

**Франсуа Бенуа**  
**ИСКУССТВО ФРАНЦИИ**  
**ЭПОХИ РЕВОЛЮЦИИ И ПЕРВОЙ ИМПЕРИИ**

Перевод с французского  
М.-Л.: Искусство. 1940

Веб-публикация: Vive Liberta, 2006

ОГЛАВЛЕНИЕ (ярким шрифтом выделены публикуемые фрагменты)

**ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ВЛИЯНИЯ**

Отдел первый. ТЕОРИИ

Глава I. Теория социально-политической роли искусства и его взаимоотношений с государством

Глава II. Эстетические доктрины

Теория архитектуры. Антично-классический тезис. Свободная антитеза

Теория изобразительных искусств. Ультраидеалистическая теория

Свободная антитеза

Глава III. Происхождение эстетических доктрин и борьба эстетических учений

Источники эстетических учений. Литература по эстетике. Писатели по вопросам эстетической теории. Борьба эстетических учений

Отдел второй. Влияние искусства прошлого

Глава I. Музеи

Глава II. История искусства и репродукции

Отдел третий. Публика и правительство

Глава I. Публика

Глава II. Правительство

Механизм управления искусством. Деятельность администрации искусств. Революционный период. Период Консульства и Империи

Отдел четвертый. Художественные учреждения

Глава I. Академическая жизнь

Глава II. Художественная педагогика

Глава III. Выставки, конкурсы, награды

**ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ХУДОЖНИКИ И ИХ ТВОРЕНИЯ**

Отдел первый. Художники

Количество художников. - Их юридическое положение. - Вопрос о патенте. - Женщины-художницы. - Художники-иностранцы. - Материальное положение художников. - Их моральный и интеллектуальный уровень. - Их взаимоотношения между собой. - Их образ жизни. - Положение в обществе

Отдел второй. Архитектура

Глава I. Мастера. Школы

Глава II. Произведения

Отдел третий. Живопись и скульптура. Мастера и школы

Глава I. Живописцы, работающие над изображением человека

Мастера XVIII в. и примыкавшие к их традиции. Ультраклассики

Умеренные классики: Вьен, Венсен, Реньо, Летьер, Жерар, Изабе

Предшественники романтизма: баталисты; художники, писавшие на темы средневековья; художники с колористическими тенденциями; Гро

Глава II. Скульпторы: приверженцы идеалистически антиклизирующего стиля; мастера переходного стиля; независимые и искренние таланты; медальеры и резчики драгоценных камней

Отдел четвертый. Живопись и скульптура (Произведения и художественные жанры)

Глава I. Тематика и различные художественные жанры: портрет; высокое искусство; аллегория; религиозное искусство; мифология; древняя история, средневековая история и предания; жанр; изображение природы; пейзаж, архитектурный пейзаж, цветы, фрукты, животные, натюрморты

Глава II. Интерпретация и трактовка сюжетов: подражания; рисунок, экспрессия, композиция; трактовка исторических сюжетов; нумизматика и глиптика. Сюжеты с изображением человеческих фигур. Изображение природы. Техника и исполнение

**Заключение**

От редакторов сайта:

Таблица, отражающая рост числа художников и участие их в выставках с 1791 по 1812 гг.

Женщины - художники и скульпторы, упоминаемые в книге Ф.Бенуа

## ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ. ТЕОРИИ

### ГЛАВА I. ТЕОРИЯ СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ РОЛИ ИСКУССТВА и его взаимоотношений с ГОСУДАРСТВОМ

*Воспитательная, социальная и политическая ценность искусства. — Искусство в его взаимоотношениях с другими сторонами жизни. — Вмешательство государства. — Покровительство искусству и надзор за ним.*

Эпоха Революции и Первой Империи выдвигает широкую философскую концепцию взаимоотношения искусства с обществом и государством. Мыслители и законодатели этой эпохи единодушно заявляют, что «искусство далеко не простое украшение на государственном здании», но «составляет часть его фундамента» и является «первичной, наиболее непреодолимой и вместе с тем наиболее благотворно воздействующей силой». Они наперевес стремятся провозгласить высокую миссию искусства и доказать его могущество, с какой бы точки зрения его ни рассматривали. Если бы даже оно являлось только источником наслаждения, то и в этом случае искусство заняло бы почетное место в системе человеческого общества, первейшая цель которого — умножить наши радости. Но сверх того искусство оказывает ценное содействие человечеству при удовлетворении его потребности в цивилизации и придает осязательную форму его интеллектуальному и нравственному идеалу. У любителя оно совершенствует восприятие, «умножая его чувствования», у художника — «исправляет и развивает способности органов зрения». Гибкий истолкователь мысли, искусство переводит ее на язык зрительных образов, «быстро воспринимаемый, всеобъемлющий», способный заменить собою язык слов и в большинстве случаев превосходящий его ясностью. Этого достаточно, чтобы сделать из искусства «мощный рычаг образования», великолепный фактор демократического воспитания. «Это общедоступная история, содержащая множество фактов и мнений, образующих нравственную жизнь нации...», это своеобразная книга, всегда раскрытая для любознательности общества, распространяющая просвещение и полностью доводящая его до чувства, которое легко ее воспринимает». Искусство воспитывает характер не менее, чем разум, повествует ли оно о прекрасных поступках, исторических или воображаемых, или посвящает себя изображению физической красоты. Кто не знает силы примера? «Статуя героя — это урок мужества; статуя мудреца — трактат о нравственности». Красота телесная и духовная связаны тесным родством; первая «возвышает мысль и облагораживает вкус»; приучая к правильности формы, она делает невыносимой самую мысль о нравственном зле, которое есть не что иное, как «несообразность», «нарушение основного порядка вещей».

Не стоит распространяться о значении искусства для экономики: «деревенский житель, который сумеет жить со вкусом, станет

лучшим землемельцем; ремесленник, проникнутый чувством прекрасного, знакомый с шедеврами искусства и способный подражать им, прибавит ценности своего изделия очарование и достоинство, обеспечит за этим преимуществом перед его иностранными конкурентами и будет таким образом способен вовать процветанию нации». Наконец, искусство может играть роль социальную и политическую. Благодетель обездоленных классов, искусство доставляет им утонченные наслаждения, и, украсив города, оно создает «общественную собственность для тех, кто обделен личным имуществом». Оно является одним из могущественнейших средств привлечения народа к общественным делам. Оно делает один из более дорогих упражнений событиями произведениями, придавая блеск ее славе и бессмертие ее великим людям. Обращаясь к прошлому, оно связывает цепь времен и зовет молодое поколение к подражанию доблести предков. Возбуждая патриотизм, оно является в то же время и «причиной» свободы. «Свободное по своему существу, так как сущность гения — независимость», искусство способствует прогрессу просвещения: «богатство искусства должно стать роскошью и религией свободных народов».

Этот тезис, похожий на апологию и на панегирик, основывается столько же на политической ситуации своего времени, сколько и на философских воззрениях XVII в. Жадный к знанию и страшный в своей критике, XVIII век должен был неизбежно поднять вопрос о значении искусства и о способе обратить его на благо человечества. С другой стороны, во время революции «суровым республиканцам могло показаться странным заниматься искусством в то время, когда европейская коалиция осаждала территорию страны свободы», и было далеко не лишним оправдывать художественную культуру в глазах «людей мизантропических или недостаточно глубоких». Наконец, концепция демократического морализующего искусства, способствующего законности, происходит одновременно из аналогичных теорий, сформулированных в XVIII в. Мерсье и Дидро из современного культа античности, из стремления подражать греческим республикам, где искусство тесно сплеталось с общественной жизнью.

Общий вывод всех цитированных произведений — это пламенный призыв к распространению художественного вкуса и знаний среди всех классов общества и во всей стране. Новый режим призван исправить заблуждения старого, разрушить «тайную привилегию», которая делала искусство «достоянием богатых и знатных» и сосредоточивала его в «столице». Теперь призывают сделать искусство достоянием народа, довести его «вплоть до хижин», «дать ему разлиться плодоносною рекою по всей территории республики». Если даже отбросить все другие соображения, то не имеем ли мы здесь дело с идеей процветания самого искусства и художников? Можно ликазать лучшую поддержку художникам, чем обеспечив им публику, внимательную к их произведениям и способную их судить? Можно ликазать большую услугу искусству, чем совершенствуя общественные вкусы, влияние которых оно на себе испытывает, и развивать к его произведениям любовь — единственную гарантию их долговечности? Долг правительства, муниципалитетов и частных лиц — работать совместно над пробуждением и развитием эстетического чувства. Они достигнут этого, распространяя по дешевой цене гравюры, создавая музеи и, главное, введя рисование и теорию искусства в программы школ. Только что изложенный тезис имеет следствием необычайную, но чисто французскую теорию взаимоотношения искусства с государством, основанную на принципе, что «забота об искусстве должна входить в число основ хорошего правления». Эта теория пользуется различными доводами, которые могут быть сведены к двум основным положениям: первое — что для художественного процветания не может быть более действенного средства, чем официальное покровительство; второе — что социальное и политическое влияние искусства налагает на правительство обязанность следить за ним и, в случае надобности, даже руководить им.

Первое из этих мнений было в то время общим, и авторы, которые его высказывают, поддерживают его обильными соображениями. «Законы, — утверждают они, — имеют больше власти над гением, чем природа, просвещение, богатство и общее признание». Климат «дает таланту первый толчок, но не определяет ни силы его, ни направления». Мир и свобода не являются необходимыми условиями для процветания искусства: оно существует и в эпоху войн, внешних и внутренних, и в эпоху тиарии. Не более благоприятствует процветанию искусства и богатство общества, так как меценаты слишком часто невежественны и капризны. Наоборот, влияние «законов» представляется этим теоретикам очевидным. Разве не нужно для расцвета искусства, чтобы великие дела «вдохновляли его великими идеями», чтобы высокие почести возбуждали соревнование, а здоровая эстетическая доктрина была установлена достаточноочно прочно, чтобы устоять против дезорганизующего влияния индивидуальных мнений? Но «все эти причины зависят от воли законодателей, так как богатства, почести, частные выгоды и, следовательно, нравы, вкусы, страсти, волю народов — все это они держат в своих могущественных руках». Кроме того, история учит, что «повсюду искусство расцветает по воле законодателей». Разве греческое искусство, несмотря на то, что природные условия там всюду были одинаковы, не развивалось различно в разных городах? Точно так же и у нас, разве благоденствие искусства не находилось всегда в соответствии с заботами, которые правительства ему уделяли? «Людовик XIV и Кольбер подняли искусство на высоту, равную их собственной; их мысли постоянно были заняты искусством, и один из величайших министров, какими обладала Франция, должен был призвать на помощь весь свой гений, чтобы руководить искусствами и создать из них гармоническое целое... этому принципу администрирования, больше, чем вкусам монарха, следует приписать великолепие, которым искусство блистало в ту эпоху». Наконец, смена эпох в истории нового искусства — не отражает ли она вмешательство правителей? «Варварские короли отрезали все пути развитию образованности. Они считали одичание людей залогом устойчивости своих тронов... Наконец, настал XV век. Флоренция, Рим и Париж пробудились. Козимо Медичи и его племянник, папа Лев X, и король Франциск I открыли глаза. Они захотели — и искусство возродилось... Козимо Медичи воскресил живопись...» Опуская наивные и абсурдные преувеличения, отметим только общий вывод: «Во всех климатах и при всяких правлениях успехи искусства являются следствием благоденствия законов».

Впрочем, интересы самого искусства — не единственное, о чем заботятся сторонники государственного вмешательства, выступающие то в виде «ангелов-хранителей», то в виде «жандармов». Из того факта, что искусство может быть благодетельным, вытекает для правителя обязанность использовать таланты для того, чтобы «украшать добродетель и направлять к ней людей». И так как, с другой стороны, искусство способно «развратить» народ и «окропинуть правительство», то для спасения общества и государства надо строго следить за развитием искусства. В обоих случаях одинаково необходимо, чтобы «законодательство отводило место вопросам искусства и вело его прямо к цели».

Разнообразные средства предлагались для того, чтобы обеспечить верное направление развитию искусства — подчас инквизиторские и тиарнические, подчас просто смешные. Один предлагал, чтобы власти выдавали «разрешение» на художественную деятельность «только тем, кто, проявив уже талант и верный образ мыслей», мог доказать свое «хорошее» происхождение, «щательное воспитание» и достаточную материальную обеспеченность. Другой стоял за то, чтобы за художественным творчеством был учрежден строгий и мелочный надзор. Власти должны были без сомнения запрещать всякий сюжет, «противный добрым нравам или достоинству правительства», так же как и всякое произведение, «которое не носит печати полезности» или «противоречит духу общественного устройства». «Они не должны допускать также, чтобы искусство владело в экстравагантность, шутовство и ничтожество». Неразумная и непостоянная эстетическая система приводит к столь гибельным последствиям, что властям следовало бы «раз навсегда установить одинаковый для всех вкус». Если законодатель не обуздает колебания моды, то дурной вкус «испортит национальную художественную продукцию, повредит ее вызову и подвергнет опасности общественное благополучие», хуже того, «кончится тем, что власть моды распространится на все... войдут во вкус политических революций, станут пренебрегать прочными привязанностями... Конец длительной дружбе! Конец сыновней почтительности!...» Перед лицом таких общественных бедствий как не стремиться к абсолютному и всеобщему царству разума? «Совершить это чудо — дело законодателей!»

## ГЛАВА II. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ДОКТРИНЫ

Мы проанализируем прежде всего эстетические доктрины этого времени, во-первых, потому, что они очень интересны, а главное, потому, что ни в какую иную эпоху теория искусства не была предметом такого внимания и источником такого сильного влияния на художников. Большое количество сочинений по эстетике, из которых к тому же многие были написаны художниками, настойчивость, с которой класс искусств Института направлял усилия соискателей премий на разработку вопросов философии искусства, наконец, внимание, уделявшееся изучению теории искусств литературными обществами, — все это свидетельствует о всеобщей и глубокой заинтересованности этими проблемами. Она явилась результатом философского движения XVIII в., которое дало толчок для стольких изысканий и одновременно интереса к археологии, первыми и наиболее значительными представителями которого были Кайлюс и Винкельман. <...>

### ТЕОРИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

Эстетическая теория этого времени в приложении к изобразительным искусствам образует два различных и в основных чертах противоположных течения. Она то стремится к чистой идее и провозглашает своим источником разум, проявляя подлинное пристрастие к уверенному и методическому ходу рационалистических умозаключений, причем, одновременно изменяя своим предпосылкам, ограничивает задачи искусства верностью традициям и принижает его необходимостью подражания, то, наоборот, сводит свои требования к объединению действительности и идеала и путем эксперимента идет к красоте, которая не чужда ни природе, ни искусству. В том и в другом случае книги по вопросам искусства выдвигают тезисы абсолютные и не допускающие никаких уступок.

Но нередко в теории, развивающей одно из этих направлений, вследствие обдуманной уступки или, чаще, неосознанного противоречия проявляются принципы противоположных течений. Эта особенность раскрывает нам направления умов в эту эпоху, единство учения и догматическая уверенность которой являются скорее кажущимися, чем реальными.

### **Ультраидеалистическая теория**

Единство красоты. — Запрещение реализма. — «Идеальная» красота. — Метод «идеального». — «Идеальная» человеческая фигура. — «Идеальная» композиция. — «Идеальная» трактовка истории. — «Идеальный» костюм. — Теория жанров и тем. — «Идеальная» живопись. — Система «идеального».

Первая из этих двух доктрин основывается на возвышенном, но узком представлении об искусстве, которое она ограничивает идеальной передачей красоты. Основной ее принцип, первый пункт ее символа веры — ибо она выступает поистине с авторитетом и нетерпимостью религиозной догмы — это абсолютное запрещение подражать действительности. Доводы, которые она приводит, одни эстетического порядка, другие — нравственного; их совмещение — результат общей тогда тенденции к смешению областей искусства, литературы, философии и науки.

Первый довод заимствован из области психологического анализа мыслительных процессов. Условно принимая, а в действительности оспаривая, что цель искусства — наслаждение, приверженцы этой доктрины стремятся показать, что метод реалистов противоречит их же собственным намерениям. Указывается прежде всего на невозможность соперничать в правдивости с природой, так как самое совершенное из ее творений имеет несравненные преимущества перед лучшим созданием художника: оно живет физической и умственной жизнью, обладает свойством реального движения и способностью проявлять вовне чувства и мысли. Затем пытаются установить, что эстетическое наслаждение является результатом двух интеллектуальных процессов, из которых один состоит в сравнении изображения с образцом, другой, главный источник удовлетворения — в интерпретации произведения искусства воображением, которое видит в нем единую тему во множестве вариаций.

Таким образом, чем ближе к цели будет считать себя реалист, тем больше он будет от нее удаляться, так как, чем больше сходство приблизится к тождеству, тем меньше останется места для интерпретации и тем меньше будет становиться и удовольствие. Поэтому напрасно реалисты принижают искусство до степени механического производства, в котором участвуют только глаз и рука; они не достигнут ничего, кроме жалкой «подделки», «пародии», «обезьянничанья» природы.

Впрочем, продолжает обвинитель, буквальное повторение действительности, будь оно даже возможно и привлекательно, все равно не ускользает от критики, так как цель искусства — не удовольствие, даже наиболее очищенное от всего чувственного, но интеллектуальное и нравственное совершение зрителя, удовлетворение врожденной потребности нашей души в беспредельных и неизведанных впечатлениях. Воспроизвести без разбора все, что представляется зрению, не отворачиваясь от безобразной или вульгарной реальности, значит ронять искусство, бесчесть его «низменным и тривиальным стилем», значит унижать человека, выставляя на вид его физические несовершенства и нравственную мерзость. Но даже если сделать выбор, воспроизводить природу только в ее лучших творениях, человека — только в самых блестящих или самых благородных положениях, — одним словом, посвятить себя изображению реальной красоты, то в этом случае можно уменьшить свою вину, но не свое творческое бессилие; это значит перестать быть вредным, не становясь еще благодетельным. В самом деле, заботы реалиста о верном подражании накладывают на его произведения глубокий отпечаток «материализма» и «чувственности», которые делают их неспособными производить на зрителя впечатление, выходящее за пределы его чувственных ощущений. Наиболее блестящая победа, которой они могут достигнуть, — это пробудить в наших чувствах «наслаждение материальным», обольстить наш взор, плененный пустым очарованием их виртуозной техники. Ограничив себя прямым и скрупулезным выражением чувственных восприятий, они не обогатят ум никакими познаниями сердце — никаким чувством. В нравственном отношении они не дают ничего, поскольку они повторно представляют нам тот же предмет.

И только искусство, как его понимают теоретические сторонники «идеала», способно создавать произведения, которые не являются простым повторением действительности и созерцание которых содействует интеллектуальному и моральному росту нашей личности. Презирая «прозаические» приемы рабского и бесплодного копирования, подлиннее искусство признает только «поэтический стиль идеала»<sup>62</sup>, плодотворный метод философского анализа.

Не останавливаясь на материальных формах, оно стремится раскрыть внутреннюю субстанцию реальных вещей, их абстрактную сущность, их «идеальное», чтобы затем передать ее в сжатой формуле языка искусства. К этому объяснению вещей, к этому раскрытию их метафизической тайны искусство в своих пределах стремится всеми способами — представляет ли оно вещественные формы, передает ли нравственные качества или воспроизводит действие. Ибо все виды бытия или предметности, всякий характер, действие или соотношение могут рассматриваться на высшей ступени своего развития, в расцвете своей мощи, и могут быть сведены к элементам, характеризующим весь данный вид, и превращены в идеальный образ. Это верно даже в отношении безобразного и ужасного. Их точное изображение не может вызвать ничего, кроме неудовольствия и отвращения, так как оно может возбудить только физические ощущения. Но их передача, содержащая интерпретацию, нас заинтересует, так как она будет возбуждать мысли и дает пищу нашему прирожденному любопытству. Впрочем, экскурсы идеалистического искусства в область безобразного возможны только в виде исключения, его истинной сферой остается красота. Однако надо условиться относительно смысла этого понятия. Красота, к которой стремится художник-мыслитель, «не та, которую представляет себе народная масса». Здесь речь идет не о той «чувственной» красоте, которую глаз может встретить в природе или воображение — воссоздать по памяти, но о красоте «возвышенной и строгой», которая может быть «определенена только теорией и оценена лишь разумом». Это по меньшей мере зрительный синтез идей истины, согласованности, гармонии — одним словом, это — «совершенство».

Для изолированно рассматриваемых существ и предметов пластическое совершенство заключается в «абсолютной правильности». Красота «вполне геометрична», она является результатом гармонического развития форм, их соотношения, в правильных пропорциях мудрого равновесия сил. Что касается нравственного совершенства, то оно состоит в возведении качеств на высшую и наиболее значительную степень. Таким образом понимаемая красота есть привилегия основного типа всякого вида существ, который является «образцом для природы». В противоположность индивидуальной реальности, приниженней случайностями возникновения и несчастиями бытия, это нечто всеобъемлющее, вечное, это первооснова вещей. В материальном мире это праматерь всякого рода — «Дерево», «Конь», «Человек»; в сфере интеллектуальной и нравственной это прообраз качеств — «Героизм», «Добротель», «Познание» и т.д. То же относится и к искусству с исторической тематикой: оно не смогло бы достигнуть красоты пустым повторением реальности, точным и подробным пересказом; ее можно достигнуть лишь плодотворным анализом причин, средств и последствий, благодаря которому из лиц и событий выделяется наиболее общая идея и достигается наибольшее впечатление.

Итак, кто же может колебаться? Реалистическое искусство увлекает в трясину чувств и материи. Идеалистическое, напротив, возносит «за пределы бесплодной реальности» к высочайшим вершинам чистого разума, в сверхчувственный мир, где все существа «возвышенны и облагорожены», таковы, какими нас учит их видеть природа, таковы, «какими они могли или должны были бы быть»; где умственному взору открываются причины, в то время как телесному доступны лишь их следствия; где проявляются сокровенная сущность вещей, руководящие законы явлений, наконец, «всеобъемлющий разум высшего творца». Опираясь на пример древних, художник, заботящийся о своем достоинстве и славе, не согласится опуститься до ремесленного копирования, он будет пользоваться методом, который вознесет его до уровня сверхчеловека — «творца» счастливого соперника природы.

Не требует ли идеалистическая теория от искусства больше, чем оно может дать? Цель, которую она ему ставит, возвышенна, но не находится ли она за пределами досягаемого? Представители идеалистической теории, со своей стороны, энергично протестуют против обвинения в утопичности. Не был ли путь, на который они призывают художников, со славой пройден античным искусством, «возвышенное превосходство» которого никто не станет оспаривать произведения которого, без сомнения, дают нам «истинный образ» человека. Не удалось ли флорентийской и римской школе, не достигая его высоты, но идя по его стопам, запечатлеть в своих шедеврах отблеск его возвышенного совершенства? Истина такова, что поиски идеала не требуют ни большего времени, ни больших усилий, чем стремление к сходству. Посмотрим же, какими средствами пользуется эта теория для достижения своих высоких целей.

Едва ли нужно указывать, что она прежде всего отклоняет подражание какому-либо единичному образцу, будь он даже прекраснейшим в реальном мире. A priori ясно: логически невозможно, чтобы индивидуальное оказалось адекватным «Виду», чтобы частность была равнозначна «Общему».

Скорее можно допустить эклектический метод, который поставил бы на место подражания одному определенному оригиналу методическое заимствование всего лучшего у множества образцов, изучаемых только в их избранных частях. Идеалистическое по своим целям, такое искусство оставалось бы реалистическим по применяемым им средствам, которые состояли бы, таким образом, двух действий — анализа и синтеза; выделяя из «простой природы» «природу прекрасную», оно извлекало бы из этой последней «частные красоты», гармоничное сочетание которых создавало бы идеально прекрасный образ. Но чистый идеализм отвергает метод так же энергично, как и предыдущий. Он осуждает его при помощи коварной аргументации, тактика которой состоит в перенесении спора с почвы эстетики на психологическую почву и в маневрировании с таким расчетом, чтобы привести рассуждения противника к абсурду. Вот путь умозаключений. Эстетическое подражание прекрасной природе, отмечает идеалист, распадается на два последовательных действия: выбор прекрасных частностей и соединение этих элементов в один образ, который связывает идеал с реальностью. Но анализ мыслительного процесса показывает, что для того, чтобы иметь возможность, выбирать из нескольких объектов, их нужно сравнить, т.е. привести для сравнения к одному положению. Выбор же прекраснейших частей лучшей модели предполагает ее сличение с нормативным типом. Восхваляемый эклектическим методом анализ, требующий предварительного знания идеальной красоты, оказывается ненужным. Что же касается синтеза, то он невозможен: сращивание элементов, заимствованных у различных моделей, не может создать ничего, кроме разнородной мозаики, шедевра несогласованности.

Впрочем, не здесь центр тяжести спора; идеализм осуждает не ту или иную форму подражания, а самыи принцип подражания реальности вообще. Он отрицает не столько способ открыть и передать природную красоту, сколько самое ее существование. Природа безобразна, вот основа теории: безобразна в целом, безобразна в частностях. Достижение ее задач — сохранения и воспроизведения видов — не требует совершенства органов и абсолютной правильности функций: оно обеспечено иными средствами, чем красота. Всякий индивидуум явно несовершенен как в частностях, так и в целом. Самое многочисленное собрание индивидуумов, даже весь данный вид в целом, не лучше объединил бы элементы идеальной красоты, чем изолированно рассматриваемая единица. Совокупность несовершенств не создает совершенства. Истина заключается в том, что видимая природа так же мало представляет природу подлинную, как индивидум — весь вид. Или скорее, природа и вид содержатся, правда, в творении и в индивидууме, но лишь потенциально, в состоянии скрытом, содержащем «мыслимые типы совершенства». Итак, то, что художник должен наблюдать, — это не то, что есть, а то, что должно было бы быть; не создания, а «намерения природы»; не внешние формы, а цели и средства организмов; не результаты, а причины.

Отсюда следует, что надо оставить всякую надежду достигнуть цели изучением реальности. Идеальное произведение в действительности не является копией кого бы то ни было, ни в какой бы то ни было частности, в том числе и относящейся к определенному лицу. Поскольку природа не содержитя в моделях, надо подражать ей за ее пределами. Царство идеала не от мира сего. Величие поэта и художника состоит в том, чтобы обнаружить и раскрыть то, чего нигде нет. Но это еще не все. Ясно, что для того, чтобы схватить невидимое, надо прибегнуть к помощи духовного «внутреннего зрения», а чтобы перевести его на язык образов, — обратиться не к эмпиризму, «платящему дань чувствам», как системе «умозрительной» и рациональной.

Единственный способ, который дает возможность вернуть отдельные индивиды к простоте основного типа и свести действия к их единому принципу, — это обобщение, сопровождаемое «метафорой». Процесс двойной: художник сначала разлагает реальность на ее составные части и сохраняет из них лишь существенные, затем из этих материалов, соединяемых на основе лучших соотношений, он воссоздает идеальную квинтэссенцию совершенства, заключенного в его модели. Таким образом, переплавляя реальность, он, подобно новому Прометею, совершает вторичное творение, порождает вторую природу.

Однако заранее очевидно, что эта вторая природа не должна походить на первую. В результате различных манипуляций этой художественной химии качества составных частей уже не будут свойственны окончательной комбинации; не бывает, — употребляя излюбленное выражение теоретиков-идеалистов, — метафор без метаморфоз. Формы, пропорции являются в сфере идеала не изображением, но эквивалентом форм, для нас привычных. Художник должен заставить зрителя, воспринимающего открытый им «новый мир», изменить свое обычное восприятие вещей и перенестись из сферы чувственной функции зрения в область духовной способности понимания. Это требование не является незаконным, так как сходство не есть необходимое свойство произведений изобразительного искусства; достаточно одного лишь правдоподобия. И пусть это не будет ложно понято: это правдоподобие чисто теоретическое. Оно не требует соответствия художественного образа обычному внешнему виду реальных вещей; правдоподобие состоит только в том, чтобы не приписывать природе «развития, не согласного с ее законами и с ее общественными свойствами». В пределах этих широких и гибких границ художник пользуется полной свободой рационального создания своих произведений. Это подтверждается еще тем, что всякий идеографический знак обладает непосредственной внутренней ценностью, не зависящей от его назначения — чем-либо объяснять, и что в эстетическом восприятии пластические формы имеют свойство возбуждать чувства и мысли, которые, как правило, должны были бы вызываться лишь положенными в их основу идеями. Но, поскольку знак может быть функцией идеи, необходимо тщательнейшим образом следить за его внешним видом, из опасения, что, будучи слишком материальным, он может ввести в заблуждение. Реальное выражение абстрактной идеи может затемнить ее смысл. Для того, чтобы мысль художника находила отклик в зрителе, нужно, чтобы его произведение стремилось затронуть нечто иное, чем поверхностный облик вещей. Стиль идеала — «это стиль абстракции».

Таков должен быть метод искусства, таков был метод, которому следовала античность. Успех, которым античность обязана этому методу, является и лучшим подтверждением правильности всей системы и наиболее красноречивым призывом следовать ей.

Закончив разбор теории, мы можем перейти к исследованию результатов метода обобщения в приложении его к изображению:

- 1) изолированной фигуры;
- 2) сюжета, требующего введения многих фигур;
- 3) фигуры и сюжета исторического характера.

Идеальное изображение человека должно обладать «всеми возможными видами правильности». Формы, моделированные широко, упрощенно, должны быть очищены от всяких индивидуальных черт, от всяких случайных недостатков. Пропорции и соотношения частей должны быть установлены со всей строгостью математического построения. Наконец, основная сущность должна быть выделена акцентированием, даже преувеличением ее важнейших черт, и поставлена в более выгодное положение подчинением добавочных и второстепенных частностей.

Никакие сомнения, никакие уступки зрительному впечатлению не должны тормозить работы по упрощению и обобщению. Не доведены ли эти качества до абсолютного в шедевре шедевров — Аполлоне Бельведерском, интерпретацию которого Винкельманом следовало бы сделать настольной книгой художников. Авторитет столь высокого примера не может не укрепить в художнике убеждения, что он должен пользоваться материальными формами «лишь настолько, чтобы воплотить и сделать осозаемой свою мысль». Миссия художника заключается, если можно так выразиться, в том, чтобы дистиллировать реальность, чтобы показывать нам ее сущность. Пусть же он строго остерегается попыток, под пустым предлогом оживления своих фигур, придать им черты, которые в действительности присущи всему живому: гибкость одушевленного тела, влажность кожи, упругость мускулов. Пусть он избегает обозначать то, что скрывается под внешней оболочкой, — выступы кости, мускулы и вены, — так как все это только «животные» детали. Такими же ограничениями связывают его и в отношении движения, которое, якобы, не может быть передано средствами его искусства. Бег лошади, падение водопада, сверкание молнии и т.д. нелепо неподвижны в произведении художника. Только состояние покоя или по меньшей мере простое и медленное движение — единственно подобает рациональному искусству. Крайняя сдержанность требуется от художника также и при передаче драматических телодвижений и выражения лица, потому что и то и другое противоречат взглядам «системы идеального», показ жизни ума и чувства, как только он приобретает некоторую живость, нарушает правильность черт и симметрию пропорций; выразительность быстро вырождается в «гримасу». Оживленная мимика имеет еще тот недостаток, что она несовместима с представлением о благородстве и величии, присущим «идеальному». В искусстве, как и в обществе, должна господствовать сдержанность в выражении лица и в жестах. Наконец, живость экспрессии усиливалась бы значение чувственного, говорила бы зрению и ослабляла бы устремления искусства, которое обращается только к уму и не должно давать иного наслаждения, кроме утонченного, духовного. Все эти соображения подкрепляются примерами шедевров античного искусства, которое всегда подчинало одушевленность и выразительность простоте и правильности. По этим-то признакам оно и могло быть обвинено в холодности и сухости людьми, чуждыми методам искусства и ограниченными низменным и узким кругом ощущений.

Короче говоря, идеальное искусство, в особенности скульптура, допускает «только один стиль: величественный и благородный»: красота, к которой оно стремится, состоит не в прелестной грации чувственного очарования, но в «возвышенности и строгости раскрытии идеи». Бывают даже случаи, когда художнику приходится доводить обобщение до крайних пределов, например, когда он располагает лишь ограниченной поверхностью барельефа или медали. Тогда, отказываясь от изображения в рисунке фигурного очертания предмета, он ограничивается тем, что «дает возможность его прочесть» в иерогlyphической надписи, содержащей «только чисто условный знак».

Итак, вывод из заключений идеалистической системы — это замена изображения предмета его идеей, подражательной передачи — схематическим силуэтам. Начав с совета художнику искать свою модель «за пределами природы», эта доктрина кончает тем, что предлагает ему средства, лежащие за пределами искусства.

Теория идеального считает, что художник, стремясь создавать свои образы в условиях реальности, оказывается вынужденным отказаться от сложных сюжетов или от передачи смысла отвлеченного сюжета. Первое препятствие заключается в ограниченных размерах произведения, которые неизбежно сводят его композицию к крайне ограниченному числу действующих лиц, а также стесняют развитие действия во времени и пространстве. Но все эти ограничения имеют, если можно так выразиться, лишь материальный и количественный характер; вместо того, чтобы помочь художнику дать квинтэссенцию темы, они только дробят ее, и эпизод — избранный отрезок, который из нее извлекается, — не может считаться графическим сгустком реальности.

Для того чтобы произведение искусства приобрело способность выразить тему общественной значимости, необходимо, чтобы сокращение было рациональным и качественным, чтобы оно вело не только к сокращению протяженности, длительности, числа, но и к обобщению элементов темы. Работа художника состоит в том, чтобы проникнуть в общий смысл действия, понять его скрытые причины, характер участников и мотивы их поведения. Когда же он распутает сложное сплетение ситуаций и соотношений, он вновь натягивает нити, чтобы ткать на новой, более надежной основе, чем реальность, а именно — на абстрактной основе идеала.

В идеальной композиции все должно стремиться к одной намеченной цели. Можно не повторять, что рисунок фигур и предметов должен подчиняться законам обобщающего упрощения, изложенным выше. Те же принципы будут определять композицию сцены. Художник должен остерегаться эффектных группировок, отступающих в глубину планов, перспективных сокращений, всей этой мелкой правдивости истин в частностях, соблюдение которой было бы опасной уступкой требованиям зрительного впечатления, препятствием к воздействию произведения на ум. По примеру греков, которые в этом отношении проявили «истинно систематическую небрежность», разум прекрасно оправдывает «симметричное и монотонное расположение» фигур «в одном или двух планах» или на одном уровне по прямой линии. Этот последний тип композиции — «стиль процессий» — единственный, который подходит для барельефа, где всякая попытка умножения фигур и планов явилась бы нелепостью. Эта система будет самой лучшей и для живописца, хотя возможность сопоставления различных размеров и оттенков и позволяет ему создавать иллюзию пространства, потому что расположение фигур по одной линии имеет двойное достоинство — быть «простым, благородным и единым» и последовательно сосредоточивать на каждом объекте внимание зрителя, которое обычно разбрасывается при живописной и перспективной группировке.

Проблема идеального усложняется, если художник, вместо общей темы, избирает сюжет специальный, связанный с вполне определенным пространством и временем. В этом случае физическая реальность усложняется исторической реальностью, которая требует правдивости в передаче места, костюма и портретируемых лиц. Должен ли художник приносить в жертву обобщенности своего произведения все эти частности, определяющие имя и эпоху его модели?

Вполне признавая, что у большинства людей существует «невесть какое предубеждение» против смешения эпох и стран, идеалистическая теория энергично настаивает на том, что «никакое возражение, сделанное на разумном основании, не может помешать применению этой теории ко всякому виду сюжетов». Она далека от «пустой приверженности» к исторической истине и считает, что этой последней всегда следует пренебрегать, притом в тем большей степени, чем ближе данный персонаж или событие к нашему времени, так как, чем привычнее для нас характеризующие их детали, тем более их изображение будет привлекать наше чувственное внимание, в ущерб нашему интеллектуальному восприятию. Впрочем, какова бы ни была степень географической и хронологической удаленности того или иного лица или события, все равно не будет недостатка в аргументах, утверждающих законность интегрирующего обобщения. Это, во-первых, необходимость все части произведения искусства подчинить единому стилю. Вводить в идеальную композицию изображение костюмов, портреты, т.е. реальность, значит создавать несообразности и навлекать на себя упрек в противоречивости и даже в «двуличии». В другом аргументе приводится пример литераторов, которые не стесняются обращаться с исторической действительностью весьма произвольно. Не вносят ли самые известные историки больше возвышенности и достоинства в разговоры исторических лиц, больше героизма и великолдушия в выражение их чувств, больше величия и благородства в их поступки?.. Поэты, более смелые, вместо того, чтобы «идти путем исторической истины», пренебрегают материальной стороной изображаемого, чтобы сохранить его дух. Это не мешает им вымыслу, отнюдь не противоречащему истине, заключать в себе часто больше правды, чем самое добросовестное повествование. Так, например, в «Освобожденном Иерусалиме» Тассо может содержаться больше истины, чем в истории первого крестового похода. Почему же отказывать искусству в свободе, которая предоставляется литературе? Аналогия между ними полная, и различие в трактовке тем ничем не может быть оправдано. В такой же степени, как литература, изобразительное искусство имеет право на обобщение истории. Наконец, всякие доказательства станут излишни, если мы усвоим принцип, что истинный путь заключается в том, чтобы изображать людей и предметы «не такими, каковы они есть и какими мы их видим, но такими, каковы они есть с точки зрения нашего миропонимания, какими мы их видим при определенном нашем к ним отношении. Остается лишь уточнить применение системы. Она допускает три восходящие ступени обобщения в зависимости от того, в котором из трех стилей работает художник — историческом, аллегорическом или символическом.

Исторический стиль допускает лишь относительное преобразование реальности и оперирует только «правдоподобными персонажами» в вероятных ситуациях, но в растяжимых границах правдоподобия и вероятности он позволяет свободную передачу «интеллектуальных и нравственных элементов темы» с целью поучения зрителя. Достаточно сказать, что художник должен «пересоздавать» действительность, не боясь изменять ее внешность, «сообщать пропорциям величественность», делать лица более прекрасными и придавать героям героический вид.

Но исторический стиль — только низшая форма искусства, среднее между «простым натуралистическим» и «поэтическим», между «позитивным» и «идеалом». Стиль подлинно идеальный, обладающий наибольшими возможностями приводить через зрительное восприятие физических образов к интеллектуальному постижению сверхматериальных идей, — это стиль аллегорический, поскольку специфичность аллегории состоит в обозначении одного предмета при помощи другого, в перенесении свойств одного комплекса на другой. Таким образом, аллегория — необходимый спутник искусства и в особенности скульптуры, так как ничтожность средств скульптуры принуждает ее ограничиваться небольшим числом фигур, обычно — одной, и она не имеет возможностей живописи разнообразить внешний вид вещей искусствами приемами перспективы и очарованием колорита. При отказе от метафоры поле деятельности скульптуры было бы крайне незначительным, и только метафора способствует его расширению, компенсируя недостаток повествовательное в ее композициях смысловой насыщенностью ее фигур.

Аллегорический метод заменяет изображение физического облика человека или события «образом, характеризующим их нравственную природу». Преобразование достигается в результате трех действий — последовательных, но связанных между собою. Первое переносит реальность из области физической в область нравственную заменяя чувственное восприятие ее форм интеллектуальным анализом ее сущности; второе сводит множественность основных элементов к единому доминирующему свойству; третье прибегает — в зависимости от случая — к аллегории или символу, чтобы придать конкретную форму этой абстрактной величине. Иногда идея олицетворяется одной из тех человекообразных фигур, введение которых освящено обычаем; в других случаях бывает достаточно обозначить ее при помощи символического или эмblemатического знака, заменяя или совмещая аллегорические фигуры и эмблемы с изображениями реальных существ и предметов.

Возьмем сначала случай полного преобразования личности или сюжета. Если художник хочет увековечить память героя, то он должен предпочесть жалкому портрету тела, обретенного на разрушение, воплощение того качества, которое было заслугой героя и создало его славу. Так, изображение воина должно быть изображением мужества; государственного деятеля — изображением мудрости; женщины — изображением красоты и т.д. Но в изобразительных искусствах метафизические абстракции очень часто заменяются соответствующими мифологическими олицетворениями. Дело в том, что пластическая реализация метафизических абстракций почти всегда создает загадки или, по меньшей мере, требует введения многочисленных аксессуаров, объясняющих ее содержание. Напротив, мифологические олицетворения, освященные вековой традицией, стали общеупотребительными выражениями и обладают определенным смыслом. Пользуясь приемом апофеоза, столь обычным в античном искусстве, художник преображает своих героев в Юпитера, Марса, Аполлона, Меркурия, Юнону, Минерву и т.д.

Примененная к изображению исторической сцены, аллегорическая метафора обладает свойством заключать протяженность, длительность и сложность в рамки произведения искусства. Идя путем сокращения и перестановки, она прежде всего выделяет из множественности материальных явлений простой нравственный смысл действия, из внешних эффектов — их причины и скрытые пружины; затем она олицетворяет эту сущность реальности в аллегорической фигуре или в аллегоризованном образе главного действующего лица, который становится итогом всех второстепенных действующих сил и факторов. Таким образом, художник может изобразить сражение двух армий в виде борьбы олицетворяющих их образов или их предводителей; воинственный переход через реку — в виде триумфа фигуры, олицетворяющей победившую армию, над фигурой — олицетворяющей реку и т.д.

С другой стороны, как мы говорили, эта теория допускает и частичное применение метафоры, путем присоединения к изображению исторических лиц символических эмблем или аллегорических персонажей. Так, художник выявляет доминирующее качество персонажа, снабжая его изображение условным знаком этого качества. Например, молния в руке оратора выражает могущество его красноречия.

Такого же результата достигает художник, вводя в изображение какого-нибудь лица или действия олицетворение их нравственной сущности, создавая образ, воплощающий абстракцию, или прибегая к заимствованию аллегорий из репертуара мифологии. Это соединение действительности с вымыслом — абсолютно законно даже в христианских сюжетах, где бог, ангелы, добродетели и другие «мистические существа» прекрасно могут облачаться в формы, выработанные искусством для изображения языческих божеств. С тем большим основанием можно в светском сюжете перенести героя или историческое событие в воображаемую среду поэтических творений. Как только художник захочет подняться от частного повествования об отдельном

моменте человеческого существования до широкого постижения всеобъемлющей идеи, он должен будет придать действующим лицам наивысшую содержательность, т.е. приблизить их, по мере возможности, к аллегорическим абстракциям. Таким образом, мифологическая аллегория привилась в литературе настолько, что обходиться без нее стало невозможно. Изобразительные искусства отнюдь не обязаны придерживаться большей сдержанности в этом отношении; напротив, они отличаются большей свободой и легче, чем литература, допускают применение аллегории, так как пластическое и тем более красочное изображение сообщает самим абстрактным вещам подобие жизни, которое — через посредство зрения — открывает ему широкую дорогу к воображению.

Но прибегать к чисто зрительному воздействию возможно лишь в очень узких пределах, так как аллегорический стиль влечет за собою общеобязательное и безусловное применение идеального стиля при изображении символических эмблем и аллегорических фигур, так же как и реальных существ и вещей. Символический знак должен быть не изображением, а лишь обозначением предмета, которое не столько дает возможность увидеть его формы, сколько прочесть его идею. Со стороны Пуссена было ошибкой придать живой облик Сфинксу, символу Нила, в своей «Истории Моисея».

То же самое относится к аллегорическим фигурам, роль которых требует, чтобы они были изображены «до известной степени неизобразительно»; следуя примеру древних, художник должен тщательно избегать «очеловечивания» их посредством передачи деталей, поисков иллюзорности, выбора необузданых телодвижений и оживленной мимики.

Еще более настоятельной является необходимость обобщать существа и предметы, изображенные в виде символов и аллегорий. Во-первых, перенесение известной части темы из сферы материальной в сферу поэтическую влечет за собой аналогичное и параллельное перемещение всех остальных элементов. В этом соединении вымысла с реальностью необходимо, чтобы то и другое находилось на одном уровне. Только при этом условии художник сможет избежать невыносимых диссонансов и не впасть в пародийность или загадочность. Ничего, кроме карикатуры, не получится, если художник придаст портретный характер персонажу или изобразит его в костюме, свойственном его стране и эпохе, тогда как этот персонаж воплощает известное собирательное, покрывающее собой множественность фактов, понятие или, снабженный известными атрибутами, выступает в роли гения или олицетворения истории. «Обобщенное действие» не может быть представлено иначе, чем «воображаемыми» фигурами, воплощенными в «метафизические тела». Одним словом, не может быть перенесения в иную сферу без превращения, «метафоры без метаморфозы».

Итак, мы знаем, что следует понимать под идеалистическим обобщением изображения живого существа или предмета. Теперь достаточно будет показать применение теории к костюму, подразумевая под этим всю совокупность частностей, деталей, орудий, — аксессуаров, служащих для определения общечеловеческих или социальных функций данного лица.

Первое условие заключается в запрещении современного костюма, как чужого искусству и противоположного принципам идеала. Жесткий и неподвижно точный, одинаковый у всех современников, он сводит роль художника и особенно скульптора, лишенного помочи красок, к повторению геометрических масс, грубых контуров и унижает его необходимостью рабски копировать портного и сапожника.

Рассматриваемый по отношению к идеалистическому искусству, современный костюм обнаруживает ряд значительных недостатков. Не являются ли отличительными признаками его разнообразие и непостоянство? Всякий народ, класс, всякие специфические условия создают иное одеяние, число вариантов которого увеличивается еще возрастом, характером, модой. Костюм точно соответствует определенной культуре, определенному роду деятельности, определенному нравственному уровню, другими словами — известным образом ограничен во времени и пространстве. Таким образом, было бы противоречием одеть идеальную фигуру в реальный костюм; это значило бы развенчать ее, низвести с высот идеального мира до материального существования. Больше того, это значило бы сделать неизбежно смешным образ героя, в то время как назначение искусства — прославлять его; если современный костюм, представленный на холсте или в мраморе, кажется неприятным даже самим современникам, то в будущем, когда он утратит привычность, служащую ему сейчас защитой, он будет восприниматься как карикатура. Нечего рассчитывать избежать этой опасности широкой и свободной передачей одежды. Напрасно некоторые художники прибегали к этому приему и изображали своих героев в беспорядочном костюме или даже полуодетыми. Чтобы избежать реального, они впали в пошлость.

