

Своеобразие яркого вклада, которое внесло европейское искусство 18 века в историю мировой художественной культуры, определяется в основном тем, что этот период был последним историческим этапом длительной переходной от феодализма к капитализму эпохи. В 17 веке ранние буржуазные революции привели к победе только в двух странах. В большинстве стран Европы был сохранен в измененном виде старый порядок. Основное содержание исторического процесса в Европе 18 в. состояло в подготовке перехода к промышленному капитализму, к утверждению господства классических форм развитого буржуазно-капиталистического общества и его культуры. В Англии промышленная революция — переход к машинной капиталистической индустрии — развернулась уже в течение этого столетия. Наиболее полно и последовательно подготовка и обоснование идеалов буржуазной революции осуществлялись во Франции. Французская революция была классической буржуазной революцией, поднявшей на борьбу самые широкие народные массы. В ходе ее развития беспощадно и последовательно ликвидировались феодальные порядки.

В отличие от ранних буржуазных революций 16—17 вв. французская революция освободилась от религиозной оболочки в выражении своих политических и социальных идеалов. Открытое и страстное разоблачение с «позиций разума» и «всеобщего народного блага» противоестественности господствовавших социальных отношений явилось новой типичной особенностью французской буржуазной революции.

Основная тенденция социального и идейного развития Европы в 18 веке проявила себя в разных странах неравномерно и, конечно, в национально своеобразных, конкретно-исторических формах. Однако сколь бы ни были значительны такие различия в исторической и культурной эволюции отдельных стран, основные ведущие черты общности заключались в кризисе старого феодального порядка, его идеологии и в формировании и утверждении прогрессивной идеологии просветителей. 18 век — век «разума», век философов, социологов, экономистов.

В этом столетии расцветает материалистическая философия деятелей французского и английского просвещения. Одновременно в Германии складывается школа классической немецкой идеалистической философии (Кант, Фихте). В Италии Джованни Баттиста Вико осуществляет первые опыты внесения диалектического метода в философию нового времени. В Англии (Адам Смит) и во Франции (физиократы) закладываются основы политэкономии как научной дисциплины. Естественные науки, все более связываемые с производством, с техникой, получают ускоренное развитие. Трудом Ломоносова и Лавуазье закладываются основы химии как современной науки. Создаются новые машины, подготовляющие переход к индустриальному веку. Утверждается могущество разума, широкое распространение получает критика сословных предрассудков и церковного обскурантизма представителей старой идеологии.

Большое значение приобретает обмен между странами философскими, научными, эстетическими идеями. Широта и интенсивность культурных взаимодействий, обмен творческими достижениями, обычай переездов художников, зодчих, музыкантов из одной страны в другую еще усилились по сравнению с 17 веком.

Так, венецианский мастер Тьеполо работает не только у себя на родине, но и привлекается к созданию монументальных росписей в Германии и Испании. Скульптор Фальконе, многие другие французские и итальянские мастера подолгу живут в России. Шведский портретист Рослин много работает во Франции и России. Широкое распространение французского языка, ставшего языком международного общения просвещенных слоев общества, относительное расширение круга образованных лиц, в частности сложение в большинстве стран интеллигенции, представляющей интересы непривилегированных классов (главным образом городской буржуазии), способствовали более широкому представлению о единстве культуры человеческого общества.

