

Здесь картиночек не будет. Не вместит одна страница всю вот эту красоту.

Картиночки ищем [вот здесь](#) по ссылкам.

История Франции в 18 веке, вплоть до революции 1789 года, характеризуется продолжением того процесса разложения абсолютной монархии, первые симптомы которого наметились уже к концу царствования Людовика XIV. В период царствования Людовика XV (1715—1774) во Франции наблюдается быстрый рост экономических и социальных противоречий, подготовивших почву для буржуазной революции. Подчинение промышленности и торговли правительственному контролю, тормозившему их дальнейшее развитие, огромные траты на содержание двора и увеселения аристократии, постоянный дефицит бюджета и все растущий государственный долг, тяжелые налоги, ложившиеся на плечи народа, нищета и бесправие масс, наконец, неудачная внешняя политика, обеспечившая торжество главной соперницы Франции — Англии, постепенно захватившей важнейшие французские колонии, — все свидетельствовало о глубоком кризисе и настоятельной необходимости преобразований. Несостоятельность абсолютистского строя вызывала растущее недовольство основной массы французского населения, входившей в так называемое третье сословие *. Руководящую роль в борьбе со «старым режимом» взяла на себя буржуазия, опиравшаяся на широкую поддержку народных масс.

В истории французской культуры период с начала царствования Людовика XV и до начала революции (1789) называют периодом Просвещения. В это время во Франции выступила плеяда уже упоминавшихся выше блестящих писателей, философов и ученых — Вольтер, Дидро, Руссо, Гельвеций, Гольбах. «Великие люди, которые во Франции просвещали головы для приближавшейся революции, — писали о них К. Маркс и Ф. Энгельс, — сами выступали крайне революционно. Никаких внешних авторитетов какого бы то ни было рода они не признавали. Религия, понимание природы, общество, государственный строй — все было подвергнуто самой беспощадной критике; все должно было предстать перед судом разума и либо оправдать свое существование, либо отказаться от него».

Глубокие сдвиги в экономической и общественной жизни, в восприятии и оценке действительности нашли свое выражение и в сфере художественной культуры.

Искусство Франции 18 века представляет сложную картину взаимодействия и борьбы различных тенденций. В первые десятилетия века характер его еще в значительной мере определяется вкусами и требованиями двора и аристократии, однако эти вкусы значительно изменяются по сравнению с эпохой Людовика XIV. Расточительность, праздность, погоня за наслаждениями и дух легкомысленной фривольности, царившие при дворе во времена Людовика XV, не могли не наложить отпечатка и на искусство. В

первой половине 18 века во французском искусстве формируется стиль рококо, отражающий вкусы аристократии. Гедонизм, утонченная декоративность, изящество приходят теперь на смену торжественной величавости и пышной помпезности придворного искусства второй половины 17 века. Большие декоративные работы постепенно исчезают и сменяются произведениями более камерными. В живописи и скульптуре получает преобладающее значение любовная тематика. Эти работы исполнены откровенной чувственности, нарядны, занимательны по сюжету и отличаются изысканностью форм и утонченностью цветового решения.

Однако мало-помалу придворное искусство теряет господствующее значение. Король теперь не главный, а лишь один из самых крупных заказчиков. Все большую роль в художественной жизни играют салоны частных лиц, которые становятся законодателями моды и вкусов. С возникновением академических выставок-салонов художники начинают выносить свои произведения на суд широкой публики. Искусство уже больше не подчиняется унифицирующему воздействию двора, а широко оценивается общественностью, в нем находят место новые художественные тенденции, отвечающие не только вкусам высших классов. В середине века появляются первые критические статьи и обзоры художественных выставок. Особое значение имела критическая деятельность Дидро. Его статьи, посвященные общим вопросам искусства, и критические обзоры Салонов стали выражением широкой эстетической программы просветителей. В своей борьбе за правдивое, современное, содержательное искусство Дидро опирался на творческий опыт некоторых французских художников. Ибо уже в первой половине 18 века наряду со стилем рококо во Франции развивается реалистическое искусство, в котором нашли выражение идеалы и вкусы передовой части французского общества.

В дальнейшем в процессе активизации общественной борьбы перед искусством встали новые задачи воплощения высоких гражданственных идеалов. Современная действительность еще не явила ярких примеров проявления гражданских добродетелей и героических поступков. Их стали искать в античной эпохе. С середины 18 века во Франции, как и в других европейских странах, возрождается интерес к искусству классической древности. Открытие в 1755 году Помпей с ее богатейшими художественными памятниками, раскопки в Геркулануме, изучение античной архитектуры и публикации античных памятников способствуют зарождению новой волны классицизма. Большое влияние на формирование нового направления в европейском искусстве 18 века, в том числе и во Франции, оказали сочинения немецкого теоретика и историка искусства Иоганна Иоахима Винкельмана (1717—1768). В 1755 году вышли в свет его «Мысли о подражании греческим произведениям в живописи и скульптуре», а в 1764 году появилась его знаменитая «История искусства древности». Основная идея Винкельмана о том, что подражание античным образцам — наиболее верный путь к познанию совершеннейшей красоты, стала аксиомой для многих художников. Классицистическая эстетика того времени была во многом связана с эстетическими принципами классицизма первой половины 17 века. По мнению теоретиков классицизма, красота постигается только разумом, она является объединением отдельных элементов прекрасного, заключенных в природе. Во Франции

это новое направление в искусстве было поддержано передовыми публицистами и теоретиками, выступившими против игривого, легкомысленного искусства рококо. Лишь немногие художники и теоретики понимали, что такое безоговорочное подражание античности уводило от современности, от реализма.

Изменение эстетических воззрений обусловило возникновение в искусстве Франции второй половины 18 века двух классицистических направлений: официального придворного искусства, насаждаемого Академией, пытавшейся оздоровить искусство дворянского абсолютизма (так называемый стиль Людовика XVI), и революционного классицизма Давида и Леду. В то же время во французском искусстве второй половины 18 века продолжала существовать сильная реалистическая тенденция. Она проявилась не только в творчестве таких великих мастеров, как Шарден, искусство которого сложилось еще в первой половине столетия, Латур или Гудон, но и в искусстве многих других художников этой эпохи.

Архитектура

В первой половине 18 столетия во французской архитектуре господствует так называемый стиль Людовика XV, который иногда определяют также понятием «рококо» (производное от слова «рокайль» — раковина; мотив раковины и детали, связанные с ней, были чрезвычайно распространены в орнаментации этого стиля). Рококо является во многом развитием барочного стиля, однако отличается от него рафинированной изысканностью форм. Основное в стиле рококо — чрезвычайно изысканный и тонкий в пластической проработке орнамент, чаще всего сильно стилизованный. В отличие от барокко или классицизма, рококо не сложилось в целостную стилистическую систему, в равной мере характерную для всех видов искусства. Рококо — преимущественно стиль интерьеров. Он в весьма ограниченной степени затронул внешний облик сооружений. Отмечалось типичное для Франции различие в стилистическом облике наружного и внутреннего убранства зданий. Эта же тенденция продолжала сказываться и в архитектуре первой половины 18 века. Вторая половина столетия — время развития французского классицизма, раннего, так называемого стиля Людовика XVI, и появляющегося в последние полтора десятилетия перед революцией нового радикального направления, отмеченного смелыми новаторскими исканиями.

В начале 18 века в связи с постепенным упадком абсолютизма прекращается строительство крупных дворцовых сооружений. Теперь перед архитектурой возникают новые задачи. Желание хорошо, с удобствами, комфортабельно жить в равной степени разделяется как дворянством, так и представителями верхушки буржуазии. Именно этот круг заказчиков выдвигает новые требования к жилью — стремление к удобству, рациональности и целесообразности приходит на смену внешней парадности, присущей дворцовому строительству предшествующего периода. Строительство особнякового типа городских домов приобретает в первые десятилетия 18 века очень широкий размах. В этих постройках выдвигаются и решаются очень существенные общие вопросы организации жилого дома. Разрабатываются новые, значительно более

рациональные, чем раньше, схемы плановых решений, помещения дифференцируются по назначению, уточняются взаимоотношения между отдельными комнатами.

Помимо общих вопросов организации жилого дома идет разработка приемов решений интерьеров и новых типов мебели. Наряду с особняками развивается строительство многоэтажных многоквартирных домов, предназначенных для представителей третьего сословия — буржуазии.

Загородные дома усадебного типа — замки, как их по-прежнему продолжали именовать, — постепенно приближаются к типу городского особняка. Строятся и отдельные административные сооружения, парадные городские ансамбли, церкви.

Своеобразие французского зодчества первой половины 18 века заключается в том, что рационально и целесообразно построенные новые дома типа особняков, или, как их называли во Франции, — отели, декорируются чрезвычайно изощренными приемами. При этом внешний облик сооружений сохраняется довольно простым и строгим, и только в отдельных, относительно второстепенных деталях проявляются характерные для того времени декоративные вставки. В отделке же интерьеров именно орнаментация становится господствующим элементом декоративного убранства.

Помещения, как правило, невелики по размерам, все переходы и грани смягчаются, углы обычно закругляются, линии сглаживают переход от стен к перекрытиям. Очень часто комнаты приобретают овальные в плане очертания. Ордер во внутренней отделке почти вовсе не применяется, нечасто используется он и во внешней архитектуре. Рельеф орнамента небольшой, он как бы тает, растекается по поверхности, словно созданный из мягкой, пластичной подвижной массы. Причудливые асимметричные завитки растут и разветвляются, то расширяясь, то вытягиваясь в узкие полосы, разрываясь и вновь возникая. В эти узоры вкраплены подчас отдельные конкретные элементы — маски, растительные и животные формы, которые как бы тонут и растворяются в орнаменте.

Пластическому решению соответствует и цветовая гамма. Характерны расцветки в бледных, разбеленных, приглушенных тонах — голубовато-серо-жемчужных, розоватых, желтовато-золотистых и других.

На светлом фоне узкими, топкими, сложно извивающимися линиями расходуется золоченая орнаментация. Иногда применяется тонированное или матовое золото. В изделиях прикладного искусства находит широкое распространение серебро.

Живописные панно, часто включающиеся в отделку интерьеров, выполнялись крупнейшими художниками-декораторами того времени — де Труа, Натуаром, Буше. Цветовая гамма их также отличается преобладанием светлых изысканных тонов.

Жан Куртон. Характерным примером нового типа дома-особняка является хорошо сохранившийся отель Матиньон в Париже, построенный в 1720—1724 годах архитектором Жаном Куртоном (1671—1739). Этот особняк является типичным

примером дома «между двором и садом», как их тогда называли. Его главный двухэтажный корпус расположен за парадным двором, отделенным от улицы высокой каменной оградой с воротами. По сторонам парадного двора — одноэтажные хозяйственные постройки. Общее решение здания очень спокойно и сдержанно. Только центр с главным входом отмечен небольшим выступом и углы здания подчеркнуты рустованными лопатками. Столь же прост и противоположный садовый фасад.

Очень большое внимание уделено решению плана здания. Помещения расположены в два ряда: один, выходящий окнами во двор, другой — в сад. Парадные комнаты отделены от жилых. Прекрасным примером отделки особняка может служить комната с помещенными на продольных стенах друг против друга зеркалами. В зеркалах, меняясь и колеблясь, отражаются части комнат с их утонченной богатой отделкой. Внутренняя отделка в особняке Матиньон дает характерный пример убранства жилых комнат особняков.

Одним из крупнейших мастеров в этой области был ученик Ардуэна-Мансара **Жермен Боффран (1667—1754)**. К числу наиболее известных его работ принадлежит Овальный зал в отеле Субиз — ныне здании Национальных архивов в Париже (1730-е гг.). Помещение имеет эллиптическую в плане форму. Стены зала расчленены плоскими нишами с полуциркульными завершениями. Часть этих ниш использована для размещения оконных и дверных: проемов, остальные покрыты зеркалами, рисунок рам которых повторяет переплеты окон. Перекрытие решено в виде пологого купола, плавно, без карнизов и тяг переходящего в стены, причем в местах: завершения пилонов, там, где соприкасаются стены и перекрытие, вставлены сложной формы живописные панно. От центральной розетки в середине перекрытия расходится сложная сетка орнаментальных узоров, переходящих далее непосредственно в обрамление живописных вставок. Во всем проявляется утонченность и изысканность вкуса. Изгибающиеся, круглящиеся очертания степ и потолка, их плоскостный характер, многообразные ракурсы, отражения в зеркалах, тончайшее кружево орнаментации — все это обогащает и усложняет архитектурно-декоративный эффект.

