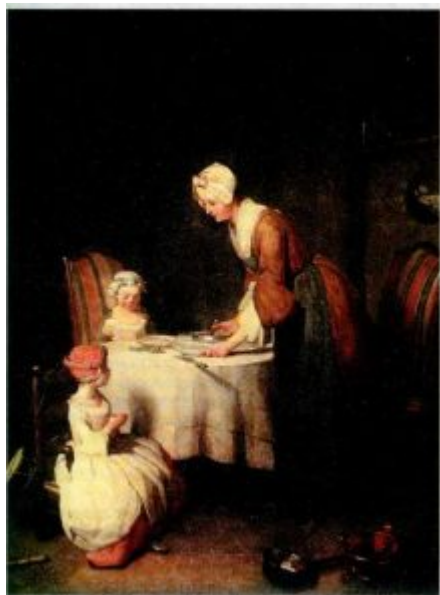


**Жан-Оноре Фрагонар** - (1732, Грасс - 1806, Париж) - французский художник. Жил в Париже со своей семьей с шести лет.

Жан-Оноре Фрагонар родился в Грассе, на юге Франции, в 1732 году. Отец его занимался изготовлением перчаток, ничуть не преуспел в этом деле и разорился. Семья переехала в Париж в 1738 году. Некоторое время Жан-Оноре служил клерком в нотариальной конторе. Обнаруживая настойчивое желание посвятить себя живописи, он добился своего: его представили самому Буше. Однако мэтр счел его подготовку слишком слабой и дал совет позаниматься у Шардена.

Юный Фрагонар оказался как бы на перекрестке двух магистральных путей современного искусства. О Буше уже сказано немало. Что мог дать Шарден, принявший нового ученика?



*Жан Батист Симеон Шарден. Молитва перед обедом. 1744. Эрмитаж*

У Шардена можно обнаружить следы голландских и фламандских влияний, но в целом это совершенно французское явление. Унаследовав великую национальную традицию XVII века, Шарден вместе с тем придал излюбленному им бытовому жанру черты интимности, столь свойственные искусству его эпохи. Трудно передать ощущение уютного порядка, царящего в его маленьких картинках, лишенных какой-либо сюжетной интриги. Но как бы ни были скромны эти сюжеты, каждый холст Шардена представляет собой целый мир, завершенное в себе живописно-пластическое целое, где нет ничего случайного или рассчитанного на поверхностный эффект. Шарден обладал поистине драгоценным сочетанием качеств: зоркостью и широтой взгляда, твердостью руки, абсолютным, так сказать, вкусом и исключительной художественной честностью. Поэтому любая из его «домашних сцен» дает представление о его искусстве в целом. Такова «Прачка» из собрания Эрмитажа — этот маленький шедевр стоит многих сотен метров раскрашенного холста. Замечательна композиционная слаженность: здесь всем} найдено свое место, определена мера освещенности и яркости, и, кажется, ни одна пластическая возможность не осталась без внимания. Это истинное наслаждение — рассматривать, как вылеплены кистью все детали: руки, погруженные в пенную массу, мыльный клок, свисающий наподобие малой архитектурной формы, мыльный пузырь, прозрачный и все же весомый (как и все у Шардена), сползший чулок и стоптанный башмак малыша... Плотная фактура как бы

удостоверяет совершенную добротность живописной материи. Немногим уступает «Прачке» другая домашняя сцена из того же собрания — **«Молитва перед обедом»**.

А натюрморты Шардена!

В его живописи «неодушевленные предметы» (objets inanimés — обычное в то время обозначение жанра) как бы сплотились для того, чтобы по-своему выразить характер национального мировосприятия.

Действительно, не Депопп, не Удри — именно Шардену натюрморт обязан тем, что вещи, до сих пор подражавшие пусть прекрасным, но чужим образцам, — эти «безмолвные создания» заговорили наконец по-французски.

И хотя эти слова прозвучали гораздо позднее того времени, когда совсем юный Фрагонар пришел к Шардену, мастер уже тогда мог преподать неоценимые уроки.

Как бы то ни было, Жан-Оноре ненадолго задержался в мастерской Шардена. Его натура явно противилась медлительно-основательному характеру наставника. Темпераментному провансальцу (с примесью итальянской крови), полному восторженного нетерпения, не очень-то нравилось готовить учителю палитру и копировать скучные гравюры. Кроме того, его вряд ли привлекали тогда перспективы самого жанра, в котором работал Шарден. Одно дело — писать обнаженную женскую модель, другое — какую-нибудь посуду.



