество в парке. 1717—1718*

жимостью, но порывисто и беспокойно, то бросая начатые полотна, то даже уничтожая их. Он скрывается от разыскивающих его любителей, переезжает с одной квартиры на другую, прячась от известности и покровителей. Не совсем ясно, какие причины заставляют художника совершить путешествие в Англию, откуда он, и прежде болезненный, возвращается с неизлечимой чахоткой. Ватто умирает в тридцать шесть лет, продолжая работать до последних дней, хотя от слабости он едва способен держать в руках кисть.

Существует на первый взгляд необъяснимое противоречие между жизнью и произведениями Ватто. Этот неустанно работающий и вечно неудовлетворенный художник, этот скрывающийся от всех мизантроп, одинокий и больной человек, в своих картинах неожиданно становится поэтом счастливой безмятежности, беспечной и изысканной жизни. Он вошел в историю живописи как мастер «галантных празднеств» — Академия живописи, принимая его в свои члены, должна была специально для него изобрести это новое определение: ни одно из тех традиционных жанровых обозначений, которые были в ее распоряжении, не отвечало облику этого нового и необычайного художника. «Галантные празднества» (илл. 1) — это лирические сцены, полные утонченной и хрупкой грации: кавалеры и дамы встречаются в парках, на дворцовых верандах или лугах; они поют, музицируют или танцуют. Это живописные элегии, лирические и просветленные. Почти такой же известностью, как «галантные празднества», пользуются среди картин Ватто театральные сцены, острые и наблюдательные, щедро наделенные саркастическим юмором, живостью ритма, композиционной изобретательностью (илл. 2).

Однако назвать всего два-три жанра значило бы упростить и обеднить творчество Ватто. Он без конца меняет и отбрасывает самые разнохарактерные сюжеты, пытается говорить то на одном, то на другом художественном языке. Едва ли не все жанры и настроения, известные тогдашней живописи, переплетаются в его наследии: сцены военных будней, бивуаки и походы, грациозные пасторали, мирные картины семейной жизни, изысканные декоративные панно с кокетливыми китаянками, мифология, напоминающая поэзию Анакреона, простодушный юмор быта фламандской деревни, печальные и одухотворенные пейзажи, острый гротеск театральных сцен и неожиданное, словно в порыве отчаяния, обращение к религии — к мадонне с младенцем, к «Распятию», которое он пишет накануне смерти.

Ощущение неустойчивости и беспокойства проходит через всю живопись Ватто. В своих полотнах он создает лирический



2. *А. Ватто. Актеры театра Комеди Франсез*

несравненный по тонкости, но ирреальный и тревожащий этой ирреальностью мир. Его «галантные празднества» развертываются на условном фоне, причудливо сотканном из художественных ассоциаций, фантазии автора и отдаленных отголосков действительности. Парки, в которых танцуют и поют его персонажи, совсем не похожи на французские парки того времени с их строго симметричной планировкой и аккуратной подстриженными деревьями. Архитектура стройных дворцовых веранд имеет не больше общего с современной, чем парки — это скорее архитектура Саломона де Бросса, уходящая в глубину XVII века и забытая во времена Ватто. Даже костюмы

его персонажей не принадлежат XVIII веку: во многом они напоминают одежду героев Рубенса, во многом вымышлены самим художником. Так же условно-поэтичны и человеческие фигурки, населяющие этот мир. Едва ли не каждая влюбленная пара здесь — зеркальное отражение другой. Можно перечислить длинный ряд персонажей, которые переходят с одного полотна Ватто на другое: застенчивый влюбленный, перебирающий цветы, молодой человек, играющий на гитаре, девушка, срывающая розы с куста. Повторяются и пары: кавалер, протягивающий даме руки, чтобы помочь ей подняться с земли, уходящие влюбленные, бросающие через плечо взгляд на остальное общество. Столетие спустя Милле не без основания называл эти равнодушно-мечтательные фигуры «грустными марионетками». В этих словах выразилось все недоумение, которое может испытывать трезвый реалист перед зыбкой феерией «галантных празднеств», где все внушает зрителю мысль о странной боязни художника перед действительностью, о том чувстве тревоги и неуверенности, которое она вызывает у него.

Возможно, что и театральные сцены, столь излюбленные Ватто, близки ему именно своей открытой, дерзкой демонстрацией условности. Страдания Мецетена, ревность Пьеро так же искренни, как веселая беспечность Коломбины и Арлекина; но все эти чувства заключены в роли несложных актерских амплуа и разыгрываются комедиантами в традиционных костюмах на откровенно показанных подмостках. Живой человек оказывается сценической маской: обманутый муж — это всего-навсего комедийный Жиль, и наоборот, персонажи в одежде Скапена, Розауры и Мецетена на самом деле — реальные современники Ватто, иногда очень далекие от театра, сохранившие все свои портретные черты и лишь по воле мастера оказавшиеся участниками причудливого маскарада. Художник постоянно мистифицирует зрителя, переводя образы и действие из театрального мира в действительный, его герои существуют одновременно в этих обоих мирах и ни в одном не имеют под ногами твердой почвы.





3. А. Ватто. Отплытие на остров Цитеру. 1717

Удивительное новшество: в эту эпоху не изжитого еще академизма, с его пониманием картины как живописной иллюстрации литературного эпизода, на полотнах Ватто нет ни действия, ни сюжета в обычном смысле этого слова. Даже сюжетные картины он пишет не столько руководствуясь какой-то программой, сколько отталкиваясь от нее. Казалось бы, прославленное «Отплытие на остров Цитеру» (илл. 3) прочно связано с литературным источником — комедией Данкура «Три кузины». Но напрасно было бы искать между этими двумя произведениями какие-то соединяющие нити. Интрига пьесы, ее персонажи, ее ситуации — все это ничуть не занимает художника. Но вот где-то в стороне от действия, в куплетах интермедии проскальзывает беглое шутивное упоминание

об острове Цитере — влюбленные совершают к нему паломничество, ни одна девушка не возвращается оттуда без мужа или поклонника, — и фантазия Ватто мгновенно вспыхивает. Возможно, в ней возникают далекие ассоциации: Цитера или Кифера — название острова, у которого родилась из пены морской богиня любви Венера, — и на этом пути сюжет принимает все расширяющиеся очертания какого-то общего поэтического символа.

Тексту Данкура достается скромная роль первого пробуждающего толчка, и в сознании художника от него сохраняется лишь вечная тема любви, лишь неясное и захватывающее представление о пилигримах, отправляющихся в далекое странствие к обетованной земле любви и счастья. Таким он и пишет свое сияющее полотно: вереница паломников устремляется по берегу к кораблю, который уже ожидает их. Эти пары как бы воплощают в себе все оттенки любви: неуверенность и колебания, готовность к согласию, радостный порыв, для которого уже нет препятствий. Их легкое движение, просветленная красота пейзажа, золотистый туман, скрывающий даль, капризный порхающий полет амуров рожают ту поэтическую сложность и недосказанность содержания, которая придает живописи Ватто особенное обаяние.

Кажется, что всякая определенность в замысле или живописи чужда этому художнику. Его картина неизменно строится не на событии, не на действии, но лишь на эле уловимых оттенках настроения, на общей лирической атмосфере. И если каждая из этих сцен сама по себе мимолетна, то Ватто придает ей еще больше ускользающей изменчивости своим живописным языком. Композиция его картин лишена устойчивости: сцена, изображенная на полотне, перестает быть замкнутой в самой себе. Целые группы и отдельные фигуры то расходятся вправо и влево, то устремляются в глубину пространства — и никто лучше Ватто не мог передать эту притягивающую безграничность дали, — то, словно желая выйти из золоченых рамок, прямо обращаются к зрителю и глядят на него («Финетта», «Жиль», «Равнодушный»). Еще



4. *А. Ватто. Савояр с сурком. Ок. 1716—1717*

чаще их жесты и взгляды обращены куда-то за пределы картины. «Гитарист» музея Шантильи играет для кого-то сидящего неподалеку и даже наклонился в его сторону, но этот слушатель невидим. Мецетен, вероятно, поет под окном своей дамы, — он закидывает голову, как будто обращаясь к кому-то наверху, снова невидимому.

Живопись этих картин кажется зыбкой и струящейся: такое впечатление создает медлительный и все же нервный ритм движения, а движутся здесь не только фигуры, но и свет, разбивающийся на сотни дрожащих бликов и рефлексов, и цвета, неуловимо переливающиеся друг в друга. Ни одно произведение из написанных современниками Ватто не выдерживает соседства с его картинами: рядом с этой легкой, мерцающей живописью любое другое полотно кажется либо крикливым и пестрым, либо вялым и тусклым. Пусть цвет на этих картинах теряет определенность и, возможно, силу, — взамен он приобретает драгоценную способность к внутреннему движению, неожиданным превращениям, а главное — точную и тонкую выразительность.

Впрочем, Ватто может создавать и совсем иные вещи. Одаренный врожденным и зорким мастерством портретиста, он способен в случайной зарисовке дать незабываемый образ старой нищенки с изможденным и покорным лицом, подметить забавно-сосредоточенное выражение девочки, поглощенной шитьем, скупое и почти резко изобразить пухлое, нездоровое лицо своего друга Ларока или собственный облик — тревожного меланхолика с напряженным взглядом и печальной извилистой линией губ.

Уже по первому взгляду на эрмитажного «Савояра» (илл. 4) можно судить, как далеко опередил Ватто своих современников в реалистической ясности видения, и насколько весь строй этой картины отличается от условной поэтики «галантных празднеств». <sup>4</sup> Здесь нет ни дробности света, ни изысканной радужности колорита, ни неустойчивой композиции: цвет и формы обрели спокойное равновесие, пейзаж — мягкую достоверность тихого провинциального городка, и



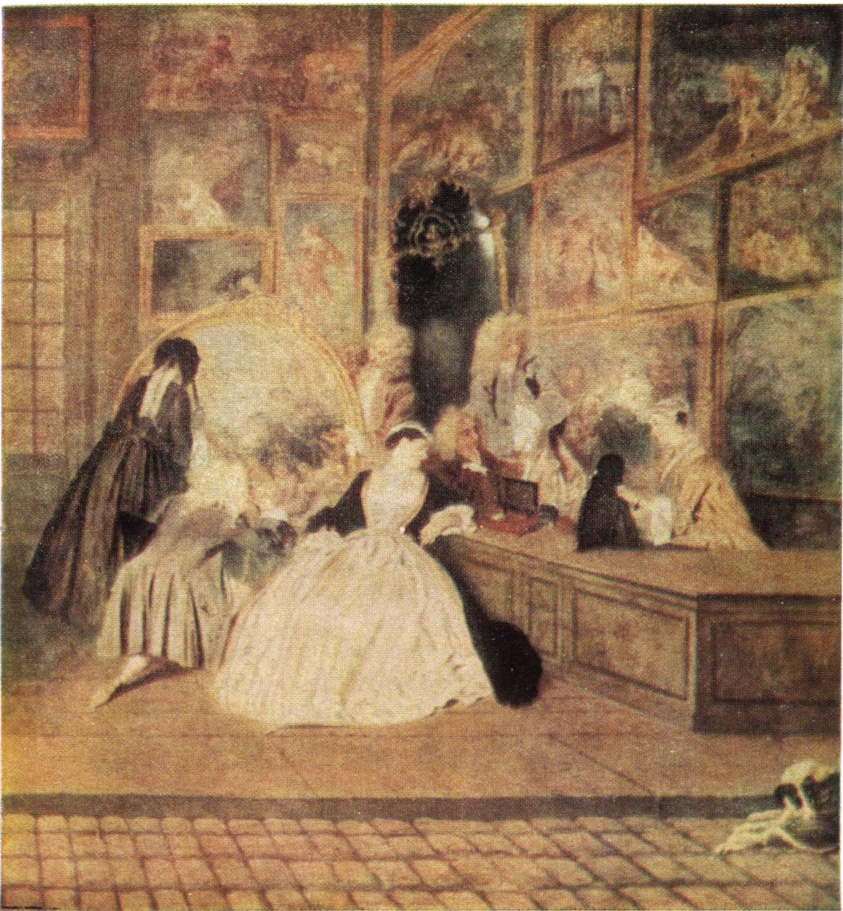


5. *А. Ватто. Жиль. Ок. 1717—1719*



6. А. Ватто. Вывеска Жерсена. 1720





еще удивительнее то внимание и симпатия, с которыми Ватто пишет простодушное грубоватое лицо мальчика савояра.

Такую же точность, лаконизм, уверенную проницательность реалиста он сохранит в знаменитом луврском «Жиле» (илл. 5), бесчисленных рисунках, проникновенных пейзажах, в бытовых картинах. Во всех этих произведениях Ватто неожиданно утрачивает свою ироничную отчужденность, свою постоянную роль мечтателя, всегда неудовлетворенного, но тем более страстно поглощенного игрой собственной фантазии. Он оставляет в стороне малейшую условность ради ясной и глубокой простоты.

Эти постоянные беспокойные перевоплощения художника отмечают весь его недолгий путь. Рядом с лирической фантастикой «Отплытия на остров Цитеру» в творчестве Ватто стоит другой шедевр, последнее, что успел создать художник — «Вывеска Жерсена» (илл. 6), где он, как никогда, сближается с реальностью и ее проблемами. Этот независимый и своевольный мастер, повинующийся только собственному причудливому воображению, избегающий связывать себя заказами и условиями, неожиданно предлагает своему старому другу, антиквару Жерсену, написать обыкновенную вывеску для его лавки.

На необычайно большом для себя полотне художник изображает интерьер лавки со стенами, сверху донизу увешанными старинными картинами. Слева двое рабочих укладывают в ящик картины. Одна из них видна очень ясно — это портрет Людовика XIV. Вероятно, еще совсем недавно он висел здесь на видном месте, напоминая посетителям о названии лавки — «Великий монарх». Прошло всего несколько лет после смерти Короля-солнца, и его парадный портрет, никому не нужный, исчезает на дне деревянного ящика. Все безразлично к этой почти символической сцене, и только маленький человечек в бедной одежде — странная фигурка, словно заблудившаяся в этом изысканном мире искусства и его любителей — пристально смотрит на портрет с саркастической и печальной улыбкой.

Остальные посетители поглощены картинами, — и, быть может, намеренной прямоотой этого сопоставления Ватто хочет внушить зрителю мысль о несравнимости любой земной власти, столь непрочной и скоропреходящей, с вечной властью искусства и красоты над человеком. Длительная жизнь суждена не королям, а художникам: все стремление мастера найти в уходящей жизни что-то высшее и неподвластное времени выливается в этой картине-завещании. Работая над ней, он так быстро теряет силы, что может писать только по утрам, но его блестящая легкость кисти, тревожное и восторженное любование красотой движений, красок, форм, щемящее чувство поэтического переживания только обостряются ясным сознанием конца.

Но если по высоте мысли и исполнения «Вывеска Жерсена» стоит особняком в современном Ватто искусстве, то ее скрытый драматизм — настроение, вовсе не чуждое внешне бездумной культуре Регентства. Во всей своей противоречивости, иронии и печальном лиризме Ватто предстает перед нами как порождение того духовного кризиса, того смутного периода крушения старых идеалов и поисков новых, которым открывается XVIII век во Франции.

У Ватто не было подлинных учеников и последователей, и это закономерно: слишком субъективным, глубоко личным было его искусство. Жан-Батист Патер, единственный, кто недолгое время у него учился, унаследовал от Ватто лишь сюжеты и чисто внешние приемы композиции и живописи (илл. 7). Тем не менее в истории французского искусства прочно укрепился термин «школа Ватто». Им объединяют целую группу художников: это прежде всего уже названный Жан-Батист Патер (1696—1736) и Никола Ланкре (1690—1743), за которыми следуют менее известные Антуан Кияр, Бонавантюр де Бар, Франсуа Октавьен и другие.

Каждый из них пишет «галантные празднества», концерты и танцы, пасторали, нередко военные сцены. Часто они демонстрируют незаурядное мастерство, изящество и тонкость манеры, умение использовать находки Ватто. Когда Ланкре



7. Ж.-Б. Патер. Купальщицы

пишет свой «Танец в павильоне» (илл. 8), он обнаруживает способность живо и непринужденно построить композицию, наполнить ее движением, красиво решить проблему многопланового пространства. Танцующие фигурки, пышная архитектурная декорация, мягкая глубина пейзажа, как бы вливающегося в зал через распахнутые двери и окна, легко и органично соединяются в грациозном ансамбле. Это свободное изящество живописи, ритмичность движения и полная естественность всей сцены были бы невозможны без открытий Ватто, но они ничего не добавляют к его завоеваниям.

«Школа Ватто» была не в состоянии подхватить и тем более продолжить новшества своего основоположника. Острое чувство современного, убежденный акцент на эмоциональной стороне произведения, необычайное расширение живописных возможностей, лирическое богатство, сложность замысла, умение наделить картину глубоким подтекстом — все это умерло вместе с Ватто, и возвратить к жизни эти открытия суждено было не его подражателям, а работавшему совсем в иной сфере Шардену. «Последователи, во главе с Ланкре и Патером, перечекалили золото учителя на разменную монету»,<sup>5</sup> — с исчерпывающей точностью сказал один из исследователей. Ни Патер, ни Ланкре, не говоря уже о других, не способны были понять внутреннюю насыщенность и глубину его искусства или воспринять хотя бы внешнюю утонченность его манеры. Они предлагали зрителю всего лишь собственный, упрощенный и приземленный вариант его находок. Но это нельзя объяснить только тем, что среди них не было подлинно выдающихся художественных индивидуальностей. Их творчество оказалось под сильнейшим влиянием новых эстетических тенденций, новых вкусов, которые постепенно кристаллизовались в новом стиле, подчиняющем себе все французское искусство, — в стиле рококо.

Рококо складывается как стиль к 1720-м годам и в последующие десятилетия бурно развивается, достигая высшего подъема в середине столетия. В этом внешне самом бездумном и самом декоративном за всю историю европейского искусства стиле находят себе отголоски настроения французской аристократии той эпохи. В нем причудливо соединяются гедонизм, пресыщенность, откровенная фривольность, тяготение к экзотике, пренебрежение ко всему разумному, конструктивному, естественному, нарочитые алогизмы, парадоксальность, но и высшая утонченность, блистательная художественная культура, неисчерпаемая изобретательность и предельное совершенство формы. Казалось бы, искусство рококо, отгороженное от проблем эпохи, замыкается в кругу рафинированного эстетизма.

И все же было бы ошибкой оценивать его как чисто отрицательное, бессодержательное явление. Во-первых, рококо выдвигает ряд блестящих мастеров, которые создают выдающиеся произведения в самых различных сферах, начиная от миниатюрных шедевров прикладного искусства и кончая живописью или архитектурой. Живопись Буше, Фрагонара и Ланкре, скульптура Лемуана, графика Сент-Обенов, Моро, Оппенора и Кювилье, не говоря уже о многом другом, далеко не исчерпывают того, чем французское искусство обязано рококо. Даже такие художники, как Ватто и Шарден, тесно соприкасаются с этим стилем какими-то сторонами своего творчества, а Фальконе долгое время работает под его прямым и несомненным влиянием.

К тому же положительная роль рококо заключается не только в художественной ценности созданных им произведений. Как бы ни демонстрировало мировоззрение эпохи свое насмешливое безразличие к любым положительным идеям, этот стиль невольно подхватывал носившиеся тогда в воздухе вопросы и бессознательно шел под их влиянием в новом, чисто современном направлении. Сама аристократически-изысканная оболочка рококо не должна вводить в заблуждение: его находками нередко пользовались, как это будет видно ниже, и философы Просвещения, и третье сословие, прежде всего буржуазия. Постоянный скептицизм эпохи рококо, ее ироническое пренебрежение к любым авторитетам и догмам, в том числе религиозным, заранее прокладывали дорогу независимой, аналитической мысли Просвещения.

Своим неприятием пафоса и героики, которые во французской культуре давно уже выродились в заученные и фальшивые формулы, рококо давало толчок развитию нового искусства, более интимного и камерного. Художник спускался с привычных театральных кутурнов, и это означало освобождение его фантазии, большой простор для субъективного, личного. Даже чисто эгоистическое желание богатого аристократа или генерального откупщика окружить себя комфортом вызывало преображение и архитектуры, и прикладных





8. Н. Ланкре. Танец в павильоне. Ок. 1720

искусств, которые должны были теперь подчиняться не отвлеченным идеям величия, торжественности, как в прошлом веке, а чисто практическим, бытовым задачам.

Искусство сближалось с бытом, его мерой становилась уже не героическая исключительность, а обычная человеческая норма. Пресыщенность глаза требовала все новых и новых находок — так рождалась непрерывная линия художественных эффектов, где и живопись, и лепка, и позолота, и мелкая пластика, и изысканная домашняя утварь создавали отточенный многогранный синтез искусств. Необычайная изощренность вкуса вызывала новые, усложнившиеся требования к тонкости и остроумию художественных решений, к гармонии декоративных ансамблей, к непринужденной легкости и виртуозному блеску профессионального мастерства. Поэтому рококо, хотя оно и означало несомненное снижение стиля, хотя оно и суживало круг идей и настроений, доступных искусству, в то же время явственно вело к новым эстетическим завоеваниям.

Стремительно распространяясь, рококо захватило в той или иной мере все сферы французской культуры. Но особенно ярко оно проявило себя в прикладном искусстве. Это закономерно: по самой своей природе рококо должно было найти в этом мире миниатюрных форм, так тесно связанных с бытом, нужную ему стихию. Оно полностью преобразует этот мир. Прошрое столетие любило крупные масштабы, тяжелые массивные формы, неторопливые статичные линии, устойчивость и внушительность каждой вещи. С приходом рококо это оказывается бесповоротно сметенным. Все, что окружает человека: мебель, посуда, декоративные ткани, бронза, фарфор, статуэтки — словно заражается беспечным и игривым настроением. Оно создается светлыми и яркими красками, капризными завитками контуров, легкостью и дробностью всех форм, ажурными узорами орнамента, все покрывающего и повсюду проникающего. Орнамент рококо целиком строится на игре усложненных изогнутых линий: это и гофрированные очертания раковин (недаром самое общепринятое объяснение слова «рококо» связывает его происхождение с «рокайлем», ракови-



ной, излюбленным мотивом этого стиля), и цветочные букеты или гирлянды, и рога изобилия, и фигурки амуров, и развевающиеся ленты, и просто бесконечные арабески. Все это неизменно асимметрично, подвижно и грациозно.

Мебель рококо как бы стремится забыть о своем практическом назначении. Ее полезное и рациональное начало тщательно маскируется наружной бесцельностью: ножки столов и стульев жеманно изгибаются, как будто они ничему не служат опорой и призваны только украшать вещи, доски столов и крышки бюро принимают такие же неправильно изогнутые очертания, чтобы только не остаться простыми конструктивными плоскостями (илл. 9).

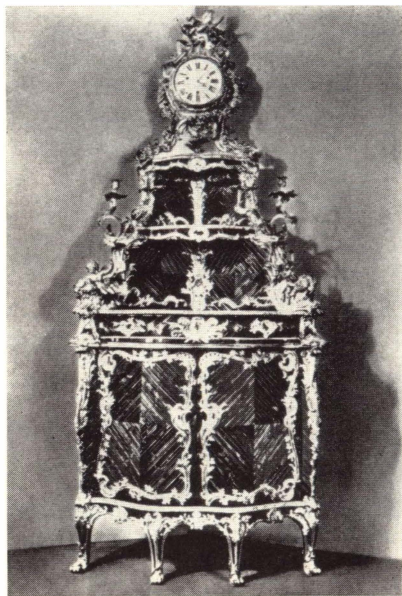
Все это делается из редких, экзотических пород дерева — красного, розового, палисандрового, лимонного — и украшается резьбой, позолотой, бронзой, живописными или фарфоровыми вставками, наборным узором из дерева (маркетри). Но если в прошлом столетии узор обычно покрывал сплошным ковром всю поверхность мебели, то мастера рококо с гораздо большим вниманием относятся к своему главному материалу — дереву. Они уже не скрывают его естественный цвет, своеобразный рисунок слоистой фактуры, — во всем этом они видят новые декоративные возможности и широко их используют (илл. 10). Такое внимание к материалу, умение показать его качество с самой выгодной стороны, обыграть его естественную красоту вообще свойственно прикладному искусству стиля рококо.

Такой же изобретательностью и изысканностью отмечены изделия из фарфора, который только в XVIII веке начал широко производиться во Франции. Коробочки для пряностей принимают форму трилистника (илл. 11), ароматницы — цветка, вырастающего из сплетения тонких выющихся стеблей, табакерки превращаются в фигурки зверей, пастушек, китайских божков, края тарелок и блюдец становятся волнистыми, ручки делаются в форме то рыб, то букетиков цветов, то пятнистых драконов, а иногда — ярких бабочек (илл. 12). Все это покрыто светлой и нарядной росписью самых нежных тонов: розового, сиреневого, небесно-голубого, бирюзового, лимонно-желтого.

Рисунок и мотивы росписи неисчерпаемо разнообразны: изделие покрывают или ажурная решетка зеленого трельяжа — тонких опор, увитых виноградом или плющом, — или легкие изгибы лент, или сложные узоры золотых вензелей, очень часто — гирлянды или букеты цветов, разноцветные раковины, медальоны с пейзажами или пасторальными сценами (илл. 13).

Сплошь и рядом мотивы росписи или даже формы изделий заимствуются из восточного искусства: китайского, японского, корейского. Это естественно: именно с Востока пришел

10. Ж. Дюбуа. Угловой  
шкафчик



в Европу фарфор, и все то долгое время, когда секрет его производства оставался неизвестным европейским мастерам, на континент вывозилась редкостная китайская посуда. Именно под впечатлением ее форм, ее традиций работали первые фарфоровые мануфактуры. Но помимо этой причины была и другая — общее пристрастие современников к экзотике, всеобщее увлечение Востоком. Изощренность вкуса требовала постоянной новизны, необычности, полусказочного маскарада. Уже Ватто охотно вводил в свои декоративные арабески фигуры китайских богинь, мандаринов и буддийских монахов. Теперь это становится всеобщей модой, и в прикладном искусстве рождается своеобразная экзотическая ветвь





11. Фарфоровая мануфактура в Сен-Клу. Коробочка для пряностей.  
Ок. 1730

рококо, «шинуазери» — китайский стиль, причудливая интерпретация восточного декора французскими мастерами (илл. 14).

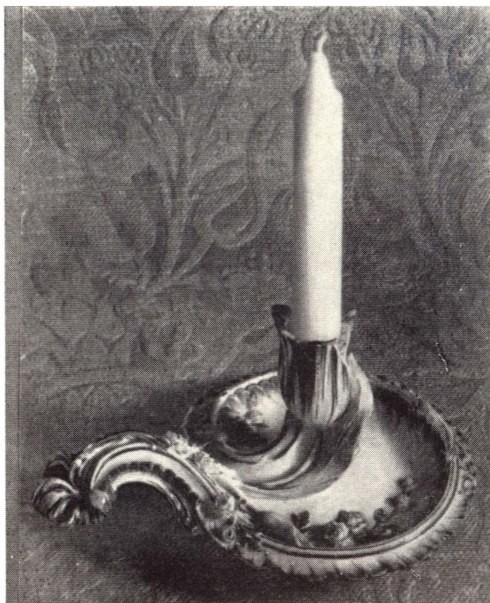
Многие находки рококо, казалось бы, чисто внешние, таят в себе большие возможности. Совсем не случайно Монтескье воспользуется этой живописной нарядностью восточного маскарада, когда станет писать «Персидские письма». История странствующего вельможи Узбека и любовные интриги его гарема, насмешливая легкость повествования окажутся лишь рамкой и фоном для глубоких размышлений о судьбах Франции или о правах человека, — но такой рамкой и таким фоном, которые сообщат этим мыслям особенную простоту и доступ-



12. Фарфоровая мануфактура в Венсенне. Чайная чашка с блюдцем.  
Ок. 1750

ность, а главное — большую притягательную силу в глазах современников.

Отличаясь необычайной гибкостью, рококо по-разному воплощается в различных областях искусства. В архитектуре, например, его влияние проявляется очень своеобразно. Строительство первых десятилетий XVIII века обнаруживает интересную закономерность, — кстати, она заставляет пересмотреть нередко повторяемую оценку рококо как стиля чисто аристократического. Новые веяния в архитектуре подхватывает прежде всего не аристократия, чьи дворцы, особняки и усадьбы долго еще сохраняют верность классицистическим традициям, а буржуазия, скромное третье сословие. На старинных



13. Ж.-П. Леду.  
Фарфоровый  
подсвечник. 1753

парижских улицах и теперь еще сохранились небольшие дома того времени, первые этажи которых по плану архитектора отводились для лавок или мастерских, а верхние — для семей их владельцев и для сдачи внаем.

Современные теоретики с откровенным пренебрежением едва упоминают эти «незначительные постройки», эту «архитектуру низшего разряда». Но именно здесь впервые отвергается торжественность античных ордеров с неизбежными портиками и колоннадами. Их сменяют практичность, простота, чуткость ко всем проявлениям современного вкуса. Объемы и массы становятся гораздо легче, пропорции — скромнее, стена все больше членится — то выступами, то нишами, то





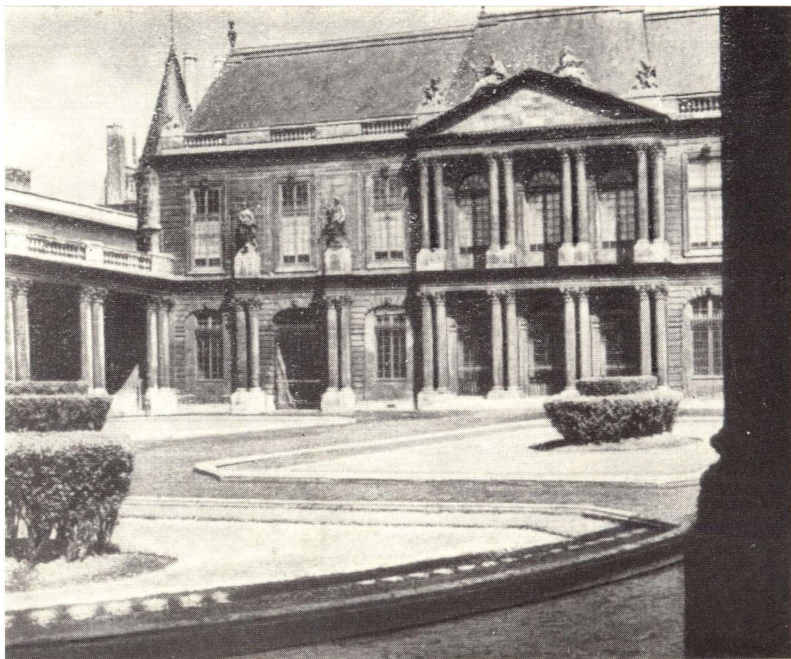
14. Декоративные панели с китайскими мотивами из отеля Ларибуазьер

балконами или лепным декором, — и ее плоскость приобретает особенную живописность и выразительность. А в скульптурных украшениях, в мягко скругленных углах, в обилии волнистых и дуговых линий, в легком изяществе узора балконных решеток рококо одерживает полную победу.

То, что строится в эти же годы для аристократии, отличается, как правило, гораздо большей компромиссностью и консерватизмом.

Правда, и здесь очевидны изменения, прежде всего в самих масштабах зданий. Величие и размах строительства XVII века, его холодная пышность давно изжили себя: ни Лувр, ни Версаль, ни Во-ле-Виконт уже не находят подражателей. Преобладающий тип здания теперь — не дворец и не замок, а «отель», небольшой особняк, рассчитанный на одну богатую семью. Главной задачей архитектора становится обеспечить этой семье все мыслимые удобства и уют. Даже в тех случаях, когда он строит настоящий дворец или государственное здание, он подчиняется принципам все того же отеля, ставшего архитектурной нормой эпохи. И, что особенно интересно, — такие случаи нередко повторяются — уже существующее здание, сохраняя неизменным наружный облик, радикально перестраивается внутри. Обновление интерьера неизменно превращает одну и ту же цель — превратить устаревшие торжественные апартаменты в салоны, отвечающие новым вкусам.

Когда герцог Орлеанский становится регентом, он сразу же поручает Жилью-Мари Оппенору (1672—1742) перedelку интерьеров своей резиденции — Пале-Рояля. Архитектор выполняет ее в течение нескольких лет и, рассматривая его рисунки, легко заметить, как быстро, на протяжении всего трех-четырёх лет, формируется новый стиль интерьера. Массивные формы, пышность коринфского ордера, геометрическая правильность и строгость постепенно уступают место овалам, изгибам, а затем и причудливой сложности рокайля. Даже там, где прямая линия неизбежна, — например, в обрамлении окна или зеркала, — она либо непрерывно нарушается пальметками орнамента, фигурками амуров и как бы растворяется



15. П. Деламер. Отель Субиз в Париже. 1705—1709

среди этого обильного декора, либо становится настолько тонкой и хрупкой, что почти утрачивает материальность. Конструктивное начало уступает первенство декоративному.

Точно в таком же направлении, но идя по нему еще дальше, работает Жермен Бофран (1667—1754), когда он получает заказ на исполнение интерьеров в парижском особняке принца де Субиза, построенном в 1705—1709 годах Пьером Алексисом Деламером (илл. 15). Несходство наружного и внутреннего решения здесь так велико, что оказывается почти на

границ эстетического конфликта. Фасад особняка сохраняет ясность и стройность, уравновешенную соразмерность пропорций. Колонны расставлены в неторопливом, сдержанном ритме, скульптурные группы и фигуры придают зданию дворцовую монументальность. Правда, и здесь уже появляется нечто новое: окна становятся большими и высокими, они вытягиваются почти во весь этаж, и их прозрачные стекла как бы разбивают глухую плоскость стены, делают ее облегченной и светлой. Отраженное пространство, отраженный воздух и свет входят в ансамбль и наделяют его неожиданной живописностью.

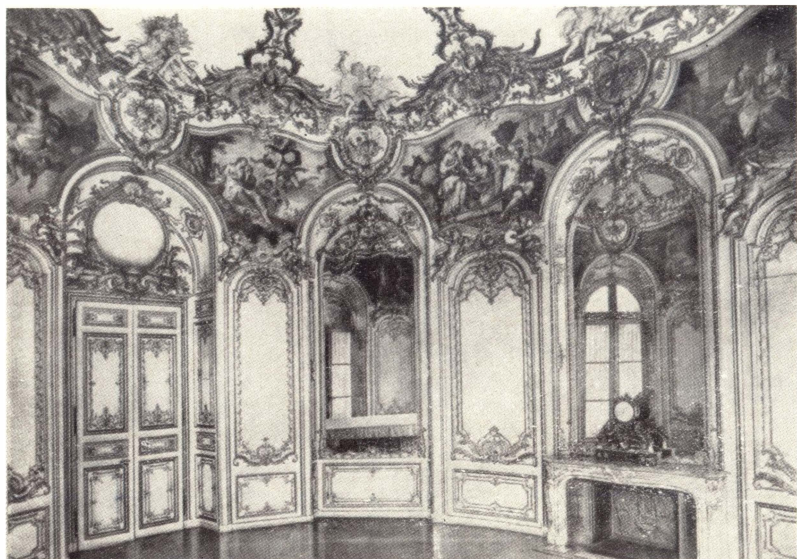
Но главные новшества ожидают зрителя, когда он входит внутрь здания. Уже планировка его отрицает привычные традиции XVII века: здесь нет ни огромных залов для официальных приемов, ни торжественных лестниц, окруженных галереями, ни сквозных анфилад полупустых комнат, производивших одной своей протяженностью внушительное впечатление. «Наши предки были весьма почтенными людьми, — юмористически замечает один из современных литературных персонажей в старинном замке, — но уж рассчитывать они совсем не умели. Из этой комнаты я бы вам сделал десять».

Приблизительно так и поступают архитекторы рококо: все комнаты в их домах становятся меньше по размерам, гораздо более замкнутыми и интимными, и каждая отвечает какому-либо определенному практическому назначению (илл. 16). Но помимо планировки преобразается и все остальное: формы, пропорции, материалы, краски, отделка. Даже когда рококо будет уходить в прошлое, архитектор Камю де Мезьер в своем трактате станет особо рекомендовать строителям избегать при внутренней планировке прямых линий, предпочитая им дуговые. Галантный XVIII век находит для этой новой моды не совсем обычное теоретическое обоснование: «... эти формы посвящены Венере... В самом деле, взглянем на прекрасную женщину. Контуры ее тела мягки и округлы, мускулы едва заметны, во всем царит простая и естественная нежность, которую мы скорее чувствуем, чем можем определить...»<sup>6</sup>



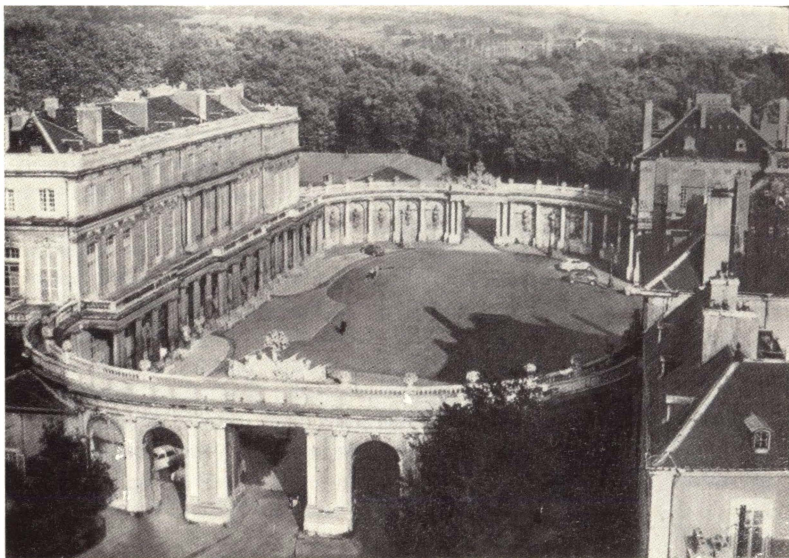


16. Салон с декоративной росписью К. Гюэ. Середина XVIII в.



17. Ж. Бофран. Интерьер отеля Субиз

Так женственность становится критерием красоты. Она безраздельно торжествует в интерьерах времени рококо. Все в них интимно и камерно, даже парадные залы напоминают будуар: светлые, нежные цвета, обилие зеркал, ажурный орнамент совершенно кружевной легкости и изящества. Нет ни одной выдержанной прямой линии, ни одной цельной плоскости: все дробится капризной игрой повсюду вплетающейся декоративной лепки или живописи. Она охватывает двери, окна, камин, рамы зеркал, неправильные формы декоративных панно, спускается по стенам вниз до паркета и взбегаєт вверх на потолок. Все вокруг оказывается вовлеченным в эту беспечную игру красок и линий.