Новые условия общественной и идейной жизни определяют сложение нового большого этапа в истории 'художественной культуры. В 18 веке берет начало процесс решительного изменения в соотношении видов и жанров искусства, получивший свое завершение в следующем столетии. По сравнению с предшествующими эпохами возрастает удельный вес литературы и музыки, достигающих той ступени художественной зрелости, которую живопись обрела уже в 16—17 вв. Литература и музыка постепенно начинают приобретать значение ведущих видов искусства. Так как специфические возможности художественного языка этих форм художественного творчества наиболее непосредственно соответствовали основным эстетическим запросам времени, музыка и литература, дополняя друг друга, удовлетворяли потребности времени в эстетическом осознании жизни, в ее движении и становлении. В прозаической литературе находит свое воплощение стремление показать судьбу отдельного человека в ее сложном развитии во времени, в ее подчас запутанных и лишенных пластической наглядности взаимоотношениях с окружающей социальной средой, стремление к широкой картине быта и нравов эпохи, к решению коренных вопросов о месте и роли человека в жизни общества. Таковы при всем различии почерков и стиля «Хромой бес» Лесажа, «Манон Леско» Прево, «Кандид» Вольтера, романы Филдинга, Смолетта, «Сентиментальное путешествие» Стерна, «Страдания молодого Вертера» и «Вильгельм Мейстер» Гёте и другие. Начиная с 18 века роман превращается как бы в прозаический эпос, дающий всеобъемлющую картину лира. Однако, в отличие от мифологической преображенности жизни в эпической поэзии, в романе 18 века картина мира дана в образах житейски достоверных и социально-исторически конкретных.

Потребность в поэтическом, непосредственно эмоциональном целостном выражении душевного мира человека, его чувствований и раздумий, отвлеченных от изображения околичностей повседневной жизни, непосредственное раскрытие мироощущения и мироотношения человека в их развитии и противоречивой цельности предопределили расцвет музыки как самостоятельного вида искусства.

Значительны в 18 в. и успехи театрального искусства, в частности драматургии, тесно связанной с литературой. Для последней характерен постепенный переход к середине 18 в. от традиции классицизма к реалистическим и предромантическим творческим направлениям.

Характерной чертой культуры этого времени является пристальное исследование основных вопросов эстетики театра, природы актерского мастерства и в особенности освещение общественно-воспитательной роли театра.

Если многоголосие возникло в музыкальном искусстве еще в эпоху позднего Возрождения как средство передачи сложной многогранности мира человеческих переживаний, то создание в 18 в. Бахом, Моцартом, Глюком, Гайдном таких музыкальных форм, как фуга, симфония, соната, раскрыло способность МУЗЫКИ передавать сам процесс становления переживаний человека. Музыка оказалась способной воплотить и конфликты жизни, и трагическую скорбь, и гармоническую ясность, и бурные порывы борьбы за счастье, глубокие раздумья одинокой человеческой души и единство чувствований и стремлений большого коллектива.

В области изобразительного искусства художественный прогресс имел несколько двойственный характер. Все же в некоторых отношениях лучшие мастера 18 века создали искусство, представляющее собой шаг вперед не только по отношению к своим предшественникам, но и в развитии мировой художественной культуры в целом. Они создали искусство индивидуальное, утонченное, дифференцированно анализирующее тончайшие нюансы чувств и настроений. Изящная интимность, сдержанная лиричность, вежливо-беспоощадная, аналитическая наблюдательность — характерные особенности этого искусства. Точное чувство тонко уловленной или остроумно «инсценированной» сюжетной ситуации суть качества, свойственные и замечательному портрету этого века (Латур, Гейнсборо, Рокотов, Гудон) и лучшим многофигурным жанровым композициям, будь то галантные празднества и бытовые сценки Ватто и Фрагонара, скромные бытовые мотивы Шардена или городские пейзажи Гварди.

Эти качества художественного восприятия жизни впервые с такой последовательностью утверждались в искусстве. Однако существенные достижения века были куплены дорогой ценой частичной утраты художественных завоеваний предшествующих эпох расцвета искусства. Сам по себе этот факт не представляет специфической особенности искусства 18 века. Неравномерность художественного развития, порожденная односторонностью социального и духовного прогресса в стихийно антагонистическом классово-эксплуататорском обществе проявляла себя в истории художественной культуры и прежде. Однако изобразительное искусство 18 века не только частично утрачивало ту универсальную полноту охвата духовной жизни человека, ту непосредственную художественную органичность, синтетическую цельность, с которой великие мастера предшествующей эпохи расцвета живописи — Рубенс, Пуссен, Рембрандт, Веласкес — воплощали в создаваемых ими образах основную эстетическую и этическую проблематику своей эпохи. Не меньшее значение

имело и то, что по сравнению с искусством 16 и 17 вв. живопись и скульптура 18 в. постепенно утрачивали способность воплощать с наибольшей художественной наглядностью и органичностью эстетические представления общества об основных проблемах своего существования.