*Игра в жмурки*



*Качели, 1748—1752, Мадрид*

Несколько месяцев спустя Фрагонар вернулся к Буше. На сей раз он был принят и мог с восхищением следить за блестящими импровизациями мэтра: Буше учил с кистью в руке. Впрочем, и здесь не обошлось без копий, но это были копии работ самого Буше. Вскоре ученик настолько проникся духом учителя, что подражания подчас неотличимы от оригиналов. Язык рококо в версии Буше — с его технической маэстрией, нарядной декоративностью, фривольностью, культом «галантной» мифологии, пасторали и т. п. — стал для Фрагонара первоначальным образцом живописи вообще (хотя, как мы увидим, дело этим отнюдь не ограничилось).

Отсюда все тот же веселый и резвый дух, дух игры, вселившийся в искусство Фрагонара и никогда не покидавший стен его мастерской. Как сюжетика, так и стилистика ранних его холстов говорят об этом со всей очевидностью. *«Игра в жмурки»* (Толидо, Музей искусств), *«Качели»* (Лугано, собрание Тиссен-Борнемиса), *«Собирательница винограда»* (Детройт, Институт искусств) — эти и другие вещи, демонстрирующие рано обретенное мастерство, вместе с тем свидетельствуют об исключительной силе влияния Буше, вплоть до полной художественной «мимикрии».

Получив доступ в знаменитое собрание Кроза (как в свое время Ватто), Фрагонар с тем же энтузиазмом воспринял уроки великих европейских школ

живописи — прежде всего голландской и фламандской. Известно, что он копировал «Даная» и неоднократно повторял «Святое семейство» Рембрандта (оба оригинала теперь в Эрмитаже). По-видимому, выбирая оригиналы для копирования, Фрагонар пользовался советами непосредственного наставника. Однако такое совмещение воздействий — Буше и Рембрандт — само по себе выразительно. Вообще говоря, переимчивость, способность «заражаться» притягательными свойствами чужого дарования и умения самым удивительным образом сочеталась в натуре Фрагонара с творческой независимостью; нужно было только время, чтобы «чужое» стало «своим».

В 1752 году Фрагонар по совету учителя принял участие в конкурсе на Римскую премию. Победителя ждала Италия, несколько лет «пенсии» под эгидой Французской Академии в Риме. По условиям конкурса участники должны были представить картину исторического жанра, сюжетный репертуар



*Собирательница винограда,*

которого охватывал библейские источники, античную мифологию, 1754-1755, Детройт историю и классическую литературу.



*Иероваам приносит жертвы идолам, Париж, Школа изящных искусств*

Вдохновленный старыми мастерами, Фрагонар обратился к Библии. Не зная фактов, было бы трудно представить себе, что конкурсная картина — **«Иероваам приносит жертвы идолам»** (Париж, Школа изящных искусств) — исполнена той же рукой, которая живописала «Игру в жмурки» и «Качели». Или, по крайней мере, можно думать, что здесь сам Фрагонар, возмечтавший об Италии, принес необходимую жертву академическим «идолам». Копирование Рембрандта, конечно, оставило некоторые следы (светотеневые контрасты, реквизит), но композиция в целом, с ее сложной группировкой и пышной архитектурной декорацией, сделана с явным расчетом на внешний эффект. Впрочем, этого оказалось достаточно, чтобы двадцатилетний живописец добился признания высоких профессиональных достоинств и получил желаемую награду.

В Италию Фрагонар отправился не сразу. Согласно принятым тогда правилам, ему следовало сначала пройти курс в Королевской школе «протезируемых учеников». Этим заведением, помещавшимся в Старом Лувре, руководил Карл Ванлоо, один из самых известных мастеров середины века. Фрагонар явно не без пользы провел здесь три с лишним года, развив свой общеобразовательный кругозор и навыки мастерства; в то же время он сохранял тесную связь с Буше.

Посылая Фрагонара в Италию, Академия возлагала на него очень большие надежды. Но, потрясенный первыми впечатлениями. Фрагонар поначалу растерялся. Будто бы сбывалось то, о чем предупреждал перед поездкой Буше: Рафаэль и Микеланджело, воспринятые «слишком серьезно», могут лишить его веры в себя.