18. Ж. Бoffран. Площадь и дворец губернатора в Нанси. 1715

Уже интерьеры отеля Субиз показывают, какое внимание уделяет эпоха рококо проблеме синтеза искусств и на какую высоту она ее поднимает (илл. 17). В салонах этого отеля соединились скульптура Лемуана и Адамов, живопись Буше, Ванлоо, Натуара и Тремольера, лепной декор Эрпена, мебель, сделанная по эскизам Мейсонье и Оппенора. И все же интерьеры таких особняков, при всем их совершенстве, решали эту проблему в очень скромных масштабах. Во весь рост она возникает при планировке ряда площадей в городах Франции. Так, Жермен Бoffран начинает, а его ученик Эмманюэль Эре де Корни (1705—1763) завершает в середине века великолепный комплекс из трех площадей в Нанси (илл. 18).

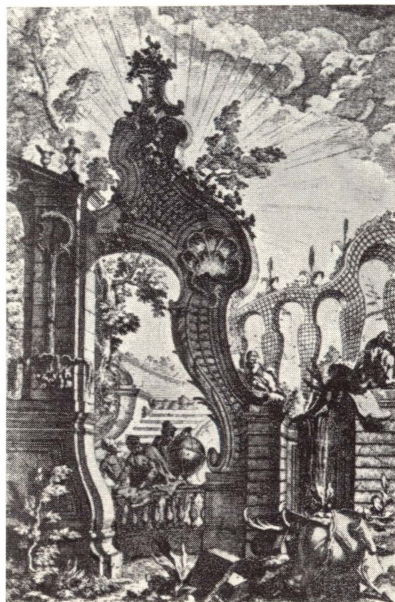
Прямоугольная площадь Станислава, удлиненная, похожая на улицу площадь Каррьер и овальная Губернаторская площадь смыкаются друг с другом, образуя замечательное, но и противоречивое произведение искусства. Архитектура вплотную подходит к неотложным вопросам, столько же эстетическим, сколько практическим: связи площади и города, зданий и окружающей природы, соотношению застройки и все убыстряющегося городского движения. Она еще не в состоянии найти для них полное разрешение. Придавая перспективе площадей большой размах, Эре де Корни все-таки строго ограничивает их пространство и заложенную в нем динамику, не позволяя ему слиться в полной мере с широкими магистралями городских улиц. Сквозь арки овальной колоннады, окружающей Губернаторскую площадь, видны и деревья соседнего парка, и дома прилегающих улиц; но в этой ясно намеченной связи архитектуры и природы нет ни органичности, ни широты: площади замкнуты со всех сторон, и случайные просветы улиц или открытых колоннад не нарушают этой изоляции.

Однако внутри этого комплекса совершенство ансамбля доведено до предела. Обилие декоративной скульптуры, необычайно оживляющей торжественные фасады дворцов и колоннады, фонтаны по углам площади, легкие балюстрады, золоченые кованые решетки почти кружевного в своей ажурности узора, монументальность триумфальной арки, соединяющей площади, — здесь сливаются в самом привлекательном единстве и масштабность смелого решения, и парадность, и эффектная яркость, и изысканность, и живописность.

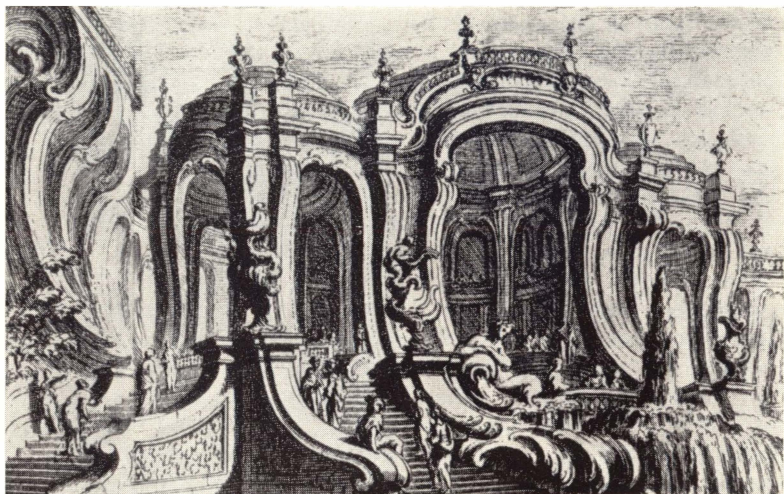
Существует одна область, в которой архитектурное рококо принимает самые крайние и фантастические формы, — это графика архитекторов или декораторов, особенно Франсуа Кювилье (1695—1768) и Жюста-Ореля Мейсонье (1693/5—1750). Здесь, где мастеров уже не сдерживает конструктивная необходимость, они до конца освобождают свое воображение, и оно создает необычайные фантасмагории (илл. 19, 20). Извилистые стены и волнистые порталы как бы изгибаются под



19. Ф. Кювилье. Фантазия.  
Гравюра



напором ветра, сквозные арки словно раздуваются, а колоннады раскачиваются; лестницы не расходятся прямыми маршами, а извиваются напряженными дугами. Этот колеблющийся мир словно испытывает действие подземных толчков и отвечает на них стремительными изгибами. Можно находить все это несерьезным, но можно видеть в этом и нечто пугающее. Слишком часто демонстративное легкомыслие рококо оборачивается внутренней неуверенностью и тщательно замаскированной тревогой. Даже знаменитый девиз эпохи — «после нас хоть потоп» вместе с самоуверенной бравадой включает в себя предчувствие чего-то угрожающего, — неопределенного, но страшного «потопа».



20. Ж.-О. Мейсонье. Орнамент. 1734. Гравюра

То же ощущение внушают и многие другие черты искусства этой эпохи. Уже у Ватто, стоявшего на пороге рококо, настойчиво подчеркнутая условность оставляла впечатление неустойчивости, ирреальности мира. Его последователи, неспособные с такой тонкостью проводить своих персонажей по зыбкой границе между реальностью и условностью, подхватывают у Ватто тяготение к театрализации искусства, но обнажают и упрощают его. Они прямолинейно вводят в картину то, что видят на театральных подмостках: воздушная Камарго у Ланкре пляшет на реальной сцене, и на такой же сцене актеры несколько тяжеловесно разыгрывают «Графа Эссекса» Тома Корнеля.

Эта игра постоянного смещения понятий и представлений, вечного колебания между двумя сферами — реальностью и ее отражением — переходит из искусства в быт. Люди окружают

себя зеркалами: миниатюрный дамский несессер стоит на зеркальной подставке, и стены дворцового зала превращаются в оправу для огромных зеркальных плоскостей от пола до потолка. Каждому реальному движению и предмету отвечает отражение, повторенное и умноженное: создается видимость несуществующего мира, с иллюзорной точностью копирующего свой оригинал. Мир как бы раздваивается, распадается на бесчисленные собственные отражения, утрачивает цельность и вещественность.

Но все это заходит еще дальше: сама жизнь как бы становится подобием театрального представления. Любой человек «общества» ежеминутно чувствует себя находящимся на сцене, где каждый его шаг, каждый жест и даже мимолетное выражение лица должны подчиняться определенным законам.

Не только внешнее поведение, но и внутренняя жизнь человека очерчены кругом этих строго предписанных границ. Искреннее волнение, живой порыв, прямое высказывание своей мысли неуместны и смешны: тот, кто позволяет их себе, выглядит невоспитанным. Он не имеет права хотя бы на минуту показаться перед другими самим собой, личностью со своими переживаниями, взглядами, мыслями. Его светский долг — никогда не расставаться с маской любезного человека, неизменно ровного, неизменно приветливого, которого ничто не затрагивает и не волнует. Человеческая жизнь становится ролью, разыгранной по правилам заранее установленного условного амплуа.

Театрализация жизни, театральность искусства, введение в самый будничней быт игры или беспокойного раздвоения — все это внешне легкомысленные и внутренне глубоко тревожные признаки неуверенности, отрыва от действительности, стремления придать ей в искусстве формы несерьезные или подвергающие сомнению самое ее реальное существование. Чем беспечнее вся эта маскарадная оболочка, тем напряженнее кризис, который она должна прикрывать.

Но ощущение этого кризиса лишь изредка проскальзывает в искусстве эпохи рококо, и такие тревожные вспышки почти

всегда произвольны. Сознательная программа рококо — это жизнерадостная стихия постоянной праздничности и яркости. Вероятно, нигде, если не считать прикладного искусства, она не обнаружилась с такой силой, как в живописи.

Первое место среди тех мастеров, которые всецело подчиняются рококо, бесспорно, принадлежит Франсуа Буше (1703—1770). Он с идеальной полнотой воплощал именно тот тип художника, который был нужен современной французской аристократии. Искусство, по ее мнению, должно было перестать считать себя самостоятельной ценностью и сделаться всего только украшением быта. Ватто был в ее глазах слишком интеллектуальным, его лиричность была ненужной и утомительной помехой. Школа Ватто также не удовлетворяла ее до конца, — она была слишком камерной и слишком станковой, ее мастера все еще видели в живописи прежде всего картину, самостоятельное произведение, а не декоративное панно. Буше был первым большим художником, который капитулировал перед этим требованием заказчиков. Дело не в том, что он часто и охотно выполнял работы прикладного характера — картоны для гобеленов, рисунки для вееров, фонтанов, десюдепорты, вставные панели, — даже его станковые картины сплошь и рядом приобретают вид чисто декоративных панно.

Конечно, к этому Буше приходит далеко не сразу. Картина, представленная им при вступлении в Академию — «Ринальдо и Армида» (1733) (илл. 21), еще следует, хотя и чисто внешне, требованиям «большого стиля». Величавая мраморная колоннада и широкие потоки драпировок создают эффектный и торжественный фон, а группа из двух героев и маленьких амуров вокруг них при всей непринужденности поз искусно вписывается в форму классической пирамиды. Вся картина, с ее светлыми красками, капризными гибкими линиями и изнеженно-томной пластикой, полна чувственной грации. Армида ничем не напоминает могущественную волшебницу, покоренную внезапной любовью, — это юная кокетливая парижанка, которая гораздо естественнее выглядела бы в изысканном будуаре, чем на фоне анахроничных дворцовых ко-



21. Ф. Буше. Ринальдо и Армида. 1733

лонн. Ринальдо не менее далек от того романтического образа, который рисует рыцарская поэма Тассо. Зато все это полностью совпадало с тем, что ожидала от искусства аристократическая публика Салонов, — здесь была и нарядная декоративность, и легкое изящество, и бездумная жизнерадостность, и отчетливый привкус эротики.

Дебют Буше был встречен единодушным одобрением. Это не было несправедливостью: художник обнаружил незаурядное живописное мастерство, уверенный рисунок, чувство цвета, большую изобретательность в аксессуарах. Эти качества он





22. *Ф. Буше. Пейзаж в окрестностях Бове. Ок. 1741—1743*

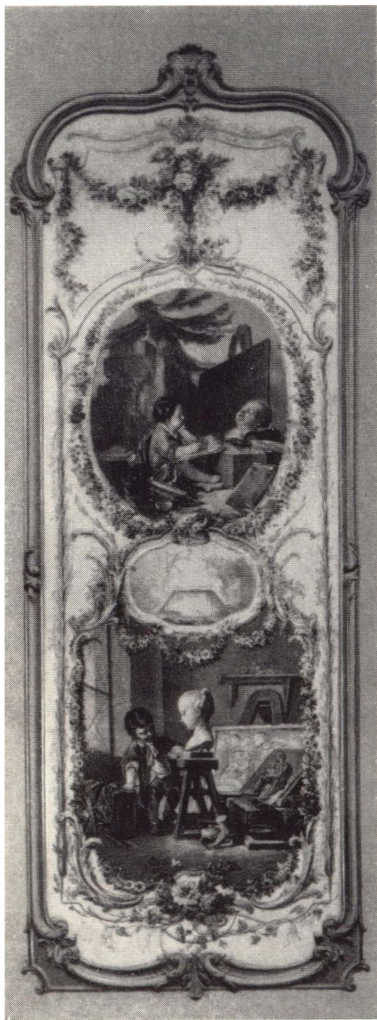
вообще проявлял во многих картинах, особенно в ранний период своего творчества. Большой привлекательностью отличаются его пейзажи. Следуя излюбленной тогда пасторальной моде, он выбирает для них скромные деревенские мотивы: хижины у ручьев, рощи, водяные мельницы и запруды.

В его «Пейзаже в окрестностях Бове» (илл. 22) есть и поэтическое настроение, и мягкая гармоничность колорита. Конечно, это полотно сочинено по-своему с не меньшей преднамеренностью, чем классицистические пейзажи прошлого

столетия, только героически-античный канон сменился сентиментальной пасторалью. Мельница, ручей, мостик, крестьянин-лодочник и прачка — все это, с небольшими вариантами, стало таким же неизбежным, как прежде величавые панорамы, храмы и фигуры библейских или евангельских персонажей. И все же, несмотря на пристрастие Буше к модному стереотипу, в его ранних произведениях ясно ощущается и запас свежих впечатлений, и умение работать с натуры, и способность вкладывать в картину искреннее чувство.

Однако все эти достоинства Буше не сумел не только развить, но даже надолго сохранить. Он не был сильной творческой личностью, способной сопротивляться влиянию заказчиков, или убежденным и бескорыстным человеком, который отказался бы от богатства, успехов и славы ради эстетических принципов. Буше не отличался ни порывистой непосредственностью Ватто, ни спокойной последовательностью Шардена, — наоборот, этот мастер, с его деловой гибкостью и готовностью к компромиссам, принадлежал к той категории одаренных, легко работающих, но неглубоких живописцев, из которой обычно выходят модные и преуспевающие художники.

Конечно, такой мастер не мог ни создать свой собственный неповторимый жанр, как это сделал до него Ватто, ни преобразить и обновить уже существовавшие жанры настолько, что они казались современникам откровением, как это делал работавший одновременно с ним Шарден. Он подхватывал готовые и уже признанные решения, — это начиналось с выбора сюжета. В эпоху рококо необычайной популярностью пользовалась, например, пастораль — и Буше неустанно эксплуатировал пасторальные сюжеты. На его полотнах возникают идиллические сцены: хорошенькие жеманные пастушки, сидя у ручья или в парке, у подножия живописной руины, ловят рыбу, расставляют силки на птиц, показывают ладони гадающим цыганкам, слушают серенады, которые исполняют на флейте их поклонники. Дидро мог сколько угодно возмущаться: «Но где же виданы пастухи — спрашиваешь себя —



одетые с такой элегантностью и такой роскошью?»<sup>7</sup>. Заказчики Буше отнюдь не разделяли этого негодования.

Но самой излюбленной областью Буше — и в этом он снова подчиняется господствующим вкусам рококо — была фривольная мифология. Венера засыпающая, Венера просыпающаяся, Венера за туалетом, Венера, играющая с Амуром, Венера купающаяся, Венера с Вулканом, Венера с Марсом, Диана со своими нимфами, влюбленные боги и их галантные похождения, вакханки, амуры — все это появляется в его живописи в десятках и сотнях вариантов. Любое полотно он пишет легко, эффектно, изящно, ни на минуту не забывая своей главной цели: его картина должна быть прежде всего украшением салона, она обязана ярким и красочным пятном входить в изысканный ансамбль интерьера (илл. 23, 24).

Эта исключительная сосредоточенность Буше на де-

23. Ф. Буше. Декоративное панно. Аллегория Живописи и Скульптуры



коративной стороне картины и только на ней объясняет и привлекательные, и слабые стороны его живописи. Заботясь только о внешней эффектности, он совершенно пренебрегает художественной цельностью полотна. Его композиции, нарядные и живые, лишены стройности и единства — это хаотическое и часто нелепое нагромождение фигур и предметов. Главных персонажей окружают целые рои амуров, развевающиеся драпировки, цветочные венки, букеты и гирлянды, целующиеся голубки, золотые блюда и кувшины, если это мифологическая сцена, виноградные лозы, свирели и корзины, если это пастораль.

Вероятно, на живопись Буше роковым образом повлияла его многолетняя работа для гобеленовых мануфактур, — это отметили еще братья Гонкуры в XIX веке. В самом деле, с годами он как будто забывает о выразительных возможностях цвета, перспективы, светотени. Его



24. Ф. Буше. Декоративное панно. Аллегории Комедии и Трагедии

картины все больше напоминают плоскую и пеструю ковровую ткань: в них исчезают планы и глубина, цвет утрачивает градации и становится утомительно однотонным, не говоря уже о том, что он теряет всякую натуральность. Рисунок делается чрезмерно, до жесткости отчетливым, и эта искусственная расчлененность всех деталей подчеркнутыми линиями окончательно укрепляет сходство его полотен с текстильными мозаиками. Две парные эрмитажные картины Буше «Триумф Венеры» и «Туалет Венеры» — яркий образец именно такого стиля.

Дидро, страстно и убежденно нападающий на Буше, а в его лице — на все искусство рококо, дает живописи художника точную характеристику, которая и объясняет огромный успех этих картин, и безжалостно их развенчивает: «Его элегантность, жеманство, романтическая любезность, его кокетство, вкус, разнообразие, его блеск, нарумяненные тела и его распутство должны восхищать щеголей, легкомысленных женщин, молодых светских людей, словом, толпу всех тех, кому чужды настоящий вкус, истина, правильные понятия и строгость искусства».<sup>8</sup>

Но этот суд над Буше был произнесен десятилетия спустя, когда рококо окончательно изжило себя и уступило дорогу новой эстетической эпохе. Впрочем, даже в годы своего высшего расцвета оно не было всеобъемлющим стилем, целиком определившим лицо французского искусства, — сама его камерность заранее исключала такую возможность.

Во французской культуре первой половины XVIII века столкнулись противоречащие друг другу тенденции. Аристократия, подражающая ей верхушка третьего сословия, даже члены королевской семьи, если они обращаются к художнику как частные заказчики, видят в рококо воплощение всего, что они хотят получить от искусства. Но если те же самые аристократы, высшие чиновники и король выступают как официальные лица, они предъявляют к искусству совсем иные требования. Тогда их уже не удовлетворяет интимная, беспечная, шутивно-эротическая атмосфера рококо, — за пределами узколичного круга им хочется окружить себя велича-

выми и строгими произведениями. Само собой разумеется, что ни малейшей искренней потребности в подлинно масштабном искусстве они не испытывают. Однако официально поощряется именно это направление. Академия все еще пытается говорить о высоких идеях и героических образах, но заученный пафос этих проповедей уже никого не увлекает: современники коллекционируют Буше, Ватто и его последователей, благочестивые сцены из Библии или назидательные сюжеты из истории Плутарха всем кажутся утомительно скучными.

В иерархии жанров, до сих пор непоколебимой, происходит заметная переоценка ценностей. Историческая живопись «большого стиля» теряет прежнее значение. Жанровые картины становятся все популярнее и многочисленнее. Но особенного размаха достигает портретная живопись. Простое сравнение цифр демонстрирует ее стремительные успехи: в Салоне 1699 года было выставлено 50 портретов, но уже в Салоне 1704 года их становится больше двухсот.

Конечно, такое триумфальное возвышение портрета далеко не случайно: в нем заключен своеобразный эстетический компромисс. Этот жанр достаточно гибок, чтобы откликаться на все веяния и перемены моды, но в то же время своей способностью приобретать репрезентативный характер и мифологическую окраску он удовлетворяет сторонников «высокого стиля». Именно такой портрет, с одинаковым успехом отдающий дань и старой традиции, и новой моде, становится самым процветающим жанром живописи в первой трети XVIII века. Конечно, наряду с ним продолжает существовать и портрет целиком традиционный, все основные черты которого сложились еще в предыдущем столетии. Его с блеском представляют Гиацинт Риго (1659—1743) и Никола Ларжильер (1656—1746). Лучшие их произведения — это большие парадные полотна, соединяющие в себе строгость и торжественность; модель нередко получает в них (особенно если речь идет о мужском портрете) точную и объективную характеристику, но приподнятость живописного стиля всегда сообщает образу значительность, если не величие.

Однако новое столетие предъявляет к портрету иные требования. Современники начинают откликаться на них, — это ясно видно, например, в творчестве Франсуа де Труа (1645—1730), работавшего в том же стиле, что и Риго. Портрет жсны художника (илл. 25) своей мягкой простотой и сдержанной интимностью образа открывает в его живописи новые грани. Это изображение немолодой и не слишком красивой женщины отличается таким обаянием и таким мастерским исполнением, что Миних, автор первого эрмитажного каталога, с энтузиазмом писал о нем: «Прекрасное полотно, прекрасная голова, прекрасные руки». Стремление к тонкому и лиричному психологизму было у де Труа совсем не случайным; это доказывает написанный им еще раньше, в конце XVII века, превосходный портрет лютниста Жана Мутона. Интерес к личности, к душевному миру человека все возрастает, — нельзя забывать, что XVIII век открывается сложной, напряженно субъективной живописью Ватто и рождает на высшем своем подъеме страстные эмоциональные взрывы «Исповеди» Руссо.

Впрочем, большинство портретистов первой половины XVIII века было как нельзя более далеко от психологических проблем. Они с большим успехом разрабатывали тот самый тип мифологического портрета, который завоевал особенную славу благодаря своему характеру эстетического компромисса.

Не случайно многие знаменитые портретисты этого рода начинали как исторические живописцы: именно такой была карьера Жана-Марка Наттье (1685—1766), который прославился благодаря своим женским портретам. Знаменитый венецианский авантюрист Казанова дал им в своих мемуарах очень точную характеристику: «Он писал портрет некрасивой женщины, но, несмотря на то, что он делал ее очень похожей, все, кто смотрел на полотно, находили ее красавицей, тогда как самое внимательное изучение не обнаруживало в портрете никаких неточностей, и лишь нечто непостижимое делало лицо неуловимо, но подлинно прекрасным».<sup>9</sup>

В этих все же несколько однообразных красавицах нет еще живой грации и веселого лукавства, которое придет позднее

25. *Ф. де Труа*. Портрет  
жены художника. Ок. 1704



в женские портреты XVIII века: они закованы в жесткие корсажи и огромные кринолины, их нередко окружают дворцовые интерьеры и тяжелые водопады пышных занавесей (илл. 26).

Еще большее величие придает его полотнам мифологический декор: принцессы и знатные парижанки превращаются у Наттье в муз, весталок, нимф, в олицетворение Весны или Лета, в Диану, Флору или Гебу. Иногда в этих аллегориях заключен скрытый намек: маркизу де Турнель, которой начинает оказывать внимание король, художник изображает в виде нимфы, символизирующей рассвет, а бывшая фаворитка оказывается кающейся в пустыне Магдалиной.



26. Ж.-М. Наттё. Портрет Марии-Аделаиды, дочери Людовика XV



27. Ж.-М. Наттье.  
Портрет дамы в сером



Но при всей своей парадности эти портреты уже далеки от строгого стиля XVII века. Они скорее нарядны, чем торжественны, величественность поз смягчается изяществом жестов, а сами композиции облегчены светлой гаммой красок. Наттье одним из первых во Франции преобразовал палитру живописца именно в том направлении, по которому пошел весь XVIII век: он совершенно изгнал с нее тяжелые и глухие коричневые тона, заменив их идиллически-нежным колоритом. Конечно, ему была недоступна утонченная сложность Ватто, но эрмитажный «Портрет дамы в сером» (илл. 27) свидетельствует, что Наттье был незаурядным для своей эпохи мастером. Его живописная манера легка и свободна, рисунок



28. Л. Токе. Портрет  
Е. А. Головкиной

лишен сухости и педантизма, все линии намеренно смягчены, тени прозрачны. В одном и том же сером цвете художник находит множество тонов, и, что особенно важно, он умеет сделать цвет выразительным, лиричным, создающим поэтическую атмосферу.

Продолжателем Наттье стал его зять Луи Токе (1696—1772). Но если этот мастер и писал еще мифологические портреты (например, спокойный и элегантный «Портрет Е. А. Воронцовой в виде Дианы»), то не они определяли характер его творчества. Полотна Токе гораздо проще, естественней, приземленнее, чем аллегории Наттье — это уже не Олимп, населенный небожителями, а реальный мир реальных

людей. Его портреты нельзя назвать психологичными, но индивидуальные черты все отчетливее проглядывают в них под покровом неизбежной идеализации (илл. 28).

Приближение портретной живописи к настоящей действительности, к живому современнику идет медленными шагами. Постепенно, временами почти незаметно она накапливает новые черты и признаки, но только с выходом на сцену такого яркого и смелого таланта, как Морис-Кантен Латур (1704—1788), отдельные находки сольются вместе, предстанут подлинным завоеванием эпохи, и лишь тогда начнется новая эпоха в истории французского портрета.

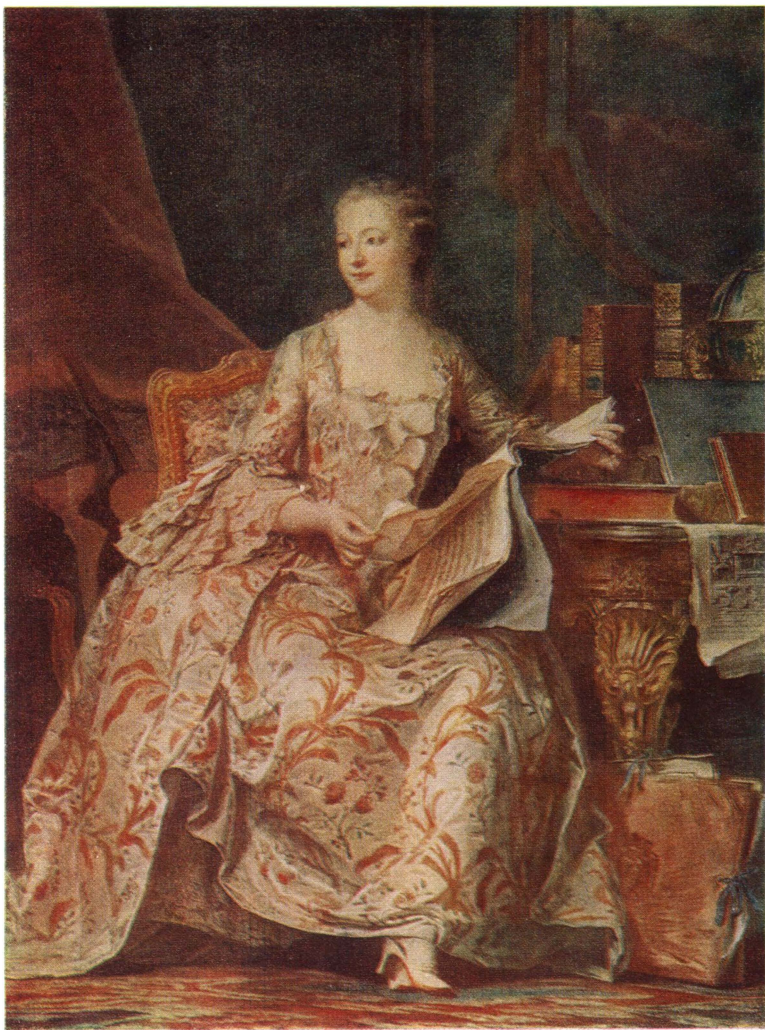
Как человек, Латур выделяется среди художников этого времени оригинальностью, даже необычностью своего облика. Достигнув славы, он отнюдь не пренебрегает ею, как Ватто, не ищет скромного и спокойного существования, как Шарден. Ему доставляет явное удовольствие требовать со своих аристократических заказчиков огромные гонорары и видеть их в зависимом положении просителей, добывающихся любой ценой портрета его работы. Еще с большим наслаждением он диктует условия сеансов, позирования — условия по сути своей естественные и разумные, но на фоне нравов той эпохи кажущиеся невероятной дерзостью. При этом он никого не щадит и никому не делает уступок: больше того, чем выше стоит заказчик, тем вышекомернее и жестче становится Латур. Если дочь Людовика XV пропустила сеанс, он бросает ее портрет незаконченным. Если художник пишет всесильную маркизу Помпадур, и в это время, вопреки его требованиям, в комнате появляется сам король, Латур в ярости вскакивает из-за мольберта и уходит, не слушая просьб и уговоров. Работая позднее над королевским портретом, он без стеснения читает своему августейшему заказчику целые лекции о политике Франции.

Всю жизнь он сохраняет эту уверенность, это демонстративное презрение ко всем социальным нормам и условиям. Конечно, дело здесь не только в личных качествах Латура. — в них только прорывается наружу столь характерный для

всего XVIII века процесс эмансипации художника, все яснее и яснее осознающего себя независимой творческой личностью. Еще в самом начале столетия все это воплотилось в Антуане Ватто, — но как далеко нервное, порывистое самоутверждение сына валансьенского кровельщика от торжествующей дерзости Латура! Понадобились целые десятилетия, заполненные трудами философов, оппозиционными памфлетами, борьбой провинциальных парламентов, распространением идей о прирожденном равенстве всех людей, о значительности, даваемой человеку не происхождением, а трудом и талантом, — чтобы Морис-Кантен Латур мог уйти, хлопнув дверью, из гостиной королевской фаворитки, бросив на мольберте ее незаконченный портрет.

Совсем не случайно именно такому человеку было дано стать одним из художников, определивших лицо французского искусства в XVIII веке. Латур писал почти исключительно пастельные портреты, и в этой области, больше всякой другой подверженной в то время салонным влияниям, он оставил блистательные шедевры. Среди них и большие портреты в рост (илл. 29), и (чаще всего) поясные или погрудные изображения, и, наконец, виртуозные этюды одних только голов, служившие художнику подготовительными набросками. Они особенно хороши в своей живой непосредственности, вдохновенной точности рисунка и выразительности образа. В огромной и пестрой портретной галерее смешиваются ученые, полководцы, аристократы, банкиры, короли, актрисы, писатели, священники, чиновники. Это целая живописная энциклопедия парижского общества, соединяющая в себе строго аналитическую верность натуре и артистический блеск искусства.

Нельзя назвать Латура глубоким психологом, — в его портретах трудно найти неожиданные прозрения, драматические вспышки, он неизменно придерживается корректной объективности и, как правило, не склонен ни разоблачать, ни возвышать свои модели. Большинство созданных им образов, в сущности, сводится к достаточно условным типам, —



29. М.-К. Латур. Портрет маркизы Помпадур. 1755





30. *М.-К. Латур.* Портрет мадемуазель Фель



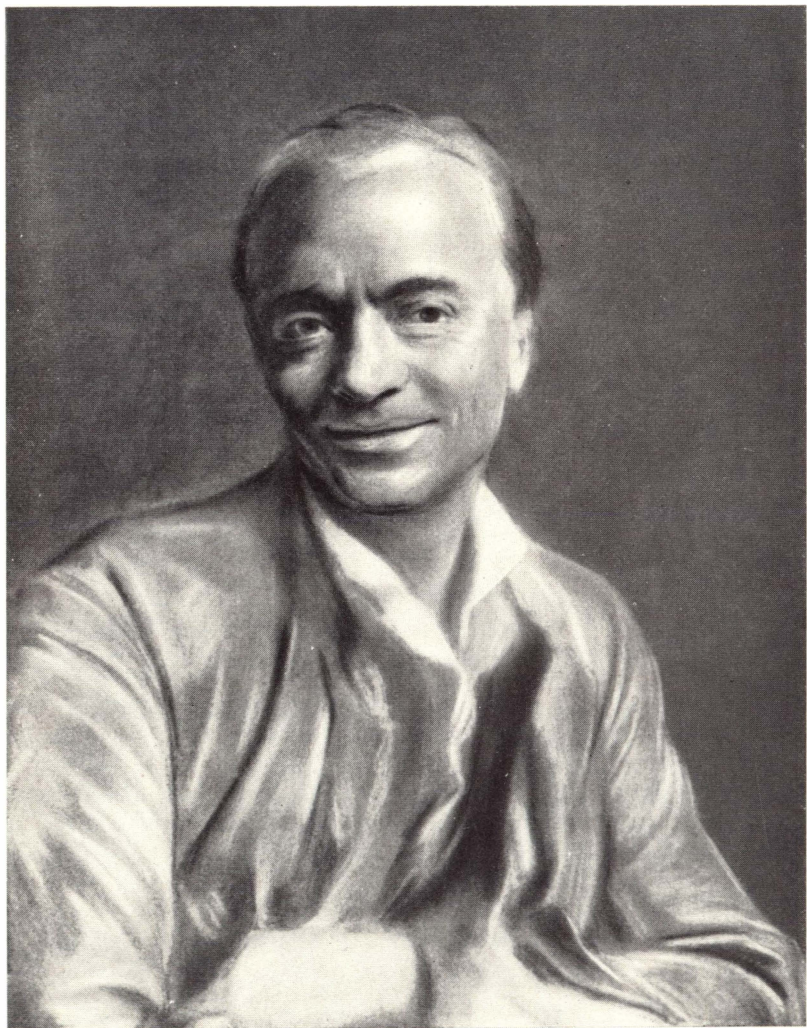
условным своей неизменной светской сдержанностью, своей отдаленностью от зрителя. Его персонажи почти никогда не остаются наедине с собой, не выдают своих тайных настроений и мыслей, скрывая их под приветливой общительностью и почти обязательной улыбкой. Но при всем этом они бесконечно тоньше, интеллектуальнее, многограннее тех однолинейных и однообразных лиц, которые смотрят с портретов Наттье и Токе. Маркиза Помпадур у него — не только престелная женщина, уверенная в своем обаянии: она наделена незаурядным умом, энергией и властной волей. Мадемуазель Фель, певица, ставшая на долгие годы, до самой старости и смерти Латура, его подругой, привлекательна совсем по-иному, — большая теплота без сентиментальности, ясная жизненная сила без жесткости, искренность, живой ум и необычная, тонкого восточного типа красота — это один из самых неповторимых женских образов в искусстве XVIII века (илл. 30). Актриса Данжевиль в зарисовке Латура как бы излучает заразительную, веселую дерзость, за которой ясно различима трезвая пронизательность ума. Госпожа Масс полна уравновешенности и обезоруживающего добродушия, от нее словно веет уютом мирного очага благополучной семьи. Такой же добродушной, прозаичной буржуазкой неожиданно оказывается и королева Франции Мария Лешинская (илл. 31). Сам Латур на этюде к своему автопортрету насмешлив, беспощадно наблюдателен и зорек той остротой видения, которая заранее склоняет человека к сарказмам и парадоксам (илл. 32).

Все лица на пастелях Латура настолько живы, их мимолетные выражения, повороты, взгляды схвачены с такой точностью, что это наводит на мысль о легкой и стремительной работе художника. Но в действительности Латур работал тщательно и напряженно, требуя от своих заказчиков бесконечных сеансов, непрерывно исправляя или даже уничтожая уже сделанное. Может быть, это иногда лишало свежести его колорит, но рисунок неизменно сохранял легкость импровизации.



31. М.-К. Латур.  
Портрет королевы  
Марии Лещинской

Яркий талант Латура отодвинул в сторону тех портретистов, которые имели полное право считаться первоклассными мастерами. Среди них особенно выделяется Жан-Батист Перроно (1715—1783). Он был преимущественно пастелистом (известны и его работы маслом). Перроно не отличался такой пронизательностью и остротой в изображении модели, как Латур; но это было не столько недостатком, сколько неизбежным следствием самой природы его дарования, более мягкого и часто лиричного. «Портрет мальчика» (илл. 33), хранящийся в Эрмитаже, — произведение, полное непосредственной и тонкой искренности. В свободной манере, намеренной смещенности мазков, лишающих формы и контуры статичной

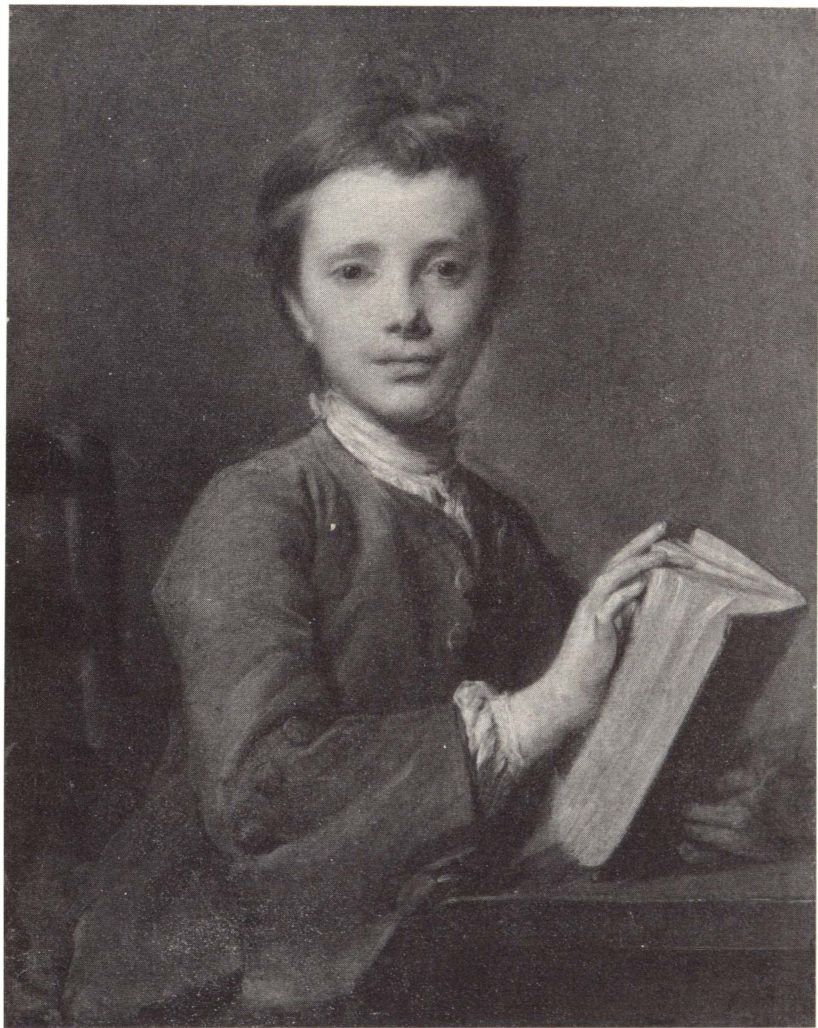


32. М.-К. Латыр. Автопортрет

определенности, в живой и богатой вибрации тонов ощущается редкостно своеобразный живописный почерк. Даже фон на полотне Перроно из нейтральной плоскости становится пространством, полным глубины и воздуха, а человеческая фигура, утратив застылость надолго принятой позы, оживает и приобретает готовность к движению.