Для сознания общества, вступившего в переходную к капитализму стадию своего развития, как уже упоминалось выше, был характерен такой круг эстетических задач и потребностей, который наиболее полно и художественно раскрывался не столько в изобразительном искусстве и архитектуре, сколько в литературе и музыке. Не следует, однако, преувеличивать последствия этой тенденции в развитии культуры. В 18 веке она только начинает себя проявлять. Со всей остротой проблема удельного веса изобразительных искусств и архитектуры в художественной культуре человечества будет поставлена лишь в эпоху капитализма, в эпоху общего кризиса эксплуататорского классового общества и его культуры. Поэтому не только живопись и скульптура, но и зодчество переживают новый этап в своем развитии. В нем падает удельный вес церковного и резко возрастает объем гражданского строительства. Блестящие планировочные решения французских архитекторов, великолепные сооружения, созданные в России, в Петербурге, дворцы и усадьбы в Англии, шедевры позднего барокко в Центральной Европе и Италии — свидетельство одного из последних взлетов европейского зодчества в рамках Эксплуататорского общества.

Основное прогрессивное направление, определившее лицо европейского искусства 18 века, в целом развивалось противоречиво и сложно. Во-первых, формирование новой культуры отдельных странах Европы шло весьма неравномерно, поскольку они находились на разных стадиях подготовки своего перехода к капитализму. Во-вторых, само утверждение эстетических принципов искусства 18 века проходило в своем развитии ряд этапов. Так в Италии, лишенной национального единства, отстающей в своем экономическом развитии, искусство продолжало и видоизменяло традиции культуры 17 века. Характерно при этом, что наивысшие достижения итальянского искусства этого столетия были связаны с венецианской школой, в большей мере сохранявшей дух светской жизнерадостности, чем искусство остальных областей Италии.

Во Франции, где наиболее последовательно в области философии, литературы и искусства осуществлялась подготовка буржуазной революции, искусство постепенно ко второй половине века приобретает сознательно программную гражданственную направленность. 18 столетие начинается печально мечтательным и утонченно изящным искусством Ватто, а завершается революционным пафосом произведений Давида.

В искусстве Испании последней четверти века творчество молодого Гойи, проникнутое в противовес классицизму страстным интересом к ярким, характерно выразительным сторонам жизни, подготавливало переход западноевропейского изобразительного искусства к реалистическому романтизму первой трети 19 в.

В Англии буржуазная революция была уже позади. В этой стране, в условиях экономического и политического господства крупных землевладельцев, приспособившихся к новому строю, и верхушки торгово-промышленной буржуазии, осуществлялся промышленный переворот. У некоторых мастеров изобразительного искусства (например, Хогарта) и особенно в литературе уже зарождались характерные черты реализма развитого буржуазного общества с его прямым анализом конкретных социальных условий жизни, с великолепным чувством социальной характеристики, типов и ситуаций, а также со свойственными ему чертами описательности и прозаизма.

В России переход от изживших свою историческую роль средневековых религиозных форм культуры и искусства к новой, светской культуре, к светским, реалистическим формам искусства завершился в конце 17—начале 18 в. Этот новый этап в развитии русской культуры был вызван внутренними потребностями русского общества, развитием его экономики, потребностью в соответствующем изменении форм государственного устройства. Он был связан с укреплением абсолютизма, обеспечивающим в сложившихся исторических условиях успешное решение стоящих перед государством важных исторических задач. Активное участие России в формировании европейской науки и культуры 18 в., значительность и ценность вклада русского искусства в мировое искусство того времени — существенная черта эпохи.

В отличие от большинства стран Западной Европы абсолютизм в России не изжил своей относительно прогрессивной исторической роли. Буржуазия была еще слаба, в русском купечестве отсутствовали и те длительные культурные традиции, которые были накоплены со времен городских коммун западноевропейским бюргерством, а главное, русская буржуазия была лишена сознания своей исторической миссии. Крестьянское восстание, возглавленное Пугачевым, носило стихийный характер и закончилось разгромом восставших. В этих условиях прогрессивная линия развития в русском искусстве на протяжении почти всего 18 в. осуществлялась в рамках дворянской культуры.