Апатию в какой-то мере помогли преодолеть мастера итальянского барокко; сильное впечатление произвел Тьеполо. Следуя академическим предписаниям. Фрагонар много копировал, однако его метания от одного к другому вызывали тревогу наставников. Шарль Натуар, глава Французской Академии в Риме, писал маркизу де Мариньи, генеральному директору королевских строений, в чьем административном подчинении находилась школа: «Фрагонар с его дарованиями отличается поражающей легкостью, с которой он вдруг меняет свои склонности, это и приводит к неровностям в его работе. Нелегко руководить этими молодыми головами. Я стараюсь всегда добиваться лучшего, не слишком их стесняя,

так как гению нужно немного свободы...» Натуар с явной симпатией относился к Фрагонару и ходатайствовал о продлении срока его пребывания в Италии; Мариньи не возражал.

В итальянские годы Фрагонар тесно сблизился с Гюбером Робером, будущим «мастером руин».

Вдвоем путешествуя по Риму и его окрестностям, они много рисовали, и взаимное влияние принесло обоим явную пользу, хотя каждый в дальнейшем пошел своим путем. Внимание Робера привлекали по преимуществу памятники классической архитектуры; Фрагонар больше вдохновлялся прелестью итальянского ландшафта. Впрочем, оба любили наблюдать мирное соседство высокой культуры и простого быта, где, скажем, античный фонтан может послужить «прачечной» и между древними изваяниями сохнет развешанное на солнце белье. Именно таков сюжет фрагонаровской картины **«Прачки»** (Амьен, Музей).



*Прачки. 1756-1761. Музей искусств, Сент-Луис.*

В 1759 году к ним присоединился молодой аббат де Сен-Нон, гравер-дилетант, путешественник и меценат, имевший большие связи. Благодаря ему художники получили возможность поработать на знаменитой вилле д'Эсте в Тиволи. Сделанные там рисунки — пожалуй, первое по-настоящему оригинальное проявление фрагонаровского таланта. Архитектурные мотивы придают композиции листов известную упорядоченность, но в манере исполнения чувствуется сильный темперамент живописца. Великолепна свобода, с которой Фрагонар передает глубину садовых перспектив, высь небес, рост деревьев.

Той же свободой отмечен ряд живописных вещей Фрагонара, исполненных незадолго до отъезда из Италии или по возвращении в Париж (1761). Говоря об этом, надо иметь в виду сильнейшие впечатления, которые он получил в Венеции. — в особенности от Тьеполо. Как не раз случалось и еще случится с другими прирожденными живописцами, блеск венецианского колорита привел его в состояние эйфории, что не замедлило сказаться в творческой практике. Культивируя приемы живописной импровизации, он начал вырабатывать энергичную манеру письма, которую современники назовут его именем — «a la Fragonard».



*Выигранный поцелуй, ок. 1760,  
Санкт-Петербург, Эрмитаж*

Явные приметы этой манеры находим в картине (эскизе) «**Выигранный поцелуй**» (ок. 1760; Санкт-Петербург, Эрмитаж). Рентгенограмма показала, что композиция написана поверх академической студии натурщика; Фрагонар нередко делал так в ранние годы. По-видимому, это только способствовало экспрессии письма. Сценка разыграна с очаровательной простотой: юноше выпала счастливая карта, проигравшая девушка в полу- притворном испуге, подруга не дает ей защититься. Точно схвачены позы и жесты, прекрасно слажено целое.

С легкой руки молодого мастера жанр обретает новое лицо, не столь богатое оттенками чувств, как у Ватто, но более подвижное. В излюбленных мотивах Фрагонара всегда есть некий эффект мимолетности: художник будто ловит момент, когда звучит кокетливое «ах!» или что-нибудь в том же роде. Его живопись — это язык междометий.

Вернувшись в Париж, Фрагонар очень скоро подтвердил, что возлагавшиеся на него надежды были не напрасны и что он достоин своих учителей. Его творчество развивалось как бы сразу в нескольких руслах. Разнообразием деятельности он едва ли уступает Буше, темпераментом же превосходит. К чему бы он ни обращался — галантные сцены, бытовой жанр, пейзаж, портрет, мифология, история, литература, будь то Лафонтен или Торквато Тассо. — во все он вкладывает силу творческой страсти, подчас перехлестывающей все границы.

Это неумный артистизм, энергия и метаморфозы того же свойства, о которых говорилось в отношении Дидро и Фальконе, а может быть, и сверх того.

«Когда расшатанное общество клонится к своему закату, когда у него нет больше доктрин и школ, а искусство, отойдя от одних традиций, только нащупывает другие, можно

встретить странных сыновей упадка, паразитических, свободных, прелестных авантюристов линий и красок, способных все смешать, всем рисковать и придавать всему особый отпечаток чего-то изломанного и редкостного: это как бы черновики великого, но неудачливого художника. с бьющим через край воображением, это сама непосредственность. порыв, изобилие, талантливость. Таков Фрагонар, самый чудесный импровизатор среди художников.