Луврский «Портрет госпожи де Соркенвиль» (илл. 34) надолго приковывает к себе внимание тем «необщим выражением» лица, которое выделяет его среди десятков и сотен женских портретов этой поры. Перроно совсем не идеализирует свою модель и не старается приблизить ее к условному типу красоты; но художавое нервное лицо приобретает в его изображении такую выразительность мимики, глаза и улыбка с такой безошибочностью передают остроту и живость ума, что обаяние внутренней прелести становится неотразимым. Это больше, чем портрет: во всем облике госпожи де Соркенвиль, в ее движении и позе, как бы предполагающих присутствие невидимого собеседника, уловлена атмосфера тогдашнего салона — оживленного, остроумного, свободомыслящего кружка людей, стоящих на высшем уровне духовной жизни эпохи. И, наконец, в предполагаемом автопортрете (музей в Туре) Перроно изображает самого себя с таким чувством достоинства и независимости, почти гордости, которые напоминают о новой теме искусства, впервые зазвучавшей у его старшего современника Латура — теме художника, ясно сознающего значительность и высоту своего призвания. Немногие мастера столетия имели такое же право на это чувство, как Перроно. Наравне с Латуром, ни в чем не подражая тому и не повторяя его находок, он открыл для французского портрета новые пути, сумев сообщить ему мягкий лиризм, тонкое ощущение контакта художника, а значит, и зрителя, с моделью, сложность их внутреннего диалога, особенный психологизм, интуитивный и утонченный.

Однако достоинства этого прекрасного художника не были по заслугам оценены современниками. Он не мог получить достаточного числа заказов в Париже и был вынужден



33. Ж.-Б. Перроно. Портрет мальчика с книгой. 1740-е годы

в поисках работы скитаться по провинциальным городам или даже уезжать за пределы Франции. Он умер в Голландии, почти всеми забытый, чтобы многие годы спустя приобрести, наконец, посмертную славу и заслуженно войти в число лучших французских портретистов XVIII века.

Пейзажу и натюрморту посчастливилось в эту эпоху намного меньше, чем портрету. Они рассматривались тогда как жанры чисто декоративные, которые имели ценность лишь постольку, поскольку служили украшением какого-либо интерьера. И размеры полотен, и колорит, и композиция должны были заранее определяться будущим назначением. В иерархии живописцев мастера натюрморта и пейзажа занимали последние места. Их обязанностью было идти навстречу любым прихотям заказчиков. Когда, например, Людовик XV убивает на охоте оленя, ему немедленно приходит в голову мысль увековечить его рога на полотне, и король приказывает поручить это известному анималисту Удри. А так как живописец, очевидно, не вдохновленный заказом, медлит с исполнением, маркиз Мариньи, директор королевских строений, открыто проявляет свое раздражение, и художник вынужден послушно подчиниться. Тот же Удри пишет портреты лучших собак королевской своры. Он занимается и пейзажем, — такое соединение в творчестве одного художника нескольких «низших» жанров встречалось в то время нередко.

После смерти Антуана Ватто ни один из близких ему по времени мастеров не подхватывает заложенной им традиции одухотворенного, лирического пейзажа. Жан-Батист Удри (1686—1755), отталкиваясь от малых голландцев, создает простые, искренние и добросовестные картины (илл. 35). Это леса, дороги, крестьянские фермы и мельницы. Нередко он пишет с натуры, что тогда вовсе не было заурядным явлением: именно для такой работы он отправляется в Дьепп, на морское побережье с рыбацкими деревушками. Не владея ни поэтической сложностью Ватто-пейзажиста, ни его изысканной палитрой, он тем не менее скромно и последовательно делает важное дело, приближая пейзажный жанр к действительности.





34. Ж.-Б. Перроно. Портрет госпожи де Соркенвиль. 1749



35. Ж.-Б. Удри. Охота на волка

К сожалению, многие из пейзажей и натюрмортов той эпохи, задуманные как декоративные дополнения определенных интерьеров, утратили немалую часть своей ценности, лишившись тех мест, в которые они когда-то органично вписывались, и перейдя на стены музеев. Но тем большим открытием явилось для следующих эпох знакомство с вещами, никогда не предназначавшимися для выставки или продажи. Делая их для самих себя, художники вложили в эти работы со всей свежестью и непредвзятостью свое отношение к природе.

Таким неожиданным и радостным открытием явились для XIX века пейзажные этюды Франсуа Депорта (1661—

1743). Депорт, который был известен современникам, писал мастерские натюрморты (илл. 36), великолепные своей композиционной изобретательностью и декоративным блеском, — они имели большой и постоянный успех. Он был также анималистом, но в свободное время занимался пейзажной живописью, делая с натуры небольшие этюды. Его сын подробно рассказывает об этом: «Он носил в поля свои кисти и все краски своей палитры в жестяных коробочках; у него была железная трость с длинным и острым концом, а в железный раскрывающийся набалдашник вставлялся на винте маленький подрамник из того же металла, куда он прикреплял папку и бумагу. Он никогда не уезжал к друзьям в деревню, не захватив с собой этой легкой ноши, которая не давала ему скучать и которой он неизменно находил полезное употребление».<sup>10</sup>

Уже это описание невольно заставляет вспомнить о странствующих с этюдниками пейзажистах XIX века; и аналогия становится еще убедительнее при взгляде на пейзажи Депорта (илл. 37). Здесь нет ни горных вершин, ни кораблекрушений, ни каскадов — художник почти неизменно пишет предместья Парижа с лугами, речками, с деревушками по склонам пологих холмов. Но эта скромная природа обаятельна в своей простоте. Депорт находит для нее то естественные и спокойные композиции, чуждые всякой нарочитой построенности, то неожиданные точки зрения — приближенные крупные планы земли с растениями и цветами или, наоборот, панорамы, схваченные почти с птичьего полета, через вершины деревьев. На самом пороге XVIII века в его этюдах рождается правдивый и лирический французский пейзаж.

Нетрудно заметить, что во французском искусстве идут упорные поиски новых путей и новых тем. Ни портреты Латура и Перроно, ни пейзажи Удри и Депорта не укладываются в рамки старых традиций или созданного модой стандарта. Наконец, и сюжетная, жанровая живопись вступает на эти новые пути, — на сцене появляется Жан Батист Симеон Шарден (1699—1779) (илл. 38).

Сын столяра, превосходного мастера и старшины гильдии святого Луки, этот художник вышел из тех зажиточных слоев третьего сословия, где из поколения в поколение передаются проверенные многолетним опытом традиции. Он как бы впитывает в себя эти традиции и сам оказывается великолепным их воплощением. Трезвый и спокойный взгляд на вещи, врожденное чувство профессиональной ответственности, добросовестность, здоровую практичность, уверенность в себе и умение твердо стоять на ногах, любовь к труду — неторопливому и тщательному, разумную и стойкую жизненную силу — все эти черты, выработанные его сословием в нелегкой борьбе за существование, Шарден приносит в искусство.

Его уравновешенной натуре чужды артистические взлеты и усталое самоисчерпание Ватто, ему, вероятно, претило экстравагантное бунтарство Латура, — но, сохраняя наружную умеренность, он обновлял живопись в своей сфере ничуть не менее решительно, чем они. Его внутренняя независимость проявлялась лишь в самых редких случаях, — например, когда в молодости отец запретил ему жениться на болезненной девушке из разоренной семьи, Шарден, многим рискуя, со спокойной категоричностью пренебрег этим запретом. Иногда он был способен на подлинные взрывы: рассказывают, что когда однажды он явился к богатому меценату Кроза и тот почему-то не захотел его принять, Шарден сбросил лакея, явившегося к нему с этим оскорбительным отказом, с лестницы. Эта скрытая воля к сопротивлению, к утверждению своей самостоятельности, редко проявляясь в биографии художника, чувствуется в его творческой жизни. Просто и последовательно, чуждаясь эффектных крайностей, он становился на передовые позиции и оказывался подлинным новатором.

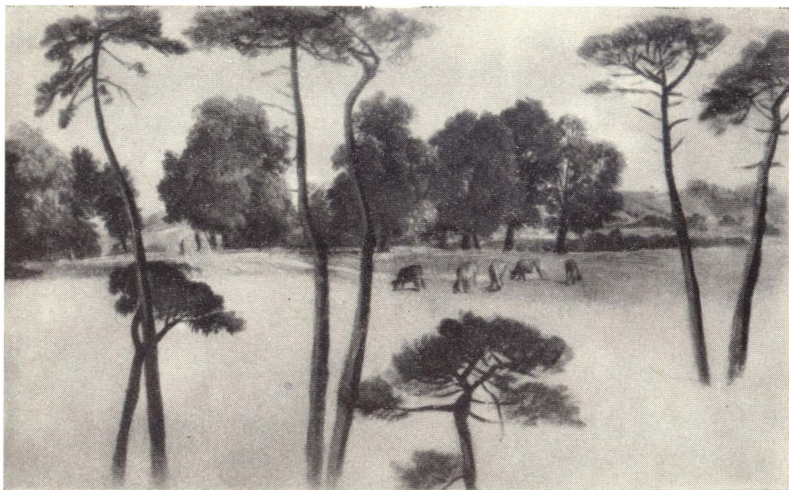
Свою жизнь в искусстве Шарден начал как мастер натюрморта. Именно этот жанр принес ему широкую известность и открыл доступ в Академию. Натюрморт занимает особое, очень заметное место в живописи Шардена. Гравер Кошен, близко знавший художника, рассказывает, что до 1737 года он вообще не писал картин с человеческими фигу-





36. *Ф. Депорт. Натюрморт*

рами и взялся за них только под влиянием спора со своим другом, портретистом Аведом, который язвительно бросил ему: «Ты воображаешь, что людей так же легко писать, как копченый язык и колбасу». <sup>11</sup> Имел ли место этот спор на самом деле или нет, в рассказе о нем очень точно передается пренебрежительное отношение эстетики XVIII века к натюр-



37. Ф. Депорт. Пейзажный этюд

морту. Однако если Шарден, несмотря на это, так долго отдавал свое время презируемому жанру, вряд ли он поступал так из неуверенности в своих силах или чрезмерной скромности. (Автор другой биографии Шардена, Мариэтт, утверждает, что тот не надеялся «преуспеть в исторической живописи так, как ему хотелось бы»)<sup>12</sup> Вероятно, причины такого целеустремленного выбора жанра лежали более глубоко.

В истории искусства не раз приходится сталкиваться с очень интересным фактом: в разные периоды, когда искусство испытывает сильное давление установившихся предрассудков и официально узаконенных вкусов, новые эстетические веяния пробиваются на поверхность не в «высших» жанрах, которые именно в силу своей верховности особенно подчинены этому официальному контролю. За свое привилегированное положение эти жанры расплачиваются невольным кон-



серватизмом. Зато периферийные жанры, стоящие где-то на окраине «большой живописи», оказываются более свободными, гибкими и восприимчивыми к новаторству. Так было с «галантными празднествами» Ватто, с пейзажными этюдами Депорта, так случилось и с натюрмортами Шардена.

XVIII век стал эпохой расцвета нового материалистического мировоззрения. А так как во Франции того времени философия отличалась поистине необычайной активностью и широтой распространения, то новая философская основа проникает во все сферы сознания и культуры. Материалистическими становятся науки, которые приближаются к природе, внимательно изучают явления и факты. Само восприятие человеком мира делается материалистичным: этот новый человек требовательно исследует, анализирует, непрерывно обращаясь к действительности как к альфе и омеге всех своих заключений. Он пересматривает все традиционные оценки: наука стирает грань между живой и неживой природой, обнаруживает непрерывные превращения одной в другую и этим как бы уравнивает их в правах. Когда в «Разговоре Даламбера и Дидро» один из философов делает вывод из этих новых взглядов — «но из этого следует, что и камень чувствует», второй удивленно спрашивает: «А почему нет?».

Это подлинная революция в мысли, и она не может пройти незамеченной искусством. Исторический жанр игнорирует ее, продолжая по-прежнему питаться анахроничным и бесплодным идеализмом, но тем сильнее ощущается она в том жанре, который и занят воспроизведением предметного мира, изображением самих вещей — в натюрморте. И прежде всего — в натюрмортах Шардена.

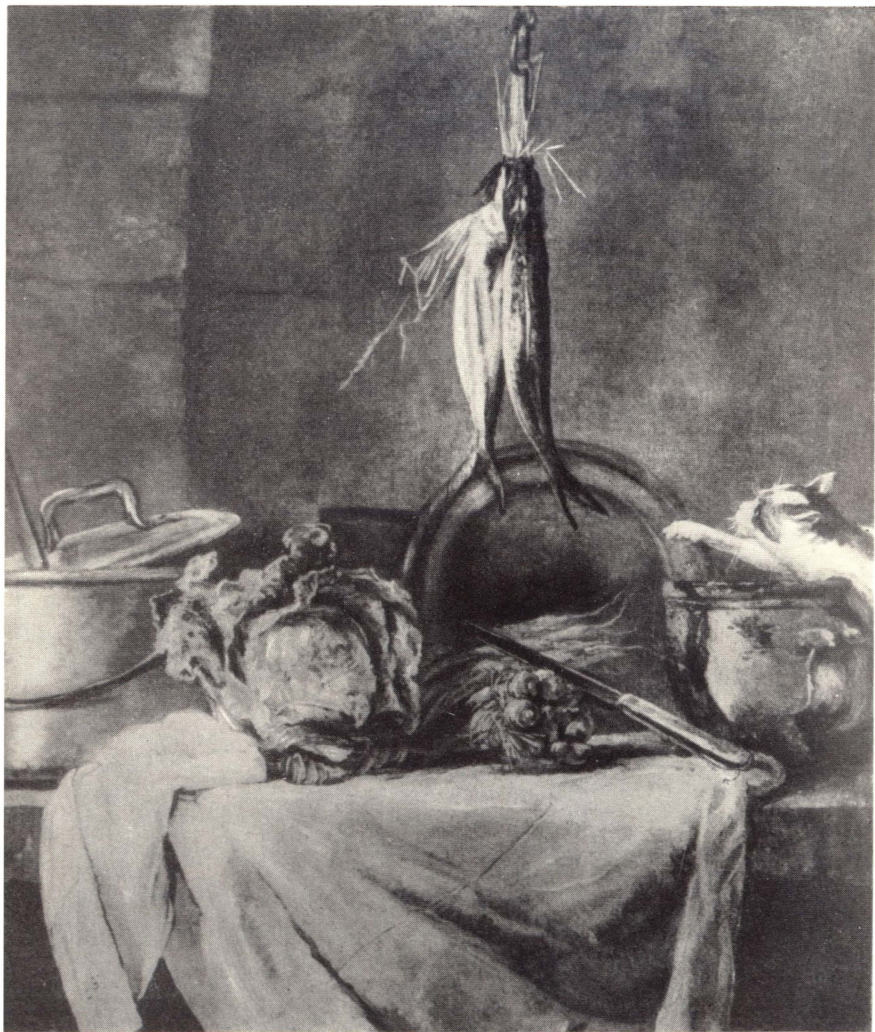
Если Дидро своими блестящими парадоксами утверждал, что камень чувствует, что человек — тот же музыкальный инструмент, только одаренный памятью и способностью к ощущениям, то Шарден, возможно, никогда не раскрывавший его книг, говорил то же самое своими великолепными натюрмортами. Его кувшины, скатерти и стаканы — это именно «камни, которые чувствуют», это одушевленные вещи,



38. Ж.-Б. Шарден. Автопортрет. 1775

наделенные собственной жизнью, несложной, замедленной, но глубоко поэтичной. Было бы непростительной банальностью восхищаться тем, как мастерски переданы у него материал и фактура предметов, как блистательно написаны стекло, металл или мех кролика. Здесь Шарден был способен на подлинные чудеса: известно, что он не раз выставлял в Салонах натюрморты, изображавшие барельефы из гипса или бронзы. Иллюзия была так велика, что зрители не хотели верить, будто перед ними плоский холст, покрытый красками, а не кусок подлинного рельефа, — чтобы убедиться в этом, они трогали полотно руками.

Но виртуозное, обманывающее глаз мастерство было для Шардена далеко не главным, — недаром он избегал в своих натюрмортах эффектных предметов, сложных построений (илл. 39). Едва ли не все, что он пишет, можно без труда найти на столе небогатого буржуа того времени или даже на кухне ремесленника. Лишь под любовной кистью Шардена эти обыденные вещи наполняются значительностью, почти чувством собственного достоинства: фрукты и овощи как бы осознают свой вкус и аромат, кастрюли, миски и блюда важно дожидаются обеденного часа и той почетной роли, которую он им отводит. Соседство этих вещей, их соединение рождает особое настроение и атмосферу, каждый раз иную. Иногда она легка и лирична — перед зрителем стоит простая фарфоровая вазочка с гвоздиками и душистым горошком, иногда уютна, сосредоточенно-деловита — медную кастрюлю окружают глиняный кувшин, ступка и пучок лука. Вещи у Шардена могут быть торжественными («Атрибуты наук» в парижском музее Жакмар-Андре) или даже патетическими — в парных к предыдущему «Атрибутах искусств» из того же музея, где закинутая голова мраморного бюста и широкие складки тяжелого занавеса полны чисто сценической выразительности. А в эрмитажном натюрморте, написанном широко и монументально, те же атрибуты искусств словно беседуют друг с другом в спокойном и строгом размере классического александрийского стиха (илл. 40).



39. Ж.-Б. Шарден. Кухонный стол





40. Ж.-Б. Шарден. Атрибуты искусств. 1766

Может быть, большей частью своего обаяния эти полотна обязаны живописной манере Шардена. После Ватто Франция не знала колориста такой тонкости и такого блеска. Но если у художника «галантных празднеств» нервная и мерцающая живопись служила ощущению ирреальности, то Шарден, не уступая ему в изысканности, всегда пишет подчеркнуто вещественно. Он любит саму материальность краски, любит класть ее на холст плотными слоями, в которых отчетливо различаются отдельные мазки. Художник редко выходит за пределы самых скромных размеров, но пишет свои маленькие

картины с необычайной смелостью и свободой. «Приблизиться — все смешается, станет плоским и исчезнет. . .»<sup>13</sup> — говорит о них Дидро. Он прав: на малом расстоянии живопись Шардена превращается в хаотическую мозаику разноцветных мазков, перекрещивающихся штрихов, неожиданных пастозных прочерков. «Говорят, что у него особая, собственная техника и что он столько же пользуется пальцем, сколько кистью, — рассказывает тот же Дидро. — Не знаю, так ли это. Верно только то, что я никогда не знал ни одного человека, который видел бы, как он работает».<sup>14</sup>

Но эта «особая, собственная техника», чем бы она ни достигалась, была великим завоеванием Шардена. Чтобы добиться нужного тона, художник не составлял его механически, смешивая краски на палитре, — он клал на полотно мелкие мазки разных цветов, которые на известном расстоянии от картины сливались. Происходило оптическое смешение цветов, и зритель видел тот тон, который и искал художник, но раздельность мазков обогащала его живой вибрацией, неуловимыми переливами, легкой воздушностью.

Можно представить себе, какие возможности открывала такая живопись для сюжетных картин, в которые вместе с человеческими фигурами входили движение, жест, настроение. Казалось бы, Шарден не открывает этими картинами ничего принципиально нового для французской живописи: еще в XVII веке братья Ленэны писали сцены из жизни ремесленников и крестьян, а одновременно с самим Шарденом то же делают Жорá, Лепренс и такие знаменитые мастера, как Фрагонар и Грез. И тем не менее современники единодушно называют именно его «изобретателем редкого и особого жанра». Они отнюдь не безоговорочно одобряют этот жанр: натюрморты Шардена встречали гораздо более восторженный прием. Но если ведущие критики порой и относились к его бытовым картинам сдержанно, то у публики эти полотна явно пользовались прочной симпатией: их непрерывно гравировали, многие по несколько раз, и если художнику случилось написать повторение какой-либо картины с небольшими:





41. Ж.-Б. Шарден. Утренний туалет. Ок. 1740



изменениями, то новый вариант тотчас же находил себе гравиров. Этот постоянный спрос на воспроизведения картин служил безошибочным доказательством их широкой популярности. Так уже при жизни Шарден занял в глазах зрителей особое место среди мастеров бытового жанра и сохранил его за собой до наших дней. И это было справедливой закономерностью.

Быть может, главное, что отличает бытовые картины Шардена — это достоверность (илл. 42). Простота, а тем более простонародность персонажей у его соперников выглядела маскарадным переодеванием: пастушки Фрагонара, крестьяне Греза были условными театральными фигурами. Шарден же

никогда не изменяет своей честной и трезвой реалистической манере. Современники недаром замечали, что нет такой женщины третьего сословия, которая не узнала бы на его картинах своего лица, своего образа жизни. Персонажи Шардена не занимаются кокетливой любовной игрой и не разыгрывают назидательных сцен, — не подозревая о присутствии наблюдателя, они поглощены своими повседневными делами (илл. 41). Прачки стирают и развешивают белье, а их малыши сосредоточенно пускают из соломинок мыльные пузыри; матери учат дочерей рукоделию или отправляют сыновей в школу; служанки чистят овощи, шьют или приносят с рынка тяжелые корзины; экономки за столом подсчитывают расходы. В едва намеченных скромных интерьерах течет размеренная и тихая жизнь, не знающая ни драм, ни резких перемен, ни даже волнения. Но она полна особенной скрытой прелести: эти люди бесхитростны и сердечны, их отношения неизменно теплы и естественны, они как бы окружены атмосферой уюта, доброжелательности, ласковой искренности.

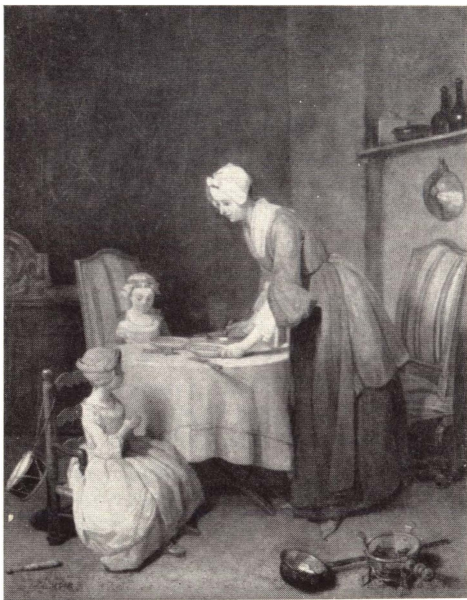
Эта поэтическая атмосфера самых будничных сцен особенно замечательна. Свой реализм, унаследованный от прошлого столетия, Шарден обогащает всем, что принес в живопись XVIII век. Ни проникновенный лиризм Ватто, ни изысканная декоративность Буше не прошли мимо него бесследно: ни на минуту не теряя самобытности своего «я», он не забывает и о творческом опыте своих современников и предшественников. Пусть его путь был намечен еще Ленэнами, художник далеко опередил своих предшественников, чьи полотна кажутся рядом с его картинами суровыми, неподвижными, почти отчужденными в своей строгости. Шарден приносит в домашние сцены открытия XVIII века: интимную лирику, непосредственность, свободное изящество, непринужденную простоту. Крестьяне Ленэнов были значительнее и сильнее, но в женщинах и детях Шардена несравненно больше теплоты и обаяния.

Такое же обаяние непринужденной интимности Шарден сообщает своему живописному языку. Его композиции при

полной естественности стройны и уравновешенны (илл. 43). Они всегда легки: Шарден не загромождает полотно предметами или фигурами, он любит свободное пространство, ясные и спокойные ритмы, сдержанную живость движения. Героям художника свойственно произвольное мягкое изящество, — достаточно вспомнить тончайшие нюансы в наклоне фигуры, повороте головы молодой матери из эрмитажной «Молитвы перед обедом». Даже служанки в грубоватых платьях, опираясь на стол или наклоняясь к фонтану, оказываются как бы очерченными гибким и чистым силуэтом, плавными гармоничными линиями.

Нет ничего удивительного, что эти картины производили большое впечатление на самых рафинированных любителей. Шарден имеет непрерывный успех у коронованных коллекционеров — императрицы русской, короля шведского, принца Лихтенштейнского, — у европейской знати и крупнейших финансистов. Но восторг перед художником в самых высших аристократических кругах не должен вводить в заблуждение. Шарден всю свою жизнь с непоколебимым постоянством остается поэтом и живописцем третьего сословия, его скромного и тихого быта, его несложной и ясной жизненной философии, уюта его домашнего очага и теплоты семейных уз. И если аристократия восхищенно смотрит на такие картины, это лишь доказывает, что отношение к третьему сословию и всему с ним связанному радикально изменилось. То, что еще вчера считалось низким и недостойным, сегодня увлекает своей новизной. Герцоги стараются залучить в свои гостинные мещанина Руссо и разночинца Дидро, Мария-Антуанетта строит в Малом Трианоне деревенские хижины, а графы и короли с энтузиазмом коллекционируют картины Шардена, — все это звенья одной цепи. Самим строем и направленностью своей живописи Шарден утверждает то новое, что широко распространится во французском искусстве лишь во второй половине столетия, — эстетическую ценность жизни своего простого современника, человека третьего сословия. Одним из первых он завоевывает для живописи новые сферы и раскрывает перед

43. Ж.-Б. Шарден.  
Молитва перед обедом.  
1744



ней новые горизонты, совершая эти открытия со скромной естественностью человека, который не отдает себе отчета в значительности своей роли.

Несомненно, появление во французской живописи таких удивительных новаторов, как Латур и Шарден, нельзя объяснить, не обратившись к тем необычайно важным сдвигам, которые происходят в это время в духовной жизни страны. Этот период и связанное с ним мощное движение мысли получили название Просвещения.

В яркой и насыщенной истории французской культуры найдется немного таких блистательных эпох. Уместившееся на протяжении всего нескольких десятилетий — его основы

закладываются в 1740-х годах, и уже к 1780-м годам его исторические задачи оказываются выполненными, — Просвещение с ослепительной щедростью выдвигает за это короткое время десятки прославленных талантов: философов, публицистов, писателей, естествоиспытателей. Все они, стоя на высоте последних достижений науки, полны убежденной веры в ее силу. Возможности человеческого разума представляются им неограниченными: простое распространение образования, упорная борьба с невежеством могут стереть с лица земли постыдные суеверия, нелепые предрассудки, даже неравенство, бедность и угнетение и утвердить новый мир, непогрешимо справедливый и стройный. Поэтому они считают просветительскую деятельность главным своим долгом и сами становятся первыми просветителями эпохи.

Франсуа Мари Аруэ Вольтер (1694—1778) начинает эту деятельность — точнее, эту титаническую борьбу — первым и почти в одиночку. Он выступает во Франции в те времена, когда там не существует ни политических прав, ни общественного мнения, когда страна прозябает во власти глубокого невежества и религиозного фанатизма. Вооруженный огромным публицистическим даром, он подвергает убийственно скептическому анализу все государственные и церковные установления: впервые перед современниками выносятся на открытый суд бездна произвола, лжи, абсурдных традиций, насилия. Вольтер популяризирует науки, вмешивается в судебные процессы, выпускает сатирические памфлеты, — его неиссякаемая энергия сеет повсюду свободомыслие и волю к борьбе. Его авторитет ни с чем не сравним: вся Европа прислушивается к голосу «короля Вольтера», и настоящие короли вынуждены заискивать перед человеком, который олицетворяет собой бесстрашно-разоблачительную мысль эпохи. Смелая деятельность Вольтера пробивает первую брешь в той стене пассивности, молчания, невежественной ограниченности, которая стоит на пути просветителей.

Вслед за Вольтером приходит целая плеяда мыслителей и ученых, несущих подлинную интеллектуальную революцию:



Монтескье, Дидро, Гельвеций, Ламетри, Гольбах, Даламбер, Ламарк и многие другие. Это люди универсально широких интересов и знаний: едва ли не все отрасли современной науки освоены и осмыслены ими. Широта и прочность научной основы дает отправную точку для создания новой философской системы. Гуманитарные науки, прежде безоговорочно подчинявшиеся богословию, теперь освобождаются и становятся в один ряд с естественными и математическими науками. Это громадное завоевание: если раньше такие науки были застывшими, лишенными способности к развитию, ибо застывшими и неподвижными были религиозные догмы, заранее предreshавшие все их положения, то теперь они подчиняются общему научному методу, — любые заключения могут прийти только после строгого исследования, после всестороннего критического анализа, и будут определяться только ими. Но это означает, что не существует непогрешимых авторитетов, священных истин, что все в мире должно подвергаться сомнению, анализу, и для человеческой мысли не может быть запретов или ограничений.

Революционно-критический дух проходит через всю эпоху Просвещения и наполняет ее воинствующим оптимизмом борьбы. Старый режим, его законы, культура и нравы встречают организованное и непреклонное сопротивление, которое становится особенно сильным, когда к нему присоединяется гениальная фигура Жан-Жака Руссо.

Ни один из философов и писателей Просвещения не имел такого громадного, захватывающего влияния на своих современников. Между тем внимание Руссо было сосредоточено прежде всего на моральных проблемах, не обладающих, казалось бы, остротой и злободневностью политических или социальных вопросов. Но в разработку этих проблем Руссо вкладывает необычайную широту и мощь: бесстрашие мышления ведет его исследование все дальше и дальше, к подлинно революционным выводам. Он внимательно изучает духовную природу человека и убежденно утверждает, что ему свойственна врожденная доброта, справедливость, стремление ко всему

лучшему. Но если человек, безупречный от рождения, оказывается сплошь и рядом развращенным всяческими пороками, живым воплощением зла, то виноваты здесь только законы общества, в котором он живет. Это общество глубоко фальшиво, противоестественно, бесчеловечно во всех своих установлениях. Но Руссо видит не только уродство этих установлений — от него не скрыта и их беспомощность. Строй, который они обязаны защищать, непрочен в самом своем основании и обречен на гибель. Руссо обращается к властям с откровенным презрением: «Вы можете брать все, захватывать все, а потом разбрасывать деньги пригоршнями; можете заряжать пушечные батареи, воздвигать виселицы и эшафоты; издавать законы и указы; умножать шпионов, солдат, палачей, тюрьмы и цепи; бедные человечки, что вам даст все это?»<sup>15</sup> Он первым произносит грозное пророчество: «Мы приближаемся к состоянию кризиса и к веку революций».<sup>16</sup>

Трудно представить себе, каким переворотом в сознании современников должны были отозваться эти слова. Отныне предчувствие революционных потрясений завладевает массами, направляя их мысли и действия в совершенно новое русло. Недаром именно в Руссо будущие якобинцы найдут своего первого учителя. Когда вся Франция зачитывалась его «Новой Элоизой», патетической историей двух влюбленных, созданных друг для друга и навсегда разделенных социальным неравенством, — это было, в сущности, моральной подготовкой революции, но подготовкой, почти никем не осозанной.

Почти все самые лирические страницы Руссо включают в себе скрытый протест против действительности и волю к ее преобразованию. Если он бросает в публику свои знаменитые афоризмы — «Существовать — для нас значит чувствовать», «Прежде чем мыслить, мы начинаем переживать», то и здесь за провозглашением свободы и силы душевных порывов скрывается нечто большее. Естественное, искреннее чувство утверждается как главная ценность внутреннего мира человека, и это ведет к настоящему перевороту в морали: только способ-

ность или неспособность на такое чувство определяет значительность человека. Она может уравнивать самых неравных по рождению людей или, наоборот, ставить бедного ремесленника выше вельможи. Не случайно в годы всесия маркизы Помпадур Руссо не боится написать, что добродетельную жену угольщика он уважает больше, чем любовницу принца.

Так Просвещение дает Франции новые социальные идеи, новую философию, новую мораль и одновременно — новую эстетику. Мы видели уже на примере живописи, скольким были обязаны ей такие мастера, как Латур, Перроно и Шарден. Быть может, еще в большей мере изменились благодаря ей судьбы французской скульптуры. Это станет очевидным, если сравнить то, что представляла собой скульптура в начале столетия, и то, чем она стала под влиянием идей Просвещения.

Этому искусству суждены были особые и противоречивые пути развития. Наступление XVIII века означало не только хронологический рубеж — в истории французской культуры открывалась новая эпоха со своими требованиями и особенностями. Они были таковы, что заранее ставили скульптуру в неопределенное и трудное положение. Скульптура уже по своей природе намного теснее, чем живопись, связана с монументально-декоративными ансамблями, с архитектурными комплексами. Прошлый, XVII век особенно укрепил эту традиционную связь: достаточно вспомнить, какое обилие скульптуры предполагала планировка партеров и аллей Версаля, как органично вливались в парковые виды и дворцовые интерьеры произведения Франсуа Пюже, Антуана Куазево, Никола Кусту.

Это было естественно: эстетическая политика абсолютизма стремилась сделать каждое искусство проповедником величия и мощи французской монархии, придать ему особый размах и пафос, которые отбросили бы героический отблеск на монархию и Короля-солнце.

Так рождалось тяготение к искусству больших масштабов и к грандиозным ансамблям, где и архитектура, и живопись,

и скульптура, и ландшафт объединялись, чтобы создать незабываемое, великолепное зрелище.

Однако все это в XVIII веке стало достоянием прошлого. Королевский двор уже не заботился об утверждении своего авторитета такими средствами, как создание пышных дворцовых ансамблей. Забота о личном комфорте, желание окружить себя удобствами и освободиться от утомительно парадного этикета приходят на смену прежнему помпезному величию. Никто не думает строить второй Лувр и второй Версаль, спросом и популярностью пользуются не мраморные колоссы, а изящные фарфоровые безделушки. Новая эпоха не создает своей монументальной традиции в скульптуре, поэтому каждый мастер оказывается перед невольной дилеммой: либо откликнуться на требование моды и тогда ограничить себя скромными масштабами камерного искусства, либо сохранить за собой, насколько это возможно, право на монументальные формы и героические идеи — и тогда он может остаться только в русле нормы прошлого столетия.

Именно по этим двум направлениям и развивается скульптура в начале XVIII века. Один из самых ярких ее представителей — Гийом Кусту (1678—1746). Племянник Антуана Куазево и младший брат Никола Кусту, ведущих скульпторов царствования Людовика XIV, он воспитывался на искусстве той эпохи и сохранил его дух в своем творчестве. Лучшее, что было им создано, — знаменитые группы коней с укротителями для садов Марли, перенесенные позже на Елисейские поля в Париже (илл. 44). Здесь во всем своем торжественном пафосе оживает дух французского барокко: напряженная динамика, сложность контура, живописное богатство форм, размах и сила движения, великолепно переданное ощущение борьбы и сопротивления обеспечили этим прекрасным группам заслуженную славу шедевров. Однако выразительные черты барокко у Кусту подчинены строгой организованности ритма, цельности общего впечатления, о котором скульптор ни на минуту не забывает. Но и эта волевая художественная дисциплина, умение поставить свой темперамент в зависимость от



44. Г. Кусту. Укротитель коня. 1740—1745

высшей задачи, единства ансамбля, свойственны Кусту как талантливому наследнику прошлого века.

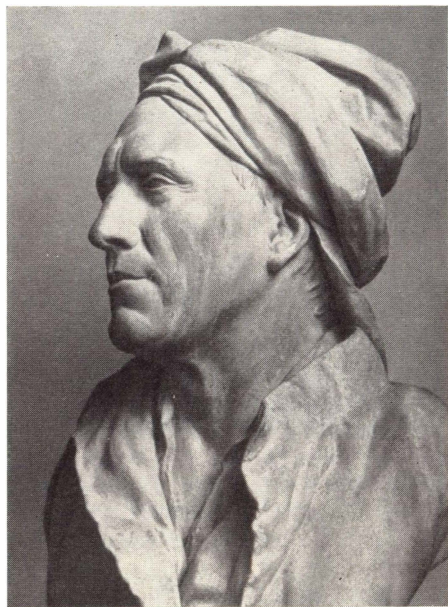
Такая же сила и значительность отличали и более скромные по масштабу его работы. В Лувре хранится терракотовый бюст Кусту, изображающий его брата Никола (илл. 45). Это первоклассный портрет. Чувство скульптурной формы в нем отличается энергией и ясностью, посадка головы на плечи безошибочна в той точности, с которой создает впечатление независимой и уверенной осанки. Образ отмечен особой атмосферой интеллектуальности, которая возникает только при встрече незаурядного портретиста с незаурядной моделью. Но еще больше обогащает его неподдельная и живая человечность, явное ощущение того уважения, быть может, даже восхищения, с которым Кусту смотрит на своего старшего брата, учителя и друга.

По такому же пути идет и Сижисбер Адан (1700—1778). Его известная группа для версальского фонтана «Нептун и Амфитрита» совершенно естественно входит в окружающий ансамбль XVII века. И, наконец, почти то же можно сказать об одном из самых прославленных при жизни мастеров середины столетия — Эдме Бушардоне (1698—1762). Быть может, его пример особенно красноречиво доказывает, насколько благодарна была эта эпоха для скульптора-монументалиста. Чаще всего он не получал заданий, которые потребовали бы полного размаха всех его возможностей, а если ему и доставался масштабный заказ, автор оказывался перед необходимостью компромисса и фальши.

Бушардону была поручена самая крупная работа, какая могла представиться тогда скульптору, — памятник королю Людовику XV, предназначавшийся для одной из площадей Парижа. (Эта статуя была уничтожена революционными массами в 1793 году, и теперь о ней можно судить только по сохранившейся уменьшенной модели). Легко представить себе, насколько двусмысленным и трудным был этот внешне столь почетный заказ: один из самых ничтожных, бездарных и порочных королей, каких знала Франция, должен был предстать



45. Г. Кусту. Портрет  
Никола Кусту. Ок. 1715



перед зрителями величавой и героической личностью. Вероятно, Бушардон прекрасно понимал ложность своей задачи, недаром во время одного из сеансов позирования он, как говорили, бросил королю бесстрашную фразу: «Вы — хозяин, пока мы — мальчишки; но как только мы станем мужчинами, мы обойдемся без хозяина». По-видимому, это понимал и сам Людовик XV. Зная о своей непопулярности, он несколько лет откладывал установку уже готового памятника — скульптор умер, не увидев своего произведения в собранном виде.

Бушардон отдал этой работе десять лет жизни и возлагал на нее самые большие надежды. Им не суждено было оправдаться (илл. 46). Памятник оказался самым ординарным,



46. О. де Сент-Обен. Установка памятника Людовику XV работы Бушардона. Гравюра с рисунка Гравело

целиком выдержанным в стиле того холодного академизма, который процветал при дворе Короля-солнца. Даже свойственные скульптору благородное, хотя и суховатое изящество моделировки и графическая чистота линий не производят здесь впечатления — они были бы уместны только в работе камерного плана. Бушардону катастрофически недостает размаха, чувства монументальности, уверенности. При редкой одаренности исполнителя, пластической тонкости и виртуозном мастерстве он лишен оригинальности, и все те достоинства, которые снискали ему почетное прозвище «современного Фидия», не сливаются в сильный и независимый талант.