Иначе обстоит с античным костюмом, который имеет преимущество оставлять открытыми некоторые части тела и давать возможность угадывать другие благодаря мягкости тканей и свободе, с которой они драпируются. Сверх того, свободное и разнообразное падение складок, создающее сложную и гармоническую игру света и тени, дает ему преувеличенное право занимать определенное место в искусстве, поскольку такой костюм не только не вредит впечатлению, но, напротив, существенно помогает выявить значение фигуры и способствует общему воздействию произведения. Не следует ли отсюда, что вполне естественно и в современных сюжетах заменять античным костюмом его выродившихся потомков? Главное заключается в том, чтобы удостовериться, что предпочтение, которое диктуется художнику интересами искусства, соответствует также и требованиям идеальной системы. Но не является ли в этом отношении античный костюм, так же как и современный, лишь модой известной страны и эпохи? Отсюда — не придает ли он фигуре местный колорит и — недостаток более тяжкий — не приводит ли он к анахронизмам и маскарадности? Нет, отвечает идеалистическая теория, так как, взятый в своих основных чертах, он состоит не из произвольного соединения выкроенных кусков, но из ткани, наброшенной на плечи или обернутой вокруг тела; ее расположение зависит не от капризов портного, а от законов тяжести и формы человеческого тела, и, таким образом, этот костюм столько же принадлежит самой природе вещей, как и обычаям народа, который его носил. Наконец, не обстоит ли с ним дело так же, как с мифологией, аллегориями и античными символами, принятыми в современной литературе? Не вошел ли он в поэтическое и живописное наследство народов всех времен и стран? Нужно ли, наконец, упомянуть о благородстве его происхождения и отметить, что для современного человека честь — быть одетым в одежду античных героев. Тем не менее неопровергнуто, что недостаток греко-римского костюма заключается в том, что он напоминает известное время, место и носит его имя. Где же найти одежду, которая не принадлежала бы никакой стране и никакой эпохе и с которой не был бы сопряжен риск исторической точности изображения? Где, если не в природе! Итак, поскольку «природный человек» наг, есть только один вполне идеальный костюм, это... «отсутствие костюма».

Вполне признавая, что это предложение способно изумить многих, идеалистическая теория, тем не менее, настаивает на его правильности и стремится ее доказать. Она отмечает, что теоретики, рассматривая изображение наготы, сходятся в том, что она является первым условием развития и даже самого существования изобразительных искусств, в частности скульптуры; с другой стороны, эта теория подчеркивает, что великие мастера, убежденные в том, что одетый человек — только «гротескная маска», а прекрасный стиль в приложении к наготе есть «триумф искусства», не соглашаются посвящать свой резец или кисть ничему, кроме раскрытия чудес гармонии, заключенных в человеческом теле. Идеалистическая теория из этого заключает, что общее отвращение, проявляемое к наготе в произведениях с историческим сюжетом, не основывается на эстетическом суждении, а представляет из себя только «предрассудок», рожденный «низменной привязанностью черни ко всяkim аксессуарам».

Несомненно, идеальный стиль позволяет себе обращаться с исторической правдой чрезвычайно свободно. Но только робкий ум может этого испугаться. Нечего и говорить об античных сюжетах. Хотя античный костюм и был «вполне достоин точного изображения», греческие и римские художники сами дали пример изображения своих героев и великих людей нагими или полунагими. Должен ли художник быть более связан по отношению к сюжетам из нового времени и, особенно, современности? Излагаемая теория этого не считает и отвергает упреки в неприличии и непристойности, с которыми обращаются к ней ее противники. На протесты моралистов она отвечает, что нагота, трактованная в отвлеченном от материальности стиле идеальной системы, далека от того, чтобы подстrekать любопытство эротического характера, и стимулирует стремление к «совершенству» и к «знанию». Что касается обвинения в неприличии, то оно устраниется часто повторяемым напоминанием о различии в целях и средствах между природой и искусством. Точность костюма есть один из элементов исторической правды; но художественная нагота — одна из тех «условных истин», без которых искусство не может обойтись, ибо это самая выразительная из метафор, которыми оно располагает, чтобы поэтизировать тему. Освобождаясь от необходимости точно следовать частностям костюма, искусство ломает преграды пространства и времени, преображает человека, связанного с определенным местом и определенным веком, в согражданина всех людей, в современника всех поколений, и даже, создавая нечто вроде апофеоза, оно заставляет наше воображение видеть героя в Элизиуме или на Олимпе среди полубогов. Следовательно, какое же может быть неприличие в том, чтобы «показать чистые и божественные формы»... Неприличие могло бы получиться только в результате ошибки художника, если бы он, в противоречии с природой метафоры, своим реалистическим исполнением или передачей индивидуальных деталей представил бы героев не нагими, а раздетыми. Здесь существует опасность, которая угрожает в особенности живописцу, искусство которого располагает гораздо более, чем скульптура, к детализации изображений. Тем не менее, при условии достаточной и однородной идеализации своего материала, художник вполне обладает правом перенести его в идеальную и условную сферу, где «нагота почитается за вид костюма».

Теория идеального касается не только композиции и исполнения; требования ее системы увлекают ее и на путь законодательства в области выбора сюжетов, впрочем, в том же узком и нетерпимом духе, как и в предыдущих выводах; очень немногочисленны источники, из которых она разрешает художнику, закабаленному ее доктриной, черпать свое вдохновение.

Прежде всего, в природе она не видит ничего достойного внимания, кроме человека. Она презирает и причисляет к ремесленникам, к рабочим легкомысленного производства роскоши всех, посвятивших себя пейзажной живописи, изображению животных, цветов или натюрморта. Она допускает изображение природы лишь для того, чтобы лучше выделить образ «царя творения», либо чтобы создать обрамление поэтической или исторической сцены, или же в качестве предлога для мифологической аллегории. Согласно этому взгляду, созерцание мира само по себе не способно возвысить душу до «благородных мыслей» или даже вызвать «утонченные чувствования». Поэтому художник не должен пытаться путем непосредственного изображения их форм передать поэзию небес, земли и вод, охарактеризовать их разнообразную внешность, запечатлеть на холсте мимолетные эффекты игры света. Если он доведет правдивость до иллюзорности, то никогда не сможет воздействовать на воображение. Если он хочет написать утреннюю зарю или лунный свет, пусть он остерегается следовать примеру Клода Лоррена или ван дер Неера которые старались правдиво передать свои впечатления; пусть он лучше изберет пример Пуссена, у которого Аврора, рассыпающая жемчуга и цветы, предшествует колеснице солнца, или Жироде, у которого лунный луч покоится на устах Эндимиона. Такова «поэзия живописи».

Итак, весь материал искусства сводится к теме человека. Несомненно, и в этой единственной теме остается еще широкое и, может быть, плодородное поле деятельности; но теория не отдает его целиком в распоряжение художника. Она начинает с того, что исключает портрет, который служит лишь тщеславию изображаемого и плохо вяжется с требованиями идеального. Та же строгость проявляется и в отношении сцен из повседневной жизни по той причине, что их художественное изображение, не могущее основывать свой эффект ни на чем, кроме верности подражания, ничего не способно дать нашей душе». Итак, один-единственный, а именно — «благородный», жанр сохраняет право на господство искусства. И на атом единственном пути теория к тому же воздвигает преграды, которые оставляют свободным лишь один узкий проход для персонажа и сюжета античной истории или мифологии. Конечно, идеалистическая теория не может отрицать, что не всякое изображение исторического лица или события будет «исторической» живописью или скульптурой. Но мифологическим или античным сюжетам она приписывает особую близость к «историческому стилю т.е. к стилю возвышенному». Христианство, как источник вдохновения, кажется не выдерживающим сравнения с язычеством; суровость христианской догмы запрещает вымыслы «поэтической веры», созданию которых так благоприятствует античность.

На низшую ступень по сравнению с античной ставится также история нового времени и современная, так как успех посвященных ей произведений в равной, если не в большей, мере зиждется на интересе к рациональному событию и, на любопытстве, вызванном пикантным анекдотом, а не на достоинствах рисунка и композиции. Современность дает темы «ничтожные» или «случайного» характера, которые лишены поэзии, присущей античным мифам и преданиям, и позволяют сочетать простоту, великие, пафос и благородство. Наконец, после пни аргумент, на котором, правда, теория не настаивает: античный сюжет обладает драгоценным преимуществом устранять почти все трудности, связанные со всесторонним приложением идеалистической системы к передаче исторической действительности; античный сюжет освобождает от необходимости оперировать лицами, слишком знакомыми зрителю для того, чтобы обобщенная их передача могла его не шокировать; в античном сюжете нет надобности преобразовывать и костюм, приспособляясь к климатическим условиям установленным обычаям. Только в античном сюжете идеал сливаются в единое целое с реальностью. Заключения Буало ценные для искусства так же, как и для литературы:

Как много радостей уму приносят мифы

.....  
О замысел смешной художника невежды,  
Который Гильдебранда всем героям предпочел  
(«Art poétique, 237)

Идеалисты, как мы это уже неоднократно замечали, требуют безоговорочно применения всех предписаний своей системы к живописи, отрицая, что превосходство ее средств оправдывает ее влечению к большой эффективности и болтливой страсти, чем это доступно скульптуре. В самом деле, очевидно, что чаконы идеалистического искусства запрещают живописцу воспользоваться своим главным преимуществом — делать свои произведения красочными. Необходимость избегать всего, что «может пленить взгляд», запрещает ему стремить к великолепию колорита и очарованию гармонии цветов. «Стиль процессии диктует живописцу однообразное расположение всех фигур; правила обобщения запрещают обилие аксессуаров; теория костюма допускает лишь правильное расположение драпировок, ложащихся складками наподобие античных образцов, — это все условия, не допускающие противопоставления света и тени, искусного комбинирования хроматической гаммы, сочетаний, контрастов, созвучий и тонов;

поэтому не приходится удивляться, если в пример художнику ставится манера итальянских, фламандских или немецких примитивов, «хранителей драгоценной античной традиции», или, еще лучше, мастеров античной вазовой живописи, достигших усердной работой простого и величественного стиля, который греки умели черпать у природы.

Очевидно, что согласно «идеальной системе», требующей абсолютного обобщения действительности, колорит картины должен быть связан со стилем ее рисунка, другими словами — он также должен быть идеализирован, даже в большей степени, чем другие ее элементы. В самом деле, он образует одну из тех маленьких деталей, которыми искусство может пренебречь, так как если нужны знания для того, чтобы судить о красоте, то достаточно обладать чувствами, чтобы быть привлеченным красками. Это не мешает колориту являться источником опасностей, так как он может, «подкупая восприятие» и «рассеивая мысли», отвлечь художника от истинной цели и зрителя от правильного понимания произведения. Итак, в глазах некоторых идеалистов колорит не только не является достоинством, но превращается даже в недостаток живописи. Они заявляют, что отдают предпочтение рисунку и гравюре, которые, будучи монохромны, «много лучше достигают цели искусства — поражать ум». Некоторые доходят, наконец, до того, что признают только контурный набросок, считая очертания фигуры «пробным камнем истинного таланта», пни в грош не ставят остальное.

Прежде чем выяснить практические методы, при помощи которых идеалистическое учение рассчитывает превратить свои мечты в действительность, следует перечислить врожденные или благоприобретаемые качества, которыми должен обладать художник, способный применять эти методы.

Отметим прежде всего, что гениальность не является первым из предъявляемых требований. Несомненно, восприимчивость и воображение — дары драгоценные, позволяющие многое угадывать и находить эффекты столь же удачные, как и неожиданные. Но художник, который ничем не обладает, кроме гениальности, находится во власти случайностей вдохновения, каприсов своей фантазии. Увлекаемый кажущейся независимостью, игрушка «пустого воодушевления», он находится под угрозой величайших опасностей, так как оригинальность, новизна гибельны; «существуют мысли, от которых никогда нельзя далеко отклоняться», в то время как «стремление к новизне часто ведет к дурному вкусу». Новаторы рассчитывают обворожить публику, и это им часто удается; но «восхищение быстро остывает», и разум, вступая в свои права, подвергает их своему суду, приговоры которого произносятся лишь после углубленного и строгого расследования.

Итак, решительное слово произнесено. Разум должен получить над искусствами — так же как и над литературой, наукой и политикой — власть, быстро вырождающуюся в тиранию. Ибо невозможно ошибиться в смысле и значении текстов. Когда нас уверяют, что воображение, вдохновение «не могут одни создать произведение мудрое и полное знаний», что великому живописцу столько же «нужна рассудительность, как и чувство», то этим и не думают доказывать ту очевидную истину, что художнику необходимо размышлять, что гениальность должна сочетаться с рассудком. Хотят установить лишь то, что гениальность ниже рассудка и необходимо не сочетать их, но подчинять первую второму. В объяснении говорится, что большая часть ошибок происходит от неспособности художников «регулировать свое воображение силою рассудка» и что, «чуждаясь принципов, гений становится бессильным», примером чему может служить... Альбрехт Дюрер». Итак, гениальность должна быть разумной и рассудительной; строго говоря, она может даже отсутствовать, «рассудок ее заменит», так как шедевры представляют из себя не только «плоды гениальности», сколько «результат известных правил», иначе говоря — рассудка, вооруженного педагогическими предписаниями, оформленного в виде «принципов» и снабженного «примерами». «Очевидное преимущество, свойственное идеалу в изображении человеческого тела, зависит от идеальной системы».

Система — подходящее слово, так как метод, предлагаемый теорией, не носит специального, практического и даже вообще художественного характера. Она презрительно отвергает техническую тренировку глаза и руки «изучением модели», усвоение профессии под руководством и на примере учителя. Стойкая благотворная дисциплина фламандских, голландских и итальянских художественных мастерских представляется запятнанной материалистическим духом, который все сводит к внешнему восприятию. Художнику-идеалисту все это не нужно; его средства не зависят от глаза и руки, они исключительно основаны на «рационалистическом анализе», руководимом «геометрическим духом» «точных наук». Анализ — это «совесть гения», это «муза поэта», «гений вдохновитель, который тайно руководит живописцем и скульптором». «Будем же рассматривать искусство, как науку». «С помощью точных наук оно должно вырваться из узкой сферы, в которую оно заключено»; «когда мудрость расчетов будет применена к дарам Талии и Евтеры, количество шедевров увеличится». Другими словами, вместо того, чтобы искать в реальности зрительных впечатлений и в художественной практике средств для их выражения, художник будет стремиться к раскрытию тайн природы с помощью методов логики. Посмотрим же, каким дисциплинам ему предлагают обратиться.

Как и следовало ожидать, теоретики искусства советуют художнику заняться чтением трактатов по философии и эстетике. Если верить им, величайшая вина художников заключается в том, что они «всегда руководствуются в своих построениях побуждениями чувства, которое они не постарались в себе перевоспитать, а также в том, что они проявляют достойное сожаления отвращение к философской теории и просвещению». Между тем, какие преимущества они бы получили от тесного общения с философами и учеными? Открывая им механизм человеческогоума и сердца, философы снабдили бы их «надежным руководством при зарождении замысла и осуществлении их произведений; средством предупреждать промахи они помогли бы установить круг деятельности для всякого таланта, определить соотношение всякой темы с соответствующей ей манерой и всякого приема с соответствующими способностями наших чувств и ума». Изучение психологии и методики, «всебющей грамматики», как тогда говорили, должно было бы служить основанием для изучения искусства. Затем художник может найти у эстетики теорию и правила искусства. Если бы он мог размышлять над живописными произведениями древних, они «указали бы ему пути, пройденные гением». К несчастью, гибель всей античной живописи обрекает художника на необходимость своими средствами открывать вновь, «что следует делать, от чего удерживаться и чего избегать».

К знанию законов, управляющих механизмом мыслительной деятельности, и правил, установленных рассудком для искусства, художник должен прибавить «углубленное познание» природы. Поставив себе задачу раскрыть ее намерения, он должен избрать пути, аналогичные ее путям. Поверхностное, так сказать, интуитивное обобщение только доведет его до «манерничанья». «Типы совершенства», которые он себе представляет, могут обладать «обоснованными формами» лишь на основании аналитического изучения предметов; построение идеального изображения природы предполагает ее философское познание.

Находятся ли, однако, столь серьезные и сложные исследования на столь широкие темы в пределах возможностей художника? Или, вернее, не превосходят ли они индивидуальные силы всякого человека? Несомненно, отвечает идеалистическое учение, все эти наблюдения, анализы, сравнения требуют «тонченности органов восприятия», изысканности вкуса, проницательности ума, обычно недостающих большинству людей. Точно так же и выработка «типов совершенства» не может явиться результатом ограниченных индивидуальных усилий; наоборот, она предполагает «наследственную систему», основанную на вековых наблюдениях,

«передаваемых последовательно от учителя к ученику, упроченных соревнованием или взаимодействием методических теорий и таких практических примеров, которые стали правилами». Это положение влечет за собою два практических вывода.

Первое — это организация школ изящных искусств, сохраняющих драгоценные традиции, что далеко не обеспечивается преподаванием в художественных мастерских, существование которых связано с жизнью учителя. С этой точки зрения хорошо было бы, чтобы в стране было не больше одного такого заведения, учрежденного и руководимого государством. То, что античность не знала подобных учреждений, не является возражением; Греция не нуждалась в них, так как она являлась столь плодородной почвой для развития искусств, какой уже более не встречается в наших обездоленных странах. Там искусства были могучей порослью, растущей прямо из почвы; здесь — это «тепличные растения», с трудом взращенные плоды искусственной культуры. Не приходится удивляться, если «для того, чтобы вырастить апельсинные деревья, нам потребны оранжереи». Как одно из величайших благоденствий царствования Людовика XIV следует рассматривать учреждение Королевской академии живописи и скульптуры, организация которой была и может оставаться образцом.

Каковы же в настоящее время те «правила» и та «система», которые должна сохранять и передавать своим воспитанникам национальная художественная школа?

Это простое собрание форм и пропорций, то, что называется «каноном», а также коллекция рецептов исполнения. Нет больше поисков, усилий, личной инициативы. Должны быть предусмотрены все случаи: для каждой категории сюжета, каждого пола, возраста, характера, для всякой обстановки канон даст указания, как достигнуть «совершенства целого или отдельных частей фигуры в соответствии с многообразием их применения». Правильность этого метода подтверждается примером развития науки и античного искусства. Научные дисциплины достигают совершенства только с того момента, когда они могут основать свои умозрительные построения на прочной системе известных и согласованных между собою истин. Что же касается древних, то они, несомненно, — достаточным доказательством тому является симметрия, свойственная всем античным памятникам, — искали кратчайших путей, упрощенных средств, усовершенствованных инструментов, чтобы творить быстрее и лучше. Для «каждого варианта стиля, вкуса и характера» «они создавали столько же типов, законченных по своей правдивости и красоте».

Итак, что же может быть проще и удобнее? Когда искусство основано на законах, художнику остается только подобрать в справочной таблице то, что соответствует его замыслу, заменить неизвестными данными избранного им сюжета, произвести соответствующие операции и получить в результате желательный образ. По словам одного анонима, «остается только найти такой метод приложения математики к искусству, с помощью которого можно было бы обходиться совсем без помощи глаза и непосредственно находить самые изящные формы и самое привлекательное расположение...» «Все неизвестные правила красоты можно свести к нескольким основным принципам, и, после того как эти принципы будут найдены, их приложение к частным случаям станет делом геометрии».

В ожидании того дня, когда изобразительные искусства станут частью начертательной геометрии, художнику предлагается в настоящее время прибегать к известным приемам в рисунке, композиции, колорите и т.д. Так, ему советуют геометрическое построение фигур и предметов. Несколько движений циркуля, переносящих пропорции канона на бумагу, холст или мрамор, искусное соединение окружностей, овалов, треугольников и т.д. позволяют ему «математическим» способом построить контуры тел. Такими же механическими средствами достигнет он и точного выражения интеллектуальных способностей, нравственных качеств и душевных потрясений. Что касается математического осуществления «абсолютной красоты», то это очень легкая вещь: для этого достаточно применить законы оптики, механики и «физиономики». Законы оптики учат разумному использованию зрительных иллюзий, из которых древние умели извлекать пользу, сокращая, например, ширину, тел для того, чтобы сделать их изящнее. Знание механики позволяет достигнуть «того равновесия сил, тяжести и упругости, которое оживляет и содержит все части тела». Наконец, правила «физиономики» указывают на черты, которые соответствуют наибольшему развитию ума, доброты, силы и т.д. Так, если следовать примеру древних, изображение ума будет достигаться увеличением лицевого угла до 100°, в то время как в действительности он не превышает 90°. Так же точно обстоит дело в отношении душевных движений, посвященный в соответствие чувств и черт лица художник сможет «математическим» способом, пользуясь фиксацией определенных изменений этих черт, выявлять чувства и страсти», их природу и силу. Когда фигура построена и одушевлена, ему нужно только обратиться к своему справочнику для того, чтобы ее одеть; он узнает из него, что красота драпировок состоит в «прекрасном порядке», т.е. «в контрастах складок между собой и с частями фигуры».

Та же система существует для изображения животных. «Легкие и надежные методы гарантируют безошибочно правильное изображение всех видов животных; усовершенствованный рецепт дал бы даже возможность посредством нескольких черт «преобразовать» корову в лошадь, в собаку или в аиста, аиста в карпа или во всякую иную рыбу». Аналогичные приемы позволяют геометрическим путем конструировать также изображения из растительного мира. Поскольку «точные науки» раскрывают закономерную форму видов, художник «мог бы, пожалуй, передать очертания неизвестного ему дерева, анализ которого был бы ему сообщен».

То же самое можно сказать в отношении почвы. «Идеальная выверенность», указания географических карт, знания законов покатости почвы дадут пейзажисту «верный профиль» рельефа, а геология укажет ему, какая форма и какой цвет характерны для различных пород скал.

Не менее действительны и рецепты, относящиеся к композиции сюжета. Среди них есть общие, как, например, совет совмещать центральный момент картины с ее геометрическим центром, располагать фигуры в различных планах по вогнутой или выпуклой линии, чтобы поддержать равновесие и создать благоприятные возможности для эффекта светотени. Имеются и рецепты специальные, указывающие, как достичь определенного впечатления одним лишь расположением фигур.

Так, расположение, основные линии которого образуют «простое геометрическое тело (шар, конус, эллипсоид)», обеспечивает впечатление «величественности»; «пирамидальное или коническое» расположение «возвышает дух»; шаровидная форма «всегда заставляет думать о чудесных явлениях»; полуэллипсоид создает «впечатление покоя», геометрические фигуры «выражают возбуждение», если их контуры прямые, и «смятение», если они изломаны.

Ничто не забыто, и колорит, так же как все остальное, подведен под определенные правила, которые указывают лучшие комбинации хроматической гаммы, приемы использования «контрастов» и — верх предусмотрительности — цвета, соответствующие каждому полу, возрасту, всякому переживанию. Так, «свежая белизна женщины хорошо контрастирует с более румяным оттенком ребенка; мужчина в цвете лет должен блестать мужественной яркостью красок, представляющей контраст с бледностью и более или менее желтоватыми тонами старости. Точно так же различаются и душевые движения: искренность и честность характеризуются алыми тонами, ревность — белесоватым, зависть — зеленоватым оттенком, гнев — мертвенно-тусклым или темно-красным цветом».

Наконец, существует основной рецепт, который обладает преимуществом не только освобождать от каких-либо усилий, но и предохранять от всякой ошибки. Это — «подражание великим мастерам»: для рисунка — мастерам античной скульптуры, для композиции и колорита — великим итальянским художникам, и прежде всего Рафаэлю.

Античные статуи и итальянские картины составляют род художественной призмы, сквозь которую мы видим природу расположенной и приведенной в систему. Для того чтобы обеспечить себе успех, художнику достаточно уловить эти разложенные лучи и направить их на свое произведение. Строго говоря, живописец вполне может отказаться от излучения итальянского светоча, так как Рафаэль хотя и достоин того, чтобы заключить собою список античных мастеров, он все же оставляет место для критики.

Однако ничем не заменимо изучение античности; оно является «первым и единственным условием успеха в искусстве, так же как и в литературе». Это лучший, может быть, единственный путь к идеальному стилю. «Красота в прекраснейших своих проявлениях яснее раскрывается в греческих статуях, чем в самой природе». Зачем создавать с большими трудностями шкалы пропорций, когда античность дает нам готовый совершенный канон? Зачем прилагать усилия к тому, чтобы уловить в глазах, в лице мысли и чувства. Зачем выискивать лозы, рассчитывать жесты, когда вся эта работа была уже в совершенстве выполнена и остается только воспользоваться ее результатами? Неужели люди нашего века имеют дерзость надеяться, что они своими силами «смогут выбрать более выразительное и более значительное», чем выбрали древние? Это было бы удивительной самоадеянностью со стороны учеников, по всей вероятности не способных повторить достижения своих учителей. С народами происходит то же, что и с отдельными людьми: не тот гений, кто старается им стать. В искусстве, как и в религии, существует «народ божий», который не учится на опыте, а постигает все путем откровения. Как Израиль для истинной веры, так Эллада была избрана для подлинного искусства. На этой благословенной земле искусство находилось в своей родной среде и развивалось «самопроизвольно», не испытывая на себе каких бы то ни было внешних влияний. У этого народа не было «предшественника», до сих пор нет да и не будет достойного «преемника». Однаковые результаты предполагают одинаковые причины, но невозможно вернуть условия, обеспечившие блестящее процветание греческого искусства. Не говоря уже о физических условиях, о великолепном климате и природной красоте народа, можно ли возродить те условия, которые, в разной степени, содействовали развитию греческого искусства? Можно ли под 50° широты восстановить привычку к наготе, которая позволяла греческим художникам непрерывно наблюдать обнаженное тело? Можно ли возобновить в современной Франции олимпийские игры, торжественные состязания, которые покрывали искусство славой и поддерживали соревнование между художниками? Можно ли в христианской Франции возродить антропоморфизм язычества, который способствует тому, что в образы, подражающие природе, могут воплощаться наиболее отвлеченные создания нашего ума? Даже если бы удалось восстановить для современного искусства среду, которая благоприятствовала искусству античной Греции, нельзя было бы этим обеспечить возрождение способности к идеальному, свойственной школе Фидия.

По-видимому, совершенство античного искусства должно быть приписано особому свойству греческого гения. Не является ли отличительным признаком всех его творений во все периоды «идеальный стиль», в то время как сущность манеры нового времени может быть определена как погоня за детализацией и мелочностью, как «абсолютное отсутствие метода и системы», одним словом — как практика реалистов? Но когда «способ чувствовать, видеть и создавать становится для народа всеобщим, классическим, обычным, почти невозможно, чтобы это не имело глубоких корней, т.е. основных причин, столь же древних, как и сам народ». Это приводит к заключению, что греки развивали науки и искусства в силу врожденной способности, путем «инстинкта», что народы северо-западной Европы, в частности французы, которые от природы не созданы идеалистами, не могут и надеяться ими стать. Бессильные в отношении идеализма и даже в отношении художественного творчества вообще, они обречены на создание отвратительных «уродцев», если только они не будут следовать античному символу веры и постоянно повторять все тот же неизменный образец. Нет спасения вне пределов художественного «Иерусалима»; всякая самостоятельная попытка привела бы к ереси.

Однако все это ведет к жалкому подражательству. Что же из этого, возвращая теория «лучше подражать и копировать, чем создавать вещи, которые подготовляют гибель искусства». Впрочем, «подражать античности, это — достоинство», когда этому отвечает характер сюжета и когда подражание, направляемое теорией и подкрепляемое «философски воспитанной памятью», воспроизводит не только внешность образца, но и его внутренние особенности; наконец, пример греков узаконивает заимствования и копии, показывая, что достоинство художника состоит не столько в изобретательности, сколько в интерпретации идеи или типа. Критика того времени пользуется оговорками этой растяжимой морали, принимая без протesta или даже одобряя самые бесстыдные пластики.

Система, длинный ряд положений которой мы перечислили, заканчивается утверждением, что художника необходимо направлять для обучения в Италию. В подтверждение этого мнения приводится перечень всех ценных преимуществ, которые дает художнику пребывание в Италии, и в особенности в Риме. Прежде всего это благоприятные условия для работы под ясным и неизменным небом, которое «вдохновляет и вызывает великие творения». В местах, где можно найти покой и молчание, художник будет посвящать работе все свое время, между тем как в Париже суровость климата и рассеянная жизнь заставляют терять большую часть времени впустую. Прибавьте благотворное и стимулирующее действие таких факторов, как созерцание шедевров и сознание, что художник должен оправдать оказанное ему доверие и удовлетворить ожидания своих сограждан — в том случае, если он является лауреатом Французской академии в Риме. Его работа, став более ревностной, сделается и более плодотворной. Огражденный от рокового влияния предрассудков и рутинь, он шире развернет свои возможности, научится видеть, чувствовать и проникнуться «величием искусства». Италия — «великая школа»: пейзажисту она предоставляет прекраснейшую природу, привлекавшую внимание Сальватора Розы, Пуссена и Клода Лоррена; перед скульптором и историческим живописцем она открывает в Риме «всеобъемлющий музей», где они могут «в миниатюре увидеть Египет и Азию, Грецию и Римскую империю, древний и новый мир» и «пить из самого источника античной учености».

Правда, в то время, когда выдвигались эти положения, победы французской армии позволяли художникам видеть большую часть этих чудес скульптуры и живописи в Париже. Но помимо того, что Италия обладала еще другими шедеврами, она сохраняла также преимущество быть родиной того, что она потеряла. В Париже можно ими восхищаться, но только в той обстановке, в которой они были созданы, можно их понять. Париж — «столица мира» — не может заменить Рим — «столицу искусства». Наконец, доказательства этого рассуждения подтверждаются уроками истории. «Италия, — говорится в одном тексте, выражющем общее тогда мнение, характерное для любой страницы, посвященной французскому искусству, — Италия высшая наставница остальных народов», породивших «небольшое число мастеров, которыми они могут гордиться» только в те времена, когда они подражали Италии. Заключением этой декларации является аксиома, что «Италия должна одна владеть художественным просвещением», так как она одна его создала; Италия одна может его осуществлять, так как она одна обладает его основами.

Не следует ли отсюда со всей очевидностью, что необходимо в самом юном возрасте отправлять художников в Рим, вместо того, чтобы оставлять их «вырождаться и стареть» в школах их родины? Не должны ли все усилия художников сосредоточиться в стремлении итальянлизироваться? Таково, по крайней мере, мнение автора упомянутого текста, который требует от всех художников знания латыни и итальянского языка; таков же и взгляд класса изящных искусств Института, который на учеников-музыкантов Французской академии в Риме налагает обязанность «переписываться с правлением класса не иначе, как на итальянском языке».

В итоге, положения «системы идеального» сводятся к цепи силлогизмов. Искусство имеет задачей показать природу такой, какой она должна была бы быть. Вскрытие метафизического совершенства вещей превосходит индивидуальные возможности и предполагает длительные усилия многих поколений избранников, которые завершаются установлением свода законов красоты. Этот труд был выполнен древними, и людям нового времени не приходится его возобновлять. Подражать античности — это значит передавать природу в идеальном виде.

### Свободная антитеза

*Утилитарное назначение искусства. — Вдохновение и оригинальность. — Красота, истина, выразительность. — Метод творчества и преподавание.*

Обзор эстетических взглядов современников Революции и Первой Империи, как мы уже говорили, обнаруживает существование отличных и даже прямо противоположных положений по сравнению с теми, которые мы только что изложили. Мы заимствуем материалы для этой «антитезы» в книгах, враждебных идеалистическим теориям и из которых некоторые представляют из себя настоящие манифести. Но, с другой стороны, как уже было указано, мы устанавливаем, что некоторые из этих взглядов разделялись людьми, учение которых идеалистично и по своей сущности и по общей окраске.

Отметим прежде всего отличную от только что описанной концепцию роли искусства. Как мы уже указали, склонность приписывать искусству внехудожественные задачи является общей тенденцией в изучаемую нами эпоху. Но если все согласны рассматривать искусство как созидательную силу, то совершенно расходятся взгляды на то, какое направление следует придавать его стремлениям. Одни, как мы показали, считают назначением искусства открывать утонченному уму избранных имманентное совершенство и тайный конечный смысл вещей. Другие, напротив, хотят видеть его на службе нравственности и политики. Протестуя против смешения «искусств и гения» с «искусствами роскоши», они оспаривают то положение, что первые виды искусства имеют право или даже возможность довольствоваться собою, пребывая в абстрактной сфере красоты; эти писатели возлагают на художника обязанность создавать произведения, имеющие «практическое применение», согласованное с положительными интересами и учреждениями нации. Они требуют, чтобы произведения были отмечены «особым характером», который заставлял бы публику выносить суждение, соответствующее намерениям автора, и «получать впечатления определенные п одинаковые для всех». Искусство, таким образом, должно ставить себе утилитарную цель; эта цель должна заключаться не в частной полезности для кружка привилегированных, а в общей пользе нации, п скорее в том, что полезно для народной массы, чем для людей образованных. Какова же природа этой полезности? Это, прежде всего, простое удовольствие зрителя, наслаждающегося созерцанием красот природы, привлеченного содержанием сюжета и очарованием исполнения. Это, далее, и притом самое главное, нравственный прогресс, достигаемый то изображением «великой истины» или прекрасного исторического примера, то прославлением героев. Необходимо, чтобы искусства, которые в Греции были «плотью от плоти законодателей», стали бы в современном мире «гибким общественным фактором, немым и в то же время красноречивым», который возвышает мысли и очищает нравы. «Могут ли иметь искусства более возвышенное назначение, чем этот род духовной власти».

Этому-то «возвышенному назначению» они обязаны своим «величием»: ему же они будут обязаны и своим совершенством. В самом деле, когда произведения искусства являются всего только простыми предметами украшения, ни художник, ни зритель не будут увлечены порывом, который изощряет талант творца и умножает радости зрителя. Напротив, если произведения искусства преследуют «нравственно полезную» цель, если они провозглашают великие идеи, гениальность их автора возвышается до уровня его вдохновения. «Великие темы рождают великие мысли»; это распространяется и на композицию и на исполнение, в которых отражается благодетельное влияние назначения произведения искусства; оно же придает им своего рода «нравственную гармонию», которая не могла бы быть достигнута одним лишь порывом воображения. Искусства совершенствуются, если они полезны обществу; «чуждаясь общественного духа, они деградируют». Теперь становится ясно, какое значение для эстетики имеет это изменение точки зрения. Переставая быть привилегией одной касты, изысканным удовольствием узкого круга метафизиков и антиков и делаясь вместо аристократического народным, искусство неизбежно должно было изменить и свой метод. В самом деле, все сторонники нравоучительного, общественного и демократического искусства высказывали по всем эстетическим вопросам сходные взгляды, которые мы сейчас постараемся изложить и сгруппировать.

Помимо утилитарного назначения, они требуют от произведения искусства двух общих, связанных между собою качеств, из которых одно является следствием другого: вдохновения и оригинальности.

Далекие от желания, чтобы статуя или картина являлись результатом медленного и трудолюбивого созидания, методическим и ученым изложением метафизических абстракций, сторонники этих взглядов хотят, чтобы произведения искусства являлись плодами непосредственного вдохновения, счастливыми творениями «гения», «трепещущими» выражениями чувств, способными ласкать наши ощущения, очаровывать наше воображение и, главное, «трогать наше сердце». Так как их цель — польза, то средства их — эмоции: «просвещаются через сердце». «Великая сила ума» и, в еще большей степени, «глубокая чувствительность», «могущество любви, которую ничто не может заменить», — вот истинные, единственные источники поэтической энергии. И только тем, что ими были щедро наделены мастера древности, и объясняется превосходство произведений этих «plenительных детей инстинкта». У современников, к несчастью для искусства, доминирует, напротив, ум, рассудок. Теперь роли должны измениться. Из победоносного обвинителя, каким до сих пор был разум, он превращается в подсудимого, обвиняемого в самых худших преступках. Насколько он может быть полезен, когда ограничивается тем, что проясняет сознание и исправляет заблуждение воображения, настолько же он становится опасен, когда занимает доминирующее положение и захватывает despoticскую власть. «Безоговорочно повелевающий радостями искусства, так же как и общественными учреждениями, разум разрушает и не восстанавливает. Злейший враг искусства — «дух критики, анализа, расчета и метода», «дух холодный, бесплодный и надменный», который «стремится все подчинить доказательствам... из всех способностей сознания обращается только к способности рассуждать... парализует все пристрастия, в которых не может разобраться, поражает параличом воображение, бесплодием — все дары гения, разливает в природе смертельный холод и, воздвигнув ледяной трон рассудка на развалинах наших привязанностей, лишает искусство жизни и его произведения — всякого воздействия». Ему мы обязаны вмешательством «теории» в искусство; это вмешательство не нужно. Со временем Аристотеля любители «схоластических спекуляций» тщетно стремятся к разрешению своих пустых «вопросов»; это вмешательство гибельно, потому что искатели абсолютного кончили тем, что «заменяют туманом непонятной метафизики» очевидные принципы искусства.

Художники, сбитые с толку многоречивыми излияниями эстетики, постоянно задеваемые нападками высокомерной и недоброжелательной критики, не могут более отдаватьсь целиком порывам своего таланта. Забывая, что совершенство лежит за пределами человеческих возможностей, что великие достоинства приобретаются часто только ценою больших промахов, что, наконец, могущество чувства таково, что зритель, покоренный, «смиренный», не стал бы и думать о критике, они обращают все свои заботы «не на то, чтобы двигаться вперед, а на то, как двигаться, не делая ошибок».

После того как метафизики присвоили себе право все приемы искусства приводить в систему, из которой, впрочем, они не дают себе труда сделать все выводы, художник покидает искусство для того чтобы следовать за ними, и опускается до ремесла жалкого иллюстратора их заблуждений. Все подвержено роковому влиянию рассудка и его систем. В то время как у художника он «душит» гений и гасит энтузиазм, зрителя он лишает эмоций и иллюзий. Зритель приучается подвергать произведения искусства суровому и недружелюбному рассмотрению «тщательно анализирующего и приличиво точного рассудка». Вооруженные теориями и пропитанные предрассудками, художник и так называемый знаток не различают в художественном произведении цели от средства и основывают свои суждения на критике содержания и выполнения.

Но не своим братьям и не любителям должен художник доверить суждение о своих произведениях, а широкой публике, мнение которой всегда соответствует законам справедливости и искусства. «Общественное мнение никогда не лжет», и, если мода или ложные теории вводят его в заблуждение, это никогда не бывает надолго. К этому достоинству общественного мнения следует прибавить еще другое, не менее ценное свойство: совершенное незнание эстетических теорий, так же как и техники искусства. «Равнодушная к преодолеваемым трудностям, к условной красоте», публика получает от произведения искусства самые живые впечатления, аплодирует главным образом тому, что действует на чувство. Как далеки мы теперь от идеалистической концепции, основанной на презрении и исключении всего вульгарного!

Противоположность только что изложенной доктрины и идеалистической концепции столь же ясно выступает в вопросе об оригинальности. Идеалисты, как мы видели, душат ее рамками школы, грузом традиций и систем. Их противники, наоборот, требуют, чтобы оригинальность была присуща всей художественной деятельности, в индивидуальном или национальном смысле.

Для художника необходимость оригинальности естественным образом вытекает из необходимости вдохновения. Со своей стороны зритель, который ждет от искусства ощущений и эмоций, должен желать новых произведений, воздействие которых не было бы притуплено повторением избитого мотива. Наконец, история показывает, что число шедевров увеличивается в эпохи, предстающие свободное развитие индивидуальности, и, напротив, уменьшается в те периоды, когда искусство подчинено рутине традиций или влиянию одного человека. Какой контраст, например, между счастливым и плодовитым творчеством XVI в., эпохи личной независимости, и однообразной посредственностью XVII и XVIII вв., периода подчинения академической дисциплине и власти тех, кто распределял королевские милости! Итак, не должно быть ни подчинения, ни приказов, но лишь свободное и искреннее выражение индивидуальной мысли и чувства. Только этой ценой можно завоевать славу: она увенчивает «все, что есть нового и сильного», а могущество оригинальности так велико, что ей прощают ее недостатки, и она даже «нравится самыми своими излишествами».

То, что верно в отношении отдельных лиц, не менее верно и в отношении целых народов: каждый имеет право стремиться к творческой независимости. Нет абсолютной красоты, запечатленной в неподвижной формуле античного искусства или его итальянского преемника, могущей служить обязательным прототипом всего современного и грядущего искусства. Если символ веры Винкельмана подвергнуть анализу свободного исследования, не станет ли ясно, что древности внушают поклонение даже в своем разрушенном состоянии, заставляя воображение «добавлять к красоте того, что сохранилось, некоторую долю предполагаемой красоты»? Когда очарование нарушено, приходится признать, что древние далеки от непогрешимости и «часто заблуждались». Весьма вероятно, что они не знали перспективы и не владели живописью.

Впрочем, вопрос не в этом. Требовать совершенных произведений — безумие. Качества, которыми определяется красота в искусстве, многочисленны, и их совмещение — не обязательно. Если произведение в высокой степени обладает хотя бы одним из этих достоинств, если оно искренне, непосредственно и прочувствованно, если оно поражает и удерживает наше внимание, оно прекрасно, в большей или меньшей степени, в зависимости от вкусов, но оно прекрасно. Что значат противоположные утверждения составителей поэтических и эстетических трактатов? Со времени Аристотеля все они занимались «рабским подражанием», вращаясь все «в том же кругу правил и систем», которые всегда оказываются «греческой системой», приспособленной, переделанной, перефразированной. Их претензиям все сводить к единству их догмату о «единой красоте» противопоставим пример вдвадцать раз большего количества наций и народов, столь же цивилизованных, как греки и римляне, и занимающихся всеми пятью искусствами совершенно вразрез с этими правилами. Разрушим круг единой красоты, очерченный и охраняемый «академиями, университетами, педантами и поверхностными людьми». Что нам твердят постоянно о Красоте — в единственном числе - Красота с большой буквы? В действительности существует много типов красоты, «стоящих на одном уровне», что доказывается особым характером художественных стремлений всякой самостоятельной части человечества. В этом отношении, как и во многих других, природа, «которую всегда хотят свести к простоте, оказывается сложной». Разнообразны физические и климатические условия нашей планеты, разнообразна природа, разнообразны должны быть и эстетические концепции ее обитателей. Сколько существует естественно различающихся в природе областей, столь же и самостоятельных по своему характеру искусств. Как климатические различия определяют типы архитектуры, точно так же структура и физический облик различных рас диктуют им различное понимание красоты. Человек не изобретает формы, а заимствует их у действительности, поэтому он не может создать идеальный человеческий тип иначе, как по своему подобию. «У китайского бога живот не менее толст, чем у мандарина»; напротив, богиня «стройна и, скорее, худа, как молодые девушки» ее страны. Образы китайского искусства следуют сравнивать не с греческими, а с китайскими формами. Незачем устраивать конкурс красоты — понимая ее по-европейски — между греческой статуей и буддийским идолом. Буддийского идола надо ценить самого по себе и ради него самого и требовать от него не сходства с греческой скульптурой, что было бы бессмыслицей, а правдивости и выразительности.

Следует даже, решаясь сделать еще один шаг по пути либерального и относительного понимания искусства, на мгновение подчинить свой психический склад психическому складу художника и — чтобы изучить его произведение — встать на точку зрения, которая была свойственна автору при создании его работы. Ибо органы чувственного восприятия и умственной деятельности зависят от физических влияний, в частности от влияния климата, от особых достоинств и своеобразных тенденций развития. «Каждой категории людей присуща своя манера чувствовать». Одним, например грекам, живущим в умеренной средиземноморской полосе, свойственны постоянный подъем, «возвышенное размышление», «утонченная чувствительность и воображение». Другие в суровом климате приобретают противоположные свойства. Они «двигаются скачками», «пропуская промежуточные ступени», увлекаемые «величайшей экзальтацией» и «пылкой чувствительностью». Итак, было бы нелогично прилагать ту же мерку к тем и другим и несправедливо осуждать тех или этих в силу того, что они следуют законам своей природы, а не природе своих судей. Будем же

остерегаться абсолютных идей и пустых предрассудков. Друзьям искусства должно быть «свойственно испытывать волнение перед всем, что прекрасно».

Наконец, хочешь этого или нет, надо действовать согласно своей природе. Искусство может цвести и приносить плоды, лишь «будучи туземным растением». Художник, который бесхитростно выразит на своем родном языке собственную мысль или чувство, всегда нас заинтересует, как бы мало и скучно он их ни выразил. Если же он, напротив, будет стараться «идти наперекор своим природным наклонностям», чуждыми путями, он не приобретет чужих преимуществ и только потеряет свои собственные. «Дух, который стремится приобрести, портит тот, которым обладают». Какой может быть достигнут результат, когда перенимают уже сделанное, а не способ, которым это было достигнуто? «Подделка груба и никого не обманет. К стыду самого преступления прибавляется стыд неудачи». Так, французские художники, подражавшие античности, должны были бы краснеть за свой «бесплодный пластика». Стиль их произведений — ни французский, ни греческий, это «французско-греческий» гибрид, относительно которого потомство на будет знать, к какому народу, к какой эпохе его отнести. «Новогреческое искусство равнозначно «школьной латыни». Последняя обладает «словарем, синтаксисом, оборотами, выражениями, стилем различных авторов», а «новогреческое» искусство заимствует «мрамор, формы, пропорции, позы у античности»; но и тут и там сущность ускользает, и остается лишь «пустой призрак», только мертвая скорлупа, неспособная дать живой отросток. Такой ли пример подают нам великие мастера прошлого? Разве греки копировали произведения чуждого искусства? Разве итальянцы Возрождения копировали греков? Дайте же современному искусству свой собственный стиль; только при этом условии оно выйдет из того «состояния посредственности», в котором теперь прозябает. Разве стыдно быть французом? «Зачем прятаться за спину античности, когда можно стать рядом с нею?» Потому что, пусть это и не нравится эстетам-археологам, даже после греков, даже после мастеров Возрождения путь современникам открыт. Для искусства нет ни особо благоприятного климата, ни избранной расы. «Идеальная красота обитает во французских департаментах не в меньшей мере, чем на островах Архипелага». Несомненно, климат — важный фактор. Но если климат Греции обладал теми чудесными свойствами, которые ему приписывают, как объяснить неравномерное процветание эллинского искусства в разных частях страны, его локализацию в нескольких городах, монополией которых оно постоянно оставалось?

С другой стороны, возможно ли приписать какие-то особые способности греческому народу, когда его нравственная природа своей подвижностью, буйством, страстью, склонностью ко всяким излишествам представляет столь резкий контраст с его художественным темпераментом — мудрым и уравновешенным? Зачем придавать такое значение красоте расы и возможности наблюдать наготу? Не так уж велика разница между красивым человеком Франции и красивым человеком Греции. «Каждый день нам случается видеть головы и руки восхитительной формы. Лица многих тысяч прелестных женщин показывают нам черты, достойные Спарты и Милета. Почему не создаем мы ни голов, ни рук, которые могли бы соперничать с античностью?» Наконец, зачем нам расхваливать художественные преимущества древних религий? Набожность не имеет никакого отношения к эстетике; в идоле она почитает фетиш, не заботясь о красоте его форм. Что касается антропоморфизма, то не верно, что он присущ только язычеству; христианство также не питает к нему отвращения и допускает воплощение бога, святой девы, ангелов и т.д. в человеческом теле. Всегда говорят о Фидии и Рафаэле, «как будто бы они вдруг упали с неба, чтобы прославить век Перикла и Льва X». В действительности, они завершили собой медленную эволюцию, которая подняла искусство «от несовершенного подражания предметам до более верного подражания хорошо выбранной натуре». История уличает во лжи всякую гипотезу об откровении и чуде.