Почти исключительно вопросами архитектуры интерьера и предметами прикладного искусства занимались два видных мастера того времени — **Жиль Мари Оппенор (1672—1742)** и **Жюст Орель Мейссонье (1693—1750)**. В их рисунках и выполненных по ним гравюрах, пользовавшихся широкой известностью, декоративные приемы рококо получили особенно богатую разработку.

Эммануэль Эре де Корни. Как и в предыдущий период, в первой половине 18 века центром строительства во Франции остается Париж. Однако в отдельных случаях встречаются крупные постройки и вне столицы. Наиболее значительной среди них является известный комплекс парадных площадей в Нанси (1752—1761). Он состоит из двух площадей и соединяющей их эспланады. Автором проекта и руководителем строительства был архитектор **Эммануэль Эре де Корни (1705—1763)**, ученик Боффрана.

Одна из площадей, входящих в комплекс, образует административный центр города. Здесь расположено здание городского магистрата, а центр площади отмечен памятником. На второй, несколько меньшей площади, так называемой площади де ла Каррьер, находится бывший дворец наместника. Площади объединяются широким проездом с аллеей и триумфальной аркой, расположенной у въезда на первую площадь. Весь комплекс, как и в площадях 17 века, изолирован от всего окружающего. Это подчеркнуто тем, что проезды на площади из города закрыты оградами и воротами — коваными высокими решетками или даже высокими каменными стенами (площадь де ла Каррьер).

Ансамбль Нанси как бы разграничивает два этапа развития французской архитектуры 18 века — уходящего барокко (первая половина столетия) и нарождающегося классицизма (вторая его половина). Общий композиционный прием — пространственная организация всего комплекса, тема триумфальной арки и активное участие ордеров — от классицизма, замкнутость же и закругленность очертаний площадей и характер орнаментации еще связаны с барокко.

К середине 18 века господствующим направлением в архитектуре Франции постепенно становится классицизм. Он развивался на фоне широкого общественного движения эпохи Просвещения, в условиях все обострявшейся борьбы третьего сословия против феодального абсолютизма. Приемы и методы просветительской рационалистичности, стремление критически пересмотреть все господствовавшие ранее представления пронизывают и французский классицизм в архитектуре.

К середине столетия все более нарастал интерес к наследию античности. Началось широкое исследование древних памятников. Многие архитекторы занимаются археологическими изысканиями и изучением древностей. На основе обследования подлинных памятников формируются новые взгляды на античную архитектуру.

В строительстве 1750—1770-х годов постепенно происходит отход от архитектурных приемов начала 18 века в поисках более спокойных и строгих форм. Ордер вновь рассматривается как основной элемент композиции, орнаментальные формы приобретают большую простоту и симметричность построения. Зодчие стремятся к четкому, ясному решению основных объемов зданий. Простота общего решения масс в сочетании со смягчением всех переходов от одного объема к другому, от одной поверхности к другой, а также с тонкими, чрезвычайно деликатно прорисованными деталями, с обилием различных вертикальных и горизонтальных членений, с широким использованием орнаментальных и тематических рельефов придает специфический характер постройкам.

Во внутренней отделке вновь восстанавливается строгое разграничение стен и перекрытий. Вводится четкая линия карниза. Вместе с тем сохраняется стремление к расчленению поверхности стен — панно, тягами, лопатками. Стилизованный орнамент рококо полностью исчезает либо заменяется изображениями каких-нибудь конкретных предметов — военных арматур, музыкальных инструментов, элементов животного и

растительного мира, фантастических существ (грифонов, сфинксов), либо бессюжетным орнаментом, построенным по принципу многократного повторения определенных архитектурно-геометрических форм (меандр, ионики и т. п.). Все эти орнаменты даются обычно плоским рельефом. От архитектуры первой половины 18 века в отделках сохраняется специфическая гамма светлых забеленных полутонов.

Серьезные изменения происходят в области садово-паркового строительства. На смену регулярному парку, построенному по геометрической схеме, приходят живописные, подражающие естественной природе, так называемые английские сады, создаваемые под воздействием идей просветительства и особенно проповедей Ж.-Ж. Руссо, который призывал вернуться к «естественному состоянию». Эта система вызывает к жизни и совсем новые архитектурные сооружения, умело, тактично и разнообразно вводимые в искусственно организуемую природную среду, — различные небольшие постройки: павильоны, беседки, хижины, гроты, руины, мосты; мемориальные и просто декоративные сооружения — обелиски, колонны, вазы, скульптуры на пьедесталах и т. д.

Наиболее крупными зодчими этого периода были **Ж.-А. Габриэль** и **Ж.-Ж. Суффло**.

Жак Анж Габриэль (1698—1782). Одной из главных работ Жака Анжа Габриэля является создание центральной площади Парижа, носящей ныне наименование площади Согласия (1755—1775, бывшая площадь Людовика XV). В решение этой большой и парадной эспланады, расположенной к западу от Лувра и Тюильри и ограниченной с южной стороны рекой Сеной, Габриэль отказывается от принятой в прежние годы замкнутой застройки по контуру. Выходящие на площадь улицы — расположенная по ее оси Королевская улица и идущий в западном направлении главный проспект Парижа авеню Елисейских полей — органически связывают ее с планировкой прилегающего района. Здания расположены только с одной, северной стороны площади, они не замыкают, а лишь оформляют проезды. Этим Габриэль наметил новые пути развития французского градостроительства.

В композиции обрамляющих площадь зданий Военного и Военно-Морского министерств Габриэль явно исходил от приема Клода Перро в восточном фасаде Лувра. Однако он дает одиночные, а не парные колонны, опирающиеся не на мощный гладкий цоколь, а на аркаду с тонкими рустованными пилонами. Этим он придает корпусам с колоннадами подчеркнутое изящество, что в сочетании с утонченностью деталей является характерным для мастеров, воспитанных в приемах начала 18 века.

Другой важнейшей работой Габриэля была постройка здания Малого Трианона в Версальском парке — одного из совершеннейших сооружений французской архитектуры 18 века (1761 — 1768). В Малом Трианоне Габриэль совершенно по-новому решает проблему загородного дворца.

Он трактует его как павильон, тесно связанный с окружающим парком, чрезвычайно простой и четкий по общей композиции и очень утонченный в деталях. В постановке

здания своеобразно использован крутой уклон местности, так что с двух сторон оно имеет по три этажа, с двух других — только по два.

Окружающий здание Трианона парк был распланирован по пейзажной системе. Созданные там небольшие парковые сооружения воспринимались среди зелени деревьев, частично на фоне лужаек у берегов искусственных протоков.

Жак Жермен Суффло (1713—1780). Крупнейшей постройкой Жака Жермена Суффло является здание, первоначально предназначенное для церкви св. Женевьевы, считавшейся покровительницей Парижа (начато в 1755 г.).

Во время французской буржуазной революции оно было превращено в Пантеон, место погребения выдающихся деятелей Франции, и при этом частично перестроено — окна заложены, сняты некоторые детали, что придало сооружению известную замкнутость и подчеркнутую монументальность.

По общей схеме композиции здание представляет собой крестообразное в плане сооружение с высоким куполом в центре. Главный вход отмечен шестиколонным коринфским портиком. Внутри, вдоль стен, помещены также колонны коринфского ордера, поддерживающие системы тонких и изящных по рисунку и орнаментации арок и сводов, на которые опираются четыре пологих кессонированных купола, перекрывающих выступы креста. Конструкция перекрытия здания была для того времени очень легкой и стройной. При сравнительной простоте общего объемного решения здание чрезвычайно богато и утонченно декорировано. В нем широко применены различные архитектурные членения, скульптурные рельефы, панно.

Архитектура 1770—1780-х годов характеризуется известным расслоением в общем течении классицизма. С одной стороны, некоторые крупные зодчие продолжали работать в стиле раннего классицизма, уделяя значительную роль декоративной пластике, с другой — появляется новое направление, объединяющее наиболее передовые и радикальные искания в области архитектуры. Мастера, примыкавшие к нему, стремятся преодолеть изящество и утонченность приемов раннего классицизма в поисках большого монументального стиля. Наиболее крупными представителями второго направления были Ж. Гондуен и К.-Н. Леду.

Жак Гондуен (1737 — 1818). Самым значительным произведением Жака Гондуена является здание Хирургической школы (1769—1775) в Париже. В композиционном решении здания Гондуен стремился подчеркнуть его большое общественное значение. Середину участка занимает парадный двор, отделенный от улицы открытыми галереями из четырех рядов колонн высотой в первый этаж. Колонны поддерживают широкую переходную галерею, в ней размещалась библиотека школы. В глубине двора находится большой коринфский портик, которым отмечено место расположения главного помещения здания — Большой аудитории. Она была полукруглой в плане, перекрытой сводом- конхой с единственным источником света — большим отверстием в зените купола (наподобие Пантеона в Риме). Этот зал с его совершенно гладкими

массивами стен и тяжелым кессонированным куполом отличался строгостью и монументальностью архитектурного решения '.

В оставшемся не осуществленным в натуре (известном лишь по гравюрам в издании Гопдуена) проекте оформления площади перед зданием школы нашли дальнейшее развитие принципы, заложенные в композиции зала, — лаконизм и подчеркнутая монументальность. На фоне глухих массивов рустованной стены, на оси входа в школу был задуман своеобразный фонтан с дорическим портиком и фигурами, поддерживающими наклоненный сосуд, из которого должна была течь широкая струя воды в расположенный впереди полукруглый бассейн.

Клод Никола Леду. Вторым крупнейшим мастером этого направления был **Клод Никола Леду (1736—1806)**. Его наиболее значительные работы — строительство солеваренного городка в Шо и павильонов застав Парижа.

Общая планировка городка в Шо (1774—1779) решена по схеме круга, пересеченного по диаметру рядом корпусов с главным административным зданием в центре. По контуру круга размещены корпуса цехов. Въезд на территорию городка оформлен пропилями из шести дорических колонн без каннелюр. Центральное административное здание имело портик с колоннами, пересеченными громадными рустами. Остальные постройки отличаются еще большей простотой и строгостью. Как правило, они лишены каких-либо декоративных элементов, лишь в обработке стен производственных корпусов введен своеобразный мотив, выполненный в рельефе из камня, — в гладкие плоскости как бы вставлены под некоторым углом громадные бочки, из горловины которых течет соль.

Проект городка в Шо — последний в западноевропейской архитектуре отзвук идеи «идеальных городов», возникшей в эпоху Возрождения. Он был создан в период социальных потрясений, которые привели к Великой французской буржуазной революции. Леду — крупный художник, мыслитель и фантаст — не мог не отразить в своем творчестве прогрессивных социальных устремлений, владевших передовыми людьми того времени. Рационально задуманной композицией города он стремился внести свой вклад в дело преобразования современного общества.

Разумно распределенные участки, четкие в своей плановой и объемной структуре здания, их геометризованные формы, активное введение зелени, лаконизм деталей — все это содействовало решению поставленной им задачи.

Заставы Парижа были созданы Леду в 1783—1789 годах в связи с сооружением вокруг столицы нового городского вала. Всего Леду построил 35 сооружений. Они состояли из одного или двух симметричных павильонов от одного до трех этажей высотой. Большинство из них было уничтожено в 19 веке по мере роста города. В композиции павильонов застав Леду в полной мере проявились как изобретательность его творчества, так и стремление к большому монументальному стилю. Павильоны решены просто, четкими объемами, и, несмотря на относительно небольшие размеры,

воспринимаются как очень монументальные сооружения. Из сохранившихся одним из лучших является павильон заставы Ла Виллет. Над низким приземистым первым этажом с портиком из прямоугольных пилонов с дорическими капителями возвышается высокий цилиндрический верхний этаж с аркадами, завершающийся дорическим антаблементом.