Умирая, Бушардон завещал довести до конца памятник Людовика «своему дорогому и прославленному собрату» — Жану-Батисту Пигалю (1714—1785). По странному парадоксу он назвал скульптора, очень далекого от него по характеру дарования. Пигалю был совершенно чужд строгий и отточен-

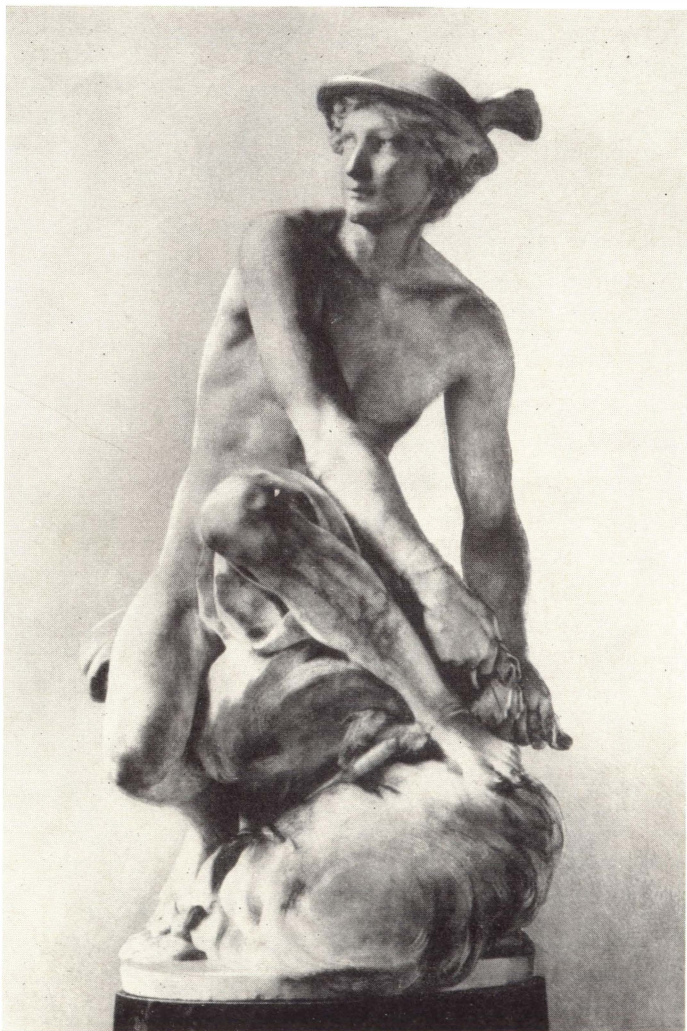
ный академизм Бушардона. Он гораздо более свободен и непосредствен, его привлекает легкость, живописность, выразительность, динамика, — и во всем этом он был типичным сыном своей эпохи. Скульптор был верен ей и в другом — в неизменном тяготении к камерным масштабам, к образам живым, лиричным, иногда почти жанровым.

Уже в молодости Пигаль прославился двумя мраморными статуями, которые были посланы Людовиком XV в дар королю прусскому, — фигурами Меркурия и Венеры. Особенной популярностью у современников пользовался Меркурий (илл. 47). Замечателен уже самый выбор сюжета: из всего населения Олимпа скульптор выбирает не величавого Юпитера или воинственного и грозного Марса, а отнюдь не героического, но предприимчивого, плутоватого и изобретательного Меркурия. Заранее лишив сюжет холодной торжественности и величия, Пигаль придает ему еще больше непринужденности выбором момента: Меркурий не позирует перед зрителем со своими атрибутами, но, присев на ходу, торопливым и небрежным движением завязывает на ноге сандалию, уже готовый в следующую минуту броситься дальше, в ту сторону, куда он сейчас нетерпеливо оглядывается.

Из этого незначительного мотива Пигаль создал подлинный шедевр, полный свежих находок, живости и наблюдательности. Меркурий как бы заряжен легким, стремительным движением. Фигура разворачивается сложным ракурсом, заставляющим зрителя обходить ее вокруг. Силуэт ее с самых разных точек зрения сохраняет остроту и неожиданность. Даже лепка у Пигаля свободна и непринужденна, полна динамичных модуляций светотени, а пластика подчинена энергичному и ясному ритму. Вся фигура излучает безоблачную жизнерадостность, особенно выразительна голова Меркурия. Пигаль оставляет в ней все характерные черточки живой натуры: это чисто галльское лицо, насмешливое и подвижное, совершенно лишенное античной строгости линий. Непосредственность яркого таланта, освободившись от стесняющих ее традиций, торжествует свою победу в этой превосходной скульптуре.

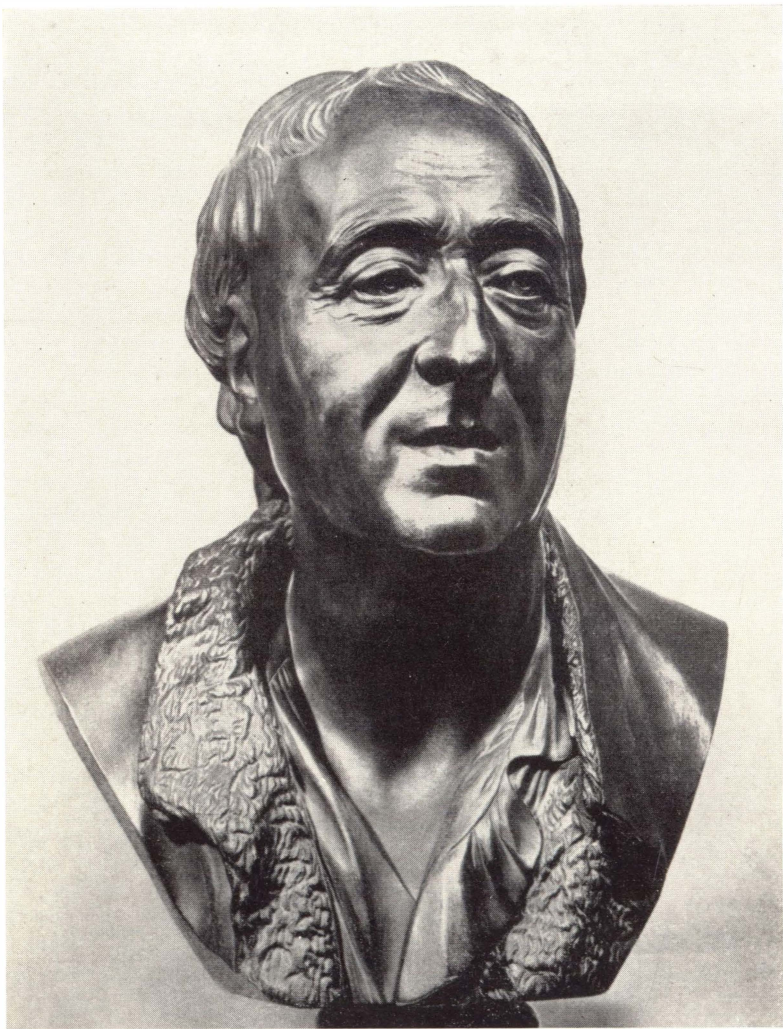
Пигаль был мастером широкого диапазона образов и настроений. В бронзовом бюсте Дидро (илл. 48) он обнаруживает большую глубину и серьезность мысли. Многие портретисты — и живописцы, и скульпторы, — изображая великого философа, критика и писателя, не шли дальше первого поверхностного впечатления от этого человека необычайной одаренности, страстного темперамента, ослеплявшего всех юмором, врожденной легкостью речи, способностью к захватывающим импровизациям с неожиданной сменой глубокомыслия, поэтической тонкости и сатирических выпадов. Неизменно улыбающийся, Дидро на таких портретах обаятелен, но неглубок и незначителен. Пигаль совершенно лишил его наружность блеска и легкости: его Дидро — стареющий человек с отяжелевшими чертами лица и резкими линиями морщин, которые придают выражению усталость. У него сосредоточенно-печальный взгляд человека, прошедшего через трудную борьбу и пережившего немало разочарований. Но сумрачно звучащие ноты побеждаются ощущением силы духа и человеческой значительности. Манера Пигаля становится здесь совсем иной, чем в «Меркурии»: в ней появляется твердая точность линий, особенная весомость форм, и это, несмотря на отказ скульптора от всякой идеализации, создает произведение подлинно высокого стиля. Замечательно, что такая глубина и серьезность обнаруживаются у скульптора при встрече с одним из тех людей, которые положили начало духовному обновлению эпохи. Просвещение открывает перед искусством целый мир новых образов: именно под его приподнимающим и облагораживающим влиянием мастер создает одно из лучших своих произведений.

Однако способность к тонкому психологизму, к углубленной работе над сложным образом осталась у Пигаля почти не реализованной. Он прославился как автор «Меркурия», забавных и живых детских фигурок — «Мальчика с клеткой», или «Любовного послания», где маленький амур привязывает на шею голубю конверт с запиской. Между тем в его таланте явно было заложено и яркое героическое начало. Это красно-



47. Ж.-Б. Пигаль. Меркурий, завязывающий сандалию. 1744





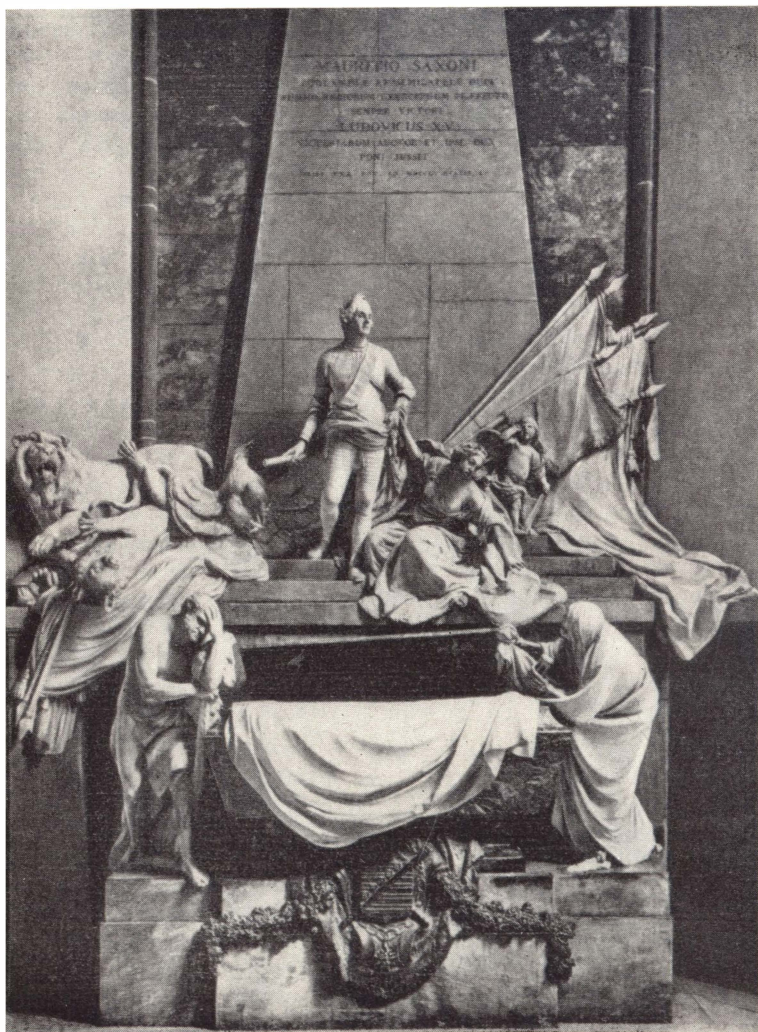
48. Ж.-Б. Пигаль. Портрет Дени Дидро



речиво доказывает созданная им гробница маршала Саксонского, знаменитого полководца (илл. 49).

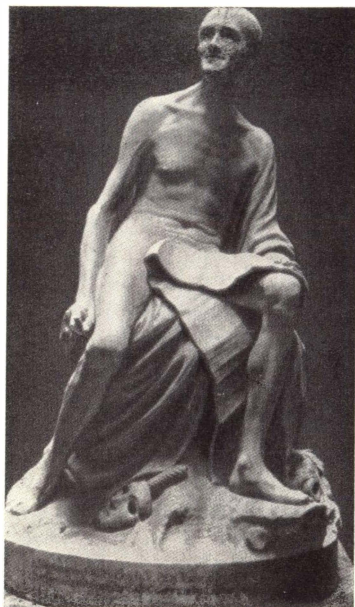
Уже общее решение гробницы масштабно и живописно. На фоне строгого обелиска и склоненных знамен, на вершине широкой лестницы появляется фигура маршала; Франция, сидящая ниже на ступеньках, удерживает его за руку и поворачивается с умоляющим жестом к закутанной в траурное покрывало Смерти, которая распахивает перед героем крышку гроба. Широта и торжественность этого печального нисходящего движения звучат с силой подлинного реквиема. Они тем выразительнее, что центральную фигуру маршала Пигаль сумел наделить величавым и мужественным благородством. Сохранив портретные черты человека, которого он, вероятно, знал и изображал еще при жизни, скульптор идеализировал и обобщил их, превратив Мориса Саксонского в собирательный образ рыцарственного французского воителя. В том же ключе приподнятой обобщенности выполнены и другие фигуры памятника: скорбная и патетическая Франция, безмолвно склонившийся у гроба Геркулес — воплощение силы и доблести, английский леопард и бельгийский лев — символы побежденных маршалом стран. Но Пигаль вдруг нарушает эту гамму настроений, неожиданно вводя на заднем плане, на фоне опущенных знамен, фигурку безутешно рыдающего амура. Несмотря на нападки критики, скульптор упорно отстаивал ее сохранение в гробнице и давал такому почти комическому диссонансу серьезное объяснение: «Маршал делил свое время между войной и любовью, поэтому амур имеет право появиться среди тех, кто опечален его смертью».

Можно видеть здесь неизжитое еще влияние рококо с его пристрастием к насмешливо фривольным намекам и нарочитой дискредитацией всякого серьезного чувства. Но вернее будет истолковать его как влияние новой, просветительской философии: не случайно замысел скульптора поддерживал не кто иной, как Дидро. Этот отказ от условности высокого стиля, давно уже ставшего привилегией придворного и академического искусства, стремление расширить круг тем и



49. Ж.-Б. Пигаль. Гробница Мориса Саксонского. 1768

50. Ж.-Б. Пигаль. Статуя Вольтера.  
1770



настроений, доступных художнику, утверждение права автора на своеобразие, даже необычность решения той или иной задачи и на неприкосновенность авторской мысли — все это черты новой философии и новой эстетики.

Пигаль еще раз и с еще большей яркостью демонстрирует их в одном из своих поздних произведений — портретной статуе Вольтера (1770) (илл. 50). Надо отдать должное мужеству скульптора: он работает над своей моделью в то самое время, когда подготавливается и публикуется постановление парламента о сожжении целого ряда книг философа. Но когда он показывает в мастерской законченную работу, поклонники Вольтера приходят в полное недоумение: сохранив

точную верность натуре в портрете, Пигаль изобразил престарелого философа во весь рост, со свитком в одной руке и пером в другой, но при этом совершенно обнаженным. В этой наготе нет ничего от антикизации, от желания приблизить живого человека к идеальному полубогу: наоборот, она явно натуралистична в той тщательности, с которой скульптор передает болезненную изможденность и худобу старческого тела. Стремление Пигалья к предельной достоверности, уверенность в том, что искусство может изображать все без исключения, приводит его к бесспорной неудаче. Необычность, даже экстравагантность внешнего решения так велика, что невольно и всецело приковывает к себе внимание зрителя, подавляя духовное начало, мысль и сам внутренний облик Вольтера.

Впрочем, во всех своих победах и поражениях Пигаль остается верным сыном эпохи и лучших ее устремлений. Это сложный и ищущий мастер, всегда готовый к творческому риску, испытывающий себя в самых различных жанрах, заранее склонный к неожиданному и острому обновлению любого из них. Большинство его собратьев и современников не ощущало такой сильной потребности в художественной независимости. Скульптура Франции середины XVIII века оказывается под влиянием рококо и во многом определяется характером этого стиля. Очень ясно, например, все его качества обнаруживаются в работах Жана-Батиста Лемуана (1704—1778).

Лемуан, подобно Пигалю, работал в различных жанрах: он выполнял и памятники, и религиозную скульптуру, и аллегорические статуи, и мелкую декоративную пластику. Однако подлинный талант он проявил только в портрете. На протяжении двадцати с лишним лет в Салоне почти непрерывно выставлялись его бюсты, и многие из них можно назвать прекрасными работами. Мужские портреты, за редкими исключениями, удавались Лемуану меньше женских. Он отличался не столько даром схватывать индивидуальность лица или характера, сколько умением сообщать своим моделям непринужденное изящество, живость и выразительность движения, окружать их особой атмосферой иногда шутиливой, иногда величе-

51. Ж.-Б. Лемуан. Портрет девушки



ственной грации. Это делало скульптора незаурядным мастером женского портрета, — доказательством может служить эрмитажный «Бюст девушки» (илл. 51). Он выполнен в мраморе, — обычно Лемуан охотнее пользовался терракотой, высоко цenia ее пластические свойства. Здесь ясно видно, как тонко развито у скульптора чувство линии — легкой, текучей и гибкой. Это особенно ощущается в обрисовке профиля и волос. Умение Лемуана придавать формам мягкую округлость особенно подходит к облику модели — совсем еще юной девушки, почти подростка. Чувство безмятежной ясности, которое он улавливает в ее чертах, довершает гармонию этого непритязательного, но теплого и лиричного портрета.

52. О. Пажу. Портрет графини Дюбарри. 1773



Приблизительно в том же направлении, что и Лемуан, работали его талантливые ученики Огюстен Пажу (1730—1809) и Клод-Франсуа Мишель (1738—1814), известный под прозвищем Клодион. Пажу особенно удавались декоративные работы, требовавшие фантазии и эффектности: он украшал рельефами, изображавшими двенадцать месяцев, оперный театр в Версале, работал в поместье королевской фаворитки Дюбарри и по заказам церквей. С одинаковой легкостью он брался за пышные гробницы, мифологические группы или портретные статуи. Почти все его произведения одинаково изящны, нарядны и неглубоки: подчинение модному вкусу стирает в них подлинную оригинальность (илл. 52).



Гораздо более цельно наследие Клодиона. Как почти все скульпторы того времени, он работал над самыми разнохарактерными вещами. Среди них есть поистине масштабные произведения, например, полная большого благородства и достоинства мраморная статуя Монтескье. Но свое настоящее призвание Клодион нашел в небольших декоративных статуэтках и группах, без конца варьирующих одни и те же темы: вакханалии, пляски и игры сатиров, фавнов, маленьких амуров (илл. 53). Эти излюбленные рококо сюжеты он поднимает на высоту подлинного артистизма: юмор, эротика, изысканность, экстаз опьяненного безудержного движения, радостная пылкость соединяются в его вакхических сюитах.

В ту же эпоху торжества рококо французское искусство выдвигает на сцену Этьена-Мориса Фальконе (1716—1791), по мощи и яркости таланта далеко превосходящего всех скульпторов своего времени. Уже ранняя группа «Милон Кротонский» (илл. 54) обнаруживает в молодом авторе прирожденное чувство трагического, тяготение к патетике, к обостренной резкости впечатления, ударяющего по нервам, — именно те черты, которые совершенно неприемлемы для эстетики рококо и воспитанных на ней зрителей. На фоне современного искусства, легкого, праздничного, бездумного, они звучат напряженным диссонансом, и сам Фальконе, очевидно, понимает это. Во всяком случае, последовавшие за «Милоном» произведения не имели с ним ничего общего, — скульптор делает сознательный поворот в сторону интимной лирики и малых форм.

Мы никогда не узнаем, как совершился такой перелом: пришлось ли Фальконе сделать для него волевое усилие, или смена стиля произошла легко и естественно, как бы в ответ на внутренние творческие потребности. Последнее вполне возможно — Фальконе был поразительно многогранной натурой, и его биография может служить редким примером неоднократного артистического перевоплощения. Дидро, близко знавший скульптора, дает ему характеристику, сплошь состоящую из парадоксов: «У него вдоволь тонкости, ума, вкуса, деликат-



53. К.-М. Клодион.  
Сатир. 1783

ности, приятности и изящества; он груб и вежлив, ласков и резок, нежен и жесток; он месит глину и мрамор, читает и размышляет; он чуток и колок, серьезен и шутлив, он философ, который ничему не верит и хорошо знает, почему...»<sup>17</sup>

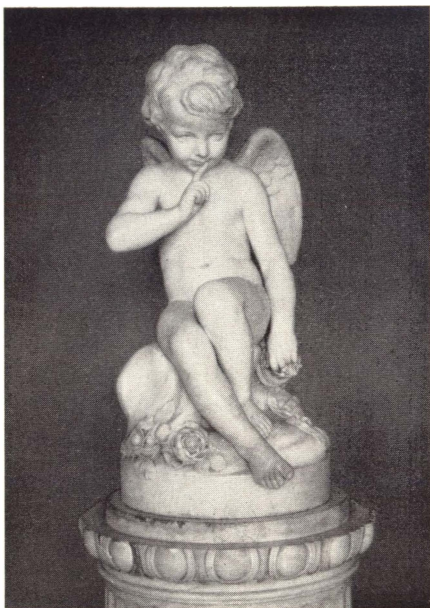
На новом пути Фальконе ожидают подлинные триумфы. Когда, например, в Салоне 1757 года он выставляет «Грозящего Амура» (илл. 55), сделанного для маркизы Помпадур, эта небольшая мраморная фигура сразу же становится предметом всеобщего неудержимого восторга. Каждый хочет украсить ею свой салон, и Фальконе исполняет одно за другим шесть повторений, вслед за ним копиисты повторяют «Амура» множество раз, и, наконец, маленькие копии из бисквита окон-

54. Э.-М. Фаль-  
коне. Милон  
Кротонский  
1755



чительно делают из него популярнейшую во Франции скульптуру. Она действительно принадлежит к самым обаятельным произведениям Фальконе. Мастер без затруднений подчиняется всем стилистическим требованиям рококо: контур фигурки отличается капризной сложностью, формы проработаны особенно мягко, движение легко и живо, настроение шутливо-беспечно. Но помимо этих черт Фальконе приносит в свою работу большую искренность и теплоту: античный Амур превращается в живого ребенка, шаловливого и насмешливого, лукаво обдумывающего новую проказу.

Умение оживить и по-новому, очень современно увидеть даже те образы, которые давно стали банальным стандартом



55. Э.-М. Фальконе.  
Грозящий Амур. 1757

для французского искусства, кладет печать особенной выразительности на произведения Фальконе, будь то сложная, романтизированная группа «Пигмалион и Галатей» или бесчисленные образцы мелкой пластики — терракоты, мрамор, модели для севрских статуэток из бисквита. Французские скульпторы этой эпохи сотнями создают купальщиц и нимф, но ни одна из них не может сравниться по мягкой, благородной грации с «Купальщицей» Фальконе.

Маленькая эрмитажная «Флора» замечательна музыкальной пластичностью своих линий: опущенные руки как бы замыкают сидящую фигуру легким обтекающим движением в плавный овал.

Работы Фальконе приобретают у современников огромную популярность. В 1757 году он получает почетный пост: назначение начальником скульптурной мастерской в Севрской фарфоровой мануфактуре. Это назначение определяет на целое десятилетие вперед его планы и самый характер его работ. Для той же мануфактуры уже работал Франсуа Буше, — необычайно показательно для эпохи рококо, что два самых знаменитых ее мастера оказались привлеченными к работе в прикладном искусстве. Фальконе отнесся к своим новым обязанностям со свойственной ему серьезностью и чувством ответственности. Десятилетняя работа в мастерской Севра открыла в его таланте новые возможности, до тех пор остававшиеся нераскрытыми, прежде всего — наблюдательность и характерность замечательного жанриста. Эти качества и раньше проскальзывали у Фальконе даже там, где сюжет их не требовал: в «Грозящего Амура», «Флору», «Купальщицу» он умел внести живые, интимно-непосредственные оттенки чувства. Теперь это тяготение к жанровости окончательно высвобождается. Фальконе делает для Севра десятки моделей — отдельных статуэток и групп, которые выполнялись впоследствии в бисквите. Среди них — замечательные детские сценки («Лотерея», «Волшебный фонарь»), целые серии детских фигурок — дети продавцы, виноградари, садовники. Скульптор неизменно окрашивает их теплым юмором: его маленькие герои то бесхитростно-наивны, то сосредоточенны и полны особой детской важности.

Сюжеты его моделей бесконечно разнообразны — это и аллегории, и сцены из фривольных и изящных сказок Лафонтена, из опер и пьес, и копии статуй самого Фальконе или его современников. Но что бы ни делал Фальконе, его работы всегда выделяются среди пластики того времени не только высшим мастерством, но и спокойной чистотой стиля, выразительностью образов и непринужденным нравственным превосходством над всей скульптурой французского рококо.

Однако Фальконе, не удовлетворяясь своими успехами, продолжает искать чего-то нового. Может быть, со временем



56. Э.-М. Фальконе. Зима. 1764—1771



ему становится все теснее в игрушечном мире миниатюрных форм и шуточных сюжетов. Трагическое напряжение «Милона Кротонского» и экзальтация любовного порыва в «Пигмалионе и Галатее» не были случайностью на творческом пути скульптора, и те его устремления, которые осуществились в них, продолжают искать выхода.

В 1764 году Фальконе работает над мраморной статуей «Зима», которую позднее он увезет незаконченной в Россию (илл. 56). Пусть и здесь мастер не выходит из круга камерно-лирических настроений, тонкого изящества форм, — теперь в них явственно ощущается новый оттенок. Фальконе по-прежнему наделяет аллегорическую фигуру живыми человеческими чертами: традиционная суровая Зима становится у него прелестной молодой женщиной, которая ласковым движением укрывает от мороза зябнувшие цветы. По-прежнему женский образ обретает под его резцом чисто современную грацию, а красота — такую же современную мягкую миловидность. И все же стиль Фальконе, его скульптурный почерк отчетливо меняются; в них появляется гораздо большая строгость, сдержанность, монументальность. Еще не преодоленное рококо спокойно и гармонично, без тени конфликта, переливается в классицизм, смягченный и почти интимный. Оба стиля пока еще не отрицают, а, наоборот, взаимно обогащают друг друга, составляя сложное и привлекательное единство. Но формы становятся более укрупненными, линии — широкими и свободными, ритм — более замедленным и размеренным. Вся скульптура в целом делается более весомой и монолитной, прежняя облегченность и капризное дробление масс уходят в прошлое: достаточно сравнить цельный и плавный силуэт «Зимы» с прихотливой рокайльной игрой в контуре «Амура».

Фальконе явно заинтересовывают какие-то новые проблемы восприятия скульптуры. Работая над «Зимой», он добивается разрешения на то, чтобы временно выставить еще не законченную статую в Тюильрийском саду: ему важно видеть, как она будет выглядеть на открытом воздухе. Он как

бы готовит себя к решению монументальных задач, — помещать статую под открытым небом бессмысленно, если автор намерен навсегда остаться в мире фарфоровой пластики или небольшой салонно-дворцовой скульптуры, предназначенной для украшения замкнутого интерьера.

А между тем этими двумя сферами работы исчерпывается все, что может предложить Фальконе современная Франция. Тяготение скульптора к монументальным формам, масштабным решениям наталкивается на противодействие эпохи, которая не нуждается ни в том, ни в другом. Вероятно, Фальконе навсегда остался бы в истории искусства тонким, блестяще виртуозным, но камерным и, в сущности, отнюдь не исключительным по таланту скульптором, если бы в 1765 году русский посол в Париже князь Голицын не обратился к нему с почетным, но и пугающим предложением — взяться за работу над памятником Петру I в Петербурге. Фальконе принял его. Эта готовность пятидесятилетнего мастера, давно завоевавшего себе положение и славу, оставить Францию и на долгие годы уехать в Россию, которая представляется Европе полуварварским царством вечных снегов, — красноречивый и многозначительный симптом. Бездумная грация рококо уже не удовлетворяет этого большого художника, он ищет иные замыслы, иные масштабы, но тогдашняя Франция не может дать их ему.

Только долгое пребывание Фальконе в России, только медленная, напряженная, подчас мучительная работа над гениальным «Медным всадником» делают его тем великим скульптором, каким он навсегда остался в истории искусства. Происходит редкостное чудо: неожиданное перерождение давно уже сложившегося мастера, как бы стихийный взрыв в его творческом сознании непробужденных до сих пор возможностей, превращение спокойного камерного лирика в дерзкого художника эпического размаха, уравновешенного рационалиста в страстного пророка подвига и высокой одержимости. И это чудо закономерно: Фальконе находит, наконец, и нужную ему идею, и подлинного героя. Современной Европе

Петр I представлялся полуфантастической в своей мощи фигурой: отважный полководец, победивший лучшую в мире армию Карла XII и открывший своей стране доступ к морям, мудрый законодатель, сумевший разрубить вековые путы отсталости России и титаническим усилием проложивший ей путь в число великих держав, ученый, строитель и реформатор. Здесь еще живы были воспоминания о том, как во время своих путешествий он жадно изучал музеи и памятники европейских столиц или работал топором на саардамских верфях. Французские писатели с неподдельным интересом смотрели на Петра и на его страну: еще в годы Регентства о нем писал Сен-Симон, а позднее Вольтер посвятил ему целую книгу, материалы для которой прислали ему из России Ломоносов и Мюллер. «Ромулы и Тезеи никак не могут сравниться с ним», — с энтузиазмом заявил он на первых же ее страницах.

Фальконе подхватывает эту традицию, созданную патриархом всей французской мысли: он тоже видит в Петре олицетворение современного героя, человека гигантской энергии и непреклонной воли к действию. Больше того, оказавшись в России, он еще отчетливее осознает масштабы и значение всего совершенного им. Вероятно, и человеческий облик этого необычного царя приобретает в его представлении все большую достоверность и жизненность; скульптор видит его уже не отвлеченной идеальной фигурой правителя и воина, как Вольтер в своей книге, написанной вдали от России. Фальконе не мог не знать и о жестокости Петра, и о его одиночестве, и о той неумолимой прямолинейности, с которой он осуществлял свои решения, и об омрачивших конец его жизни семейных трагедиях, — не снижая высоты образа, все это лишь придавало ему оттенок драматической напряженности.

Фальконе сохранил этот оттенок в своей статуе (илл. 57). Гениальный «Медный всадник» — одно из тех произведений, которые не поддаются анализу с точки зрения стилистических категорий. Здесь можно было бы говорить и о чеканной законченности классицизма, и о традиции приподнятого барокко

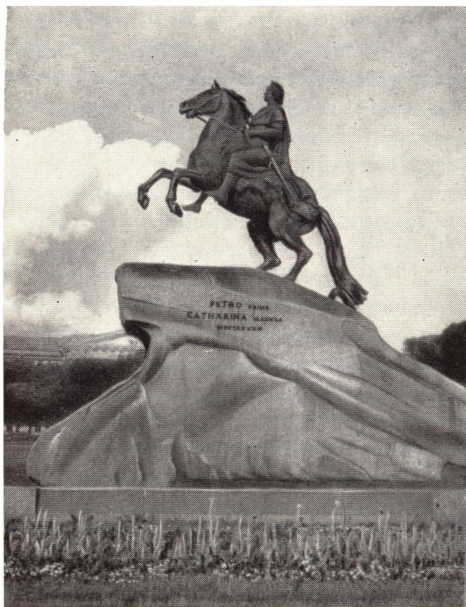
Кусту, но захватывающая широта, с которой задуман и доведен до конца этот шедевр, далеко перекрывает все возможные сравнения и аналогии. Фальконе поднимается в нем выше собственной эпохи, выше выработанного ею художественного языка. Недаром он одно за другим отверг все решения, которые наперебой предлагались ему современниками. В письме к Дидро он убежденно и кратко изложил свой замысел:

«Монумент мой будет прост... Я ограничусь только статуей этого героя, которого я не трактую ни как великого полководца, ни как победителя, хотя он был, конечно, и тем и другим. Гораздо выше личность создателя, законодателя, несущего благо своей стране, именно это и следует показать людям. Мой царь не держит никакого жезла: он простирает свою благодетельную десницу над объезжаемой им страной. Он поднимается на вершину скалы, служащей ему пьедесталом, — это эмблема побежденных им трудностей.

Итак, эта отеческая рука, эта скачка по крутой скале — вот сюжет, данный мне Петром Великим. Природа и люди противопоставляли ему самые отпугивающие трудности. Силой упорства своего гения он преодолел их, он совершил то добро, которого никто не хотел...»<sup>18</sup>

Как истинный сын французского Просвещения, Фальконе не способен на банальное прославление монарха: Петр вызывает в нем искреннее восхищение, но только как человек героической судьбы и великих свершений. Правда, в лаконичных формулировках этой программы совсем не ощущается тот драматизм, которым наделил скульптор свое произведение. То, что он, подчиняясь лексикону эпохи, называет то «благодетельной», то «отеческой» рукой, в памятнике превращается в патетический жест сверхчеловеческой, потрясающей мощи, — Петр неукротимо утверждает свою волю. Замечательно, что не раз на протяжении немногих строк Фальконе возвращается к мысли об «отпугивающих трудностях», о «скачке по крутой скале», о «добре, которого никто не хотел». Он непрерывно помнит о трагическом одиночестве Петра, о той вражде, которую вызывали его войны и реформы за границей,

57. Э.-М. Фальконе.  
Медный всадник



о том слепом ожесточении, которым встречали их внутри самой страны приверженцы косной, старинной Руси. Но тем настойчивее наделяет он его фигуру стихийной силой сопротивления, властным движением непререкаемого приказа, готовностью к борьбе.

«Медный всадник» давно и органично вошел в историю русской культуры. Но было бы ошибкой забывать, что к созданию этого грандиозного произведения Фальконе был подготовлен всем ходом мысли французского Просвещения, что только стоя на высоте всех духовных достижений своей эпохи, он мог с такой зрелостью и таким размахом осуществить величайшее дело всей своей творческой жизни.

Произведения, только что прошедшие перед нами, свидетельствуют, что во второй половине XVIII века французское искусство представляло собой сложную картину. Рококо еще продолжало существовать; если оно и не было так широко распространено, как в предыдущие десятилетия, то его до сих пор с блеском представляли такие мастера, как Лемуан и Клодион в скульптуре или Фрагонар в живописи. Реалистические тенденции заметно усилились благодаря натюрмортам и бытовым картинам Шардена, портретам Латура и Перроно, статуям Пигаля. Но в искусство уже вливались широким потоком и совсем новые веяния. Чему-то в них суждено было оказаться недолговечным и скоропреходящим, чему-то превратиться в мощную силу, далеко выходящую за границы чисто эстетического, но пока что все это переплеталось с уже существующими течениями, создавая противоречивый сплав разнообразных и разнонаправленных устремлений.

Франция 1760—1770-х годов оказывается захваченной небывалым по своей широте культом чувства, возвращения к простоте и природе. Своим появлением этот культ обязан прежде всего учению Руссо о естественной и чистой морали.

Конечно, в первую очередь он был принят теми «средними и низшими классами», в кругу которых, по словам современников, Руссо имел в сто раз больше читателей, чем Вольтер. Любой литератор или художник, сознательно или бессознательно выступавший в своем творчестве от имени третьего сословия, опирался на его идеи. Но и аристократические салоны, каким бы парадоксальным это ни казалось, встретили их почти восторженно. Разумеется, причиной этого странного явления было слишком узкое и поверхностное понимание мыслей писателя. Высшие круги увлекались только лирической их стороной: они находили в ней средство внести в свой однообразный, скованный условностями быт освежающую искренность. Чаще всего это желание выливалось в преувеличенную, почти театральную сентиментальность. Слова «добродетельный» и «чувствительный» становятся в эти годы самыми лестными эпитетами, любые проявления какого бы то



ни было переживания — сострадания, горя, восторга, супружеской или материнской любви — принимают самые подчеркнутые формы. Знатные дамы украшают свои прически портретами подруг или медальонами с видами церквей, где похоронены их родители, в театральных залах становится обычаем задыхаться от рыданий или терять сознание, в парках — уже не распланированных с версальской симметрией и строгостью, а намеренно запущенных, украшенных искусственными руинами или деревенскими хижинами — строят храмы Дружбы, во дворцах воздвигают алтари Благотворительности.

Все это немедленно находит отклик в искусстве: в нем рождается особый салонно-сентиментальный стиль, аффектированный и дидактический. Самым популярным представителем этого направления становится Грез, который обязан всей своей славой именно таким сентиментально-нравоучительным картинам. В том же русле работают десятки менее значительных художников, которые выбирают своими сюжетами сцены из жизни добродетельных крестьян, эпизоды из романов Руссо или из его собственной жизни («Руссо, составляющий гербарий», «Руссо, помогающий старушке», «Руссо, проповедующий нравственность», не говоря уже о бесчисленных «Могилах Руссо», наводняющих Салоны после его смерти).

Так во французской живописи четко очерчивается бытовое, сентиментальное течение — своеобразная параллель «мещанской драме» в литературе. Рядом с ним в те же годы возникает другое, совершенно на него не похожее. С середины столетия во Франции необычайно оживляется интерес к античности. Раскопки Помпеи и Геркуланума становятся одним из важнейших событий дня, коллекционирование древностей — всеобщим увлечением. Книготорговцы, заранее уверенные в успехе, массами выбрасывают на рынок литературу по античности. Она необычайно разнохарактерна, — здесь и серьезные фундаментальные издания, предназначенные для эрудитов или антикваров, и популярные пересказы сочинений древнегреческих и римских историков, и беллетризованные картины жизни античных народов (таков знаменитый роман

Бартеlemi «Путешествия юного Анахарсиса»), — само уже разнообразие этой громадной по объему литературы показывает, насколько широки и несходны были те круги читателей, для которых она издавалась. Читая воспоминания деятелей революции и ее современников, мы узнаем, что они воспитывались на этих книгах, что с раннего детства образы героев древней Спарты и республиканского Рима будили в них страстную экзальтацию и желание подражать этому примеру. Такое воспитание должно было сильнейшим образом развивать в человеке общественное сознание и то, что называлось тогда «гражданскими добродетелями», — чувство долга, потребность в твердых убеждениях, волевою самодисциплину, умение подчинять свои порывы контролю рассудка, но прежде всего — высшим принципам, общему благу.

Так определяется вторая сила, воздействующая на искусство, — бурное воскрешение античности с ее сюжетами, образами, формами и одновременно особая, направленная интерпретация этой античности — рационалистически строгая и гражданственная. Цельность, твердость, просветленная суровость — вот те качества, которые составляют пафос этой силы и от нее передаются искусству.

Казалось бы, нет ничего общего между бытовым сентиментализмом и суровой антикизацией, которые делят друг с другом власть над французским искусством этого времени. Расстояние между неподкупными римскими консулами и добродетельными землепашцами из деревушки Иль-де-Франса слишком велико. И все же далеко не случайно то, что эти влияния на искусство возникают одновременно, — их питает одна и та же историческая почва, и какими бы далекими друг от друга они ни казались, их истоки зарождаются в одной и той же точке.

Через всю историю XVIII века во Франции проходит неуклонное усиление третьего сословия, непрерывная, хотя никем еще пока не осознанная, подготовка буржуазной революции. Как бы ни обстояло дело с политическими правами буржуазии, бесспорно то, что во второй половине столетия она

становится самой могущественной в стране силой, которая по своим реальным возможностям намного превосходит все остальные классы. И это новообретенное влияние она тотчас же распространяет на культуру. Прежде всего она заявляет о себе как сторонница самых прогрессивных идей, самой смелой философии, — именно она первой рукоплещет политическим и антиклерикальным выпадам Вольтера, новой философией и новой морали Руссо, — а это немедленно привлекает к ней симпатии передовых мыслителей. И, что еще важнее, она сама выдвигает этих мыслителей из собственной среды.