*Огонь и порох*

Фрагонар... отлит из того же металла, что и Дидро. У обоих тот же огонь, та же сила вдохновения. Страница Фрагонара — все равно что картина Дидро. Тот же шуточный и взволнованный тон, те же картины семейной жизни, умиление перед природой, свобода выражения — словно в непосредственном рассказе. Плевать им обоим на установившуюся форму, канонизированную линию или мысль. <...> Люди первого импульса, живого трепета мысли, которую ваши глаза или ум воспринимают как бы при самом ее рождении».



*Похищенная Амуром рубашка*

Чувственная откровенность Фрагонара подчас действительно оказывается на грани эстетического авантюризма. Таковы две луврские картины *«Огонь и порох»* и *«Похищенная рубашка»*. Риторика их более чем прозрачна: любовь срывает все покровы и воспламеняет страсть, как амур, роняющий свой факел на обнаженные прелести спящей красавицы. Здесь между эстетикой и эротикой можно ставить почти что знак равенства. Эпоха рококо знает немало примеров самой откровенной демонстрации наготы, но у Фрагонара обнаженное тело предстает не столько предметом изображения, сколько формой экспрессии интимного чувства.

В собственно живописном отношении эти картины продолжают линию рокайльного «рубенсизма», что еще более очевидно в исполненных примерно тогда же «Купальщицах» (Лувр) с их форсированной динамикой, контрастной светотенью и звучным колоритом.

Интенсивно работая в разных областях живописи и графики, Фрагонар не расставался с мыслью об академической карьере. Свидетельством тому служит новый его опыт в историческом жанре — **«Жрец Корец жертвует собой для спасения Каллироу»** (1765; Лувр).

Античный сюжет, знакомый парижанам по опере Детуша «Каллироя», нашел воплощение в театрализованной композиции крупного размера, полностью удовлетворившей Академию. О ней много говорили, о ней писал Дидро в «Салоне 1765 года». «Фрагонар вернулся из Рима; Корец и Каллироя — его конкурсная картина. Он представил ее несколько месяцев тому назад в Академию и был единогласно принят. Это действительно прекрасная вещь. В Европе вряд ли найдется художник со столь пылким воображением». Что ж, Фрагонар еще раз доказал серьезность своих притязаний и способность гибко варьировать стиль. Но те, кто полагал, что он продолжит успешно начатое производство исторических «махин», сильно ошибались.



*Жрец Корец жертвует собой для спасения Каллироу*



*Счастливые возможности качелей. ок. 1767. Собрание Уоллеса, Лондон*

Гарантированным возможностям академической карьеры Фрагонар предпочел рискованную свободу, и как бы символическим выражением этой свободы выбора стала картина, написанная три года спустя и столь непохожая на жертвенного «Кореца», подлинный шедевр «галантного жанра» — **«Счастливые возможности качелей»**.

Нашлись критики, упрекавшие Фрагонара в том, что ради легкой наживы он свернул с истинного пути. Мотивация такой критики вполне понятна: пренебрежение «высокой» тематикой, фривольный репертуар, подчинение вкусу заказчика, легкомысленная ловкость кисти и т. д. и т. п. Все это было бы не лишено смысла, если бы критик действительно обладал знанием «истинного пути» искусства в целом и Фрагонара в частности. Считать же всерьез, что «Иеровоам» и «Корец» знаменовали именно этот путь, по меньшей мере наивно.

Разумеется, Фрагонар не принадлежал к числу художников «классического» типа, — напротив, все в его творчестве говорит о начале «романтического». Открытый,



импульсивный, чрезвычайно впечатлительный, склонный к импровизации, он творил по вдохновению, от прилива до отлива, и в этом основная причина «неровности» его пути. Виноват ли он в недоразумении, по которому его приняли за «исторического живописца»?

Не только художник выбирает жанр, но и жанры формируют художников. Вообразим Бомарше, жертвующего своим Фигаро ради перепевов Корнеля и Расина. Вознамерившись стать «новым Пуссенем» и философствовать кистью. Фрагонар, пожалуй, лишь измучил бы себя и других. С другой стороны, выступая наследником Ватто и преемником Буше, он ничуть не утратил оригинальности.

Во всяком случае, сюжетно-жанровый репертуар и самый стиль Фрагонара складывался в согласии с его артистическим темпераментом. Подобно Ватто и Шардену, он воочию убеждал публику, что гений живописи мало считается с академической иерархией жанров.

К концу шестидесятых Фрагонар достиг полного творческого расцвета.