Современным художникам остается только возобновить усилия, умножить поиски, вместо того чтобы сразу же претендовать на совершенство. В частности, французским художникам не следовало бы прислушиваться к уверениям теоретиков, которые «в своем всеотрицающем энтузиазме» не признают никаких художественных способностей у своего народа. Не дает ли история уничтожающего опровержения этой клеветы? Разве список мастеров, прославивших французское национальное искусство, не доказывает, «что плодородие французской почвы не уступает Греции и Италии»? Если французское искусство считали беднее, то это происходило из-за равнодушия и небрежности наших историков: целые периоды нашего художественного развития были преданы забвению и презрению, в то время как в Италии незначительные художники нашли своих биографов. В действительности же невозможно указать на «период в двадцать лет, в течение которого не проявился бы французский гений». Задолго до Возрождения во Франции создавали прекрасные миниатюры, витражи, эмали и портреты, отличавшиеся правдивостью. Разве наши скульпторы в XVI в. не превзошли своих английских соперников? В частности, Жан Гужон «не имел себе равного по крайней мере среди современников, в умении соединять скульптуру с архитектурой», никогда художник «в такой степени не приближался к шедеврам античности».

Не оказывается ли сравнение французского искусства с итальянским, начиная с этого времени, выгодным именно для первого? Стоит только остановиться на величайших мастерах: не было ли в XVII в. Пюже и его «шедевров жизни и выразительности», Пуссена — «нашего Рафаэля», «божественного Лесюера, религиозная живопись которого вдохновлена небесным дуновением», Лебрена, «слишком презираемого, как живописца», которому для того, чтобы занять место в первом ряду, не хватало только простоты в композиции, Жувенэ, которого его композиционный талант «ставит бесконечно выше большинства итальянских художников», Бурдона, Рету и стольких других! Что касается французского искусства XVIII в., столь очертанного нео-античной школой, то будущее, проверяя этот приговор, объявит его клеветой. Можно ли оспаривать искусство мастеров этой эпохи создавать «поэтические» композиции, «гармонические, богатые и полные драматизма ансамбли»? Ватто был большим мастером, и самые озлобленные его хулигани не могут отрицать оригинальность его таланта. Недостатки Буше не мешали ему обладать гениальностью и быть вполне своеобразным. И сколько еще других, которым будущее отдаст справедливость: Ванлоо, Дуайен, Латур и т.д. Что касается скульптуры, то она впадала в заблуждение, но нельзя отрицать, по крайней мере, величие творений Бушардона и мастерство произведений Пигала. Не будем же «несправедливыми к талантам нашей родины и слепо восхищаться чужими кумирами». Пусть наши художники, проникнувшись этими истинами, откажутся от порока подражания, пусть они освободят французское искусство от ига, которое лишает его оригинальности и выразительности, пусть они, наконец, остерегаются «холодного однообразия», истинного бича художественных произведений, пересказывающих все те же образцы, и подражания подражаниям.

Разбираемая нами эстетика указывает на прекрасное как на высшую цель искусства, которое «должно без конца стремиться изображать красоту, так же, как природа стремится без конца ее создавать». Единство, простота, величие являются элементами этого совершенства, поэтому художникам, в особенности скульпторам, дается совет предпочитать «благородные черты» природы, ее «избранные формы», изображаемые «в их величайшей правильности», избегать жестов и экспрессии, напыщенность или страсть которых разрушает или уменьшает величие персонажей, наконец, проявить обдуманность в композиции и мудрость в исполнении.

Но, в отличие от идеалистической теории, это учение требует, чтобы были «поставлены границы возможности прикрашивать предметы». Оно отвергает, как «безумие», намерение ограничить поле деятельности искусства передачей пластического совершенства и не допускать иного стиля, кроме возвышенного. Против этой ограничительной системы выдвигаются два возражения: одно — что современные нравы не дают художнику таких возможностей для изучения наготы, как это было в Греции; другое, более серьезное, — что эстетические достоинства произведения разнообразны и, следовательно, нет необходимости соединять их все для того, чтобы произведение стало в большей или меньшей степени прекрасным. «Стиль может быть возвышенным, наивным, простым, низким, тривиальным, но он хорош, если соответствует содержанию и выдержан во всех своих частях». Отметим это принципиальное положение и перейдем к перечислению тех (границ), которые ставятся прикрашиванию предметов.

Первая — необходимость всегда соединять красоту с правдивостью, основным свойством искусства. Не заключает ли в себе сама правдивость уже достаточный повод для эстетического наслаждения? Не обладает ли она привлекательностью, глубоко соответствующей «потребностям нашей души», благодаря чему «вызывает радость, независимую от всякого размышления»? Идеалистический тезис не выдерживает критики. Разве не очевидно, что перед изображением, только условно «правдоподобным», сбитый с толку зритель «остается равнодушным», так как теряется в неизвестном ему мире?

Красота состоит не только в соответствии форм изображения формам модели. Природа не бездушна. Главная красота живых существ — это сама жизнь, проявляющаяся во всех движениях тела, в его гибкости, в мягкости и упругости плоти, наконец, у человека в одушевленности лица. Достаточно указать на это, чтобы понять, что стремление к простоте и правильности не должно идти в ущерб жизненной выразительности. Фигура, которая заключала бы в себе только эти два качества, была бы чудовищем; она не только не была бы прекрасней природы, но находилась бы «вне природы». Природа никогда не теряет своих прав, и стремление ее превосходить придаст произведению невероятную вычурность и неестественность, которые мешают ему волновать души». В действительно идеальном произведении простота должна быть «богата и выразительна». Если верно, что «без приукрашивания» искусство будет лишь проводником испорченности, то не менее верно, что без правдивости, без вдохновения оно будет создавать лишь раскрашенный холст или обтесанный мрамор. И пусть не протестуют во имя античности, так как она ценила превыше всего «впечатление правдивости», как это доказывают похвалы, которые расточались реалистическим произведениям, например, «Корове» Мирона, а также некоторые детали сохранившихся работ, как, например, золотистые волосы и серьги Венеры Медичи. Итак, необходимо предоставить живописи, и даже скульптуре, свободу изыскивать способы дать нам это «полное впечатление действительности», которое идеалисты осуждают, как опасность, или презирают, как «химеру». Если только искусство остается в пределах свойственных ему средств и отказывается от всяких трюков, оно имеет право обманывать нас «насколько сможет», так как «его победа заключается именно в обмане наших чувств правдивостью его образов».

Сказанное об изображении человека относится и к природе. Первый долг пейзажиста — не создание величественного и благородного ландшафта, украшенного героической сценой, как того требуют идеалисты, но тщательное наблюдение и верная передача действительности. Увеличивая количество верных и типичных подробностей, он должен точно передавать все частности, которые «характеризуют всякий вид дерева» и дают ему его «физиономию», как, например, цвет и структуру коры, различные оттенки и своеобразное расположение листьев и, наконец, «движение, которое создает иллюзию жизни». Он должен еще постараться создать впечатление «окружающего воздуха», который в природе заполняет пространство между предметами и глазом зрителя; он должен приложить особые усилия к тому, чтобы передать игру светотени и многочисленные изменяющиеся эффекты света, падающего то на растения, то на поверхность воды, потому что зритель должен по картине узнать «в какое время года, в котором часу» хотел художник представить данный пейзаж, дует ли ветер, тепло или сыро. Некоторые требуют даже, чтобы «казалось, что видишь траву, чувствуешь жару или вдыхаешь свежесть». Наконец, то же нужно сказать и в отношении животных, в частности в отношении лошади, которую, наперекор «мании античности», «надо воспроизводить такою, какой мы ее видим повседневно».

Итак, если обязанность художника всегда состоит в том, чтобы охранять интересы правдивости, то его право — ограничиваться простым подражанием действительности. Потому что, «на зло всем приемам и системам образ, переданный правдиво, представляющий собою простое, но совершенное подражание природе, будет правиться во все времена, даже если его формы не будут искусно выбраны».

Принцип правдивости передачи неизбежно влечет за собой в отношении исторической композиции ниспровержение идеалистической формулы и утверждение, что надо изображать людей и предметы такими, какими они были, а действия так, как они происходили в действительности. История в живописной или скульптурной форме, так же как и в форме повествования, в равной степени стремится к правде, которая в своей простоте, может быть, имеет большую ценность, чем «поэтический стиль» и «эпическая величественность». Введение в исторические сюжеты как аллегории или мифологии, так и наготы или древнегреческого идеального одеяния подлежит осуждению. Присоединение к реальности абстрактных или легендарных явлений будет либо «шокировать», когда применена аллегория, либо «смешить», если привлечена мифология. Мифологический «фанатизм» ведет к анахронизму, к «переодеванию» людей и вещей, а мания аллегории, хотя и менее вредная, все же виновна в загромождении композиции эмблемами, обычно «невразумительными» и часто неподходящими. Таковы, например, сердца, слезы, скелеты и другие «отвратительные изображения», слишком распространенные в погребальном убранстве.

Пусть же художник придерживается того, что дает действительность, пусть он посвятит себя точной ее передаче, пусть он введет даже ее характерные мелочи, создающие «местный колорит». Первой его заботой должно быть сходство персонажей с исторической действительностью. Уверять, что героям нужно придавать «героический облик», — софизм; в действительности, историческим героям соответствует определенный «исторический облик». Пусть художник займется также и физическими чертами, которые, будучи свойственны данному народу или известным условиям, являются их отличительными признаками. Не заходя так далеко, как тот критик, который протестовал против изображения пупа у Адама и Евы, ввиду того, что они, «будучи сотворены», «не имели надобности подвергаться операции перерезания пуповины», один автор поздравляет Давида со старанием придать военным в «Раздаче знамен» «сложение, рост, даже ляжки, характер которых свидетельствует о роде их оружия». Он с удовольствием отмечает, что стрелок легкой пехоты наделен коренастой фигурой, с короткими ногами, что «сразу указывает на тип людей, которых вербовали для этого корпуса».

Такими же соображениями надо руководствоваться при создании костюма и аксессуаров, которые определяют место и время жизни персонажа. Идеальный костюм, как правило, не подходит к человеку определенной страны и эпохи. Разница между нашими современными и древними нравами и обычаями так велика, что можно только «изуродовать» произведение искусства «анахронизмами» и «неправдоподобностями», наряжая действующих лиц в античное одеяние или давая им греко-римские аксессуары. Этот способ не прославляет героя, а лишь стирает его исторический облик и, таким образом; обрекает героя на равнодушие потомков, которым придется решать, видят ли они перед собою изображение француза XVIII в., Гектора или Брута. Что касается наготы, то ее изображение неуместно в сюжетах из нового времени, в особенности в современных, и в живописи больше, чем в скульптуре. Что нам до примера греков — высшего аргумента идеалистического тезиса? Прежде всего, другие времена — другие нравы. В Элладе, благодаря ее климату и обычаям, нагой человек был нормальным явлением; у нас он кажется раздетым. Кроме того, авторитет греков не должен нас ослеплять. Древние вовсе не были непогрешимы и злоупотребляли наготою; это относится, например, к Лаокоону или к историческим сюжетам, в которых они вводили «мифологические фигуры с единственной целью показать наготу». Несомненно, что нагота в изображении реальных лиц или событий является «насилием над неизменными требованиями пристойности». Не настаивая на вопросе о приличиях, который тем не менее в известных случаях имеет свое значение, можно утверждать, что первый долг художника — избегать неправдоподобия. Между тем неправдоподобно и притом «неловко», особенно в живописи, изображать обнаженным человека, которого мы знаем всегда одетым, часто к тому же еще в специальный костюм, указывающий на его национальность, эпоху, состояние и положение; ото значит идти на риск скомпрометировать достоинство человека, который «в живописи, как и в действительности, должен вызывать уважение».

Остается основной аргумент, указывающий на связь процветания искусства с изображением наготы и на антихудожественность современного костюма. Он по меньшей мере спорен. Во-первых, еще не доказано, что «изображение наготы необходимо для прогресса искусства». Вообще говоря, разве нельзя утверждать, что «прекрасный костюм так же хорош, как и прекрасная нагота»? По меньшей мере надо проводить различие между скульптурой и живописью. Живопись, не имея возможности давать формы в рельефе, не может извлечь из передачи наготы таких преимуществ, как скульптура, в то же время краска позволяет ей придавать тканям легкость и прозрачность, недостижимые в мраморе. Если даже согласиться с превосходством наготы, приходится все же считаться с невозможностью для современных художников достигнуть при ее передаче совершенства древних. Потому что они не только лишены возможности непрерывно наблюдать человеческое тело без одежды, но даже в раздете модели они не находят ничего, кроме форм, испорченных одеждой, и кожи, потерявшей естественный цвет из-за отсутствия света и воздуха. Раз климат и нравы препятствуют «появляться публично почти нагими» и «возобновить гимнастические упражнения».

Благородство заключается не столько в формах, сколько в чувстве, которое их воодушевляет. Таким же образом причудливо одетые комедианты, физический облик которых далеко не прекрасен, но душа глубока и сильна, передают зрителю все ощущения, которые их волнуют и внушают им самые возвышенные чувства. Совершенно напрасно противники выразительности выдвигают против стремления к ней авторитет античности. Наперекор мнению «чрезмерно прославленного Винкельмана» можно утверждать, что древние признавали, что «улыбка радости или даже легкий оттенок меланхолии увеличивают красоту Амура, Меркурия, Венеры».

Если мы перейдем от вопросов композиции к вопросам исполнения, то мы и тут столкнемся с положением, противоречащим афоризмам идеальной системы. Отказываясь подчинять все средства искусства рисунку и ценить лишь чистоту линий, это положение требует, чтобы рисовальщик, гравер и живописец дополняли правдивость и прелест своих произведений очарованием светотени и колорита. Сторонникам этой теории представляется, что эти возможности искусства, «сильнее всего пленяя взор, в наибольшей степени помогают художнику в его основной задаче — нравиться зрителю». Главным образом им кажется, что этот тезис соответствует природе вещей. В реальной действительности тела не обладают ни ясными линиями, ни законченными очертаниями, но массами, «протяженностью или объемами, которые разграничены нечувствительными переходами рельефа и еле ощущимы градациями света и тени, и образуют одно целое с окружающим воздухом, наполненным испарениями и пронизывающим все их поры». Таким образом, контуры фигуры представляют собой лишь «нечто производное, и совершенно неправильно подчеркивать их, словно они являются «первоосновой». Рисунок — не более чем «первое средство исполнения», наиболее существенный фактор картины — светотень. Поэтому надо осторегаться «сглаживания и уничтожения тени и света» под предлогом упрощения и идеализации. «Не в однообразии надо искать гармонию». Лучше было бы позаботиться о том, как согласовать с требованиями правдивости систему освещения, которая обычно применяется художниками и сопровождается грубым искажением естественного вида и оттенков, свойственных предметам. Это происходит потому, что окно художественной мастерской пропускает в полумрак помещения лишь пучок лучей, образующий на поверхности модели насыщенные контрасты «слишком резкого света» со «слишком глубокими тенями». Напротив, на открытом воздухе модель со всех сторон охвачена световыми волнами, которые растворяют контрасты света и тени в более насыщенной светом общей тональности. «Зачем же всегда освещать предметы под углом в 45° и не стремиться достигнуть впечатления природы на открытом воздухе?» Что касается цвета, то не он ли является наибольшим очарованием живописи в такой степени, что, может быть, первое место в пределах этого искусства следует отвести великим мастерам колорита? Вместо того чтобы призывать французскую школу к пренебрежению этим неоценимым средством, не следует ли скорее упрекнуть ее в том, что она всегда относилась к нему небрежно?

Заключительный совет предостерегает от чрезмерной погони за совершенством технического исполнения; мелочью четкости и ясности методического мастерства следует предпочесть широкий и свободный полет, потому что рисунок, колорит, моделировка, лепка, резьба не должны считаться в искусстве чем-то большим, чем стиль и стихосложение в литературе, т.е. только простыми средствами выражения мысли. Не надо этих «ученых изысканий», этих мучительных конструкций — результатов холодного расчета пропорций и старательных заимствований форм; их ученое кривлянье можно сравнить с литературной манией античных цитат, вставляемых не столько для того, чтобы учить, сколько для того, чтобы показать собственную ученость. Ни в рисунке, ни в гравюре, ни в картине не должно быть ничего «слишком приглаженного», ни «мелочной манеры», ни «зализанного колорита», ни «исполненных масляной живописью миниатюр», ни «живописи по фарфору». «Когда техника выставляется напоказ, это всегда приносит вред впечатлению; существует сила правдивости, несовместимая со стремлением к детальной законченности».

Что касается вдохновения, то мы видели, как узки границы, в которые идеальная система старается заключить художественную активность, следуя своему принципу и выводам из него. Этой теории, построенной на нетерпимости, можно противопоставить другую, которая проявляет гораздо меньше строгости в разграничении и иерархической классификации жанров, а в выборе сюжетов проявляет иные, обыкновенно противоположные вкусы.

По вопросу о жанрах она высказывает мнение, что все они хороши, «кроме скучного», и что «пути к славе различны». Отсюда следует, что право на существование предоставлено тем видам художественной деятельности, которые идеализм запрещает или презирает, так как их ценность в той или иной степени состоит в правдивости подражания; таковы портрет, жанр, пейзаж.

Портрет, так низко расцениваемый идеалистами, находит защитников, приводящих различные доводы в его пользу. Прежде всего, они придают значение тем услугам, которые он оказывает большому искусству, поддерживая постоянный контакт мастеров исторической живописи и скульптуры с природой. Затем апология принимает более решительный характер. Резкое разграничение, которое стараются провести между «исторической живописью и портретом», не имеет никаких законных оснований. Портрет «требует большей искусности в композиции, чем это обычно думают», и если художник дает в нем персонаж в действии, он становится на один уровень с историческими живописцами. Если рассматривать вопрос с нравственной и политической точки зрения, то разве не приходится признать, что следует «поощрять портретную живопись»? Зачем запрещать художникам «отдавать долг дружбе и благодарности», «воспевать добродетели, таланты, воспоминания, наконец, возбуждать соревнование потомков, изображая великих людей»? Точно так же и в защиту жанра раздаются убедительные доводы, отвергающие абсолютные разграничения между исторической живописью и жанром, т.е. между двумя одинаково цennыми средствами «просвещать и доставлять удовольствие». Произведения, изображающие сцены из повседневной и простонародной жизни, «не отвечают всем требованиям искусства, но в силу этого они вовсе еще не оказываются вне искусства». Они могут быть даже прекрасны, в широком значении слова, так как в своей сфере обладают «относительным превосходством», которое может стать абсолютным «в философском и нравственном отношении». «Грэз, без сомнения, оказал более высокое влияние, чем Лебрен». Пример истинного благочестия, великодушия, нравственного поступка, урок, извлеченный из человеческой судьбы, «даже карикатура, — все это может служить для улучшения нравов» и «будет полезно Республике».

Итак, жанр реабилитирован, при условии, однако, что он будет ограничиваться нравственными сюжетами и будет строго остерегаться «непристойностей» Буше и его последователей. То же в отношении пейзажа. Встречаются панегиристы, которые объявляют, что «страстно любят» этот жанр, «универсальный, которому все остальные подчинены, так как заключены в нем». Природа, переданная такою, какова она есть, без претензий и изысканности, интересует, очаровывает и привлекает внимание зрителя. Что бы об этом ни думали идеалисты, но в «простых ландшафтах», даже очень ограниченных, «написанных в глубине леса», есть искусство и красота. «Простой пейзаж» имеет свои достоинства и может выдержать сравнение со своими соперниками, пейзажем, компонованным и историческим. Нет никакой надобности отправляться в Италию в поисках видов: Франция дает достаточное количество прекрасных пейзажей, которые следуют лишь воспроизвести со всей непосредственностью.

Учение об идеальном, как мы видели, сосредоточивает все свое внимание на совершенстве формы и остается равнодушным к сюжету произведения искусства. В противовес ему мы видим теорию, которая придает большое значение новизне замысла. Согласно этой теории, самая тема произведения «может производить большое впечатление», и художников следовало бы вознаграждать не только за их талант, но и за выбор сюжета. Только от них зависит стать глашатаями морали, возвышать дух общества, превратить себя в «проповедников добродетели». Впрочем, с их долгом согласуется их собственная польза. Чем больше интереса будет вызывать смысловая сторона их композиции, тем меньше будет риск, что внимание зрителя будет поглощено технической стороной работы в ущерб гармоничному воздействию произведения; чем больше «философских достоинств» художники вложат в свое создание, тем больше у них будет шансов «превзойти» мастеров, с которыми «так трудно равняться в исполнении».

Какими же принципами в выборе тем должны руководствоваться художники мыслители, заботящиеся о просвещении публики? Ответ ясен сам собою: так как «просвещение воспринимается сердцем», надо «создать чувствительный жанр». Пусть же искусство избегает сцен «рабства», «суеверия, варварства, зверства». «Может ли энтузиазм гения симпатизировать идеи преступления»? «Наша душа хочет быть растрогана, не терзайте же ее! Пусть резец и кисть «останавливаются на умилительных сценах», которые «говорят сердцу», и посвящают себя «утешающим добродетелям и нежным привязанностям». Вот когда, «заключив союз с нравственностью, произведения искусства начнут, привлекая к себе наслаждением, служить очищению нравов»!

Эта концепция влечет за собой, в виде первого же следствия, осуждение аллегории, столь дорогой идеалистам. Ввести в современный сюжет мифологическую аллегорию—значит допустить «анахронизм», так как мифология — язык, «который не терпит перевода, который существует лишь для тех, кто его создал», и к тому же «лишен значения для толпы». Изображение злодея, пораженного молнией Юпитера, никогда не приведет никого в ужас; следовало бы лучше изобразить преступника у подножия гильотины. Может быть, можно было бы воспресить вымыслы, в которые никто больше не верит, олицетворяя силы природы или извлекая из народных или религиозных преданий новую мифологию, основанную на фантазии. Но лучше всего было бы совершенно отбросить всякую аллегорию. Стремясь придать материальную форму сверхъестественному, «всегда рискуешь впасть в неправдоподобие». А кроме того, какой интерес может представлять аллегория? Если она не «пуста и ничтожна», то впадает в «загадочность»; «принципы или прекрасные рассуждения» нельзя ни вылепить, ни написать красками. Наконец, при всей своей невразумительности, аллегория к тому же всегда остается порождением рассудка, «которое не найдет дороги к сердцу». Итак, надо отказаться от претензии придать идею общего характера непосредственно реальному форму и ограничиться изображением отдельного события, исторического или воображаемого, причиной, движущей силой или результатом которого является эта «идея» и которое показывает «идею в действии». Если мысль художника ясна, если он с достаточной силой выражает чувство, которым он проникнут, зритель его поймет и сам дополнит метафору.

После того как отброшена аллегория, не лучшая часть ожидает и другие источники вдохновения, превозносимые идеализмом, — мифологическую легенду и древнюю историю. «На что нам эти вечные изображения греческих и римских сюжетов?» Не говоря о «ничтожестве» и «безнравственности» мифологии, разве не очевидно, что это предпочтение античных сюжетов «приносит величайший вред современному искусству»?

Как можно требовать от наших художников, чтобы они «работали в античном стиле», когда они «лишены необходимейшего условия — созерцания наготы» и возможности мыслить, как древние? Тщетность этой попытки достаточно доказана тем, что стремление придать произведению отпечаток античности ведет к застыванию формы, холоду, недостатку правдоподобия.

Наконец, разве не становится очевидным, что бесконечное повторение всех тех же легендарных или исторических мотивов, из которых одни внушают нам недоверие, другие — равнодушие, отнимает у произведения искусства способность заинтересовать публику и лишает художника того «источника подъема и вдохновения, который не может находиться вне пределов отечества, в недрах которого мы рождены, вне религии, которую мы исповедуем, истории, к которой мы принадлежим, обычаям, которые мы разделяем»? Довольно же этого «антиного маскарада»! Пусть современное искусство, современное по своему стилю, черпает свое вдохновение из современных источников. Оно найдет, что они обильны и разнообразны.

Но искусству нужна идеальная или мифологическая тематика. Пусть не думают, что ее можно заимствовать лишь из античных преданий. «Прочь эту клевету, которую Буало первый решился произнести!» Не следует ли признать, что костюмы, которые носили действующие лица христианской истории, так же благородны, как античные, что нравы и природа Востока «дают благодарный материал для кисти»?

Может быть, желают отдать предпочтение светской легенде? И здесь мы можем прибегнуть к нашим собственным источникам. Почему не обращаются к «шотландскому Гомеру» — к поэзии Оссиана и других бардов Севера? Разве наша собственная страна не имеет, подобно Греции, «героических времен», «колыбели нашей истории»? «Что может быть интереснее времен рыцарства!» Какие прекрасные сюжеты можно позаимствовать из наших старинных хроник, какие прекрасные картины можно написать о подвигах «гордых паладинов», «отважных рыцарей» и «любезных трубадуров»! Что может быть поэтическое фона «старых замков, древних свидетелей нашей прежней славы»!

Покажите нам вышки готических башен,  
Романтический лес остроглавых вершин,  
За подъемным мостом стен зубчатых бойницы,  
Где, кружася и каркая, вются стаи ворон.

Наконец, возможно ли, чтобы отечественная история нового времени, и в особенности современная, не возбуждала бы талант наших художников? Пусть они станут «историками нашей славы»; в темах у них не будет недостатка. Разве «великая нация, возрождающая прекрасные времена Греции и Рима», не дала множества примеров героизма и энтузиазма. «После Марафона и Саламина греки очевидно не стали бы заниматься сюжетами из истории Египта!» Стыд отстающим!.. Пусть наши художники, «проявляя гордость, национальное самосознание», сделают искусство «французским и патриотическим»; пусть, становясь «достойными провозвестниками новых политических догм», займут место среди благодетелей человечества.

Естественно, что разбираемая нами теория проповедует противоположные идеалистической теории взгляды и на технику и на преподавание искусства: для преследования различных целей служат и различные средства.

Она отвергает мнение, что прекрасное не может быть достигнуто путем заимствования отдельных элементов или их совокупности из реальной действительности и создается лишь в результате конструирования всех предметов на основе воображаемого типа данного вида, при помощи рационалистического и абстрагирующего обобщения. Она считает, что вся эта внешне весьма внушительная система сводится к пустой словесной формуле.

Прежде всего, что такое эта идеальная красота, о которой все говорят, но которой никто не может дать определение? Не более чем слово, «лишенное смысла», «обманчивое прикрытие» «призрачного явления», ничего не значащий и постоянно меняющийся образ, носящий отпечаток личных вкусов и формирующийся под влиянием предрассудков. Пусть в обращение это понятие, вздорная и придиричая метафизика, которая находит удовольствие в «затмении вопросов», совершила одно из своих многочисленных преступлений. Призывающая художника презирать природу и не изучать ничего, кроме надуманного типа совершенства, она просто обманывает его, « злоупотребляя словами», так как творить заново формы или события выходит за пределы возможностей человека; он может только воспринимать их и комбинировать в других соотношениях. Если бы, тем не менее, какими-нибудь чудом некий избраннык открыл бы и придал реальную форму идеальным понятиям, ему пришлось бы наслаждаться им в одиночестве, так как они остались бы «непонятными для публики». Нельзя сказать, чтобы фанатики идеалистической теории были недобросовестны; они сами являются жертвами: теоретики — словесных иллюзий, художники — иллюзий памяти. Заблуждение первых является результатом безрассудного восхищения произведениями античного искусства. Они нашли их такими прекрасными, что наивно, как дети или дикари, стали кричать о чуде, искать этой красоте сверхъестественное объяснение. В произведениях Винкельмана, Менгса и приверженцев их можно проследить зарождение теории «божественной красоты». Винкельман и Менгс, опьяневшие преувеличенными и «высокопарными» панегириками античной красоте, позволяли себе говорить, что красота возможна лишь за пределами природы, «в области чистых идей». Их последователи решительным образом придерживались убеждения (оно покидало их только в периоды недостатка энтузиазма), что художник может найти образец красоты «лишь в глубине собственного сознания». Те из них, кто избежал суеверного почитания, впали в софистику. Превосходство древнего искусства над современным они приписывали различию метода, считая, что метод современного искусства — подражание реальности, а древнего — применение рациональной системы идеала. Но их рассуждение не выдерживает критики. «Система идеального» в древности никогда не существовала иначе, как в литературной теории эпохи упадка искусства. Это была мечта нескольких одержимых — Аполлония Тианского, Сенеки, ритора Прокла, «нелепое учение» которых возбудило при самом своем возникновении энергичные протесты со стороны Витрувия, Лонжина и других. К этим разглагольствованиям у современных последователей прибавляются ошибки, происходящие от ложного и тенденциозного толкования их высказываний. Нет никакой необходимости обращаться к филологии и этимологии, которые здесь ничего не доказывают. «Прекрасная античность — это не что иное, как прекрасная природа». Если греческие художники чаще достигали красоты, чем письма, то просто потому, что физическая красота чаще встречается в их стране, чем в нашей, точно так же, как наиболее прекрасным образом итальянской живописи соответствуют типы, встречающиеся среди населения этой страны. Если у греческих скульпторов линия носа являлась как бы продолжением линии лба, то они делали это не с целью идеализации, а потому, что они находили эту черту у своей модели; «по мере того как подвигаешься на юг, угол, образуемый лбом и носом около переносицы, становится менее заметен». Так обстоит дело со всеми различиями между древним и современным искусством. Не следует ли рассматривать сдержанность жестов и умеренность экспрессии, характерные для античного искусства, как результат «привычки греков умерять и даже скрывать свои страсти»? Если в их барельефах число фигур бывает невелико и отсутствует иллюзия удаления планов, не значит ли это, что их авторы просто не знали линейной перспективы? Если, тем не менее, существуют художники, которые искренне надеются постигнуть идеальный образ без помощи зрительных восприятий, то это могут быть только визионеры, жертвы внутренней галлюцинации. Восхищаясь произведениями античности и Рафаэля, постоянно изучая и копируя их, они запечатлевают в своей памяти неизгладимые черты своих образцов. В результате, в силу закона ассоциаций идеи,

каждый раз, когда они собираются изобразить какую-нибудь форму, из глубин их сознания возникает более или менее точное воспоминание о соответствующей форме в старом произведении. И вот они, невежественные в отношении физических явлений, воображают, что создали еще небывалый образ. В действительности же большинство приверженцев «абстрактной красоты» — ленивцы, которые находят более удобным копировать или вспоминать, чем извлекать из действительности элементы видимой красоты.

Итак, приговор так называемой «системе идеального» вынесен. Что касается пользования каноном и предписаниями, без которых эта система фатально не может обойтись, то этот метод едва ли заслуживает чести быть опровергнутым. Прежде всего, его принцип по существу антихудожественен. Ничего не может быть опаснее претензии подчинить искусство абсолютному и однообразному законодательству. Без сомнения, существуют истины, которые нельзя безнаказанно переступать и список которых полезно составить. Но надо осторегаться рассматривать их иначе, как преграды, поставленные отклонениям фантазии; предоставить им роль руководителей и помощников — это значит позволить им подавить порывы гения и не уничтожая источника заблуждения, уничтожить источник красоты. «То, что можно выиграть, следя за правилам, никогда не стоит того, что они заставляют терять». «Правила подобны Сатурну, они пожирают своих детей». Лучшим доказательством этого служит прием геометрического построения фигуры при помощи священных канонов. Какой критике подвергается способ установления подобных общих таблиц размеров соотношений и пропорций! Не говоря о печальной тенденции сторонников канона строить его при помощи измерения античных произведений, не напрашивается ли замечание, что невозможно удовольствоваться измерениями внешней поверхности тела. Для того чтобы изобразить внешнее, надо знать и то, что под ним скрывается. Нужно оценить не только линейные размеры, но и массы, и притом не только в состоянии покоя, но и в движении. Бесполезно настаивать на каноне, ибо, как бы совершенно он ни был построен, он не станет от этого менее бесполезен. Невозможно понять «абсурдное» намерение установить единственный общий канон. «Не существует твердых правил для пропорций». Помимо того, что их оценка относится к области вкуса, один общий образец не может удовлетворять многочисленным и разнообразным требованиям, исходящим из соображений пола, возраста, характера и т.д. Если составить целую коллекцию из разных типов, соответствующих различным случаям, — проблема осталась бы неразрешенной, потому что невозможно предусмотреть все бесконечные изменения, которые малейшее движение вносит в форму и соотношение органов; с другой стороны, механическое применение алгебраических формул может создать лишь застывшие и бездушные фигуры. И нечего призывать авторитет античности, как это обычно делают идеалисты. Конечно, традиция и писатели древности говорят о трактовке пропорции и о канонах, составленных знаменитыми мастерами. Но было бы грубой ошибкой видеть в них что-либо иное, чем общие рассуждения, иллюстрированные примерами, «способными заставить нас оценить величие природы, но недостаточными, чтобы ее заменить». Впрочем, само по себе разнообразие пропорций, свойственное произведениям античного искусства, противоречит гипотезе о трудолюбивом конструировании форм при помощи одного или нескольких санкционированных прототипов.

Дело художника — составить себе для каждой фигуры тип красоты на основании пристального изучения модели в спокойном состоянии и в избранной художником позе путем сравнения ее с другими моделями, с античным искусством и с личными наблюдениями. «Модель — вот первое, что диктует законы художнику, — ему остается только усовершенствовать ее». Для того чтобы открыть прекрасное, нет надобности обращаться к абсолютному и создавать системы: достаточно открыть глаза и созерцать природу: «и в ней содержится прекрасное, как содержится и добро». В отношении формы, экспрессии, колорита художник «всегда должен обращаться к природе за советом, который она одна может ему дать». Правда, она редко дает безусловенное сочетание всех элементов красоты, соединенных в одной индивидуальности, но недостаток общего совершенства она всегда возмещает красотою деталей; «она обладает чертами и вульгарными и благородными». Работа художника должна состоять в отыскании благородных черт и в их гармоничном сочетании. Образ, в котором художник соединит красоты, разбросанные в природе, будет иметь перед большинством живых существ преимущество красоты, не уступая им в правдивости. Он явится олицетворением не идеальной красоты, но идеальной истины.

Итак, невозможно представить себе иной метод, чем подражание модели, и «было бы ересью» требовать иного. Достаточно перелистать историю, чтобы установить, что, по примеру греков, великие мастера итальянского Возрождения обращались прежде всего к тщательной передаче реальности и, лишь развиваясь дальше, заменяли ее сначала свободным выбором, а затем самостоятельной интерпретацией. После них были отвергнуты пути, по которым они «медленно проходили»; хотели, минуя все этапы, одним скачком достигнуть цели. В результате, желая совершенствовать формы, не изучив их, и выражать страсти, не овладев анатомией, — впали в манерность, противостоянность и потеряли способность верно подражать действительности.

Система идеального противоположна методу науки, которая подбирает отдельные факты, прежде чем решиться на обобщение, и малейшую, самую скромную гипотезу основывает на сотнях наблюдений. Ее успехи являются лучшим доказательством превосходства ее метода. Отсюда сам собой напрашивается вывод: «с помощью тех же средств искусство должно вырваться из узких рамок, в которые оно заключено». Только при этом условии оно достигнет «оригинального современного стиля», цели усилий Леонардо да Винчи и Микель-Анджели. Если эти великие люди не имели продолжателей, они по крайней мере проложили истинный путь. Современные художники решительно по нему направились, чтобы повести искусство к новым и великим достижениям.

Эти блестящие примеры ясно указывают путь художественной педагогике; они предлагают ей основывать свои приемы не на теориях, системах и готовых формулах, а на экспериментальном изучении природы и на методической профессиональной выучке.

После того, как теории и системы уличены в заблуждении и бессилии, нет надобности обосновывать их осуждение. Но следует сделать исключение для одного из принципов идеалистической: теории — изучения мастеров и соблюдения традиций школы. Право художников — обращаться за наставлениями к шедеврам, и право начинающих — избирать их своими руководителями, но при одном, однако, условии: не пытаться заимствовать их идеи и формы для создания бесплодной подделки. Кроме того, не следует слишком долго пользоваться этой помощью, так как, изучая греческие образцы, «они узнают природу лишь из вторых рук» и, обращаясь к новому искусству, «они будут подражать подражателям». Больше того, благодаря легкости копирования произведений античного искусства, приобретаемой долгой практикой, художник считает для себя лишним всякое иное изучение и накапливает в своей памяти собрание форм, из которого он впоследствии и черпает сознательно или бессознательно. Точно так же глубокое заблуждение ожидать, что организация музеев окажет благоприятное влияние на процветание искусств. Греки и итальянцы в великие эпохи расцвета искусства не имели музеев; Константинополь и древний Рим обладали бесчисленным количеством произведений искусства, но дало ли это толчок к созданию шедевров? Следует отметить, что устройство музеев чревато опасными последствиями. Оно вредит произведениям, лишая их окружения, на которое рассчитывали авторы, вредит и искусству, которое сводится к роли поставщика магазина редкостей; оно создает «род суеверия, порождающего презрение ко всему новому»; оно, наконец, развивает естественную склонность учащихся предпочитать самостояльному изучению природы подражание приемам, освещенным величием имен.

Если признать, что изучение мастеров и их произведений, вместо того, чтобы составлять всю культуру художника, является лишь подготовительным введением к ней, то пребывание в Италии, и в особенности во Французской Академии в Риме, перестает казаться необходимым завершением обучения искусству. Необходимость поездки в Италию — это одно «из общих мест, повторяемых без конца и напоминающих лекарства, прописываемые от всех болезней». Это часто гибельный метод лечения, так как, будучи применен к западному художнику, он исправляет некоторые из его недостатков лишь ценой выхолащивания его природного гения. Что касается Академии в Риме, то «следовало бы пожелать, чтобы она не существовала, т.е. чтобы она не представляла из себя большую овчарню для дюжины баранов!» При старом режиме молодые художники «теряли там три лучших года своей жизни, скучая или повесничая». Хуже того, «они чаще всего возвращались менее способными стать большими художниками, чем при своем отъезде из Франции». «Несмотря на эту громадную колонию, которая должна была бы наполнить Францию шедеврами», многие ли из ее воспитанников достигли славы? Истина, провозглашенная в середине XVIII в. Алгаротти, заключается в том, что Академия «душит оригинальные таланты и независимые дарования», «сгибая их под игом подражания античности и римской школе». Именно на Академию надо возложить ответственность за «однообразие и холод, которые ставятся в упрек нашим художникам». Возможна только одна рациональная система — заменить содержание в Риме стипендией на путешествие, с правом для получающих ее ездить по Италии, Сицилии, Греции или даже отправиться «в горы, во Фландранию, в Швейцарию, наконец, куда им нравится».

Не лучшее отношение могло быть и к другому органическому элементу идеалистической педагогики — к специализации художественного воспитания в Национальной школе изящных искусств, так как если больше не может быть речи о сохранении священной традиции и об ее однообразной передаче от учителей к ученикам, то какая же может быть польза от этого учреждения? Не представляет ли оно собою, напротив, двойную опасность — давать слишком большие возможности ложным дарованиям и полуталантам и порождать у всех художников, подчиненных одинаковой дисциплине, невыносимую монотонность стиля? У греков и итальянцев не было общей школы. «Не было надобности в том, чтобы государство указывало им того, чьи поучения им надлежало слушать». Готовящийся стать художником должен в мастерской учителя работать над развитием своих природных способностей и приобретением практических навыков своей профессии. Едва ли надо говорить о том, что воспитание глаза и упражнение руки непрестанным и тщательным рисованием с натуры будут основой обучения. Овладев рисунком, приучив руку ко всем трудностям самого точного подражания, он будет стараться приобрести не общие и поверхностные представления, а углубленное и детальное знание того, что будет служить обычным предметом его работ, — человека, животных, растений и т.д. Но пусть смысл этих слов не вызывает недоразумений. Речь идет не о том, чтобы угадывать — как того хочет система идеального — высшие цели и скрытые обоснования природы и раскрывать в отдельных представителях первоначальный прообраз. Достаточно наблюдать то, что существует, не беспокоясь о том, что могло бы существовать.

Таким-то образом, в скромных рамках целесообразного изучения, живописец и еще более скульптор посвятят себя «щательному анализу» человеческого тела. Это будет, прежде всего, изучение внешних форм, затем «продуманное исследование» анатомии — работа необходимая, так как «самый просвещенный в этой науке художник едва различает в живом человеке движение внутренних частей, эффекты которого — «многочисленные и всегда разные» — он должен уметь передавать». Извините доказывать, что греки владели анатомией. Тем, кто мог бы в этом сомневаться, достаточно привести в доказательство тексты или произведения искусства, то и другое одинаково убедительно. Может быть, даже следовало бы отнести низкий уровень современных художников за счет низкого уровня их познаний в анатомии. Итак, ученик будет изучать внутреннее строение тела, кости и мускульную систему, в особенности кости, так как от правильности строения скелета зависит выразительность движения — этот основной принцип жизни. И пусть он не считает, что отделался от этого вопроса, прочитав соответствующий трактат, или даже часто справляясь с «ободранным», т.е. с пластическим изображением человеческой мускулатуры, не покрытой кожей. Нужны собственные исследования, производимые с научной строгостью; надо иметь дело со скелетом, вскрывать трупы, «двадцать раз» нарисовать каждую часть и каждую деталь, и даже — в особенности для желающих посвятить себя скульптуре — выпилить в рельефе каждую группу мускулов. Но для художника, почти всегда изображающего живые существа, мало овладеть «статикой» органов, ему нужно знать и их «динамику». Труд же дает их всегда неподвижными, дряблыми и разрушенными смертью. Итак, надо пополнять и исправлять анатомические познания сравнением их с видом живой модели. Впрочем, эта работа была бы в высшей степени облегчена, если бы существовали искусственные анатомические модели, сделанные под руководством мастеров науки и искусства и представляющие «ободранного» уже не в состоянии покоя, но в разных положениях тела, в движении. Когда художник будет обладать этим «прочувствованным и продуманным знанием» форм и характера взаимодействия органов, когда он сможет на этом крепком фундаменте построить рисунок и выразительность своих образов, он должен приступить к анализу «кривых, образующих контуры», к оценке объема мускулов и скелета, к расчету их «равновесия» и «соответствия сил».

Изложенный метод работы живописцев и скульпторов, изображающих человеческие фигуры, одинаково рекомендуется и их коллегам, посвятившим себя изображению других сторон природы. Так, пейзажист нуждается в том, чтобы путем аналогичного, своевременно начатого и настойчиво продолженного изучения растений познакомиться с их структурой и функциями, с характерными строениями почв, с ролью атмосферических явлений.

Наконец, необходимо, чтобы обучение художественному ремеслу руководствовалось теми же принципами личных усилий и добросовестной работы. Оно состоит не только в пассивном узнавании профессиональных секретов, а приобретается рано начатой практикой. «Если вы уже достаточно поупражняли свой карандаш... спешите браться за то, что вы должны будете делать всю свою жизнь!»

Итак, «для того, чтобы достигнуть точной передачи прекрасной природы, надо проанализировать изображаемый предмет... Чем точнее и решительнее будет анализ, тем яснее и отчетливее будет знание, и тем более приблизится к оригиналу основанная на этих качествах передача». «В изучении искусства есть путь, указанный самою природой и от которого нельзя безнаказанно отклоняться. Первым предметом изучения художника должна быть правдивость передачи, поскольку она составляет первое условие искусства. Это единственный путь, на котором нельзя заблудиться, — все остальные опасны. Модель — вот первое, что диктует законы художнику; ему остается только усовершенствовать ее».

Развитие эстетики этой эпохи приводит к двум противоположным учениям. Одно отвергает всякую связь с реальностью. Архитектуре оно внушает презрение к требованиям природы и общества и навязывает ей рабское копирование античных форм. Предназначение изобразительных искусств оно видит в выявлении совершенства общего характера — в безличных образах или в греко-римских аллегориях. Оно не заботится о том, что восприятие или даже понимание произведений, соответствующих этой системе, предполагает у зрителя философское образование и исторические познания, недоступные большинству людей, что в них нет ничего, что могло бы радовать глаз или трогать душу толпы, ибо это учение убеждает художника одинаково презирать критику и похвалы «ограниченной черни» и «узких умов», «незнакомых с принципами античности, как и с теорией идеального». Оно оставляет в удел «порядочным людям» возвышенное искусство, понятное лишь немногим, не доступное в своем тесном святилище непосвященным массам. Нельзя сказать, чтобы это учение было в такой степени метафизическим, как оно об этом заявляет, и чтобы оно вызывало такую интенсивную умственную жизнь, как оно старается в этом уверить. Под эффектной внешностью оно стремится лишь к схематическому иллюстрированию гипотез о наиболее совершенном построении человеческого тела; на практике его честолюбие не выходит за пределы усовершенствования рисунка в направлении придания большего изящества контуру и гармонии пропорциям. В нем незаметно и мысли о том, чтобы поднять художника до высокой роли поэтического истолкователя чаяний, страстей и тревог своих современников, переводящего на язык форм и красок глубокую мысль, тонкое чувство, редкое ощущение. Больше того, изучение рекомендуемого им метода обнаруживает, что под его рациональной оболочкой скрывается грубый эмпиризм; тип красоты, рекомендуемый этим учением современникам,— тот самый, который оно находит в греческих статуях, и когда теоретики этого направления стремятся издавать законы во имя расоудка, эти законы оказываются обобщенными и классифицированными наблюдениями над античным искусством. Софизм получается тем более злокачественный, что производимый анализ неточен, а выводы чужды искусству.

Этой эстетической системе противопоставляется другая, которая освобождает искусство от всякого суеверия, от ярма, правил, равно как и от оков прошлого. Она провозглашает право всякого художника следовать собственным наклонностям и мгновенному вдохновению и право всякого народа согласовывать произведения своего искусства со своими своеобразными влечениями и физическими особенностями. Она отвергает ретроспективную и ученую архитектуру, погруженную в мелочную археологическую реставрацию; эта теория утверждает живое искусство, приспособленное к местной природе и к данной цивилизации. Полой унизительное подражание и механические приемы в живописи и скульптуре: да будет установлен режим абсолютной свободы, который допускает непрятательные изображения действительности так же, как и мечту о чистой красоте, и который связывает порывы воображения и чувства единственным обязательством — заимствовать средства выражения у природы и говорить лишь всем понятным языком! Таким образом, эта теория, основывающаяся на уважении к реальности, по своей жизненности становится выше теории, которая с большей шумихой провозглашает свою приверженность «идеалу». Вместо того чтобы ограничивать художника поисками совершенства человеческого тела, она требует, чтобы он заботился о мыслях и чувствах, чтобы он был в тесном единении с душою своего народа и своего времени, чтобы, наконец, он превращался в поэта, философа, историка для того, чтобы очаровывать, утешать и поучать человечество. И так как эта теория не допускает выполнения этих благородных обязанностей иначе, как после серьезного изучения и долгой профессиональной практики, она может рассчитывать, что благодаря проведению в жизнь ее принципов, художественное произведение к пользе зрителя будет одновременно вызывать зрительное наслаждение и служить делу интеллектуального прогресса.