Замечательный факт, который ни в коем случае нельзя считать случайностью: едва ли не все властители дум этого времени — люди очень простого происхождения, выходцы из третьего сословия, иногда из самых его низов. Руссо — сын обыкновенного часовщика (как и Бомарше), Вольтер — сын нотариуса, Дидро — ножовщика, литератор Шамфор и один из основателей «Энциклопедии» Даламбер — подкидыши, не знающие родства, ученый и писатель Мармонтель — из семьи деревенского портного, Гретри, любимейший композитор предреволюционной Франции — сын церковного скрипача, выросший в деревне. О живописцах можно и не говорить: Шарден, Грез, Давид — все они не только по рождению и воспитанию, но по строю своих убеждений, как личности и как художники, безраздельно принадлежат третьему сословию.

Знаменитая «Энциклопедия», лучшие комедии, оперы, лучшие полотна — все это создано третьим сословием. И, наконец, ему же принадлежат идеи, которые завладевают сейчас страной и невидимо готовят ее к революции. Происходит духовная перестройка эпохи, постепенное и все же резкое смещение акцентов: общество, которое раньше во всех своих слоях было убеждено в превосходстве аристократического духа, теперь все больше подчиняется влияниям снизу — и в морали, и в нормах поведения, и в эстетических вкусах.

Давно уже прошли те времена, когда буржуазия послушно подражала вкусам знатных вельмож — молюеровский «мещанин во дворянстве» остался карикатурным явлением XVII

века. Теперь же, когда на сцене другой герой Мольера, Альцест, сурово порицает вычурный сонет, по пьесе вызвавший похвалу жеманных маркизов, партер радостно аплодирует этой критике: буржуа, ремесленники, литераторы, студенты, собравшиеся здесь, демонстративно высказываются против мнения аристократов.

Вот красноречивое свидетельство современной писательницы, госпожи де Жанлис: «Уважение к монархии совершенно исчезло, и считалось хорошим тоном во всем осуждать двор и насмехаться над ним. Визит в Версаль наносили не иначе, как со стонами и жалобами, и все, что одобрял двор, встречало порицание публики; пьесы, которым аплодировали в Фонтенбло,<sup>19</sup> в Париже обычно освистывались. Министр, оказавшийся в немилости при дворе, мог быть уверен в благосклонности общества, а если он получал отставку, все торопились навестить его. . .»<sup>20</sup>

Двор и Париж, аристократические ложи и партер отныне противопоставляются друг другу. Дворянство и король утратили свое монопольное право определять облик французской культуры: в стране появилась твердая почва для новых эстетических веяний. Ее создают те самые зрители партера, которые аплодируют Альцесту и освистывают пьесы Кребильона, любимого драматурга Людовика XV. Впрочем, далекие от того, чтобы ограничиваться одним только отрицанием, они упорно и последовательно вырабатывают свой собственный взгляд на искусство.

Прежде всего третье сословие приносит в него новую нравственную атмосферу. Привыкнув противопоставлять себя легкомысленной, паразитической и расточительной аристократии, оно с гордостью указывает на те свои качества, которые так выгодно отличают его от нее. Это в первую очередь добродетели, которые оно объявляет полезными для нации: чувство ответственности, долга, умение подчинять свои собственные интересы высшим соображениям. Это и те простые добродетели, которые должны сопутствовать человеку в обычной жизни: преданность семейному очагу, способность на

искренние и верные чувства, скромность, привычка к неприятному и упорядоченному существованию. В такой программе человек третьего сословия, и прежде всего буржуа, рисует свой облагороженный, очень сильно идеализированный образ.

Но если мы сравним эту программу и важнейшие современные ей течения во французской культуре, то станет очевидно, что именно ей они обязаны своим возникновением. Каждое из них откликается на какие-то ее стороны. В сентиментализме осуществляется та проповедь патриархальных отношений, простоты, скромности, приближения к природе и ко всем естественным законам, с которой выступают моралисты третьего сословия. В классицизме та же зависимость не так прямолинейна и очевидна: античные сюжеты, казалось бы, слишком далеки от злободневности, и в образах Брута и Кассия трудно найти аналогии с действительностью. Но тем не менее они воплощают те самые идеи гражданственности и патриотизма, которые буржуазия объявляет теперь своим исключительным достоянием. А стилистическая сторона классицизма особенно красноречиво выдает его происхождение: только от буржуазного миропонимания может идти его рационализм, строгая внутренняя дисциплина, логика и организованность, экономия выразительных средств и сосредоточенная целеустремленность. Такое мышление — абсолютная противоположность тому, которое определило весь облик аристократического рококо, беспечно ироничного, нарядного и скептического.

И, наконец, если обратиться к писателям и критикам эпохи, станет бесспорным, что они (возможно, бессознательно) объединяли в своих представлениях классицизм и сентиментализм, либо приветствуя, либо отрицая то и другое вместе. Дидро, который пламенно защищает «нравственную живопись» Греза и его крестьянские сцены, с не меньшим энтузиазмом говорит о «великих идеях» и ссылается в поучение художнику на бессмертные памятники античности. Он советует живописцу искать правдивые типы на улицах, рынках,

в пригородных кабачках, — и он же обращается к нему с монологом, под которым мог бы подписаться любой классицист, презирующий бытовой жанр: «Тебе надлежит также прославлять и обессмертить великие и прекрасные поступки, почтить добродетель, униженную и несчастную, заклеить торжествующий и почитаемый порок, устрашать тиранов. . . Почему не хочешь и ты также занять место среди наставников человеческого рода, утешителей жизненных страданий, мстителей за преступления, воздаятелей за добродетель?»<sup>21</sup>

То же происходит и с Руссо. Обличитель фальши и лжи, заражающей всю современную жизнь, он убежден, что долгие века цивилизации только развратили общество и нарушили когда-то царившую в нем гармонию; он ищет потерянные человечеством идеалы и находит их в древней Спарте, в героическом республиканском Риме. Если где-то на заре истории миром управляли справедливые законы, потом забывшиеся за долгие века заблуждений, то задачей человечества должно быть возвращение к этому античному идеалу. Поэтому Руссо воспекает одновременно и гражданские добродетели, и прелесть тихой семейной жизни, и счастье возвращения к природе, и величие античных героев.

Так, принимая самые несходные формы, искусство второй половины XVIII века устремляется в единое русло поисков новых идеалов. Во Франции возрождается исторический жанр, утративший всякий вес в первой половине столетия, и расцветает бытовая живопись. И то и другое, в противоположность демонстративному скепсису рококо, ставит перед собой строго моральные цели, — это потребность не только художников, но в первую очередь зрителей. «Это моральная живопись, — заявляет Дидро в Салоне, — так что же? Разве не была кисть слишком долго посвящена разврату и пороку?»<sup>22</sup>

Художник, перед картинами которого Дидро произносит эти знаменитые слова, — Жан-Батист Грез (1725—1805). Он художник именно того типа, который нужен новому зрителю Салонов. Это не живописец, ищущий свой путь интуитивно, порывисто, иногда непоследовательно, — это человек



программы и твердо выработанных рассудочных формул, который подчиняет им все свое творчество. Он сознательно становится на путь той самой нравственной реформы искусства, которой требует современное общество. Любая его картина существует одновременно как бы в двух планах: во-первых, это бытовая сцена, во-вторых, иллюстрация какого-либо морального поучения. Грез и сам подчеркивает такую двойственность, давая своим полотнам названия с почти неизбежными разъясняющими подзаголовками: «Паралитик, за которым ухаживают его дети, или Плоды хорошего воспитания», «Балованное дитя, или Плоды дурного воспитания». Морализация начинается с замысла и определяет всю работу художника над картиной: композиция, типы персонажей, их поведение и жестикация, даже третьестепенные детали, заметные только при самом пристальном изучении полотна, — все это должно раскрывать смысл нравов.

Законченный образец такой картины — знаменитый «Паралитик» (илл. 58), выставленный Грезом в Салоне 1763 года и тотчас же завоевавший неслыханную славу. Екатерина II приобрела его по рекомендации Дидро, который был одним из самых страстных поклонников этого полотна: «Эта картина хороша, и очень хороша, и горе тому, кто хоть мгновение может рассматривать ее хладнокровно!»<sup>23</sup> Впрочем, если судить по отзывам современников, хладнокровных зрителей не было: картину постоянно окружали толпы, пробиться к ней было почти невозможно, вокруг плакали, благоговейно молчали или, наоборот, издавали восторженные восклицания.

В своих картинах Грез переходит от спокойно-повествовательных сцен к идиллиям («Деревенская помолвка») или патетическим мелодрамам («Отеческое проклятие»). Но каждая из них неизменно подчинена несложной сентенции: разумное воспитание детей приносит в семью мир и счастье; взаимная любовь увенчивается браком; непокорный сын испытывает на себе страшную тяжесть родительского гнева. Ясность этого конечного вывода была так важна для художника, что он, не доверяя выразительности самих картин, сопровождал их

подробными письменными комментариями, где излагал зрителю все свои намерения, значение каждого персонажа и смысл его жестов. Не полагаясь на те средства, которые представляет в его распоряжение живопись, он ищет у литературы спасительной точности формулировок.

Само собой разумеется, что такое недоверие к возможностям живописи выливается в пренебрежение ими. Выразительность колорита или самой манеры живописи, способность создать одним только цветом, светотенью, распределением масс, фактурой мазка нужное настроение — возбужденное, спокойное или торжественно-широкое — все эти ресурсы подлинного живописца недоступны для Греза.

Колорит его произведений обычно однообразен, мазок беслично ровен и спокоен. Чем больше по размеру его полотно, тем монотоннее оно выглядит: в десяти или пятнадцати лицах повторяется один и тот же тип, тщательная выверенность эффекта изгоняет из картины всякую непринужденность, а нейтральная, несколько вялая и искусственная гамма цветов окончательно закрепляет впечатление равнодушия.

Впрочем, и достоинства, и недостатки живописи Греза должны были одинаково привлекать публику третьего сословия, которая узнавала в нем свою любовь к сентиментальному нравованию, к идеализации скромных семейных добродетелей, свою умеренность и уравновешенность. Даже трезвая рассудочность и неприязнь художника к порывам свободной фантазии, недоверие к артистической импровизации и предпочтение, которое он оказывает последовательной, методичной, добросовестной работе, — все это было ей сродни.

Но как бы тесно ни был связан Грез с буржуазной эстетикой, со всем буржуазным миропониманием, очень многое в его искусстве принадлежит старой, аристократической традиции. Он наследует от рококо не только фарфорово-искусственную гамму светлых цветов или кукольную миловидность своих героинь, но и пристрастие к пикантному намеку, к эротическому подтексту, — так появляются полуаллегорические сцены «Девушка с птичкой», «Разбитый кувшин» (илл. 59), где красно-



58. Ж.-Б. Грез. Паралитик, за которым ухаживают его дети, или Плоды хорошего воспитания. 1763

речивые детали подсказывают зрителю, что эти манерно-грустные красавицы оплакивают нечто гораздо большее, чем потерю умершей птички или кувшина. Соединение сентиментальности и завуалированной эротики рождает у Греза длинный ряд двусмысленных и слащавых произведений. В таком духе пишет он свои знаменитые «головки»—элегические, жеманные и томно-чувственные. Большинство таких картин представляет собой малохудожественные и рассудочные полотна. Грезу слишком недоставало самобытности, и это отсутствие собственного «я» он пытался возместить поспешным подчине-

59. Ж.-Б. Грез. Разбитый  
кувшин



нием модным вкусам, было ли то запоздалое рококо или рождающийся сентиментализм. Неискренняя преднамеренность такого подчинения заранее лишала его картины подлинного темперамента, своеобразия и яркости. Эти недостатки бросаются в глаза тем более, что рядом с Грезом работал его современник Фрагонар, воплощавший совершенно противоположный тип художника.

Жан-Оноре Фрагонар (1732—1806) появляется во французском искусстве в те годы, когда оно становится ареной сложных перекрестных влияний. Наделенный кроме редкого таланта еще и врожденной восприимчивостью, гибкостью, импульсивным темпераментом, он испытал на себе эти

влияния, и его путь определили судьбы всего французского искусства той эпохи. Один за другим он пересекает на своем пути периоды господства разных стилей или разных веяний. В его живописи соединяются блистательная легкость рококо, сентиментальная идилличность семейных сцен, бурная патетика высокого исторического стиля, и едва ли не в каждой из этих сфер он создает прекрасные произведения.

Фрагонар начинает свой путь как исторический живописец. В современной опере Детуша он находит сюжет для картины — «Первосвященник Корез жертвует собой, чтобы спасти Каллирою». История жреца Кореза, влюбленного в равнодушную к нему красавицу Каллирою и вначале мстительно обрекающего ее на жертвоприношение, а потом, в припадке угрызений совести, кончающего самоубийством перед алтарем, нашла в молодом художнике увлеченного и яркого истолкователя. Явная театральность полотна, преувеличенная аффектация поз и выражений выдают юношески несдержанный темперамент, который нуждается в постоянных гиперболах и ищет выхода в патетических взрывах. Даже и много лет спустя Фрагонар будет вносить в свои картины и эскизы на исторические сюжеты широкий размах и пылкую приподнятость.

Впрочем, вряд ли можно сказать на основании таких произведений, что в таланте их автора было заложено истинно героическое начало. Скорее всего эта масштабность, приподнятый тон повествования и страстная динамика шли у Фрагонара от избытка жизненных сил, от той полноты переживания, с которой он входил в любую эмоциональную сферу и брался за любой сюжет. Он откликался на все и с легкостью заражался любым настроением, — разносторонность его натуры поразительна. Все его выдающиеся предшественники и современники — Ватто, Шарден, Буше, Грез — имели свою, четко очерченную область любимых сюжетов, образов, своих тем в искусстве. У Фрагонара их нет. Он может быть искренним лириком и рассказчиком фривольных анекдотов, мастером возвышенной исторической трагедии и веселым наблюдателем детских сценок, тонким поэтом пейзажа с романтиче-

ской широтой панорам и декоратором будуаров у актрис или содержанок парижских вельмож. И если в одних случаях он разменивал свой замечательный талант на мелочи, то в других поднимался до подлинных высот. Неизменной оставалась только та искренность художника, с которой он устремлялся навстречу самым различным веяниям.

Фрагонар — ярко выраженный тип живописца-импровизатора, необычайно возбудимого и впечатлительного, с легкостью и блеском развивающего любую тему, предложенную ему. Творчество для него — не мучительное напряжение всех сил, не длительное вынашивание замысла, не сосредоточенная самоуглубленность, а счастливое вдохновение, каскад свободно и радостно создающихся экспромтов. Само их несходство создает у автора удовлетворенное сознание того, что он приобщается к жизни во всей полноте и всем ее сторонам открывает доступ в свое искусство.

Если «Корез», которым дебютировал Фрагонар, внушил многим надежды на то, что этому молодому художнику суждено возродить историческую живопись во Франции, то ревнителям «высокого стиля» очень скоро пришлось испытать разочарование. Несмотря на торжественный пафос своего дебюта, несмотря на долгое пребывание в классической Италии, где он искренне восхищался старыми мастерами, Фрагонар через самый недолгий срок свернул в сторону от традиции и Академии. Он не сделал академической карьеры и не стал придворным живописцем, — захваченный стихией рококо, он превратился в блестящего мастера фривольно-жанровых сцен, которого фамильярно и ласково называли в Париже «Фраго».

Знаменитые «Качели» («Счастливые возможности качелей») (ил. 60) — превосходный образец такой живописи. Юная красавица на качелях, которые раскачивает любезно улыбающийся епископ (Фрагонар очень любил такие мимоходом брошенные насмешливые выпады), взлетает высоко в воздух, и широко раздувающиеся юбки открывают самые «счастливые возможности» поклоннику, который восхищенно наблюдает за ней, лежа среди кустов роз. Такие сцены художник



писал десятками, как и многие его современники. Однако Фрагонар умел оправдать любые рискованные ситуации либо веселым, остроумным задором — и они, подобно самым открытым фарсам Мольера, становились превосходными в своем роде произведениями искусства, — либо неподдельной горячностью чувства. В этом он оставляет далеко позади даже такого незаурядного мастера, как Буше. Фрагонар гораздо искреннее его, потому что повинует не столько моде и требованиям заказчиков, сколько собственному темпераменту.

В своих полотнах Фрагонар создает беспечный, легкомысленный и жизнерадостный мир. Купальщицы собираются на берегах ручьев, счастливые любовники бросаются в объятия друг другу, пастухи и пастушки играют в жмурки, полураздетые девушки дразнят своих домашних собачек, молодой художник забавляется смущением юной натурщицы, которая впервые в жизни должна позировать. Сияющие гармонии розовых, голубых, палевых цветов, легкие и капризные очертания форм, беглая текучесть мазка — это любимые выразительные средства Фрагонара. и в каждой картине он утверждает ими торжество свободной живописности.

В 1770-е годы сюжеты его полотен заметно меняются. Фрагонар все чаще предпочитает пикантным альковным эпизодам сцены семейной жизни. Многие исследователи связывают этот поворот с женитьбой художника в 1769 году, однако несомненно, что немалую роль здесь сыграло всеобщее обращение французской живописи тех лет к сентиментально-семейным сюжетам. Но Фрагонар, как подлинно оригинальный художник, придает этим сценам особенный, неповторимый характер — ни у кого из его современников не встретить таких живых личных интонаций. Он не способен, как Шарден, представлять семью тихим, замкнутым мирком, где царит строгий, почти чопорный в своей церемонности порядок, где хозяйки в монастырски закрытых платьях поглощены домашней работой или подсчетом расходов, а дети степенно строят карточные домики или пускают мыльные пузыри. С картинами Фрагонара в живопись вторгается веселый

хаос жизнерадостной и шумной семьи: его хозяйки — цветущие красавицы в небрежных и откровенных туалетах, его дети — переполненные энергией сорванцы, не слишком воспитанные и в вечных проказах забывающие об аккуратности прически или одежды.

Насколько неисчерпаема юмористическая наблюдательность художника, можно судить по чудесной сценке «Юная наставница» (илл. 61). Сконфуженный малыш беспомощно стоит перед грифельной доской с алфавитом, а строгая молодая девушка, оделяющая детей ломтями свежего хлеба, неумолимо ждет, когда он вспомнит забытый урок. Правда, иногда Фрагонар затрагивает и печальные, даже драматические ноты — в «Посещении кормилицы» он изображает несчастную мать, которая не может сама кормить младенца и страдает в разлуке с ним, но такие случаи всегда остаются исключением. Его стихия — это бурное чувство полноты жизни, ничем не стесненной, и хотя художнику остаются чуждыми серьезная углубленность мысли или психологические проблемы, это целиком искупается радостной человечностью его картин.

Невозможно говорить о лирической струе во французской живописи XVIII века, не касаясь Фрагонара. К самым привлекательным его произведениям принадлежит серия декоративных панно на тему, предложенную художникам графиней Дюбарри, фавориткой Людовика XV, — «Расцвет любви в сердце молодой девушки». На первом из них («Преследование») юноша с розой в руке гонится за убегающей от него девушкой. На втором («Лестница или свидание») влюбленный пастух взбирается по лестнице на террасу, где его ждет пастушка. В «Воспоминаниях» влюбленные перечитывают свои старые письма, в «Увенчании любви» (илл. 62) девушка дарит своему поклоннику венок из цветов, а молодой художник (сам Фрагонар) зарисовывает эту сцену. Двадцать лет спустя состарившийся Фрагонар добавил к этим картинам счастливой любви еще одну, звучащую печальным финалом: покинутая девушка склоняется у подножия колонны со статуей амура, как бы ища у него защиты, но мраморный божок



60. Ж.-О. Фрагонар. Счастливые возможности качелей. 1766

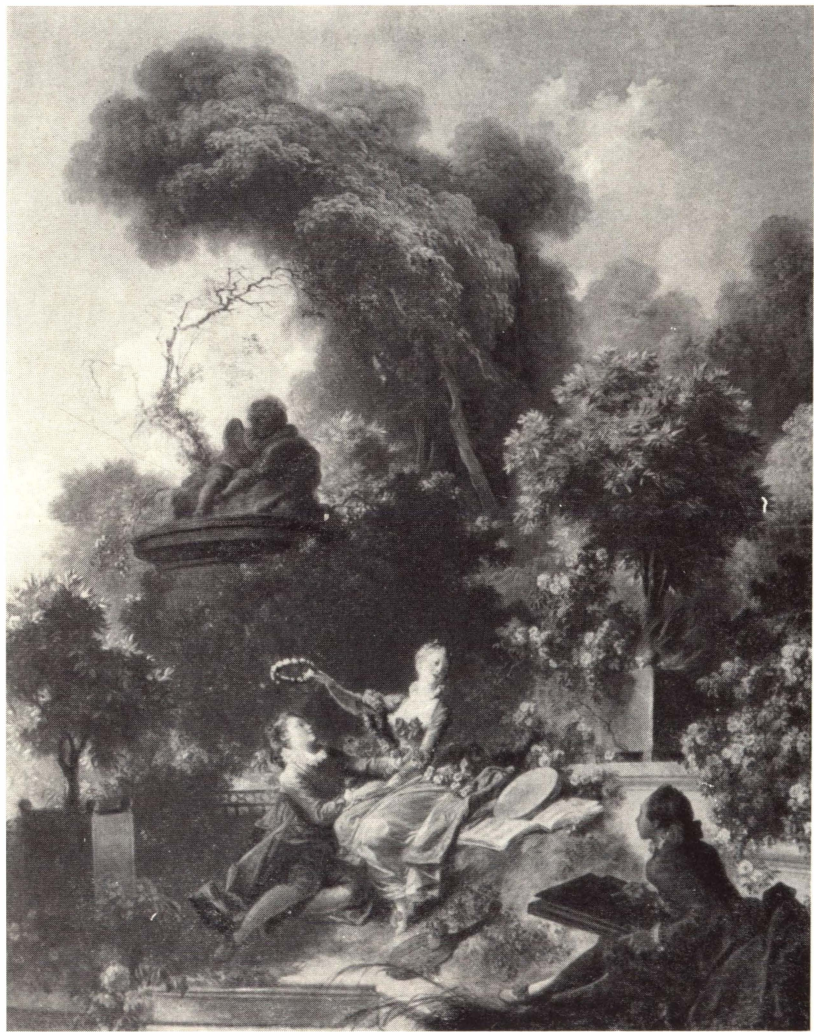


61. Ж.-О. Фрагонар. Юная наставница

с улыбкой показывает на солнечные часы, напоминая, что время ее счастья истекло и никогда больше не повторится.

Если в лиризме Фрагонара нет утонченной одухотворенности Ватто, сложности подтекста и богатства оттенков, то в нем гораздо больше цельности, душевного здоровья, светлых и радостных красок. Чудесные пейзажные фоны создают образ цветущей и приветливой природы: нарядная эффектность передних планов с кустами роз, гроздьями ярких цветов, мраморными вазами и статуями сменяется спокойствием кулис, где среди раскидистых деревьев и тенистых масс листвы возникают неожиданные прорывы в сияющую даль (илл. 63). .





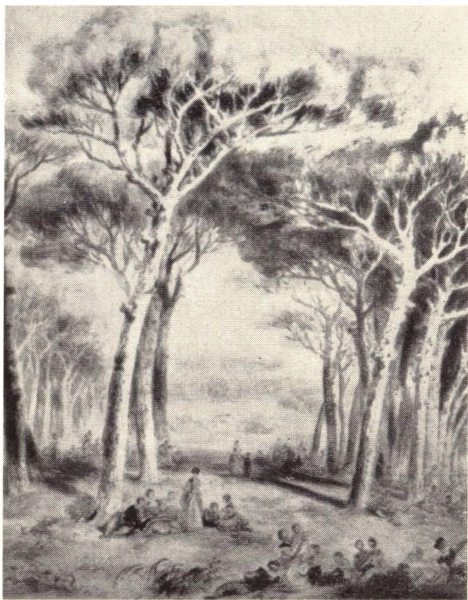
62. Ж.-О. Фрагонар. Увенчание любви. 1773



63. Ж.-О. Фрагонар. Игра в жмурки



64. Ж.-О. Фрагонар.  
Сосны в саду виллы  
Памфили



Немало прекрасных лирических сцен и среди станковых картин Фрагонара. В «Уроке музыки», в «Брачном контракте» художник обнаруживает умение создать особенную атмосферу влюбленности: сдержанной и серьезной, или, наоборот, увлеченной и горячей. В «Уроке музыки» живопись так легка и порывиста, что даже неодушевленные предметы поддаются беспокойной, учащенной вибрации, смещающей контуры, нарушающей точность форм, и беглые мазки своим неровным, пульсирующим ритмом придают всему полотну ощущение возбужденности.

Фрагонар оставил обильное графическое наследие (илл. 64). В нем, как и в живописи, художник неистощимо

разнообразен, — это относится и к сюжетам, и к масштабам, и к технике его работ. Он может попеременно пользоваться сангиной, тушью, акварелью, гуашью, пером и кистью. Ему доставляет явное наслаждение с легкостью виртуоза перебирать эту богатую клавиатуру красок и эффектов. Такой интерес к графике далеко не случаен, и чтобы понять его, необходимо отдать себе отчет в том, чем стала к этому времени графика для французских художников.

Начиная с эпохи рококо, французская графика превращается в явление выдающееся — не только по художественным качествам, но и благодаря новизне своих основ. Прежде всего она выдвигается на небывалое до сих пор место: из чего-то вспомогательного, подготовительного, вторичного по отношению к живописи она становится самостоятельным ярким искусством. XVIII век вызывает к жизни целые семьи перво-классных мастеров — Сент-Обенов, Моро, — которые посвящают себя исключительно или почти исключительно рисунку и с неисчерпаемой широтой разрабатывают в нем самые разнообразные жанры.

Замечательно и то, что лучшие художники эпохи, даже Ватто и Фрагонар, полно и глубоко сроднившиеся со стихией живописи, нередко чувствуют потребность перейти от нее к графике — и не как к наброскам, намечающим будущие картины, а как к законченным произведениям, существующим совершенно независимо от их полотен. Не может быть случайным и то огромное значение, которое придает Латур своим знаменитым «подготовкам» — эскизам голов для портретов. При его виртуозной технике, предельно тщательной манере работы со множеством сеансов и бесконечным совершенствованием он навряд ли нуждается в беглом предварительном эскизе; скорее всего и здесь проявляется все то же тяготение мастера к такому виду творчества, где он бессознательно стремится осуществить нечто, не поддающееся воплощению в живописи.

Вся блистательная графика XVIII века — живая, одухотворенная, похожая на неистощимый фейерверк только что

освобожденной художественной фантазии, расточительно и вдохновенно изобретающей на каждом шагу новые образы, композиции, технические приемы, — вся она оказывается порождением всеобщей творческой закономерности. Рефлексивное искусство медленно созревающих и глубоко выношенных замыслов, подчиненное законам философии и разума, все дальше уходит в прошлое, уступая дорогу произвольному, эмоциональному творчеству, художник все чаще становится импровизатором, способным до конца выразить себя только в очень личном, искреннем и непосредственном произведении. Недаром Ватто и Фрагонар придают своей живописи столько свободы и свежести экспромта, и все же этому искусству явно не хватает гибкости, чтобы ответить новым стремлениям новых мастеров.

Зато все необходимое они находят в графике. Уже благодаря своей камерности она избавляет художника от обязательной, утомляющей законченности. Рисунок, эскиз, акварель можно оставить в любом состоянии, не заботясь о деталях, композиции, не стремясь предупредить возможное недоумение зрителя или критика. Это неповторимое «для себя» и делает рисунок единственной в своем роде сферой творческого освобождения художника. Традиция, вкус времени и диктуемые ими ограничения отступают перед неожиданной силой только что пережитого впечатления или желанием задержать на листе бумаги какой-то миг жизни во всей его мимолетности: подвижную и естественную группу о чем-то беседующих женщин, случайный вид, вдруг открывшийся за поворотом тропинки. Нескольких штрихов пером или сангиной, немногих пятен бистра оказывается достаточно для того, чтобы сохранить в рисунке самое драгоценное: прямую, немедленную связь впечатления и рожденного им произведения. Свободная творческая импровизация становится как бы продолжением искреннего переживания и передает зрителю всю его остроту — свойство, которое почти невозможно в картине, требующей долгой работы. Мы видим это со всей ясностью, сравнивая «подготовки» Латура, где в одном только наброске

головы схвачены и сходство, и темперамент, и даже характер движений человека, с портретами того же мастера, в которых, как они ни превосходны, именно множество сеансов, привычка к модели, слишком пристальное ее изучение сглаживают резкость или поэтичность первого впечатления.

Чем непосредственнее и лиричнее художник, тем больше ценит он эти возможности. Быть может, поэтому Ватто, как рассказывает его биограф Кейлюс, в своем творчестве отдавал явное предпочтение рисункам перед картинами. Здесь, где художник остается наедине с собой, не стесняемый даже и тенью мысли о возможном покупателе или заказчике, он обнажает свой внутренний мир с редкой открытостью. В этих бесчисленных листах изумляет всеобъемлющая широта видения и понимания жизни: Ватто поднимается не только выше своих современников, но выше себя самого, каким он представляется по собственным картинам. Игравшие дети, собеседники, поглощенные спором, нищие и простолудины, женщины, занятые пряжей или рукоделием, старики и старухи, безлюдные печальные пейзажи, случайные копии-наброски — следы восхищения перед великими мастерами прошлого, — десятки мотивов, незнакомых или почти незнакомых живописи Ватто, переплетаются здесь в многоголосом единстве, воссоздавая полно, как нигде, облик и самого художника и его эпохи. А та стремительная беглость, с которой все это изображено, нервная угловатость ломких линий доносят до нас с почти физической осязаемостью жадную, лихорадочную быстроту движений руки художника, горькую и восторженную страстность, с которой этот неизлечимо больной человек смотрит на мир и пытается хотя бы в искусстве утвердить свою власть над ускользающей от него жизнью. Тетради набросков Ватто, где рисунки сталкиваются, теснят и перекрывают друг друга, выразительны драматизмом нечаянной исповеди, в которой выливается и одержимость художника красотой мира, и отчаянное желание задержать и воплотить ее, словом, необъятная широта обуревающих его замыслов и озарений, и поднимающаяся надо всем воля к жизни и творчеству.

Случай с Ватто далеко не единственный. Все чаще художник находит самое полное выражение себя в графике, эскизах, а иногда он обнаруживает здесь совершенно неожиданную грань таланта, которая даже не угадывается в его крупных законченных работах. Так, скульптор Эдм Бушардон — холодный, классичный и в целом малоинтересный мастер — вдруг исполняет серию рисунков «Крики Парижа». Ее название подразумевает те возгласы, которыми зазывали клиентов парижские ремесленники и торговцы, — они и являются героями этого интереснейшего художественного и исторического документа. Одни точат ножи, другие торгуют рыбой или горячими пирожками; костюмы, быт, нравы рыночных и ремесленных кварталов оживают здесь во всей достоверности. Но как ни удивительно представить себе Бушардона автором этих рисунков, еще замечательнее, что в числе их гравиров мы встречаем графа де Кейлюса, известного своим консерватизмом сторонника «высокого стиля». Даже он, с осуждением отзывающийся о распространении и популярности графики, этого низшего для него разряда искусства, невольно поддается ее обаянию.

Пройдет еще немного времени, и Дидро станет искать объяснения любви современников к наброску, эскизу. Он видит причины такого пристрастия в естественности и особой выразительности незаконченного, импровизированного произведения, которое будит фантазию зрителя, мысленно восполняящего недосказанное. Эта роль соавтора, приобщенного к акту творчества, особенно волнует современников своей новизной. Дидро признает: «Эскиз, быть может, так сильно привлекает нас лишь потому, что своей незавершенностью он представляет больше свободы нашему воображению».<sup>24</sup> Но в незавершенном экспромте он находит высшую верность правде: «В неистовых порывах страсти человек говорит несвязно, начинает фразу и не кончает ее, роняет слово, издает крик и умолкает. Однако я все понял; это эскиз речи. Страсть создает только эскизы. А что делает поэт, который все заканчивает? Он поворачивается спиной к правде».<sup>25</sup>

Важнейшие сдвиги в художественных вкусах и объясняют блестящий расцвет французской графики XVIII века. Если живопись демонстрирует нам конечные результаты этих сдвигов, их закрепление в обновленных и ярких формах, то графика позволяет представить пути к ним, всю увлекательную непредвиденность стихии исканий и находок, в которой создают свои шедевры лучшие рисовальщики эпохи. Первое место среди них бесспорно принадлежит братьям Сент-Обенам.

«Он провел свою жизнь, зарисовывая все, что попадалось ему на дороге»,<sup>26</sup> — пишет о Габриэле де Сент-Обене (1724—1780) его брат Жермен, и это верное определение. Во всяком случае, оно подкрепляется свидетельствами всех современников, которые единодушно рассказывают, что этого удивительного мастера нельзя было встретить иначе, как с карандашом в руках, рисующим все и всюду, «будь то в церквях, театрах, общественных местах, аукционах или просто на улицах. Это ненасытное желание все увидеть, все узнать, все зарисовать настолько поглощало его время, что он совершенно не заботился о себе — и о своей внешности, и о своем здоровье...»<sup>27</sup> Когда во время проповеди он вынимал альбом, чтобы зарисовать священника на кафедре, соседи начинали радостно тесниться вокруг, даже забираться на стулья, пытаясь разглядеть рисунок, пока оскорбленный проповедник не замолкал.

Почти сверхъестественная одержимость рисунком владеет Габриэлем де Сент-Обеном всю жизнь. Этот человек со смелым и независимым умом, широкими познаниями, прямолинейной твердостью суждений бескорыстен и равнодушен к славе. Он навсегда остается одиноким и ведет неустроенное, беспорядочное, почти бродячее существование. Но он как будто и не вспоминает о личной жизни, настолько полно отдается он творчеству, отождествляя себя с парижской толпой, с безыменными и бесчисленными персонажами своих шедевров.

Это действительно подлинные шедевры: многие и многие его рисунки или офорты невозможно назвать иначе. Даже самые сложные и масштабные из них сделаны как бы на одном

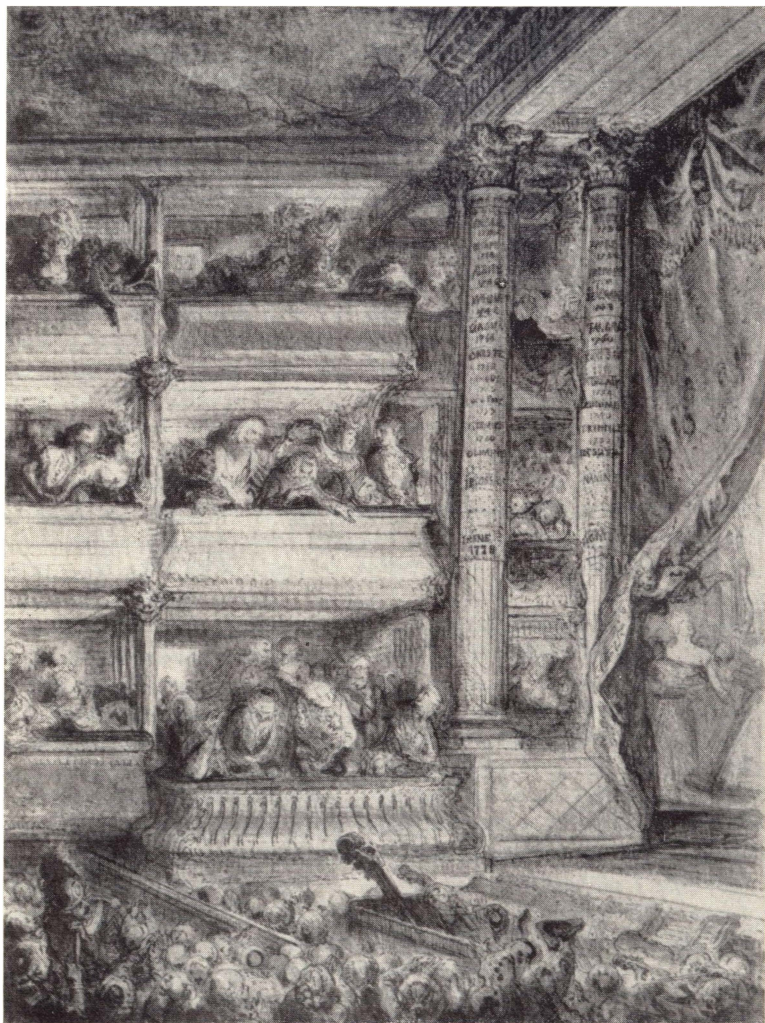


дыхании: состояние артистического самозабвения, безраздельного растворения художника в изображенном передается зрителю с заражающей силой. Оно дышит и в резкой, импульсивной динамичности линий, и в остроте контуров, подвижности масс, и, главное, в полном отсутствии какой бы то ни было идеализации, условности, преднамеренности.

Немыслимо перечислить все сюжеты, которые занимают Сент-Обена: он зарисовывает и мастерскую собрата-художника, и своего маленького брата Огюстена, уснувшего в кресле, и Жан-Жака Руссо, сгорбленного и отчужденного, в углу парижского кафе, и шарлатана на Новом мосту. Но чаще всего его неотразимо притягивают скопления народа, большие человеческие массы — ярмарки, гулянья, аукционы, праздники под открытым небом. Как никто, остро и радостно, воспринимает он жизнь многолюдного Парижа.

Сент-Обен был наделен особенным даром не просто живо и точно изображать толпу, но передавать ее состояние, облик. В зарисовке знаменитой сцены, происшедшей в Комеди Франсез, где Вольтер на представлении своей трагедии «Ирина» был увенчан лавровым венком (илл. 65), вся масса народа, переполняющая ложи, захвачена бурным подъемом. Единодушие этого порыва так неудержимо, что толпа словно превращается в одно существо, опьяненное самозабвением, неловко и страстно пытающееся излить его в патетической жестикуляции. Мощное веяние истории проходит над этой сценой и накладывает на нее печать необычайности, исключительности. Но в офорте «Бал в Отейле» мастер делается поэтом совсем иной толпы — юношески простодушной и веселой. Гризетки, модистки и их кавалеры, взявшись за руки, пляшут в хороводе на аллее парка под музыку крохотного оркестра. С деревьев свисают фонарики и гирлянды цветов, ненужные трости и шляпки разбросаны по стульям, и задорный ритм беспечной пляски подчиняет себе эту чудесную сцену.