Диапазон его чрезвычайно широк. Он испробовал себя во всех жанрах, разве что кроме натюрморта. Он блестяще владеет техникой масляной живописи, сангиной, пером; он занимается офортом. Он готов справиться с любым сюжетом, он остроумно компоует. Его память переполнена впечатлениями от окружающей жизни, от природы и от искусства. Он исключительно отзывчив к разным живописным наречиям: среди его сильных увлечений — Рубенс, Рембрандт, Халс, Рейсдал, Тьеполо (не говоря о собственно французской традиции). В зависимости от тех или иных обстоятельств он свободно варьирует стиль и технические приемы: он может с ходу форсировать возможности палитры, наслаивая фактуру и бороздя кистью поверхность холста, но при желании достигает эмалевой гладкости. Ему равным образом доступны эффекты широкого, как бы небрежного письма и ювелирная отделка мельчайших деталей. Его живописная речь очень богато интонирована: он то повышает голос, то словно шепчет, бывает страстен, нежен, сентиментален, элегичен, весел, насмешлив. Но главное — он наслаждается.



*Фрагонар, Девочка в постели, играющая с собачкой, Мюнхен, Старая пинакотекка*

Рассмотрим одну из его галантных сцен — **«Девушка, заставляющая плясать свою собачку»** (ок. 1770; Мюнхен, Старая пинакотекка). Второе ее название — «Жимблетт» — возникло из-за путаницы с другой, ныне утраченной картиной Фрагонара, на которой девочка дразнит собаку кренделем (la gimblette).

Сюжет до смешного неприязнительный и вместе с тем прозрачно-двусмысленный: забавляясь с собачкой, юная героиня предается эротическому наслаждению. Это одна из нередких в искусстве рококо ситуаций, когда художник будто подглядывает за тем, что не принято видеть, а зритель чувствует себя соглядатаем. Здесь все, начиная с рискованного ракурса героини, служит «вожделению глаза». Одних это раздражало, других забавляло. Как бы то ни было, собственно живописные достоинства холста должны поколебать пафос самого строгого моралиста, если он не чужд

эстетических переживаний. Такая простота в соединении с виртуозной свободой кисти сделала бы честь самому Рубенсу или Ватто. В легкомысленной альковной сценке Фрагонар поднимается до вершин живописно-пластического мастерства. Золото широко, «в протирку» написанного полога, округлые формы и свободные складки постели, чуть холодноватые в тени и сияющие белизной на свету, редкие удары голубого, пятна зеленого и рыжего, рассчитанно нанесенные по контрасту, струящаяся фактура собачьей шерсти и ручейки складок задранной сорочки, восхитительное тело с гладкой упругой кожей, отливающей золотистыми рефлексамми, — все это сделано столь искусно и с такой фантастической легкостью, что от раздражения фривольностью сюжета не остается и следа.

В том же ряду галантных сцен находятся известные фрагонаровские вещи начала 1770-х: *«Дебют модели»* (Париж, Музей Жакмар-Андре), *«Желанное мгновение»* (Частное собрание), цикл Фрагмент из четырех картин *«Штурм»*, *«Преследование»*, *«Объяснение»*, *«Коронованный любовник»* (все — Нью-Йорк, собрание Фрик), написанный по заказу мадам Дюбарри, новой фаворитки Людовика. но отвергнутый заказчицей, и другие.



Коронованный любовник 1773



Преследование (1773 г.)



Штурм

Сравнивая Фрагонара с его учителем, блестящим Буше, можно сказать, что бывший ученик подчас проигрывает как декоратор, но почти всегда выигрывает как живописец. Дело, конечно, не в глубине содержания. Сюжетом может служить сущий пустяк: пожилая дама обнажает грудь девицы, впервые приведенной позировать в ателье живописца, между тем



*Дебют модели*

как сам художник с улыбкой приподнимает муштабелем подол ее платья, чтобы получше рассмотреть ножки. Нет нужды вдаваться в иконографию сюжета, восходящего и к традиционной теме «художник и модель», и к теме сводничества, которую разрабатывали, например, голландцы XVII века. Под кистью Фрагонара истаяли последние остатки нравоучительного смысла подобных изображений; это не более чем фривольная мизансцена из жизни художника — недаром «*Дебют модели*» трактуют как автобиографический этюд. Дело, конечно, в самой живописи, в артистизме импровизации, перед которым зачастую блекнут и декоративные излишества Буше, и назидательные «постановки» Грёза, и надуманная риторика академических «историй». Зримое присутствие художника в композициях Фрагонара лишний раз удостоверяет высокую степень личного авторского участия — свойство, которым искусство рококо в его лице поделится с грядущим романтизмом.