### ГЛАВА III. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ДОКТРИН и БОРЬБА ЭСТЕТИЧЕСКИХ УЧЕНИЙ

#### Источники эстетических учений

Существенно важно определить источники двух только что рассмотренных нами идеинных течений, так как влияние каждого из них должно быть пропорционально глубине исторических традиций, на которых оно основывается.

И сторонники и противники идеалистической системы считали ее создателями Винкельмана и Менгса, Вьена и Давида — первыми, применявшими эту теорию на практике. Они находили также, что поводом для ее возникновения явилось открытие Геркуланума.

Это утверждение заключает в себе частицу истины: читанные и перечитанные на всех языках Европы сочинения Винкельмана и Менгса стали своего рода настольной книгой по эстетике, в то время как Давид служил образцом ряда подражателей. Но идеи, которые они отстаивали или воплощали в своих произведениях, были слишком чужды обычным человеческим понятиям, природным склонностям людей, а очень часто также и врожденному здравому смыслу для того, чтобы их успех мог быть объяснен внезапным кризисом эстетических идей и индивидуальной деятельностью представителей данного направления. Этот успех, напротив, предполагает наличие медленного и длительного воздействия отдельных причин, каково, например, скрытое соответствие между революционными требованиями новаторов и смутными стремлениями масс. В действительности значение Винкельмана и Давида заключалось не столько в революционных преобразованиях, сколько в прославлении ранее сложившейся системы классицизма. Их роль ограничивалась тем, чтобы, следуя нормальному ходу вещей, ускорять эволюцию, принципы которой существовали задолго до их выступления.

Вспомним, прежде всего, что эти теоретики искусства насчитывают многочисленных предшественников. Не восходя — как они делали это сами — к Платону, Цицерону, Квинтилиану и Витрувию, не говоря о теоретиках итальянского Возрождения, которых они, видимо, не знали, можно сказать, что эстетический символ веры от Фреара де Шамбрэ до Кайлюса неоднократно заключал в себе утверждение единства красоты, воплощенной в античном искусстве и являющейся обязательным образцом для искусства современности. С другой стороны, задолго до Давида этот принцип находил себе и практическое применение: Лебрен, не слушая предостережений, жадно обращался к античности, Пуссен уже показывал пример рассудочной живописи. Все это, однако, не означает, что инициаторами этого течения были те или другие отдельные деятели. Их роль ограничивалась тем, что они явились простыми передатчиками движения, получившего толчок издалека и одновременно распространявшегося во всех областях человеческой деятельности; их эстетическое учение было не чем иным, как проявлением того, что называли «классическим духом». Характерные признаки этого учения собственно, те же, которыми отличались в той или иной степени педагогика, литература, философия и наука, порожденные эпохой Возрождения. Педагогика была насквозь патинизирована литература, обращаясь к своим греческим и римским источникам, пользовалась в качестве излюбленного приема обобщающим упрощением; философия была ярко субъективной и идеалистической, наука — безапелляционной и абстрактной. Могло ли искусство, развивавшееся рядом с ними, не усвоить этого метода? Действительно, в искусстве мы находим то же преобладание рассудка и бедность непосредственных ощущений, то же презрение к реальности, то же пристрастие к теоретическим умозаключениям о сущности, постижении и передаче красоты, ту же веру в значение готовых формул, ту же узость взглядов и то же упорство в их защите, наконец, ту же потребность проповедовать и обращать. XVIII век обострил недостатки этой системы. Составляющее особенность этой эпохи стремление все исследовать и все объяснять приучало больше думать, чем чувствовать, скорее резонерствовать, чем отдаваться непосредственным переживаниям. Необычайный расцвет наук порождал в этот век свободомыслия своего рода фанатизм, веру в неограниченное могущество анализирующего ума и стремление подчинить ему все, в том числе и искусства. Наконец, когда увлечение политикой ввело в моду древние республики и героев Глутарха, вековое пристрастие к античности вспыхнуло вновь и проявилось в искусстве в форме стремления к спартанской строгости.

То, что верно в отношении идеалистического течения, не менее верно и в отношении его антитезы. Классицизму не удалось раздавить своего соперника, который от Перро до Фальконэ достаточно часто заявлял о себе самым протестующим образом. В XVIII в. торжество рассудка было слишком полным, чтобы не вызвать реакции со стороны чувства, в свою очередь преувеличенней и выродившейся в слезливый сентиментализм. Это пробуждение чувствительности было поддержано Революцией; ее катастрофы возбуждали у тех, кто переживал их, склонность к меланхолическим размышлению. Результатом явилось бурное возрождение эмоциональности. Одновременно в результате возрождения католичества снова начала пользоваться почетом ранее отвергнутая эпоха средневековья, между тем как развитие реалистического понимания истории внушало искусству и литературе уважение к истине и желание вызывать воспоминание о прошлом.

Что касается возвращения интереса к животной и растительной природе, которую классицизм не знал и подвергал презрению, то оно объясняется пресыщением, периодически вызываемым и в людях избытком городской культуры. Но совершенным восстановлением своих прав в области литературы и искусства этот интерес к природе обязан другой причине. В конце XVIII в. в интеллектуальной области совершилась революция, которая в глазах историка-философа, быть может, затмевает все остальное. Именно в это время естественные науки вступили в блестящую полосу своего развития и, лишая точные науки их давнишнего преобладания, глубочайшим образом изменили направление умственных интересов во Франции. Наука перестала быть несоизмеримой с искусством, как это было в те времена, когда она сводилась к алгебраическим и геометрическим умозаключениям. Естественные науки пользуются тем же материалом, что и художественное творчество, т.е. природой; они исследуют то, чему искусство подражает. Вместо того чтобы отвлекать человека от сочувственного созерцания окружающих предметов, они именно на эти предметы направляют его внимание, располагая вместе с тем к менее упрощенным и менее абстрактным концепциям.

Таким образом, истоки двух, выделенных нами, эстетических систем не одинаково глубоко уходят в прошлое. В дальнейшем мы надеемся показать, что одна из этих систем, кровно связанная со «старым порядком», не могла его пережить.

## **Литература по эстетике. Писатели по вопросам эстетической теории**

«Ни в одной из областей теории искусства, — писал в 1813 г. Пэйо де Монтабер, — нет нового, глубокого и методического исследования, стоящего на уровне новых идей, которые запечатлены в картинах, составляющих вот уже двадцать с лишним лет гордость нашей школы». Другие современники высказывают такие же суровые суждения об отдельных частях или о всей эстетике своего времени в целом. Философская любознательность и стремление к исследованию, которыми отличаются рассмотренные нами теории, противоречат суровости этого общего приговора. Напротив, мы охотно подписались бы под этим обвинением, если бы оно было направлено против некоторых теоретиков, поверхностная болтовня которых вводит в обман, а эрудиция, слишком часто недостаточная, основывается на явных или замаскированных заимствованиях из сочинений Винкельмана, Менгса, Вебба, Дюбо, Ложье и т.д.

Критика того времени не была выше или ниже обычной средней критики. Современные художники третировали ее представителей, как людей ничтожных и завистливых, состоящих на содержании у определенных лиц и «занятых тем, чтобы за некоторую сумму денег лишать бодрости достойных уважения художников и, унижая их талант, отнимать у них средства к существованию». Между тем посвященные искусству фельетоны специальных журналов и политической прессы являются свидетельством добросовестности и относительного беспристрастия их авторов.

Что касается брошюр и памфлетов, вошедших в моду в XVIII в., то они появляются по поводу каждой выставки. Многие из них совершенно ничтожны. Написанные часто в стихах сомнительного качества, они только распространяют нелепости и подчиняют свое суждение требованиям рифмы, размера или игры слов. Фигурирующие в этих брошюрах «Арлекин», «Жилль», «Кассандра», «Сканен», «Тени» художников или великих людей посещают музей, толкуют вкрай и вкось, но при случае умеют и отпускать в шутливой форме острые замечания, которые должны были растревожить жгучие раны.

Среди теоретиков и художественных критиков этого времени особенно выделяются две личности — Катрмер де Кенси и Эмерик Давид.

**Катрмер де Кенси** (1755—1849), влиятельный член третьего класса Института, причисленный как бы сверх штата и к четвертому, благодаря достаточным средствам, которые обеспечивали ему независимость, и политическому весу, приобретенному во время Революции, занимал достаточно хорошее положение, чтобы обеспечить общее внимание к своим идеям. С другой стороны, действительные его достоинства — глубокий и в то же время утонченный образ мыслей, методическое изложение, сдержанный и выразительный стиль, начитанность и разнообразные знания, живой вкус и личный опыт художественной деятельности придавали его мнению высокую авторитетность, как это доказывает, между прочим, довольно частое цитирование его сочинений.

Все эти свои разнообразные преимущества он направил на служение антиклизирующей и идеалистической концепции искусства. Именно у него, как это можно видеть по списку источников, мы заимствуем большую часть формулировок при изложении этой теории. Окончательное и абсолютное подчинение архитектуры античному типу, абстрактный характер изобразительных искусств, сводимых к очищенным от всего чувственного формам и к систематической переработке реальности, этого философского искусства, заключенного в формулах математических канонов какой бы то ни было жизненной гибкости, рабское приспособление его к античным схемам, аллегорическая и символическая композиция, абсолютное презрение к исторической истине — таков круг идей, часто могущих, иногда кажущихся справедливыми, неизменно несущих на себе печать абсолютной и непоколебимой убежденности, которые он излагает в первом томе своего «Архитектурного словаря» (1789), в двух статьях об идеальном в изобразительных искусствах включенных в «Литературный архив» (1805) и позже соединенных в одном томе, в своих «Соображениях об изобразительном искусстве во Франции» (1791), в своих «Письмах против перенесения памятников искусства из Италии» (1796). В то же время в некоторых случаях он обнаруживает совершенно иные эстетические взгляды. В своих «Нравственных соображениях о назначении произведения искусства», прочитанных в Институте в 1806 г. и изданных в виде отдельного тома, он проявляет себя приверженцем чувства и непосредственности, решительным противником рассудка, прославляемого в остальных его произведениях. В статье об изречении Плиния «Graeca res est nihil velare» («Грекам не свойственно что-либо скрывать»), напечатанной в 1806 г. в «Литературном архиве» и в «Новостях искусства», он решительно оспаривает то, что утверждал в предшествовавшем году в «Опытах об идеальном», — принцип безусловного применения древнего или героического костюма к персонажам новой истории. Наконец, то и дело встречаются у него сбывающие с толку компромиссы, как, например, признание красоты готической архитектуры или суровое осуждение «обезьяньего подражания античному».

Выражение подобных взглядов, тем не менее, является исключением, и можно с полным правом приписать Катрмеру де Кенси роль признанного и почти официального поборника идеалистического и антиклизирующего искусства, теорию которого он обосновал наряду с Винкельманом и Менгсом.

Если Катрмер де Кенси воплощает для этой эпохи идеалистически-антиклизирующую концепцию искусства, то противоположная теория олицетворяется в **Эмерике Давиде** (1755—1839). Такой же ученый, как Катрмер де Кенси, но не такой любитель «туманной метафизики», он возмещает недостаток технического опыта ценными качествами — живой впечатлительностью, поэтическим воображением и вдохновенным изложением. Защитник прав истины, приверженец реалистической передачи, доходящей до иллюзорности, он тем не менее превозносит красоту. Но определение, которое он ей дает, сближает истинное с идеальным, жизненность и выразительность с благородством, в то время как метод, который восхваляет, основывается не на слепом соблюдении традиционных канонов, а на обращении к «шедеврам природы». Заведомый противник всякого подражания, он призывает художников к проявлению личных качеств, к работе с натурой, будучи уверенным, что они сравняются с древними мастерами, если вместо того, чтобы усердно копировать старинные произведения, они продолжат методическое изучение, плодами которого эти произведения явились. Неизменный либерал, он обращает свои восторги одновременно и на языческое и на христианское предание, на античность и на средневековье, на итальянское и на французское искусство, непризнанные достоинства которого он неоднократно защищает. Свое мнение он отстаивает горячо и красноречиво в следующих сочинениях: «Записки о причинах совершенства древней скульптуры и о способах его достигнуть» («Memoires sur les causes de la perfection de la sculpture antique et sur le moyens d'y parvenir»), представленные на конкурс Института в IX г. и изданные затем под заглавием «Исследование о скульптуре» («Recherches sur l'art statuaire», 1805); «Олимпийский музей современной школы» («Musee olympique de l'Ecole vivante», 1796); «Влияние живописи на художественную промышленность» («Influence de la peinture sur les arts d'industrie commerciale», 1805); а также в статьях «Защита Плюже» (1807) и «Защита Пуссена» (1812), «Рассуждения» («Discours») об античной скульптуре, о современной живописи, о гравюре, в «Musee français» и т.д.

Место, которое Эмерик Давид завоевал в художественной критике своего времени, принадлежало к числу самых блестящих. Он испытал и академические триумфы и другие — более славные — триумфы его идей, увенчанных признанием. К его словам прислушивались, и они находили отклик: «Исследование о скульптуре» явилось событием и приобрело авторитет, что было признано даже одним из ультраклассиков (Делеклюз).

План Музея современной школы Эмерика Давида не остался без влияния на создание Люксембургского музея и Музея искусств и ремесел. Наконец, записки о «Причинах превосходства античной скульптуры» обусловили капитальное изменение педагогической системы Школы изящных искусств.

Вслед за Катрмером де Кенси и Эмериком Давидом должны занять место те, кто в различной степени оказывал воздействие на мнения своих современников.

В первую голову упомянем **Амори Дюваля** (1760—1838). Председатель комиссии по вопросам изящных искусств при министерстве внутренних дел в эпоху Консульства, основатель совместно с Женгенэ влиятельной «Философской декады», в которой его перу принадлежат статьи, подписанные Д.А.Д. или «Полископ», сотрудник «Пчелы» и «Athenaeum», удостоенный премий Института в XIII г. за сочинение о «Влиянии искусства на промышленность», он имел возможность пропагандировать свои идеи и оказывать известное влияние. Впрочем, он заслуживает особого упоминания за безошибочность своего эстетического вкуса и свободу своих суждений. Приверженец морализующего и патриотического искусства, он советует покинуть аллегорию и мифологию, неуместные и окончательно исчерпанные, ради национальных сюжетов. Враг подражания, он сурово упрекает школу Давида в циничном ограблении античных образцов. Жадный к истине, к жизни и выразительности, он требует от искусства пристального изучения природы, заботы о характерных деталях, уважения к историческим данным и к местному колориту. Любитель пейзажной живописи, он требует от нее искренней передачи действительности и в особенности верного изображения атмосферы. Заботясь о колорите, он в числе первых своих выражений против классического искусства ставит ему в вину недостатки в этой области. Наконец, его план устройства музея доказывает его беспристрастие в оценке различных явлений истории искусства и просвещения.

**Шоскар** (1766—1823) — поэт и энтузиаст: этого достаточно, чтобы реалистическая и поэтическая концепция искусства взяла у него верх над тенденциями абстрактного и рассудочного классицизма. Им руководит одна постоянная идея — вера в общественную и политическую полезность искусства. Отсюда и восхваление национальной тематики и сентиментального жанра; отсюда и отвращение к аллегории и мифологии. Противник подражания и систем, он ожидает возрождения античного стиля от восстановления свойственных этому стилю практических приемов. Нужен не предвзятый идеал, но непосредственная передача избранной реальности, верность исторической истине, забота о верном освещении и о красках. Шоскар отдает предпочтение античности, в которой он, впрочем, умеет отличить прекрасную эпоху греческого искусства от последующих; это не исключает у него живейшего восхищения мастерами Возрождения, среди которых Жан Гужон кажется ему равным грекам; точно так же ото не мешает ему отдавать должное искусству XVII и даже XVIII вв., которое он хвалит за достоинства композиции. Редактор «Декады», автор «Философского опыта о достоинстве искусств» (1798) (*«Essai philosophique sur la dignité des arts»*), од на тему о союзе искусства и промышленности, «Французского Павильона» (*«D'Pausanias français»*), главный критик Салона 1806 г., председатель третьей секции термидорианской комиссии народного просвещения, генеральный секретарь министерства народного просвещения, профессор в Руане, Орлеане, Ниме и Париже, Шоскар не чувствовал недостатка в трибунах, с которых он мог высказывать свои мнения, красноречиво и горячо, с налетом ораторской высокопарности.

**Ландон** (1760—1830) был художником и главным образом литератором, нас он сейчас интересует только с этой последней стороны. В качестве директора-редактора «Анналов музея» (*«Annales du Musée»*) и (*«Nouvelles des arts»*), Ландон мог претендовать на значительную долю влияния на своих современников. Преданный ученик и горячий поклонник Реньо, он, так же как многие другие в то время, делил свои симпатии между влечениями художника и требованиями ученой и рассудочной теории. То он превозносит вдохновение античными образцами, идеалистический рисунок, благородный стиль и терпеливое изучение древней скульптуры, то, напротив, провозглашает превосходство мысли и выразительности, допускает жанры, не выходящие за пределы исторической живописи, а также современные сюжеты, и восхваляет достоинства колорита. Может быть, этим непостоянством принципов следует объяснить беспристрастие, с которым он отдает должное самым противоположным художникам — Приюдону, Гро, Жерику, Давиду, также как Реньо и Венсену.

Вопреки бурным протестам против наводнения «метафизикой», **Никола Понс** (1746—1831), вносивший в эстетические рассуждения достоинства мыслителя и компетентность художника, был одним из самых плодовитых теоретиков искусства своей эпохи. Он был также одним из самых осторожных, и можно подписать под большинством мнений, которые он защищал в публичных лекциях в различных существовавших тогда литературных обществах, в статьях, помещенных в *«Nouvelles des arts»* в *«Mois»*, в *«Moniteur»*, в *«Journale de Paris»*, в *«Magasin encyclopédique»*, наконец, в различных записках, из которых многие были премированы Институтом. Страстный провозвестник демократического и поучительного искусства, он проповедовал учение, открыто враждебное идеалистической и антикизирующей системе и, напротив, горячо сочувствующее искусству, воодушевленному чувством и подражающему реальности.

**Лебарбье Старший** (1738—1826), заслуживший право высказываться об искусстве благодаря своему признанному таланту художника и званию бывшего академика, был активным членом ряда литературных обществ и обеспечил своим мнениям достаточно широкое распространение. Они сводились к двум излюбленным положениям: одно — об общественной роли искусства и о «духовной власти» художника, другое — о причине превосходства греческого искусства, заключающейся в особо благоприятных свойствах климата. *«Journal de l'Empire»* и *«Journal des Debats»* посвящали каждому Салону дюжину фельетонов Бутара, который подписывался иногда своим полным именем, иногда инициалами М.-Б.Бутар был одним из энергичнейших борцов за классику. Ожесточенный враг «печальной памяти Буше», горячий поклонник Давида, близкий друг Жироде, он восхвалял наготу в *«Сабинянках»* и так превозносил «Потоп», что вызвал упреки в пристрастности. Признавая «счастливый талант» Приюдона, он тем не менее выступал против него и сравнивал его, не без основания, с Буше; он лишь нехотя признавал достоинства Гро и упрекал его за грубость и промахи. В то же время он доказал свободу своего суждения, выдвигая оригинальность и колорит в качестве существеннейших свойств художественного произведения, объявляя себя приверженцем живописного эффекта и правдивой передачи действительности и расточая похвалы лошадям Берне, пейзажам Оммеганка, видам Грана и «Всаднику» Жерику.

**Гизо** (1787—1874) — редактор «Литературного архива», «Публициста» и «Французского музея», откуда он вытеснил Эмерика Давида, автор содержательной брошюры о Салоне 1810 г. — решительно выступал против идеалистически-антизирующей системы, на которую возлагал ответственность за большую часть недостатков школы Давида.

**Леклер Дююи**, благодаря своей широкой художественной культуре, мог на основе художественной практики разъяснять умозаключения своей теории, вообще отличающейся здравым смыслом и чувством. Объявляя себя приверженцем идеальной красоты и форм, максимально очищенных от реализма, он в то же время осуждал античную тематику, как не способную заинтересовать современников, и отрицал возможность возрождения эстетического канона греков в силу различий в климате и нравах. Он убежден в существовании красоты в природе и сводит процесс идеализации к выявлению и выдвижению «прекрасных сторон» реальности. Противник «абсурдных» канонов и «кунизительного» подражания, он требовал, чтобы посредством методического и «аналитического» изучения природы достигалось углубленное выражение мысли или чувства. В отношении исполнения он проповедовал одно из самых здравых и наиболее решительно защищавшихся в его эпоху мнений, он требовал, чтобы форма изображения создавалась не подчеркнутым контуром силуэта, но гаммой постепенных градаций теней и света.

**Го де Сен-Жермен** (1754—1842), художник, хорошо знавший историю искусства и знаток картин, был редактором «Guide des amateurs» и поместил в «Spectatear'e» Мальт-Брена замечательный общий очерк об искусстве эпохи Революции и Империи. Его блестящая доктрина связывается скорее с течением, предшествующим «революции», произведенной Вьеном. Так, например, он выступал с апологией XVIII в., столь обесславленного его современниками, откровенно восхищался Прюдоном и горячо критиковал школу Давида, отдавая предпочтение правдивости передачи, местному колориту и краскам.

Во время Революции и Империи **Тейассон** (1746—1809) отказался от художественной практики ради теории и истории искусства. Член многих литературных обществ, заслуженный литератор, он читал на заседаниях Академии или опубликовывал в периодических изданиях биографические очерки (позже собранные в одном томе), которые высоко ценил Жироде. Тейассон был решительным противником идеалистически-антизирующей системы, неуступчивость которой он слегка высмеивал. Сам он был свободен от всякого сектантства, и его суждения о мастерах самых противоположных направлений — истинные чудеса беспристрастия для той эпохи — до сих пор остаются образцами критики.

**Десен** (1750—1822) был последним, избранным в Королевскую академию живописи и скульптуры; он сразу же, в силу упразднения организации, превратился в «бывшего академика» и никогда не мог простить свою неудачу ни политической революции, ни Давиду, ее художественному представителю. Возможно, что воспоминание об этой обиде оказало значительное влияние на формирование его эстетических взглядов. Во всяком случае, он заявил себя ожесточенным противником Института и партии Давида. Он стыдил его приверженцев за пластику, за бедность фактуры и настойчиво противопоставлял притязаниям «идеалистической системы» права естественности и исторической истины. Воинствующий католик, преданный парижскому духовенству и роялистским кругам, он неистово нападал на принцип создания Музея памятников французского искусства и требовал возвращения церквям всех изъятых из них предметов.

Генерал **Франсуа де Поммерель** (1746—1823), во время Империи префект и директор книгопечатни и Библиотеки, был обязан своему официальному положению тем вниманием, которое вызвало его эстетическое учение, провозглашенное им в переводе с вольными комментариями трактата Милицы «Arte di vedere» («Искусство видеть») и в «Мероприятиях, способных создать расцвет искусства во Франции» («Institutions propres à faire fleurir les Arts en France»), опубликованных сперва в «Декаде» за IV г., позже — отдельным изданием. Его теория, без сомнения, продиктованная утилитарным и морализующим пониманием искусства, была откровенно враждебна принципам идеализации, традициям академической школы и увлечению античностью.

**Пэйо де Монтабер** (1771—1849), убежденный идеалист, признававший из всего искусства прошлого только архаику, автор статей в «Magazin encyclopédique», брошюры, главное, большого «Трактата о живописи», стремился ограничить художников (в том числе и живописцев) подражанием египетским, греческим «этрускским» образцам или примитивам Возрождения. Но он отрицательно относился к поклонникам античности — приверженцам Давида.

**Андре Лене** (1739—1822) в конце XVII в. пользовался репутацией художника европейского масштаба, и Институт Франции избрал его в число членов-корреспондентов четвертого отделения. Он был, впрочем, не менее известен как литератор; его неоднократно переиздававшийся трактат «О костюмах многих народов древности» («Costume de plusieurs peuples de l'antiquité», 1776) служил источником, из которого Тальма черпал идеи своей театральной реформы. Свои эстетические взгляды он раскрыл в книге «О хорошем вкусе в живописи» (1811). Она вдохновлена ультраклассическим учением и принимает все вытекающие из него крайности. Ненависть к «энтузиазму» и «нововведениям» сопровождалась у него наивной верой в эффективность правил, отрицанием всякого иного источника вдохновения, кроме мифологии и древней истории, и совмещалась с исключительным восхищением античностью, Рафаэлем и Пуссеном. Характерно, что его главным авторитетом являлось «Искусство поэзии» Буало.

**Дро** (1773—1850) проявил себя в «Очерках об искусстве» («Etudes sur les arts», 1815) как умеренный представитель «золотой середины». Симпатии его несомненно были на стороне художественного канона древних, что не мешало ему «ловить себя», по собственному его выражению, на похвалах художественным стилям, столь далеким от античного канона, как готика. Подобный же компромисс наблюдается в других местах его теории. Поклонник благородной простоты античной архитектуры, он объявлял себя также сторонником разнообразия и украшений. Поклонник идеальной красоты, он приемлет в то же время бесхитростный реализм, и определение прекрасного, которое он предлагал, ставит на первое место, в числе существеннейших элементов, правдивость выражения. Убежденный в первостепенном значении чувства, он причисляет его наравне с оригинальностью к главным достоинствам произведения искусства. Не сомневаясь в художественных преимуществах наготы, но заботясь о благопристойности, Дроставил известные границы праву идеализации. Наконец, соглашаясь со своими современниками по вопросу о нравственной, социальной и политической роли искусства, он противоречил классицистическому учению, придавая большое значение выбору сюжета.

**Кордье де Лоне** (1826), до Революции интендант податного округа Кан, эмигрировавший в Германию, затем в Россию, занимает место среди теоретиков-предвестников романтизма. Ожесточенный противник философов XVIII в., заведомый реакционер и в то же время человек любознательный, осведомленный, с определенным умственным кругозором и широким знакомством с условиями различных стран, он опубликовал в Берлине в 1806 г. и в Париже в 1812 г. любопытный манифест антиклассицизма, несколько странный, но полный справедливых мыслей, под названием «Кругло-сферическая теория прекрасного» («Theorie circonsphérique du beau»).

**Эменар** (1770—1812) во время Консульства «считался в Париже великим человеком». Это определение, принадлежащее Стендалю, отличается замечательной меткостью, и именно в силу этой эфемерной славы мы упоминаем здесь автора «Салона VIII г.», помещенного в «Меркурии» IX г. Это произведение ставили на один уровень с «Салонами» Дидро. В то время, невидимому, легко увлекались, так как статьи Эменара отличаются жалким бессилием, и крупца мыслей, высказанных в этих статьях, была подсказана ему художниками. Тенденция их очень умеренна. «Реформу» Вьена он хвалит, но без энтузиазма; «идеалистическая система» вызывает его порицание в ее применении к рисунку, костюму и колориту; напротив, реалистический пейзаж пользуется его уважением, а жанр он ставит почти на один уровень с исторической живописью.

**Викториан Фабр** (1785—1831), известный литератор, лауреат всех академических конкурсов, профессор Атеноя, пробовал свои силы на поприще художественной критики в «Меркурии», где он подписывался «Vict F». Он доказал свой либерализм, хвалил Прюдона, Гро, Оммеганка, Берне так же, как Давида, Жироде или Жерара, и не скрывал своих симпатий к реалистическому пейзажу и колористической живописи.

### Борьба эстетических учений

Теоретики, которых мы только что охарактеризовали, неоднократно вступали в открытую борьбу для утверждения или защиты своих учений. Они вносили в эти эстетические турниры горячность и даже грубость, которые столько же объясняются стремлением обращать в свою веру, свойственным французскому характеру, сколько и раздражительностью, нетерпимостью, свойственной XVIII в. и которую Руссо называл «особо недоброжелательной и злобной».

Первая схватка завязалась из-за вопроса о месте, которое надлежало отвести фланандцам в галереях музея. Свирепые классики из Республиканского художественного общества хотели, чтобы эти произведения были уничтожены или, по крайней мере, «отправлены назад на мануфактуры». Хранителям музея, при поддержке части публики, настроенной против «тех, кто вредит искусству своими нападками на всякое подражание природе», удалось спасти приговоренные к изгнанию произведения.

Другой конфликт возник внутри третьего отделения Института по поводу оформления императорских медалей; одна партия, с Катрмером де Кенси во главе, превозносila идеальный антиклизирующий стиль, другая, в которой выделялся Монже, требовала нового стиля, считающегося с исторической истиной. На этот раз, как и можно было ожидать, в атом собрании поклонников древности требования идеалистов одержали верх.

Конкурсы, объявленные четвертым отделением Института в V г. по вопросу «о влиянии живописи на нравы», в XIII г. — на тему «о влиянии живописи на художественную промышленность», в IX г. — по вопросу «о причинах совершенства античной скульптуры», приводили к антиидеалистическим демонстрациям. Лауреаты первого конкурса Аллан и Раймон, второго — Амори Дюваль и Эмерик Давид единодушно осудили применение аллегории и мифологии и требовали подчинения всех элементов произведения чувству.

Эти разнообразные столкновения были не более чем случайными схватками, но последний конкурс превратился в настоящее сражение. Эмерик Давид, Лебарбье Старший, Леклер Дюлю и Никола Понс разрешили поставленную перед ними проблему чисто эмпирически и реалистически, взяв за основу гипотезы о специально благоприятствующей природе, о возвышенности художественного вдохновения, о религии, более благоприятной для искусства, и, наконец, о лучшем методе подражания действительности. Институт, казалось, согласился с их выводами вручив почётный отзыв Леклеру Дюлю и, в особенности, присудив награду Эмерику Давиду со следующей лестной мотивировкой: «Отделение убеждено, что эта работа заключает в себе большое количество мыслей и наблюдений, способных ускорить развитие искусства по пути к совершенству; те же из них, которые не могут быть целиком приняты, могут дать повод для возражений и споров, в свою очередь плодотворных для искусства. Вследствие этого Отделение предлагает Вам опубликовать Ваше сочинение». Этот факт имел большое значение, поскольку Институт освящал своим авторитетом и рекомендовал публике антиидеалистическое объяснение превосходства античного искусства. Идеалистическая и антиклизирующая партия почувствовала угрозу, и самый заслуженный ее представитель поднял перчатку. В самом деле, именно в ответ наявление «Исследования о скульптуре» Эмерика Давида Катрмер де Кенси опубликовал в «Литературном архиве» свои статьи «Об идеальном в изобразительных искусствах». Дискуссия, по собственному выражению Эмерика Давида, «была весьма оживленной». Катрмер де Кенси проявил в ней не только спесь человека, который снисходит до опровержения теории, «совершенно противоположной его собственной», но также еле сдерживаемую враждебность и некоторую литературную недобросовестность. С целью подорвать уважение к своему противнику, он извратил его тезис, притворясь, что считает, будто бы тот, отрицая «всякое идеалистическое подражание действительности», утверждает индивидуальное существование абсолютной красоты и приписывает эстетическое восприятие «физическому органу зрения». Со своей стороны Катрмер де Кенси настойчиво проповедовал истинность «идеалистической системы» и эффективность ее применения. Этот вызов не долго ожидал ответного удара; на этот раз выступил Понс. 26 апреля 1806 г. на заседании четвертого отделения Института он прочел реферат об «Идеальной красоте», который был вскоре опубликован в «Новостях искусства». Тон полемики стал еще более резким, чем в ответе Катрмера де Кенси. Понс шаг за шагом теснил своего противника, оспаривая его учение аргументом в выражениях, не вполне академических, и приходил к выводу, что оно так же «ошибочно по мысли, как опасно для искусства». Этот протест нашел回响 in художественной прессе, и Шоссар в своем «Павсании» утверждал, что, «несмотря на некоторые остроумные соображения, которые г. Катрмер де Кенси высказал по этому поводу, он жестоко ошибся, надеясь доказать, что художественное творчество может обойтись без подражания природе».

Спустя пять месяцев дело приняло другой оборот, когда вступил в борьбу, приняв сторону Эмерика Давида и Понса, сам глава обновленной классической школы, реформатор, спаситель искусства Вьен — «Нестор» новой живописи. 4 октября 1808 г. на годичном открытом заседании четвертого отделения и публика услышали оглашенный Венсеном протест «восстановителя» хорошего вкуса против подражания античности и заявление его о ничтожности всякого метода, не основанного на изучении природы.

Встретив подобный отпор, Катрмер де Кенси вынужден был забить отбой и ждать реставрации Бурбонов для того, чтобы возобновить защиту идеалистической теории. Нельзя сказать, чтобы он не затаил злобы за полученные удары. Быть может, его враждебность была не последней причиной опалы Эмерика Давида, который был грубо отстранен от сотрудничества во «Французском музее». Во всяком случае, в 1816 г. злопамятность Катрмера де Кенси вспыхнула неудержимо в докладе об «Истории скульптуры» Циконьяра. Он проявил такое старание превзойти итальянского автора в его нападках на Эмерика Давида, что тот мог написать: «Своего рода судьба — для меня злая — влекла г. Катрмера де Кенси выражать свое особое сочувствие всем тем рассуждениям г. Циконьера, которые тот развивал, считая, что уличает меня в ошибках».

Обзор прессы и брошюр обнаруживает аналогичное столкновение, разрешившееся подобным же образом. Повсюду идеалистам, приверженцам античности приходится защищаться, и день ото дня это делается все труднее.

## ОТДЕЛ ВТОРОЙ. ВЛИЯНИЕ ИСКУССТВА ПРОШЛОГО

### ГЛАВА I. МУЗЕИ

Прототипы музеев в XVIII в. — Луврский музей. — Галерея Сената. — Музей французской школы в Версале. — Провинциальные музеи. — Влияние музеев древнего и нового искусства. — Музей французских памятников.

Исследование влияния, оказываемого искусством предшествующих эпох на искусство данной эпохи, имеющее большое значение во все времена, особенно важно в отношении изучаемого нами периода. Ибо никогда не проявлялось такого стремления к учености в области искусства, никогда не существовало такой склонности к подражанию, никогда художникам не облегчали настолько изучение старых образцов и никогда так легко не прощали подделку, как в эту эпоху.

Среди новых и плодотворных идей, порожденных XVIII в., выделяется идея создания художественных музеев. В 1747 г. Лафон де Сент-Иеннем и в 1765 г. Энциклопедией было выдвинуто требование открытия для публики и для художников постоянной выставки шедевров. Материалы для создания музея имелись: это были предметы королевского имущества, разбросанные по различным резиденциям или даже собранные в Версале в здании главной канцелярии. Королевское правительство проявило готовность поддержать проекты новаторов.

В 1750 г. Ленорман де Турнеем организовал в Люксембурге галерею, состоявшую из 110 картин и 20 рисунков, «взятых из королевского собрания»; два раза в неделю она была открыта для публики на три часа. Но в 1779 г. в Люксембургском дворце был помещен граф Прованский, и коллекция была отправлена «на склад». Не лучше обстояло дело с объявленным д'Анживилье в 1775 г. проектом возобновить этот эксперимент в одной из частей большой галереи Лувра. В 1785 г. из 1122 картин, заинвентаризованных Дюрамо, только 369 были выставлены, и то во дворцах, недоступных для публики. Рисунки находились в папках; резные камни и медали охранялись так ревностно, что были почти совершенно недоступны, и один из хранителей, Бартелеми, уезжая в Италию, увозил с собою ключ от хранилища.

Нужна была революция, чтобы дело национализации королевских коллекций было осуществлено. Национализация была объявлена двумя декретами: 26 июля 1791 г. Учредительное собрание приказало собрать в Луврском и Тюильрийском дворцах «памятники наук и искусств», **27 сентября 1792 г. Конвент постановил создать музей в галереях Лувра**. Это собрание художественных памятников обещало стать грандиозным, так как перед ним открывалась возможность обогащаться за счет собственности короля, церквей, знати, городов и даже ценностей зарубежных стран, где победоносные французские армии собирали богатую дань предметами искусства. По настоянию Конвента (декрет от 27 июля 1793 г. — 9 термидора I г.), музей был открыт для публики с 18 ноября 1793 г. (28 брюмера II г.). Но его организация оставляла еще желать много лучшего, и различные препятствия не позволяли ей достигнуть большего совершенства во время Революции. Первое затруднение состояло в страсти революционных убеждений, ставившей под угрозу существование всякого произведения искусства, сюжет или происхождение которого напоминали ненавистный режим.

Многие из них были осуждены и уничтожены по причине своей «феодальности», большая часть была расхищена ловкими мошенниками, которые играли на невежестве и озлоблении народа. Тем не менее большая часть шедевров живописи была спасена.

Другое затруднение заключалось в разбросанности королевских коллекций. Только благодаря настойчивости Варрона, одного из хранителей музея, удалось перенести в Лувр часть старинных картин из Версаля. Между тем, теснота помещений мешала создать целостную экспозицию исключительных богатств, объединенных в Париже. Лувр был переполнен паразитами — художниками, в большей или меньшей степени имевшими право на это звание и присвоившими себе здесь квартиры. Первый этаж был завален строительным мусором, большая галерея, расположенная вдоль реки, — лишена паркета. Вплоть до мессидора II г. (1794) музей состоял всего лишь из Квадратного зала (Salon Carré) и маленького отрезка прилегающей к нему большой галереи, где паркет был восстановлен по распоряжению Комитета общественного спасения в брюмере II г. Музей получил затем помещения, ранее принадлежавшие Академии, нижние залы и сад инфант. В результате последующих расширений он занимал к концу XVIII в. сад инфант,

В результате последующих расширений он занимал к концу XVIII в. сад инфанты, галерею Аполлона, галерею древностей внизу и большую галерею, «которая тянется до самого павильона Флоры в Тюильри».

Затруднения с помещением были, однако, второстепенными по сравнению с теми, которые возникли в силу плохого руководства со стороны организаторов музея. **Музейный комитет, работавший с конца 1792 г. до 27 нивоза II г.**, состоял из пяти художников: Венсена, Реньо, Коссара, Жойена, Паскье и одного математика — Боссю. Не говоря уже о математике Боссю, Коссар, Жойен и Паскье также, по-видимому, не были большими знатоками, а Венсену и Реньо недоставало энергии и смелости, необходимых в те беспокойные времена. В результате они пребывали в полном бездействии: «чтобы убедиться в этом, — пишет современник, — достаточно вспомнить плачевное состояние, в котором находился музей, когда его оставили комиссары первого состава. В результате нападок Давида, который упрекал Венсена и Реньо в «бесцветном патриотизме», а других — в некомпетентности, они были смещены 27 нивоза II г.

Их преемники, члены **Совета хранителей музея** (Conservatoire du Museum), избранные Комитетом народного образования Конвента под влиянием Давида, произвели больше шума, чем дела.

Вместо того чтобы ограничиться ролью собирателей и хранителей, они претендовали на роль Аристархов эстетики и «восстановителей искусства». Они были яростными сектантами, следовательно, отличались нетерпимостью. Их фанатизм был одновременно политическим и эстетическим, якобинским и классицистическим. Находясь под влиянием Давида, благодаря которому они были назначены и который присутствовал на их заседаниях, они постановили «произвести чистку музея от предметов, недостойных быть в его стенах». Недостойными были признаны «гротескные и уродливые картины» фламандской и голландской школ, «манерные эротические картины Буше и его подражателей, раскрашенные холсты Ванлоо, небрежные наброски Пьера», фарфор, не отличающийся «простотой и ясностью очертаний этрусской вазы», мебель «неприятного или барочного стиля». К нападкам эстетического порядка присоединились и политические каждый раз когда характер сюжета казался способным вызвать «выявление фанатизма».

Однако в этом отношении Совет хранителей доказал свой либерализм и объявил «необходимым закрывать глаза на то, что некоторые произведения могут отдельными своими чертами вызвать у публики неприятные воспоминания о феодализме, и принимать во внимание только заключенные в них поучительные для художников высокие качества».

Термидорианская реакция вызвала «изменение всех имеющих отношение к искусству учреждений, организованных Давидом, и чистку среди служащих музея». В флореале III г. Комитет народного образования, «учитывая, что необходимо ускорить организацию Национального музея искусства, предотвратить порчу, которой подвергаются шедевры, находящиеся на временных складах, и установить прочный порядок в управлении учреждением, столь важным для искусства», образовал новое руководство, которое, так же как и предшествующее, оказалось не на высоте возложенных на него задач. В плювиозе V г. министр внутренних дел мог упрекнуть музей в том, что «порядок, достоинство и общественная полезность» учреждения не повысились и «более правильная система управления» учреждена не была. Амори Дюваль уточнил критику, высказав сожаление, что Совет хранителей, «вместо того, чтобы положить в основу расположения картин хронологический порядок, столь естественный и поучительный, беспорядочно перемешал все картины в пределах каждой школы»\*. Действительно, картины были разделены на три отдела: 1) итальянские школы, 2) фламандская и голландская школы и 3) французская школа, но размещены без всякого метода. Замечательным фактом, говорившим в пользу нового руководства, было включение в состав французского отдела произведений XVIII в., включая даже Ванлоо.

\* Очевидно, последствия сказываются до сих пор. Кто был в Лувре, меня поймет. — Редактор Vive Liberta.

Итак, Совет хранителей был упразднен и заменен **Советом правления Центрального музея искусств**. Новое руководство, казалось, не интересовалось больше политикой — времена изменились. Зато оно проявило догматизм и нетерпимость, отказавшись, например, в фримере IX г., принять в музей произведения Донателло, Сансовино, Джованни ди Болонья, которые Висконти и Дюфурни хотели перевезти из Флоренции в Париж. Напротив, Совет старался приобрести и частично приобрел произведения Питера де Хоха, Гильомаде Хейсе, Яна Мьеля, Фиктоорса, Остаде, Венинкса, «Купальщиц» Лагира, «Христа, беседующего с учениками» Бурдона и, что самое любопытное, «Бракосочетание Марии и Иосифа» Карла Ванлоо. С другой стороны, благодаря этому же руководству была открыта вторая часть большой галереи (15 мессидора IX г.), устроена выставка коллекции рисунков в галерее Аполлона, серии шпалер в Квадратном зале (28 термидора V г.), наконец, по предложению генерала Поммерель и гравера Гийо, основано собрание гравюр Лувра.

С 28 брюмера XI г., вплоть до падения Империи, управление музеем находилось в руках «главного директора» **Виван Денона**, которому помогало несколько хранителей. Деятельность Денона заслуживает всяческих похвал. Ведение финансовых дел было замечательно: годовой доход от продажи гравюр, слепков, каталогов достигал в среднем от 30 до 35 тысяч франков; после оплаты всех расходов в распоряжении музея оставались две трети этой суммы, и кассовая наличность 1 января 1809 г. составляла 75 тысяч франков. Не меньше части делает Денону и его деятельность по управлению художественным имуществом музея. Перед лицом собранных в Лувре сокровищ большинство заведующих сочло бы себя вправе ограничиться охраной коллекций. Денон, напротив, никогда не переставал стремиться к их расширению. Несмотря на свое богатство, музей всегда казался ему далеко не полным. «Венский музей, — писал он императору, — может поспорить с ним в отношении разнообразия». Эти общие суждения были подкреплены рядом приобретений: такова, например, покупка «Банкира» Квентина Метсю (1806), «Манны небесной» Мартина Шона (1807), «Автопортрета» Бурдона (1803), «Чаши» Гутьера (1810). В 1811 г. Денон совершил поездку в Италию и привез оттуда прекрасную коллекцию примитивов, которые сейчас составляют значительную часть собрания. Наконец, он стремился к созданию испанского отдела. В архивах Лувра имеются два составленных им списка: один — «картин знаменитых живописцев испанской школы, произведений которых совершенно нет в Музее Наполеона и которые невозможно приобрести путем покупки, так как короли Испании запретили их вывоз под страхом самых суровых наказаний»; другой список «картин и других предметов искусства, выбранных в церквях и дворцах Испании главным директором Музея Наполеона». В инвентаре музея числилось к концу его управления более 1000 картин, 300 предметов античного искусства, 20000 рисунков, из которых 450 было выставлено. Все школы были богато представлены; исключительно блестящее положение занимал в собрании Рубенс.

Одновременно с Лувром существовали два других музея живописи: в Париже — **галерея Люксембургского дворца**, так называемая **галерея Сената**; в Версале — **Музей французской школы**. В Люксембурге находилась серия «французских гаваней» Верно, продолженная Хю; «Жизнь Марии Медичи» Рубенса; «Жизнь Святого Бруно» Лесюера; наконец, произведения современных художников. Версальский музей, учрежденный на основании декрета от 24 ноября 1793 г. (фример II г.) под названием **Особого музея французской школы**, был окончательно организован в VIII г. Он был расположен в зале Геракла, в большой галерее и во втором этаже северного крыла со стороны парка и содержал картины, представленные академиками при их избрании в Академию, картины французской школы, для которых не нашлось места в Лувре, и произведения современных живописцев. Но, начиная с 1800 г., его начали разбирать в пользу Лувра или императорских резиденций, и к концу Империи от него осталось одно воспоминание.

Наконец, аналогичные музеи были организованы в провинции. Во II г. Совет департамента Верхней Гаронны основал в Тулузе **Южный музей Республики**, учреждение которого было объявлено декретом от 12 декабря 1793 г. (фример II г.) и который был открыт для публики 10 фруктидора III г. (август 1795 г.). Это мероприятие решено было распространить на ряд городов; приказ Консульства от 14 фруктидора VIII г. предписывал организацию **15 коллекций картин в Лионе, Бордо, Страсбурге, Брюсселе, Марселе, Руане, Нанте, Дижоне, Тулузе, Женеве, Кане,**

**Пилле, Майнце, Ренне, Нанси.** Другие города устраивали у себя музеи либо при поддержке государства, как, например, **Гренобль** (в плювиозе IX г.), либо благодаря частной благотворительности, как **Монпелье**, который был обязан зарождением своей коллекции гражданину Фонтанель (1802). Возникавшие музеи повсюду обогащались пожертвованиями. На первом месте стоят пожертвования государства, которое распределяло между музеями произведения старых или современных мастеров.

Если мы теперь поставим перед собой вопрос о влиянии, которое оказывали эти музеи, то убедимся, что оно было очень значительным и разносторонним.

Раньше старое искусство было почти недоступно для художников. Частные коллекции, разумеется, были закрыты для них, и коллекции короля, как мы показали, были не многим более гостеприимны.