Еще одна толпа — на этот раз посетителей, пришедших в Салон 1753 года (илл. 66), и перед ней художник обретает неожиданную, почти благоговейную серьезность мысли



65. Г. де Сент-Обен. Увенчание Вольтера в театре Комеди Франсез.  
1778



66. Г. де Сент-Обен. Салон 1753 года в Лувре. 1753

и чувства. Движение медлительно и торжественно, освещение дано строго и сильно, пространство намечено с такой свободой пропорций, что дворцовый зал превращается в подобие храма. Бесконечные ряды картин уходят в высоту и вглубь, господствуя над потоками людей, и Сент-Обен вкладывает в широту этого движения всю значительность символа.

Всеохватывающим талантом, независимостью взгляда на мир Сент-Обен резко выделяется среди других графиков эпохи. Уже младший брат и ученик художника Огюстен

(1737—1807) отходит от проложенного им пути, подчиняясь моде и вкусам времени. Одаренный, плодовитый, восприимчивый, он при всех этих достоинствах оказывается гораздо более традиционным художником, чем Габриэль. Излюбленная им сфера сюжетов — жизнь светского общества, концерты, балы, прогулки, галантные сцены (илл. 67). Он неизменно проявляет в них себя как изящный, остроумный и умелый рассказчик, как гибкий и тонкий художник, но в этих прекрасных работах не остается почти и следа той яркой, заражающей силы переживания, которая переливается через край в стремительных импровизациях Габриэля. Тот брался за карандаш или резец, повинаясь только инстинкту и желанию, для Огюстена совершенно естественно и привычно положение художника, который непрерывно работает для заказчика, подчиняя себя чужому замыслу и вкусу. Даже его манера и техника более сдержанны и нейтральны: если Габриэль, нетерпеливо добиваясь нужного эффекта, бурно экспериментировал, смешивал самые разные материалы и краски, то Огюстен предпочитает всему остальному гравюру, офорт, хотя мастерски владеет и другими средствами. Он оставил более 1200 гравюр, — это и самостоятельные листы, и книжные иллюстрации, и всевозможная прикладная графика: виньетки, арабески, модели платьев, рисунки для украшения мебели. С искренней готовностью Огюстен де Сент-Обен идет навстречу своему веку в его желании сделать артистическими, художественными самые утилитарные предметы, самые обычные сферы жизни.

В том же русле работает и Жан-Мишель Моро (1741—1814), прозванный Младшим в отличие от своего брата Луи-Габриэля. Он прославился как мастер книжной графики, иллюстрировавший множество самых несходных авторов. Это и Руссо (илл. 68), и Вергилий, и Мольер, и Ариосто, и Лафонтен, и Вольтер. Книга как произведение искусства достигает в эту эпоху высот шедевра, и Моро Младший, быть может, сделал для этого больше, чем кто бы то ни было. Замечательны не столько его иллюстрации сами по себе, — надо





67. О. де Сент-Обен. Концерт. Гравюра Дюкло

признать, что в них нет особенной глубины, горькая ирония Мольера или волшебная романтика Ариосто одинаково мало различимы за непринужденной легкостью живых сценок, за сознательным переводом текста на язык образов и мыслей француза XVIII века, — сколько вся книга как работа художника в целом, как миниатюрный, но безупречный ансамбль, созданный шрифтом, композицией листа, гравюрами и виньетками.

Но еще важнее та работа хроникера, летописца эпохи, которую берет на себя Моро. Отчасти его обязывает к этому должность придворного художника: тщательно и добросовестно, но ни на минуту не теряя врожденного чувства изящ-



68. Ж.-М. Моро.  
Иллюстрация к роману  
Ж.-Ж. Руссо «Новая  
Элоиза». 1774

ного, он зарисовывает церемонии коронования и больших приемов, праздничных иллюминаций и балов. Ему мы обязаны выдающимися художественными документами первых дней революции: Моро изобразит открытие Генеральных Штатов и клятву депутатов, а позднее — праздник Высшего существа и другие события этих лет.

Впрочем, не только в большом, но и в малом, повседневном Моро не покидает стремление быть верным изобразителем своего времени. Если в его рисунках и гравюрах нет такого напряженного личного чувства и лиризма, как у Ватто или Сент-Обена, то они гораздо объективнее и достовернее, как свидетельства современника, полные живо обрисованных ре-



альных фигур, правдиво схваченных деталей. Та самая прозаичность быта, которой пренебрегали большие мастера, подчиняясь внутренней потребности в постоянной исповедно-монологической у Моро становится главным и освещается теплой поэзией. Как выглядел учитель художника, старый оригинал и добряк Леба, что представляла собой тогдашняя мастерская гравера, какие станки стояли в ней и как ими пользовались, какими были дороги Булонского леса или Марли в часы прогулок — все эти подробности, одевающие живой плотью наши представления о XVIII веке, Моро сохраняет в своей точной и остроумной графике.

Однако искусство этого времени замечательно как раз тем, что в нем соседствуют и неразрывно переплетаются самые несходные, иногда отрицающие друг друга тенденции. В графике ярко и цельно отразилась одна из главных и передовых закономерностей эпохи: стремление художника к свободе и широте взгляда, к неограниченному богатству образов и сюжетов, к утверждению авторской власти, права на эксперимент, на собственное решение проблем манеры, техники, законченности произведения.

Но в живописи влияние традиции пока еще остается сильным. Фрагонар со своим самобытным талантом, со своими разноплановыми картинами — исключение среди современных художников. Большинство его собратьев шло по совсем другому пути: специализация живописи все заметнее возрастала, кругозор художника, подчиняясь ей, сужался, и между отдельными жанрами пролегали все более резкие границы. Живописец постепенно становился, как правило, мастером одного жанра, — особенно ощутимо это было у портретистов и пейзажистов.

Пейзаж второй половины столетия почти целиком определяется творчеством двух художников, одинаково прославленных, — Верне и Робера.

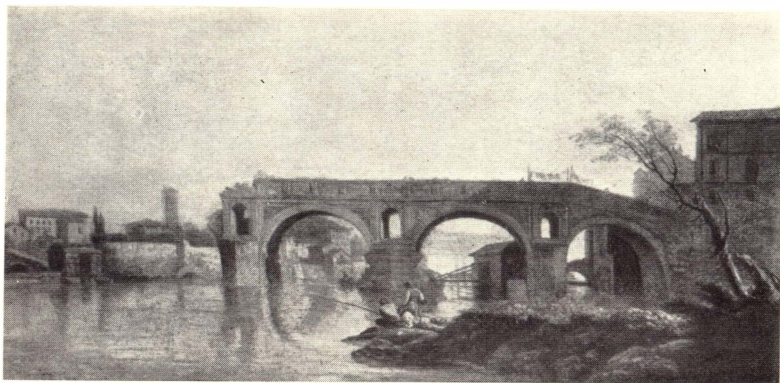
О творчестве Клода-Жозефа Верне (1711—1789) часто несправедливо судят по его поздним произведениям — уютно-патетическим кораблекрушениям, однообразным

эффектам лунных ночей на море и скалистым берегам в бурю. Между тем он был одним из одареннейших пейзажистов XVIII века. Уже его юношеские картины отмечены свежестью восприятия, почти врожденным мастерством и особенным любовным вниманием к тому, что было подлинной стихией Верне — небу и морю. Пристрастие художника к этим безграничным далям приносит в пейзажную живопись эпохи романтически свободную широту дыхания.

В ранних итальянских полотнах Верне — «Вид моста и замка Святого Ангела», «Понте Ротто» (илл. 69) — ясно ощущимы поэтическая созерцательность, безоблачный и стройный душевный мир молодого мастера. Они написаны непосредственно и легко, прекрасно передана воздушность и чистота всех линий в прозрачной атмосфере. Верне воскрешает лирический пейзаж Лоррена, но приближает его к действительности и наделяет простой достоверностью, — он пишет уже не сочиненные «исторические» ландшафты с храмами и библейскими персонажами, а реальные виды, знакомые любому путешественнику, посетившему Рим.

В 1753 году Верне получает официальный заказ от директора королевских строений Мариньи на серию полотен, изображающих порты Франции. Вместе с семьей он отправляется в Марсель и начинает оттуда длинный путь вдоль всего французского побережья, с юга на север. По сохранившимся эскизам можно восстановить его любопытные методы работы. Вначале Верне делал тушью однотонный набросок, дававший композиционную основу будущей картины. Затем он наносил пометки, указывающие примерные переходы цветов и краски, которые следовало употребить: «Горы в глубине: серо-голубой — светлая дымка — желтовато-серый — темно-лиловый — светло-розовый. Деревья: светлый зеленовато-голубой, оливки — с серым оттенком, тутовые деревья — зелено-желтый... Море вдали: серый, ближе к голубому, с лиловым оттенком. Башня: теплый темно-желтый».<sup>28</sup>

Как видно, и Верне, при всем своем приближении к природе, еще очень далек от непосредственной в полном смысле



69. Ж. Верне. Понте Ротто

слова пейзажной живописи. Он не может, даже в лучший свой период, буквально воспроизводить увиденное: он должен сначала подвергнуть природу схематическому расчленению на отдельные цвета и части, так что живое наблюдение неизбежно отделяется от творчества рассудочным анализом.

В серии портов Верне начинает все больше увлекаться сюжетным оживлением пейзажа. Он вводит в свои полотна многочисленные фигуры и целые группы. Первые планы его картин превращаются в развернутые сцены провинциальной жизни. Эти бытовые зарисовки имеют несомненный интерес, но, к сожалению, они все больше отвлекают художника от пейзажа. Природа словно теряет в его глазах самостоятельную ценность и поэтическую красоту. Верне начинает повторяться, искать внешне эффектные мотивы: кораблекрушения, водопады, пещеры, закаты. Прежняя легкость кисти превращается в небрежность и безразличие (илл. 70). Но ранние работы Верне, выделяясь на фоне этой монотонной продукции своим артистизмом и неподдельной свежестью, остаются свидетельством его незаурядного таланта.



70. Ж. Верне. Итальянская гавань. 1750

Как ни велика была слава Верне, ей суждено было померкнуть перед громкой популярностью другого пейзажиста — Гюбера Робера (1733—1808).

В молодости Робер провел несколько лет в Италии. Вместе со своим другом Фрагонаром и страстным любителем искусства, почти таким же молодым, как оба художника, аббатом Сен-Ноном, он то подолгу жил на вилле д'Эсте, то бродил вокруг храма Сивиллы, пирамиды Цестия, виллы Адриана, — позднее все эти величавые памятники давних эпох ожили на его полотнах. Итальянские путешествия Робера меньше всего были похожи на академичное изучение классики, — в Париже рассказывали романтические легенды о том, как он заблудился в лабиринтах римских катакомб, или как он взбирался на вершину Колизея, а потом прыгал с нее вниз,



71. Г. Робер. Портик Октавии в Риме, служащий рыбным рынком

в бездну, обязавшись веревкой. «При одном рассказе об этой отчаянной выходке волосы поднимались на голове», — с ужасом писала в своих мемуарах Виже-Лебрэн. Но юношеская энергия и деятельная натура Робера прежде всего находили себе выход в творчестве: трудно совместить рассказы о его рискованных приключениях с тем образом серьезно и неутомимо работающего живописца, который встает из официальной переписки или из беглого перечня картин, рисунков, гравюр, этюдов, сделанных им в эти годы.

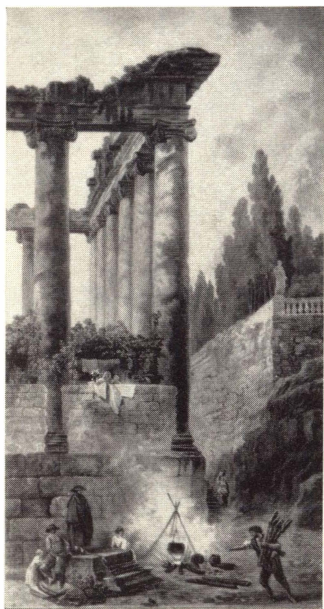
Та сфера пейзажа, в которой работал молодой художник, — «руины» — не была его открытием. В ней уже преуспевали другие мастера, например, итальянец Паннини или француз де Маши. Руины были увлечением едва ли не всей европейской публики, их хотели видеть и в живописи, и в натуре: архитекторы возводили в парках псевдоантичные развалины, искусно придавая им старинный вид зарослями плюща, намеренным разрушением или вставками фрагментов из подлинно древних памятников.

Однако Робер вносит в уже ставший традиционным жанр нечто новое, личное. Грандиозные руины не существуют на его полотнах сами по себе: они поднимаются, как острова, среди потока современной художнику жизни (илл. 71). Эти два мира — давно ушедший, но все еще сохраняющий даже в обломках свое титаническое величие, и сегодняшней, обыденный, но живой, человеческий и непосредственный — всегда сопоставлены в его картинах. У бассейна огромного фонтана, уже несколько столетий выбрасывающего вверх струю воды, собираются прачки, и мраморные боги из ниш террасы неподвижно наблюдают, как они полощут белье. Среди руин сидят молодые художники, поглощенные своими этюдами, — может быть, такие сцены Робер писал под живым впечатлением от тех прогулок, которые он без конца совершал в обществе Фрагонара и Сен-Нона (илл. 72). В развалинах дворцов отдыхают римские бедняки и бродяги: одни пришли сюда искать спасения от жары, другим эти места давно уже служат постоянным приютом, они спят здесь на охапке сена, развешивают





72. Г. Робер. Развалины храма



73. Г. Робер. Колоннада разрушенного храма

на веревках белье и готовят на самодельном очаге скудный обед (илл. 73). Античный храм служит то голубятней, то конюшней, и тогда между колонн устраиваются стойла, набитые сеном.

Далеко не всем современникам художника такая новая трактовка «руин» казалась достоинством, — в их глазах это было снижением серьезного и меланхолического жанра. Дидро неодобрительно замечал: «Одинокий человек, который бродил бы в этом сумраке, скрестив руки на груди и опустив голову, произвел бы на меня гораздо большее впечатление».<sup>29</sup> Сам того не замечая, он предлагал Роберу шаблонное решение избитой темы: бренность мира, печальные размышления

смертного человека перед руинами великих эпох. Но Робер, повинаясь своему верному инстинкту, писал то, что видел, не пытаясь подчинить живую действительность условно-литературным формулам.

Картины Робера — превосходный образец искусства этой эпохи, стремившейся проникнуться классической ясностью мышления. Художник не отличается таким пылким живописным темпераментом, как его друг Фрагонар, но в благородной сдержанности манеры Робера есть свое обаяние. У него одинаково выразительны живая грация небольших жанровых сцен — таковы прелестные эрмитажные картины «Разорители гнезд», «Бегство», — и спокойный лиризм сельских пейзажей с водяными мельницами на берегах тихих речек, и торжественный размах декоративных панно, предназначенных для огромных дворцовых залов.

Но полнее и законченней всего стиль Робера раскрывается в тех полотнах, которые сделали его знаменитым — в архитектурных пейзажах с руинами. Их композиционная изобретательность неисчерпаема: соединяя вместе античные колоннады, широкие лестницы, уставленные статуями, вековые гигантские деревья, фонтаны, длинные парковые аллеи, каскады, обелиски, художник создает монументальные и глубоко впечатляющие зрелища. Чтобы придать им еще больше величия, он часто поднимает линию горизонта, как бы заставляя зрителя чувствовать себя глядящим на все это снизу вверх и видеть ряды колонн или плоскости стен уходящими в небо в стремительном сокращении. Так в молчаливую неподвижность развалин входит динамика, а впечатление зрителя заранее приобретает свежесть неожиданности и остроту восприятия. Тяжелые массы архитектуры безупречно уравновешены, ритмы их нарастания или спада точно выдержаны, контуры всегда остаются строгими и четкими, геометрическая правильность линий зданий смягчается асимметричными и мягкими силуэтами деревьев. А та повседневная жизнь, которая течет у подножия мертвых руин, как бы восстанавливает разорванную связь времен и создает причудливое, но

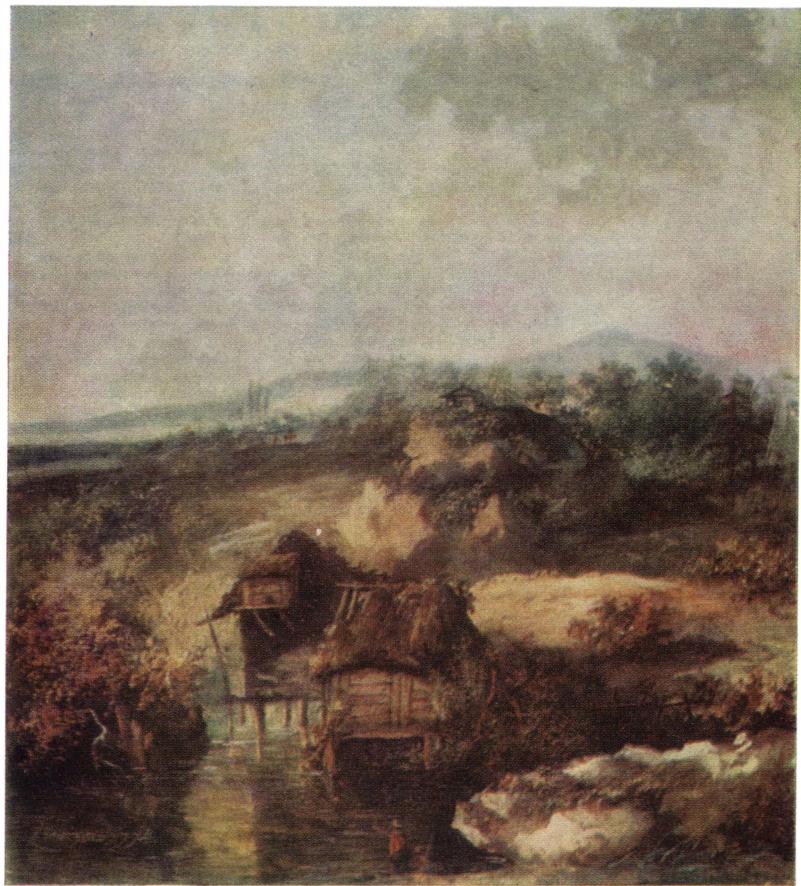


74. Л.-Г. Моро. Вид на холм Бельвю

нераздельное единство сегодняшнего дня и обломков далекого прошлого.

Это живое чувство современности заставляло Робера не только наполнять зрелище древностей отголосками действительности, но и в самой действительности зорко улавливать перемены, признаки безостановочного движения времени. На его глазах меняется лицо Парижа и всей Франции, и Робер оставляет написанные с натуры сцены рубки деревьев в Версале или разрушения старинных парижских мостов с их средневековыми домами и лавками. Позднее он станет подлинным хроникером революционных событий. Екатерина II и ее корреспондент барон Гримм, которые видели в революции только варварскую волну вандализма, желчно острили в своей





75. А.-Г. Моро. Хижины на сваях. 1774

переписке, что новая Франция вдохновляет Робера обилием развалин. Художник действительно писал развалины старого мира — разгром Бастилии, уничтожение королевских могил в Сен-Дени, но наравне с ними изображал и новую страну, которая рождалась на этих развалинах, которая торжественно праздновала на Марсовом поле день Федерации или проводила в Пантеон прах Жан-Жака Руссо. Путь, пройденный Робером — от возвеличения античности до хроники якобинского Парижа, — повторит Жак-Луи Давид, и здесь не будет случайности, ибо развитие от эстетики классицизма к политике революции — одна из магистральных закономерностей французской культуры в эту эпоху.

Рядом с Робером работают и другие пейзажисты, гораздо более камерные и не пользующиеся столь громкой славой, но привлекательные именно своим интимным лиризмом. Таков Луи-Габриэль Моро (1740—1806). Правда, в дни революции и он станет зарисовывать с натуры разрушение Бастилии или уничтожение эмблем феодализма. Но пока его не захватил поток этих событий, он был мягким и выразительным пейзажистом. Он не пользовался признанием ни Академии, ни современной критики: рядом с монументальными видами античных руин его небольшие ландшафты казались слишком незаметными, а свежесть колорита, открытая чистота цвета шокировали глаз зрителей, привыкших к условно-золотистой гамме, и критики неприязненно замечали, что на палитре Моро «слишком много шпината». Обычно он работал в технике гуаши, прекрасно отвечавшей и масштабу и характеру его тщательно проработанных пейзажей.

Влияние рококо оставило заметный след в манере Моро. Нередко он пишет сельские или парковые сцены, где сама природа, оживляющие ее фигурки и нежная гамма красок отмечены преднамеренной изысканностью. Но он может создавать и вещи совсем иного плана — предельно простые, лишённые всякой нарочитой построенности виды предместий Парижа, холмов по берегам Сены, разросшихся парков и лугов, над которыми серыми грядками движутся облака (илл. 74).



76. Э.-Л. Виже-Лебрен.  
Портрет Марии-  
Антуанетты. 1783



Невольно вспоминаются этюды Депорта, созданные на пороге столетия: независимо от них здесь снова оживает та же традиция искреннего и непосредственного отношения к природе, тонкое чувство поэтичности национального пейзажа и освождение живописи от стандартно академичных приемов колорита и композиции (илл. 75).

Портрет достигает в эти годы еще большего распространения, чем пейзаж. Одним из самых прославленных мастеров этого жанра была Элизабет-Луиза Виже-Лебрен (1755—1842) (илл. 77). Популярности этой художницы способствовало то, что она с большой гибкостью сумела соединить в своем искусстве главные веяния времени — классицизм и

сентиментализм. Она почти никогда не прибегает к мифологическому переодеванию своих героев и героинь, хотя и пишет, например, леди Гамильтон сивиллой или вакханкой, а писательницу мадам де Сталь — в виде героини ее романа поэтессы Коринны. Но, приблизив свои модели к действительности, она мало беспокоится о передаче их психологии: едва ли не все они, особенно женщины, как бы разыгрывают несложные повторяющиеся роли — веселой кокетливой простушки, нежной и любящей матери, задумчивой мечтательницы, царственной, но в то же время грациозно снисходительной принцессы, любезной и оживленной светской дамы.

Художница наделяет своих героинь нарочитой простотой: они одеты в одноцветные платья, напоминающие античные туники, изящно задрапированы в длинные шали и причесаны с легкой небрежностью, которая должна казаться естественной. Виже-Лебрен неизменно идеализировала свои модели, — она написала, например, много портретов Марии-Антуанетты, для которой была не только любимой художницей, но почти подругой (илл. 76); однако индивидуальные черты в них совершенно сглажены, и для того чтобы получить точное и объективное представление о наружности королевы, надо обратиться к ее портретам кисти других современных мастеров. Виже-Лебрен работала очень быстро (по собственным словам, ею было написано 662 портрета), и эта чрезмерная поспешность модной художницы, едва успевающей выполнять бесчисленные заказы, заранее лишала ее возможности серьезных поисков: они заменялись раз навсегда отработанными приемами, уверенными, легкими и шаблонными. Незаурядный талант, — а то, что он был действительно незауряден, доказывает тонкий и обаятельный портрет неизвестной девушки, хранящийся в Эрмитаже, — скрывался под безличностью однообразных полотен с аффектированными позами персонажей, невыразительным цветом и лощеной эмалевой фактурой.

Объехавшая едва ли не все страны Европы — Англию, Россию, Германию, Италию, Швейцарию, — Виже-Лебрен повсюду имела огромный успех. Вероятно, немалую роль в



77. Э.-Л. Виге-Лебрен. Автопортрет. 1790



78. А. Лабиль-Гийяр. Портрет Аделаиды, дочери Людовика XV.  
1780-е годы

этом играли и ее личные качества — красота, ум, такт, умение находить общий язык с людьми самых разных кругов: королями, писателями, аристократами, парижским артистическим миром, министрами и купцами. Своим блеском ей удалось затмить всех работавших рядом с ней портретистов, например, талантливую соперницу Аделаиду Лабиль-Гияр (1749—1803), хотя та ни в коем случае не уступала ей в одаренности. Больше того, Лабиль-Гияр намного проникательнее, она гораздо лучше схватывает характерные черты лица и душевного строя модели (илл. 78). Трудно не задержаться перед написанным ею портретом дочери Людовика XV Аделаиды, настолько точен и высокохудожествен этот образ чопорной старой девы, увядшей, жесткой и надменной, но затаившей где-то в глубине души подлинную человеческую неудовлетворенность. Живопись здесь намного свободнее, определенной и энергичнее, чем на портретах Виже-Лебрен: беглость и обобщенность рисунка, угловатые прочерки белилами, оттеняющие прозрачность тканей, эскизная легкость масс — все создает впечатление свежей и одухотворенной манеры.

В эти годы работали и другие значительные мастера: таков Жозеф-Сифред Дюплесси (1725—1802), всегда тщательный, объективный и добросовестный, но лишенный живого личного отношения к своим моделям, или изящный и неглубокий Антуан Вестье (1740—1824), умеющий, однако, наделять портреты непринужденностью и обаянием (илл. 79).

Портрет вбирает в себя все больше жизненной достоверности, которая становится теперь не признаком особо выдающегося таланта, как это было еще недавно, во времена Латура и Перроно, а обычным свойством жанра.

Но высшей значительности портрет достигает только с выходом на сцену Жака-Луи Давида (1748—1825), ведущего мастера французской живописи предреволюционной и революционной эпохи.

Давид — и это глубоко знаменательно — одновременно заявляет о себе как пропагандист нового, классицистического стиля в исторической живописи и как создатель нового типа

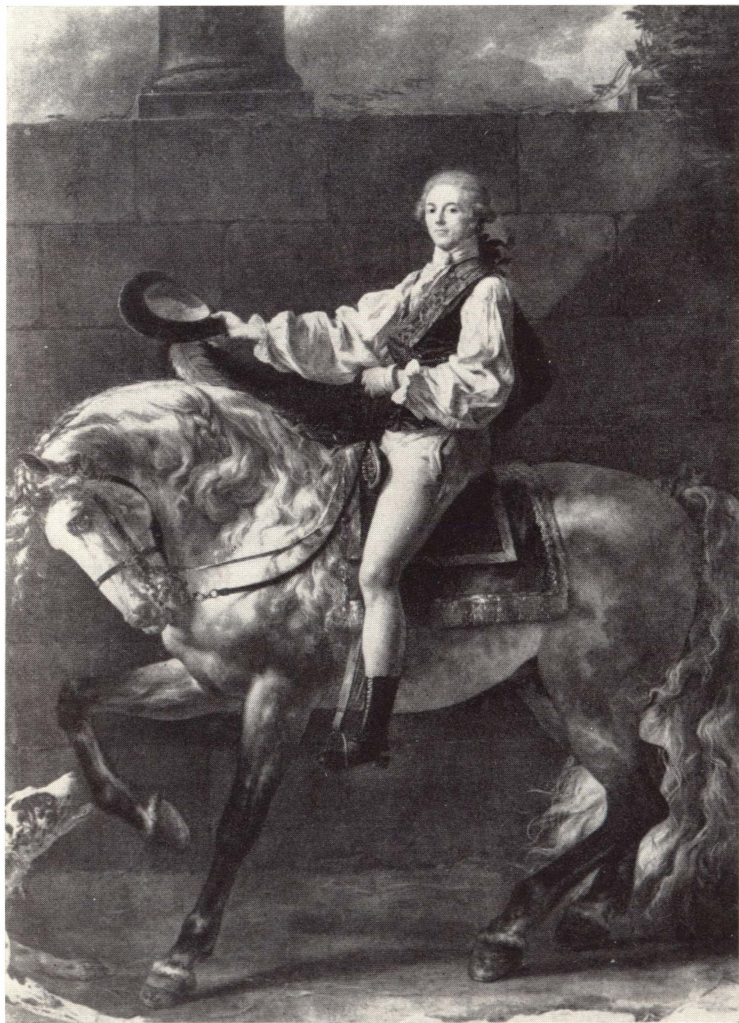




79. А. Вестье. Портрет  
дочери художника.  
1785

портрета. В одном и том же 1781 году он выставляет «Велизария, просящего милостыню» и портрет польского графа Станислава-Костки Потоцкого (илл. 80). Последнее полотно было настолько огромно ( $304 \times 218$  см), что ему не нашли места в Салоне, и художнику пришлось показывать его публике в своей мастерской. Возникновение и самый сюжет этого монументального портрета обычно связывают с преданием, в последнее время подвергнутым сомнению: во время охоты неаполитанского короля двадцатилетний граф Потоцкий якобы укротил необъезженную лошадь, до тех пор не терпевшую на себе ни одного всадника. Но если даже этот случай имел место, вряд ли малозначительный светский анекдот мог



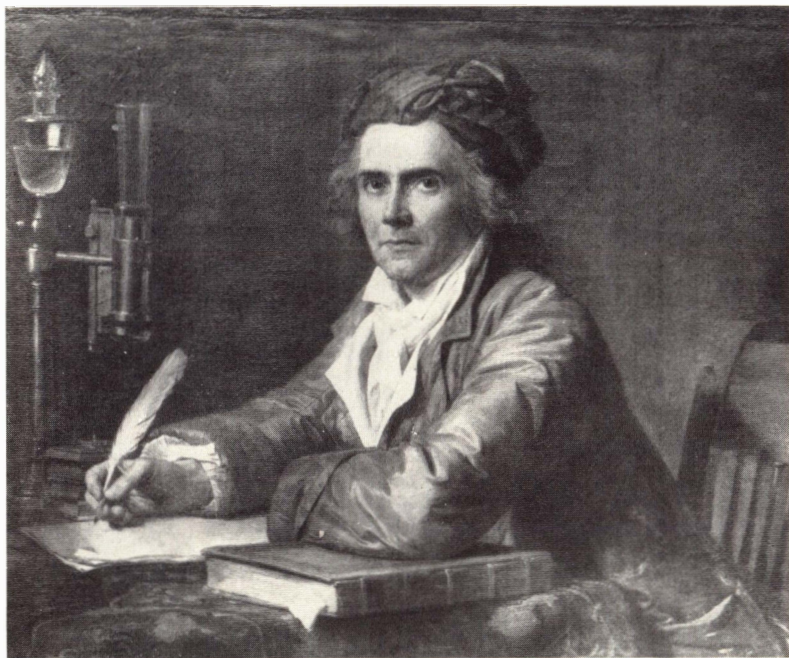


80. Ж.-Л. Давид. Портрет С. К. Потемкина. 1781

подсказать художнику такой выдающийся замысел. Быть может, гораздо больше значило то, что в молодом Потоцком Давид увидел широко и смело мыслящего человека, будущего общественного деятеля, и именно поэтому отвел его портрету блистательную роль: открыть в современном искусстве поиски нового героя. Спокойно и уверенно сидя на великолепном, возбужденном коне, Потоцкий поворачивается к зрителю с широким приветственным жестом. Этот апофеоз ясной и твердой воли, торжествующей над дикой неразумной энергией животного, соединение юношеской открытости и внутренней чистоты образа, простоты и монументальности художественного языка были необычайным по своей свежести явлением.

Портрет врача Леруа (илл. 81), написанный Давидом через два года, резко отличается от этого полотна. Насколько романтическим, эмоциональным был портрет Потоцкого, настолько же сдержанно, подчеркнуто трезво и буднично изображение Леруа. Пожилой врач, по-домашнему одетый, сидит в своем рабочем кабинете среди книг и приборов, готовясь что-то писать. Давид ищет в портрете все новые и новые грани: здесь он отрешается от малейшей доли эффекта, яркости или необычности, ему хочется вызвать уважение к самой приземленной, деловой реальности быта. И это удастся художнику в полной мере благодаря образу Леруа: его правильное лицо с пристальным изучающим взглядом, высоким лбом и твердой складкой губ выражает непреклонную прямоту ума и характера. Ощущение постоянного, привычного напряжения мысли, нравственной значительности так велико, что оно бросает свой отблеск даже на прозаичную, невыразительную обстановку кабинета врача.

Эта универсальность портретного таланта Давида, открытое нежелание подчиняться какой-бы то ни было предвзятой системе в обрисовке характеров придают его портретам отпечаток неподдельной и неподкупной искренности, которая сохраняется даже в изображениях близких людей, — таковы, например, портреты Пекулей, родителей жены художника. Вся их буржуазная вульгарность, довольство своим положением,



81. Ж.-Л. Давид. Портрет врача А. Леруа. 1783

уверенность в своих силах обнажены с редкой прямолинейностью. Сама живопись Давида становится здесь намеренно вещественной, точной и резкой. Портрет Шарля Пекуля (илл. 83) предвещает такие трезвые и аналитичные полотна XIX века, как «Портрет Бертена» Ж.-О.-Д. Энгра.

И все же на первом плане портретного творчества Давида всегда остается проблема положительного героя, полно и ярко воплощающего в себе мечты лучших современников о прекрасной, естественной, благородной человеческой натуре. Замеча-



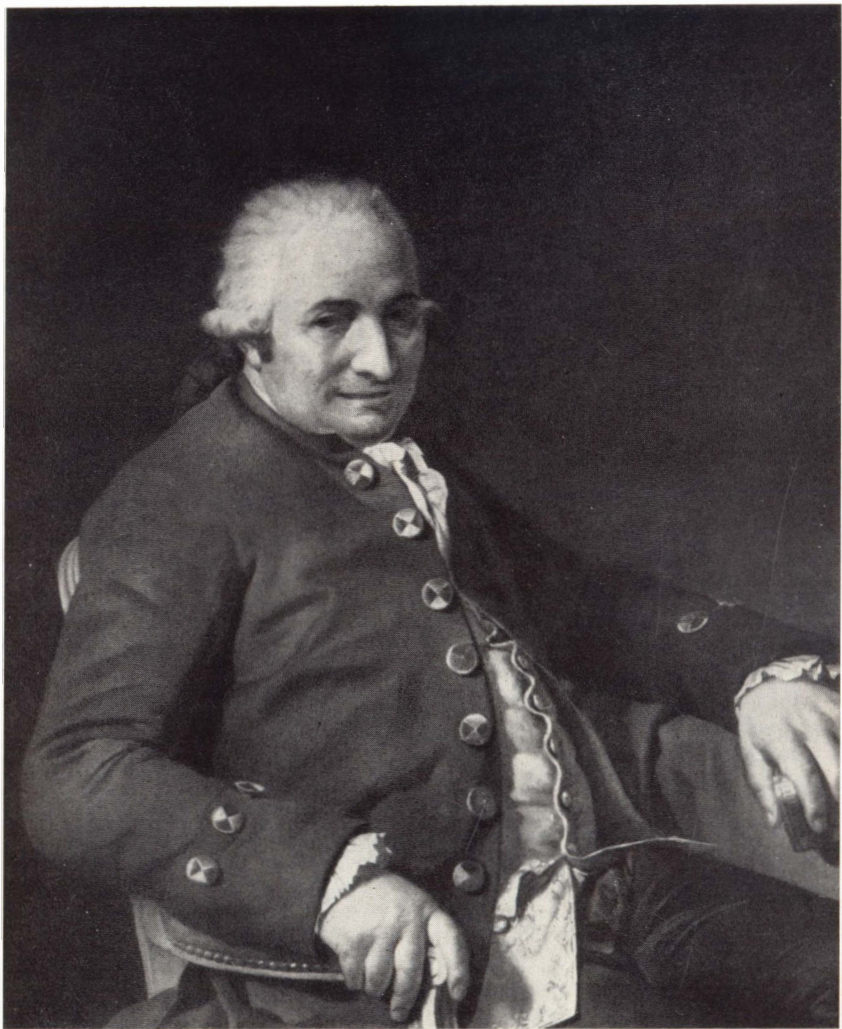
82. Ж.-Л. Давид. Портрет Луизы Трюден. 1793

тельно, что художник ищет такого героя в среде интеллигенции или связанных с ней слоев: это либо врач Леруа, либо аристократ-просветитель Потоцкий, либо химик Лавуазье и его жена, либо семья драматурга Седена. Вряд ли он поступает так сознательно, скорее всего Давид интуитивно чувствует значительность этой среды, особенную содержательность представляющих ее людей по сравнению с пустым высокомерием старой аристократии или черствой практичностью преуспевающих буржуа. Даже лучшие свои женские портреты он создает, встречаясь с моделями, которые так или иначе соприкасаются с этой особенно вдохновляющей его средой.

Портрет Луизы Трюден — один из самых волнующих шедевров Давида (илл. 82). Художник был очень близок с ее семьей, где он мог встречать таких замечательных людей, как Кондорсе, Андре Шенье, будущий деятель революции Сийес. Вероятно, он не раз видел эту молодую женщину в кругу ее близких и родных именно такой, какой написал на своем полотне. Луиза Трюден сидит на стуле, сложив руки у пояса и внимательно глядя на возможного зрителя, но как бы сквозь него, столько самоуглубленности в неподвижном взгляде ее огромных светлых глаз. Необычная бледность редкости красивого лица, скорбная чистота рисунка бровей, угловатые линии худощавого тела и почти траурная строгость темной с белой одежды заставляют портрет звучать в минорном тоне. Но это не минорный строй модной тогда сентиментальной элегии: здесь явственно слышны притушенные, предельно сдержанные, но тем более выразительные драматические ноты. Они в печальной хрупкости облика модели, в сильных контрастах светлого и темного, в возбужденных, змеящихся линиях беспорядочных локонов и — отчетливее всего — в огненно-красных мазках вибрирующего, зыбкого фона, где это драматическое начало до конца освобождается и воплощается в ошеломляющей неожиданности струящегося пламенного цвета.

Открытия Давида в портретном жанре, при всем их разнообразии, почти неизменно подчинены классицистической





83. Ж.-Л. Давид. Портрет Ш. П. Пекуля. 1784



системе. В этом подчинении нет ничего умозрительного, искусственного: художник принимает классицизм как способ художественного мышления, как способ видения и эстетического преобразования мира, а не как соединение готовых схем. Его классицизм всегда непринужден и органичен, идет ли речь о высокой и просветленной этике портрета Потоцкого, строгом спокойствии портрета Леруа или страстном, тревожном лиризме портрета Луизы Трюден. В этой классичности живописного языка, его точности и лаконизме Давид предстает как верный сын своей эпохи, глядящей на все вокруг сквозь призму классицизма.

Но как бы ни воодушевляли Францию этих лет классические образы и формы, только Давиду было дано соединить их с новыми идеями, захватившими в конце XVIII века французское общество, с революционным подъемом, — и это гениальное соединение дало искусству и всей культуре новый стиль, революционный классицизм. Увлечение античностью до этого чаще всего приобретало во Франции оттенок салонной моды: для Вьена, учителя Давида, оно было поводом писать грациозно-незначительные сцены из жизни молодых римлянок; Виже-Лебрен оно вдохновляло на устройство «греческих вечеров», где художница и ее друзья в классических туниках и тогах собирались вокруг стола, уставленного этрусскими вазами, и пели под аккомпанемент лиры гимны Глюка. Но Давид воскресил совсем иную античность: трагически-суровую, республиканскую, полную политических бурь. И современники с энтузиазмом увидели в ней приподнятое, героизированное отражение предреволюционной Франции.

Новый герой, которого так давно искало искусство XVIII века, наконец заявляет о себе: но это оказывается не скромная хозяйка Шардена и не добродетельный крестьянин Греза. Это Брут, Сократ, Гораций, — освобожденные от прозаичности реальной жизни, в ореоле легенды, они с лаконизмом идеально точной формулы воплощают именно тот тип человека, который представляется современникам высшим и достойным подражания.