Интересна высокая оценка застав Леду в революционные годы. Несмотря на всеобщую ненависть, которой пользовались вал и таможенные заставы, являвшиеся по своему назначению характерным проявлением феодального уклада дореволюционной Франции, национальный Конвент не только отменил первоначально принятое постановление о сносе павильонов вместе с уничтожением вала, но и особым распоряжением декретировал превратить их в «общественные памятники» и поместить на них бронзовые доски с мемориальными надписями. Заставы королевского Парижа были превращены в Пропилеи революционного города.

Приемы, разработанные Гондуеном и Леду, нашли применение в архитектуре первых лет революции, прежде всего в оформлении революционных празднеств, о которых мы теперь можем судить лишь по отдельным изображениям. Важнейшим архитектурным мероприятием тех лет было создание так называемой комиссии художников, в задачу которой входила разработка вопросов плапировки и застройки Парижа. Некоторые из разработанных комиссией замыслов были осуществлены в дальнейших проектах реконструкции города уже в 19 веке.

Живопись

Разложение абсолютизма, сопровождавшееся распространением гедонистических настроений в кругах дворянства, меняет художественные установки Академии. Традиции парадного, строгого академического стиля в известной мере сохраняют свое значение, однако в Академию проникают новые течения, на основе библейских и мифологических сюжетов создается теперь нарядная живопись, имеющая прежде всего чисто декоративный характер. Особенное распространение получают мифологические сюжеты, в которых можно подчеркнуть черты фривольной занимательности. Решительная победа светского начала в художественной культуре эпохи находит выражение в особом развитии бытового жанра. Его характер и стилистические особенности чрезвычайно разнообразны. Это и «галантные празднества», и идеализированные «пасторали», изображающие пастушек и пастухов на лоне природы в духе сентиментальных романов и театральных постановок, и реальные сцены современной жизни, в том числе и жизни третьего сословия. Большое развитие получает портрет, растет интерес к пейзажу и натюрморту.

В живописи Франции особенно заметно влияние крупнейших колористов предыдущих эпох — венецианцев и Рубенса. Интерес к колориту в живописи был подготовлен развернувшейся в конце 17 века в Академии борьбой «пюссенистов» и «рубенсистов». Первые провозглашали основой живописи 'рисунок, ссылаясь при этом на авторитет Пюссена, вторые выступили с утверждением первостепенного значения колорита в

живописи, опираясь на авторитет Рубенса и художников фламандской школы. Успех «рубенсистов» и распространение во Франции в конце 17 — начале 18 века влияния фламандского и голландского искусства, а также венецианских художников 16 века, свидетельствуют о значительных изменениях, происходивших во французской живописи.

Антуан Ватто. Одним из величайших мастеров французского искусства 18 века был Антуан Ватто (1684—1721), художник тонкого поэтического чувства и большого живописного дарования. Мечтательный и меланхоличный мастер «галантных празднеств», он внес в изображение жизни светского общества подлинную поэзию, а в трактовку любовных сцен и беспечных увеселений оттенков какой-то тоски и неудовлетворенности. Очень часто мы встречаем в его картинах образ одинокого мечтателя, меланхолического и грустного, погруженного в раздумье и удалившегося от шумного веселья, от суетного тщеславия толпы. Это — подлинный герой Ватто. Болезненный, одинокий и замкнутый, он и сам чуждался общества и увеселений и смотрел па них глазами стороннего наблюдателя, одновременно и восхищаясь праздничной красочностью толпы, утонченным изяществом кавалеров и дам, и угадывая за этой блестящей поверхностью пустое равнодушие или глубокие человеческие страдания. Произведения его всегда овеяны лирической грустью. Мы не найдем в них бурного веселья, резких и звучных красок. Колорит Ватто строится на тонких и нежных нюансах цвета, его привлекают блеклые краски, приглушенные серебристые и коричневатые тона, которые сочетаются с бледно-сиреневыми, желтовато-розовыми. Художник никогда не писал чистыми тонами. Таким выбором красочных сочетаний он достигал впечатления хрупкости и утонченности всего изображаемого.

Ватто был сыном кровельщика. Он родился в Валансьене, там он учился у местного живописца, а затем, твердо решив посвятить свою жизнь искусству, отправился в 1702 году пешком, без копейки денег, в Париж, чтобы завершить свое художественное образование. На первых порах он очень бедствовал, работая помощником в мастерской малозначительного художника, писавшего религиозные картины. Позднее Ватто стал учеником живописца Клода Жилло, а затем мастера декоративной живописи и гравера Клода Одрана. Одран, состоявший хранителем картинной галереи Люксембургского дворца, открыл ему доступ в эту галерею, где хранились знаменитые картины Рубенса, написанные им для французской королевы Марии Медичи. Они были для Ватто подлинным откровением, влияние Рубенса и фламандской школы заметно сказывается в его произведениях. Среди картин художника немало работ жанрового характера. Таковы его «Савояр с сурком» (1716, СПб, Государственный Эрмитаж) или выполненные в середине 1710-х годов прекрасные военные сцены («Тягости войны» и «Военный роздых», Государственный Эрмитаж), в которых он правдиво и с большим чувством изображает не героическую или парадную, а будничную жизнь солдат.

Около 1710 года Ватто получает доступ в кружок меценатов и знатоков искусства.

Они оказывают ему покровительство, и художник остается связанным с ними в течение

всей своей жизни. Здесь Ватто находит свой жанр. Он становится художником любовных сцен и празднеств, а также охотно пишет сцены из жизни театра или жанровые портреты актеров («Актеры французского театра», около 1712, Государственный Эрмитаж). Искусство Ватто сложилось, с одной стороны, как результат творческой индивидуальности и личной судьбы художника: болезнь легких заставила его отказаться от радостей жизни, рано свела в могилу.

С другой стороны, его творчество отвечало настроениям той части аристократического общества, которая понимала непрочность существующего строя и старалась найти забвение в мире грез и лиризме интимных переживаний. Топкая поэтичность искусства художника, эмоциональная сложность его образов оставались не понятыми большинством современников. Однако ценность живописи Ватто была признана даже в академических кругах.

В 1717 году он был принят в Академию как мастер «галантных празднеств» — жанра, дотоле не существовавшего и специально введенного в число признанных Академией жанров живописи в связи с вступлением Ватто.

Картина, представленная Ватто в Академию — «Отплытие на остров Киферу» — является одной из лучших и самых прославленных работ художника. Первый вариант ее написан в 1717 году и находится в Лувре, повторение с некоторыми изменениями хранится в Берлине (1718, Шарлоттенбург, Картинная галерея). «Отплытие на остров Киферу» наиболее ярко отражает все стороны творчества Ватто. Сознательный уход от жизни в страну грез, где вечно царят молодость, любовь и счастье, — вот тема этой картины. Каждый жест, поворот головы, выражение лиц передают тончайшие оттенки переживаний. Художник не стремится к индивидуализации образов, его герои и героини внешне похожи. Лирик по преимуществу, он ставит своей задачей воссоздать мир эмоций, показать их зарождение и развитие, их тончайшие нюансы. Пейзаж в этой работе Ватто, как и в других его картинах, проникнут лиризмом и связан единым настроением с фигурами.

Аналогичный характер имеют и многие другие картины Ватто, например «Затруднительное предложение» (около 1716, Государственный Эрмитаж). Особенно любит он изображать прогулки, развлечения дам и кавалеров на фоне пейзажа, в тенистых парках, на берегу прудов и озер. Таковы две очаровательные картины Дрезденской галереи — «Праздник любви» и «Общество в парке» (конец 1710-х гг.), где все проникнуто тонким лирическим настроением, и даже мраморные статуи античных богов, кажется, с благосклонностью взирают на влюбленных.

Значительное место в искусстве Ватто занимает изображение жизни театра, персонажей и сцен итальянской и французской комедии. И здесь яркий грим лиц и мишура костюмов не могут скрыть человеческие страдания и грусть. Одиночество, печаль, неудовлетворенность с особенной силой воплотил художник в образе «Жиля» (около 1720, Париж, Лувр).

Увлечение театром наложило отпечаток на все искусство Ватто. Почти во всех его картинах есть нечто от театра, начиная от сценического построения композиции (Ватто выделяет площадку переднего плана, где происходит действие, часто ограничивает ее кулисами) и кончая ритмом расположения фигур, как бы сгруппированных на сцене режиссером. Эта театрализация картины придает всему изображенному оттенок поэтического вымысла, фантастики. Но вместе с тем Ватто всегда остается верным реальности, все его картины подготовлены множеством рисунков, в которых проявляются наблюдательность художника и пристальное изучение натуры.

К позднему периоду творчества Ватто относится и одна из его лучших картин в Государственном Эрмитаже — «Капризница» (около 1718), чрезвычайно показательная для мастера утонченной эмоциональностью образа, точным и изысканным рисунком, гармонией колорита.

Особое место в творчестве Ватто занимает его последняя работа «Лавка Жерсена» — вывеска для антикварной лавки его друга Жерсена (Берлин, Шарлоттенбург. Картинная галерея). Эта картина была написана в 1720 году, когда художник, смертельно больной, возвратился в Париж после неудачной поездки в Лондон, куда он отправился в надежде на искусство прославленного врача. Остановившись по возвращении в доме Жерсена, Ватто за несколько дней написал для него вывеску, в которой изобразил его лавку, знатных посетителей, рассматривающих картины, продавцов, а в другой части лавки — слуг, упаковывающих в ящик купленный портрет. В отличие от «галантных празднеств» здесь перед нами обыденный, почти жанровый сюжет, изображенный Ватто с поразительной наблюдательностью, реализмом и присущим ему изяществом. Обстановка лавки, изысканные манеры посетителей, внимание, с каким изучают любители каждый кусок поверхности картины, равнодушные слуг — все воплощено в «Лавке Жерсена» с блестящим мастерством. Этой картиной Ватто положил начало развитию французской реалистической жанровой живописи 18 века.

Наряду с живописными произведениями, огромную художественную ценность имеют многочисленные рисунки Ватто — выполненные с натуры наброски фигур и пейзажей, в которых художник остро фиксирует свои наблюдения в выразительной свободной манере. Гибкий, нервный штрих живо передает контур, мягкие растушевки — тончайшие переходы светотени. Исполненные в одном тоне карандашом или сангиной, эти листы рождают ощущение живописности, утонченного красочного богатства (Два этюда женских головок, Лондон, Британский музей).

Творчество Ватто открывает период блестящего расцвета живописи и рисунка во Франции 18 века. И вместе с тем оно остается сравнительно одиноким явлением в художественной культуре того времени.

Линию Ватто в живописи продолжают **Никола Ланкре (1690—1743)** и **Жан-Батист Патер (1695—1736)**, однако произведения их лишены тонкой поэтичности работ

Ватто, остроты его реализма. Более плодотворно развивают реалистические достижения и колористические искания Ватто Шарден и Фрагонар.

Придворно-аристократическое искусство

Как уже отмечалось, король и теперь еще был одним из крупнейших заказчиков, и многие художники были заняты работами для двора, а также выполняли разнообразные заказы аристократии. Их творчество развивалось, в основном, в русле декоративного, изысканного и условного стиля рококо.

К этому кругу принадлежали **Жан Франсуа де Труа (1679—1752)**, **Франсуа Лемуан (1688—1737)**, **Шарль Антуан Куапель (1694—1752)**, **Шарль Жозеф Натуар (1700—1777)**. Помимо станковых картин и декоративных работ многим из них приходилось исполнять эскизы для шпалер, которые выделялись на мануфактурах Гобеленов и Бове. Самым талантливым среди мастеров, связанных с двором Людовика XV, был Буше.

Франсуа Буше (1703—1770) наиболее полно выразил вкусы аристократического общества того времени, он запечатлел в своих полотнах стремление к наслаждению всеми благами жизни, столь характерное для двора и знати в середине 18 века.