В действительности художники могли изучать лишь картины и статуи, находившиеся в церквях, куда доступ был открыт для всех; но требования культа и недостаток освещения сильно затрудняли их осмотр. Новые собрания, напротив, отличались широкой доступностью. Лувр был открыт для посетителей в течение трех последних дней каждой декады; потом, после восстановления старого календаря (флореаль X г. — 1802 г.) — по субботам и воскресеньям с 9 до 4 часов; другие музеи, кабинет гравюр, кабинет медалей были открыты два раза в неделю. Что касается художников, то им были предоставлены всевозможные льготы. В Лувре, в Люксембург и в Кабинет гравюр для них всегда был открыт свободный доступ, к тому же весной и летом — с очень раннего часа. Кроме того, известные дни были отведены специально для них; так, в Лувре, в зависимости от системы календаря, это были первые шесть дней декады или четыре первых дня недели. Художники так усердно пользовались полученным разрешением, что музей был переполнен копиистами — профессионалами и любителями, — среди которых было и много дам. Так новое учреждение создавало новые возможности для развития эстетической культуры и являлось для художников источником знаний, дополняющим или заменяющим традиционное обучение.

Можно констатировать, что влияние музеев на эстетику шло в двух противоположных направлениях. Во-первых, они способствовали развитию страсти к античности. До тех пор античные статуи в большинстве оставались в Риме и были доступны лишь небольшому числу привилегированных; даже будучи доставлены во Францию, они не становились общественным достоянием. Лувр, напротив, сделал их легко доступными для всех, соединив их воедино, он обеспечил им большую силу воздействия, чем та, которой они могли обладать, будучи разбросаны по различным итальянским коллекциям; наконец, Лувр отвел им почетное место и торжественно посвятил Аполлону Бельведерскому «Дворец наук и искусств».

Итак, мы убеждаемся, что создание **Музея древностей в Лувре** вызвало рост увлечения античной скульптурой и подражания ей. Организация музея оказала те же услуги фламандской и венецианской школам и примитивам. Прежде не было принято совершать путешествие в Нидерланды с целью знакомства с их художественными богатствами; в Италии привлекал к себе Рим, до некоторой степени в ущерб Венеции; примитивы, презираемые любителями, оставались никому не известными в церквях и монастырях; наконец, картины, так же как и древняя скульптура, теряли часть влияния, которое они могли бы оказывать, из-за своей разбросанности или недоступности. В общем, в результате их перенесения в Париж они не только оказались открытыми для широкой публики, но стали, кроме того, пользоваться общим признанием. Особенно возросла склонность к фламандцам и голландцам: жанровые картины и пейзаж стали пользоваться таким успехом у копиистов, что в III г. администрация музея решила «поместить их под стекло». Рубенса копировали многие молодые художники; в III г. редакция «Декады» писала: «Военные трофеи, полученные нашим музеем из бельгийских соборов, в настоящее время привлекают больше, чем когда-либо, внимание к Рубенсу и возглавляемой им школе». Действительно, Гро, Жерико и многие другие усердно изучали фламандского мастера, сам Давид был им увлечен; наконец, несколько художников, объявив себя под художественным покровительством Фландрии или Голландии, выставили в Салоне картины, «написанные во фламандском или голландском вкусе». С другой стороны, на манеру некоторых художников оказала сильное влияние выставка изъятых из церквей картин различных школ. Собственно, они подражали темному налету, образовавшемуся на поверх-

ности этих ветеранов искусства от времени и копоти свечей, и придавали колориту своих картин черноту, характерную, например, для полотен Жерико и некоторых романтиков. Делакруа, который на практике себе иногда противоречил, заявлял о своем убеждении в том, что «картины Тициана и Рембрандта первоначально были светлыми и естественными по цвету и что новое искусство заражено подражанием старым картинам».

Особое место должно быть отведено **Музею французских памятников**, так как характер его собрания требует подробного анализа его организации. Один из тех складов, где держали и продавали конфискованное во время Революции имущество, благодаря уму и настойчивости своего хранителя, стал основой нового музея. «Временное национальное хранилище на улице Пти-Огюстен, в бывшем монастыре королевы Маргариты», основанное в ноябре 1790 г., утвержденное постановлением Конвента от 18 октября 1792 г., было организовано под руководством **Александра Ленуара** и открыто для публики 10 августа 1793 г. Несмотря на обычно стеснительное вмешательство Комиссии по охране памятников, Ленуару удалось сохранить и даже расширить свой музей, официальный характер которого он заставил признать, выхлопотав себе 6 фримера III г. титул хранителя памятников. Благодаря поддержке Грегуара Ленуару удалось добиться одобрения плана Музея французских памятников Комитетом народного образования. 19 жерминаля IV г. министр внутренних дел Бенезеш официально учредил Музей античных и французских памятников, хранение которых поручил Ленуару. Неоднократно угрожала опасность как полноте, так и самому существованию нового музея. Сначала Центральный музей производил из него изъятия в свою пользу, впрочем оправданные. Затем в течение IX, X и XI гг. он подвергался большой опасности в связи религиозной реакцией и личной враждебностью памфлетиста Десена, представлявшего в вопросах искусства интересы католической роялистской партии. От первого консула настойчиво требовали распоряжения о возврате церквам предметов искусства, которые были перенесены из них в Музей французских памятников. Благодаря протекции Жозефины, а также благодаря тому, что управление музеем было подведомственно всемогущему Денону, музей был спасен. Императорское правительство склонно было даже способствовать его развитию: ему была назначена ежегодная дотация в 18000 франков. В 1806 г. министр внутренних дел писал Ленуару «от имени императора Наполеона, приглашая его дать указания относительно путей расширения коллекций Музея французских памятников»; в том же году он разрешил Ленуару отправиться за государственный счет в Камбрэ, чтобы изучить и, в случае надобности, приобрести находящиеся там 96 алебастровых статуй. Правда, несколько раньше декрет императора от 20 февраля 1806 г. приказал «возвратить церкви св. Женевьевы гробницы, хранящиеся в Музее французских памятников; а в 1811 г. реставрация аббатства Сен-Дени угрожала музею новой опасностью, которую Ленуару лишь частично удалось отвратить настоятельными просьбами. Несмотря на «недоброжелательство и интриги», Музей французских памятников обладал великолепной коллекцией, общее описание которой мы заимствуем у Ленуара.

«Более пятисот памятников, — говорит он, — расположено в хронологическом порядке в залах, украшенных изображениями властителей и знаменитых людей той эпохи, которой посвящен данный зал, отделанный в соответствующем архитектурном стиле». «В 1814 г. были закончены 7 залов. Это, во-первых, залы XIII, XIV, XV, XVI и XVII вв.; во-вторых, общий зал, содержащий памятники всех веков, расположенные в хронологическом порядке; в-третьих, зал, в котором воздвигли и подвергли реставрации прекрасный и великолепный памятник Франциску I, созданный по рисункам Филибера Делорма... Три двора посвящены определенным векам, соответственно системе расположения зал. В первом представлено искусство XVI в. (замок д'Анэ), второй показывает искусство XV в. (замок де Гейон), третий двор дает общий вид готического здания (обломки базилики, построенной Пьером де Монтро для Людовика Святого)... Эти дворы ведут в сад, засаженный деревьями и кустами и украшенный памятниками... Г-н Ленуар в своем проекте так искусно расположил просветы, что они дают возможность одним взглядом окинуть все собранные там памятники. Этот сад, устройство которого отличается искусством, равно как и вкусом, можно сравнить с Элизиумом, так как в нем находятся не только статуи многих королей и знаменитых полководцев, но в то же время и прах знаменитых писателей (которыми гордится Франция), как Мольер, Буало, Лафонтен, Мабийон, Декарт, Монфокон, Рох, Элоиза и Абеляр. Ленуар в их честь воздвиг памятники, простые, но интересные

по композиции и по строгости стиля, которому он придал характер, соответствующий каждому из них. Тут и там разбросаны цветы; кипарисы, тиссы, плакучие ивы и тополи обступают эти надгробия, вызывающие сожаление и восторг».

Ленуар был вознагражден за свои старания отношением современников к его музею. Правда, многие видели в нем — или притворялись, что видят, — лишь историческую сторону. «Музей французских памятников, — писал Ле Бретон в своем докладе 1808 г., — напоминает о наиболее замечательных событиях и лицах нашей истории и показывает хронологическое развитие французской скульптуры». «Он посвящен, — говорит сам Ленуар, — истории монархии во Франции, а также истории французского искусства». В этих двух определениях — не кажется ли вторая часть добавлением к первой. Зато редактор «Annales du Musée», воздав Ленуару дань «похвал, которые он заслужил за установленный им порядок», не колеблясь, объявляет, что «из большого количества памятников, разбросанных по Парижу и провинции, он создал настоящий музей французской скульптуры». Не беспокоясь об определении его назначения, художники и публика стали усиленно посещать Музей французских памятников. «Живописцы, скульпторы, граверы, архитекторы, декораторы, — замечает Ленуар, — являлись туда ежедневно изучать историю и развитие искусства, так же, как гражданские и военные костюмы различных эпох». Но музей выполнял и другую функцию. «Сколько душ, — восклицает Мишле, — зажглись в этом музее стремлением изучать историю, интересом к великим воспоминаниям, неясным желанием проникнуть в века. Я еще помню это волнение, всегда одинаковое и всегда глубокое, от которого сердце мое билось сильнее, когда еще мальчиком я вступал под эти темные своды и видел эти бледные лица, когда я шел и искал, пылкий, любознательный и робкий, переходя из зала в зал, из века в век... Чего я искал? Не знаю; без сомнения — жизни и духа тех времен. Я не был уверен, не скрывается ли жизнь в этих спящих мраморных людях, распластанных на своих гробницах, и когда я переходил от блестящих алебастром роскошных памятников XVI в. в низкий зал Меровингов, где находился крест Дагобера, я не был уверен в том, не приподымутся ли Хильперик и Фредегонда на своем ложе». Ряд деталей говорит об успехе детища Ленуара: с 1792 по 1816 г. он не менее двенадцати раз переиздал свой каталог; в 1802 г. «большое количество подписчиков заявило о своем желании, чтобы главные экспонаты Музея французских памятников были изданы в «Annales du Musée»; художники рассчитывали заинтересовать публику Салонов, избирая для своих картин виды музея. Конечно, для широкой публики главную приманку составлял сад — «Элизиум». Эпоха была сентиментальна, и «чувствительные сердца» находили повод для меланхолических размышлений в созерцании этих гробниц, которые Ленуар умело выставил для обозрения и украсил трогательными надписями. Особенно популярны были Абелляр и Элоиза «несчастные супруги, имена которых невозможно произносить без умиления». Несомненно, что при отсутствии изысканий исторического или эстетического характера посещаемость музея сама по себе уже должна была способствовать реалистическому пониманию времен рыцарства в ущерб античным сюжетам и идеалистическому стилю. «Соединение этих памятников в одном месте, — писал один из учеников Давида, — придавало им значение, которого они бы иначе никогда не имели. Сначала они возбуждали любопытство, потом живой интерес... Рокфор, Ревуаль, Ришар, Грано и прочие ученики Давида шли в Музей французских памятников вдохновляться; анекдотический жанр начал привлекать внимание публики, до тех пор сосредоточенное на живописи высокого стиля».

В целом, учреждение музеев явилось серьезным препятствием на пути к торжеству идеалистически-антизирующего учения, так как ввело в моду именно те источники вдохновения и стиль, которые осуждает это учение.

## ОТДЕЛ ТРЕТИЙ. ПУБЛИКА и ПРАВИТЕЛЬСТВО

### ГЛАВА I. ПУБЛИКА

Приспособление художников к публике. — Художественные вкусы публики.

- Эстетические воззрения публики и их влияние на искусство.

В отношении изучаемой нами эпохи анализ эстетических настроений публики представляет особую важность. До Революции художники, члены Академии, благодаря своей корпоративной объединенное пользовались сравнительной независимостью по отношению к своей клиентуре. Уничтожение Академии лишило их поддержки, предоставив каждому из них опираться лишь на свои личные способности, и поставило их, следовательно, г., менее выгодное положение в отношении публики. В то же время они оказались лишенными того своеобразного патента, которым снабжало их звание академиков, само по себе привлекавшее к ним внимание любителей. Теперь приходилось заботиться о том, чтобы вызвать интерес к себе, т.е. применяться к вкусам и требованиям покупателя. «К несчастью, — писал Ландон в 1812 г., — число талантов, повелевающих любителями, очень невелико по сравнению с числом любителей, повелевающих талантами». Этот обмен ролями был тем более многозначителен, что соответствовал глубоким изменениям, произошедшим в составе самой публики. Из трех категорий, на которые, за вычетом самих художников, всегда можно ее разделить, — интеллигенции, любителей и народа, — только две первые поставляли в XVIII в. ценителей произведений искусства. Революция открыла доступ к эстетическому наслаждению и третьей категории, т.е. мелкой буржуазии и всему городскому населению, по крайней мере Парижа.

Мы показали в начале отдела о теориях, сколько внимания уделяли искусству «философы», законодатели, литераторы и какое почетное место отводили они ему в обществе и государстве. Мы должны теперь определить — в какой степени действительность отвечала их желаниям. Писатели-современники не дают нам на этот счет достаточных указаний, так как их оценки противоречивы.

© Франсуа Бенуа. Искусство Франции в эпохи Революции и Терской Империи  
Vive Liberte 2006

Одни обвиняют своих сограждан в безразличии к вопросам искусства, и притом не только в эпоху Революции, но и во время Империи. Они указывают на то, что прежние богачи эмигрировали или разорены, а новые, по их мнению, либо лишены художественного вкуса, либо скрывают свое состояние, скандальным образом приобретенное путем спекуляций или военных поставок. В 1798 г. Шоссар клеймил тупость, которая как будто является обязательной принадлежностью богатых, и грубость поколения, для которого благородные радости ума и чувства лишены привлекательности и ценности». В 1804, 1805, 1807 гг. Ле Бретон выражает пожелание, чтобы у «крупных богачей хотя бы вошло в моду делать вид, что они ценят искусство», и оплакивает «равнодушие публики», которая «едва бросает безразличный взгляд на прекраснейшие произведения и остается к ним бесчувственной».

И, наоборот, в то же самое время можно прочесть, что публика «живо интересуется» тем, что создают крупные мастера, что она «боготворит искусство» и что эпохе недостает «не любителей, а художников». Изучение действительного положения вещей, как нам кажется, опровергает пессимистическую оценку положения, по крайней мере поскольку она стремится сообщить своим выводам абсолютный характер. Однако несколько далее мы покажем, что ее справедливо можно отнести к определенной области искусства и к ее мастерам.

В самом деле, интерес к искусству был в это время столь же сильным, сколь и всеобщим. Современники единодушно говорят о том, как усердно посещались выставки Салона. Наплыvывало так велико, что «иногда от пыли ничего нельзя было рассмотреть» и в некоторые залы можно было попасть «лишь с риском быть задавленным». В некоторые дни выставка представляла из себя модное место встреч, где появлялись все знаменитости и щеголи того времени. Но в обычные дни ее наполняла смешанная толпа, где «любитель» сталкивался с мелким буржуа, ремесленником, лакеем и даже с селедочницами и носильщиками! То же самое было и в музее.

«Мы видим, — говорит современник, — народ, нахлынувший туда толпами. Он смотрит с жадным интересом, требует объяснений, восхищается или бранит, часто справедливо. Похоже, что здесь назначают свидания мужчины и женщины, принадлежащие ко всем классам общества». Это усиленное посещение сокровищниц старого искусства не могло не оставить следа на развитии и

изощренности вкусов публики. Другим симптомом является значительность места, отведенного искусствам в работе литературных обществ того времени. В протоколах заседаний парижских обществ «Portique republican», «Lycee republicain», «Athenee», «Societe libre des Sciences», «des Lettres et des arts», «Societe philotechnique» мы регулярно встречаем некрологи о современных художниках, очерки по истории искусства, даже дискуссии по эстетическим вопросам. То же и в провинциальных обществах, где читаются доклады на художественные темы и представляются на конкурс исследования или рефераты по вопросам искусства. С другой стороны, с каждым годом возрастающее число художественных изданий, гравюр, специальной периодики, сборников репродукций, более или менее дорогих, заставляет предполагать существование интересующейся публики, склонной делать покупки.

Отметим, наконец, что считалось хорошим тоном интересоваться искусством и даже, в особенности для женщин, заниматься рисованием или живописью. Лучшим свидетельством является большое количество портретов, в особенности «молодых людей или девиц», где изображенное лицо занято рисованием или рассматриванием произведений искусства.

Что касается любителей в собственном смысле слова, то, когда прошла революционная буря, в них отнюдь не было недостатка. Первой значительной продажей после падения старого режима была продажа коллекции Толозан, состоявшаяся в вантозе IX г. (1801). За 158 картин было получено 336 000 франков; цены были «такие же, как и до Революции», и самая высокая составляла 27000 франков за картину. Результаты следующей продажи — коллекции Роби, — происходившей двумя месяцами позднее, подтвердили, что страсть к произведениям искусства сохранилась и после Революции. Превосходя результаты предшествующих продаж, цены поднялись до 650000 франков за 180 картин, из которых одна, дольше всего служившая предметом спора, нашла покупателя, заплатившего 29000 франков. В целом, по-видимому, в эпоху Империи «цена за хорошую картину заметно возросла».

Произведения живущих художников точно так же находили доступ в собрания новой финансовой или чиновной аристократии. Среди рядовых меценатов следует особо отметить поставщика де Лоннуа, особняк которого на улице Черутти был расписан Прудоном, Талейраном, герцога Фельтрского, принца Невшатель, префекта Сены Фрошо, графа Соммариана, одного из наиболее щедрых любителей того времени, Сегэна, который в IX г. заказал одновременно десять исторических картин, Пьера Дида, в галерее которого были представлены почти все современные художники, де Солирена, который проявил почти такой же эклектизм, Фонтанеля, директора и владельца музея в Монпелье, Фюльпирона, Буайе—Фонфреда из Тулузы, Декрете в Лувье и т.д. Назовем, наконец, коллективного любителя, который в течение разбираемого нами периода был постоянным клиентом художников. «Общество друзей искусства», основанное в 1789 г. архитектором Девейи, выпускало ежегодно 1000 акций, по 69 франков каждая; составлявшийся таким образом капитал употреблялся на приобретение гравюр и произведений живших в то время художников, распределявшихся по жребию между членами общества. Эта организация оказала художникам неоценимые услуги. Ее ежегодные покупки, в среднем 30 крупных произведений и 4000 гравюр, давали художникам тысяч 20 франков. Общество помогало им еще и косвенно, поддерживая, благодаря своей конкуренции покупателям, цены на художественном рынке. Не без основания современник назвал это общество «обломком судна, на котором художники спаслись после кораблекрушения»<sup>15</sup>. Цены держались на уровне дореволюционных и в эпоху Империи имели тенденцию подниматься. В 1800 г. Менье получил 4 000 франков за свою картину «Телемак, покидающий Калипсо». В самые худшие времена, в 1798 г. Тейассон продал «Геро и Леандра» за 600 ливров, в 1799 г. Свебах получил ту же сумму за «Кавалерийскую схватку» и половину — за два рисунка. В то же самое время Валенсьен брал за свои пейзажи от 600 до 900 франков; статуэтку Картелье или Лемо можно было купить за 250—300 франков. Цена живописного портрета колебалась от 50 до 100 луидоров и могла дойти до 12000, если обратиться к Жерару, между тем как скульптор с именем брал за бюст не менее 4000 франков. В IX г. в Лионе Шинар получил 300 франков за детский бюст.

Между тем, со стороны архитекторов можно было услышать горькие жалобы. В них заключалась доля истины, что, впрочем, не дает основания обвинять эпоху. В предшествующие века слишком много строили для того, чтобы, несмотря на разрушения во время Революции, не оставалось избытка особняков, замков, дворцов и церквей. Между тем, с одной стороны, опустошения, произведенные во время восстаний или явившиеся результатом отсутствия ремонта, с другой стороны, колебания моды неизбежно вызывали необходимость в значительных работах по восстановлению или перестройке. Наконец, развитие вкуса к сельской жизни вызвало постройку множества вилл, в то время как по заказу городских властей в городах, в особенности в Париже, возводились доходные дома.

Итак, неверно, что в новой Франции публика оставалась равнодушной к искусству в его древних или современных проявлениях. Из этого, однако, не следует, что сетования, приведенные нами выше, были лишены всякого основания. Действительно, целая отрасль искусства находилась в пренебрежении, и ее представители страдали тем более, что до Революции они пользовались привилегированным положением. «Большое искусство», по определению классиков, «историческое» искусство, черпавшее свое вдохновение из античности и выражавшее его в соответствии с законами «идеала», было побеждено художественной конкуренцией. Причиной этой превратности судьбы следует считать, главным образом, Революцию, и этим-то объясняется враждебность, которую проявляла к ней часть художников. Заменив старую родовую аристократию, уничтоженную, эмигрировавшую или разоренную, аристократией, состоявшей из высокочек, промышленников, коммерсантов, военных или политиков, Революция изменила в области художественной продукции старое соотношение спроса и предложения. Оно не могло сохраниться в прежнем виде после этого великого переворота. «Нувориши» не любили того, что нравилось богачам до 1789 г., так как они отличались от них другим складом и другой культурой.

Что касается сюжета, то достаточно ясно, что сцена из античной истории иль мифа, соответствовавшая требованиям дореволюционной публики, не соответствовала требованиям новой. В самом деле, одно из необходимых условий эстетического наслаждения искусством классицизма было знание если не сюжета данного произведения в частности, то, по крайней мере, того общего круга представлений, из которых он был заимствован. Образование, которое давалось любителям до Революции, не только подготовляло их к пониманию античных сюжетов, но было причиной того, что они не могли оценить ничего другого. Учебная программа до 1789 г., по которой воспитывались молодые люди «из хороших семейств», хотя и была рассчитана на французов XVIII в., все же не включала ни национальной истории, ни живых языков, ни современных идей. Зато она надолго задерживала ученика на мифологии и останавливалась на малейших деталях жизнеописания древних; она основывала культуру на изучении латыни, которой как профессор, так и школьник должен был владеть письменно и устно; наконец, она ограничивала умственное развитие дюжины греко-латинских литературных произведений да столькими же французскими, подражающими древним или вдохновленными ими. Целью гуманитарного образования было превратить молодых французов в греков или римлян в миниатюре; пользуясь своим однообразным штампом, составленным из обломков мертвой цивилизации, оно фабриковало скороспелых антикваров, напичканных воспоминаниями, преследуемых реминисценциями, привыкших думать по Цицерону или по Сенеке, сочинять и писать под Горация и Квинтилиана, видеть природу глазами Виргилия и, наконец, употреблять в качестве лучшего украшения своего литературного слога или разговора цитаты из «хороших авторов». Поистине «порядочный человек» времен господства классики был гибридной комбинацией настоящего времени с прошлым, реальности с идеальным. В физическом и моральном отношении это был обитатель Западной Европы, подчиненный местным климатическим условиям и обычаям, но в интеллектуальном смысле это был псевдоримлянин, созданный воображением гражданин фантастического Рима, одержимый родом галлюцинаций под влиянием мании античности. Поэтому художники могли, не опасаясь вызвать у зрителя недоумение или скуку, изображать мифологические аллегории или анекдоты из Плутарха. И, напротив, уклоняясь от этих, столь заезженных больших дорог, они рисковали потерять внимание своего зрителя. Дюбо прекрасно подметил это, советуя художникам держаться круга античных тем, привычных публике, так как, говорит он, «новая история, священная или светская, не обладает

подобной общеизвестностью». Таково же мнение критика, который писал в 1803г. по поводу картины Ришара «Валентина Миланская»: «Художник не мог избрать с большим своеобразием сюжет, новый для большинства зрителей».

Французы, читающие мои стихи,  
Если они не греки и не римляне,  
Будут держать в руках не книгу,  
А лишь тяжелый груз.

Академическое искусство могло бы избрать это четверостишие Ронсара своим девизом, так как для того, чтобы находить удовольствие в этой живописи и скульптуре, надо было быть греком, римлянином или евреем, точно так же как для того, чтобы увлекаться противоестественным перенесением в нашу страну строительных приемов, выработанных под иными небесами, приспособленных к другому климату и другим обычаям, нужно было обладать образом мыслей археолога, помешанного на латыни, взращенного на поклонении античности. Классическая педагогика полностью обеспечивала аристократию старого режима подобной подготовкой. Но когда богатство и возможность покровительствовать искусству перестали быть достоянием узкого круга светских «порядочных людей» и перешли к разбогатевшей буржуазии и высокочкам, а репутация художника перестала зависеть от мнения избранного меньшинства, обладающего «латинским» образованием, и стала создаваться толпой, лишенной «римской» культуры, тогда большое искусство, т. е. обновленная греческая «благородная архитектура» и «высокий исторический жанр» в изобразительных искусствах перестали быть доступными публике, не имевшей более ключа для расшифровки этих ребусов. Некоторое время их еще терпели под давлением прошлого и под влиянием моды, но уже мечтали о том, как бы освободиться от «греко-римского засилия». Не без основания некий водевилист, упрекнув художников в том, что они покинули античную традицию, продолжает следующим образом:

Художник, .....

Пиши же кистью подлой и презренной.

Теперь Жокрисс и с ним Кадо-Руссель

Диктуют моды всей вселенной.

Легко можно себе представить, какой жанр искусства должен был нравиться Жокриссу и Кадэ-Русселью, для этого стоит прислушаться к мнению того или иного поставщика-миллионера или маршала Империи. На первом месте стоит портрет, так как всякий разбогатевший буржуа рад повесить на стене своей гостиной или поставить на камине свой собственный портрет или портрет кого-нибудь из своих близких. «В Салоне, — меланхолически замечает один из современников, — мало встретишь портретов маркизов в придворном наряде, президентов в мантиях, министров, украшенных орденскими лентами. Зато достаточно найдешь депутатов с трехцветными кокардами, офицеров национальной гвардии в блестящих эполетах...» Впрочем, в изучаемую нами эпоху тщеславие не было единственной причиной успеха портрета. В те времена хронических войн и великой резни большинство семей провожало кого-нибудь из своих членов в армию или, по крайней мере, в административный центр какого-нибудь далекого департамента гигантской наполеоновской империи. В этом причина достойного уважения стремления сохранить для воспоминания черты отсутствующего, часто погибшего. Это развитие портрета интересно для истории искусства, как и для истории нравов, так как оно заставило художников, даже первоклассных, работать с натуры и волей-неволей поставило фанатиков идеализма и приверженцев античности лицом к лицу с действительностью.

Если произведение искусства не посвящено изображению определенного лица, то оно по меньшей мере должно быть по плечу буржуа — любителю искусства и соответствовать его образу подобию. Этому условию отвечают произведения, которые ставят перед собой одну лишь задачу правдивости передачи, конкретного выражения простого чувства, изображение повседневной или способной возбудить любопытство сцены. Восприятие сходства изображения с оригиналом не требует ни больших способностей, ни утонченной культуры. Так объясняется успех натюрмортов, видов с натуры и т.д. в Салонах этого времени. По той же причине, а также потому, что всякий горожанин стремится к зелени, и, наконец, вследствие распространившейся в 1800 г. особой моды

на все сельское, пейзажи должны были стать и действительно стали «особо излюбленными» в среде коллекционеров.

Переходя к сюжетным сценам, нетрудно отметить, какие темы должны были нравиться новой публике; их достаточно было черпать из круга, доступного ее пониманию. Прежде всего сцены семейного быта, различные эпизоды из буржуазной жизни, образцом которых служила повседневная действительность. Все современники единогласно указывают на успех жанровых картин; вниманием пользовались все, перед лучшими образовалась толпа, а картины Демарна и Буальи буквально осаждались. Но для того, чтобы достигнуть полного успеха, художник должен был ввести в изображаемую сцену черты морализующие, сентиментальные и, по возможности, слезливые. Когда м-те Шоде выставила «Молодую девушку, пьющую молоко», публика была «очарована». Но когда она же изобразила «Ребенка, спящего в своей колыбели, и собаку, которая спасла его от змеи», или когда м-те Виллер показывает колыбель ребенка, унесенную наводнением, или Монсьо вспоминает историю о флорентийском льве, — или «патетические» мотивы привлекают толпу. Наконец, когда м-ле Лоримье изображает «Молодую мать, которая не в состоянии кормить свое дитя и смотрит, как оно сосет козу», у картины образуется давка, и женщины испытывают острые приступы чувствительности. Соответствие пейзажа и жанра потребностям новой публики лучше всего доказывается успехом, которым пользовались фланандцы и голландцы. Это увлечение появилось со второй половины XVIII в. — «наиболее смертельной из всех врагов искусства». Но в эпоху Консульства и Империи оно стало «исключительно модным», благодаря ему «считали мечтателями всех, кто восхищается возвышенными концепциями, созданными в недрах великих школ».

Что касается исторических тем, то их успех, естественно, был пропорционален интересу, который они могли возбудить у большинства зрителей. В этом отношении преимущество было явно на стороне современных военных сюжетов. Не должен ли был солдат находить удовольствие в изображении сражения, в котором он принимал участие, даже если это изображение носило фантастический характер. А судя по меланхолическому замечанию современника, «в это время, когда все денежные средства находились в руках военных», искусство принуждено было «ориентироваться прежде всего на военных, которые одни могли его поддерживать». Да и буржуа охотно рассматривал в Салоне иллюстрации к шумно-рекламным военным бюллетеням, которые он читал в своей газете. Таким образом, перед картинами на военную тему всегда было стеченье публики, а перед картинами Гро — настоящая толпа. Несколько меньший интерес возбуждали сюжеты из истории средневековья или Возрождения. Литература предоставила им почетное положение и сделала их содержание общепонятным для зрителя. С точки зрения сентиментальных мечтателей того времени, особенно женщин, эти сюжеты обладали очарованием старины, руин, любви; они могли точно так же нравиться и военным, напоминая о рыцарской доблести и эпических походах. Наконец, Музей французских памятников приучил глаз к средневековым костюмам и архитектуре. «Сюжеты, заимствованные из старинных анекдотов, вот уже несколько лет пользуются удивительным успехом», — писал Ландон в 1814 г. Публика, читаем мы также в отчетах о Салонах, «непрерывно тянется» к картинам, представляющим «благородных паладинов», нежных обитательниц замков, «прекрасных девиц» или «веселых трубадуров».

Портреты, пейзажи, жанровые сцены из современной военной жизни или из средневековой истории — таковы были излюбленные публикой темы. Таковы должны были быть сюжеты, избираемые художниками, заботящимися о продаже своих произведений. Влияние публики не ограничивалось областью сюжета, оно в такой же степени распространялось и на композицию, на экспрессию лиц и на исполнение. Публика воздействовала на стиль уже самым выбором сюжета, навязываемого произведению искусства. Как можно было, имея в виду «новых» любителей, идеализировать изображение сражения, разыгравшегося лишь накануне, или какого-нибудь происшествия, заимствованного из газет текущего года? Как облагородить на античный лад лицо и переодеть в древний костюм живых людей, всем известных, являющихся зрителями в Салоне или в своей галерее созерцающими собственное изображение? Каким образом, наконец примирить требования реалистической передачи костюма с идеалистической теорией колорита? В «исторической картине», т.е. в изображении античной сцены художник мог свободно выбирать цвет тканей, в

в которые он одевал свои персонажи. Напротив, в композиции на тему из современной истории ему необходимо было дать верное, даже педантичное воспроизведение гражданских и военных форм; это требование становилось тем настойчивее, чем ниже был культурный уровень публики. Между тем эти яркие расцветки, контрасты синего, красного, желтого, зеленого, белого, встречающиеся в одном костюме, блеск галунов, оружия и сбруи — все это исключало серые, тусклые тона, приглушенную гамму, почти монохромность, излюбленную школой Давида. Напротив, эти новые мотивы требовали повышения привычной звучности красок, обогащения палитры, изучения цветовых комбинаций и игры света — другими словами, они уводили художника от методов рисунка к колористической трактовке. То же касается и средневековых тем, которые заставляли художника передавать вооружение рыцарей, парчу дамских платьев, свет, проникающий через витражи и контрастирующий с глубокой тенью готических сводов. «Увлечение историческими анекдотами, — писал Ландон, — оказывает в настоящее время удивительное влияние на состояние французской живописи... оно толкает ее на путь сближения с фламандским и голландским стилем в отношении живописности, правдивости колорита и тонкости кисти». Отметим эту характеристику, так как если она всегда более или менее подходит к жанровой живописи, то она также соответствует вкусам буржуазного класса, который в эпоху Империи не скрывал своей слабости к вычурной отделке, вылизанной законченности, шлифовке, к «живописи по фарфору».

Это наблюдение, кроме того, дает нам возможность показать, что уже самим фактом своего существования, в силу одного лишь своего интеллектуального и нравственного склада, новая публика должна была влиять на стиль искусства. Общество старого режима, состоявшее из утонченных дилетантов, находило удовольствие в том, чтобы разбираться в тонкостях и оттенках выражения, угадывать и развивать намерения художника, скрытые в едва намеченных деталях; хорошо воспитанное и привыкшее в своей жизни к условности во всем, оно не страдало, встречая эту условность в театре или Салоне. Напротив, ново общество, в большинстве своем весьма пестрого происхождения и некультурное, должно было требовать от искусства и неизбежно добиться от него прямо противоположных тенденций, соответствовавших его привычкам. Анализ склонностей нового общества открывает перед нами не что иное, как предпочтение реалистической передачи, энергичной выразительности и колористического блеска.

Он открывает перед нами стремление к реализму, прежде всего, так как ни крупные, ни мелкие буржуа не были, без сомнения, созданы для возвышенных взлетов в область идеального. Хризалию, которому был «нужен хороший суп, а не хорошие разговоры», требовалось верное, почти материальное воспроизведение предметов действительности. Поэтому в Салонах эпохи Республики и Империи можно было видеть «состоятельных людей, замирающих от восхищения подобно лакеям перед картинами, рассчитанными на обман зрения».

Даже наиболее развитые из «нуворищей» были «невежественны в принципиальных вопросах искусства», т.е. неспособны почувствовать ценность ученой обобщенности форм или искусственного повторения античности. Но зато было покончено с тонкой изощренностью благородных и изящных людей, которые на протяжении двух великих монархических веков играли первые роли на жизненной арене. Взамен их выступили на сцену люди, прошедшие суровую школу жизни, отличавшиеся посредственным умом, страстной чувствительностью, может быть, даже примитивной грубостью. Как остатки аристократии XVIII в., так и «новые люди» пережили несколько лет лихорадочного возбуждения и ожесточенных страстей, были свидетелями насилия, кровопролитий, смерти и достигли передышки при Консульстве и отдыха в эпоху Империи, лишь пройдя через оргию Директории.

Что касается военных, то Империя могла вырабатывать в них лишь привычку к физическим упражнениям, воинственному пылу, безразличию к морали, стремление к бурным удовольствиям, которые, притупляя понемногу их впечатлительность и эмоциональную восприимчивость, развивали в них, помимо потребности в острых ощущениях, энергию, суворость, враждебные тонкому, полному оттенков, изощренному искусству. Даже женщина, закаленная постоянными тревогами, сформированная с революционными опасностями, эмансипированная «прекрасным бесстыдством» Директории, возбужденная воинственной атмосферой Империи, стала на один уровень с мужчиной. Лучшим доказательством этого являются уверенность позы, решимость во взгляде и смелость, несколько

демонстративная по своей манере, которые характеризуют женские портреты этого времени. На новых поколениях все это отразилось еще резче. «Наши дети, — сокрушается современник, — носят на себе печать жестоких времен, в которые они родились. Их походка отважна, их речь надменна и презрительна, своим видом они приводят старость в замешательство... Поколение, поистине новое, которое всегда будет отмечено своеобразными признаками, отличающими его как от прошедших времен, так и от будущих...» Это люди, о которых поэт мог сказать:

Год революции их детство золотил.

Они отвагу с молоком всосали.

В самом деле, когда в Лионе в Музее истории ткани переходишь из зал эпохи Людовика XVI в залы Империи, глаз бывает поражен контрастом, который многое объясняет. В залах Людовика XVI доминируют мягкие, нежные, блеклые тона — бледно-вишневый, тускло-желтый. В залах Империи сверкают богатство оттенков, гаммы горячих красок, контрасты, часто негармоничные, но нередко удачные и всегда резкие; белый, серебряный или золотой рисунок, выступающий на изумрудно-зеленом, пунцово-красном или черно-синем фоне. Тогда становится понятным, что этот мир энергичных, привыкших к действию людей, пресыщенных яркими впечатлениями, должен был оставаться равнодушным к произведениям школы Давида, к ее правильным, симметричным, выверенным композициям, к ее холодному исполнению, к ее тусклой и бесцветной живописи; они

должны были понимать и любить лишь искусство, родственное им по темпераменту, т.е. отличающееся вдохновением и активностью, энергией даже преувеличенной экспрессивностью, пламенностью исполнения и силой, порой даже неистовством колорита. С другой стороны, словно в виде компенсации, эти бурные устремления уравновешивались у мужчин и, в особенности, у женщин того времени заметной склонностью к нежности и мечтательности, которая делала их восприимчивыми ко всему очаровательному, грациозному, чувствительному и меланхоличному. В самом деле, замечания, критика, даже насмешки современников, преданных классической системе, в достаточной степени показывают, что публика относилась равнодушно к напыщенному благородству и археологической точности; но она толпами устремлялась к полотнам Гро, и любители «сражались» из-за рисунков Прюдона.

Такова была эта новая публика, восприимчивая к эстетическим впечатлениям, но лишь к тем из них, которые были приспособлены к ее посредственной способности абстрагировать и к ее ограниченным познаниям, тем именно познаниям, которые презрительно отвергались идеалистическим учением. Можно применить к Салону замечание Новерра, сделанное в отношении театра того времени. «Доступность театров, — писал он в 1807 г., — наполнила партер толпой людей всех классов, лишенных воспитания, образования и возможности судить, которые принесли с собою всю грубость своих привычек. Молодые люди, лучше воспитанные, смешавшись с ними, переняли дурной тон этих народных сборищ и перенесли его в большие театры. Теперь новая и полная самоуверенности публика судит шедевры нашей сцены и исполняющих их артистов». Революция ввела демократию во вкусах, так же как и в государстве.

## ГЛАВА II. ПРАВИТЕЛЬСТВО

Старый режим. — Механизм управления искусством. — Деятельность администрации искусств. — Революционный период. — Период Консульства и Империи.

При «старом режиме» обслуживание короля в качестве любителя-коллекционера, владельца дворцов, художественных собраний и художественных мануфактур находилось в ведении главного директора и распорядителя королевских сооружений, садов, искусств, академий и мануфактур. Этому высокому должностному лицу содействовали в управлении зданиями первый архитектор, совещательный орган — Королевская академия архитектуры и орган контролирующий, в конечном счете лишь номинально, — совет из трех архитекторов, «советников короля, главных мастеров строительного дела». Более специальные вопросы эстетического характера находились в ведении первого художника короля, между тем как преподавание и выставки (Салоны) возглавлялись Королевской академией живописи и скульптуры. Наконец, провинции сами организовали местное управление искусствами. «Новый режим» стремился расширить правительство воздействие на искусство как умножением и усовершенствованием функций управления искусствами, так и распространением своего внимания на всю Францию в целом. Здесь, как и в других областях, наблюдается развитие бюрократической и централизующей системы, подчинение всей национальной художественной деятельности государственной власти. В применении к искусству эта попытка имела все шансы на успех, вполне соответствующая представлениям эпохи, убежденной в том, что «искусство должно входить в основу хорошего правления».

Мы начнем с перечисления и характеристики органов управления, созданных или преобразованных Революцией и Империей, затем мы осветим их деятельность.

### © Франсуа Бенуа Искусство Франции МЕХАНИЗМ УПРАВЛЕНИЯ ИСКУССТВОМ

Закон 27 апреля 1791 г. превратил старое королевское верховное интенданство в один из органов Отдела изящных искусств, наук и зрелиц. Старое управление королевскими сооружениями продолжало существовать под именем Дирекции государственных сооружений, но его прежний совет — Академия архитектуры — был заменен Советом государственных сооружений.

В то же время протекавшая законодательным или насищенным порядком национализация художественных богатств короля, церкви, эмигрировавшей знати привела к возникновению нового органа — Управления музеев, — который, с другой стороны, унаследовал от упраздненной Академии живописи задачу устраивать выставки живших в то время художников.

Мы дали выше историю Управления музеями, последовательно называвшегося Музейным комитетом, Советом хранителей музея, Советом правления Центрального музея искусств и Главной музейной дирекцией; добавим только, что параллельно ему работали до 18 фримера II г. Комиссия по охране памятников и Временная комиссия по делам искусств, созданная для наблюдения за произведениями искусства, оказавшимися в обращении в результате конфискации имущества духовенства и расхищения имущества, находившегося в замках, дворцах, соборах и различных общественных зданиях.

Закон 12 жерминаля II г., который упразднял министерства и заменял их комитетами, ввел досадное разделение между управлением изящными искусствами в собственном смысле слова и управлением государственными сооружениями, поручив первое из них Комитету народного образования, а второе — Комитету общественных работ. Впрочем, Комитет общественного спасения част.,» вмешивался в управление искусством, чтобы обеспечить некоторое единство руководства. После того как Конституция III г. восстановила министерские департаменты и они начали функционировать в вандемье IV г. (1795), правления изящными искусствами и общественными сооружениями вошли в ведение министерства внутренних дел, где они были объединены с Управлением научными учреждениями.

Консультством был создан отдел в составе четырех бюро — народного образования, государственных сооружений, ремесел и мануфактур и изящных искусств. Введении Бюро изящных искусств находились Институт, дворцы, музеи, художественные школы, общественные памятники, различные виды поощрения искусств, библиотеки, литературная собственность и национальные празднества. Не включая в его ведение художественных мануфактур и государственных сооружений, правительство создало досадный разрыв между близкими областями управления. Он был углублен созданием, в ущерб единому руководству, еще одного звания, еще одного поста. Указом 18 плювиоза VIII г. было создано звание художника правительства, другое постановление, от 28 брюмера XI г. (1802), учредило Главную дирекцию музеев, к которой вскоре присоединились Дирекция медальерной мастерской и Управление национальными мануфактурами — Гобеленов, Севрской, Савоннери и Бове. Когда постановление Сената от 28 флореяля XII г. восстановило цивильный лист для нового монарха, дворцы, музеи, художественные выставки и художественные мануфактуры отошли в личное владение главы государства. Немедленно вслед за тем возродился ряд должностей, существовавших при королевской власти: главный интендант императорского дома, первый художник императора (1804), первый архитектор императора (1813). В то же время надзор за сооружениями, внесенными в цивильный лист, и за императорскими постройками был поручен Комитету по наблюдению за сооружениями короны, составленному из трех архитекторов и четырех контролеров (нивоз XIII г. — 1805 г.). Старая организация государственных сооружений существовала до 1811 г. В этом году де Монталиве создал должность подчиненного ему директора общественных работ Париже, который во время его отсутствия должен был

представительствовать в Совете государственных сооружений. С тех пор поле деятельности этого Совета стало все более и более ограничиваться, и — признак упадка — жалованье его членов сократилось до 1000 франков; все более и более возрастала тенденция к бюрократической централизации.

Вообще говоря, место, занимаемое изящными искусствами в административной системе Империи, все более сужалось. Начиная с 1813 г., заведование ими было присоединено к Управлению народным образованием и науками, и тогда же занятый итой функцией административный персонал сократился с 30 до 6 служащих. Первая реставрация стремилась восстановить управление искусством, существовавшее при старом режиме, и распоряжением от 28 января 1815 г. она учредила Главное интендантство искусств и общественных памятников, прекратившее свое существование с возвращением Наполеона (21 марта 1815 г.).

## ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АДМИНИСТРАЦИИ ИСКУССТВ

При изучении этого вопроса необходимо различать два больших периода: во-первых, период Революции и, во-вторых, эпоху Консульства и Империи, причем первый период сам по себе распадается на несколько фаз.

### Революционный период

На существующей оценке художественной политики правительства эпохи Революции отразилось недоброжелательство сторонников старого режима, которые со временем своего поражения усиленно выдвигали против них преувеличенные обвинения и клеветнические нападки; как правило, эта оценка была сурова и несправедлива.

Все мероприятия, принятые или проектировавшиеся Революцией в интересах искусства, презрительно расценивались как пустая болтовня. Зато на Революцию была полностью возложена ответственность за все зло, причиненное тогда памятникам прошлого и художникам-современникам. Не прибегая к ораторским приемам, многословное красноречие которых ничего не доказывает, легко опровергнуть обвинение простым указанием на факты.

Без сомнения, акты вандализма были совершены, наследство, полученное нацией, утратило ряд художественных ценностей. Но помимо того, что число этих потерь, по-видимому, преувеличивалось, виновата в этом не Революция. Да, прежде всего, можно ли представить себе переворот, подобный 1789—1793 гг., без всяких потерь? Приходится ли удивляться тому, что народная ярость обрушилась на вещественные памятники ненавистного режима, что народ поджигал дворцы и замки, срывал и разбивал гербы и бурбонские лилии, не заботясь о художественных произведениях, на которых они находились, что он разбивал в куски и жег изображения королей и аристократов? Быть может, эта ярость была бы более сдержанной, если бы народ умел отделять эстетические достоинства произведения от их сюжета. Но кто виновен в его невежестве? Впрочем, известно, что политические страсти принесли меньше вреда, чем алчность «черных банд», которые приобретали по низкой цене королевскую и дворянскую художественную обстановку для вывоза ее за границу, а также закрытые церкви и «национализированные» замки, для распродажи их имущества. Во главе обвинителей Революции стоят поклонники искусства средневековья.

Действительно, к нему отнеслись хуже всего, но можно ли считать преступлением со стороны деятелей Революции, заслуживших право на уважение своими неоднократными попытками спасения предметов искусства, если они все же допускали разрушение тех памятников, презрению к которым именно их научил старый режим? Небезызвестно, в каких актах вандализма повинны XVII и XVIII вв., действовавшие из побуждений одного лишь эстетического фанатизма. Больше того, даже в отношении произведений, наиболее почитавшихся современниками, «старый режим» не мог дать «новому режиму» хорошего примера. Статуи в Версале покрывались царапинами из-за чистки их крупным песком; картины, принадлежавшие королю, покрывались плесенью; его античные коллекции, рисунки, гравюры и т.д. частично были рассеяны по дворцам фаворитов: они находились у маркиза де Мариньи, у герцога д'Антен, у директора королевских сооружений. Лувр, разоренный населявшими его паразитами, находился в состоянии разрушения и т.д. Какой контраст с этой небрежностью представляет трогательная заботливость, проявленная революционерами в отношении коллекций музея, и их непрестанные усилия остановить расхищение иконоборческого, а чаще корыстного характера!