В сущности, живописью Фрагонара по-настоящему наслаждаются те, кто готов принять ее как «искусство для искусства», или, говоря иным языком, как «форму целесообразности предмета без представления о цели» (Кант). Тому же, кто воспринимает ее лишь как галерею пикантных анекдотов, природа явно отказала в эстетических способностях, а культура — в навыках понимания художественного текста.

Подобно Ватто, Фрагонар открыл свою «Аркадию». Правда, в нем нет ни глубокой завораживающей тайны, ни высокой поэтической меланхолии гениального предшественника. Напротив, даже грустя, он способен внушить ощущение счастья. Не случайно Эрвин Панофский заключил свое глубокомысленное эссе об элегической традиции ссылкой на рисунок Фрагонара «*Могилы*» (Вена, Альбертина). «Художник изобразил двух купидонов, возможно духов почивших возлюбленных, заключивших друг друга в объятия над обломками саркофага, в то время как другие купидоны, поменьше, порхают над ними, а дружелюбный дух освещает всю сцену свадебным светильником. Круг замкнулся. Картина Гверчино „Даже в Аркадии есть Смерть“ рисунок Фрагонара отвечает: „Даже в Смерти может быть Аркадия“».

Разумеется, у Фрагонара были неудачи, за которые ему по справедливости доставалось от критики.

В обзоре Салона 1767 года Дидро писал: «Овальная картина, изображающая **хоровод амуров в небесах**. Вот прекрасная огромная яичница из фигурок амуров; этих амуров тут

целые сотни, они сплетаются между собой, все смешано: головы, бедра, тела, руки, — и притом с несомненно совершенным искусством; но все это лишено силы, красок, глубины, различия планов. Так как эти амуровы малых размеров, на них нельзя смотреть издали; но, так как картина похожа на эскиз для плафона либо для купола, следовало бы повесить ее горизонтально над головой и смотреть на нее снизу вверх. Я ожидал от этого художника какого-нибудь острого эффекта освещения, но и этого нет. Все плоско, в желтоватых, ровных и однообразных тонах, и написано как-то дрябло. Быть может, это слово еще не употреблялось, но оно хорошо передает мою мысль, так хорошо, что эту картину можно принять за кусок прекрасной, очень чистой, но от времени пожелтевшей овчины, из спутавшихся завитков которой случайно получилось что-то похожее на хоровод амуров.

Рассеянные между ними облака так же желты и подтверждают точность сравнения. Г-н Фрагонар, это чертовски пресно. Прекрасная яичница, очень нежная, очень желтая и здорово подгоревшая». Дидро не зря изощрялся в остроумии — работа не удалась. Кроме того, Фрагонар не оправдал надежд, возлагавшихся на него после «Каллирои», о чем недвусмысленно сказано в том же отзыве, хотя и по поводу другой работы: «Г-н Фрагонар, тот, кто создал себе имя, должен иметь немного больше самолюбия». Понятно, что все это никак не способствовало желанию участвовать в Салонах.

Темперамент Фрагонара со всей силой проявился в серии работ, условно объединяемых под названием «фантастические портреты» («экспрессивные головы»). На исходе 1760-х аббат де Сен-Нон, старый друг художника, обратился к нему с заказом исполнить четыре десюдепорта. Декоративное задание Фрагонар истолковал в свойственном ему чисто живописном духе, создав костюмированные портреты — олицетворения искусств («**Писатель**», «**Актер**», «**Художник**», «**Пение**»). Порыв вдохновения передан энергичным разворотом фигур, экспрессия бьет ключом, светотень контрастна, колорит напряжен, удары кисти стремительны, мазки струятся, сверкают, образуют кипучие сгустки. Трудно сказать, что здесь преобладает — непосредственность впечатления или игра фантазии, жизнь или театр.



*Хоровод амуров в небесах*

В этой серии, как в примыкающих к ней портретах Сен-Нона и других, Фрагонар отдал должное испанской моде, которая не раз увлекала французское искусство эпохи рококо (от Лесажа до Бомарше). Особенно эффектно она обыграна в горячем по колориту холсте **«Кавалер, сидящий у фонтана»** (Портрет Сен-Нона в испанском костюме; Барселона, Музей современного искусства). Впрочем, это «испанское» едва ли не того же рода, что и «турецкое» или «китайское» в падкой на всяческую экзотику культуре рококо.