Буше имел звание «первый художник короля» и был директором Академии. Он исполнил огромное количество живописных работ для двора и знати, создал эскизы для мануфактуры Гобеленов в Париже и в Бове («Дон-Кихот», «Вакх и Ариадна» и другие), работал для театров, иллюстрировал книги. Большинство его произведений стало наиболее ярким выражением стиля рококо во французской живописи.

В творчестве Буше получают широкое распространение мифологические сюжеты, дающие повод для изображения обнаженного тела. С виртуозным мастерством исполняет он в условно-декоративной гамме бело-розовые тела с голубыми и жемчужными переходами теней и полутонов («Купание Дианы», 1742, Париж, Лувр; «Туалет Венеры», начало 1740-х гг., Государственный Эрмитаж). Образам Буше неизменно свойственны внешние привлекательность и миловидность, однако они совершенно лишены эмоциональной сложности и утонченности образов Ватто.

Не менее характерны для Буше и так называемые пасторали, или пастушеские сцены («Гнездо», Париж, Лувр; «Пастушеская сценка», 1740-е гг., Государственный Эрмитаж). Увлечение пасторальными темами, характерное для всей эпохи, было отражением модных тогда теорий, согласно которым счастливы лишь наивные люди, живущие вдали от цивилизации, на лоне природы. В искусстве Буше эти темы интерпретировались в духе оперных постановок. Его пастухи и пастушки — нарядные и миловидные юноши и девушки, немного костюмированные, изображенные на фоне пейзажей. Декоративному строю искусства Буше соответствует и условно-декоративный характер его пейзажей, часто напоминающих театральные задники, а также колорит, обычно светлый, строящийся на сочетании розовато-красных, белых и

нежно-голубых тонов. Свои композиции художник обычно подчиняет динамическому ритму, господствующему в архитектурных формах интерьеров рококо и его изысканной орнаментике. В то же время наряду с прихотливым изяществом рокайльных построений некоторые работы Буше обнаруживают рассудочность академических композиционных схем. Это показательно, в частности, для картины «Пигмалион и Галатей», которую в 1766 году художник подарил Петербургской Академии художеств (Государственный Эрмитаж).

Произведения Буше очень разнообразны по тематике. Помимо пасторалей и мифологических картин он писал жанровые сцены из быта аристократического общества («Завтрак», 1739, Париж, Лувр), портреты (особенно часто портреты маркизы Помпадур), религиозные картины, решаемые обычно в том же декоративном плане («Отдых на пути в Египет», 1757, Государственный Эрмитаж), пейзажи («Пейзаж в окрестностях Бове», начало 1740-х гг., Государственный Эрмитаж), цветы, орнаментальные мотивы.

Буше обладал неоспоримым талантом декоратора, он умел органично связать свои композиции с решением интерьеров. Камерная по своему характеру, нарядная и изысканная живопись Буше великолепно соответствовала утонченному, легкому и динамичному стилю интерьеров рококо, а условный светлый колорит его картин — общему приглушенному, цветовому решению стен и плафонов. Лучшим образцом декоративных работ Буше могут служить панно в отеле Субиз.

Реалистическое течение

Против утонченного искусства рокайля, искусства салонов и будуаров, подчиненного, по словам Дидро, «фантазии и прихоти горсти людей богатых, скучающих, праздных, вкус которых так же испорчен, как и их нравы», выступили в 60—70-х годах представители буржуазной критики во главе с Дени Дидро. Порицая искусство аристократии за его условность и отсутствие естественности, они требовали искусства, правдиво отражающего жизнь, свободного от манерности, не боящегося обыденного. В противовес искусству рококо, главной задачей которого было доставлять наслаждение испорченным праздностью людям, Дидро и его сторонники призывали создать действенное искусство, ставящее своей задачей не только воспроизведение действительности, но и воспитание нового человека. По их мнению, помимо правдивости, искусство должно обладать глубоким содержанием, имеющим общественное значение, должно оказывать благотворное воздействие на общество, помогать человеку в разрешении важнейших жизненных задач.

Эти взгляды с наибольшей полнотой были развиты Дидро в его «Салонах» — вышедших с 1759 года обзорах художественных выставок в Лувре.

Жан-Батист Симеон Шарден. Ярким контрастом господствующей аристократической линии развития искусства было творчество крупнейшего живописца 18 века Жан-Батиста Симеона Шардена (1699—1779). Сын парижского

ремесленника-столяра, он прошел выучку у академических живописцев, однако очень скоро порвал с их методом работы — по образцам других мастеров и по воображению. Этому методу он противопоставил работу с натуры и пристальное ее изучение — принцип, которому он оставался верен в течение всей своей жизни. В 1728 году Шарден обратил на себя внимание двумя натюрмортами («Скат» и «Буфет», Париж, Лувр), выставленными на площади Дофина под открытым небом, где раз в году молодые художники могли показывать свои картины. Успех, выпавший па его долю, позволив ему представить свои работы в Академию. Здесь его натюрморты получили единодушное признание, и Шарден был избран в число академиков.

Натюрморт был излюбленным жанром Шардена. Жанр этот вошел в моду в 18 веке под влиянием голландцев, увлечение которыми перекликалось с наметившейся в литературе тяге к простоте и естественности. Но в своих натюрмортах французские мастера обычно отталкивались не от реалистических основ голландского искусства, а от его декоративных элементов. Этому декоративному натюрморту Шарден противопоставил свои простые, непритязательные, лишенные каких бы то ни было эффектов картины. Он писал глиняные кувшины, бутылки, стаканы, простую кухонную посуду, окруженную фруктами и овощами, иногда рыбу или убитую дичь. Но в этих простых предметах он открыл поразительное богатство красочных оттенков, выразив с необычайной силой материальные качества вещей.

С удивительной тонкостью передает художник блеск начищенной меди («Медный бак», 1730-е гг.), матовую поверхность персиков («Корзина с персиками», 1768), сдобную пышность бриоши («Десерт», 1763, все — Париж, Лувр). Композиции этих небольших картин подчинены строгой логике. С безупречным чувством ритма организует Шарден классически уравновешенную и гармоничную структуру своих холстов («Натюрморт с атрибутами искусств», 1760-е гг., Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина). Продуманное соотношение предметов с особой полнотой выявляет их характерные особенности, выразительность формы, красоту цвета, сложнейшие оттенки которого художник фиксирует мелкими трепетными мазками. Они создают ощущение игры света на поверхности предметов, объединяют их с окружающей средой. Эти достоинства живописи Шардена сразу же оценил Дидро, считавший его «первым колористом Салона и, может быть, одним из первых колористов в живописи». «...Как движется воздух вокруг этих предметов, — восклицает Дидро, — вот кто понимает гармонию красок и рефлексов».

Столь же оригинальны и совершенны жанровые картины Шардена. Они посвящены изображению несложных сцен быта французского третьего сословия — мелкой буржуазии и трудового люда. Из этой среды вышел сам Шарден и связь с ней не порывал до конца своих дней. Впервые в искусстве 18 века подобные мотивы повседневности оказываются в центре внимания художника. Сюжеты жанровых картин Шардена лишены драматизма или повествовательности. В большинстве случаев это изображение мирного неторопливого домашнего быта: мать с детьми, читающими молитву перед скромной трапезой («Молитва перед обедом», 1744, Государственный Эрмитаж); прачка, стирающая белье, и примостившийся около кадки ребенок,

пускающий мыльные пузыри («Прачка», Государственный Эрмитаж), мальчик, усердно складывающий карточный домик («Карточный домик», Париж, Лувр) —таковы типичные сюжеты картин мастера. Их естественность и простота разительно контрастируют с манерностью и жеманством жанровых сцен Буше. Работы Шардена совершенно лишены литературных и дидактических тенденций, а также сентиментальности, присущей аналогичным картинам большинства его современников. Но подобно тому, как Шарден в своих натюрмортах открыл красоту простой кухонной утвари, он сумел обнаружить целый мир возвышенных и чистых человеческих чувств в скромных будничных домашних сценах, обретающих в его картинах подлинную поэзию и нравственную значительность. Лирическая проникновенность («Пользуются красками, но едят чувством»,— говорил Шарден) сочетается в них с артистизмом исполнения и тем изяществом стиля, который характерен для всего искусства того времени. Как и натюрморты, жанровые картины Шардена написаны мягко и обобщенно, а их лишенный яркости колорит построен на тончайших гармониях изысканных тонов.

Во французском искусстве 18 века Шарден был также одним из создателей реалистического портрета. Его работам в этом жанре совершенно чужды декоративные эффекты, показные позы, отличающие портреты придворных художников. Они просты по композиции, сдержанны по колориту. Исключающий всякую идеализацию, правдивый и точный в характеристиках, Шарден в то же время всегда подчеркивает моральное достоинство своих моделей. Утверждение ценности человеческой личности, столь характерное для века Просвещения, лежит в основе этих внешне непритязательных работ художника. К числу лучших портретов Шардена принадлежат его автопортреты и портрет жены, выполненные пастелью (1770-е гг., Париж, Лувр).

Реалистическое искусство Шардена сразу же получило поддержку передовой художественной критики. Однако во второй половине столетия, когда от искусства требовали, чтобы оно стало, по выражению Дидро, «школой нравов, немым оратором, наставляющим нас в добродетелях и возвышенных поступках», работы Шардена уже не во всех отношениях удовлетворяли новую критику. Теперь особым успехом стали пользоваться те художники, в творчестве которых проступали дидактические черты.

Жан-Батист Грёз. Главой этого морализующего течения во французском искусстве второй половины 18 века стал Жан- Батист Грёз (1725—1805). Работы Грёза, посвященные, в основном, изображению жизни мелкой буржуазии, отмечены сильными идеализирующими тенденциями и проникнуты сентиментальной чувствительностью. Они близки по своему характеру к возникшей в этот период сентиментальной драме — литературному жанру, представителем которого был Дидро.

Грёз первым среди французских художников стал проповедником буржуазной морали, чем в значительной степени объясняется успех таких его работ, как «Отец семейства, объясняющий своим детям Библию» (Салон 1755 года, Париж, частное собрание) или «Деревенская невеста» (Салон 1761 года, Париж, Лувр). В этих картинах Грёза

современников привлекали и чувствительные сюжеты и сентиментальное восхваление семейных добродетелей.

Высоко оценивал творчество Грёза и Дидро. «Вот поистине мой художник— это Грёз», — писал Дидро, разбирая картину Грёза «Паралитик, или Плоды хорошего воспитания» (Государственный Эрмитаж), в своем «Салоне» 1763 года. Дидро восхищается картиной, так как это «моральная живопись», которая наравне с драматической поэзией должна «нас трогать, поучать, исправлять и побуждать к добродетели». Действительно, в картине изображена трогательная и поучительная сцена: больной, прикованный к постели старик окружен многочисленными заботливыми детьми, которые стараются облегчить его участь. Однако стремление раскрыть свой замысел с максимальной наглядностью приводит Грёза к искусственности и аффектации. Композиции его картин часто надуманны и театральны, типаж однообразно идеализирован и лишен подлинной выразительности, жесты фигур заученны и повторяются при аналогичных ситуациях, позы эффектны и нарочиты, колорит часто условен. Зато многочисленные рисунки Грёза обладают большими достоинствами. Это композиционные наброски или этюды фигур, выполненные обычно черным мелом или сангиной, свободные по манере, живо и непосредственно передающие модель.

Наряду с жанровыми картинами Грёз писал портреты — «Портрет молодого человека в шляпе» (1750-е гг., Государственный Эрмитаж), а также изображения миловидных девушек, порой живые и выразительные («Голова девушки в чепце», 1760-е гг., Государственный Эрмитаж), но чаще идеализированные, манерно-сентиментальные — «Разбитый кувшин», «Мертвая птичка» (Салон 1800 года, обе—Париж, Лувр). Именно подобные картины, так называемые «головки» Грёза, в свое время пользовались особой популярностью. *

Впрочем, искусство Грёза имело лишь временный успех. Чем ближе надвигался момент вступления буржуазии в период классовых боев, тем менее могли ее удовлетворить сентиментальные картины Грёза с их тематикой, ограниченной вопросами семейной жизни.