Остается другой упрек, единственный, предъявленный недовольными современниками, упрек в том, что Революция обрекла художников на нищету. Несомненно, что они пострадали от политического переворота, который уничтожил или разорил их обычных заказчиков — двор, знать, церковь, а также, что известное число молодых художников принуждено было сменить кисть, резец или циркуль на ружье или саблю и покинуть мастерскую ради армии. Но неужели следовало отказаться от ниспровержения старого зла ради того, чтобы художники могли избежать этих испытаний? Не следует ли скорее восхищаться тем, что в самые трудные периоды своего существования, в такое время, когда возникали проблемы более существенные и неотложные, чем вопросы сохранности соборов или критического положения художников, Конвент и Директория находили возможность заботиться и о том и о другом? Как не благодарить их за место, отведенное искусству в их освободительной работе, за данные ими доказательства преклонения перед искусством, наконец, за мероприятия, хотя бы и тщетные, проведенные ими в его пользу, за все то, что не только поддерживало, но развивало в эти критические времена традицию эстетических наслаждений и стремление заботливости к ним!

Революционная эпоха, естественно, распадается на пять периодов, принципиально отличающихся друг от друга: Учредительное и Законодательное собрания; Жирондистский Конвент — с 31 мая 1793 г.; Монтаньярский Конвент — с 31 мая 1793 г. по 27 июля 1794 г.; Термидорианский Конвент — с 28 июля 1794 г. по 26 октября 1795 г.; Директория — с 27 октября 1795 г. по 9 ноября 1799 г.

Хотя в работах Учредительного собрания искусства занимали небольшое место, все же оно предприняло в отношении их несколько мероприятий большого значения. Таков был декрет об отчуждении имущества духовенства, который разжег «вандализм»; декрет этот был распространен 4 августа 1792 г. на церковные владения и 2 сентября 1792 г. на имущество эмигрантов. Зато забота о сохранении произведений искусства проявилась в присоединении к комитетам отчуждения комиссий по делам искусств (декабрь 1790 г.). Современное искусство не было забыто.

Учредительное собрание проявило внимание к конфликтам, происходившим в недрах Академии живописи и скульптуры; выслушав претензии жалующихся, оно декретировало эмансипацию художников и постаралось оказать им помощь. Но оно не в состоянии было делать заказы, и единственная значительная работа, которую оно предприняло, — было завершение постройки церкви св. Женевьевы и ее превращение в национальный Пантеон.

Деятельность министров, которая до свержения королевской власти нейтрализовалась столкновением законодательной и исполнительной власти, последовательно сводилась на нет благодаря все более и более прямому вмешательству Собрания в управление. Жирондистское правительство, существование которого, впрочем, все время находилось под угрозой в связи с проходившей политической борьбой, не могло проявить значительной деятельности в области искусства. Со своей стороны, Учредительное, собрание позаботилось о сохранении памятников, находившихся под угрозой. 10 октября 1792 г. оно распорядилось отложить продажу всех коллекций книг, картин и т.д. и сосредоточить все национализированные предметы в главных городах департаментов. 18 октября оно обеспечило сохранность памятников средневековья и Возрождения, поддержав существование хранилища на улице Пти-Огюстен, заведывание которым было поручено Ленуару.

До сентября 1795 г. Управление делами искусства находилось в руках Комитета народного образования, к деятельности которого в ряде случаев присоединялась, временами даже заменяя ее, работа Конвента, Комитета общественного спасения или даже Парижской Коммуны. Приходится удивляться изумительному размаху деятельности, развернутой революционным правительством во всех направлениях и по самым разнообразным вопросам. Известно, что партия, образовавшаяся на следующий день после термидорианского переворота из числа наиболее пламенных проповедников старых принципов и хулителей революции, силилась изобразить монтаньяров как людей, заявлявших: «уничтожим ученых... пусть угаснет просвещение... пусть исчезнет искусство».

Достаточно сопоставить эти обвинения с фактами, чтобы оценить их по заслугам.

© Франсуа Бенуа. Искусство Франции в эпохи Революции и Первой Империи  
Vive Liberte! 2006

До 9 термидора преобладающее влияние в Комитете народного образования и в Конвенте принадлежало Давиду. Если бы даже не существовало других доказательств этого, таковым является постановление от 15 термидора II г., в котором Комитет народного образования решает возобновить деятельность «всех учреждений по делам искусств, созданных Давидом». Этого достаточно, чтобы понять, что Комитет должен был придерживаться ультраклассических взглядов; в самом деле, он подчеркивал свой «непоколебимо строгий вкус» и отвращение к произведениям искусства, которые, «будучи продуктом лести и трусости, слишком часто представляли народу возмутительные картины тиранических действий, картины низменного и рабского поклонения, унизительной лести, мелкие и давно опровергнутые идеи монашеского фанатизма и нелепой набожности». Этому пуританскому политико-художественному исповеданию, к счастью, противополагаются меры, которые Конвент или его комитеты принимали в защиту находившихся под угрозой памятников. Напомним прежде всего принципиальную декларацию, составленную Матье от имени Комитета народного образования и санкционированную Конвентом. «Теперь настала очередь Конвента сделать для искусства, науки, для прогресса философии то, что искусство, наука и философия сделали для приближения царства Свободы. Они также являются кредиторами Революции, и Революция должна для них сделать все. Мрак невежества — это рабство».

Обратимся к документам. Вот декрет от 4 июня 1793 г., изданный по предложению Лаканаля, наказывающий двумя годами заключения за повреждение общественных памятников; декрет от 24 октября 1793 г. (2 брюмера II г.), выпущенный по докладу М.-Ж.Шенье, запрещает всякие разрушения, производимые под предлогом уничтожения следов феодализма. 27 августа 1793 г. была утверждена Комиссия по охране памятников. 7 сентября 1793 г. Лекинио отчетливо определил превосходство эстетических достоинств памятника над его феодальным характером. 12 октября 1793 г. (21 вандемьера II г.) Конвент декретировал создание ежегодно возобновляемого фонда в 100 000 ливров для покупки на частных распродажах произведений искусства, которые было бы важно не упустить за границу. Комитет общественного спасения позаботился о сохранении произведений искусства; он благоприятствовал устройству музея, торопил его открытие и интересовался даже

второстепенными вопросами, как, например, выбор реставраторов картин. Исключение не составляла и Коммуна Парижа, которая благодаря своему грозному генеральному прокурору Шометту содействовала охране памятников средневековья и Возрождения. Наконец, Комитет народного образования предложил с 8 мессидора II г. прикомандировать к каждому из генералов уполномоченного, который был обязан направлять в Париж «военную добычу» — захваченные у побежденных художественные ценности. Этот проект был немедленно осуществлен, и, говоря словами Грегуара, месяц спустя, 14 фруктидора, «фламандская школа массами снялась с места, чтобы явиться к нам украшать наши музеи». В то же время, задолго до Бонапарта, которому слишком часто приписывают честь этой идеи, революционное правительство постановило создать местные музеи в округах (декрет от 4 плювиоза II г.—21 января 1794 г.).

Не менее ревностно заботилось правительство монтаньяров и о современном искусстве. В главе о «Выставках и конкурсах» мы перечисляем некоторые его мероприятия: распределение денежных наград среди художников, выставлявших в Салоне 1793 г., объявление во флореале II г. конкурса, на который было ассигновано 442800 ливров, и т.д. Пытались умалить заслуги этого правительства, утверждая, что все эти мероприятия не давали реального эффекта, но справедливость была восстановлена при обстоятельствах, заставляющих верить искренности этой апологии. В 1808 г. в своем докладе Наполеону Ле Бретон, бессменный секретарь четвертого класса Института, говоря от имени этой корпорации, назвал конкурс II г. великим благодеянием для искусства, «вернувшим надежду и придавшим бодрость художникам».

С другой стороны, во флореале, прериае и мессидоре II г. (весной и летом 1794 г.) Комитет общественного спасения, вопреки политической ситуации, принял ряд постановлений, которые утверждали создание музея по планам Ланнуа (13 флореала), завершение работ в Лувре и в Тюльерийском саду, расширение и декорировку сада в Божоне, превращенного в общественный сад (приериал), объявление конкурса на украшение Парижа и других городов Республики (10 мессидора).

После 9 термидора правительство и Конвент продолжали следовать в вопросах художественной политики по пути, избранному монтаньярами. Обновленный Комитет народного образования заботился об интересах искусства и дал доказательства либеральности своих эстетических взглядов. Конвент, со своей стороны, подтвердил постановление от 4 июня 1793 г. о наказаниях за повреждение памятников (14 фруктидора II г.). Термидориансское правительство, как и предшествовавшее ему монтаньярское, старалось прийти на помощь художникам. Двадцати четырем художникам, в том числе Прюдону, была оказана помощь из фонда в 604 000 ливров, предназначенного для денежных пособий и выплаченного наличными в нивозе III г. Наконец, перед тем как разойтись, Конвент предоставил художникам работу, постановив произвести отделку зала для Законодательного корпуса и реставрацию Люксембургского дворца.

С точки зрения интересов искусства, правление Директории заслуживает величайших похвал. Министерство внутренних дел, и в составе этого министерства Управление народным образованием, находилось в это время в руках людей высоких достоинств, умных и свободомыслящих, таких, как, например, министры Бенезеш (вандемьер IV г.—фример VI г.), Франсуа де Невшато (термидор—фруктидор V г. и вновь с флореала VI г.—май 1798 г.) вплоть до государственного переворота в брюмере; наконец, Женгенэ, директор народного образования в течение всего этого периода.

Искусство прошлого пользовалось покровительством. Министерство внутренних дел изо всех сил боролось с бессмысленным утилитаризмом финансовых учреждений и, к своей чести, спасло от разрушения многочисленные памятники средневековья и Возрождения. Директория получила от великого герцога Тосканского слепки его резных камней (мессидор IV г.) и вела переговоры с Турцией о разрешении археологических исследований Фовеля в Греции (V г.); она проявила заботу о памятниках, перенесенных в Париж из Италии, и обеспечила официальное покровительство Музею французских памятников. В то же время правительство способствовало развитию художественного вкуса. В IV г. оно распорядилось сделать слепки с античных статуй музея и распределить их по департаментам. В VII г. министр приобрел замечательную картину Топино Лебрена и отправил ее в Марсель, на родину мастера, заявив при этом о своем намерении придать подобным

мероприятиям широкий характер. В том же году Директория принесла в дар Тулузе «Вильгельма Телля» Венсена. «Правительство, — говорилось в сопроводительном письме, — желая засвидетельствовать городу свое удовлетворение патриотизмом, доказательства которого он непрерывно давал с самого начала Революции... нашло, что лучшим выражением этого будет посылка этого патриотического произведения, принадлежащего кисти одного из лучших художников Тулузы».

Не было забыто и современное искусство. Поощряли работу начинающих, окружали почетом и поддерживали субсидиями уже сложившихся художников. По случаю каждого Салона распределялось 40000 франков в виде поощрительных премий; имена наиболее отличившихся художников торжественно объявлялись на Марсовом поле на празднике 1 вандемьера. С другой стороны, несмотря на тяжелое финансовое положение, Директория старалась оказать денежную помощь художникам. В VI г. Касса получил аванс, предназначенный для того, чтобы он мог издать свое «Путешествие в Истрию»; в VII г. резчик Симон получил субсидию для выполнения резных камней; тогда же и вдове Шуазель-Гуффье были возвращены гравировальные доски таблиц «Живописного путешествия по Греции» для издания II тома и т.д. В IV г. был объявлен конкурс на сооружение алтаря родины, памятника на Площади побед нации, на украшение площадей Вандомской, Согласия, Неделимости и Бастилии, а также Тюильрийского сада. В V г. объявлен был новый конкурс — на сооружение памятника в честь армий Республики в Бордо, на месте замка Тромпетт. В VII г., помимо конкурса на украшение Елисейских Полей, был объявлен конкурс на работы в Тюильри, со стороны площади Карру塞尔, и общий конкурс для всех видов искусства.

Директория заслуживает похваль не только за свои добрые намерения, но также и за либерализм своих эстетических взглядов. В IV г. Бенезеш призывал художников создавать «памятники Гения и Свободы, которые представляли бы собою великие образцы, давали бы великие уроки и созерцание которых оставляло бы глубокий след в памяти», другой раз Франсуа Невшато выступил в защиту жанровой живописи, которой Институт отказал в государственной поддержке, и убеждал художников придавать своим произведениям «философское и морализующее направление».

Итак, деятельность Директории в области управления искусством была активной, всегда благонамеренной и часто благородной. Между тем существуют клеветники, противоречивые обвинения которых упрекают ее то в том, что «на роскошь» были затрачены суммы, которые должны были бы идти на уплату долгов государству, или, наоборот, в том, что «художники были оставлены в бедственном положении». С нашей точки зрения, первый из этих упреков является похвалой. Что касается второго, то он был энергично опровергнут Амори Дювалем, неоднократно протестовавшим против «притворных жалоб» посредственостей и интриганов, которые своими «резкими и лживыми обвинениями, безвкусными и глупыми насмешками стараются внушить представителям администрации отвращение и горечь». Со своей стороны он утверждал, что никогда ни одно правительство не покровительствовало искусствам в такой степени, как Директория, во время войны и финансового разорения. Если верить ему, таков был взгляд крупных художников того времени; этот взгляд во всяком случае разделялся бессменным секретарем четвертого класса императорского Института, который, говоря о Директории с человеком, ее ниспровержшим, не колеблясь, хвалил «правление, ревностное в заботах об искусстве, но имевшее в своем распоряжении слишком мало средств для него».

## ОТДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ УЧРЕЖДЕНИЯ

### ГЛАВА I. АКАДЕМИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ

Старый режим. — Академическое междуцарствие. — Отдел искусств Института. — Его организация. — Его роль. — Его тенденции и влияние на эстетические вкусы. — Академические выборы. — Представление к профессуре в Школе изящных искусств и на должность директора Французской академии в Риме. — Доклады бессменного секретаря. — Проведение конкурсов. — Жюри десятигодичных премий.

При старом режиме Королевская академия живописи и скульптуры и Академия архитектуры пользовались огромным влиянием. Они владели монопольным правом создавать художникам славу, с которой связано было их благосостояние. «Только имея звание академика — скульптора, живописца или архитектора короля, что являлось синонимом, — художник мог добиться признания. Находясь вне Академии, нельзя было достигнуть известности. Награды и правительственные заказы распределялись между академиками». Чтобы быть принятим во всемогущую организацию, художник должен был, конечно, идти на известные жертвы и, до известной степени, решиться и на компромиссы, хотя бы временные, в отношении взглядов своих судей. Художественные академии не были замкнутыми кружками типа научных и литературных обществ; объединяя художников, они являлись в то же время объединением профессоров и держали в своих руках школы изящных искусств. Таким образом, они обладали всеми средствами, чтобы формировать по своему образцу начинающих художников, вынужденных подчиняться их дисциплине, если они хотели в конце учения добиться Римской премии — этого обязательного исходного пункта каждой значительной художественной карьеры. Из сказанного ясно, что Академии представляли собой могущественную консервативную силу.

© *Франсуа Бенуа. Искусство Франции в эпохи Революции и Первой Империи. Vive Liberte! 2006*

Политической революции сопутствовала революция в области искусства, которая разрушила старый академический режим. Подробное повествование об агонии Академии не входит в наши задачи. Впрочем, эта агония представляет собою современную политическую историю в уменьшенном масштабе. Вначале художники, не входившие в состав Академии, а также недовольные академики составили свой «наказ» с жалобами и требованиями, под названием «Наказ и проект устава и регламента Центральной академии живописи, скульптуры, гравюры и архитектуры». Обладателям художественных, как и политических, привилегий довелось пережить случаи отступничества, получившие большой общественный резонанс, например, отступничество Давида, этого Мирабо академической знати. Подобно обладателям политических привилегий, они делали неудачные попытки полностью сохранить свои прерогативы; они тоже пережили свое 27 июня, когда декрет от 21 августа 1791 г. приказал объединить в Салоне обе категории художников — академическую и внеакадемическую; и свое 14 июля и 10 августа, когда в феврале 1793 г. толпа мятежных художников взяла «академическую Бастилию», т.е. захватила помещение Академии; наконец, и свое 21 сентября, когда 8 августа 1793 г. Конвент декретировал упразднение Академии.

Противники Академии, видимо, свергли ее лишь для того, чтобы заменить ее аналогичной организацией, только с новым составом, выдвинутым из своих рядов. Это была, прежде всего, Коммуна искусств, созданная по инициативе Давида, находившаяся под его влиянием и составленная из непривилегированных художников (7 июля 1793 г.). Под ее покровительством была открыта выставка 1793 г. Затем, когда Конвент своим декретом произнес приговор над Коммуной, обвиненной в умеренности своей политики и академических предрассудках, художники-патриоты, руководимые гравером Сержаном, основали Народное и республиканское художественное общество (1 вантоза II г.). Наряду с ним члены Национального художественного жюри, закончившего свою деятельность, образовали 11 вантоза II г. Революционный художественный клуб. Эти общества представляли собой род академий, почти официальных, поскольку они заседали в государственном здании, в Лувре, в зале Лаокоона. Благодаря относительному авторитету, обеспеченному их политическими связями, они располагали существенным влиянием на некоторые части художественной администрации, в частности на музыкальную администрацию. Из журнала, который издавался архитектором в краткий период сессии Республиканского общества, мы узнаем,

какое представление у них было о своей роли и каким эстетическим идеалам они следовали. Наиболее активными членами, не считая Давида, тогда занимавшего положение своего рода министра искусств, были, невидимому, гравер Сержан, рисовальщик Викар, скульптор Эсперье, пейзажист Лесюер, живописец Топино Лебрен, скульптор Дардель, живописец Неиве, миниатюрист Жак Лебрен, архитектор Детурнель, Шоде, которая требовала уничтожения всех неприличных произведений, Прюдон, который произнес речь о философии искусства, Жерар, который доказывал их полезность, наконец, ряд художников, пользующихся известностью: Буазо, Стуф, Картелье, Бервик, Изабэ и т.д. Деятельность этой революционной Академии распространялась на самые различные вопросы. В порядке дня стояла часто современная политика: метали громы и молнии против «ложных патриотов», в то же время занимаясь и изысканием средств, могущих «направить искусства по революционному пути». Многие заседания были посвящены изучению вопроса о реформе костюма в смысле приближения его к античному типу. Проблемы теории также не были забыты, как это доказывают темы докладов. В этом обществе нашли свое выражение самые различные воззрения; одни из членов проявили себя как классики, антикоманы, не терпящие инакомыслящих; другие, напротив, доказывали свой эстетический либерализм.

Между тем Академия, в принципе уничтоженная, продолжала еще оказывать значительное влияние, потому что, упраздненная как общество, она «временно» сохраняла в своих руках могущественное оружие преподавания. Правда, в 1793 г., по предложению Давида, декретом от 25 брюмера II г. (прав) вынесения решений по конкурсам перешло от нее к Национальному художественному жюри, состоявшему из 50 членов, которых Комитет народного образования выбрал из числа деятелей, зарекомендовавших себя в области искусства, литературы, науки, политики, и даже из народа, так как среди них числились один земледелец и один сапожник. Жерар и Прюдон, входившие в состав этого жюри, выступили с восторженным панегириком чувству. Со своей стороны жюри в своем докладе торжественно заявило, что чувство — источник великих талантов и что «для свободных людей оно может определить выбор тем».

Обязательство, взятое на себя Конвентом — заменить Академии «обществом, имеющим целью прогресс наук и искусств», — было выполнено путем издания законов от 5 фрутидора III г., 3 брюмера IV г. и постановления от 4 апреля 1796 г., учреждавших и уточнявших организацию «Национального института, обязанности которого заключались в совершенствовании искусств и наук». Но с 1793 по 1803 г. роль Института в области искусства была незначительна, так как искусства не пользовались в нем автономией. Объединенные с литературой, они образовали вместе с ней третий и последний класс; кроме того, они были представлены не полно, так как ни одного места не было предоставлено гравюре. Больше того, право избрания художников в члены Института, выбора тем исследований в области теории или истории искусства и даже право обсуждения результатов конкурса на Римскую премию принадлежало всему Институту в целом. Представители изящных искусств тонули в общей массе, не имея навыков в тактике дискуссий и ораторской практики, и стушевывались перед своими учеными и литературными коллегами.

Такое положение длилось шесть лет. Изящные искусства добились эманципации лишь в 1803 г., когда постановлением от 3 плювиоза XI г. был учрежден специальный класс искусств. В то же время было добавлено пятое отделение, восстанавливавшее несправедливо исключенную гравюру. С тех пор состав класса был следующий: живописцев 10, скульпторов 6, архитекторов 6, граверов 3, музыкантов 3. Всего 28 членов и, кроме того, бессменный секретарь. Это был прогресс, но художественному миру он показался недостаточным. Класс искусств продолжал занимать второстепенное место. Помимо того, что он был последним по счету, численный состав его был значительно меньше, чем других классов, в то время как в старой Академии он превосходил численностью все остальные отделы, вместе взятые. Сравнение относительного положения четырех Академий до и после революции, которое мы делаем ниже, показывает, какие численные потери понес класс искусств.

Таким образом, огромное большинство прежних академиков оставалось вне новой корпорации и сожалело о старом режиме. Были сделаны попытки объединить непривилегированных. Такова, например, попытка Дюкенуа, который в вандемьере IX г. тщетно пробовал организовать Свободное художественное общество. Во время Империи не рисковали критиковать действия правительства, и организация Института, будучи делом Наполеона, носила более чем официальный характер. Отстраненным художникам пришлось скрыть свою злобу, хотя она и была очень острой, как об этом свидетельствуют резкие нападки, которым подвергся класс искусств после падения Империи.

Летом 1811 г. старые академики старались добиться от правительства Реставрации восстановления своей организации. Заранее уверенные в успехе, на который им позволяло рассчитывать покровительство министра внутренних дел — аббата Монтескью, они образовали комитет, возглавлявшийся Лебарбье с титулом президента Королевской академии живописи, скульптуры и гравюры. В письме от 5 августа 1814 г. Лебарбье призывал членов класса искусств Института «сблизиться со своими прежними собратьями». Члены Института, как естественно было ожидать, отказались. Однако немногого похватало, чтобы принудить их к этому, так как, если бы Наполеон не вернулся, им пришлось бы покориться королевскому рескрипту от 5 марта 1815 г., которым были восстановлены старые академии живописи и архитектуры. Нельзя сказать, однако, чтобы отмена этого акта принесла удовлетворение художникам — членам Института. Они также страдали от неравенства отношения к науке, литературе и искусству. Худшим было положение живописцев. Хотя декретом XI г. число их было доведено до 10, у них долгое время оставалось всего 6 мест, так как 2 места были заняты членами старой, упраздненной секции декламации, а 2 других — Деноном и Висконти. В 1809 г. класс единогласно объявил, что он «считает своим долгом обратиться к щедрости императора с просьбой о пополнении, которое служило бы на пользу искусств»<sup>12</sup>. В этой просьбе содержалось пожелание, чтобы число членов класса с 28 было доведено до 40, распределенных следующим образом между специальностями: живописцев — 10, скульпторов — 8, архитекторов — 9, граверов — 4, историков и теоретиков искусства — 4, музыкантов — 5. Это требование не было удовлетворено. Оно было возобновлено в 1814 г., но и тогда судьба его была не лучше. реставрированная королевская власть, как мы видели, решила восстановить старую Академию. После возвращения с Эльбы Наполеон, стремившийся всех удовлетворить, поспешил согласиться на то, в чем прежде отказывал, и утвердил следующий состав четвертого класса: живописцев — 12, из которых 2 — жанристы, скульпторов — 6, архитекторов — 8, граверов — 3, музыкантов — 6, историков и теоретиков искусства — 5, всего 40 членов, не считая бессменного секретаря.

Теперь нам предстоит определить, какую роль играл класс искусств Института, и дать оценку влиянию, которое он оказывал на современное искусство. Со своей стороны, класс считал себя способным на эффективное воздействие, как это доказывает следующее заявление его бессменного секретаря: «Учреждая в Институте секцию гравюры, Бонапарт сделал для этого искусства больше, чем все предшествующие правительства»). В самом деле, новая корпорация располагала еще более энергичными средствами воздействия, чем се академическая предшественница. В художественных кругах положение класса было не только блестящим и выгодным, но и доминирующим. Он выступал в ореоле всего того обаяния, которым обладает государственное учреждение, входящее в состав официальной иерархии, отмеченное особой формой одежды и поддерживаемое п.; государственного бюджета. Его члены пользовались привилегиями при распределении официальных заказов. Если верить старому академику, другие художники оказались «смешанными с толпой, принужденными умолять, чтобы получить, как милость, работу...», истинными «изгнанниками из новой Академии, осужденными скитаться без пристанища, подобно людям, у которых нет ни дома, ни родины»). Новая Академия имела все средства воздействия на молодежь, воспитание и будущность которой она держала в своих руках. Ее бессменный секретарь говорит: «Школы изящных искусств в Риме и Париже — главные предметы внимания класса... Он следит внимательным оком, с чувством материнской заботливости за успехами учеников, за ходом преподавания, за результатами средств соревнования. Он улучшает и исправляет то, что входит в его компетенцию; он выступает с предостережениями и поднимает авторитет правительства, которому он обязан многими благодеяниями для искусства...»

Факты соответствуют этому определению. В силу закона от 11 флореяля X г. (статья 24-я) класс приобрел первенствующее значение в подборе преподавательского персонала Школы изящных искусств, получив право представления кандидатов на освободившиеся места. Это практиковалось настолько широко, что один из его противников мог даже обвинить класс в том, что он хотел «захватить все места, имеющие отношение к просвещению, преподаванию и искусствам», под предлогом не позволять «воздвигнуть алтарь против алтаря». Класс искусств Института являлся хозяином художественного преподавания благодаря возможности выдвигать педагогический персонал, а также благодаря тому влиянию, которое он мог оказывать непосредственно па учащихся. Действительно, ему принадлежало право предлагать темы конкурсов, а также распределять награды, особенно наиболее желанную — большую Римскую премию. Впрочем, эта функция выполнялась столь добросовестно, что ее осуществление отнимало «более шести месяцев», и в протоколах заседаний только о ней и шла речь. Но крайней мере, ото был действительный способ внушить новым поколениям свой эстетические концепции.

С другой стороны, наблюдение за Французской академией в Риме также было возложено на класс искусств Института, что подчиняло его опеке весь цвет молодых художников, — вне школы также, как и во время их обучения в Париже. Директор Академии в Риме отдавал ему отчет о своей деятельности, ходе учения и работах учеников; его зависимость от новой Академии была даже значительнее, чем от старой, так как его письма до революции направлялись на имя генерального интенданта королевских сооружений, а при Империи — непосредственно «господам членам Института, составляющим класс искусств в Париже». К тому же класс имел возможность непосредственно проверять ход работ, так как с 1804 г. пенсионеры Римской академии были обязаны ежегодно представлять в Париж свои произведения.

Будучи «распределителем поощрений» и дипломов, класс был, кроме того, ответственным покровителем молодых художников, которые обращались к нему, чтобы избежать военной службы. В 1803 г., по его настоянию, был издан декрет об освобождении от призыва получивших первую и вторую большие награды, и — главное — в ужасные годы 1813 и 1814 он неоднократно добивался распространения этой льготы на «интересных» художников.

Вооруженный всеми средствами воздействия на начинающих, четвертый класс Института обладал но меньшими возможностями влияния и на законченных мастеров, репутацию которых он во многих случаях мог упрочить или уменьшить. Способ пополнения класса путем кооптирования позволял посредством избрания его в члены Института увенчать карьеру какого-нибудь художника высшим отличием. В других случаях, и к тому же многочисленных, класс мог влиять на судьбу художника. Так, он принимал участие в обсуждении результатов всех официальных конкурсов, вынося решение самостоятельно или занимая место в составе жюри. По всякому вопросу художественной жизни правительство прислушивалось к его указаниям; он играл роль художественного совета при министре внутренних дел.

В результате четвертый класс Института являлся в области искусства реальной силой, вооруженной энергичными средствами воздействия. Не приходится поэтому удивляться, что один современник написал следующие строки: «В области искусств и в учреждениях, относящихся к ней, влияние революции совершенно не чувствуется. Академия осталась прежней, неизменной, в то время как все вокруг нее изменилось; эта корпорация... сохраняет, в очень мало измененной форме, прежние, старые повадки... и, стоя одной ногой в Париже, а другой — в Риме, вместо созидательной работы остается старой Академией, которая только и умела, что наблюдать зарождение искусства и присутствовать при его гибели». Следует, однако, внести некоторую оговорку, учитывая, что ограниченность числа членов Института роковым образом оставляла за его пределами ряд выдающихся лиц, вследствие чего приговоры новой Академии не обладали таким же авторитетом, каким отличались все решения старой, состоявшей из огромного большинства талантов как первой, так и второй величины.

Охарактеризовав роль четвертого класса Института, мы можем перейти к выяснению эстетических положений, которые он санкционировал своим авторитетом.

Начнем с перечисления его членов, так как их имена до известной степени дают представление о тенденциях организации. При самом основании, в 1795 г., в художественную секцию третьего класса вошли: по живописи — Давид, ван Спендонк, Вьеп, Венсен, Реньо, Тонэ; по скульптуре — Пажу, Гудон, Муатт, Ролан, Дежу, Жюльен; по архитектуре — Гондуан, Пейр, Раймон, Пари, Девейи, Булле. В 1798 г. Девейи был заменен Шальгреном; в 1799 г. Буйе — Антуаном, которому в 1801 г. наследовал Эртье. Постановлением от 11 плювиоза XI г. (1803) в четвертый класс вошли: Денон, Висконти и Дюфурни, вместо Пари, а также граверы Бервик, Демарэ и Жеффруа; в 1805 г. Шоде вместо Жюльена, в 1806 г. Дювивье занял место Демарэ, в 1809 г. Менажо — место Вьена, а Лемо — Пажу; в 1810 г. Картелье заменил Шоде, в 1811 г. Персье — Шальгрена, а Фонтен — Раймона; в 1812 г. Жерар получил место актера Монвель. Переработанный в 1815 г. регламент увеличил секцию живописи именами пяти живописцев: Жироде, Гро, Герена, Менье, Берне, и ввел в секцию архитектуры Ронделе и Боннара.

Указания, которые нам дает этот список, имеют относительный характер, так как никогда все члены собрания не принимали одинакового участия в его работах. Так, Давид, который после термидорианской реакции был окружен атмосферой холодности и подвергался нападкам, очень нерегулярно присутствовал на заседаниях. Как правило, он отсутствовал, за исключением дней школьных конкурсов и академических выборов. В 1806 г., в качестве вице-президента, ему предпочли Пажу, и никогда ему не оказывали честь избрания в состав бюро; враждебность четвертого класса по отношению к нему доходила до вопиющей несправедливости и проявлялась в самых различных случаях, при которых ему предоставлялась возможность выносить свое суждение о произведениях Давида. Зато Венсен был, видимо, наиболее влиятельным членом. По протоколам заседаний мы видим, что он участвовал почти по всех комиссиях, очень часто являясь их

председателем или докладчиком. Президент класса литературы и искусства в 1 семестре X г., он стал также первым президентом четвертого класса с 19 жерминаля XI г. до вандемьера XII г.; в 1808 г. 15 голосами из числа 21 он был избран в вице-президенты; после отставки Бервика он был избран в президенты с 19 ноября 1808 г. по 31 декабря 1809 г. Понятно, что сторонник Давида мог называть четвертый класс Института академией Венсена. После Венсена часто подписывался в протоколах в качестве председателя комиссий или докладчика Дюфурни. За ним следуют Пейр и Муатт, а за последними — Менажо, который делал довольно много сообщений, в особенности по поводу римских пенсионеров; далее — Реньо, Эртье, Бервик, великий авторитет в области гравюры, неограниченный арбитр конкурсов на большую премию по гравюре. Персье, избранный 16 февраля 1812 г., быстро достиг значительного влияния, по крайней мере равного Дюфурни в работах класса и преобладающего — в секции архитектуры. Если верить анонимному памфлету, Персье, злоупотребляя равнодушием или слабостью своих коллег, по своему усмотрению распоряжался большой премией по архитектуре в пользу своих учеников.

Наряду с художниками — членами класса, надо назвать также тех, кто оставил художественную практику или никогда не занимался ею: Денон, Висконти; Ле Бретон, Катрмер де Кэнси. Денон, погруженный в свою деятельность директора музеев, не принимал активного участия в работах своих коллег. Но его высокое административное положение обеспечивало ему большой авторитет: так, он был первым вице-президентом и вторым президентом четвертого класса. Зато Висконти усердно посещал заседания, часто бывал членом и докладчиком в различных комиссиях и являлся официально признанным в собрании авторитетом по всем вопросам археологического характера. Ле Бретон, на обязанности которого лежало выступать от имени класса, формулировать его идеи и желания, вкладывал в их изложение тенденции, соответствующие его собственным взглядам. Впрочем, коллеги относились к нему хорошо, и в XI г. он был избран 18 голосами из 27. Катрмер де Кэнси был членом третьего класса. Но его слава писателя по вопросам эстетики давала ему, в известных случаях, доступ в четвертый класс, который в 1810 г. единогласно избрал де Кэнси в комиссию по составлению словаря изящных искусств. Эрудиция, ум, литературные достоинства изложения обеспечивали де Кэнси большое влияние.

Эстетические взгляды только что перечисленных лиц рассматриваются нами в других местах этой книги. Нам остается указать лишь на их официальные выступления, как членов Института, а также на решения, внущенные ими четвертому классу, причем обе эти формы их деятельности на академической почве носили торжественный и, так сказать, законодательный характер. Скажем сразу же, что принципиальные декларации класса искусств заключают в себе элементы различных и противоположных эстетических систем.

По вопросам архитектуры мы встречаем суждения, вдохновленные классицистически-антизирующей теорией. Так, комиссия, которой было поручено рассмотрение проектов сооружения Храма Славы в Париже на месте нынешней ц. Мадлен, высказывает положение, что лучшей архитектурной формой является ни «прекрасного античного храма», и осуждает a priori архитектуру куполов. В VI г. программа конкурса на большую премию по архитектуре призывает учеников «приблизиться как можно больше к образцам, которые дают нам памятники, возведенные в Греции и Италии в счастливые для искусства времена».

В IV г. класс санкционировал доклад, требующий, чтобы были произведены новые обмеры античных развалин, чтобы их нанесли «для сравнения на большую шкалу» и, главное, чтобы «ордерам была возвращена их первоначальная чистота». Точно так же класс поддерживает мнение, согласно которому надлежит презирать украшения и искать красоту архитектуры лишь в выборе и относительном расположении масс. Он осуждает, наконец, металлические конструкции, объявляет «недопустимым» проект сооружения колонны на железном каркасе и скептически отзыается о прочности металлических мостов.

С другой стороны, четвертый класс Института заявляет о достоинствах архитектуры французского ренессанса в обращенном к Директории протесте против проекта разрушения дворца Фонтенбло (фруктидор VI г.) и в докладе бессменного секретаря в 1808 г. Программа конкурса на «кафедральную церковь» намечает сооружение башен, предоставляя конкурентам «свободу поместить их впереди или позади, связать их с массою здания или поставить отдельно...», и допускает увенчание постройки куполом.

В другом случае четвертый класс присоединился к похвалам десятигодичного жюри по адресу «Счастливого нововведения», включившего в декорацию арки Карусель мотивы воинских доспехов императорской армии.

Та же противоречивость нашла свое выражение в отношении живописи. С одной стороны, класс как будто присоединяется к идеалистическому тезису: так, он запрещает жанр и высказывает в пользу мифологического сюжета и древней истории; он упрекает пенсионеров Римской академии в том, что они прислали произведения «недостаточно классические», и призывает их вкладывать в свои работы все то «возвышенное, благородное, идеальное, чего требует историческая живопись»; он восхваляет «героический костюм и идеальную наготу»; он утверждает превосходство разума над вдохновением, необходимость «теории»; он предлагает изучать произведения античного искусства и даже подражать им, в том числе и греческой базовой живописи, а также живописи римской школы; наконец, провозглашая Рим «столицей искусств», где «должны развиваться те из молодых художников, у которых есть способности», он призывает министра немедленно отправлять в Рим достигших успеха лауреатов конкурса на большую премию, прося «освободить их от влияния привычек, свойственных мастерским художников и парижской среде».

С другой стороны, встречаются случаи, когда класс возражает против «идеалистической системы»: так, он требует, чтобы произведения искусства отмечались вдохновением и оригинальностью, и превозносит достоинства экспрессии, силу и темперамент в исполнении; он отвергает абсолютное разделение живописи на «историческую» и «жанровую»; он считается с интересным сюжетом, мыслью, заключенной в произведении; он присоединяется к протестам Вьена против злоупотребления идеальными и античными мотивами и к его призыву подражать природе; он награждает Эмерика Давида, поддерживающего этот тезис, Амори Дюволя, который осуждает аллегорию, Леклера Дюлюи, который отвергает античные сюжеты, идеалистическую схему и превозносит передачу чувства, светотень и колорит; он восторгается правдивостью передачи, исторической правдивостью, поисками местного колорита; он отвергает введение нагих фигур в исторические сюжеты, когда ото «противоречит смыслу»; в изображении торжественных событий он

он предпочитает «героическому стилю» костюм современности; в то же время, возвращая права гражданства проблемам исполнения, презираемым идеалистами, он критикует сухость рисунка, жесткость контуров, резкий свет и черные тени, разделенные отчетливыми границами; он поощряет поиски эффекта и заботу о цвете, осуждает «бледные», «монотонные» и «однообразные» тона и высказывается в пользу «правдивого», «богатого оттенками», «яркого и разнообразного» колорита, исполнения, насыщенного умом и чувством, широкой и сочной живописи. Наконец, он признает художественную одаренность французов и достоинства произведений, порожденных своеобразием французского гения, в частности скульптуру французского ренессанса.

Таким образом, влияние, которым располагал четвертый класс Института, не было направлено к исключительной поддержке той или иной из соперничающих эстетических теорий. Следует приписать эту противоречивость точек зрения присутствию в Институте художников, которые не следовали за Давидом в его утрировке тенденций Вьена и которые не стремились стать целиком римлянами или греками. Таковы Венсен, Реньо, Менажо, которые принимали деятельное участие в работах и имели возможность провести свою точку зрения без столкновений с Давидом, державшимся в стороне. Тем не менее, в целом класс склонялся скорее в пользу теории «идеального» и античности, чем к реализму и современности.

В этом отношении, хотя и следует учитывать личную зависть и интриги враждующих групп, голосование при выборах в Институт дает ценнейшие сведения для характеристики тенденций четвертого класса и его отдельных секций. Вот подробности, которые удалось извлечь из протоколов заседаний.

По разделу живописи первое освободившееся место члена Института было местом Вьена в 1809 г.

Секция живописи (Давид, ван Спендонк, Венсен, Реньо, Тонэ) выдвинула список кандидатов, довольно далеких от классицизма, расположенных в следующем порядке: Прюдон, Гро, Жироде, Менажо, Жерар. Класс добавил (в алфавитном порядке): Бертельми, Готеро, Герена, Лагренэ Младшего, Лебарбье Старшего, Лемонье, Летьера, Менье, Пейрона, Робена, Тейассона. При окончательном голосовании, после первого тура, оставшегося без результата, голоса распределились следующим образом: Менажо — 13 голосов, Жерар — 10, Бертельми — 2. В 1812 г. предстояло заменить живописцем умершего актера Монвейн. В списке секции фигурировали Жерар, Жироде, Гро, Герен, Ирюдон (в алфавитном порядке); класс увеличил его именами Лагренэ-отца, Лебарбье Старшего, Менье, Нейрона, Тевенена, Верне; на выборах Жерар получил 25 голосов, Жироде — 2, Гро — 1. В 1815 г. нужно было пополнить число членов секции живописи до количества, установленного декретом 25 апреля 1815 г. Для первого из вновь созданных мест секция предложила Жироде, Гро, Герена, Менье, Берне, Прюдона; класс, кроме того, назвал Лемонье, Серанжели, Тевенена Бидо, Робер-Лефевра, Валенсьена, Ванлоо (Цезаря), ван Даэля; избран был Жироде абсолютным большинством. На первое и второе места секция выдвинула Гро, Герена, Прюдона, Менье, Берне, Бидо; дополнительный список класса был тот же, что предыдущий, дополненный только Демарном. Избраны были Гро и Герен. Наконец, на два последних места списка секции предложил Прюдона, Менье, Верно, Бидо, Серанжели, Демарна; избраны были Верпе и Менье. Следует отметить настойчивость, с которой секция живописи старалась поддержать кандидатуру Прюдона, столь отличавшегося по стилю от своих избирателей, и не меньшее упорство класса, который его каждый раз отвергал. Такое же наблюдение относится и к избранию Гро, который, однако, оказался счастливее Прюдона, хотя и являлся также единственным представителем своего жанра. Таким образом, проявилось некоторое стремление к либерализму. Секция скульптуры имела случай производить выборы лишь четыре раза. Первый раз, в 1805 г., надлежало избрать преемника Жюльену. Секция предложила Жиро, Шоде, Лемо, Бридана-отца, Гуа-отца, Картелье; класс добавил Буашо, Леконта, Массона, Фуку, Моно, Блеза. При окончательном голосовании большинство в 15 голосов получило Шоде против 9, поданных за Лемо, и при одном воздержавшемся. В 1809 г., при замещении освободившегося места Пажу, секция выдвинула Гуа-отца, Леконта, Лемо, Картелье, Буашо, к которому класс добавил Рамей, Стуфа, Фуку, Делетра, Клодиона. На выборах Лемо получил 14 голосов, Картелье — 5, Гуа-отец — 3, Леконт — 2, Делетр — 1 голос. В 1810 г., когда освободилось место Шоде, секция предложила в

в качестве кандидатов Картелье, Леконта, Гуа, Рамей, Клодиона; класс добавил Делетра, Стуфа, Эсмерсье, Фуку, Буашо и распределил свои голоса следующим образом: Картелье — 13 голосов, Леконт — 6, Делетр — 2, Гуа — 1, Рамей — 1. Наконец, менее чем через месяц пришлось замещать Муатта, и секция предложила Леконта, Гуа-отца, Рамей, Клодиона; список класса был расширен путем включения Делетра, Дюмона, Фуку, Стуфа, Буашо, Бридана, а выборы дали 14 голосов Леконту, 10 — Рамей, 1 — Гуа-отцу, 1 — Клодиону.

Выборы архитекторов представляют следующую картину. В VII г., при замещении Девейи, Институт в целом принимал участие в выборах, которые дали следующие результаты: Шальгрен получил 147 голосов, Антуан — 111, Легран — 96. В том же году, по революционному календарю, когда освободилось место Булле, голоса разделились между Антуаном, получившим 162 голоса, Леграном — 150 и Ронделе — 126. В X г. происходили новые выборы, так как место Антуана освободилось; Эртье получил 213 голосов, Селерье — 144, Ронделе — 144. В 1811 г. при замещении Шальгрена секция предложила Персье, Фонтена, Ронделе, Селерье, Броньяра, Молино; класс добавил де Буржа, Дюрана, Пуайе, Руссо, Водуайе; при окончательном голосовании выбран был Персье большинством 24 голосов из 26. Месяцем позже освободилось место Раймона. Секция предложила Фонтена, Ронделе, Селерье, Броньяра, Молино; в дополнительный список класса вошли де Бурж, Дюран, Пуайе, Руссо; избран был единогласно Фонтен. В 1815 г. предстояло выбрать двоих, чтобы довести секцию архитектуры до размеров, установленных декретом о реорганизации четвертого класса. Для первого места секция составила список, в который вошли Ронделе, Бониар, Тцбо, Пуайе, Водуайе; класс добавил к ним следующие имена: Вьель, Дамем, Лабар, Молио, Барагю; избран был Ронделе. Для второго места секция поддерживала кандидатуры Бониара, Пуайе, Водуайе, Вьеля, Лабара. Класс дополнил список именами Дамема, Молио, Барагюэ, Бальтара, Дюрана; избран был Боннар.

В области гравюры класс имел только один случай дать свою оценку современным художникам: это было в 1806 г., когда умер Демарэ. На выборах Дювивье получил 14 голосов, Дро — 5, Дюпре Старший — 2, Галль Старший — 2, Андрийе — 1 и Гатто — 1.

Наконец, в 1815 г. предстояло образовать секцию истории и теории искусства. Первыми ее членами стали Денон и Висконти; они предложили для одного из двух остающихся мест Монже, Катрмера де Кенси, Эмерика Давида, Шорона, Лерна, Александра Ленуара; класс добавил к ним имена Кастейана и Ландана, и большинством голосов избран Кастейан. В список кандидатов на четвертое место входили Эмерик Давид, Шорон, Ленуар, Ландон, Понс; класс дополнил его именами Тибо и Денуайе; голосование закончилось в пользу Тибо.

Четвертый класс мог и при других обстоятельствах оказывать влияние на карьеру современных художников. Так, в числе его прерогатив было право представлять правительству кандидатов на профессорские кафедры в Школе изящных искусств и на место директора Французской академии в Риме. Преподавательский состав, назначенный в период Империи, включает восемь имен членов Института: Дюфурн, Гудон, Дежу, Реньо, Ролан, Муатт, ПТоде. Лемо и семь не принадлежащих к корпорации, по крайней мере официально: Ронделе, Бертелеми, Буазо, Дандрийон, Стуф. Жерч, Валенсьен. Что касается директората в Риме, то класс предложил в 1807 г. для замещения Сюве — Летьера, Тона, Лемонье; в 1815 г. для замещения Летьера — Тевенена, Пари, Венсена (который отклонил свою кандидатуру) и Герена.

Наконец, класс неоднократно получал официальное поручение высказать свое мнение о произведениях современного искусства и присудить за них награды. Помимо решений, вынесенных, в отдельных случаях, по поводу определенных произведений, было дано, по требованию правительства, два торжественных отзыва общего характера.

В 1808 г. Институт представил императору доклад под названием «Общая картина состояния наук, литературы и искусств с 1789 г.», составленный в каждой отдельной части секретарем соответствующего класса. Говоря о развитии искусства и достоинствах отдельных художников, доклад четвертого класса заявляет, что в 1808 г. живопись остается в том же положении, в каком она была в 1789 г., в скульптуре наблюдается прогресс, но архитектура находится в упадке. Художниками, удостоившимися наивысших похвал, из числа живописцев были Жерар, Горен, Изабэ, Менье, Прюдон, Тонэ, Гарнье, Бндо; затем Жироде, Гро, Валенсьен, Венсен, Реньо; Давид был

принесен в жертву — он едва упоминается. Из числа скульпторов высшую оценку получили Шоде и Муатт, затем Картелье. Положительные, но сдержанные оценки даны наиболее видным из числа второстепенных художников.

В 1810 г. Институт был призван произвести наиболее замечательное распределение премий той эпохи, так называемых Премий за десятилетие. Жюри было составлено из президентов и секретарей всех классов Института; для класса изящных искусств это были Венсен и Ле Бретон. Их заключения подвергались рассмотрению комиссией, в которой принимали участие Менако, Картелье, Иейр, Дювивье и Госсок; составление доклада было поручено Картелье.