Хотя, как мы видим, развитие искусства 18 века, формирование его основных прогрессивных эстетических идеалов протекало по-разному в разных странах, все же в целом для его развития характерны два этапа. Первый продолжался в зависимости от конкретных исторических условий в одних странах до середины 1740—1750-х гг., в других — до 1760-х гг. Этот этап связан с завершением поздних форм барокко и выделением в ряде стран художественно-стилистического направления, получившего наименование «рококо» или «рокайльного стиля» (Рококо — от французского слова рокайль, то есть раковинообразный; в искусстве этого направления один из излюбленных декоративных мотивов напоминал по форме прихотливо изогнутую раковину.). Для второго этапа характерно утверждение искусства классицизма и сентиментализма в качестве господствующих направлений.

Архитектура позднего барокко, более динамически усложненная, декоративно перегруженная и менее величаво-монументальная, чем в 17 в., получила широкое

развитие в тех странах, где не назревали еще предпосылки к ликвидации абсолютизма и переходу к капитализму. Например, в Италии барочные традиции продолжали существовать на протяжении первых двух третей 18 в. не только в архитектуре, но и в живописи и в скульптуре.

В Германии, Центральной Европе архитектура позднего барокко и монументальное искусство были связаны еще в значительной мере со старой клерикально-феодальной культурой. Блестящее исключение, как уже говорилось выше, представляло собой венецианское искусство, главным образом живопись, завершающая празднично-жизнерадостные традиции этой замечательной школы. В других областях Италии, в Центральной Европе реалистические тенденции лишь с трудом и очень робко проявляли себя в рамках господствующего направления. Особый характер носило искусство барокко в России. Наиболее полно своеобразие русского барокко воплотилось в архитектуре. Пафос утверждения находящейся на подъеме мощной российской дворянской державы, занявшей достойное место в мире, строительство Петербурга, ставшего одним из красивейших городов мира, рост новых городов предопределили в основном светский характер русского барокко. Во Франции был создан ряд блестящих ансамблевых решений, таких, как, например, площадь Согласия в Париже, представляющих собой своеобразное переосмысление в духе классицизма принципов планировки городского ансамбля. Вообще же во Франции процесс преодоления барочных традиций был связан в течение первой половины века с зарождением интереса к более интимной трактовке архитектурного образа отдельного особняка, хозяева которого скорее заботились об элегантно-праздничности и комфорте здания, чем о его торжественной представительности. Все это привело в 1720-х гг. к сложению принципов рококо, то есть искусства более камерного, чем барокко. Однако в зодчестве рококо не сформировалась законченная архитектурная система, подобная барокко и классицизму. Рококо в архитектуре проявило себя главным образом в области декора, плоскостного, легкого, капризно-прихотливого, изысканного, постепенно превращающегося репрезентативный, полный пространственной динамики архитектурный декор барокко в его противоположность.

Рокайльная живопись и скульптура, сохранявшие свою связь с архитектурным оформлением интерьера, носили во многом декоративный характер. Однако стремление к искусству более интимному, рассчитанному на украшение досугов чуткого к «изыщному» и обладающего «изысканным вкусом» частного человека, определило создание стиля живописи более дифференцированного в оттенках настроения, в тонкостях сюжетного, композиционного, колористического и ритмического решения. Живопись и скульптура рококо избегали обращения к драматическим сюжетам, не стремились к развернутому познанию реальной жизни, к постановке значительных социальных проблем. Откровенно гедонистический, подчас изыщно-жеманный характер живописи рококо предопределил ее узость и ограниченность.