Накануне революции 1789 года на смену дидактическому бытовому искусству приходит классицизм.

Жан Оноре Фрагонар. Во французском искусстве второй половины 18 века продолжают жить и традиции стиля рококо, в который, однако, проникают теперь и реалистические искания. Самым крупным представителем этого направления был Жан Оноре Фрагонар (1732—1806), блестящий мастер рисунка и тонкий колорист.

Еще будучи пенсионером в Риме, Фрагонар совместно с пейзажистом Гюбером Робером увлекался рисованием итальянских пейзажей и римских вилл. Вместе с тем же Робером Фрагонар живет в предоставленной им меценатом Сен Ноном вилле д'Эсте на Тибре, окруженной живописным парком, расположенным в изумительной по своей

красоте местности. Здесь Фрагонар и Робер пишут ряд этюдов. Они участвуют также в предпринятом Сен Ноном издании, посвященном Неаполю и Сицилии, исполняя рисунки для гравюр.

В жанровой живописи Фрагонара преобладают галантные, любовные сцены («Поцелуй украдкой», 1780-е гг., Государственный Эрмитаж). Часто он еще смелее, чем Буше, подчеркивает в них эротические элементы: «Похищенная рубашка» (Париж, Лувр), «Счастливые возможности качелей» (1767, Лондон, собрание Уоллес) и другие. Богатая фантазия, легкость письма, смелый мазок, блестящее мастерство характерны для творчества Фрагонара. Удаются Фрагонару и работы, изображающие сцены повседневной, подчас и народной жизни, как, например, «Дети фермера» (до 1770 г., Государственный Эрмитаж).

Они проникнуты теплым чувством и отличаются жизненностью образов, большим мастерством в передаче света, гармонией колорита и свободной темпераментной манерой письма. В них чувствуется изучение работ голландских живописцев 17 века. Влияние последних сказывается в блестяще переданной характеристике вещей, интересе к изображению животных. Как и все художники его времени, Фрагонар отличался большой разносторонностью, писал портреты, мифологические и религиозные картины, пейзажи, декоративные панно, иллюстрировал книги, выполнял миниатюры. Исключительный интерес представляют рисунки Фрагонара, особенно его графические пейзажи. Свободные по манере, разнообразные по фактуре, живописные и светоносные, они воплощают необычайно живое и поэтическое восприятие природы («Большие кипарисы виллы д'Эсте», 1760-е гг., Вена, Альбертина).

Портрет

Во французской живописи 18 века большое место занимает портрет.

В его развитии можно наметить те же тенденции, что и в эволюции французской живописи в целом. Перелом в портретном жанре наметился уже в последние десятилетия 17 века в работах таких мастеров, как Риго и Ларжильер. У обоих художников живописное начало в портрете получает преобладающее значение, в этом отношении они продолжают на почве Франции традиции искусства Рубенса. Особенное развитие получает на рубеже 17—18 веков женский портрет, лучшие образцы которого были созданы Ларжильером.

Дальнейшее развитие парадного аристократического портрета можно проследить в творчестве **Жана Марка Наттье (1685— 1766)**. Нередко Наттье писал мифологические портреты, изображая в виде Флор, Диан и других мифологических богинь дочерей короля, а также многих придворных дам. Для работ Наттье обычно характерно игривое кокетство и показные позы. Он очень внешне подходит к модели и создает портреты, хотя и мастерские по исполнению, но льстивые и поверхностные. Творчество Наттье хорошо представлено в Государственном Эрмитаже («Портрет дамы в сером», «Портрет Людовика XV», около 1745 и другие). Парадные портреты писали и

многие другие живописцы 18 века, например, Буше и работавший не только во Франции, но и в России **Луи Токке (1696—1772)** («Портрет дофина . Людовика», конец 1730-х гг., Государственный Эрмитаж). Последнему принадлежит также ряд более простых и сдержанных по выражению портретов («Портрет Головкиной», 1757, Государственный Эрмитаж).

В середине и второй половине 18 века подъем реализма во французском искусстве нашел свое выражение и в области портрета. К этому времени относятся такие шедевры реалистического портрета, как уже упоминавшийся автопортрет Шардена, выполненный пастелью.

Морис Кантен де Латур. Крупнейшим мастером французского реалистического портрета был Морис Кантен де Латур (1704—1788), создавший блистательную галерею образов своих современников, в том числе многих выдающихся философов и ученых, писателей, актеров и художников. Искусство Латура пользовалось огромным успехом во Франции, его высоко ценил Дидро за правдивость и остроту характеристик.

Работы Латура разнообразны по решению. Он писал как парадные портреты, например, портрет королевского секретаря Дюваля де л'Эпине (1745, Париж, собрание Ротшильда) или большой портрет маркизы Помпадур (1755, Париж, Лувр), так и более простые, сдержанные и строгие, например, портрет Руссо (Сен-Кантен, Музей Латура), портрет Д'Аламбера (1753, Париж, Лувр), многочисленные автопортреты.

Большинство работ Латура выполнено в технике пастели, получившей широкое распространение во французском искусстве 18 века. Все они отличаются естественностью композиции, исключительной: тонкостью рисунка, свободой выполнения, энергией пластических моделировок, изысканностью колорита, то более сдержанного, то более звучного, но всегда гармоничного. Проницательный и часто беспощадный наблюдатель природы, великолепный физиономист, Латур умеет передать изменчивость мимики — легкую улыбку, мимолетный взгляд, тончайшие оттенки чувств и настроений («Автопортрет в берете», Сен-Кантен, Музей Латура). Художник имел все основания говорить о своих моделях: «Они думают, что я схватываю только черты их лиц, но я без их ведома спускаюсь в глубину их души и овладеваю ею целиком». Портреты Латура отличают необычайная живость выражения и вместе с тем глубокий психологизм, точность социальной характеристики. В женских портретах Латур, в отличие от большинства современных художников, не только прекрасно передает очарование своих моделей, но и своеобразие, а часто и значительность их характера, душевного склада («Портрет актрисы Жюстины Фавар», Сен-Кантен, Музей Латура).

К числу интереснейших работ мастера принадлежат его многочисленные этюды, также исполненные в технике пастели. По умению уловить мгновенное выражение, передать мимолетность чувства им нет ничего равного в искусстве 18 века. Среди этих беглых этюдов наибольшей известностью пользуется обаятельный портрет известной актрисы Мари Фоль (Салон 1757 года, Сен-Кантен, Музей Латура).

Видным мастером портрета был и **Жан-Батист Перронно (1715—1783)**. Его портреты более лиричны и интимны, в них нет остроты и меткости оценок, характерных для работ Латура. Но они очень привлекательны своей искренностью, одухотворенностью, а также колористической тонкостью и мягкостью живописной техники («Портрет мальчика с книгой». 1740-е гг., Государственный Эрмитаж).

Пейзаж

Интерес к природе, вызванный новыми философскими теориями, в особенности сочинениями Руссо, противопоставившего испорченности светских нравов чистоту и непосредственность сельской жизни, содействовал развитию пейзажной живописи.

Клод Жозеф Верне. Одним из известнейших художников, работавших в этом жанре, был Клод Жозеф Верне (1714—1789), развивавший в своих произведениях некоторые черты искусства Клода Лоррена. Его творческая деятельность началась в Италии, где он прожил семнадцать лет. Вернувшись в 1753 году во Францию, Верне быстро прославился своими морскими пейзажами, изображениями различных гаваней или мотивов итальянской природы («Вход в Палермский порт», 1769, Государственный Эрмитаж). К числу наиболее известных работ Верне принадлежит серия больших видовых пейзажей «Порты Франции», отличающихся значительной топографической точностью (1754—1765, Париж, Лувр и Морской музей). Верне стремится передать не только характер изображенной местности, но и особенности освещения, воздушную перспективу. Во многих, главным образом поздних произведениях художник пишет романтические мотивы — бури на море, кораблекрушения, ночные пейзажи с эффектами лунного света («Кораблекрушение», 1788, Государственный Эрмитаж). С годами, по мере роста его известности, у Верне, заваленного заказами, память и техника заменяют непосредственное наблюдение. Он повторяет одни и те же мотивы и приемы, порою становится трафаретным.

Гюбер Робер. Как «отличного живописца античных руин» характеризует Дени Дидро другого самого значительного пейзажиста второй половины 18 века—Гюбера Робера (1733—1808), картины которого были непременным украшением дворцовых зал и модных салонов не только во Франции, но и в других странах, в частности, в России.

На работах Робера сказалось влияние классицистических ландшафтов Клода Лоррена, а также творчества итальянского мастера руин Джованни Паоло Паннини, у которого он учился. Во время своего пребывания в Италии (1754—1765) Робер много рисует в Риме и его окрестностях и изучает храмы Пестума на юге страны.

Робер был изобретательным и продуктивным художником, одни и те же руины он мог каждый раз изображать по-разному. Обычно он не стремился к топографической точности, часто объединяя в пределах одной композиции разные архитектурные памятники и пейзажные мотивы, и при этом умея придать изображению декоративное единство и цельность («Развалины террасы в парке», около 1780, Государственный Эрмитаж). Классицистические по мотивам и стилю пейзажи Робера связаны и с

реалистическими тенденциями в искусстве его времени.

В них много живых наблюдений природы и современной жизни. В ряде картин античные мотивы сочетаются с современным бытом: па античных постройках сушится белье, под древними сводами резвятся дети («Вилла Мадама под Римом», 1760-е гг.; «Прачки в руинах», обе — Государственный Эрмитаж). Гюбер Робер обладает большим декоративным талантом: он умеет выбрать эффектную точку зрения, использовать игру света и тени для усиления впечатления, иногда дает три различных источника освещения, достигая этим приемом новизны и остроты выражения. Красочная гамма его картин гармонична, техника письма свободна и легка.

Во второй половине 18 века во французской живописи можно отметить развитие классицистических тенденций. В творчестве некоторых художников отчетливо сказывается изучение античного наследия, поиски более простых, ясных, строгих художественных решений. Это характерно, в частности, для **Жозефа Мари Вьена (1716—1809)**, воспитавшего целое поколение мастеров французского классицизма конца 18 — начала 19 века. Характерно, что классицистические черты проявляются и в некоторых работах Грёза, особенно в его исторической картине «Север и Каракалла» (1769, Париж, Лувр) и даже в композиции Фрагонара «Жрец Корезус жертвует собой ради спасения Каллирои» (Салон 1765, Париж, Лувр). Однако полного расцвета классицизм во французской живописи достигает лишь в годы, непосредственно предшествовавшие Великой французской революции, — в творчестве ученика Вьена Жака Луи Давида.

Графика

Из других видов искусств в 18 веке широчайшее распространение получила гравюра на меди. Большим спросом пользовались отлично выполненные с помощью резца и в технике офорта репродукционные тоновые листы, воспроизводившие прославленные живописные произведения наиболее известных художников.

Лучшими мастерами подобной репродукционной гравюры были **Пьер Эмбер Древе (1697—1739)**, **Жан Массар (1740—1822)** и многие другие. Они воспроизводили и широко популяризировали картины французских живописцев, начиная с Риго («Портрет Боссюэ» П.-Э. Древе, 1723) и кончая Грёзом («Разбитый кувшин» Ж. Массара).

Многие французские мастера, в том числе Ватто, Буше, Фрагонар, нередко и сами участвовали в репродуцировании своих произведений или занимались оригинальным офортом.

Своеобразными хроникерами парижской жизни 18 столетия выступила большая плеяда книжных иллюстраторов — «виньетистов», как их называли в ту пору. Это были отличные рисовальщики и граверы: **Гюбер Франсуа Гравело (1699—1773)**, **Шарль Доминик Жозеф Эйзен (1720— 1778)**, **Шарль Нико**

Кошен (1735—1760), Филипп Шоффар (1730—1809) и другие. Шоффар специализировался на создании остроумных заставок и концовок, фронтисписов. Над иллюстрациями работали: Гравело, особенно известный сценами из издания «Декамерона» Боккаччо (1757) и виньетками к произведениям Корнеля (1764); Эйзен, иллюстрировавший «Сказки» Лафонтена (1762), «Поцелуй» Дора (1760) и многие другие произведения. Все эти иллюстрации рассказывают о быте и нравах, о костюмах, о характере интерьеров, в них проявляется множество жизненных наблюдений, столь свойственных названным мастерам.