В отношении Давида жюри проявило суровость, даже несправедливость, так как в критике его повсюду проглядывает враждебность. Комиссия, более справедливая, предложила классу произвести пересмотр этого приговора, по крайней мере частичный, так как, по ее мнению, доклад «мог бы уделять больше места похвалам, чем критике, принимая во внимание, что в отом прекрасном произведении («Сабинянки») совокупность достоинств, вызывающих восхищение, значительно преобладает над тем, что можно поставить ему в упрек». Класс поддержал это мнение всего 13 голосами из 23. Хвалебный, но смешанный с критикой отзыв, в особенности в докладе жюри, достался на долю Герена и Жерара; Жироде, Прюдон, Гро, Менье, Верно, Тевенен получили доказательства уважения со стороны жюри и в особенности комиссии, которая заявила о своем живейшем восхищении Прюдоном и Гро. Высокая оценка этих двух художников была утверждена классом 21 голосом в отношении Прюдона и 20 — в отношении Гро. Из числа скульпторов жюри и комиссия вручили пальму первенства Шоде и Лемо, в полном согласии с классом, который единогласно утвердил это решение. Затем идут — в порядке, установленном жюри, — Жюльен. Муатт, Ролан, Картелье, Дежу, Бузо. Из архитекторов были награждены Персье и Фонтен, которых жюри и в особенности класс защищали от нападок критики, направленных против их произведения на площади Карусель. Почетные отзывы были вручены Шальгрену, Бомону и Селерье. Жюри, комиссия и класс единогласно присудили премию по гравюре Бервику и почетные отзывы Денуайе, Тардье, Жиарде, Бло, Морелю, Бессону, Одуэну. Премия за медальерное искусство была разделена между покойным Рамбер-Дюмаре и Галлем, а высший почетный отзыв вручен Андрие; премия по резным камням была присуждена Жеффруа.

В общем, присуждение премий и мотивировки решений свидетельствуют об относительном беспристрастии, так как наряду с несправедливостью по отношению к главе антиклизирующего классицизма наблюдается торжественное признание гениальности двух величайших тогдашних мастеров — художника-поэта и художника-колориста. Так подтверждается то, что мы говорили вначале о смешанном, даже противоречивом характере позиции, занимаемой в художественной жизни четвертым классом французского Института.

## ГЛАВА II. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПЕДАГОГИКА

### Художественное преподавание

Наследие XVIII в. — Новые порядки в преподавании. — Центральные школы. — Свободное преподавание. — Национальная школа изящных искусств в Париже. — Французская академия в Риме.

Для создания своей художественной культуры Франция при старом режиме располагала лишь высшим художественным образованием, которое можно было получить в Париже с 1648 г. в Королевской академии живописи и скульптуры и с 1671 г. — в Школе архитектуры; в провинции — в аналогичных «академических школах»; наконец, с 1666 г. во Французской академии в Риме.

В XVIII в. было положено основание среднему и специальному художественному образованию путем учреждения в больших городах народных бесплатных школ рисования, из числа которых одни были частными, другие муниципальными и одна — королевской. Но еще не была сделана попытка ввести начальное преподавание рисования в учебных заведениях.

Педагогическая практика этих учреждений была, по-видимому, посредственной и рутинерской. В 1791 г. современник, которого не приходится подозревать в революционном вольнодумстве, утверждал, что академическое преподавание в Париже дает ничтожные результаты. Он упрекал профессоров за то, что они преподают по «новой и пассивной системе», заключающейся в том, что они ставят модель на целый месяц, больше присматривают за учениками, чем руководят ими, и ограничивают свою деятельность участием в обсуждении результатов конкурсов. В общем преподавание отставало от общего хода развития современной эстетики. Гак, Катрмер де Кенси упрекает Академию в том, что она пренебрегает этюдами с античных моделей.

Большинство провинциальных школ не обладало достаточными средствами, чтобы составить себе собрание античной скульптуры, и ученикам приходилось работать с живой модели, а главным образом копировать репродукции произведений итальянских или французских мастеров даже XVIII в. Некоторые, однако, например, школа в Дижоне, собирали коллекцию слепков или копии с наиболее знаменитых статуй. В Парижской школе больше всего поводов к критике давало обучение скульптуре, так как оно было подчинено изучению живописи и сводилось исключительно к компоновке и выполнению барельефов.

В середине XVIII в. явная неудовлетворительность академического обучения привела к созданию высшего художественного заведения, независимо от того преподавания, которое продолжали вести академики, более заботившиеся о почетных привилегиях, чем о своих профессорских обязанностях. В 1719 г. открылась «Королевская школа протежируемых учеников» — род преддверия к Французской академии в Риме, где шесть лауреатов больших премий работали под руководством художника «воспитателя» и проходили курс изящной словесности и истории. В 1775 г. эту школу упраздили в результате интриг завистливой Академии, но спустя два года она была снова восстановлена в сокращенных размерах, после чего прозябала до 1790 г. Тем не менее нельзя отрицать, что старый режим оставил новому в наследство принцип и образец специализированного художественного обучения, независимого от Академии.

Революция разрушила академии и цеха. Но старая система художественного образования фактически продолжала существовать, правда, неофициально и лишь временно. 13 1795 г. закон от 3 брюмера IV г. утвердил принцип специальных художественных школ. В то же время в созданных по этому закону центральных школах был введен курс рисования, который, по-видимому, велся с большой правильностью и усердно посещался. Заслуживает особого упоминания программа центральной школы общественных работ, содержавшая обширный курс архитектуры. Эти школы очень часто страдали от недостатка моделей. Напрасно взывали они к правительству, указывая на свое бедственное положение и прося его привести в исполнение свой проект снабжения их слепками. Впрочем, некоторые школы могли за свой счет приобрести гипсы и гравюры. Как легко можно себе представить, академические традиции сохранились в характере их преподавания, которое, видимо, избежало влияния давидовской доктрины.

Закон от 11 флореала X г., основной закон для народного образования, восстановил старый порядок художественного преподавания, с тем лишь исключением, что начальное обучение рисованию, введенное революцией, было им поддержано по крайней мере внешне; в программы лицеев, которыми были заменены центральные школы, входило обучение рисованию, правда, в меньших размерах.

Между тем учреждение центральных школ не уничтожило специальных художественных школ: одни, имевшие поддержку, продолжали вести преподавание, другие, после более или менее длинного периода закрытия, открылись вновь; наконец, несколько частных и общественных школ было вновь организовано. В Республиканском художественном лицее и в парижском Атенеуме велось преподавание анатомии, рисования, архитектуры, перспективы. Во время революции анатом Сюэ вел в одной из зал Лувра, отданной в его распоряжение, «курс анатомии для живописцев, сопровождаемый практическими занятиями на живой модели», во время которых он «сравнивал человека в движении с античной статуей и экорше». В то же время было отведено помещение и для изучения античных памятников. В термидоре IV г. в Естественно-историческом музее ван Спендонк приступил к ведению «курса иконографии или искусства изображать произведения природы», который посещался многочисленной публикой, в значительной части состоявшей из женщин. В периапе XI г. Фелиппо начал курс перспективы «для художников и любителей». В 1811 г. профессор рисования Дешевей устроил в предместье Сен-Мартен вечерние занятия «для рабочих», и класс изящных искусств Института дал о них министру внутренних дел положительный отзыв. Между тем бесплатная школа рисования продолжала давать 1 500 ученикам художественное образование с техническим уклоном: в курс обучения входили практическая геометрия, счет, обтесывание камней, перспектива, архитектура, измерение поверхностей, живопись (орнаментальная, изображение цветов и животных). Не были забыты и женщины; помимо различных «лицеев», организованных частными лицами для обучения молодых девиц «приятным искусствам», в Париже в 1803 г. существовала бесплатная школа рисования для молодых девиц. Основанная т-те Фрер де Монтизон, она вскоре получила государственную субсидию и приняла официальный характер. Наконец, не отставала и провинция. В качестве примера приведем Марсель. В 1796 г. при Лицее наук и искусств Генен основал «курс рисования», который весною следующего года получил официальный характер, в 1807 г. увеличился классом работы с живой моделью и в 1812 г.— классом архитектуры.

Академическое высшее образование, как мы говорили, пережило революцию «без каких-нибудь новшеств в его внутреннем распорядке». Но с установлением Консульства, когда была завершена переходная эпоха, начались изменения. Специализация художественного образования, намеченная еще в 1749 г., была окончательно осуществлена. Самостоятельное существование специальной Школы живописи и скульптуры и специальной Школы архитектуры было обеспечено, как была обеспечена самостоятельность и других больших официальных школ; их преподавательский персонал был включен в число государственных должностных лиц. Между тем четвертый класс Института, наследник художественных академий, стал, подобно им, «опекуном» высших школ, проверял работы учеников, обсуждал результаты конкурсов и принимал участие в вербовке профессоров, которых министр назначал лишь по представлению класса.

Изучение режима официальных художественных школ убеждает в том, что старая академическая традиция, как мы уже указывали, не изменилась со времен Кольбера. Поступление в школу сопровождалось вступительными испытаниями, происходившими два раза в год. Программа специальной Школы живописи и скульптуры заключала в себе рисование со слепков с античной скульптуры, рисование с живой модели, анатомию и перспективу. Занятия были ежедневные и длились по два часа. Курс анатомии велся зимой, перспективы — летом. Профессора менялись каждый месяц, с тем чтобы в каждый данный момент вели преподавание двое из них. В национальной школе архитектуры читался курс истории и теории архитектуры — один раз в неделю по часу, курс математики — два раза в неделю по два часа, наконец, курс стереотомии.

Соревнование поддерживалось темп же средствами, как и до Революции, т.е. ежемесячными медалями, ежегодными премиями и большой Римской премией. Каждый месяц лучший рисунок с модели или с античной скульптуры и лучший архитектурный проект по заданной программе

вознаграждался «поощрительной медалью». Раздача этих медалей происходила каждые три месяца, а каждые полгода происходил конкурс, посредством которого определялась качественная градация учеников школы. Каждый год ученики Школы живописи участвовали в конкурсе на «премию за экспрессию» (основанную Кайлюсом), в 100 ливров, и на «премию за полуфигуру» (основанную Ла Туром), в 300 ливров. Наконец, вся система соревнований увенчивалась конкурсом на Римскую премию, которая после перерыва в 1794, 1795, 1796 гг. была восстановлена Директорией и вновь выдавалась с вантоза V г. (1797). Если при старом режиме Римская премия выдавалась лишь за произведения живописи, скульптуры и архитектуры, то с XII г. она распространяется также и на гравюру на меди, на медальерное искусство и на резные камни. Премия давала право на пребывание во Французской академии в Риме, сначала в течение пяти лет, потом только в течение четырех, а также освобождение от воинской повинности. Вторая большая премия заключалась, начиная с XII г., в 600 франков и серебряной медали.

Мы помещаем в конце главы список лауреатов большой Римской премии и сюжетов их произведений. Теперь же постараемся наметить тенденции преподавания и направление, которое они старались придать развитию руководимых им талантов.

Прежде всего рассмотрим состав преподавательского персонала. В Школе архитектуры курс теории развития архитектуры последовательно вели Давид Леруа, умерший в XI г., и Дюфурни, первая лекция которого состоялась 48 фримера XI г.; окончательное назначение он получил 3 фруктидора XII г. Кафедру математики занимал до самой своей смерти (6 марта 1815 г.) Модюп, кафедру стереотомии Рье, до мая 1806 г., а затем Ронделе. Функции секретаря-архивариуса выполнял Водуайе — сначала добровольно и бесплатно, затем с 1807 г. — официально и с 1810 г. — за вознаграждение.

Школа живописи и скульптуры сохранила прежнюю организацию. В эпоху Революции и Империи главный штаб профессоров-ректоров состоял из Вьена (ум. 22 августа 1809 г.), Лагренэ Старшего (ум. 19 июня 1805 г.) Белля (ум. 27 декабря 1806 г.), Пажу (ум. 8 мая 1809 г.), Леконта — преемника Вьена, Гуа — преемника Лагренэ, Дежу — преемника Белля, Лагренэ Младшего — преемника Пажу. Ректором-адъюнктом был Башелье (ум. 13 апреля 1806 г.). Состав профессоров был следующий: Дуайен (ум. 5 июня 1806 г.), который не преподавал, Бридан-отец (ум. 28 апреля 1805 г.). Гуа, Лагренэ Младший, Мугон (ум. 10 декабря 1801 г.), Менажо, Жюльен (ум. 17 декабря 1804 г.), Брэне (ум. в марте 1792 г.). Дотрамо (ум. 4 июня 1796 г.), Беррюз (ум. 4 апреля 1797 г.) — все они исполняли свои обязанности, начиная с 1791 г.; Сюве, назначенный 31 марта 1792 г., которому арест во время террора, а затем пост директора Академии в Риме помешали посвятить много времени своим профессорским обязанностям Венсси (с 7 июля 1792 г.), Леконт (с 7 июля 1792 г.), Дежу (с 1801 г.), Гудон (с 24 января 1805 г.), Бертелеми (с 20 декабря 1805 г. по 1 марта 1811 г.), Реньо (профессор без вознаграждения с 21 декабря 1805 г., получивший звание 7 февраля 1807 г.), Буазо (с 21 декабря 1805 г.), Ролан (с 13 апреля 1809 г.). Муатт (с 18 сентября 1809 г. до своей смерти в 1810 г.), Шоде (с 1 февраля по 19 апреля 1810 г.), Лемо (с 8 сентября 1810 г.), Ступ (с 8 сентября 1810 г.), Жерар (с 5 апреля 1811 г.). Анатомию преподавал Стоэ; перспективу — сначала Демаши (ум. 16 сентября 1807 г.), затем — Ландрийон (с 13 октября 1807 г. до 11 мая 1812 г.), еще позже — Валенсьен (с 14 июля 1812 г.). Список профессоров-адъюнктов заключает имена художников, которые занимали различные вакантные кафедры с 1791 по 1815 г. Наконец, секретарями школы были Репу (ум. 13 мая 1805 г.) и Меримо (адъюнкт с 1801 г., утвержденный в звании с 2 декабря 1806 г.), секретарем-адъюнктом был Ландон (с 3 декабря 1811 г.).

Из всех профессоров Школы живописи и скульптуры наибольшим влиянием среди учеников пользовался Венсен благодаря своему дару слова, располагающему обращению, а также положению в Институте, которое обеспечивало ему решающий голос при обсуждении академических конкурсов. В секции архитектуры, но тем же причинам, пользовался аналогичным авторитетом Дюфурни; наконец, Бервик «неизменно предрешал исход конкурсов на большую премию по гравюре».

Вообще можно сказать, что академические традиции продолжали сохраняться, так как профессора в огромном большинстве являлись бывшими академиками. Ученикам постоянно приходилось работать над античными сюжетами. В эту сторону их направляло и участие в больших конкурсах. Изучение школьных работ, хранящихся в Школе изящных искусств, обнаруживает столкновение двух господствующих тенденций. Академические этюды обнаженного тела, представляемые на трехмесячные конкурсы, обычно жестки, сухи, иногда даже исполнены свинцовым карандашом; между тем некоторые, получившие премию, исполнены тушью, сангиной; их фактура мягче, в них угадываются интерес к светотени и стремление к выразительности. То же относится и к «торсам», этюдам и композициям для конкурсов на большую премию. Скульпторы кажутся лишенными чувства и неспособными передать живую человеческую фигуру. Живописцы дают повод к подобной же критике; их колорит тусклый, тени землистого оттенка. С трудом можно сделать исключение для небольшого числа учеников, как, например, Гранже, Панье, Давид д'Анжер.

Между тем в 1805 г. в системе преподавания скульптуры было произведено важное изменение. Четвертый класс Института постановил, что, начиная с 1806 г., на конкурс должна представляться «круглофигурная скульптура, в метр высотой, или барельеф, с добавлением, кроме того, головы, исполненной в виде круглой скульптуры». В этом видели средство заставить учеников «изучать искусство в более широком масштабе, больше приближаться к природе».

Преподавание архитектуры было предметом самой резкой критики. «Практикующееся теперь преподавание этого искусства, — писал один художник, — сводится к упражнению в рисовании и к знакомству с внешним оформлением зданий. Если и ведутся курсы, выходящие за эти пределы, то они ограничиваются добавлением сведений из истории искусства или же проповедуют новые системы, совершенно чуждые принципам древних». Эти упреки представляются обоснованными; в то время, так же как и в наши дни, в преподавании архитектуры отводилось слишком много места совершенствованию в рисовании и изучению истории архитектуры. Кроме того, обычай вынесения решений по архитектурным конкурсам всем четвертым классом в целом поощрял склонность конкурентов заботиться не столько о технических достоинствах своих проектов, сколько об их декоративности или даже о красоте рисунка — единственных качествах, которые только и могли произвести впечатление на живописцев, скульпторов, граверов и музыкантов, т.е. на огромное большинство членов жюри.

Что касается эстетических основ преподавания, то программы курсов позволяют нам дать о них относительно точное представление. Курс Давида Леруа включал два предмета: архитектуру кораблей и гражданскую архитектуру древних, т.е. «историю архитектуры и рассматриваемую в историческом разрезе теорию различных ответвлений этого искусства, историю ордеров, зданий, возведенных древними народами, и произведений Витрувия, Иалладно, Скамоцци и Виньолы». Профессор «обстоятельно проходит дорический стиль, которым он долго восхищался в Греции, который афиняне часто применяли в те века, когда они считали за честь быть свободным пародом, и который, невидимому, особенно подходит к имеющимся у нас материалам». Дюфурни продолжал эту традицию, включив в свою программу: «1. Разбор древних и новых авторов, писавших по вопросам архитектуры. 2. Лекции о памятниках, виденных профессором в Сицилии. 3. Занятия на слепках с античных орнаментов, собранных профессором». И тот и другой направляли усилия учеников на усвоение античного канона. Оригинальность их преподавания состояла в том, что они избрали своим образцом уже не римский стиль, а греческий, в частности дорический.

Революционное правительство полностью поддержало принцип итальянизации лучших французских художников и придало ему официальный характер: оно ограничилось изменениями в области административной организации Французской академии в Риме. 26 ноября 1792 г. Ромм от имени Комитета народного образования потребовал уничтожения поста директора и реформы школьного режима на основе «принципов равенства и свободы». Школа была поставлена под надзор представителя Франции в Риме, и декретом от 1 июля 1793 г. ученикам было определено годовое содержание в 2400 франков. Впрочем, этот акт, обладая лишь чисто принципиальным значением, играл второстепенную роль, поскольку вторая революционная волна фактически уничтожила Академию, заставив учеников бежать из города. Между тем существование Академии было утверждено законом от 3 брюмера IV г. (25 октября 1795 г.) и дополнено законом 15

жерминаля IV г., который поручил художественным секциям Института намечать будущих пенсионеров. Но эти законодательные акты могли иметь лишь чисто теоретическое значение, и проведение их в жизнь было надолго задержано политическими событиями. Между тем существовал совершенно готовый административный аппарат, существовал находившийся не у дел директор Сюве, которого выдвинула в 1792 г. умирающая Академия для замены вышедшего в отставку Менажо и которого утвердило в должности правительство Директории. В вандемьере X г. (октябре 1801 г.), когда в Италии был восстановлен мир, а во Франции организовано новое правительство, Сюве мог выехать по месту назначения и заняться подготовлением к лету 1802 г. помещения для «пенсионеров». Эти последние до сих пор носили лишь звание, не имея возможности воспользоваться его преимуществами, и работали над произведениями, ежегодная выставка которых устраивалась в течение фримера и Лувре в галерее Аполлона.

Но и после того, как учреждение было восстановлено, различные препятствия не давали ему возможности правильно функционировать. Надо было расплатиться со старыми долгами. Школа была наполнена художниками, премированными с V г. — со времени восстановления больших премий. И г. (1803) пришлось признать, что до тех пор, пока места не освободятся, посыпать в Рим пенсионеров можно только раз в два года. Вследствие итого награжденные большими премиями в XI и XIII гг. и лишенные поездки в Рим получили в виде компенсации вознаграждение в 1 000 франков. В 1806 г. была восстановлена ежегодная отправка лауреатов в Рим. В 1810 г. отправка лауреатов была вновь приостановлена. Годовой расход Академии в Риме, не превышавший до революции 4000 ливров, достиг при новой администрации 80 000 франков на 15 учеников — живописцев, скульпторов, архитекторов. До 1810 г. государственная субсидия не превышала 66000 франков и только с этого года была доведена до 100000. Однако она выплачивалась настолько нерегулярно, что, например, в XI и XIII гг. она вовсе не была выдана. В течение своего директорства Сюве неустанно боролся с финансовыми трудностями, и, несмотря на поддержку, которую оказывал ему кардинал Феш, ему пришлось истратить на школу свое собственное состояние. В 1810 г.

© Франсуа Бенуа Искусство Франции в эпоху Революции и Первой Империи  
дефицит бюджета Академии привел министра внутренних дел к решению, что в этом году победители на конкурсе получат только медали и что впредь лауреаты будут отправляться в Рим лишь спустя год после присуждения премии. Четвертый класс Института добился компромисса, заключавшегося в том, что пенсионерство начиналось сразу после присуждения премии, но продолжалось вместо пяти — четыре года.

Нельзя сказать, чтобы ученики проявляли большой энтузиазм к поездке в Рим. Директор Академии и класс искусств неоднократно жалуются на то, что «пенсионеры, невидимому, проявляют равнодушие к возможности поехать в Рим, чтобы воспользоваться там благодеяниями правительства». В Риме было еще хуже: прибытие учеников, вместо того чтобы положить конец неприятностям директора, готовило ему ряд новых огорчений. Революция пошатнула прежние традиции подчинения и уважения. 13 1790 г. Менажо мотивировал свою просьбу об отставке следующим образом: «Дух свободы и равенства, распространяющийся повсюду, делает мое место непохожим па то, чем оно было раньше, в те времена, когда молодые люди не считали себя равными своему директору... Я не хочу быть на побегушках у двенадцати молодых людей...» В 1807 г. кардинал Фет пошел еще дальше этих протестов: «Ученики смотрят на директора, как на заведующего их хозяйством... Это является источником неповиновения, небрежности в исполнении правил... Молодые люди смотрят на Академию, как на гостиницу, где они чувствуют себя вполне независимыми».

В этом отношении управление Сюве было плохим. Его заведование материальной стороной делает ему несомненно величайшую честь: он договорился об обмене палаццо Манчини, неудобного и разрушенного, на виллу Медичи на Пинчио; менее чем в два года он создал в новом помещении хорошую библиотеку, коллекцию из 250 античных статуй, торсов и голов, не считая многочисленных барельефов, серию манекенов для обучения учеников драпированию фигуры и т.д. — все это при недостаточных финансовых ресурсах. Но с точки зрения педагогического руководства его директорство было лишь длинной и тягостной борьбой недисциплинированностью пенсионеров, борьбой, которая окончилась его поражением и явилась причиной его смерти, если верить кардиналу Фету, утверждавшему, что апоплексический удар, от которого умер Сюве, был вызван

дерзкой выходкой одного ученика. К этому времени (февраль 1807 г.) анархия в Академии достигла такой степени, что кардинал Фета предлагал министру внутренних дел доверить управление Академией более энергичному администратору, «начальнику путей сообщения или военно-инженерного корпуса». Министр рассудительно ответил, что можно быть одновременно хорошим администратором и превосходным живописцем, и назначил директором Летьера, который исполнял эту должность до 1815 г. Он застал школу на пути к полному разложению; но анергией и трудолюбием, мягким и приятным обращением он добился власти над учениками и водворил порядок. С другой стороны, Летьер обладал двойным преимуществом, заключавшимся в том, что он не принадлежал ни к какой художественной партии и отличался темпераментом истинного художника. Он показал ученикам хороший пример, и, быть может, не без его участия совершилась эволюция молодежи, покидавшей ультраклассические пути.

Кроме того, Академия находилась под высоким наблюдением четвертого класса Института. Он ежегодно получал от директора подробный отчет о ходе занятий, иллюстрированный работами учеников, которые они должны были присыпать в Париж. Наконец, класс искусств фиксировал и учебную программу, которую мы сейчас рассмотрим.

С 1803 по 1810 г. порядок занятий и «соревнований» был следующий. Четвертый класс предлагал живописцам и скульпторам пять видов упражнений: «этюды с живой обнаженной модели: копирование античных статуй; изучение драпировок; занятия в библиотеке; зарисовки и этюды по время путешествия». Живую модель ставили на два часа по утрам в течение лета и по вечерам зимою. Живописцы должны были сделать в течение первого года фигуру в натуральную величину с живой модели; в течение второго — четыре нагие фигуры с натуры и две с античных статуй; в третьем году — эскиз фигурной композиции, в четвертом — копию с картины великого мастера; в пятом — оригинальную композицию. Скульпторы должны были представлять за три первых года, по своему выбору, барельеф с натуры и в натуральную величину и голову круглой скульптуры или статую в половину натуральной величины; в четвертом году — копию с античной статуи; в пятом — статую по собственному замыслу. Программа архитекторов заключала в себе на первые три года — четыре чертежа деталей с копий античных памятников; на четвертый год — чертежи-обмеры античного памятника в том виде, в каком он находился, проект реставрации памятника, «в сопровождении записки исторического и объяснительного характера», которая излагает и критикует взгляды авторов, писавших об этом памятнике, указывает эпоху его сооружения, содержит указания для раскопок и т.д.; на пятый год — собственный проект здания, применимый во Франции: в течение третьего года совершалось путешествие по Италии.

В 1811 г. уменьшение срока пребывания в Италии до четырех лет поставило класс искусств перед необходимостью составить новый регламент. С этих пор художники должны были в течение трех первых лет делать ежегодно по одному живописному этюду с нагой фигуры в натуральную величину и, кроме того, эскизы фигурной композиции; сверх того, в положенные для этого часы делать в школе рисунки с моделями; в третьем году сделать копию с картины великого мастера; в четвертом — написать самостоятельную картину. Программа скульпторов сохранялась с тем лишь изменением, что копирование античных статуй начиналось с первого года. Работа архитекторов в течение первых двух лет должна была заключаться в «тщательной зарисовке и обмерах античных и наиболее прекрасных из новых зданий»; в течение третьего года — в реставрации памятника с комментариями и пр.; в четвертом году они должны были представить проект сооружения общественного характера, но собственному выбору, «соответствующего французским условиям». Граверы по меди обязаны были каждый год делать рисунки с живой модели и копировать мастеров, а со второго года начинать гравирование доски, поступавшей в собственность государства. Медальеры были обязаны в течение двух первых лет рисовать и лепить «в нумизматическом стиле» с живой модели; в третьем году дать медаль на сюжет, предложенный классом искусств. Для резчиков по камню расписание было аналогичным. Все должны были присыпать работы не позднее 1 сентября каждого года. Это было исполнимо в отношении живописи и архитектуры, но вследствие блокады с моря перевозка скульптуры каждый раз оказывалась невозможной.

Следует заметить, что для живописцев и скульпторов руководители Академии выдвигали в качестве существенного обязательства копирование старых мастеров. Эти тенденции особенно ясно проявляются в изменениях, внесенных в регламент скульпторов в 1811 г. Собственно, они сокращали самостоятельную работу и направляли художников на копирование античности с первого года. Приходится изумляться атому мероприятия, которое было лишено всякою смысла в связи с перенесением во Францию многочисленных шедевров древнего и нового искусств. Именно это имел в виду Тевенен, который писал по поводу параграфа, касающегося копий: «Этот пункт был уместен, когда Франции, обладавшей небольшим количеством картин, приходилось стараться добывать хорошие копии с хороших произведений, которые тогда во множестве находились в Риме, но не могли быть вывезены в силу законов страны и правил наследования в семьях. Теперь же, несмотря на наши потери, мы обладаем одной из богатейших коллекций Европы. Мы теперь нуждаемся не в копиях, а на хороших оригиналах». Нельзя выразиться яснее.

Относительно программы архитекторов можно сделать аналогичные замечания, так как в ней заметна тенденция превратить архитекторов в археологов. Нужно ли для того, чтобы воспитать хорошего и даже крупного художника, заставлять его писать «исторические и объяснительные» записи. С другой стороны, зачем приковывать внимание людей, которым предстоит строить под небом Франции, к одному лишь античному искусству? Здесь — методический недочет, близкий к нелогичности. Правда, в atom отношении Институт только развивал заблуждения Академии, возникшие при самом ее основании и еще более укрепленные и усугубленные в конце XVIII в. регламентом, предложенным архитектором Пейром в 1778 г. и санкционированным маркизом д'Анживелье в 1787 г. Равным образом следует признать, что новый план занятий, в особенности же в редакции 1811 г., вносил известные исправления в эту стеснительную систему художественного образования. Регламент 1787 г. оставлял за Академией право указывать ученику памятник для составления проекта его реставрации и ограничивал выбор списком 179 зданий, в то время как регламент 1803 и 1811 гг. предоставлял свободный выбор самому художнику. Отметим также, что уже в 1803 г. регламент посвящает последний год созданию проекта здания, «отвечающего французским условиям», и что с 1811 г. он вводит в число рекомендуемых образцов «наиболее прекрасные новые здания». На наш взгляд, часть этого последнего нововведения следует приписать Персье и Фонтену, которые были избраны как раз вовремя (16 февраля и 9 марта 1811 г.), для того чтобы успеть принять участие в составлении регламента 28 сентября 1811 г.

Не приходится сомневаться в том, что пенсионеры, жертвой которых стал Сюве, но всегда представляли собой образец прилежания и послушания. Действительно, они неоднократно давали своему директору повод к жалобам, а четвертому классу, их законному опекуну, основание выражать неудовольствие. Лауреаты-живописцы, как мы скоро увидим, как будто проявляли склонность усвоить архаический стиль, который проповедовала в те времена группа «примитивистов»; это вызывало со стороны четвертого класса суровые упреки. «Со своей стороны и пенсионеры — граверы на меди, — писал в 1808 г. Летьер, — не оценивают, как мне кажется, тех преимуществ, которые они могли бы извлечь из своего пребывания в Риме. Рисование с античных памятников, с произведениями великих мастеров, с натуры должно было бы главным образом занимать их. Несмотря на то, что я употребил все средства убеждения, какие только мог, я с трудом получил от них два рисунка, указанные в прилагаемом списке и являющиеся, собственно, не более чем этюдами».

Эти архитекторы доставили Институту полное удовлетворение; по крайней мере в отношении археологических работ четвертый класс мог объявить, что большинство «делает больше, чем им предписывает долг» и что класс может лишь «расточать похвалы их усердию и талантам».

### ГЛАВА III. ВЫСТАВКИ, КОНКУРСЫ, НАГРАДЫ

Отмена академических привилегий. — Официальный характер Салона. — Сроки открытия и продолжительность. — Посещаемость. — Помещение. — Конкурсы и награды. — Поощрительные премии. — Десятигодичные премии.

Выставки произведений живущих художников были введены еще старым режимом.

Предусмотренные в 1648 и 1663 гг. основными уставами Королевской академии живописи и скульптуры, фактически они были введены с 1673 г. и происходили ежегодно до 1745 г., а с тех пор — раз в два года, составляя одну из принадлежностей парижской жизни XVIII в. Революция сохранила их принцип, но изменила их характер и применение.

Первое, чреватое последствиями, нововведение состояло в том, что Салон из выставки, устраивавшейся замкнутой корпорацией, был превращен в открытую для всех международную выставку живущих художников. 21 августа 1791 г. Учредительное собрание, «исходя из того, что в силу объявленной конституции ни для какой части нации или отдельного лица не может быть никаких привилегий и исключений из прав, общих для всех французов, и не существует более ни цехов, ни корпораций...», постановило, что «всем французским или иностранным художникам, состоят ли они членами Академии живописи и скульптуры или нет, одинаково разрешается выставлять свои произведения в отведенной для этой цели части Лувра».

Эта освободительная мера нашла противников, выставивших против нее обвинение в том, что она «слишком рано выводит на сцену учащихся молодых художников» и увеличивает число ложных талантов. Зато нашлись и горячие ее сторонники, которые ожидали от ее применения возрождения французского искусства. «До сих пор, — говорили они, — искусство находилось в плену;

Учредительное собрание разбило его цепи». «В Салоне 1791 г. впервые развернулось перед нашими глазами величественнейшее зрелище, равного которому мы не видели раньше; в атом смелом соединении всевозможных произведений искусства очертило новое озеро Франция найдет новые богатства». В действительности, и для художников и для искусства либерализм Учредительного собрания принес плодотворные и счастливые результаты. В самом деле, до сих пор организация Салона являлась ценнейшей привилегией академиков. Для художников, не принадлежавших к этой корпорации, отстранение от участия в выставках было почти тем же, чем был бы для писателей нечленов Академии запрет печатать в типографиях и продавать в книжных магазинах сноп труды. Конечно, существовали и другие выставки: выставка Академии св. Луки и выставка молодежи, которые устраивались в Париже ежегодно в дни праздника «тела господня» на площади Дофина и на Новом мосту. Но в общественном мнении они занимали невыгодное место, пользуясь репутацией невысоких по качеству. Кроме итого недостатка, выставка св.Луки обладала и том, который был свойственен ее академическому сопернику, — она также была корпоративной, т.е. включала работы одного только кружка лиц, входящих в ассоциацию. Таким образом, чтобы обеспечить своим произведениям право появиться перед публикой, художник должен был по крайней мере добиться звания «допущенного», т.е. получить от академического трибунала «dignus intrare» (признание достоинства, открывающего право на вход), т.е. миновать известный возраст и до известной степени разделять взгляды Академии. Революция, открыв Салон для всех художников и не ставя условием предварительный стаж в преддверье Академии, благоприятствовала не только расцвету новых талантов, но также выявлению и обсуждению новых взглядов. Правда, медаль имела и свою обратную сторону, и упразднение академической привилегии превратило Салон в подобие художественной ярмарки, где без конца возрастающий наплыв экспонатов заставлял художника, желавшего привлечь утомленное внимание зрителя, повышать тон и прибегать к преувеличенным эффектам.

Другим нововведением было изменение общественного лица Салона, который приобрел вполне официальный характер. Академический Салон зависел от королевской администрации, как и сама Академия. Заглавие каталогов было «Объяснение картин, которые выставлены согласно желанию его величества по распоряжению г-на... директора и главного распорядителя королевских сооружений». Но подчинение выставки правительству было чисто моральным, так же как и

подчинение Академии: король покровительствовал своей Академии и отводил ей помещение в своем дворце — Лувре, в остальном он предоставлял ей действовать по собственному усмотрению.

В эпоху Революции и Империи Салон, наравне с промышленными выставками, становится учреждением правительственный. Декрет от 21 августа 1791 г. поручил организацию и наблюдение за ним директору парижского департамента под общим надзором министра внутренних дел, который сохранял эту обязанность при всех революционных правительствах. Когда Центральный музей был окончательно устроен, в ведение его администрации перешло все, что касалось Салона.

В принципе, согласно декрету Учредительного собрания, экспонаты должны были приниматься в Салон без ограничений. Однако абсолютное устранение всех преград вызвало такой наплыв «мазни», такую перегрузку помещения, такой «хаос» для глаз и для ума, что художники сами взмолились о «предварительном отборе».

Начиная с VI г., допущение на выставку зависело от жюри, состоящего из 15 членов: 5 живописцев, 5 скульпторов и 5 архитекторов, назначенных правительством. Освобождены от проверки были только художники, премированные бывшей Академией, Национальной школой живописи и скульптуры или получившие поощрительные премии. Эта мера продолжала проводиться и в следующие годы. Но состав жюри все менее и менее зависел от художников; в VIII, IX и X гг. работы их оценивались отборочной комиссией, в которую входила администрация музея и 6 художников. В эпоху Империи жюри состояло из шести членов: директора музея, двух любителей искусства и трех художников. Его задачей являлся главным образом предварительный отбор; если исключить резко неприемлемые вещи, то, видимо, оно занималось больше вопросами сюжета, чем художественного качества, и отклоняло лишь те произведения, которые могли вызвать упреки политического или нравственного характера. В одном официальном докладе Ле Бретон заявляет, что отбор, «не будучи суровым, исключал, однако, вещи слишком резко выраженного низкого качества. Современники, со своей стороны, часто обвиняли жюри в «преступном снисхождении» и даже в «низком угодничестве». Помимо этих обвинений, самое число принятых на выставку произведений достаточно свидетельствует о чрезмерной благосклонности судей. В среднем число отвернутых вещей в каждом Салоне достигало приблизительно 40–60 при Директории и Консультстве и 400 — во времена Империи.

При старом режиме выставки Салона происходили раз в два года. Революция сначала следовала этому порядку, и выставки состоялись в 1791, 1793 и 1795 гг. Но в 1796 г. министерским приказом от 9 флореяля IV г. было установлено, что отныне Салон будет устраиваться ежегодно. «Для охвата деятельности, разливаемой французскими художниками, для прогресса и поощрения искусств, — говорил Бенезеш, — было бы явно недостаточно ограничить их, как это было до Революции, одной-единственной открытой для публики выставкой в два года. Размах теперь стал шире. На сцену выступило большее количество талантов, соревнование возрождается вместе с конкурсами, с организацией народного образования и поощрительных работ и т.п.». Не все разделяли взгляд ministra, в первую очередь не разделяли его сбывшие академики», проявляли неудовольствие и бойкотировали выставки. Тем не менее, за исключением перерыва в 1797 г., Салон продолжал быть ежегодным вплоть до 1802 г. Начиная с этого года, чтобы предоставить художникам больше времени, вернулись к старой системе, и в эпоху Империи выставки происходили раз в два года.

Салон, продолжительность которого колебалась от полутора до двух с половиной месяцев, в разные периоды открывался в различное время года. В 1791 г. он открылся 8 сентября; с 1793 по 1802 г. включительно он был открыт в термидоре или фруктидоре (июль—август или август—сентябрь); в эпоху Империи открытие выставки передвинулось на осень — сначала на сентябрь, затем на октябрь и даже ноябрь. Выбор сезона открытия вызывал большую и оживленную полемику, исходившую столь же из соображений коммерческого характера и интересов публики, сколько и интересов художников и искусства.

Правила доступа на выставку публики были очень либеральными; вход был бесплатным, и народ охотно этим пользовался, как об этом свидетельствует возмущение «порядочных людей», которые жаловались на то, что их «давили» в толпе и, еще хуже, что им приходится сталкиваться с «носильщиками» и «селецочницами». Существовало, однако, право привилегированного доступа на

выставку в известные дни и часы. Так, в 1791 г. избиратели парижского департамента были допущены на выставку до ее открытия. В эпоху Империи выдавали, хотя и очень скучо, «художнические билеты», по которым можно было посещать Салон от 8 до 10 часов. Наконец, для небольшого числа привилегированных лиц практиковались «приглашения на пятницу».

Все возрастающий наплыв участников выставок и экспонатов сделал в скором времени недостаточным старое выставочное помещение, Салон в собственном смысле, Salon Carré современного Лувра. С каждым годом современные художники все больше вторгались во владения мастеров прошлого. Из Салона их произведения распространялись в прилегающие помещения. Началось с вторжения в галерею Аполлона; полотна разместились по стенам, витрины с миниатюрами — в амбразурах окон, бюсты — на длинном столе вдоль зала. Дополнительная площадь для развесивания картин получалась путем установки у каждого простенка «грубых щитов», па которых развешивались картины. Затем для экспозиции картин были присоединены к выставке дна ближайших к Салону звена большой галереи, зал, выходящий в Салон, и ротонда, в которую упирается галерея Аполлона с северной стороны. На большой лестнице, площадка которой примыкает к ротонде, и в первом этаже, начиная с самого входа, размещалась скульптура. Как всегда, размещение произведений давало повод к интригам и вызывало неудовольствие, следы которого мы находим в некоторых художественно-критических брошюрах того времени. Несомненно, что в сутолоке Салона, при огромном количестве зрителей и экспонатов, место, занимаемое картиной, могло влиять на суждение публики и, главное, на решение жюри, призванного распределять награды.

Последнее изменение в организации Салона по сравнению со старым режимом заключалось в соединении момента соревнования с гласностью. До 1791 г. академики и «допущенные», выставляя свои произведения, не стремились ни к какой награде почетного или материального характера.

Королевское правительство давало значительные заказы видным художникам и с 1775 г. выделяло для этой цели ежегодно 100000 ливров. Но введение собственно наград, распределяемых в

качестве итогов Салона или специальных конкурсов, представляет собою революционное нововведение. Это нововведение, впрочем, встретило и некоторые возражения. Например, Катрмер де Кенси называл его «бессмысленным обезьянничанием методов воспитания и возбуждения соревнования, которые применяются в школах» он обвинял это мероприятие в том, что оно «переносит в общество, в среду сформировавшихся талантов мелочное честолюбие конкурсов, наград, медалей и призрачных успехов, вою эту систему, способную превратить мастеров в школы пики, а их произведения — в учебные упражнения». Тем не менее подавляющее большинство мнений было в пользу нововведения. Дружно признавали, что конкурсы «абсолютно необходимы для того, чтобы прервать дремоту, в которую погружены наши художники, и пробудить их творческий дух»; указывали, что эта система предоставляет художникам практическую возможность регулярно «появляться перед судом народа», а правительству и любителям помогает открывать истинные таланты. Наконец, согласно укоренившемуся в те времена обыкновению, не упускали случая сослаться на пример греков, «с которыми, — говорили, — мы имеем столько сходных черт», и указать на олимпийские состязания как основную причину процветания эллинского искусства. В действительности, новая система распределения наград оправдывалась упразднение Академии живописи и скульптуры и должна была заменить прежние звания академиков и «допущенных». С этих пор армия художников могла от временем и до времени открыто идти в сражение на завоевание почестей и богатства.

Учредительное собрание декретом от 17 сентября и 3 декабря 1791 г. постановило распределить 90000 ливров между авторами лучших произведений выставленных в 1791 г. На жюри из 40 членов, избранное самими художниками, была возложена обязанность распределить эту сумму, с тем, чтобы 6 премий в 70000 ливров были распределены за историческую живопись, скульптуру и архитектуру и 10 премий в 20000 ливров — за жанровую живопись и гравюру. Распределение происходило в феврале 1792 г.

Конвент еще расширил систему «государственных наград». В Салоне 1793 г. жюри, состоявшее из художников, выбрало известное число художественных произведений для приобретения их государством. В каталоге они были отмечены словами: «произведение, принадлежащее народу».

Следующий год был ознаменован большим конкурсом II и III гг. между живописцами, скульпторами и архитекторами. Постановления от 27 брюмера, 28 жерминаля, 5, 12, 43 и 28 флореяля II г., дополненные 9 и 14 фримера III г., призывали художников дать эскизы с изображением славных событий революционной эпохи и составить в ее честь проекты памятников. Победители соревнования должны были выполнять свои произведения за счет нации. Это событие было принято с энтузиазмом. «Объявлением конкурса, — писал Совет хранителей музея Комитету народного образования 25 прериля II г., — осуществлено страстное желание всех художников: они могут служить родине. Какой могучий толчок, чтобы воспламенить гений. Искусства будут охвачены свободным порывом. Как бы из недр вулкана, поражающего молниями тиранов, ринулись наперевес искусства, чтобы поспеть и сохранить для будущих поколений величественные дела свободного народа». Художники, в самом деле, с готовностью откликнулись на призыв и представили на конкурс: живописцы — 140 эскизов, скульпторы — 110 моделей, архитекторы — 150 проектов. Жюри, избранное конкурентами, назначило 108 премий на общую сумму в 442800 ливров, которые были распределены следующим образом: простые денежные поощрения были выданы в ассигнациях. Но премии, связанные с поручением автору новых работ, выплачивались с переводом на твердую валюту. Художникам, рвение которых увлекало их за пределы намеченных для них программ, выдавались даже прибавки. В данных политических и социальных условиях это было для многих художников спасением.

До 1801 г. во время каждого Салона избранное художниками жюри распределяло между участниками выставки поощрительные премии на общую сумму в 40000 франков, отпускаемую министром внутренних дел. Помимо самой премии, лауреаты для исполнения картины или статуи, предназначаемой государству, получали: живописцы — 3000 франков, скульпторы — еще большую сумму и сверх того мрамор. Кроме того, в VI и VII гг. Институту было поручено указать лучшие из выставленных произведений, чтобы торжественно объявить имена их авторов на Марсовом поле во время ближайшего праздника 1 вандемьера.

В X г. при Консульстве были уничтожены поощрительные премии; однако был сохранен самый принцип вознаграждения художников, заключавшийся с тех пор в приобретении художественных произведений государством и распределении поощрительных медалей и крестов Почетного легиона. В 1808 г. в списке лауреатов, объявленном в присутствии императора и двора, значилось четверо награжденных крестом Почетного легиона (один из них офицерским) и сорок пять — получивших поощрительные медали в 250, 500 и 1000 франков.

Наконец, и система торжественных конкурсов, введенных во II г., продолжала применяться до конца Империи. В 1799 г. декрет, датированный 10 нивоза VII г., объявил конкурс между всеми произведениями, выставленными в Салоне со времен «большого турнира» II г. Жюри, избранное самими конкурентами, распределило среди художников 63000, среди скульпторов — 20000, среди архитекторов — 10000 и среди граверов — 7000 франков. Лауреатам было поручено создать рисунки, картины и гравюры на тему «Убийство французских уполномоченных в Раштадте». В 1802 г. было организовано нечто вроде конкурса между экспонатами Салона этого года и предыдущего; комиссия, назначенная правительством, избрала три картины и три скульптуры для приобретения государством.

Все эти мероприятия были превзойдены, по крайней мере на бумаге, распределением десятигодичных премий. Декретом, изданным в Э-ла-Шапель 24 фруктидора XII г., Наполеон установил, что «каждые десять лет, в годовщину 18 брюмера, будет происходить распределение больших премий, которые он будет выдавать собственноручно» (ст.I); «что все, созданное наукой, литературой, искусством и т.д., появившееся в течение десятилетнего промежутка, не позже чем за год до распределения наград, будет участвовать в конкурсе па большую премию» (ст.II); что распределение премий будет происходить в первый раз 18 брюмера XVIII г. (9 ноября 1810 г.) и с этих пор каждые десять лет в тот же день. Окончательное постановление, во всех подробностях изложенное в декрете от 28 ноября 1809 г., предусматривало 35 больших премий; из них 19 — первого класса и 16 — второго. Пять больших премий первого класса были предназначены авторам: 1) лучшей исторической картины, 2) лучшей картины, изображающей событие, лестное для национального самосознания, 3) лучшей скульптуры на героический сюжет, 4) лучшей скульптуры

на тему из достопамятных событий французской истории, 5) лучшего архитектурного произведения. Три большие премии второго класса должны были вознаградить лучшую гравюру на меди, лучшую медаль и лучший образец резьба по камню. Суждение было поручено жюри, составленному из президента и бессменного секретаря каждого из классов Института. Каждый класс должен был, со своей стороны, дать «мотивированную критику произведений, которые вызвали одобрение или приблизились, по мнению жюри, к достойным премированию, а также тех, которые получили особо почетные отзывы».