Очень скоро, уже к 1740-м гг., живопись рококо выродилась в бездумно-поверхностное

искусство, выражающее вкусы и настроения верхушки обреченного на исчезновение старого мира. К середине 18 в. наметилась резкая грань между искусством, выражающим мироощущение хозяев старой Франции, не уверенных в завтрашнем дне и живущих согласно своеобразному афоризму Людовика XV «после нас — хоть потоп!», и пафосом представителей третьего сословия, иногда с излишней дидактической прямолинейностью утверждавших значительность этических и эстетических ценностей искусства, связанного с идеями разума и прогресса. Характерно в этом отношении обращение Дидро к художнику из его «Опыта о живописи»: «На твоей обязанности лежит прославлять, увековечивать великие и благородные дела, почитать несчастную и оклеветанную добродетель, клеймить счастливый, всеми почитаемый порок ... отомстить преступнику, богам и судьбе за добродетельного человека, предугадать, если осмелишься, приговор грядущих поколений». Конечно, как и обычно, искусство в своем реальном развитии не укладывалось в жесткую схему эстетических и этических программ. Оно лишь в отдельных своих, художественно не самых совершенных проявлениях буквально следовало соответствующим рецептам.

На раннем этапе формирования рококо, в условиях еще не наступившего четкого размежевания художественных течений, было возможно появление такого большого художника, как Ватто. Его творчество не только заложило основы рококо как стилевого направления, но и явилось одним из самых ярких его художественных воплощений. Вместе с тем оно по своему эстетическому содержанию решительно выходило за его достаточно узкие художественно-идейные рамки. Именно Ватто, первым обратившись к жанру так называемых галантных празднеств, создал изысканно изящную, камерно интимную манеру исполнения этих сюжетов. Но, в отличие от бездумной праздничной элегантности таких типичных мастеров рококо, как Ланкре или галантно-гривуазный Буше, работавший во второй трети 18 в., искусству Ватто свойственны тонкая передача душевных оттенков внутреннего мира человека, сдержанно печальный лиризм. Творчество Ватто стало важным этапом в переходе от изжившей себя помпезности и велеречивости официального традиционного стиля французского классицизма конца 17 в. к искусству, более тесно связанному с душевным миром отдельного человека.

В других странах Европы, например в некоторых областях Германии и Австрии, рококо получило распространение в области дворцовой и садово-парковой архитектуры. Некоторые черты стиля рококо проявились и в искусстве Чехии 1740— 1750-х гг. Моменты аналогичные или близкие стилю рококо давали себя чувствовать в декоре архитектурного интерьера и в прикладных искусствах других стран Европы. Хотя 18 в. иногда и называют веком рококо, это искусство не получило повсеместного господства. Несмотря на широту своих влияний, оно лишь в нескольких странах приобрело значение действительно ведущего стиля. Рококо не было стилем эпохи даже в том смысле, в каком это иногда говорят применительно к барокко в искусстве 17 века. Оно было скорее наиболее важным и характерным стилевым направлением, занимавшим господствующее положение в искусстве ряда ведущих стран Западной и Центральной Европы в первой половине 18 столетия.

Вообще следует еще раз подчеркнуть, что для 18 в., в особенности для его второй половины, невозможно установить наличие некоего общего стиля эпохи в целом, охватывающего собой все виды пространственных искусств. В этот период в европейской культуре в формах более открытых, чем раньше, проявляется борьба идейно-художественных направлений; одновременно продолжается процесс формирования национальных школ. Все большую роль в искусстве начинает играть непосредственное реалистическое отображение жизни; в живописи и скульптуре, постепенно лишаящихся органической связи с архитектурой, нарастают черты станковости. Все эти моменты подтачивают ту старую, основанную на синтетической связи искусств с архитектурой систему, основанную на «стилевом» единстве художественного языка и приемов, которая была присуща предшествующим этапам в истории искусства.

Второй этап развития искусства 18 в. связан с обострением противоречий между идеологией господствующего строя и его противниками.

Наиболее дальновидные представители абсолютизма стремятся ценой некоторых уступок по-новому приспособить к «духу времени» старые формы управления, так сказать, осовременить их, придать им видимость «просвещенности», выдать свое классовое дворянско-абсолютистское государство за носителя общегосударственного, общегражданского правопорядка. Представители же третьего сословия (а в России передовые круги дворянской, преодолевающей узость своих классовых интересов интеллигенции) стремились утвердить в общественном самосознании принципы гражданственности, принципы служения государству интересам «общества в целом», критиковали деспотический произвол монархов и надменный эгоизм светской и церковной аристократии.