Многие из этих графиков помимо книжных виньеток создавали рисунки для пригласительных билетов, наброски для ювелиров, архитекторов, скульпторов, садоводов, бронзовщиков, геральдистов. Они выступали рисовальщиками празднеств, фейерверков, иллюминаций (Кошен).

Остроумными летописцами жизни той поры и выдающимися художниками книги были **Жан Мишель Моро Младший (1741 — 1814) и Огюстен де Сент-Обен (1736— 1807)**. В таких эстампах последнего, как «Прогулки па бульварах», «Концерт» (1773), «Костюмированный бал» (1773), награвированных Дюкло, проявляется удивительная топкость наблюдения, изысканность рисунка, мастерство передачи света, осуществленной тончайшей градацией тонов.

Стремление воспроизвести в гравюре наиболее точно живописные достоинства оригинала, в частности рисунка, приводит к изобретению «карандашной манеры», передающей характер работ карандашом, сангиной, пастелью. Выдающимися мастерами этой техники были **Жиль Демарто (1722—1776) и Луи Марен Бонне (1734— 1793)**. В своих эстампах они отлично воспроизводили рисунки Буше, Гюэ и других художников; широкой известностью пользовались и их учебные образцы для рисования.

Во второй половине 18 века развивались и иные сложные гравюрные техники, где штрих все больше заменялся тоном: пунктир, лавис, акватинта, меццо-тинто, пли черная манера, и другие. Широкое распространение получает и цветная гравюра, в которой работают такие мастера, как **Франсуа Жанине (1752—1813), Шарль Мельхиор Цекурти (1753—1820) и особенно Луи Филибер Дебюкур (1755—1832)**. В своих цветных эстампах, отпечатанных с нескольких досок (будь то репродукционная или оригинальная гравюра), они выступают проницательными наблюдателями нравов современного им общества. Граверы умели достичь замечательной изощренности колористических нюансов, глубины и мягкости полутонов.

Скульптура

В первой половине 18 века французские скульпторы решали в целом те же, преимущественно декоративные задачи, что и в 17 столетии. Однако в связи с изменением вкусов и запросов заказчиков, с общей стилистической эволюцией

архитектуры и искусства меняются и характер тематики, и художественные приемы. Широкое распространение получают, как и в живописи, мифологические и аллегорические сюжеты, дающие скульпторам возможность изображать обнаженное, главным образом женское и детское тело. Эта тематика преобладает и в мелкой пластике, получающей в 18 веке большое развитие. Художественное решение определяется стремлением к грации, изяществу форм. Даже статуи королей теряют былую торжественность и величие. Поиски утонченности и динамики лежат в основе композиционного решения почти всех скульптур. Моделировка становится мягкой, с рафинированным мастерством передаются тончайшие переходы светотени, в обработке поверхности пластическое начало нередко уступает место живописному. Все это приводит к тому, что многие скульптуры теряют монументальность, приобретая более камерный характер.

Скульптурный портрет получает заметное развитие, однако в первой половине столетия можно назвать немного значительных произведений этого жанра. В придворных портретах преобладают внешне декоративные искания и характеристика лиц теряет свою остроту.

Гийом Кусту. Самым крупным французским скульптором первой половины 18 века был Гийом Кусту (1677—1746), племянник и ученик Куазевокса, во многом развивавший традиции его искусства. Изваянная им фигура королевы Марии Лещинской в виде Юноны (1730—1731, Париж, Лувр) говорит о новом направлении в искусстве. В чертах лица передано портретное сходство, одежды свободно развеваются, обнажая ногу до половины бедра. Такое изображение королевы при Людовике XIV было бы недопустимо. Мария Лещинская дана в быстром движении, что идет вразрез с той строгой торжественностью, которой отличались до этих пор изображения королевской семьи Франции.

В конце жизни Кусту создал две знаменитые группы укротителей коней (1740—1745) для увеселительного замка Марли. В настоящее время эти группы, известные под названием «Кони Марли», перенесены в Париж и установлены на площади Согласия у начала проспекта Елисейских полей. В них великолепно передано движение — порыв коней и усилие сдерживающих их людей, они выразительны по силуэту, динамичному и достаточно сложному.

Цельность общего пластического решения этих групп, энергичная и четкая лепка форм свидетельствуют о новых стилистических тенденциях, которые получают свое полное развитие в скульптуре середины и второй половины столетия.

Гийом Кусту был прекрасным портретистом. Лучший его портрет — терракотовый бюст брата, тоже скульптора, Николя Кусту (ок. 1715, Париж, Лувр) обнаруживает острое чувство индивидуального характера. Своей живостью, эмоциональностью и жизненной убедительностью он предвосхищает портреты Гудона.

Вторым мастером, имя которого следует упомянуть, был **Жан-Батист**

Лемуан (1704—1778) — характерный представитель рококо в пластике. Он создал большое количество памятников, скульптурных групп и портретных бюстов. Из них пользовался особой известностью памятник Людовику XV (1731 —1741, Бордо; разрушен во время революции). В работах Лемуана искания монументальности и торжественного величия, характерные для скульптуры 17 века, сменяются стремлением к легкости, изяществу, динамике форм, а в обработке материала сказываются живописные тенденции. Лемуан был талантливым декоратором. Вместе с другими мастерами он участвовал в создании пластического декора интерьеров отеля Субиз.

В середине 18 века в развитии французской скульптуры проявляются новые тенденции. В творчестве многих скульпторов можно отметить поиски более ясных и простых решений. Все большее значение приобретает в этой связи изучение аптических памятников, стремление использовать достижения классического искусства. В то же время в работах ряда крупных мастеров французской пластики усиливаются реалистические искания, элементы живого наблюдения природы.

Жан-Батист Пигаль. Все эти черты характеризуют творчество многих крупных скульпторов середины и второй половины 18 века, в частности **Жана-Батиста Пигалья (1714—1785)**, ученика Лемуана.

Непосредственность восприятия природы и смелые реалистические искания создали Пигалю популярность в кругу энциклопедистов. Дидро подчеркивает, что Пигаль «с помощью практики научился изображать природу, изображать ее правдиво, горячо, сильно». Наиболее значительным произведением Пигалья была выполненная в 1744 году статуя Меркурия (Париж, Лувр). В изображении бога внесены жанровый мотив: Меркурий задержался на минуту в своем полете, чтобы завязать сандалию. Его фигура монументальна, и вместе с тем ей свойственны естественность и живость. В ее пластическом решении сказываются внимательное изучение природы, прекрасное знание анатомии.

С высоким мастерством передано сложное движение. Пигаль прекрасно владеет материалом. Напряженная пластика стройного сильного тела передана обобщенно и уверенно. Меркурий Пигалья — бесспорно, одна из лучших обнаженных фигур в европейской скульптуре 18 века.

В некоторых других работах Пигалья, например в гробнице Морица Саксонского в Страсбурге (1753—1776, церковь Сен Тома), ведущее значение приобретают декоративные тенденции. Пигаль создает пышную барочную композицию, не лишенную театральных эффектов. Проще и строже решена гробница д'Аркура (1770-е гг., собор Парижской богородицы), в ней сказывается усиление классицистических черт, характерных для французской скульптуры второй половины 18 века.

Реалистические черты особенно сильны в портретах Пигалья — автопортрете (1780, ил., 248 Париж, Лувр) и в мраморной статуе сидящего Вольтера (1776, там же). Пигаль

изобразил его обнаженным, следуя принципам античной героизации. При этом он с беспощадной правдивостью передал иссохшее старческое тело Вольтера, его худое лицо, ввалившиеся глаза. Однако в напряженной позе, в поднятой голове, в цепком взгляде философа мастер сумел выразить волевой характер и активность его духовной жизни.

Пигаль имел много учеников и оказал значительное влияние на ряд скульпторов второй половины 18 века. Он был также учителем некоторых русских скульпторов, в частности, Федота Шубина.

Этьен Морис Фальконе. К тому же поколению принадлежит Этьен Морис Фальконе (1716—1791). Он был учеником Лемуана, но испытал влияние более близкого ему по духу Пюже, искусством которого всегда восхищался. Влияние Пюже, впрочем, вполне своеобразно преломленное, обнаруживает ранняя работа Фальконе — «Милон Кротонский» (около 1754, Париж, Лувр) — драматичная, исполненная динамики и напряженности, в которой он проявил себя темпераментным мастером, способным выразить сложное эмоциональное содержание в энергичных и резких пластических формах. Однако в последующие годы Фальконе не имел возможности проявить эти стороны своего дарования, его творчество развивалось в русле господствующего «галантного» вкуса. Характерными примерами такого рода работ могут служить статуи «Грозящий амур» (1755—1757, Государственный Эрмитаж) и «Купальщица» (1757, там же). Очертания фигуры купальщицы плавны и текучи, мягко моделированы формы ее гибкого тела, юное личико обрамлено простой прической. Перед нами не античная статуя, а несколько идеализированная изящная парижанка 18 века.

В 1757 году Фальконе был назначен руководителем Севрской фарфоровой мануфактуры. В течение десяти лет он выполнял модели для мелкой пластики из бисквита (неглазурованного фарфора) — преимущественно женские фигуры или группы мифологического содержания. Их изысканность и утонченное очарование свидетельствуют об очень свободном преломлении классицистических тенденций.

Фальконе не следовал принципам винкельмановского классицизма, возражая против безоговорочного подражания античности. С другой стороны, он протестовал и против передачи только «холодного сходства». Достойной целью скульптора Фальконе считал создание образцов добродетели. Возможность решить такую задачу ему представилась, когда в 1766 году, по рекомендации Дидро, он получил приглашение приехать в Россию, чтобы создать конную статую Петра I.

Двенадцать лет скульптор пробыл в России, работая над этим монументом. Здесь он сумел отказаться от камерного решения художественных задач и поднялся до создания подлинно монументального произведения.

В своем письме к Дидро (1777) Фальконе пишет, что он не трактует Петра «...ни как великого полководца, ни как победителя... Гораздо выше личность создателя, законодателя, благодетеля своей страны. Природа и люди противопоставляли ему

самые отпугивающие трудности. Силой упорства своего гения он преодолел их».

Верно решить эту задачу мог только крупный художник, умевший понять историческое развитие той страны, в которую он приехал. Несмотря на придворные интриги, тормозившие его работу, Фальконе полностью осуществил свой замысел. Памятник был установлен в 1782 году, уже после его отъезда на родину.

Выразителем вкусов и настроений, господствовавших в аристократических кругах, был во второй половине 18 века **Огюстен Пажу (1730—1809)**, работавший, главным образом, в декоративной пластике.

Одним из его лучших произведений является «Покинутая Психея» (1783—1790, Париж, Лувр). Текучий контур, мягко моделированные формы характеризуют эту фигуру. Пажу принадлежала модель для фарфоровой группы, изображающая королеву Марию-Антуанетту почти обнаженной. Он исполнил и ряд портретных бюстов, в частности, бюст фаворитки Людовика XV мадам Дюбарри (1773, Париж, Лувр). Пажу изобразил мадам Дюбарри в фантастическом костюме, с прической, модной при дворе в конце царствования Людовика XV. Хотя в лице и переданы индивидуальные черты, но в общем облике, в повороте головы, в костюме сказывается стремление идеализировать модель.

Клод Мишель, прозванный Клодионом (1738—1814), работал преимущественно в области мелкой пластики и охотно употреблял глину как материал. Он создал много моделей для Севрской мануфактуры. Выполненные им обнаженные фигурки носят названия то нимф, то вакханок. Как и женские образы Фальконе и Пажу, они отличаются жанровым характером. Их фигуры изящны, юные лица далеки от классического типа красоты. В работах Клодиона своеобразно сочетаются непосредственность и кокетливая грация, живость и утонченность («Речная нимфа», Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина).