Не следует преувеличивать и роль сентиментализма, под влиянием которого оказался Фрагонар в семидесятые годы, что биографы связывают прежде всего с женитьбой художника (1769). Ни это обстоятельство, ни предполагаемое соревнование с Грёзом, ни известное воздействие просветительской эстетики в целом не изменили ничего по существу, а лишь добавили новые оттенки в протейистически многообразное творчество Фрагонара. Сцены семейной жизни в его исполнении очень далеки от воспитательных уроков Грёза и, за редким исключением, представляют собой своеобразное ответвление «галантного жанра». Во всяком случае, здесь больше живой наблюдательности и юмора, нежели моральных наставлений.

В 1773 году Фрагонар снова отправился в Италию. Такая возможность представилась ему благодаря предложению крупного финансиста Бержере, который пригласил художника сопровождать его в поездке. И хотя долгое — около года — путешествие завершилось тяжбой с патроном, пожелавшим возместить дорожные расходы работами художника, Италия вновь принесла богатые плоды. Многие графические листы этого времени принадлежат к лучшему в наследии мастера.

По-видимому, приток новых впечатлений способствовал воодушевлению, с которым Фрагонар в те же годы живописал развлечения и праздники на свежем воздухе, в парках Парижа и его окрестностей (**«Качели»**, **«Игра в жмурки»**, **«Праздник в Сен-Клу»**, **«Праздник в Рамбуйе»** и др.).

Огромное пространство с высоким небом, раскидистыми деревьями и тающими далями входит в его холсты, где так легко дышится и так весело резвится глаз. Крошечные изящные фигурки кавалеров и дам придают этим благоустроенным ландшафтам сходство с театром — сходство ничуть не навязчивое, не нарушающее тонкий баланс между разнообразием «естественных красот» и декоративной упорядоченностью композиции. Кое-где ощутимы реминисценции уже известного свойства, будь то Рейсдал или Ватто, однако отголоски любимых образов, входя в новый художественный контекст, сообщают еще большую прелесть фрагонаровским полотнам.

Кажется, перед лицом этой сказочной красоты никто не мог предвидеть испытаний, которые вскоре совершенно изменят культурный ландшафт и весь строй жизни.

«Кто решит вопрос, был ли он, например, развратником или добрым семьянином, вполне ли свободной натурой или человеком, не способным бороться против известных форм общественного рабства; было ли у Фрагонара цельное и своеобразное

миросозерцание или он всегда поддавался нас троению минуты? Если же обратиться к его живописи, то загадка только усложнится. Нам думается, что едва ли Фрагонар когда-либо лгал нарочно; напротив, все указывает на то, что он всегда творил свободно, искренно. Но вот по скольку' в этой искренности и в этой свободе было сознательности — этого никто сейчас не скажет, и скорее приходится допустить, что в общем он остался на всю жизнь тем беспечным „провансальским гамэном», каким он явился в Париж и каким он представляется даже в тяжелую пору своего существования, когда художник, в качестве „бывшего фаворита аристократов», принужден был бежать из Парижа и целый год скрываться в доме своего приятеля в Грассе».

Поздние годы Фрагонара, как и многих его сверстников, были омрачены известными событиями. Он продолжал работать в разных жанрах, пытаясь модифицировать свой стиль в согласии с требованиями дня, свидетельством чего служат признаки неоклассицизма в композиционном строе поздних его вещей и особенно выпренность его аллегорий («*Фонтан любви*», «*Обет Амуру*», «*Жертвоприношение розе*»). Он остается верен излюбленной тематике, хотя на смену прежней «веселости» все чаще приходят элегические настроения. Бок о бок с ним работает Маргарита Жерар, его свояченица и воспитанница (которая внушала художнику чувства более глубокие, нежели предполагает родственная близость).

На исходе 1780-х, словно оглядываясь на свое прошлое, Фрагонар создает еще один шедевр «галантного жанра» — эрмитажный «*Поцелуй украдкой*» (на превью). Здесь есть и остроумие композиции, и прелесть живо разыгранной «мизансцены», и блестящее мастерство письма, явно адресующее к «малым голландцам», будь то Терборх, Мирис или кто-то другой из этих живописцев-«ювелиров». Но все же это мастерство как бы тронуто холодом. Темперамент, бурливший в крови Фрагонара, словно схвачен льдом и застывает в эмалевидной поверхности холста.

В послереволюционные годы Фрагонар немало потрудился в Музейной комиссии, созданной для охраны художественных сокровищ нации. Формирование коллекций Лувра, особенно Кабинета рисунков, составляет великую его заслугу. Жак-Луи Давид, рекомендовавший Фрагонара в комиссию, отдал должное «пылу и оригинальности» его искусства, однако из той же рекомендации следует, что это искусство теперь безраздельно принадлежит прошлому.