Этот герой — римский республиканец, неподкупно преданный гражданскому долгу, готовый принести ему в жертву и себя самого, и близких, неуязвимый для всех человеческих слабостей аскет, несокрушимый в своей убежденности воин. Это воплощение идеала политического деятеля и борца, сложившееся во Франции накануне революции и в годы самой революции. Недаром Робеспьер с трибуны Конвента будет произносить речи, в которых непрерывно воскрешаются имена и добродетели Катона и Брута, а Сен-Жюст, один из вождей якобинцев, бросит знаменитый лозунг: «Пусть революционеры станут римлянами!»

Давид чутко уловил эту атмосферу эпохи. Он, как никто другой, был создан для того, чтобы стать выразителем таких настроений в искусстве. Честолюбивый и страстный, упорный, последовательный, он всегда отличался огромным общественным темпераментом. Этого художника редко привлекал круг интимных лирических настроений, субъективных переживаний, — его стихией были героические образы, гражданские доблести. Он целиком принимает ту программу сурового и высокоморального искусства, которую предлагают ему лучшие мыслители эпохи — Руссо и Дидро.

В 1785 году Давид пережил подлинный триумф: парижане увидели «Клятву Горациев» (илл. 84). История героической семьи, где престарелый отец благословляет сыновей на бой с врагами Рима, где после победоносной схватки вернувшийся брат убивает сестру, потому что она оплакивала одного из погибших врагов — своего жениха, а отец защищает сына перед негодующей толпой, ибо он поступил как истинный сын Рима, — эта легендарная история, рассказанная Титом Ливием, была широко известна французам благодаря знаменитой трагедии Корнеля «Горации». Именно на ее представлении, в театральном зале Давид нашел сюжет своей будущей картины: классицизм XVII века стал вдохновителем только еще рождающегося, нового революционного классицизма.

После некоторых колебаний в выборе момента художник остановился на сцене клятвы: уходя на бой, сыновья торже-



84. Ж.-Л. Давид. Клятва Горацев. 1784

ственно приносят отцу присягу верности долгу. Их руки, протянутые к оружию, смыкаются с благословляющим жестом отца, и в этом железном столкновении двух стремительных порывов движения заключен весь пафос картины. Волевая сила этой группы тем резче и аскетичнее, что рядом она находит себе оттеняющий контраст — женщин, в безвольно-пассивных позах отдающихся молчаливой скорби. Здесь все подчинено сжатому и твердому ритму, неумолимо жесткой динамике — там господствуют мягкие и текучие, подчеркнута пластичные линии. Но условная сентиментальность женской группы нужна Давиду только как фон, на котором еще отчетливее выступает непреклонная энергия его стиля.

«Мощная и мужественная проза» — так определял много лет спустя живопись Давида Эжен Делакруа. Замечателен, помимо всего остального, тот воинствующе-плебейский характер, которым отличается манера Давида. Ни следа изысканности, условного академического изящества не остается в его полотнах: все детали и подробности изгнаны, простота композиции доходит до лапидарности, цвет спартански сдержан и скуп, а моделировка и рисунок заключают в себе прямолинейную твердость. И если Давид, как это делали все современные исторические живописцы, поднимает своих героев на трагические котурны, то это уже не напоминает привычную условность театральных мизансцен, а предвосхищает пламенную и суровую риторику будущих депутатов Конвента.

Эта новая строгость стиля распространяется на все сферы искусства и полностью преобразует их. Наступает пора враждебной реакции против рококо, которое теперь непримиримо и последовательно отрицается. «Мы должны отказаться от этих варварских излишеств, даже если они использовались всего десять лет назад»,<sup>30</sup> — категорично заявляет один из критиков этого времени Камю. И в самом деле, «варварские излишества» рококо изгоняются отовсюду, уступая место суровой целесообразности, во всем берущей пример с древних классических образцов.

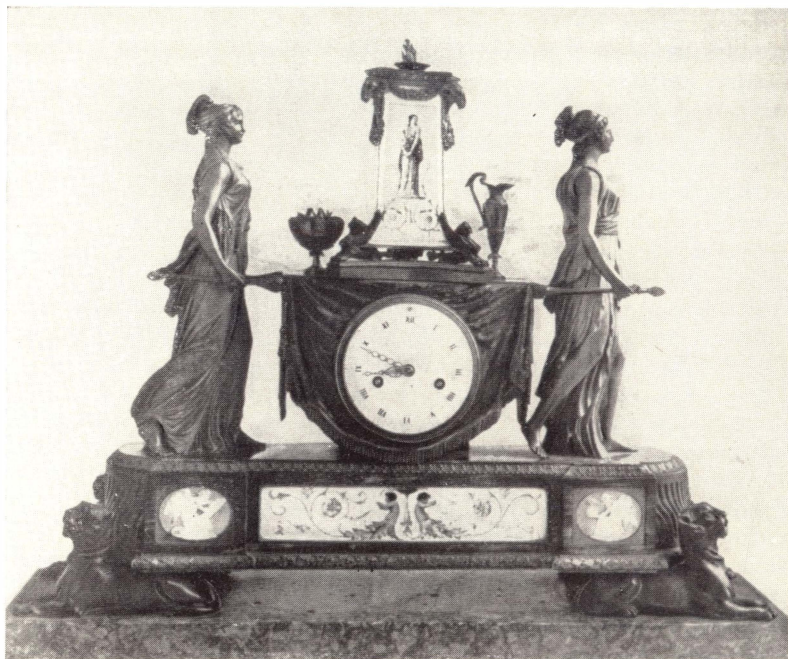
На прикладном искусстве, например, сильнее всего отзывается всеобщее увлечение античностью. Сотни гравюр знакомят художников и публику с образцами древнеримской, греческой, этрусской утвари, найденной при раскопках, и они тотчас же становятся эталоном новой, классицистической моды (илл. 85). Давид заказывает Жакобу для своей мастерской мебель в подражание античной; она делается по рисункам самого Давида и его ученика Моро. Мастерская заполняется монументальными креслами из красного дерева с бронзой. Они обиты шерстью, рисунок на которой скопирован с этрусских ваз.

Мотивы античного декора, как можно судить по этому примеру, используются эпохой с наивной механистичностью:

85. Ж. Жакоб. Кресло  
в «этрусском  
вкусе». 1787



художник попросту копирует понравившееся ему решение, не учитывая материала, формы и назначения той вещи, для которой оно когда-то было найдено. При этом неизбежно возникают почти комические недоразумения. Большая часть той древней утвари, которая обнаруживалась при раскопках, была храмового или дворцового происхождения и отличалась монументальностью форм. Те же вещи, которые делались в XVIII веке по ее образцу, предназначались для небольших частных комнат, для постоянного употребления, — поэтому античный мотив приобретал в них гораздо более миниатюрный масштаб, а вопрос о практическом назначении вообще не ставился. Храмовые треножники брались за образец для маленьких рабочих



86. Часы с фигурами весталок, несущих священный огонь.  
Конец 1780 — начало 1790-х годов

столиков, — сидя за ними, парижские дамы занимались вышиванием, а урны, в которых римляне хранили прах усопших, служили моделями для шкатулок с драгоценностями. Формы обелисков, мемориальных колонн, алтарей храмов использовались для украшения чернильниц или настольных часов (илл. 86). Когда в 1778—1779 годах Севрская мануфактура изготавливает по заказу Екатерины II знаменитый «Сервиз с камнями», то сдержанная и изящная роспись его предметов



включает и изображения античных резных камней, и гризайли, подражающие античным барельефам, и орнамент, рисунок которого заимствован со скульптурного фриза театра Марцелла в Риме.

Фарфор вообще начинает воспринимать формы и роспись древней керамики. Д'Анживийе, директор королевских строений, пишет управляющему Севрской мануфактуры, явно не одобряя слишком медленное подчинение художников новой моде: «Я знаю, что вы не прониклись еще этрусским вкусом, и я кажусь вам варваром, но все же нам придется к этому привыкнуть».<sup>31</sup> И мастерам мануфактуры приходится привыкать: вместо недавних амуров и пастушек им заказывают бисквитные копии античных статуй, а в 1786 году партия этрусских ваз, купленных в Неаполе для короля, передается в Севрский музей, чтобы служить образцом для новых изделий.

Все большее распространение приобретают массивные, долговечные материалы — мрамор, бронза, порфир (илл. 87). Консоль или комод, покрытые тяжелой каменной плитой, требуют особенно устойчивой — и технически, и зрительно — конструкции. Шутливая невесомость рококо, капризное дробление масс ажурными завитками орнамента, причудливые изгибы силуэтов настойчиво изгоняются из прикладного искусства. Их место занимают прямые линии, простые геометрические формы, ясные, нерасчлененные объемы (илл. 88—89).

Архитектура, как искусство, необычайно тесно связанное с бытом, должна была особенно сильно измениться под влиянием новых идей. Новая эстетика, проповедующая возвращение к разумности, естественности, античной простоте и строгости, уделяет ей особое внимание. Появляется целый ряд трактатов об архитектуре, стремящихся осмыслить те пути, которыми это искусство должно идти в наступившей исторической эпохе. Почти неизменно они начинаются с убежденного отрицания, — отрицания старой феодальной архитектуры. Но каждому обличительному выпадку сопутствует новый принцип, ясно и твердо выработанный.



87. Швердфегер, Дего и Томир. Шкафчик для драгоценностей Марии-Антуанетты. 1787

Одно из самых серьезных обвинений, которое предъявляет третье сословие аристократии — это легкомысленный эгоизм, безответственное отношение к общественному благу. Себя оно гордо считает носителем гражданских идеалов, заботы о патриотическом достоинстве. Эти чисто политические идеи немедленно переносятся в область искусства, принимая формы эстетического спора.

Замечательная особенность новой теории архитектуры — в том, что она уделяет огромное место проблеме города, его планировки, его ансамблей, возможностей его роста. Феодальный Париж строился стихийно и хаотично, — король, а за ним и аристократия воздвигали свои дворцы или усадьбы без

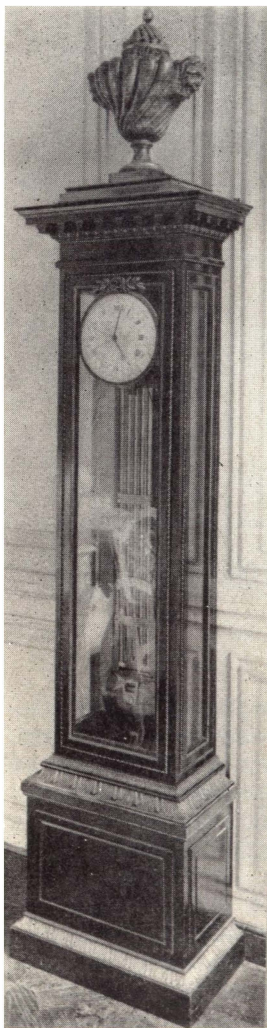
88. Д. Рентген. Секретер.  
1780—1790-е годы



малейшей заботы о том впечатлении, которое будет производить это соединение разнородных и разномасштабных зданий.

Отдельные шедевры архитектуры терялись в переплетении узких, темных и зловонных улочек, прекрасные дома с течением времени облеплялись безобразными пристройками, и самые лучшие ансамбли обесценивались из-за отсутствия свободного обзора.

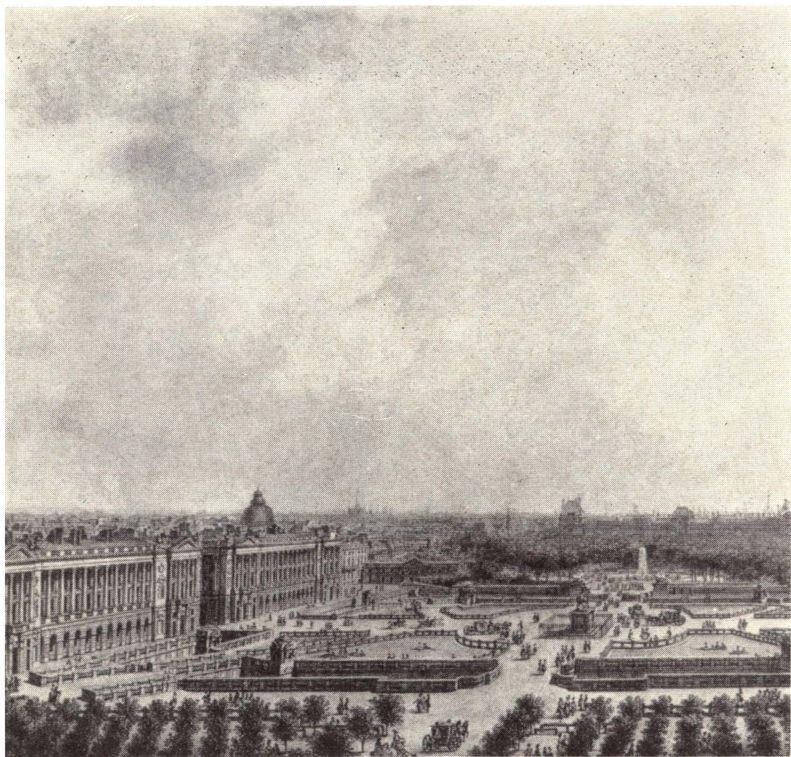
Все это, с точки зрения архитектурной мысли второй половины столетия, абсурдно и нетерпимо. «Наши города, — с горечью констатирует Ложье, автор известного трактата об архитектуре, — и сейчас остаются теми же, чем они были раньше: скоплением домов, нагроможденных без всякой



системы, без плана, без экономии места. Нигде этот беспорядок так не ощущается и так не оскорбляет вкус, как в Париже. Центральная часть этой столицы почти не изменилась за триста лет: по-прежнему в ней теснятся узкие извилистые улочки, полные грязи и мусора... Париж никак нельзя назвать прекрасным городом». <sup>32</sup>

Но чем яснее осознают люди нового поколения всю уродливость жизни в душной и грязной столице, где посреди улиц тянутся сточные каналы, куда не проникают ни солнце, ни живая зелень, тем более отчетливые формы принимают в их сознании утопические мечты об идеальном городе. Тому же Ложье город рисуется похожим на парк: дома стоят среди деревьев, на берегах рек и водоемов. Широкие улицы рассекают его на правильные кварталы, на перекрестках возникают просторные площади, с которых раскрываются перспективы ансамблей, дворцов или просто природных ландшафтов.

Все эти новые устремления находят себе отголоски в реальной французской архитектуре этих лет. Первое место в ней занимает мастер выдающегося таланта Жак-Анж Габриэль (1698—1762).



90. Ш. Леспинасс. Вид площади Людовика XV в 1775 году

Именно Габриэль получает заказ на застройку площади, в центре которой должен возвышаться памятник Людовику XV работы Бушардона (ныне — площадь Согласия). Тогда это была окраина Парижа, почти еще не застроенная. Ничем не связанный, архитектор мог выбирать любое решение. Перед ним были освященные традицией образцы, напри-

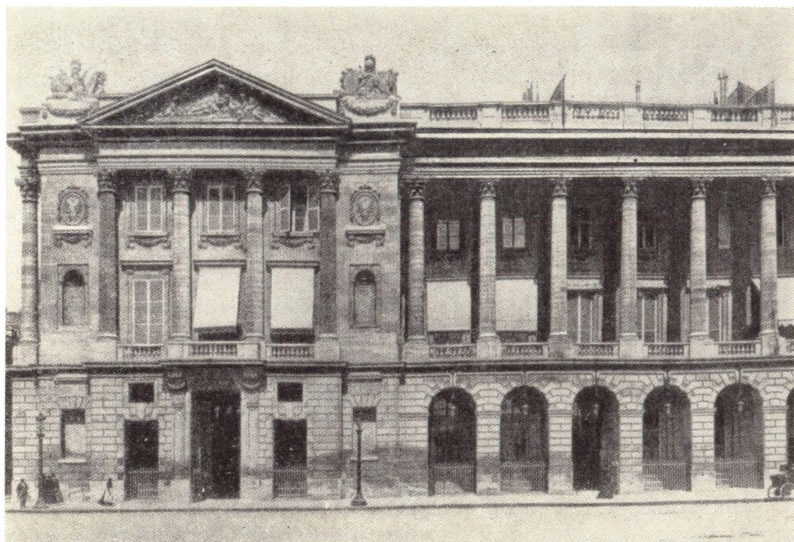




91. *А. Габриэль*. Площадь Согласия в Париже

мер, Вандомская площадь. Замкнутая со всех сторон сплошными стенами домов, она расступается лишь для единственной проходящей через нее магистрали. Этот строго симметричный ансамбль, созданный Мансаром, статичен, определен раз и навсегда, у него нет никаких возможностей к развитию. Благодаря его полной замкнутости и равноценности всех сторон, особенное значение приобретает центр площади, где до революции 1789 года стояла конная статуя Людовика XIV работы Жирандона. Поэтому и площадь в целом подчиняется прежде всего мемориальной цели, задаче прославления монарха. Это превосходное произведение искусства, но и по замыслу, и по масштабу оно не выходит за пределы своей эпохи.





92. Ж.-А. Габриэль. Здание на площади Согласия

Редкостные качества таланта Габриэля обнаруживаются в том, что он, оставаясь сыном XVIII века, умеет проявить в решении градостроительных проблем такую широту, благодаря которой созданная им площадь остается не обособленным памятником прошлого, но даже столетие спустя легко и органично вращается в непрерывно меняющийся план Парижа.

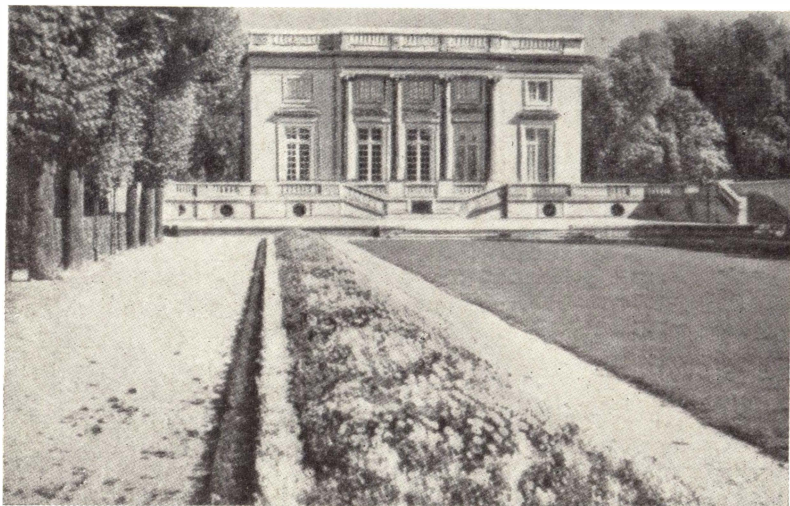
С двух сторон к площади подступают большие зеленые массивы — Елисейские поля и Тюильрийский парк. Габриэль оставляет их неприкосновенными: ни здесь, ни там он не ставит никаких зданий и ничем не заслоняет мягкие естественные линии ландшафта. Так же поступает он и с третьей стороной, которая находит природную границу в набережной Сены. Пространство городской площади теряет стены и широко

раскрывается, с трех сторон в него вливается та самая живая природа, о которой мечтали люди второй половины XVIII века, — зелень парков, поток реки, открытый вид на другой ее берег (илл. 90—91).

Только четвертую сторону архитектор замыкает зданиями, но и здесь он не ставит их сплошной стеной, а разделяет на два одинаковых корпуса, в просвете между которыми проходит улица с церковью Мадлен на конце. Именно они — центр всей площади, тот прочный композиционный стержень, который вместе с партерной разбивкой ее мощения строго и ясно организует пространство. Это прекрасные и гармоничные здания (илл. 92), великолепно выполняющие свою роль; спокойная протяженность их горизонтальных линий подчеркивает широту площади, а открытые аркады первого этажа и такие же открытые колоннады второго переносят и в архитектурные формы то самое ощущение глубины и разнообразия пространства, которым полон весь ансамбль.

Так рождается площадь нового типа, вызванная к жизни новой эпохой, в которой разрастание городов, ускорение всех темпов, увеличение всех масштабов требуют от строителя особых решений. Это площадь, постоянно наполненная движением: отовсюду в нее вливаются улицы, парковые аллеи, мост, переброшенный через Сену, и сама Сена. Совсем не грандиозная по своим размерам, она кажется огромной из-за широкой раскрытости пространства, из-за глубины тех панорам, которые видны с нее и которые вводят в ее ансамбль даже отдаленные здания. Именно в такой площади, свободной, динамичной, естественной, нуждался Париж второй половины XVIII века, и Габриэль с чуткостью большого художника понял потребности своей эпохи.

Один из шедевров Габриэля — знаменитый Малый Трианон, загородный дворец, построенный им в Версале (1760-е годы) по заказу Людовика XV (илл. 93). В нем нет ничего от торжественной представительности подлинного дворца, он не рассчитан на парадные приемы или хотя бы на одновременное присутствие многочисленных гостей, — это интимная вил-



93. Ж.-А. Габриэль. Малый Трианон. 1762—1764

ла, идеальное место для отдыха от стеснительного этикета. Легкое изящество рококо встречается здесь с безупречной ясностью рождающегося классицизма. Архитектурное мышление Габриэля необычайно изобретательно и пластично: соединение изысканности коринфского ордера и строгой простоты стен, сложенных из каменных плит, ажурных просветов балюстрад и игры отражения в застекленных плоскостях окон и дверей создает на каждом шагу живописные эффекты.

Стройные пропорции здания оставляют впечатление особенной ясности и завершенности, — это образец безошибочно рассчитанной гармонии, ибо в основу всех главных членений фасада Габриэль положил простейшее математическое соотношение 1 : 2. Длина здания вдвое больше высоты, высота двери вдвое больше ее ширины, высота второго этажа вдвое меньше

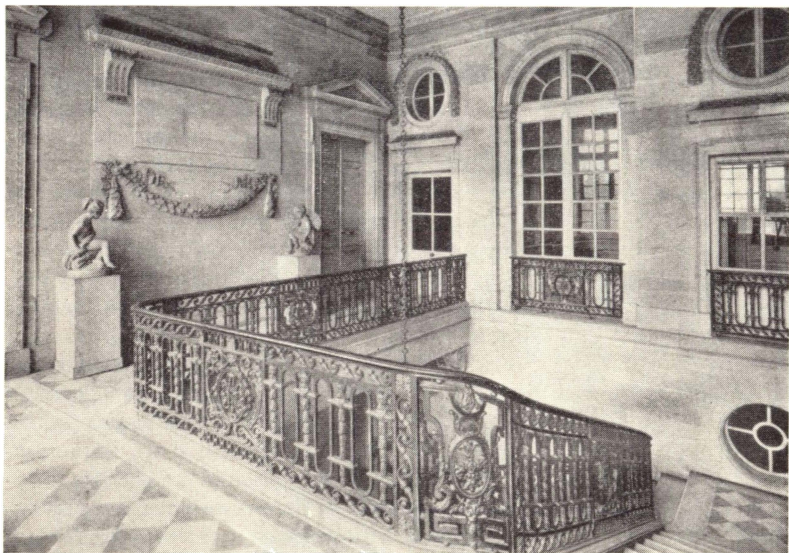


94. Ж.-А. Габриэль. Столовая в Малом Трианоне

первого и так далее. Архитектор и в этом остается верным сыном аналитической и позитивной эпохи: на смену капризной неправильности рококо, его асимметрии, усложненности, демонстративному пренебрежению логикой приходит артистическое мышление, добровольно подчиняющее себя научному методу, точному расчету и конструктивным законам (илл. 94—95). Но светлая лиричность Малого Трианона красноречиво говорит о том, что на этом пути искусство не теряет ничего из своих выразительных возможностей и обогащается классической чистотой стиля.

На долгие десятилетия Малый Трианон сделался непревзойденным образцом паркового дворца-павильона. Даже самые известные здания такого типа, как, например, павильон





95. Ж.-А. Габриэль. Внутренняя лестница в Малом Трианоне

Багатель, построенный в Булонском лесу архитектором Белланже (1744—1818) для брата Людовика XVI графа д'Артуа, намного уступает ему по значительности и красоте. В фасаде нет и следа той гибкой, живописной пластичности, которая никогда не изменяла Габриэлю: стена Белланже кажется однообразной плоскостью, а сухая графичность декора предательски подчеркивает этот недостаток.

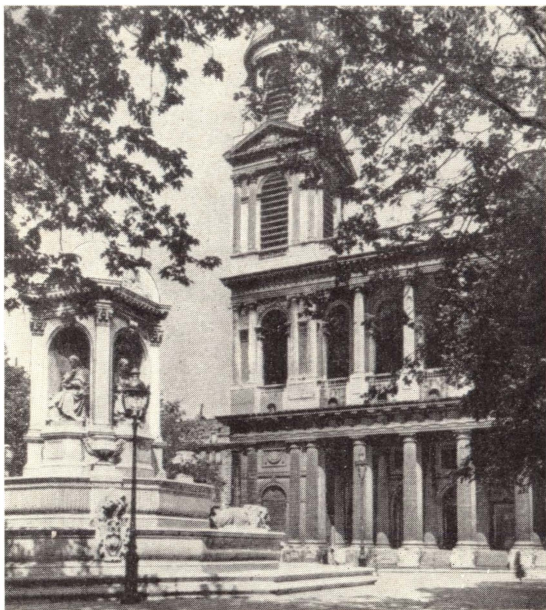
Архитектура Габриэля принадлежит к лучшему, что было создано французской культурой в XVIII веке. Много лет спустя Анатоль Франс будет отводить этому мастеру особое место, с восхищением говоря о той «чистоте, строгости, изящном благородстве, которые особенно чувствуются в проектах Габриэля». <sup>33</sup>

Среди тех мастеров, которые стремились приблизить современную архитектуру к классическим образцам, был и Сервандони (1695—1766). Намного уступая Габриэлю в гармонической цельности и высоте таланта, он все же был своеобразным и незаурядным художником. Самое выдающееся его произведение — церковь Сен Сюльпис в Париже (илл. 96). Хотя проект ее был готов еще в 1730-е годы, строительство завершилось лишь в середине века. Задуманная с несомненным размахом, она выглядит почти экстравагантной для своего назначения: в ней нет и намека на традиционный купол, заранее определяющий всю композицию церкви. Это огромная двухъярусная колоннада, над которой по углам фасада уходят еще дальше в высоту две башни. Они отдаленно напоминают старинные башни итальянских городов, но суровая замкнутость их облика смягчается тем открытым характером, который придают зданию колоннады, лоджии с их живописными эффектами статуй в нишах, и особенно сквозные проемы. Однако монументальность Сен-Сюльпис все же выглядит почти аскетичной: Сервандони сводит к самому жесткому минимуму архитектурные и лепные украшения. Ни малейшего следа рококо не остается в этом фасаде с его четкими объемами, твердо проведенными горизонталями, скупыми членениями, обнаженной до схематизма конструктивностью. Таков еще один вариант истолкования классики французской архитектуры XVIII века.

Жак-Жермен Суффло (1713—1780) шел в том же направлении своим путем, не повторяя находок Габриэля или Сервандони. Он был автором собора святой Жюневьевы, построенного на месте старинной церкви, где якобы были похоронены останки этой легендарной покровительницы Парижа (илл. 97). В историю искусства это здание вошло под названием Пантеона, — оно стало национальной усыпальницей великих людей Франции. Замысел Суффло очень прост и рационалистичен: здание образует в плане греческий крест, в центре которого, над пересекающимися нефами, поднимается купол, опирающийся на четыре столба. Фасад украшен портиком с



96. Ж. Сервандони.  
Церковь  
Сен-Сюльпис в  
Париже.  
1732—1754



массивными, редко поставленными колоннами; над ним возвышается цилиндрический барабан, также окруженный колоннадой, на котором возведен купол с маленьким фонариком в центральной верхней точке.

Надо признать, что какое бы внушительное впечатление ни производила эта архитектура, величая и строго продуманная, она страдает отсутствием самобытности, и национальной, и личной. Постоянно оглядываясь на образцы античных и ренессансных зданий, Суффло не слишком органично соединяет заимствованные мотивы в своей постройке: портик мало гармонирует с барабаном и куполом, разреженность масс и замедленность ритма в нижней части собора не согласуются

с быстрым нарастанием движения вверх и ускоренной сменой членения барабана и купола. Но именно этот академичный вариант классицизма надолго определил развитие церковной архитектуры не только во Франции, но и во всей Европе, — даже Исаакиевский собор, построенный в следующем столетии в Петербурге, был разработкой той же темы.

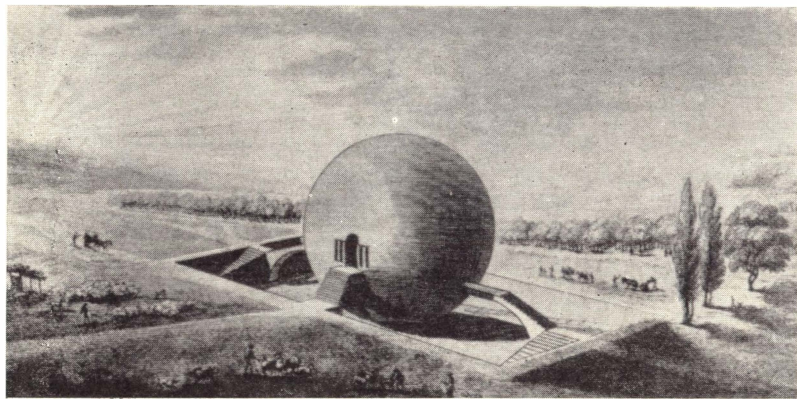
Так за небольшой срок классицизм уверенно подчиняет себе французскую архитектуру. Нельзя, впрочем, забывать, что эта всеобщая ориентация на античность — только форма подчинения самым современным течениям мысли. Античность вызывает энтузиазм мастеров лишь постольку, поскольку она кажется идеальным воплощением того, чего требует от них рационалистическая философия эпохи — естественности, простоты, целесообразности. Но те же самые требования могут вызывать к жизни и формы, как нельзя более далекие от классических. Соединение чисто современной философской программы и традиционной, повторяющей достижения далеких эпох эстетики совсем не было единственным решением проблемы, — это блестяще доказывает пример Леду.

Клод-Никола Леду (1736—1806) — необычное явление, на первый взгляд совершенно вырывающееся из рамок архитектуры XVIII века. В его проектах возникают удивительные находки, словно предвещающие конструктивизм XX столетия. Он вторгается в устоявшийся мир античных ордеров, колоннад и портиков со своими новаторскими, аскетически-прямолинейными формами. Он демонстративно презирует все архитектурное наследие феодальных веков — пристрастие к декоративности, пышности, усложненным планам, извилистым линиям. Для него приемлемо только строгое, рациональное, оправданное и полезное: его идеал — это «формы, которые создаются простым движением циркуля». Он с увлечением проповедует в своем трактате об архитектуре: «Круг, квадрат — вот азбука, которую авторы должны употреблять в своих лучших произведениях».

Сам Леду в своем творчестве исповедует эти истины как эстетическую религию. Пафос простоты и строгости кладет



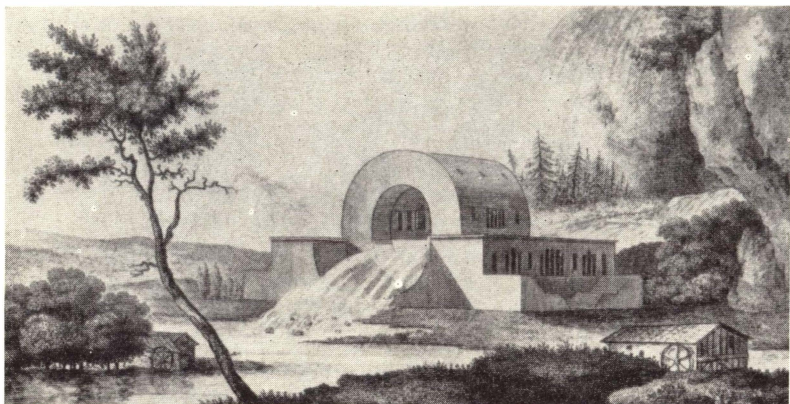
97. Ж.-Ж. Суффло. Пантеон. 1755—1790



98. К.Н. Леду. Проект дома садовника в городе Шо

свою печать на все им созданное. Здания замыкаются в суровые и массивные объемы кубов или параллелепипедов, стены лишаются декора, все формы становятся элементарными. Но при всей своей любви к простоте Леду непрестанно ищет чего-то необычного и дерзкого. Так в его проектах возникают то реминисценции далекого прошлого — конус пирамиды, кольцо амфитеатра, — то формы, обращенные своей новизной в такое же далекое будущее. В садах и парках тогдашней Франции сотнями строятся идиллические пасторальные хижины — «молочные фермы», «дома мельника», «дома сторожа». Типичным образцом таких игрушечно-декоративных построек может служить знаменитая «швейцарская деревня» Марии-Антуанетты в Трианоне. Однако, когда Леду проектирует в городе Шо «Дом садовника» (илл. 98), он пренебрежительно отбрасывает сентиментальную условность этого модного архитектурного жанра и все вообще традиции современного строительства. На его проекте появляется нечто удивительное: огромный шар, поставленный прямо на землю. Он лишен окон,





99. К.-Н. Леду. Проект дома директора источников в городе Шо

орнамента, каких бы то ни был членений, — одни только дверные проемы врезаны в его сплошные стены. «Дом директора источников» в том же городе Шо (илл. 99) — еще более поразительный для своего времени проект. В монолитный объем цокольного этажа вписывается громадный полый цилиндр, и в эту внутреннюю полость врывается текущий с горы поток.

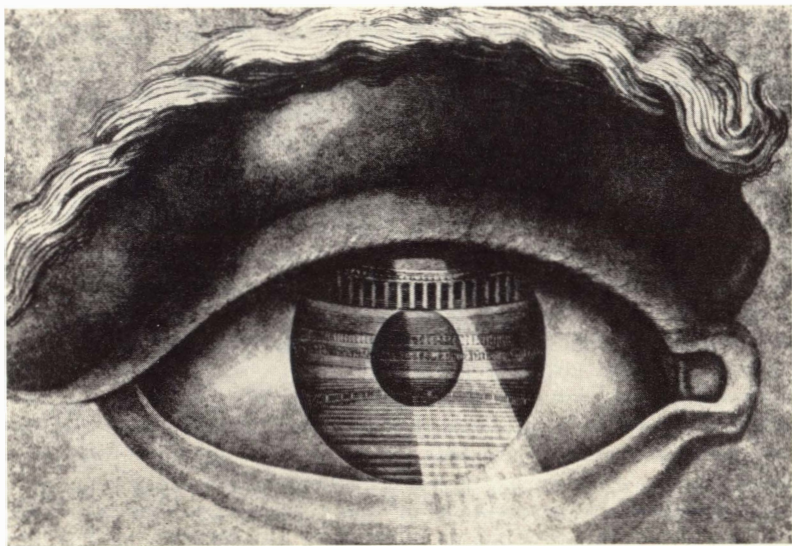
Когда Леду поручают спроектировать промышленный город Шо у соляных рудников, архитектор, вдохновленный этим прозаическим заданием, создает целый план идеального города, каким он представляется французам второй половины XVIII века, воспитанному на философии Просвещения. Этот город рисуется ему живущим стройной общественной жизнью, в которой нет места социальным конфликтам и несправедливости, в которой сбываются утопические мечты Руссо об идеально естественном и свободном человеке. Поэтому на первый план здесь выдвинуты общественные здания — «Дом братства», «Дом добродетели», «Дом воспитания», —

эти торжественно-символические названия словно предвещают язык будущих якобинцев.

Здесь Леду бесповоротно уничтожает традиции старого, феодального ансамбля. Город уже не подчинен королевским резиденциям или дворцам знати: на сцену выходят новые, демократические принципы, основанные на разумной логике и справедливости. Громадная центральная площадь круглой формы стягивает к себе главные общественные здания города. От нее радиальными лучами расходятся улицы, обсаженные деревьями; они вливаются в широкие кольцевые магистрали, также озелененные, описывающие все более и более широкие круги вокруг центральной площади. Дома расположены свободно, со всех сторон окружены пространством и не имеют главного фасада, обращенного к какой-то одной улице, — все фасады равны, одинаково значительны. Леду не позволяет ни одной стене остаться невыразительной служебной плоскостью: все они должны являться архитектурными акцентами, твердо и весомо расставленными в пространстве. Вместо стихийно сложившегося тесного хаоса феодального города возникают стройно организованные перспективы, широкие и просторные, полные света и воздуха. Леду вдохновенно мечтает о гармоничном и естественном обществе, рождающем новое искусство.

Гармония и естественность — краеугольные камни всей эстетики Леду. Планируя здание театра в Безансоне, он делает свой знаменитый рисунок: амфитеатр зрительного зала вписывается в человеческий глаз (илл. 100). Это демонстративное признание того, что свое творчество архитектор подчиняет целесообразности, практическому удобству для человека. Здесь эта целесообразность заключена прежде всего в легкости и широте зрительного охвата — законы здесь диктует человеческий глаз, и, признав это, Леду не останавливается перед подлинной революцией в интересах человека. Он бесповоротно сметает старую схему театрального интерьера, где система ярусов и лож была как бы наглядным олицетворением феодальной иерархии и строгих классовых членений. Вместо этого в его проекте возникает демократический амфитеатр с





100. К.-Н. Леду. Символическое изображение театрального зала в Безансоне, вписанного в человеческий глаз

широкими рядами скамей. Так стремление Леду быть предельно естественным в своей архитектуре принимает отчетливую социальную окраску.

Леду много и настойчиво говорил о моральной стороне искусства, приписывая архитектуре самые неограниченные возможности. «Все ей подвластно, — заявлял он, — политика, нравы, законодательство, религия, правительство».<sup>34</sup> Эта вера в переустройство мира эстетическими средствами была созвучна самым благородным мечтам просветителей о преобразовании человеческой природы убеждением и развитием мысли. Леду входит в то сильное течение французской культуры накануне революции, которое стремится к созданию высоко

этического искусства, полного значительных идей и героических образов.

Эта героичность образа, широта и монументальность мышления лежат в основе всех произведений Леду. Он не мастер отдельных зданий, а творец целых ансамблей, создатель идеальных городов. Любое задание тотчас же принимает в его воображении формы грандиозного комплекса, — достаточно вспомнить проекты города Шо. Когда ему поручают в 1782 году, казалось бы, еще более утилитарный проект — построить вокруг Парижа таможенные заставы, где должна взиматься пошлина на товары, Леду и здесь находит точку опоры для захватывающих планов. Забывая об узкопрактическом назначении тех зданий, которые он должен строить, архитектор мечтает создать из пояса этих застав монументальное обрамление всего Парижа. Он проектирует около восьмидесяти зданий разного масштаба, — все они, охватив столицу единым кольцом, должны дать ее границам стройные архитектурные формы, дать каждой из дорог-въездов торжественные ворота. Леду мечтает создать нечто вроде величавой архитектурной прелюдии, подготавливающей путника к вступлению в первый город мира.