Новый этап прогрессивного развития художественной культуры выступал в форме двух основных идейно-художественных направлений, то противостоящих друг другу, то чаще взаимопереплетающихся,— классицизма, с одной стороны, и не укладывающегося в рамки стилевого направления классицизма, более непосредственно реалистического по форме развития искусства, проявившегося главным образом в портрете. Творчество мастеров портрета в живописи и скульптуре второй половины 18 в. во Франции, Англии, России (Гейнсборо, Левицкий, Шубин, близкий к классицизму Гудон) противостояло линии парадно-сословного портрета позднего барокко или условно-салонному светскому портрету, связанному с доживающими свой век рокайльными традициями.

Конечно, некоторые, так сказать, остаточные связи с тем или другим стилевым направлением имелись в творчестве тех или иных портретистов. Но не этим моментом, а непосредственной реалистической жизненностью образов определялось художественное своеобразие их вклада в развитие искусства. Еще в большей мере выходят за пределы стилевых направлений реалистическая, обращенная к непосредственному отражению жизни станковая живопись и гравюры Хогарта, отчасти живопись Шардена, Греза. В целом искусство 18 в. не только не знало, в отличие от



средних веков и Возрождения, «единого стиля эпохи», но и сами стилевые направления далеко не всегда воплощали в себе основные тенденции развития искусства своего времени.

Классицизм в своем стремлении создать новые одновременно естественно простые и возвышенные формы искусства, способного воспитывать благородные мысли, вкусы и «добродетель», обратился к художественной культуре античного мира. Она стала примером для изучения и подражания. Основные положения доктрины классицизма были сформулированы немецким теоретиком и историком искусства Винкельманом. Деятельность Винкельмана весьма характерна для 18 века. Именно в этом столетии закладываются основы эстетики и искусствознания как подлинно научной дисциплины, тесно связанные с успехами философии.

Винкельман обратился к античному искусству как к классическому образцу культуры, свободной от пышной фразеологии, «искусственности» позднего барокко и «фривольной испорченности» рококо. Винкельман считал, что искусство Древней Греции было обращено к природе и воспитывало благородные, достойные чувства в свободных гражданах.

При известной половинчатости и политической робости теория Винкельмана соответствовала прогрессивным тенденциям эпохи.

Классицизм 18 века при безусловной общности ряда своих стилистических признаков с классицизмом 17 века вместе с тем отнюдь не представляет простого его развития. Это принципиально новое историко-художественное явление.

Качественное различие двух этапов в развитии классицизма обуславливается не только тем, что первый развивался, так сказать, в контексте с барокко и в своеобразном соотношении с ним, а второй возник в процессе преодоления в одних странах искусства рококо, а в других — позднего барокко. Были и различия, пожалуй, более существенные, непосредственно связанные с кругом художественных идей и с особенностями социальной функции классицизма в 17 и 18 веках. Обращение к античности как к норме и художественному образцу, утверждение примата долга над чувством, возвышенная отвлеченность стиля, пафос разума, порядка и гармонии — суть общие черты классицизма как в 17, так и в 18 веке. Однако в 17 веке классицизм складывался в условиях консолидации нации в рамках абсолютистской монархии, в рамках дворянского абсолютизма и не поднимался до открытого отрицания тех социальных отношений, которые лежали в основе этого строя. Антифеодалная же направленность прогрессивной линии в классицизме 18 века была выражена гораздо ярче. Классицизм 18 века не только продолжал, апеллируя к почерпнутым из античности примерам, утверждать величие победы разума над чувством, долга над страстью. Античное искусство объявлялось в 18 веке нормой и идеальным образцом и потому, что в нем, по мнению идеологов классицизма, нашли свое наиболее гармоничное и совершенное воплощение постоянные, исконные добродетели, свойственные человеку, живущему в разумном, свободном обществе городов-республик

античности. В зависимости от меры и глубины прогрессивности того или другого представителя классицизма 18 века либо подчеркивалось эстетическое и нравственное превосходство идеала облагороженной естественности и изящной простоты нового направления по сравнению с фривольностью позднего рококо или усложненной пышностью позднего барокко, либо акцентировался гражданский пафос классицизма.