Фрагонар оказал сильное влияние на импрессионистов, особенно на Ренуара, прежде всего своей свободной живописной манерой, характером живописной поверхности холста. Историками искусства он был назван «отцом чистой живописи». Оставаясь в целом, художником рококо, он, однако никогда строго не соблюдал рамок и законов стиля, подчиняя их

своему живому воображению, богатой фантазии и блистательной живописной технике.

**«Счастливые возможности качелей»** - одно из самых известных полотен Фрагонара. Оно демонстрирует все особенности рокайльного жанра галантных любовных сцен в живописи: забавный, почти фривольный эпизод изображен как полуреальная, полумифологическая сцена, с порхающими амурами, которые своей мимикой и движениями всячески поощряют начало любовной истории.

Но и здесь, как и всегда в картинах Фрагонара, главным остается само качество живописи. Счастливый, беспечный мир, изображенный на картине написан легко, как импровизация гениального музыканта, яркие, но нежные сочетания розовых, зеленых, желтых цветов нанесены пульсирующими неровными мазками, заставляющими всю живописную поверхность искриться и переливаться в бесконечной, дающей удивительное наслаждение глазу игре.



*Счастливые возможности качелей. ок. 1767. Собрание Уоллеса, Лондон*

### **Психея показывает своим сёстрам подарки Купидона**



Картина иллюстрирует эпизод из истории Психеи, которая, строго говоря, не относится к греческой мифологии, а к античной литературе и впервые рассказана Апулеем в «Золотом осле». Произведение представляет ранний период творчества Фрагонара и было написано в 1753 году, после того, как он выиграл Римскую премию, но до поездки в Италию. Полотно было выставлено уже в 1754 году в Версале и имело большой успех, однако потом оказалось забытым и ошибочно приписывалось кисти Карла ван Лоо.

*Психея показывает своим сёстрам подарки Купидона. 1753*

Скорее всего историю Психеи Фрагонар излагает в соответствии с обработкой текста легенды французским баснописцем Лафонтеном, который придал ей более назидательный смысл по сравнению с волшебной сказкой, поведенной Апулеем.



Эпизод, представленный в картине, является морализаторским предостережением от того зла, которое приносят ревность и зависть.

Купидон, сын Венеры и бог Любви, по велению своей матери, возненавидевшей Психею за ее красоту, должен был принести ей несчастную любовь, но сам страстно влюбился в нее. Это не укротило гнев Венеры, и влюбленный Купидон мог соединиться с Психеей, только при условии, что она никогда не узнает и не увидит своего возлюбленного. При нарушении запрета ее ожидала смерть, поэтому они могли встречаться только ночью в полной тьме. Однако Психея была безмерно счастлива с богом Любви, который к тому же дарил ей невиданно роскошные подарки.

Психея рассказала о своем счастье сестрам и показала им дары Купидона. Сестры почувствовали страшную зависть и ревность, символом которой является летящая над их головами Фурия со змеями в руках (отсюда выражение - змеиный укол зависти). Поскольку Психея простодушно рассказала им не только о своем счастье, но и о страшном запрете, они подговорили ее нарушить его и посмотреть на возлюбленного, сказав ей, что, скорее всего, к ней ночью приходит чудовище. В действительности они хотели только одного - лишить сестру ее счастья.

Когда Купидон явился к Психее, она, подождя пока он заснул, зажгла свечу и в ее свете увидела перед собой прекрасный лик крылатого бога Любви. Воск свечи капнул на его крылья, и Купидон проснулся, горько упрекая Психею, но он должен был улететь, чтобы никогда больше не вернуться. Психея стала умолять Венеру простить ее и вернуть Купидона. Венера как будто согласилась, но назначила ей ряд тяжелых испытаний, которые были не по силам смертному человеку и должны были ее погубить. Однако, поддерживаемая любовью, Психея преодолела все и после тяжелых и страшных испытаний соединилась со своим любимым.

Образ Психеи является аллегорией души, и еще с эпохи поздней античности ее история рассматривается как повествование о странствиях и испытаниях, которые переживает душа на пути к своему совершенству. Любовь Купидона и Психеи становится символом гармоничного соединения духовного и физического в человеке, слияния высшей и земной любви, достигаемого посредством непосильных усилий и труда.

В басне Лафонтена, как и в картине Фрагонара, сделан акцент на более узкий морализаторский аспект, подчеркивающий то зло и те несчастья, которые приносит в жизнь и судьбу человека зависть и ревность.