Жан Антуан Гудон. Крупнейшим скульптором второй половины 18 века был Жан Антуан Гудон (1741—1828). Именно с его творчеством связаны самые яркие достижения реализма во французской пластике 18 столетия. Сын привратника Королевской школы покровительствуемых учеников, в которой работали стипендиаты Французской Академии художеств, получившие право на поездку в Рим, Гудон с детских лет стал посещать мастерские и проявил большую одаренность в скульптуре. Двенадцати лет он был принят в Академию художеств, где его руководителями были Пигаль и Слодц, а в 1764—1768 годах работал в Риме в качестве стипендиата Академии. В Италии он изучает античную скульптуру, увлекается творчеством Бернини, однако уже в работах римского периода проявляется стремление Гудона следовать не произведениям старых мастеров, а прежде всего натуре. С особенной настойчивостью занимается он в эти годы изучением пластической анатомии и в 1767 году на основе тщательных натуральных штудий создает «Экорше» — фигуру человека с обнаженными мускулами (гипсовый оригинал — Париж, Школа изобразительных искусств), по которой учились и до сих пор учатся многие поколения художников.

Исполненная им в Риме статуя св. Бруно для церкви Санта Мария дельи Анджели (1766—1767) обратила на себя внимание критики своей простотой и строгостью, яркостью индивидуальной характеристики.

По возвращении во Францию Гудон быстро добился успеха. Уже в начале 1770-х годов он пользовался известностью не только на родине, но и за границей.

Он исполняет разнообразные монументальные и декоративные скульптуры. Среди тех, которые сохранились до нашего времени, особенно интересна статуя Дианы (1780, мрамор, Лиссабон, Музей Гюльбенкиана). Как и Меркурии Пигаля, она может служить примером живого творческого осмысления античного наследия. Несмотря на совершенство форм, фигура Дианы не повторяет классические образцы, она поражает жизненностью трактовки и совершенно лишена академической холодности и сухости.

Но главным образом Гудон посвящает себя портрету, в котором он достиг самых больших высот. Его резец увековечил многих выдающихся людей того времени — философов, ученых, политических деятелей. Прогрессивная критика приветствовала в лице Гудона портретиста передовой Франции, воплотившего в своих произведениях богатство духовной жизни, интеллектуальную значительность изображаемых людей. Создание этих работ было выражением его представления о высокой гражданственной миссии художника.

В конце своей долгой жизни скульптор писал: «Одним из прекраснейших свойств столь трудного искусства ваяния является возможность сохранить во всей подлинности черты и сделать почти нетленными образы людей, которые создали славу или благоденствие своей родины».

Еще современники отмечали поразительное разнообразие портретов Гудона.

Он изображает людей всех возрастов, типов, характеров, умеет передать общественное положение человека, склад его ума.

Вместе с тем он прекрасно улавливает в портрете мгновенное выражение, улыбку, беглый взгляд. Для того чтобы передать живость взгляда, скульптор прибегает в своих работах к особой трактовке глаза: сильно углубляя зрачок, он оставляет в его верхней части кусочек мрамора, создающий впечатление блика, сверкающего на темной поверхности зрачка. «Во взгляде он разгадывал душу», — говорил о Гудоне Роден.

К числу прославленных портретов Гудона принадлежат портреты Дидро (1771, Париж, Лувр), Бюффона (1782, Государственный Эрмитаж), Мирабо (1800, Версаль, Королевский дворец), портрет жены (около 1787, Париж, Лувр), многочисленные портреты Руссо и Вольтера. Ряд работ был исполнен им по заказу Екатерины II, в частности, мраморная статуя Вольтера (1781, Государственный Эрмитаж; другой экземпляр — Париж, Театр французской комедии). Вольтер изображен сидящим в кресле. С необычайной выразительностью переданы его подвижное лицо, острый взгляд, ироническая улыбка. Несмотря на то, что Гудон, отдавая дань моде, изобразил

Вольтера с консульской повязкой на голове, этот портрет совершенно лишен идеализации и далек от подражания античным образцам. Перед нами сухой и болезненный старик; он сидит, сильно подавшись вперед, руки его впились в подлокотники кресла. Но старческой немощи тела противостоит огромная сила духа, которую с поразительной яркостью сумел воплотить художник. Помимо статуи Вольтера Гудон исполнил для русских заказчиков большое число других работ, находящихся ныне в музеях России.

Ряд портретов был создан им и для Соединенных Штатов Америки, где в то время закончилась война за независимость, вызывавшая симпатии передовой общественности Франции. В 1785 году Гудон совершил трудное по тем временам путешествие за океан, чтобы иметь возможность работать с натуры над памятником президенту США Вашингтону (1786— 1795(?), подписан «1788», Ричмонд, штат Виргиния, Капитолий). Новаторским был самый замысел этого памятника. Гудон отказывается от классицистической идеализации, в то время характерной для подобных монументов. Вашингтон изображен в современной одежде — генеральском мундире, его лицо портретно, поза свободна и лишена эффектности. В то же время в образе этого выдающегося государственного деятеля подчеркнуты уверенность, спокойное достоинство. Наряду с памятником Вашингтону Гудон выполнил портреты Франклина, Джефферсона, адмирала Джонсона, французского генерала Лафайета, принимавшего участие в войне.

В период революции и империи Наполеона Гудон продолжает работать как портретист и пополняет созданную им галерею выдающихся деятелей Франции. Однако в поздних его работах меньше непосредственности и жизненности, в них сказывается влияние утвердившегося в то время во французской скульптуре холодного классицизма. В ряде поздних портретов Гудона появляется отвлеченная идеализация, они уже не отличаются той правдивостью и интенсивностью выражения, которые присущи лучшим его работам, созданным в годы революционного подъема («Портрет Александра I», Салон 1814 года, Государственный Эрмитаж). Последние десятилетия своей жизни Гудон посвятил, в основном, преподавательской деятельности в Школе изящных искусств.

Декоративно-прикладное искусство

На рубеже 17—18 веков в прикладном искусстве торжественный стиль времени правления Людовика XIV постепенно сменяется динамичным и грациозным стилем рококо. Богатый, но уравновешенный и симметричный декор второй половины 17 века, нашедший отражение во всех отраслях прикладного искусства, уже в конце столетия облегчается. Массивные величественные формы, в которых преобладали прямые плоскости, сменяются пластически выпуклыми. Центральным мотивом каждой орнаментальной композиции становится раковина, так же как и имеющие бесконечное количество вариантов динамичные завитки, напоминающие прихотливые контуры набегающей на берег волны.

Характерную черту в капризный, изысканный стиль рококо внес интерес ко всему экзотическому — заморским диковинкам и произведениям искусства стран Востока. Необычные для европейцев очертания китайских пагод, изображения редкостных растений и животных, сценки из китайской жизни, своеобразно интерпретированные европейскими мастерами, становятся излюбленными в творчестве художников-орнаменталистов 18 века и широко используются мастерами прикладного искусства.

Стиль рококо складывается постепенно. Если в конце 17 века в творчестве архитектора Робера де Котта (1656—1735) уже заметно появление новых черт, так же как и в декоративных фантазиях Жана Берена (1674—1726), легких и ажурных, но сохраняющих строгую симметрию, то орнаментальные рисунки **Клода Жилло (1673—1722)** и Антуана Ватто, более свободные и динамичные, уже явственно создают основу нового стиля. Окончательно побеждает орнамент рокайль после 1725 года, и хотя некоторые отголоски орнаментальных мотивов предыдущего столетия встречаются до середины 18 века, наивысший расцвет стиля рококо в прикладном искусстве наступает в 1730—1750-е годы. В дальнейшем капризные причудливые формы рокайля были вытеснены строгими и логичными формами классицизма.

Эволюция и смена художественных стилей, происходившая в 18 веке, отразилась во всех областях декоративно-прикладного искусства и, в частности, в оформлении интерьера.

Отделка комнат, небольших по размеру, отличается изяществом, жизнерадостной праздничностью. Украшенные лепным декором и росписью плафоны сменяются белыми потолками. На плавно закругленных карнизах располагаются прихотливые резные золоченые завитки и гирлянды. Стены покрываются деревянной облицовкой, расчлененной на отдельные плоскости, обрамленные тонким резным орнаментом. Над дверями укрепляются живописные панно, так называемые десюдепорты.

В период формирования классицизма в планировке интерьера и основных приемах декора изменений не произошло. Сохраняется резная облицовка стен, но потолок чаще украшается живописным плафоном, а главное — в орнаменте резьбы преобладают прямые линии, завитков рокайля становится меньше, характер росписи и узоры обивочных тканей становятся строже, спокойнее. Излюбленными мотивами являются связки военных трофеев, атрибуты земледелия, искусства, античные, помпейские сюжеты.

Одной из ведущих отраслей прикладного искусства Франции 18 века, наиболее полно и ярко отразившей развитие художественных стилей, становится мебельное производство. Эволюция мебели определяется прежде всего изменением стиля интерьера и желанием сделать мебель более удобной и разнообразной. Уже в начале столетия ее размеры уменьшаются, формы утрачивают величественность, приобретают динамичность. Стенки комодов, шкафов и других видов мебели получают изгиб, ножки выгибаются и плавно переходят к корпусу. Поверхность мебели покрывалась набором с геометрическим или растительным узором из палисандрового, розового, амарантового,

лимонного дерева. Из местных сортов древесины употреблялись орех, груша, клен. Любовь к экзотике проявлялась в распространении для облицовки мебели китайских и японских лаков. Большое место в украшении мебели занимают орнаментальные накладки из золоченой бронзы.

Окончательное признание получает комод. Письменный стол-бюро также является обязательным компонентом обстановки. С середины века входят в употребление шкафы-секретеры с образующей стол откидной доской и цилиндрические бюро. Разнообразие форм ярче всего сказалось в появлении множества небольших по размеру столиков — кофейных, рабочих, туалетных, предназначенных для разных игр, а также всевозможных кресел, кушеток, диванов, шезлонгов, разных по типу кроватей. Не менее распространенной мебелью остается резной стол-консоль.

В мебельном искусстве Франции этого периода прославилось много замечательных чернотеревцев-столяров. До 1732 года работает **А.-Ш. Буль**. Наряду с мебелью, облицованной черепахой и медью, он создает уже фанерованные палисандровым деревом комоды. Их корпус приобретает изгиб, ножки пластично выгибаются. По контурам выдвижных ящиков располагаются бронзовые накладки. Наряду с обычными для Буля орнаментальными мотивами появляются изображения раковины.

Эти первые признаки стиля рококо были развиты такими мастерами первой половины и середины 18 века, как **Шарль Крессан, (1685—1758), Антуан Робер Годре (1680—1751), Жан Франсуа Эбен (1721 —1763)** и многие другие.

Во второй четверти столетия формы мебели приобретают еще большую пластичность, а орнамент бронзовых накладок отличается необыкновенной свободой и динамичностью. Растительные мотивы все больше вытесняются асимметричными завитками рокайль. Период наиболее крайних проявлений стиля рокайль длится во Франции недолго, в отличие от Германии и Италии, где мебель рококо бытовала гораздо дольше.

Кресла, стулья, столы и консоли, нефанерованные, исполнявшиеся из цельного дерева, претерпевают ту же эволюцию, что и фанерованная мебель. Их размеры уменьшаются, спинки становятся ниже, сиденья шире, ножки изгибаются, плавно переходя в раму, перекладины между ними исчезают. Ножки, рамы, сиденья и спинки, подлокотники украшаются тонкой орнаментальной резьбой. Деревянные части нередко покрываются позолотой или краской. Кресла и диваны первой половины и середины 18 века отмечены характерными особенностями стиля рококо — грациозной пластичностью контуров, прихотливостью форм. Но при всей их кажущейся хрупкости, они очень удобны, а конструкция их обладает большим запасом прочности.