Развитие в духе последовательной гражданственности и воинствующей революционности принципов классицизма было осуществлено в творчестве Давида, преодолевшего сословно-мещанскую узость и сентиментальное морализирование, свойственное более раннему этапу в формировании мировоззрения третьего сословия. Давид в своих картинах воспевал гражданскую доблесть героев республиканского Рима, призывая «друзей свободы» вдохновляться их высоким примером. Принципы революционного классицизма конца 18 в. связаны, однако, с рождением в период революции следующей исторической эпохи. Во французском зодчестве второй половины века наряду с более элегантно- камерными формами классицизма, так называемого стиля Людовика XVI, в творчестве Суфлю закладываются основы и более строгого, собственно монументально- гражданского понимания задач архитектуры.

В большинстве остальных европейских стран классицизм не имел столь последовательно революционного характера, как накануне и в первые годы революции во Франции.

В России в величавых гражданских сооружениях (гениальные проекты Баженова, творчество Деламота и Кваренги), а также в более изящно-простом искусстве Фельтена и Камерона, в монументально-героических скульптурах Козловского утверждался идеал благородной разумности и гражданского патриотизма, не вступивший еще в открытое противоречие с государственным устройством Российской державы. В Германии художественная практика классицизма носила более ограниченный и компромиссный характер. Окрашенное элементами сентиментализма и созерцательности искусство Менгса и слащавое творчество Анжелики Кауфман представляли собой то крыло в классицизме, которое выражало в сфере искусства попытки старого режима модернизироваться и приспособиться к новым веяниям времени.

Следует отметить, что классицизм, ставший господствующим стилем в зодчестве и отчасти в скульптуре и живописи, не добился гегемонии в области литературы. Как реалистическая сторона классицизма, так и его некоторая рационалистическая отвлеченность были подхвачены главным образом театром трагедии Вольтера. Заметное влияние классицизм оказал и на поэзию (Шенье). Такие формы литературы, как роман и повесть, непосредственно связанные с анализом противоречий реальной жизни, продолжали развиваться в более последовательно и открыто реалистических художественных формах.

Наряду с классицизмом в культуре второй половины 18 в. получили развитие такие

направления, как сентиментализм и так называемое предромантическое движение в искусстве. Эти направления наиболее полно воплотились в поэзии, театре, прозаической литературе. В изобразительных искусствах их влияние было менее заметным и, особенно во Франции, менее плодотворным. Если классицизм выражал преимущественно высокие гражданские и этические идеалы эпохи в их наиболее всеобщей и отвлеченной форме, то сентиментализм и предромантизм обращались непосредственно к утверждению ценности личного мира чувств человека или драматичности его конфликтов с окружающей действительностью.

Стерн в своем «Сентиментальном путешествии» не только отвергает сословную и реакционную этику старого режима, но и высмеивает уже проявившие себя в Англии ханжество и пошлость буржуазной морали. В Германии движение «бури и натиска», иногда характеризующееся как предромантизм, занимает резко полемическую позицию по отношению к немецкому классицизму, рассудочно-рациональному, идейно робкому и половинчатому. «Буря и натиск»—движение, к которому примыкали молодой Шиллер и Гёте, было проникнуто антифеодальным обличительным пафосом.

Во Франции, где со второй половины 18 в. назревал решительный революционный взрыв, где буржуазия обладала большими культурными традициями и достаточной социальной мощью, основная линия развития искусства вела к зарождению полного гражданского пафоса революционного классицизма Давида. В 1780-е гг. во Франции складывается непосредственно предреволюционная ситуация. Буржуазная революция 1789 года заключила собой целую эпоху в истории человечества и открыла путь новому этапу в развитии общества и его художественной культуры.