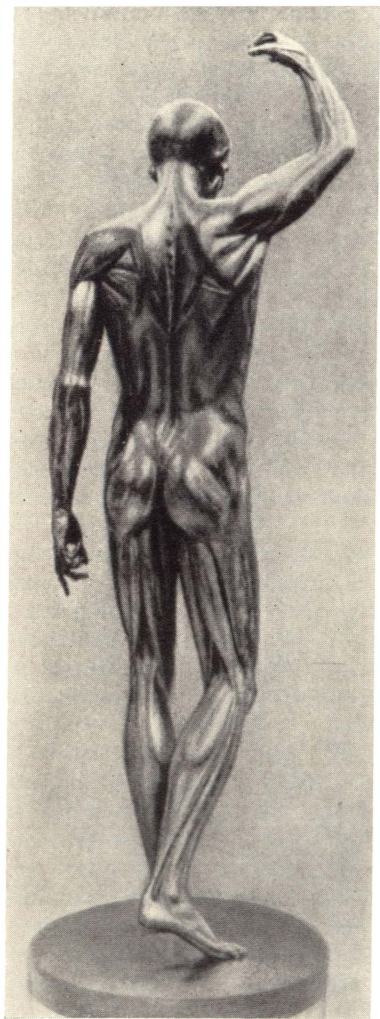
Однако все эти планы — и здесь в биографии Леду отчетливо начинают звучать трагические ноты — остаются нежизнеспособной иллюзией. Леду создает их для того идеального, гармоничного мира, который, как кажется многим его современникам, должен вот-вот воцариться на земле и прежде всего во Франции, но та реальная Франция, в которой он живет, совсем не склонна осуществлять его архитектурные утопии. Зеленые перспективы города Шо, немыслимо дерзкие «Дом садовника» и «Дом директора источников» остаются только на листах бумаги. Поясу парижских застав посчастливилось немного больше, — он строится, но совсем не так, как это представлял себе Леду. Одни здания вовсе вычеркиваются из проекта, другие сохраняются только при условии кардинальных изменений, — предложения архитектора слишком монументальны и слишком неэкономны. Суровые формы ротонды де

ла Виллетт, одного из немногих сохранившихся зданий этого комплекса, предельно выразительные в своем замкнутом величии, красноречиво говорят, каким уникальным ансамблем мог бы стать — и не стал — этот последний проект Леду.

Каким бы исключительным ни казалось творчество Леду, оно не было изолированным явлением. В том же направлении, что и он, работают другие архитекторы эпохи — Этьен-Луи Булле (1728—1799), Пьер-Жюль Делепин (1756—1835). Все они стремятся к пуританской строгости мышления, холодной чистоте форм и монументальным масштабам. В произведениях этих мастеров окончательно торжествует тот сдержанный и логически ясный стиль, который был рожден самим характером современной мысли — аналитической, рациональной и предельно трезвой. Не менее ярко выступает здесь и героическое гражданственное начало, порыв к захватывающей широте решений, высокий общественный пафос. В архитектуре рождается новый стиль, несомненно навеянный тем предреволюционным подъемом, который переживает в эти годы вся Франция.

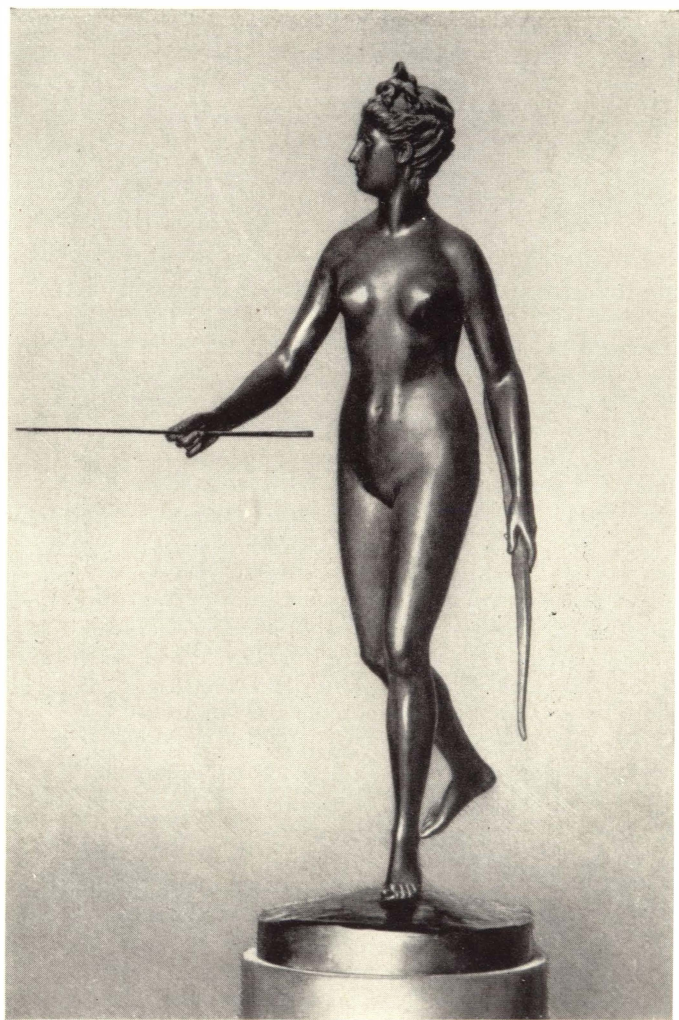
Этот же стиль расцветает и в скульптуре, — достаточно вспомнить о Фальконе. Пусть и принадлежащий русской культуре, «Медный всадник» неотделим от того сильного течения во французской предреволюционной мысли, которое стремилось к искусству высокоэстетическому, гражданственному и героическому. Вслед за Фальконе в том же направлении пошел его младший современник Гудон.

Жан-Антуан Гудон (1741—1828), сын швейцара при парижской Академии искусств, очень рано выделился среди других молодых скульпторов своей яркой одаренностью. Уже в двадцать лет он получил Гран при — высшую награду Академии, а вместе с ней и право на поездку в Италию. Для одной из римских церквей он изваял благородную и выразительную статую святого Бруно. Современники восторженно отзывались об этой фигуре: «Она могла бы заговорить, если б закон ее ордена не предписывал ей молчание». Но подлинную и долговечную славу завоевала Гудону другая работа,



имевшая, казалось бы, только учебный интерес скульптурной студии.

Это было «экорше» (буквально — «ободранный человек») — фигура, лишенная кожи, с обнаженными мускулами, сухожилиями и выступающим из-под них скелетом (илл. 101). Необычная по своей точности и мастерству, эта статуя сделалась для многих поколений скульпторов недостижимым образцом. Сам Гудон придавал ей особенное значение и даже в годы своей высшей славы, едва успевая справляться с бесчисленными заказами, находил время для работы над новыми вариантами «экорше», «чтобы иметь его в различных позах». И это, конечно, далеко не случайность. Гудон воспринимает от своей эпохи ее стремление к точному, позитивному знанию, к остроаналитическому мышлению, бескомпромиссной четкости наблюдения. Эти качества он немедленно переносит в свое искусство, и его «экорше» рождаются отнюдь не как этюд, не как слу-



102. Ж.-А. Гудон. Диана-охотница. 1778

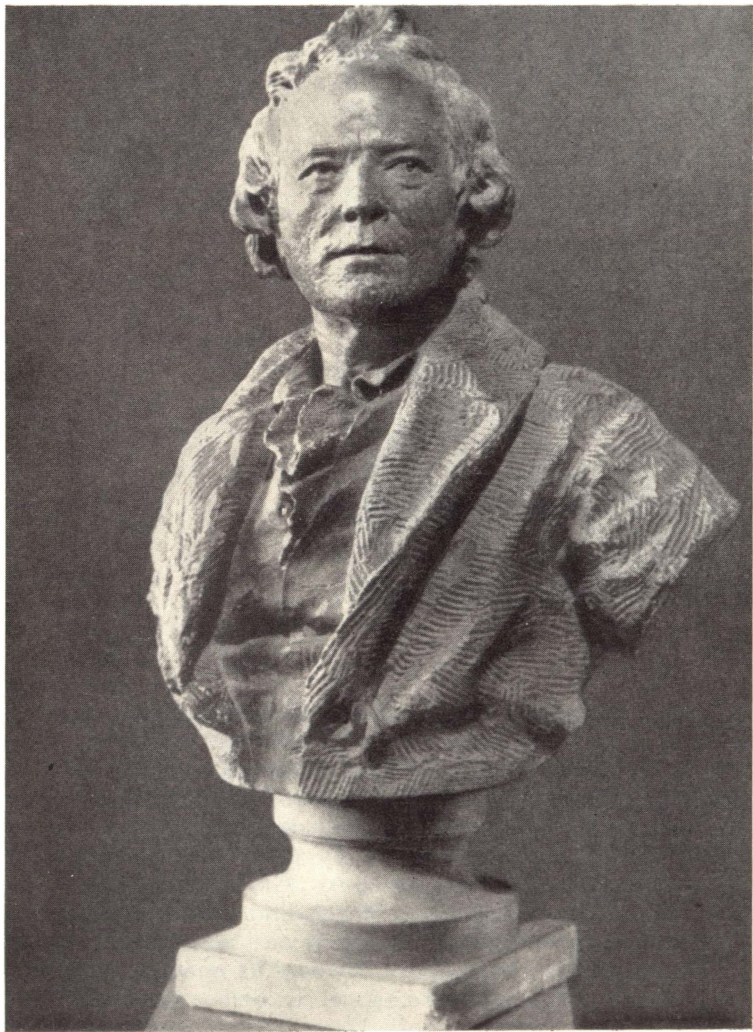
жебная, лишенная творческой ценности работа. Увлеченность художника изобразительной задачей растворяется в познавательной страсти исследователя, искусство смыкается с наукой.

Ранний период творчества Гудона не оставляет впечатления напряженных и трудных поисков или неустойчивости стиля: талант его развивается с самого начала уверенно и гармонично. Прекрасная «Диана-охотница» (илл. 102) — статуя, близкая к таким произведениям, как «Зима» Фальконе. Только скульптор, выросший на шедеврах античной классики, мог прийти к такой чистоте и стройности линий, цельности силуэта и строгой правильности черт лица. Однако в мягкости, с которой Гудон моделирует изящную фигуру, в ее особой женственности, в легкости бегущей поступи, которая почти переводит движение в полет, ясно напоминают о себе отголоски рококо. Оба стиля сливаются в естественное и органичное единство, полное большого поэтического обаяния.

Но подлинное свое призвание Гудон находит в портретной скульптуре. И в этом снова сказывается влияние эпохи: мифологические, а тем более религиозные сюжеты и образы отходят в прошлое, уступая место внимательному изучению действительности, живого человека со всеми его физическими и психологическими неповторимыми чертами. Гудон — прирожденный портретист по той пронизательности и зоркости, с которой он схватывает и воспроизводит эти черты. До появления Давида портретная живопись во Франции не создала ничего равного бюстам Гудона, и именно они дают нам незаменимо широкое представление об его современниках.

Вдохновенная энергия Глюка (илл. 103), гордая грация мадемуазель Серва (илл. 105), убежденная мысль Бюффона, наивная непосредственность маленькой Луизы Броньяр (илл. 104), веселая и лукавая жизнерадостность жены скульптора, простота и спокойная духовная ясность Франклина, мужественная сила Джефферсона, живое остроумие маркизы де Сабран (илл. 106) — все эти и сотни других точно и выразительно схваченных психологических движений были доступны резцу Гудона.





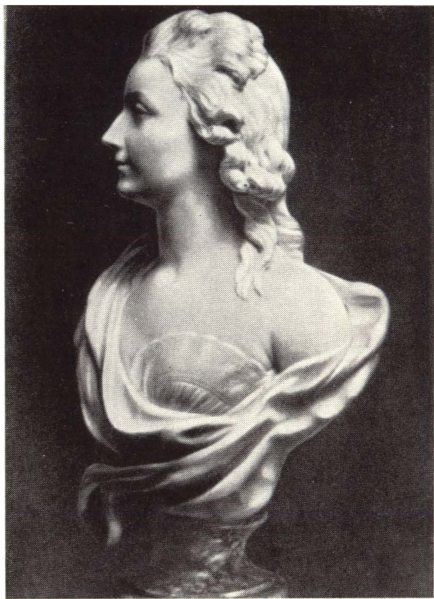
103. Ж.-А. Гудон. Портрет Глюка. 1775



104. Ж.-А. Гудон. Портрет  
Луизы Броньяр. 1777

Безукоризненная правдивость его портретов далеко не всегда вызывала восхищение современников. «Бюсты Гудона — нечто совершенно противоположное красоте, — писал секретарь Академии художеств Лебретон, — ибо она имеет определенные законы. Скульптор должен приближать всех, кого он изображает, к тому идеальному типу, непогрешимые образцы которого дают ему профиль Антиноя или Аполлона Бельведерского».<sup>35</sup> Строгость классицистических норм сталкивается с произвольной свободой реалистического мышления. Когда Гудон, изображая Глюка, не побоялся передать следы оспы, изуродовавшей лицо композитора, это немедленно вызвало осуждение критика Катрмера де Кенси: «По нашему

105. Ж.-А. Гудон. Портрет  
мадемуазель Серва. 1777



мнению, позволительно сомневаться, что правдивость подражания должна доходить до такой степени». <sup>36</sup>

И тем не менее Гудон оставляет без внимания «определенные законы» красоты, о которых ему так настойчиво напоминают. Он сохраняет верность своему точному методу острого наблюдения, живому чувству индивидуального в человеке — и результатом становится огромная портретная энциклопедия эпохи, воссозданная им с блеском и размахом. Правда, Гудон никогда не приближается к той эпической монументальности, которую обнаружил Фальконе в «Медном всаднике», но при большей камерности масштаба он оказывается не менее глубоким художником. Главная его черта — тонкая интеллектуаль-



106. Ж.-А. Гудон. Портрет маркизы де Сабран. 1785

ность. Недаром его так вдохновляет встреча с незаурядной личностью, глубоким умом, ярким талантом. Лучшие его бюсты — это портреты мыслителей, философов и ученых: Дидро, Бюффона, Даламбера, Франклина, Руссо.

Особое место среди них всех занимает знаменитая статуя Вольтера (илл. 107). Гудон впервые увидел «короля Вольтера» едва ли не накануне его смерти, когда он, уже дряхлый старик, приехал в Париж из своего швейцарского уединения, пренебрегая запретом появляться на французской территории. Но в столице никто не посмел его тронуть: так велика была слава престарелого философа. Никто не мог воспрепятствовать и той стихийной триумфальной демонстрации в честь Вольтера (изображенной Г. де Сент-Обеном), которая разразилась в зале Комеди Франсез, когда он появился там на представлении своей трагедии «Ирина». Под восторженные овации переполненного зала на сцене появился бюст Вольтера, и актер Бризар возложил на него лавровый венок. Этот грандиозный предсмертный триумф, когда Париж в порыве единодушного энтузиазма отдал философу дань благодарности и почтения, неотделим от истории знаменитой статуи Вольтера, которая уже около двух столетий хранится в собрании Эрмитажа.

Молодой поклонник Вольтера Вильвель, присутствовавший на всех сеансах Гудона, сохранил о них яркие воспоминания. «Художник не раз замечал, что черты его модели выражают лишь нетерпение, что досада и скука омрачали его лицо, а в глазах его угасает пламя гнева. Мне пришлось в голову принести на последний сеанс, назначенный ему Вольтером, тот венок, который актер Бризар в день его триумфа в Комеди Франсез возложил ему на голову под крики огромной толпы. . . Я предупредил господина Гудона, что по его знаку взбегу на помост, где сидел господин Вольтер, и увенчаю его венком. Без сомнения, сказал я ему, лицо его воодушевится, и вы воспользуетесь этой вспышкой, чтобы наделить его статую жизнью, мыслью и правдивостью, которые должны ее одухотворять. . .





107. Ж.-А. Гудон. Статуя Вольтера. 1781



Мне посчастливилось сделать все именно так, как я задумал: но едва я возложил венок на эту священную голову, как знаменитый старец, отстраняя меня с тем изяществом, которое никогда ему не изменяло, произнес: «Что делаете вы, молодой человек? Бросьте его лучше в могилу, раскрытую передо мной» (он уже испытывал тяжелые страдания). Не медля ни минуты, он поднимается и говорит художнику: «Прощайте, Фидий», а мне, схватив меня за руку: «Друг мой, идемте умирать». «О, учитель, — вскричал я, обнимая его колени, — дайте мне еще раз поцеловать руку, написавшую «Заиру»! Тогда слезы его полились и смешались с моими. Но страдания его сделались невыносимыми. Мы ушли, и несколько дней спустя его не стало». <sup>37</sup>

Можно представить себе, как должна была потрясти Гудона эта необычная сцена в его мастерской. Она не прошла для него даром: скульптор создал лучшее произведение своей жизни, в котором соединились и пережитое им волнение, и та увиденная им последняя вспышка гения, которую вызвал к жизни жест Вильвелья, и непогрешимая верность натуре, и стремление создать высокий образ подлинно замечательного человека. Мастер не допустил в свой шедевр ни единой трагической ноты: он не поколебался изобразить Вольтера дряхлым, изможденным и больным стариком, но наделил его такой живой и вдохновенной силой духа, которая торжествует над этой немощью. Снова во французском искусстве звучит героическая тема непобедимого человека: блистательный ум Вольтера, саркастический, острый, бесстрашный, зоркость его насмешливого взгляда, даже энергия, затаившаяся в пальцах неподвижно лежащей руки, пронизывают всю фигуру этого умирающего старика напряженно и несокрушимо пульсирующей жизнью.

Этот порыв к высокому и героическому захватывает лучших художников конца столетия, выливаясь у них в самые различные формы: яркое и суровое новаторство Леду, мечтающего об идеальных городах, патетическую монументальность Фальконе, острый и оптимистический интеллектуализм

Гудона. И, наконец, замыкая этот ряд блестящих мастеров, уже на самом пороге революции поднимается фигура Давида, живописца и члена Конвента.

Давиду предстоит еще создать длинный ряд шедевров, но они либо принадлежат уже следующему, XIX веку, либо тяготеют к нему всей своей проблематикой и образным строем, даже если точные даты связывают их с уходящим XVIII веком. Но и для него, и для всего французского искусства знаменательно, что ряд лучших своих полотен художник пишет в преддверии или на высшем подъеме революции, твердо и сознательно подчиняя ей свою творческую жизнь. Недаром один из товарищей Давида по Конвенту скажет с трибуны: «Сегодня национальному Конвенту надлежит сделать для искусств, для наук, для расцвета философии то, что сделали искусства, науки и философии, чтобы приблизить царство Свободы; они — кредиторы Революции, и Революция обязана сделать для них все возможное».

Так уже современники ясно отдавали себе отчет в той благородной роли, которую играли лучшие представители культуры их столетия, в широте и силе значения искусства, ставшего «кредитором Революции». В исторической перспективе эта роль стала выглядеть лишь еще ярче и масштабнее. Именно нераздельная связь между судьбами Франции XVIII века и рожденного ею искусства придает этой блестящей культурной эпохе такую значительность и непреходящую ценность.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Ш.-Л. Монтескье. Персидские письма. М., 1956, стр. 217.
- <sup>2</sup> Mémoires du marquis d'Argenson. Paris, 1825, p. 418.
- <sup>3</sup> Там же, стр. 425.
- <sup>4</sup> Традиционное мнение о «Савояре» как об одной из самых ранних и незрелых работ Ватто убедительно опровергнуто И. С. Немиловой, предложившей датировать эту картину 1716—1717 гг. — временем расцвета творчества художника.
- <sup>5</sup> E. Hildebrandt. Antoine Watteau. Berlin, 1922, S. 147.
- <sup>6</sup> Le Camus de Mézières. Le Génie de l'Architecture ou l'Analogie de cet art avec nos sensations. Paris, 1780, p. 122.
- <sup>7</sup> Д. Дидро. Об искусстве, т. 2. Л.-М., 1936, стр. 11.
- <sup>8</sup> Там же, стр. 11—12.
- <sup>9</sup> Mémoires de J. Casanova de Seinglat, t. 4, Paris, s. a., p. 433.
- <sup>10</sup> Цит. по: L. Réau. Histoire de la peinture française au XVIII-me siècle, t. 1. Paris — Bruxelles, 1925, p. 87.
- <sup>11</sup> G. Wildenstein. Chardin. Paris, 1933, p. 38.
- <sup>12</sup> Там же, стр. 30.
- <sup>13</sup> Д. Дидро, ук. соч., т. 1, стр. 35.
- <sup>14</sup> D. Diderot. Oeuvres complètes, t. XI. Paris, 1876, p. 98.
- <sup>15</sup> J. J. Rousseau. Oeuvres complètes, t. 2. Paris, 1856, p. 433.
- <sup>16</sup> Там же, стр. 514.
- <sup>17</sup> Д. Дидро, ук. соч., т. 2, стр. 103.
- <sup>18</sup> История русского искусства, т. 6. М., 1961, стр. 371.
- <sup>19</sup> Фонтенбло — местность, где находился королевский дворец.
- <sup>20</sup> Mémoires de madame de Genlis. Paris, 1857, p. 219—220.

- <sup>21</sup> Д. Дидро, ук. соч., т. 1, стр. 102.
- <sup>22</sup> Д. Дидро, ук. соч., т. 2, стр. 37.
- <sup>23</sup> Там же, стр. 42.
- <sup>24</sup> D. Diderot. Oeuvres complètes, t. XI, p. 246.
- <sup>25</sup> Там же, стр. 254.
- <sup>26</sup> E. Dacier. Gabriel de Saint-Aubin, t. 1. Paris, 1929, p. 14.
- <sup>27</sup> A. Moureaux. Les Saint-Aubin. Paris, s. a., p. 31.
- <sup>28</sup> L. Lagrange. Joseph Vernet et la peinture au XVIII-ième siècle. Paris, 1864, p. 487.
- <sup>29</sup> D. Diderot. Oeuvres complètes, t. XI, p. 229.
- <sup>30</sup> Le Camus de Mézières, ук. соч., стр. 52.
- <sup>31</sup> L. Hautecoeur. Rome et la renaissance de l'antiquité. Paris. 1912, p. 215.
- <sup>32</sup> Laugier. Essai sur l'architecture. Paris, 1755, p. 209—210.
- <sup>33</sup> А. Франс. Собрание сочинений, т. 4. М., 1958, стр. 198.
- <sup>34</sup> H. Graham. Ledoux and his ideal city. Apollo, november 1963. p. 386.
- <sup>35</sup> L. Réau. Houdon, sa vie et son oeuvre, t. 1. Paris, 1964, p. 92.
- <sup>36</sup> Там же, стр. 92.
- <sup>37</sup> Там же, стр. 54.

## КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Всеобщая история искусств, т. 4. М., 1963.
- М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. 2. М., 1949.
- М. В. Алпатов. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1964.
- Д. Аркин. Архитектура эпохи французской революции. М., 1940.
- Н. Брунов. Дворцы Франции XVII и XVIII веков. М., 1938.
- В. Гаузенштейн. Искусство рококо. М., 1914.
- Д. Дидро. Об искусстве, т. 1—2. Л.—М., 1936.
- Ю. К. Золотов. Фрагонар. М., 1959.
- Ю. К. Золотов. Латур. М., 1960.
- Ю. К. Золотов. Шарден. М., 1962.
- Ю. К. Золотов. Французский портрет XVIII века. М., 1968.
- В. Н. Лазарев. Шарден. М., 1947.
- Н. Лившиц, Б. Зернов, Л. Воронихина. Искусство XVIII века. М., 1966.
- И. С. Немилова. Шарден и его картины в Эрмитаже. Л., 1961.
- И. С. Немилова. Ватто. Л., 1961.
- И. С. Немилова. Ватто и его произведения в Эрмитаже. Л., 1964.
- А. Д. Чегодаев. Антуан Ватто. М., 1963.
- Dimier. Les peintres français du XVIII-ième siècle, tt. 1—2. Paris, 1928—1930.
- L. Réau. Fragonard. Paris—Bruxelles, 1956.
- G. Wildenstein. Chardin. Zürich, 1963.
- R. Cantinelli. Jacques-Louis David. Paris — Bruxelles, 1930.

- K. Holm a. David, son évolution et son style. Paris, 1940.
- J. Starobinsky. The invention of liberty. 1700—1789. Geneva, 1964.
- F. Kimball. The creation of the Rococo. Philadelphia, 1943.
- L. Réau. Houdon, sa vie et son oeuvre, tt. 1—2. Paris, 1964.
- H. Adhémar. Watteau, sa vie, son oeuvre. Paris, 1950.
- G. Macchia. L'opera completa di Watteau. Milano, 1968.
- L. Réau. E. M. Falconet, tt. 1—2. Paris, 1922.
- A. Besnard. La Tour. La vie et l'oeuvre de l'artiste. Paris, 1928.
- E. Dacier. Gabriel de Saint-Aubin, tt. 1—2. Paris, 1929.
- E. et J. de Goncourt. L'art du XVIII-e siècle, tt. 1—3. Paris, 1900—1902.
- E. Kaufmann. Architecture in the Age of Reason. Cambridge, 1955.



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. <i>А. Ватто. Общество в парке. 1717—1718. Дрезден, Картинная галерея</i> . . . . .	9
2. <i>А. Ватто. Актеры театра Комеди Франсез. Ленинград, Эрмитаж</i>	11
3. <i>А. Ватто. Отплытие на остров Цитеру. 1717. Берлин, Картинная галерея (Далем)</i> . . . . .	13
4. <i>А. Ватто. Савояр с сурком. Ок. 1716—1717. Ленинград, Эрмитаж</i>	15
5. <i>А. Ватто. Жилье. Ок. 1717—1719. Париж, Лувр</i> . . . . .	17
6. <i>А. Ватто. Вывеска Жерсена. 1720. Берлин, Шарлоттенбург.</i>	18—19
7. <i>Ж.-Б. Патер. Купальщицы. Берлин, Картинная галерея (Далем)</i> .	22
8. <i>Н. Ланкре. Танец в павильоне. Ок. 1720. Берлин, Шарлоттенбург</i>	25
9. <i>А. Ф. Делорм. Секретер. Уэддесдон, собр. Ротшильда</i> . . . . .	27
10. <i>Ж. Дюбуа. Угловой шкафчик. Частное собрание</i> . . . . .	29
11. <i>Фарфоровая мануфактура в Сен-Клу. Коробочка для пряностей. Ок. 1730. Музей в Севре</i> . . . . .	30
12. <i>Фарфоровая мануфактура в Венсенне. Чайная чашка с блюдцем. Ок. 1750. Париж, Лувр</i> . . . . .	31
13. <i>Ж.-П. Леду. Фарфоровый подсвечник. 1753. Музей в Севре</i> . .	32
14. <i>Декоративные панели с китайскими мотивами из отеля Лари-буазьер. Париж, музей Карнавале</i> . . . . .	33
15. <i>П. Деламер. Отель Субиз в Париже. 1705—1709</i> . . . . .	35
16. <i>Салон с декоративной росписью К. Гюз. Середина XVIII в. Париж, частное собрание</i> . . . . .	37
17. <i>Ж. Бoffран. Интерьер отеля Субиз</i> . . . . .	38
18. <i>Ж. Бoffран. Площадь и дворец губернатора в Нанси. 1715. (За-кончены Э. Эре де Корни в 1753—1755)</i> . . . . .	39

19. <i>Ф. Кювилье</i> . Фантазия. Гравюра. Женева, Библиотека университета . . . . .	41
20. <i>Ж.-О. Мейсонье</i> . Орнамент. 1734. Гравюра. Париж, Национальная библиотека . . . . .	42
21. <i>Ф. Буше</i> . Ринальдо и Армида. 1733. Париж, Лувр . . . . .	45
22. <i>Ф. Буше</i> . Пейзаж в окрестностях Бове. Ок. 1741—1743. Ленинград, Эрмитаж . . . . .	46
23. <i>Ф. Буше</i> . Декоративное панно. Аллегии Живописи и Скульптуры. Париж, собр. Э. Кана . . . . .	48
24. <i>Ф. Буше</i> . Декоративное панно. Аллегии Комедии и Трагедии. Париж, собр. Э. Кана . . . . .	49
25. <i>Ф. де Труа</i> . Портрет жены художника. Ок. 1704. Ленинград, Эрмитаж . . . . .	53
26. <i>Ж.-М. Наттье</i> . Портрет Марии-Аделаиды, дочери Людовика XV. Версаль, Национальный музей . . . . .	54
27. <i>Ж.-М. Наттье</i> . Портрет дамы в сером. Ленинград, Эрмитаж . . . . .	55
28. <i>А. Токе</i> . Портрет Е. А. Головкиной. Ленинград, Эрмитаж . . . . .	56
29. <i>М.-К. Латур</i> . Портрет маркизы Помпадур. 1755. Париж, Лувр . . . . .	59
30. <i>М.-К. Латур</i> . Портрет мадемуазель Фель. Сен-Кантен, музей Латура . . . . .	60
31. <i>М.-К. Латур</i> . Портрет королевы Марии Лещинской. Париж, Лувр . . . . .	62
32. <i>М.-К. Латур</i> . Автопортрет. Париж, Лувр . . . . .	63
33. <i>Ж.-Б. Перроно</i> . Портрет мальчика с книгой. 1740-е годы. Ленинград, Эрмитаж . . . . .	65
34. <i>Ж.-Б. Перроно</i> . Портрет госпожи де Соркенвиль. 1749. Париж, Лувр . . . . .	67
35. <i>Ж.-Б. Удри</i> . Охота на волка. Музей в Нанте . . . . .	68
36. <i>Ф. Депорт</i> . Натюрморт. Музей в Лионе . . . . .	71
37. <i>Ф. Депорт</i> . Пейзажный этюд. Музей в Компьене . . . . .	72
38. <i>Ж.-Б. Шарден</i> . Автопортрет. 1775. Париж, Лувр . . . . .	74
39. <i>Ж.-Б. Шарден</i> . Кухонный стол. Париж, Лувр . . . . .	76
40. <i>Ж.-Б. Шарден</i> . Атрибуты искусств. 1766. Ленинград, Эрмитаж . . . . .	77
41. <i>Ж.-Б. Шарден</i> . Утренний туалет. Ок. 1740. Стокгольм, Национальный музей . . . . .	79
42. <i>Ж.-Б. Шарден</i> . Слепой. 1753. Париж, собр. А. Ротшильда . . . . .	80
43. <i>Ж.-Б. Шарден</i> . Молитва перед обедом. 1744. Ленинград, Эрмитаж . . . . .	83
44. <i>Г. Кусту</i> . Укротитель коня. 1740—1745. Париж, площадь Согласия . . . . .	89

45. Г. Кусту. Портрет Никола Кусту. Ок. 1715. Париж, Лувр . . . . .	91
46. О. де Сент-Обен. Установка памятника Людовику XV работы Бушардона. Гравюра с рисунка Гравело . . . . .	92
47. Ж.-Б. Пигаль. Меркурий, завязывающий сандалию. 1744. Париж, Лувр . . . . .	95
48. Ж.-Б. Пигаль. Портрет Дени Дидро. Париж, Лувр . . . . .	96
49. Ж.-Б. Пигаль. Гробница Мориса Саксонского. 1768. Страсбург, церковь св. Фомы . . . . .	98
50. Ж.-Б. Пигаль. Статуя Вольтера. 1770. Париж, Библиотека Французского института . . . . .	99
51. Ж.-Б. Лемуан. Портрет девушки. Ленинград, Эрмитаж . . . . .	101
52. О. Пажу. Портрет графини Дюбарри. 1773. Париж, Лувр . . . . .	102
53. К.-М. Клодион. Сатир. 1783. Париж, музей Клюни . . . . .	104
54. Э.-М. Фальконе. Милон Кротонский. 1755. Париж, Лувр . . . . .	105
55. Э.-М. Фальконе. Грозящий Амур. 1757. Ленинград, Эрмитаж . . . . .	106
56. Э.-М. Фальконе. Зима. 1764—1771. Ленинград, Эрмитаж . . . . .	108
57. Э.-М. Фальконе. Медный всадник. Ленинград . . . . .	113
58. Ж.-Б. Грез. Паралитик, за которым ухаживают его дети, или Плоды хорошего воспитания. 1763. Ленинград, Эрмитаж . . . . .	123
59. Ж.-Б. Грез. Разбитый кувшин. Париж, Лувр . . . . .	124
60. Ж.-О. Фрагонар. Счастливые возможности качелей. 1766. Частное собрание . . . . .	129
61. Ж.-О. Фрагонар. Юная наставница. Лондон, галерея Уоллес . . . . .	130
62. Ж.-О. Фрагонар. Увенчание любви. 1773. Нью-Йорк, собр. Фрик . . . . .	131
63. Ж.-О. Фрагонар. Игра в жмурки. Вашингтон, Национальная художественная галерея . . . . .	132
64. Ж.-О. Фрагонар. Сосны в саду виллы Памфили. Собр. Д. Вейль . . . . .	133
65. Г. де Сент-Обен. Увенчание Вольтера в театре Комеди Франсез. 1778. Париж, Лувр . . . . .	140
66. Г. де Сент-Обен. Салон 1753 года в Лувре. 1753. Париж, Национальная библиотека . . . . .	141
67. О. де Сент-Обен. Концерт. Гравюра Дюкло . . . . .	143
68. Ж.-М. Моро. Иллюстрация к роману Ж.-Ж. Руссо «Новая Элоиза». 1774 . . . . .	144
69. Ж. Верне. Понте Ротто. Париж, Лувр . . . . .	147
70. Ж. Верне. Итальянская гавань. 1750. Ленинград, Эрмитаж . . . . .	148
71. Г. Робер. Порттик Октавии в Риме, служащий рыбным рынком. Париж, Лувр . . . . .	149

72. Г. Робер. Развалины храма. Амьен, Пикардийский музей . . .	151
73. Г. Робер. Колоннада разрушенного храма. Париж, Лувр . . .	152
74. Л.-Г. Моро. Вид на холм Бельвю. Париж, Лувр . . . . .	154
75. Л.-Г. Моро. Хижины на сваях. 1774. Париж, собр. А. Ананова	155
76. Э.-Л. Виж-Лебрен. Портрет Марии-Антуанетты. 1783. Париж, собр. Ротшильд . . . . .	157
77. Э.-Л. Виж-Лебрен. Автопортрет. 1790. Флоренция, Уффици .	159
78. А. Лабиль-Гияр. Портрет Аделанды, дочери Людовика XV. 1780-е годы. Версаль, Национальный музей . . . . .	160
79. А. Вестге. Портрет дочери художника. 1785. Париж, собр. Вильденштейн . . . . .	162
80. Ж.-Л. Давид. Портрет С. К. Потоцкого. 1781. Варшава, Национальный музей . . . . .	163
81. Ж.-Л. Давид. Портрет врача А. Леруа. 1783. Музей в Монпелье	165
82. Ж.-Л. Давид. Портрет Луизы Трюден. 1793. Париж, Лувр . .	166
83. Ж.-Л. Давид. Портрет Ш. П. Пекуля. 1784. Париж, Лувр . . .	168
84. Ж.-Л. Давид. Клятва Горациев. 1784. Париж, Лувр . . . . .	171
85. Ж. Жакоб. Кресло в «этрусском вкусе». 1787. Версаль, Национальный музей. (Из мебели, изготовленной по рисункам Г. Робера для молочной фермы Марии-Антуанетты в Рамбуйе) . .	173
86. Часы с фигурами весталок, несущих священный огонь. Конец 1780 — начало 1790-х годов. Париж, Музей прикладного искусства . . . . .	174
87. Швердфегер, Дего и Томир. Шкафчик для драгоценностей Марии-Антуанетты. 1787. Версаль, Национальный музей . . . . .	176
88. Д. Рентген. Секретер. 1780—1790-е годы. Париж, собр. де Ред	177
89. Часы из Малого Трианона. Версаль, Национальный музей . . .	178
90. Ш. Леспинасс. Вид площади Людовика XV (впоследствии площади Согласия) в 1775 году. Париж, музей Карнавале . . . .	179
91. А. Габриэль. Площадь Согласия в Париже (современный вид) .	180
92. Ж.-А. Габриэль. Здание на площади Согласия . . . . .	181
93. Ж.-А. Габриэль. Малый Трианон. 1762—1764 . . . . .	183
94. Ж.-А. Габриэль. Столовая в Малом Трианоне . . . . .	184
95. Ж.-А. Габриэль. Внутренняя лестница в Малом Трианоне . .	185
96. Ж. Сервандони. Церковь Сен-Сюльпис в Париже. 1732—1754 .	187
97. Ж.-Ж. Суффло. Пантеон. 1755—1790 . . . . .	189
98. К.-Н. Леду. Проект дома садовника в городе Шо. Гравюра из трактата «Архитектура в ее соотношении с искусствами, моралью и законодательством» (1790-е годы, опубликован в 1804 г.) . .	190

99. *К.-Н. Леду*. Проект дома директора источников в городе Шо. Гравюра из трактата «Архитектура в ее соотношении с искусствами, моралью и законодательством» . . . . . 191
100. *К.-Н. Леду*. Символическое изображение театрального зала в Безансоне, вписанного в человеческий глаз. Гравюра из трактата «Архитектура в ее соотношении с искусствами, моралью и законодательством» . . . . . 193
101. *Ж.-А. Гудон*. Экорше. 1776. Париж, Школа изящных искусств 196
102. *Ж.-А. Гудон*. Диана-охотница. 1778. Нью-Йорк, собр. Фрик . 197
103. *Ж.-А. Гудон*. Портрет Глюка. 1775. Веймар, Библиотека . . 199
104. *Ж.-А. Гудон*. Портрет Луизы Броньяр. 1777. Париж, Лувр . 200
105. *Ж.-А. Гудон*. Портрет мадемуазель Серва. 1777. Париж, собр. Ж.-Л. Суффрис . . . . . 201
106. *Ж.-А. Гудон*. Портрет маркизы де Сабран. 1785. Музей в Эйзенахе . . . . . 202
107. *Ж.-А. Гудон*. Статуя Вольтера. 1781. Ленинград, Эрмитаж . 204

*Елена Федоровна Кожина*

ИСКУССТВО ФРАНЦИИ XVIII ВЕКА

Редакторы-М. Дмитренко, И. Юденич. Художник В. Лазурский. Художественный редактор Я. Окунь. Технический редактор И. Тихонова. Корректор А. Гроссман. Сдано в набор 19/V 1970 г. Подп. к печ. 30/XII 1970 г. Формат  $70 \times 108 \frac{1}{32}$ . Бумага мелованная. Усл. печ. л. 9,45. Уч.-изд. л. 9,59. Тираж 50000 экз. М-31760. Изд. № 26. Зак. тип. № 4446. Издательство „Искусство“. Ленинград, Невский, 28. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Звенигородская, 11. Цена 1 р. 56 к.