В начале 1760-х годов становится заметным отказ от крайностей стиля рококо. Плавный изгиб остается только на ножках мебели — комодов, столов, бюро, секретеров, а корпус приобретает уже прямые очертания. Меняется и декор — наборный орнамент еще сохраняет растительные мотивы, но на бронзовых накладках,

подчеркивающих своим расположением конструктивную основу мебели, рокайль сменяется более строгими античными орнаментами — гирляндами лавровых листьев, бараньими масками, розетками и меандром. Ведущими мастерами этого периода были **Рене Дюбуа (1737 — 1799)**, **Жан Анри Ризенер (1734—1806)** и другие. К началу 1770-х годов они создают мебель, отмеченную чертами сложившегося классицизма. Вещи этого периода окончательно приобретают прямые контуры, в орнаменте утверждаются античные мотивы, во всем господствует строгая симметрия. Сплошная фанеровка вытесняет наборную работу. Большие гладкие плоскости обрамляются тонкой обводкой из золоченой бронзы, контрастно подчеркивающей естественную красоту древесины. В моду опять входит черное дерево, не употреблявшееся в период господства рококо, и все чаще применяется красное дерево. Некоторая сухость, свойственная классицизму, в это время еще смягчалась элементами орнамента, сохранившимися от предыдущего стиля, — изображением перевязанных бантами гирлянд, корзин с цветами, связками пасторальных атрибутов. Кроме накладок из золоченой бронзы, отличавшихся топким ювелирным исполнением, мебель нередко украшалась пластинками из фарфора. К концу 1780-х годов формы мебели становятся еще строже, а орнамент — лаконичнее и суше. В период революции стиль мебели не меняется, но к античному орнаменту прибавляется изображение революционных эмблем.

Для шпалерного ткачества 18 век оказался малоблагоприятным периодом. Более интимный характер интерьера, появление новых приемов декорировки стен — облицовки деревянными панелями, украшенными орнаментальной резьбой, — меняли место и роль шпалер в убранстве помещений.

Стремлением найти новый тип шпалер, сочетающийся со стилем отделки помещений, можно объяснить появление серий, получивших общее наименование «алентуров» (в переводе означает — обрамление). На узорном фоне, напоминающем камчатную ткань, помещалась сюжетная композиция в обрамлении, имитирующем золоченую раму. Вокруг этого центрального сюжета находили место всевозможные орнаментальные детали — гирлянды цветов, резвящиеся амуры и птицы, связки трофеев. Первыми шпалерами-алентурами были ковры из серии «Дон-Кихот», ткавшиеся на Мануфактуре Гобеленов по картонам, исполненным в 1714 году **Шарлем Антуаном Куапелем (1694—1752)**.

Наряду со шпалерами-алентурами продолжали исполняться и многофигурные композиции на религиозные, пасторальные и мифологические темы. Особого внимания заслуживают серии по картонам Жана Франсуа де Труа (1679—1752) «История Эсфири» (1737—1740) и «История Язона» (1743—1746). Несмотря на внешнюю декоративность и грандиозные размеры, они коренным образом отличаются от степных ковров 17 века, в которых сохранялись декоративные принципы композиции: лаконизм и обобщенность цветового решения. Художники-картоньеры 18 века утрачивают это качество, и их шпалеры являются, по существу, копией живописного произведения, тканой картиной, а не степным ковром.

Успехи химической промышленности вызвали появление искусственных красителей, и если раньше ткач пользовался двумя-тремя десятками цветов, то теперь в его распоряжении были сотни оттенков, позволявшие получить тончайшие красочные переходы. Сходство шпалер с картинами подчеркивалось бордюрами, имитирующими широкие золоченые рамы. В 18 веке Франция становится основным центром производства шпалер, так как брюссельские мастера к этому времени постепенно сокращают объем производства.

Франция сохраняет свою ведущую роль и в области шелкового ткачества и вышивки. Однако и здесь меняется характер орнаментации. Узоры в первой половине столетия сохраняют еще некоторые черты барокко — преобладают крупные цветы, плоды и листья. Но постепенно узор становится динамичнее, цветы и листья уменьшаются в размере, переплетаются с изображениями птиц, с извивающимися узорными полосами, причем последние нередко имитируют рисунок кружев и даже мех. Красочная гамма, достаточно интенсивная, отличается гармоничностью, в ней преобладают светлые тона (Ткань Лассаля, Государственный Эрмитаж) .

В 1760-х годах в шелковом ткачестве под влиянием формирующегося классицизма узоры эволюционируют в сторону большей строгости. Динамичное расположение гнрлянд исчезает, цветы становятся мельче, полосы выпрямляются. Появляется изображение пасторальных атрибутов и мотивы античных орнаментов.

Одной из наиболее процветающих отраслей в 18 веке является серебряных дел мастерство. Из серебра изготавливалась разнообразнейшая посуда, туалетные приборы, жирандоли, подсвечники, большие настольные украшения. В начале века формы этих вещей сохраняют связь с изделиями конца 17 века, но к середине 18 столетия появляется свойственная стилю рококо пластичность, изгибы контуров отличаются мягкостью, динамичные завитки рокайлей тонко и продуманно согласуются с поверхностью изделия.

Ни одна страна в 18 веке не могла соперничать с Францией по совершенству изделий из золоченой бронзы, оказавшейся подходящим материалом для выражения самых смелых замыслов художников- орнаменталистов. Из бронзы исполнялись канделябры, бра, люстры, каминные таганы, настенные и настольные часы, а также орнаментальные накладки для мебели. Канделябры и настенные бра, представлявшие собой причудливый завиток, нередко полнее, чем какое бы то ни было другое произведение искусства, выявляли все особенности стиля рококо. Не менее типичной и прихотливой бывала и композиция настольных и каминных часов. Крупнейшими бронзовщиками первой половины и середины столетия были **Жан Жак и Филипп Каффиери (1673—1755; 1634—1716)**, мастера итальянского происхождения, работавшие во Франции. Превосходным образцом бронзовых изделий середины 18 века являются часы, выполненные Каффиери, которые находятся ныне в Екатерининском дворце в Пушкине. Созданные в период наивысшего расцвета стиля рококо, они отразили вместе с тем влияние итальянского искусства, типичное для работ этих мастеров, авторство которых часто нельзя разграничить.

Крупнейшим бронзовщиком-чеканщиком второй половины 18 века был **Пьер Гутьер (1732—1812/14)**. Его работы, в которых находят выражение черты классицизма, отличаются виртуозным мастерством. Гутьер с равным искусством моделирует цветы, фрукты, животных, обнаженные человеческие фигуры. Отливка обрабатывалась им с ювелирной тщательностью, и на поверхности рельефов можно видеть тончайшие эффекты светотени. Гутьер считается изобретателем матовой позолоты, чрезвычайно обогатившей возможности бронзы.

18 век явился временем возникновения и расцвета совершенно новой для Западной Европы отрасли керамики — фарфора. Первые образцы фарфора попали в «Западную Европу из Китая еще в 13 веке. Красота и совершенство этого керамического материала покорили европейцев. К разгадке китайского секрета, хранившегося в строгой тайне, пришли только в начале 18 столетия немецкие керамисты Чирнгауз и Бётгер. В 1709 году в Мейсене была открыта первая в Европе мануфактура твердого фарфора. Несколько иначе сложилась история фарфорового производства во Франции. Уже за четыре десятилетия до основания Мейсенской мануфактуры французские керамисты, ошибочно считая, что им удалось разгадать секрет производства настоящего фарфора, получили массу, похожую внешним видом на фарфор. В ее состав входили кварцевый песок, квасцы, сода, морская соль, селитра, гипс. Полученный в результате обжига сплав (фритта) перемалывался и смешивался с мелом. Для пластичности прибавлялось зеленое мыло. Вещи изготовлялись в формах и лишь после просушки могли быть обработаны на гончарном круге. Французский искусственный фарфор по твердости не отличался от настоящего, но обладал большей легкоплавкостью и не выдерживал высоких температур при обжиге, его глазурь легко поддавалась повреждениям. Поэтому французский фарфор получил название мягкого. Но этот материал имел и ряд бесспорных художественных достоинств. Изделия из мягкого фарфора — белого цвета с плотным, мелкозернистым просвечивающим черепком, покрыты блестящей глазурью. Способность последней сплавляться при обжиге с красками, сообщая им глубину и яркость тона, давала возможность добиваться в росписи разнообразных чистых тонов. Первые фабрики мягкого фарфора были основаны в Руане (1673) и в Сен Клу (1678), но самой значительной стала мануфактура, основанная в 1745 году в Венсене, получившая затем звание королевской и в 1756 году переведенная в Севр.

Славу севрскому фарфору создали посуда и декоративные сосуды с цветным фоном и живописью в «резервах» — оставшихся незакрашенными медальонах, окруженных золоченым орнаментом. Позолота была одной из основных привилегий королевской мануфактуры и отличалась виртуозностью исполнения. Наряду с глубоким синим, бирюзовым, розовым, лимонно-желтым, различных оттенков зеленого фонами появляются и разные узорные фоны — так называемый «глаз куропатки» и червчатый («Зеленый сервиз», Севр, 1756, Государственный Эрмитаж).

С 1772 года на Севрской мануфактуре, не прекращая производства мягкого фарфора, налаживается изготовление твердого фарфора. Это совпадает с появлением элементов классицизма в формах и декоре изделий. Одним из наиболее характерных

произведений Севрской мануфактуры этого периода является заказанный в 1778 году Екатериной II знаменитый «Голубой сервиз» с медальонами, имитирующими античные камеи (Государственный Эрмитаж). Формы его и орнамент более строгие, хотя окончательное утверждение классицизма происходит лишь в середине 80-х годов 18 века.

На Севрской мануфактуре производилась также и фарфоровая пластика. Легкоплавкость глазури, искажающая форму, вызывает распространение после 1752 года неглазурованной, так называемой бисквитной пластики. Большую роль в создании стиля французской фарфоровой пластики играл художник Франсуа Буше. По его рисункам исполнялись модели фигур и групп сначала парижскими скульпторами, в том числе **Луи Феликсом Ля Рю (1731—1765), Жан-Батистом Деферне (1729—1783)**, а затем Этьеном Морисом Фальконе. Фальконе внес в фарфоровую пластику элементы классицизма, но в то же время и тонкую передачу натуры. После отъезда Фальконе в Россию эти традиции были продолжены сменившими его на посту руководителя скульптурной мастерской художником Жан-Жаком Башелье (1724—1805), а позже скульптором Луи Симоном Буазо (1743—1809). В первых своих произведениях он подражал Фальконе, но постепенно его все больше начинают интересовать сюжеты, отражающие события придворной жизни. Он моделирует большие группы мифологического и аллегорического содержания, перегруженные деталями, насыщенные излишней чувствительностью или торжественностью («Венера и Грации, венчающие Красоту», бисквит, 1775, Государственный Эрмитаж). Наряду с подобными композициями все чаще появляется фарфоровая пластика бытового содержания. Но, несмотря на разнообразие продукции севрской мануфактуры в этот период, все заметнее чувствуются признаки художественного упадка.

Влияние французской культуры и искусства, в том числе и прикладного, на художественную жизнь стран Западной Европы в 18 веке достигает своего апогея.

Почти все европейские монархи стремятся создать у себя в стране резиденцию, подобную Версалию, что с большим или меньшим успехом способствует развитию разнообразных художественных ремесел. Значительную роль в формировании прикладного искусства европейских стран играют изделия, вывозившиеся из Франции. Иностранцы ремесленники также приезжают учиться у прославленных французских мастеров. Рисунки и гравюры французских художников-орнаменталистов влияют на развитие форм и декора различных видов прикладного искусства многих других европейских стран.

Крупнейшие французские архитекторы, скульпторы, художники, а также известные мастера прикладного искусства, подолгу работают за рубежом. Несмотря на то, что их произведения неизбежно воплощают некоторые особенности, свойственные культуре и эстетическим нормам народа, для которого им приходится работать, французские мастера, способствуя формированию художественного стиля этого периода во всех странах Европы, в то же время являются проводниками многих черт именно

французской культуры.