Идея была хороша, но трудно осуществима на практике. Не говоря о том, что распределение современников по точно определенным рангам всегда является щекотливой задачей, в частном случае с десятигодичными премиями была допущена еще одна ошибка, что их присуждение было доверено замкнутому трибуналу, члены которого являлись одновременно и судьями и заинтересованными сторонами. Их решения не могли не вызвать резких протестов, обоснованность которых подтверждается несправедливостью, проявленной по отношению к «Сабинянкам» Давида. Какого бы ни держаться мнения о целесообразности выставок и конкурсов, нельзя отрицать, что с 1791 по 1814 г. художникам неоднократно предоставлялась возможность завоевать популярность своим произведениям и своему имени славу среди современников. Нельзя также оспаривать влияние этих двух конкурсов на художественную жизнь. Самым фактом вызова наиболее прославленных талантов на турнир, ставивший под вопрос установившейся репутации, они пробивали брешь в традициях и группировках по направлениям. Но наиболее гибельный удар нанесли они классической традиции и школе Давида, направляя художников на новые и современные сюжеты, т.е. отклоняя их и в отношении замысла и в отношении исполнения от принципов идеалистической системы. «Декрет о десятигодичных премиях», справедливо замечает Делеклюз, - нанес удар гегемонии таланта Давида и единству введенной им во Франции доктрины в вопросах искусства».

Каковы же будут выводы нашего исследования характера, направления и степени влиятельности различных сил, которые могли воздействовать на художественную деятельность эпохи Революции и Империи?

Мы констатировали существование двух противоположных концепций целой и средств искусства; одна из них обрекает архитектора на нелогичное повторение строительных приемов и архитектурных форм, чуждых нашему климату и нашим нравам, ставит перед живописцем и скульптором задачу схематического выражения абстрактной идеи «абсолютной» красоты, требует в принципе самостоятельных усилий на поприще метафизических спекуляций а на практике подражания античным образцам. Вторая из этих теорий придерживается определения красоты как понятия относительного, подчиняет архитектуру требованиям физической среды и призывает изобразительные искусства к заимствованиям из действительности, выбор которых диктуется стремлением способствовать развитию восприятий и чувств зрителя. Мы видели, что полемика возникшая в результате одинаково энергичного провозглашения каждой из этих систем, окончилась скорее в пользу второй или, по крайней мере, обеспечила ей прочные позиции для дальнейшего наступления.

Мы заметили, что создание музеев должно было укрепить влияние искусства прошлого, причем направлено оно было в пользу реалистических и колористических школ и увлечения средневековьем.

Мы показали, что новая публика, преображенная социальным и нравственным кризисом, должна была проявлять и в самом деле проявляла равнодушие и, скорее, отрицательное отношение к большому историческому искусству к античным сюжетам так же, как и к идеалистическому исполнению, и что вмешательство правительства в область искусств воздействовало в том же направлении.

Мы отметили, что класс Института не поддерживал определенным образом которую-либо из соперничающих теорий, но неоднократно высказывался и пользу второй.

Точно так же мы видели смешанный и неопределенный характер художественного преподавания, которое следовало классически-антизирующей концепции в отношении архитектуры, но в области изобразительных искусств если не держалось решительно теории, которую мы назвали либеральной антитезой, то, по крайней мере, сохраняло независимость отношению к ультраидеалистической системе. Наконец, мы отметили, что радикальные изменения, внесенные в организацию Салона, и введение художественных конкурсов содействовали усилию воздействия на искусство со стороны широкой публики и было направлено против духа старых художественных традиций.

Итак, мы можем утверждать, что ультраидеалистическая и антизирующая эстетика, резко оспариваемая значительным направлением, на теоретической почве не нашла опоры в обществе и в современных художественных учреждениях. Дав представление о том, каким воздействиям подвергались художники, мы постараемся определить, как они их восприняли.

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ХУДОЖНИКИ и ИХ ТВОРЕНИЯ

### ОТДЕЛ ПЕРВЫЙ. ХУДОЖНИКИ

Количество художников. — Их юридическое положение. — Вопрос о патенте. — Женщины-художницы. — Художники-иностранцы. — Материальное положение художников. — Их моральный и интеллектуальный уровень. — Их взаимоотношения между собой. — Их образ жизни. — Положение в обществе.

Слишком много художников! — вот крик отчаяния критики, встревоженной необычайной плодовитостью эпохи. В самом деле, цифры, которые мы узнаем из каталогов Салонов, носят угрожающий характер и растут из года в год.

Конечно, живопись имеет наибольшее количество приверженцев. Число участвующих в выставках живописцев поднимается с 166 в 1791 г. до 200 в 1796 г. и держится на этом уровне до 1804 г.; в этом году оно достигает цифры 250; превышает 300 в 1808 г., 400 — в 1810 г. и 430 — в 1812 г.; так как в эпоху Империи отвергнутых картин бывало в среднем около 400, следует увеличить эти цифры приблизительно на 150, что подтверждается также и указаниями адресных справочников. Исправленная таким образом статистика дает для 1804 г. — 400, для 1808 г. — 450, для 1810 г. — 550, для 1812 г. — 580 художников!.. Скульптура — искусство строгое, сложное и трудное — пользовалась гораздо меньшим распространением; однако между 1781 и 1808 гг. работало в среднем около 60 скульпторов и около 80 — после 1810 г. Зато архитекторов было более 130, и более сотни художников посвятило себя гравированию. Между тем и молодые поколения не были оставлены «милостями Аполлона», как тогда говорили, так как число учеников Школы изящных искусств не опускалось ниже 300. Чем объяснить такое количество и, главное, такое увеличение числа художников? «Объяснить это очень легко», — восклицает современник-бонапартист. — С того момента, как искусство нашло ревностного покровителя в лице Наполеона Великого, молодые художники, вдохновленные любовью к главе, стали усердно работать, стремиться к сотрудничеству с великими мастерами». Этот наивно-лъгливый ответ заключает в себе, однако, зерно истины в том смысле, что система поощрений, начатая Революцией и продолженная Империей, способствовала разрастанию «ничтожной и паразитической поросли». Надо, впрочем, отдать себе отчет в значении этого определения, поддержанного большим количеством критиков. Победа демократии спомнила все преграды, открыла, между прочим, доступ к искусству толпе посредственостей и хвастунов. Не говоря уже о каллиграфах, комедиантах и периклаузах, которые стали присваивать себе наименование художников, сколько удивительных открытий делаешь и в среде владеющих карандашом и кистью! Сколько «едва умеющих водить карандашом объявили себя портретистами, выбрав эту специальность, как более легкую!» Сколько было «пустившихся в историческую живопись только с тем, чтобы выезжать на заимствованиях у старых мастеров или у своих современников, бесстыдно ими ограбленных». Таков был Марле, изображенный в 1804 г. в том, что заимствовал фигуру своего Ахилла из «Федры» и «Тезея» Герена. В действительности, число достойных звания художника не достигало и половины художников, участвовавших в выставках, и едва составляло четверть так называемых художников.

Нашествие лжехудожников компрометировало положение настоящих. Скоро стало так много «занимающихся живописью и скульптурой», что в 1796 г. при редактировании закона о патентах искусство было объединено с промышленностью и подчинено налогу за право им заниматься. Протесты художников, заявленные в Совете пятисот 25 вандемьера V г. Мерсье и 13 мессидора того же года Катомир де Кенси, привели к отмене налога на нового налога. Архитекторы, однако, проиграли свои процессы. До 1793 г. они были разделены на три категории: в первой — аристократия, академики; затем — третье сословие, «квалифицированные гражданские архитекторы»; наконец, за пределами этих групп, народ — «свободные архитекторы». Революция уничтожила эти подразделения, по, исключив архитектуру из числа искусств, которые стали пользоваться полной свободой, она свела ее к ремеслу и подчинила обязанности выбирать патент. Это создало положение, при котором любой человек за ничтожную сумму денег мог стать обладателем диплома художника. Немедленно подрядчики и мастеровые стали наперерыв приобретать звание архитектора, потерявшее свое значение. От этого страдали все: искусство, которое «пало с прежней высоты», художники, положение которых «утратило всякую почетность», общество и государство, которые расплачивались за невежество и алчность «фальшивых архитекторов».

Мы еще ничего не сказали о «прекрасном поле», который, однако, принимал деятельное участие в художественной жизни. В эпоху Революции и Первой Империи число выставлявших в Салоне женщин-художниц неизменно возрастало, особенно же быстро с 1802 г. С 19 в 1791 г. это число возросло до 40 в 1802 г., превысило 50 в 1806 г. и 70 — в 1810 г. Большинство из них занималось живописью, две или три — скульптурой и столько же — гравюрой. Разница между старым и новым режимом сводится в этой области не только к росту числа женщин, владеющих кистью, — изменилось и направление их деятельности. В самом деле, до сих пор женщины посвящали себя второстепенным жанрам, главным образом портрету, изображению цветов, натюрморту. В 1802 г. мы впервые видим, что они берутся за большую историческую живопись. Это участие женщин в изобразительном искусстве — как и аналогичное участие их в литературе — не преминуло вызвать оживленную дискуссию. Некоторые, забывая, что и прежде Академия принимала женщин в свой состав, отказывали им в «правах человека». Два главных женоненавистника этой эпохи были поэт Лебрен и живописец Ландон. Ландон отличался ожесточенной враждебностью и не отказывался от применения любого оружия. Не распространял ли он слух, правда, не он один, что среди этих дам очень немногие «исполняют свои картины сами, т.е. без посторонней помощи». Самое большое, на что он давал им разрешение, это изображать цветы и фрукты. Но, говоря словами музы из «Арлекина в музее»:

Над их этюдами нагих фигур

Он опустить старался покрывало!

У художниц, так же как и у писательниц, не было недостатка в адвокатах, которые, протестуя против монополии мужчин, отстаивали для своих клиенток абсолютное равенство с ними. И действительно, они выиграли свой процесс. В частности, само государство оказывало им поддержку. Опережая свою эпоху, идя даже дальше феминистских требований последующего времени, Совет пятисот в IV г. допустил женщин-художниц к профессуре в мужских школах. Не идя так далеко, Империя тем не менее признала победу женщин, допустив участие художниц и официальных конкурсах и оказывая поддержку - моральную и денежную — женской школе рисования, основанной г-жою де Монгизен. Все это не мешало нелюбезным критикам еще в 1812 г. скрущаться по поводу «нашествия художников в юбках».

Другой особенностью этого периода является присоединение к французской школе множества иностранных художников. Они появлялись уже не в качестве пророков искусства, несущих откровение истинной красоты, подобно итальянцам времен Франциска и Людовика XIV, но в качестве учеников, пришедших изучать образцы старого искусства в наших музеях и принципы нового художественного исповедания в наших художественных мастерских. Наплыв иностранцев был так велик, что между 1797 и 1814 гг. насчитывается не менее 18 иностранцев среди лауреатов Академии; впрочем, мы должны признать, что большая часть из них принадлежала к числу подданных Французской империи. И иные годы среди учеников Школы изящных искусств иностранцы заметно брали верх над своими французскими конкурсантами. Отметим в их активе: в 1797 г. — первая большая премия второго разряда по живописи; в 1800 г. — первая и вторая большие премии второго разряда по скульптуре; в 1802 г. — первая и вторая большие премии первого разряда по скульптуре; в 1804 г. — первая большая премия по живописи; в 1808 г. — первая большая премия по скульптуре; в 1811 г. — вторая большая премия по скульптуре и первая премия по архитектуре; в 1813 г. — первая и вторая большие премии по скульптуре, первая большая премия по медальерному искусству и медаль по резным камням. Следует, впрочем, заметить, что эти успехи ограничиваются преимущественно областью скульптуры и гравюры.

Изучая национальную принадлежность этих иностранных художников, мы видим, что они происходят главным образом из соседних стран, находящихся под непосредственным влиянием Парижа, и более или менее подчиненных Империи.

Из Швейцарии явились: Эгенсвиллер из Золотурна, Леопольд Робер из Шо-де-Фон, Прадье из Женевы, Брандт и Форстер из Невшателя, m-lle Рат из Женевы, и т.д. Нидерланды послали мастеров уже зрелых, как Сюве, Дювивье, Кинсон (все трое из Брюгге), Гедуте из С.-Губерга, ван Спендонк из Тильбурга, Свагерс из Уtrechtа, ван Даль из Антверпена, Саваж из Турне Аньсьо из Льежа, Селаз и т.д. Ом и Гак и т.д., а также и начиная с 1800 г. — ван Бре из Антверпена, Одеваэр из Льежа, Калуан из Брюгге, Гуткинель из Урта, Каплер из Турне, ван Гиль из Малина, Сюи из Остенде, Ари Шеффер из Дордрехта, m-lle Реве из Голландии и т.д. Они сохраняли известные национальные особенности, и, может быть, этим художникам, среди которых были и первоклассные, следует приписать некоторое влияние на их французских собратьев и участие в формировке романтизма. Были представлены также и страны, находившиеся в стороне от культурного влияния Франции. Германию представлял Тик из Берлина, Флаттер из Крефельда, Штейбен из Манхайма. Испания прислала в качестве лауреата живописца Альвареса. Польша со своей стороны была представлена Норблином из Варшавы и Соединенные Штаты — ван дер лином. Даже Италия, прежде родина искусства и художественная наставница всей Европы, допускала эмиграцию своих художников в Париж как для того, чтобы работать там, как, например, Пиранези, Серанжели, Ланди, Беллони и т.д., так и для того, чтобы там учиться, как Бартолини из Флоренции, Канути из Рима, Квалья из Пьяченцы и т.д. Можно почти перефразировать слова поэта: «Рим больше не в Риме, он весь в Париже».

Революция отразилась на материальном положении художников. Исчезли их обычные заказчики — двор, знать, церковь и иностранцы, между тем как «нувориши» были еще заняты сколачиванием своего состояния и не мечтали пока об украшении своей жизни. Художникам пришлось обратиться к черной работе — рисовать, как Прюдон, заставки для счетов, разрисовывать коммерческие проспекты и этикетки или отбивать друг у друга заказ на портрет, который приходилось выполнять со скидкой, — тяжелый результат конкуренции, приведший к падению цен. Для всех это была пора безденежья, для многих — нищеты. Худшим временем была эпоха Директории; это правительство было, как мы показали, исполнено добрых намерений, но бедно и непрочно, общество было встремлено, деньги стали редкостью. Некоторые художники, обреченные на голод, пользовались даровой раздачей хлеба. «Пришлите мне, — писал министр народного образования Женгено находившемуся не у дел директору Французской академии в Риме Сюве, — пришлите мне именной список учеников, лауреатов Республики, которые имеют право на получение хлеба, и личные удостоверения, подписанные Вами». Хор жалоб раздавался из рядов художников. Пресса откликнулась на них, а некоторые превратили Салон в свою трибуну. Скульптор Ланж в 1799 г. выставил гипс, объявив при этом публике, «что он должен был служить для группы, которую он задумал и которую надеется исполнить, если получит для этого средства». Несколько дальше посетитель Салона мог видеть «портрет гражданина Женти в своей мастерской, работающего над картиной; позади холста — Нищета, изображенная в виде женщины, обладывающей кость».

После восстановления нормальной жизни при Консульстве положение быстро улучшилось; нужно было восстанавливать разрушения, удовлетворять стремление к роскоши новой аристократии, а свободный доступ в Салон открыл для всех возможность широкого сбыта своих произведений. В скором времени лучшие художники не только отвоевали потерянные позиции, но и завоевали новые: цены, как мы уже говорили, поднялись, и к тому же множество изданий репродукционного и иллюстративного характера доставляли художникам хорошо оплачиваемую работу. Скульпторы, всегда пользовавшиеся меньшим успехом, страдали дольше. В 1802 г., когда правительство решило заказать бюсты великих людей для украшения галереи консулов, на дирекцию музеев и министерство внутренних дел обрушилась целая лавина индивидуальных и коллективных заявлений от желающих урвать свою долю от этой нежданной манны небесной. Помимо дохода от своей работы, художники с именем продолжали пользоваться привилегией, которая равнялась увеличению их доходов, — правом занимать квартиру в государственном здании. Старый режим сделал из Лувра нечто вроде официальной гостиницы, которой пользовались и злоупотребляли более или менее крупные ученые, писатели и художники. Революция решила отдать Лувр целиком под Музей искусств. Но не так легко было разогнать паразитов, которые там гнездились. Даже Наполеону пришлось несколько раз браться за это дело, пока здание не было освобождено. Выселенные художники были водворены в Сорбонну или получили денежное вознаграждение.

Если сопоставить моральный и интеллектуальный уровень художников до и после Революции, — контраст будет поразительный. В XVIII в. художники в большинстве своем были в сущности ремесленниками, скромными, малообразованными и всецело погруженными в практические вопросы своей специальности. Но понемногу освободительное действие философии подготовило, а революция завершила превращение, отмеченное и современниками.

Художники, достигшие ко времени Революции зрелого возраста, были вовлечены в ход событий; некоторые, как Давид и Серран, заседали в Конвенте и у якобинцев или, как Жерар и Топино Лебрен, — в Революционном трибунале; многие сражались в армиях в качестве добровольцев или «мобилизованных», все стали «гражданами» более или менее «активными». Исключение не составляет даже «Леброн» французской школы, который также захотел присоединить свой голос к общему шуму. В дополнение к приведенному письму, найденному в архивах Лувра:

К гражданам, заседающим в Комитете народного образования. Я попытался в свои 78 лет изобразить триумф Республики, но я не смог окончить мой рисунок в предписанные сроки; я Вам сообщаю об этом, ни на что не претендую, но только чтобы узнать, могу ли я его выставить. Это — да, который я спешу привести в закону и принять, который я считаю себя обязанным на старости лет дать молодежи.

Привет и братство. Вьен.

Париж, 1 термидора II г. Французской республики, единой и неделимой.

С другой стороны, произошли еще драматичные изменения: «Артюм и искусства в течение этой Революции заслужили почет личными добродетелями и добродетелями общественными. Когда родина, покрытая траурным покрывалом, обратилась с призывом к своим детям, не увидали ли мы возмущенную Минерву, которая громким криком сзывала своих приверженцев и ударяла копьем о землю, тогда мастерские художников породили батальоны... Художники были достойны Революции, дело которой было их делом... Последуйте за ними на поле битвы; там лилась их кровь. Приближайтесь, отдайте честь этой эпохи — она посвящена национальной славе; здесь их гений проявлял себя в рисовании, ваянии, живописи и пении». «Это достопамятная Революция, — уверяет со своей стороны предисловие к каталогу Салона 1793 г., — мы их видели ревностными поборниками героя, который разращает честоважу достоинство».

Легко угадать и последствия. Обладая от природы большой впечатлительностью и восторженностью, они в большей мере, чем другие, ощущали воздействие славных и трагических событий, прославлению которых они столько раз посвящали свой талант. Участники или зрители политических событий, поенные по службе или ко случайности, они приобрели новые черты характера — гордость, решительность, энергию, которые преобразили их. «Наши художники морально выросли после 1789 г., — отмечает Ле Бретон в академическом обзоре XI г. — Они облагорожены ходом вещей, обстоятельствами, тем применением, которое они нашли своим талантам... Все они сохраняют достоинство, свойственное тому, что они видели, делали, чем восхищались и чем они стали теперь».

В самом деле, уверенность, которой они в то время отличались, смущила бы и академиков старого режима. На эпоху директории и даже при Консульстве они действовали, требовали работы, пособий, настаивали на избрании жюри самими конкурентами, заставляли выполнять данные им обещания и т.д. В эпоху Империи не могло быть и речи и независимости. Однако же отметьте этот тон равного с равным, в котором Жерар переписывался с самыми знатными из своих современников, страсть многих молодых художников к блестящей жизни, спорту, в особенности к верховой езде, к военным замашкам, к покрытой галунами форме и блестящему оружию; вспомните Шарля и Ораса Нерве, Жерико, романтиков, Гро, всегда сохраняющего что-то от «инспектора парадов», которым его сделал Бонапарт, и вам придется согласиться с тем, что художник, современник Дантона и Пен, был совсем иным человеком, чем современник маркиза де Марини или д'Анживилье.

Критике пришлось испытать на себе результаты этих превращений. До сих пор она могла, сколько хотела, ущемлять живописцев, скульпторов, архитекторов своими самыми резкими и притом самыми несправедливыми придирками. Теперь она встретила достойных противников, которые с лихвой отплачивали ей за самые безобидные выпады. В Салоне 1800 г. была выставлена картина Буальи, изображавшая, с расчетом на обман зрения, две брошюры, цитаты из которых часто приводятся в нашей работе: «Арлекин» и «Жокрисс в музее»; эпиграфом Буальи поставил: «Художники, вот ваши цензоры», и ниже изобразил осла и свинью. В 1804 г. дело приняло трагический оборот — художник Дюбо вызвал на дуэль критика Деспаза. Профессия критика становилась опасной. Настала очередь аристархов искусства сетовать об ужасной перемене характера их недавних жертв. «Критика никогда не была так запугана, как теперь, — писал Дельпеш в 1812 г., — никогда еще слух художников не был так изнежен; малейшее замечание кажется им оскорбительным».

Но существовали ли сердечные взаимоотношения в самой среде этих раздражительных людей? В эпоху Революции на характере этих отношений отражались политические страсти. Художники разделились на враждующие партии. Среди них были решительные реакционеры, как Пари, Белланже; эмигранты, как Менажо, Виже-Лебрен; неистовые монтаньяры, как Эсперсьё, Сержан-Марсо и в особенности Давид; жертвы, как Сюве, Леруа-живописец, Белланже и т.д. Воззвание, которое мы воспроизведем ниже, взятое из неизданного сборника Леке, дает представление о царившем среди художников ожесточенном профессиональном соперничестве и политической ненависти.

Воззвание, вывешенное в музее и на здании Комитета народного образования в период председательствования гражданина Барейона.

#### К гражданам — участникам конкурса

Художники, требующие справедливости, — пробудитесь! Среди членов художественного жюри, назначенного декретом Национального Конвента, образовалась партия; пользуясь, невидимым известным влиянием в свете, эта могущественная партия стала господствовать над всем собранием. Ее душой является своего рода безумец от архитектуры, семидесятилетний Булле; этот человек все пустил в ход, чтобы добиться этого положения: настойчивые домогательства, обольстительные предложения — ни перед чем он не останавливался, и вот почему решение жюри все еще зависит от ставленников академий; это его друзья лишают вас почестей и плодов вашей работы.

Архитекторы-конкуренты, эта функция все еще не передана Комитету народного образования, хорошо подумайте об этом; что касается меня, то я надеюсь сообщить еще другие подробности до вынесения решения жюри. Остерегайтесь Дарделя — он ненавидит художников, хоть и скрывает это, следите за хитрецом Леду, за флегматическим шарлатаном Леру...

Подписано: Славедливи

19 жермини II. Републики.

## Ф. Бенуа. Искусство Франции эпохи Революции и Первой империи

К счастью, мы обладаем возможностью показать и другую сторону медали, так как это время было богато примерами сердечного товарищества и честного соревнования. Чтобы назвать лишь некоторые из них, вспомним деликатную помощь, которую Изабе окказал Жерару, облегчив ему начало карьеры, восторженную преданность учеников Давида и Реньо своим учителям, благородный энтузиазм, с которым художники добровольно упрашивали пальмовыми ветвями картины Герена, Гро и т.д.

Обратимся теперь к образу жизни художников. Какой контраст между двумя эпохами, разделенными Революцией! Начиная с эпохи Консульства, художники стали обставлять свои мастерские роскошно, делать из них музеи в миниатюре и парадные салоны, как например, мастерская Гро, убранная драгоценными тканями и оружием, или мастерская Изабе, княжеская сделка которой — проезд Жака Мерье и Фонтена — нам частично известна по их «Собранию проектов внутреннего убранства». Тогда же художники начали устраивать приемы, например, Прюдон, к которому приходили его собратья, или Гро, которого навещали в большом количестве офицеры, или Жерар и Изабе, у которых бывали представители высшего французского и иностранного общества. Не следует также забывать, что некоторые из художников, подобно многим из своих современников, не избегли смешного тщеславия высокочек и, в частности, мании казаться знатными. Так архитектор Тома после Революции стал называть себя Тома де Томен; так живописец Барриг, который еще в 1806 г. подписывался Барриг (Преслеронтенье), в 1808 г. стал величать себя «Барриг, с Фонтене», точно так же живописец Леруа, родившийся в Лианкуре, возвел себя в «Леруа де Лианкур». После издания декрета от 17 марта 1808 г. Мечако, кавалер Почетного легиона с 1804 г., поспешил обратиться в Управление титулами с просьбой о пожаловании ему герба. Наконец, Давид подписывался: «Шевалье Давид, первый художник императора» и т.д.

Если мы, оставив в стороне некоторые невинные слабости художников, обратимся к выяснению их интеллектуального уровня, то также сможем констатировать перемену. В XVIII в. большинство художников — мы не будем осуждать их за это — ограничивалось интуитивным творчеством в области своего искусства. Но также и они были задеты духом изысканий и споров. В 1800 г., по замечанию современника, «все изменилось». «Большая часть художников стала настолько образованной, что в разговоре с ними можно было почерпнуть ценные сведения». Более того, они объявили, что «утомлены опекой» невежественных любителей и некомпетентных писателей; архитекторы, живописцы, скульпторы, граверы взялись за перо и наперерыв принялись упражняться в теории и истории искусства и в художественной критике. Пойдя во вкус, они начали претендовать на исключительное право этим заниматься, доказывая, что «хорошая доктрина» может быть только «плодом долгой практики в области того искусства, о котором она говорит», и что «метафизика не учит ни делать статуи, ни понимать, как их делают другие». Вот новшество, чреватое последствиями, из которых некоторые были гибельны. Превратившись в людей культурных, любознательных и начитанных, художники отныне были в гораздо большей степени в курсе идей, преобразующих литературу и общество, и отражали жизнь своей эпохи в большей мере, чем их предшественники, ограниченные интересами своего ремесла. Но если важно, чтобы художник был культурным, то еще более существенно, чтобы его умение абстрагировать и приобретенные им знания не вредили его способности непосредственно воспринимать и чувствовать. Между тем пагубной склонностью слишком многих художников того времени было блуждание среди философских абстракций и углубление в незначительные археологические детали.

Вместе с тем эти художники, современники лихорадочной и кровавой эпохи, подлинные трагедии которой затмили все вымышенные ужасы, описываемые или изображаемые, проявляли и во время Революции и после нее ярко выраженный вкус к внушающим ужас сценам, необычным чувствам, утрированным выражениям. «Мелодрама» имела тенденцию проникнуть в изобразительное искусство так же, как она стремилась обосноваться на сцене, к великому сожалению критиков классического направления, которые справедливо возлагали ответственность за это на Революцию.

Что касается художественной техники, то она оставалась довольно низкой. Так, например, большинство художников не владело перспективой, и мы найдем даже у наиболее крупных грубые ошибки в этой области. Также недостаточно было и знание анатомии. Хотя гудоновского экорше можно было встретить в любой мастерской, серьезного изучения предмета все-таки не было. Ограничивались тем, что делали несколько зарисовок экорше и поверхностно знакомились с остеологией — не по скелету, а по книгам. Так, и 1800 г. Леклер-Дюлюи мог, не опасаясь возражений, утверждать, что «в настоящее время, может быть, нет ни одного художника, который бы вполне хорошо знал строение черепа». В отношении замысла и композиции многие также избегали больших затруднений; отправлялись в театр и переносили на холст не только действие сцены, но также позы, жесты и выражение лиц актеров.

Легко понять, что люди, характер и сознание которых претерпели столь глубокие изменения, пожелали в корне изменить спои отношения с обществом, в свою очередь обновленным. При старом режиме художники занимали ярко выраженное подчиненное положение; их профессия была как бы настолько запятнана в глазах родовой и денежной аристократии, что буржуазная семья готова была считать себя обесчещенной, если ее сын избирал искусство своей профессией. Художники жили «на чистом почетном положении». Если они и поддерживали знакомства, то только силу молы, и покровительство великих мира сего, приимавших себя художников с наименьшим рискуем «насколько же скромнысты смотрят на них и к ним обращались». Нужно ли напоминать, что герцог д'Антен называл их на «ты», а его слуги принимали по отношению к ним покровительственный тон. Фальконе не был первым встречным; тем не менее, отвергнув авторитет Плиния в вопросах искусства, он вызвал следующую отповедь «любителя авторитетов»: «Знайте, сударь, что этот Плинний, мнение которого вы осмеливаетесь оспаривать, был знатным человеком и что, если он не был судьиным, зато, может быть, содержал художников на жалованье!» Точно также третировали художников и литераторов, которые старались причислить их к ремесленникам, имели претензию властвовать над ними и поднимали на смех «художников-писак».

В конце царствования Людовика XVI, под влиянием философского движения, это унизительное положение начало улучшаться; стали «позволять художникам проявлять больше достоинства». Но только Революция завершила дело улучшения условий их существования. Не говоря о новом общественном и интеллектуальном приятии, которые она ускорила, действие ее было очень разносторонним. Философия этой эпохи ставила искусство на большую высоту, и созданное ею возвышенное представление о нем естественно переносилось на самих художников. Как можно презирать и унижать глашатаев славы, апостолов свободы, патриотизма и добродетели, людей, «свободных по своей сущности», людей, которых «созерцание красоты разлагает ко всем добродетелям, ко всяким прекрасным и смелым поступкам». Тем более что новая аристократия имела достаточно причин демонстрировать свое доброжелательство по отношению к ним: могли ли все эти высокочки, появлявшиеся в финансовой, политической или военной седле, обратить против взысканий в области искусства те грубые аргументы, которыми оперировал противник Фальконе? «Теперь, — замечает в 1800 г. рассказчик о печальных приключениях этого скульптора, — уже не может быть опасений, что с вами будут бороться подобными доводами». Действительно, времена круто изменились! Теперь на художников смотрели, как на равных, даже в самом высшем обществе. В некоторых домах они занимали привилегированное положение, например, при Директории и Консульство у банкира Хенгерло, у м-ре Амелен, у поставщика Сегон, у Фрошо, префекта Сены и т.д. Изабе и Денона принимали запросто в Мальмезоне. В случае необходимости они умели заставить себя уважать. Когда один из принцев императорского дома несколько высокомерно пригласил к себе в Фонтенбло Жерара, тот не поколебался ответить, что может работать только у себя на дому, и поездку пришлось совершить принцу.

Со своей стороны правительство самым почетным образом допускало художников к высоким должностям. Королевская власть наградила нескольких художников орденом св.Михаила, но не орденом «Св.духа». Империя допустила их в число кавалеров Почетного легиона и в свой Сенат. Она призвала их и к обязанностям, которые старый режим сохранял преимущественно для знати; например, Денон занял место главного директора музеев, заменившее, если не официально, то фактически, верховное интенданство изящных искусств, а Изабе и Персье было поручено составление порядка церемонии миропомазания императора. Недаром на торжественном заседании 8 вандемьера XII г. непременный секретарь четвертого класса Института мог закончить свое выступление возгласом: «Профессия художника заняла более высокое положение после 1789 г. Искусство вновь приобрело достоинство, которое составит одну из лучших особенностей его блестящего будущего».

## ОТДЕЛ ТРЕТИЙ. ЖИВОПИСЬ и СКУЛЬПТУРА. МАСТЕРА и ШКОЛЫ

### Глава I. ЖИВОПИСЦЫ

#### Живописцы, работающие над изображением человека

Художники-«фигуристы», избравшие темой своих работ изображение человека, делятся в эпоху Революции и Империи на несколько враждующих между собой лагерей. Едва заканчивалось одно в достаточной степени горячее столкновение, как состояние «вооруженного мира» уже прерывалось новыми конфликтами, предвещавшем в близком будущем возобновление борьбы. Итак, произведем смотр различных лагерей, установим численность войск, назовем предводителей, отметим лозунги партий и, наконец, расскажем, как они бросали друг другу вызовы и вступали в сражения.

##### *Мастера XVIII в. и примыкающие к их традиции*

Начнем с только что побежденных, являвшихся живыми представителями века Буше и Ванлоо, с художников, которых враги называли «обломками старой Академии, пропитанными ее представлениями и круге деятельности художника, влачащими за собою груз ее предрассудков, ее стиля и систем».

Правда, они потерпели решительное поражение, однако некоторые из них упорствовали в своей вере и не хотели покоряться неизбежной судьбе. Это было истинным героизмом, так как победители стремились раздавить их своим презрением, осыпали оскорблением и восстановливали против них публику. Их называли «позором французской нации» и определяли их стиль как «вычурное уродство». Цены на их произведения упали: 6 картин Лагрене Старшего были проданы во время Революции за 30000 ливров в ассигнациях; картина Франсуа Лемуана «Танкред, сдающий оружие Клоринде» (1722), произведение, вызвавшее восхищение при своем появлении, удостоившееся похвал антикомана Кайлюса, еще в 1792 г. проданное за 10500 ливров, в 1811 г. не нашло покупателя, который дал бы за него более 303 франков! Между тем эта столь опороченная школа сохраняет сторонников, которые осмеливаются не отступать перед школой Давида. Храбрые защитники XVIII в. утверждают, что если их школа и впала в тяжкие заблуждения, то тем не менее она может гордиться ценнейшими художественными качествами: «поэтическим вдохновением», «оригинальностью», которой слишком часто недостает ее врагам, привлекательной грацией, искусством создавать композиции, «гармоничные, богатые и насыщенные драматизмом».

Зазнавшимся триумфаторам сегодняшнего дня они не боятся противопоставить Ватто, Ванлоо, Дуайена и даже Буше, «который не был лишен гениальности», всех этих мастеров, произведения которых, по их мнению, легко могут выдержать сравнение с современными шедеврами.

В частности, эстетический (фанатизм столицы, по-видимому, не разделялся провинцией — как в силу обычной для нее отсталости от парижской моды, так и благодаря существованию академий и школ, находившихся более или менее в стороне от парижских влияний. Здесь не собирались сжигать то, чему ранее поклонялись, и в начале XIX в. еще во многих провинциальных школах брали за образец гравюры с Рафаэля, Бушардона, Буше и т.д., а не произведения античности.

Таким образом, в некоторых центрах с резко выраженным местным характером художники оставались верны эстетическим принципам XVIII в. Таков был на севере **Донве, Сен-Аман** (1736—1799), последователь Ватто и Грёза, превосходный портретист, работавший то в стиле своего учителя Грёза, то в стиле голландских художников. Таковы, в особенности, члены семейства Ватто, происходившие из Валансьена, но обосновавшиеся в Лилле, где они преподавали в Академии: Луи-Жозеф Ватто (1731—1798), племянник Антуана Ватто, мастер изящных сельских и жанровых сцен, легко написанных то в нежно сероватой, то в сильной и горячей гамме, на фоне пейзажей с у водящей в глубину перспективой, с дымчатыми далями; сын и ученик Жозефа Ватто — **Франсуа-Жозеф-Луи Ватто** (1758—1823), произведения которого представляются бледным отражением манеры Ватто, Патера и Тенирса, но отличаются живописью, изяществом и переливающимися тонами. К этой же группе принадлежал работавший во Франш-Конте швейцарец **Вирш** (1732—1798), один из основателей Академии в Безансоне, где он преподавал до 1794 г., наблюдательный, точный и сильный художник, работавший в манере Грёза и Шардена.

Да и в самом Париже существовала группа мастеров, верных прошлому, сначала довольно тесно сплоченная, затем быстро распавшаяся, так как она состояла из художников, деятельность которых близилась уже к концу. К ним принадлежали **Луи-Жан-Франсуа Лагрене Старший** (1724—1805), ученик Карла Ванлоо, удостоенный всех академических почестей, награжденный крестом Почетного легиона в 1804 г., профессор и ректор Школы изящных искусств, прозрачная сероватая живопись которого принадлежала целиком XVIII в.; **Жозеф Дюплесси** (1725—1802), ученик своего отца, Эмбара, и Сюблейра, до самой своей смерти занимавший пост директора Версальского музея; Грэз (1725—1806), рассорившийся с Академией и с 1769 г. сторонивший ее выставок, но сохранивший популярность благодаря гравюрам с его произведений; критика интересующей нас эпохи хвалила его за морализующее направление его творчества, но не одобряла его рисунка; в салонах VIII, IX и XII гг. его работы были встречены глубоким пренебрежением, и он окончил свои дни в бедности; **Фрагонар** (1732—1806), сначала, благодаря споим отношениям с Давидом, принадлежавший к числу художников, к которым Революция была благосклонна, член Совета хранителей музея и художественного жюри, затем, с 1794 г., ушедший от активной деятельности; о нем, впрочем, напоминали публике произведения его сына; **Луи-Жак Дюраро** (1733—1796), академик и профессор, картинки которого напоминают манеру Ланкре; **Кользон-отец** (1733—1803), примыкавший к Грэзу; пастелист **Дюкре** (1737—1802), ученик Латура, который, сохранив при новом режиме известность, приобретенную при старом, писал портреты революционных знаменитостей; **Лебарбье Старший** (1738—1826), ученик Пьера; его немногие известные нам произведения написаны в светлом сероватом тоне и отличаются хорошо переданным движением; во времена Революции и Империи он держался немного в стороне, так же как и другие оппозиционно настроенные академики. Тем не менее в представлении современников Лебарбье занимал почетное место, в 1808 г. он был награжден золотой медалью, в 1809 и в 1815 гг. стоял на втором месте в списке кандидатов в Институт; его ценили за изобретательное воображение, но упрекали за предпочтение светлых тонов, т.е. за его близость к XVIII в. Аналогичную оценку заслужил **Мишель-Оноре Бунье** (1740—1814), ученик Пьера, автор изящных композиций и хороших портретов. То же относится и к Моро Младшему (1741—1814), хотя при приближении Революции он стал стремиться к строгости и благородству за счет теплоты и изящества. Впрочем, ему расточались величайшие похвалы, он был профессором в Центральной школе Пантеона (1797); в 1810 г. получил золотую медаль.

**Антуан Франсуа Калле** (1741—1823) также принадлежал к XVIII в. любил головные портреты, скромные и живописные композиции, отличающиеся привлекательной грацией и острыми эффектами. Его легкий рисунок расплывчат, но ясные тона довольно приятны, и в его картинах есть воздух, а Империя, которую он прославлял, оставила его тем не менее на втором плане. К той же группе художников относится и **Бертелеми** (1743—1811), ученик П. Алле; заботясь не столько об ученой правильности, сколько об изяществе, привлекательности и эффективности, он пишет в светлых, часто сероватых тонах и стремится к блеску исполнения. Его современники, отдавая должное блестящею его воображению, его «исключительному таланту» компоновать большие полотна и прелести его рисунка, тем не менее, не без основания, отмечают в его произведениях «манеру его учителей», т.е. недостаток благородства, точности и силы. Мало избалованный официальными почестями, зачисленный в 1809 г. во вторую очередь кандидатов в Институт, Бертелеми с декабря 1805 г. состоял профессором в Школе изящных искусств, где, конечно, не способствовал распространению ультраидеалистического учения. Такую же позицию занимал и **Сюве** (Брюгге, 1743—1807), ученик Башелье, которого Давид иначе и не называл, как «невежда Сюве». Действительно, он обладал очень небольшим талантом; его картины, продуманно скомпонованные, но холодные, отличаются обычно тусклым и однообразным колоритом. За исключением времени, когда он находился под арестом в период террора, он регулярно преподавал в школе, которой Академия и после своего официального упразднения продолжала руководить. В 1792 г. он был назначен на пост директора Французской академии в Риме и четыре раза утверждался в должности, прежде чем, наконец в 1802 г. приступил к исполнению своих обязанностей. Мы уже видели, что, несмотря на самоотверженность, справедливость и умеренность своих взглядов, ему не удалось добиться влияния на учеников. **Жан-Жозеф Тейассон** (1746—1809), ученик Вьена, имел больше значения. Влияние учителя, видимо, довольно мало сказывалось на нем, и он неоднократно выступал в печати, защищая столь же искусно, как и смело, принципы свободного вдохновения, живой выразительности и колористической трактовки, против которых боролась школа Давида. Он редко выставлял свои произведения в Салоне, но в 1791, в VI и 1800 гг. был награжден премиями; в 1809 г. четвертый класс Института включил его в список кандидатов на освободившееся место.

К числу художников, связанных с XVIII в., должны быть отнесены еще следующие мастера, перечисляемые в хронологическом порядке: **Пьер-Александр Вилль** (1748—1821), **г-жа Лабиль** (жена Гийара) (1749—1803), которые являются авторами нескольких исполненных в манере Шардена, правдивых и выразительных голов; **Жак-Анри Сабле** (1749—1803), ученик Дюбуа и Коше — мастеров декоративного искусства — в Лионе и Вьена в Париже, долго живший в Италии и продолжавший традицию жанровых живописцев XVIII в. Его работы, находящиеся в Нантском музее, обнаруживают истинный темперамент изысканного мастера и колориста, умеющего скомпоновать полотно и разлить по картине прекрасный золотистый свет. Современники высоко ценили его и считали возможным упоминать его «даже наряду с фламандцами».

Среди прочих должны быть упомянуты **Клод-Жан-Батист Хуан** (1750—1817), ученик Грэза, отличавшийся правдивой выразительностью и широкой манерой исполнения рисунков и пастелей; **Луи Перен** (1753—1817), ученик Сикарди и Рослена, получивший известность с 1785 г. и отмеченный на выставках эпохи Революции; он заслужил свою репутацию правдивым, устойчивым и разнообразным талантом миниатюриста; **г-жа Виже-Лебрен** (1755—1842), по-видимому, не избежала воздействия школы Давида с ее односторонностью; по крайней мере, такое впечатление производят портрет ее работы, числящийся под № 527 в Лувре, и находящийся в Версале портрет Каролины Бонапарт. Эта живопись кажется эмалеподобной и полированной, впадая даже в жесткость; **Бенинь Ганьери** (1756—1795), ученик Девожа в Дижоне, обладал темпераментом истинного художника; в своих портретах он проявил большую наблюдательность и дал ряд композиций, проникнутых вдохновением, общий характер которых вполне принадлежит XVIII в. Оцененный по заслугам, он был отправлен в Рим за счет Бургундии, получил первое место на конкурсе VII г., и в вандемьере следующего года его имя было торжественно провозглашено во время праздника на Марсовом поле.

Помимо этих художников, которых лишь условно можно отнести к изучаемому нами периоду, художественные традиции прошедшей эпохи имеют представителей и среди тех мастеров, для которых эта четверть века являлась, напротив, периодом зрелости и активного творчества.

Во главе их мы назовем **Прюдона**; в 1790 г. ему было 32 года, а умер он через восемь лет после падения Империи. Характерные особенности его таланта глубоко родственны искусству XVIII в.: и тут и там грациозность несколько распущенного воображения, та же фантастичность, привлекательность и галантность в трактовке аллегорий и античной мифологии; то же изящество и та же неправильность рисунка; те же поиски живописной пленительности; наконец, тот же характер колорита, иногда сероватого, как у Шардена, чаще такого же острого, в своем роде фальшивого, как колорит Буше или Ланкре. Давид довольно справедливо прозвал его «Буше и Ватто своего времени», и его противники из числа классиков считали, что самым справедливым упреком по его адресу будет сравнение с «приторными живописцами м-те Помпадур». Это не значит, что при случае он не был способен к точной передаче действительности, как об этом свидетельствуют написанные им великолепные портреты, и даже к такому угождению господствующей моде, как сделанный им рисунок колыбели римского короля.

Существует довольно распространенное представление, будто Прюдон не получил признания у современников и чуть ли не подвергался гонениям. Изучая современную критику и биографию художника, убеждаешься в том, что, хотя его манера и характер его дарования и создали ему ряд противников и завистников, тем не менее его мученическая судьба является легендой. Конечно, ценность его искусства оспаривалась: к общим возражениям против свойственной ему манеры присоединялся упрек в неправильности и вялости рисунка, в однообразном «кривлянии», которым отличается выражение изображаемых им лиц, наконец, в приглаженной фальшивости его колорита. Но наряду с этими упреками — к тому же вполне обоснованными, так как если кому-либо свойственна манерность, то именно Прюдону, — какой хвалебный хор раздавался в его честь! Это «художник-поэт», образец изящества в замысле и исполнении, настолько оригинальный, настолько пленительный, что «почти заставляет восхищаться чебрежностями его рисунка!» Это «чародей светотени», «французский Корреджо», «его многое, его чистота, его чистота ставят на один уровень с итальянским мастером». Исключение не составляет даже Давид, который, делая свои оговорки насчет направления, к которому принадлежит творчество Прюдона, тем не менее расточает ему похвалы и при случае выступает в его защиту.

Обращаясь с целью уточнения картины, к жизни Прюдона, мы убедимся в том, что все его произведения имели блестящий успех. Годами своим сорвиголовам Прюдон отсыпал от сильного и экономического кризиса, обусловленного революцией. Но если ему не удалось составить себе состояние, то в славе у него недостатка не было. В 1791 г. эскиз картины «Амур, соблазняющий Невинность» настолько понравился, что три любителя обращались к художнику, прося повторить эту вещь для них. В III франции был включен в число государственных пенсионеров. В 1799 г. он получил поощрительную премию и заказ на картину для дворца Сен-Луи. При Капитуле звезда репутация офицера установлена: любители оспаривали друг у друга его рисунки, и именно к нему обратился в 1805 г. Дидо с заказом на фронтиспис для роскошного издания Расина. В то же время правительство поручило ему работы в Лувре, и в XI г. декретом о реорганизации Института он был назначен корреспондентом класса изящных искусств. В эпоху Империи его успех все возрастал. Материальные интересы художника были хорошо обеспечены его дружескими связями. Он был в близких отношениях с могущественным Деноном, который не упускал случая охвалой отзываться о нем, представил его в 1808 г. к кресту Почетного легиона, а в 1809 и 1810 гг. доставил ему заказы, из которых один на сумму в 2000 франков. Между тем частные покупатели высоко ценили его дарование. Почти не было коллекций, в которой не имелись бы картины или, по крайней мере, рисунок Прюдона, в числе восхищающихся им были и знаменитости: граф Соммарива, один из наиболее щедрых меценатов эпохи; Талейран, который неоднократно заказывал Прюдону свой портрет; Фрошо — префект Сены, с именем которого связано одно из лучших достижений творчества мастера и награждение его крестом Почетного легиона. В 1812 г. слава Прюдона окончательно установилась. Друзья и враги согласно говорят об успехе его произведений. Одни «ужасались количеству его легковесных и полных неправильностей работ, распространенных гравюрой за два года», другие, торжествуя, замечали, что «спрос на произведения Прюдона был так велик, что едва выходило в свет новое издание гравюр, как уже все экземпляры были раскуплены». Официальное положение художника повышалось вместе с этими успехами. Наполеон назначил его учителем живописи Марии-Луизы; город Париж заказал ему рисунки обстановки туалетной комнаты императрицы, а также рисунок колыбели римского короля; наконец, Институт при каждой вакансии включал его в список кандидатов, два разаставил его даже на первое место, и Прюдон не был избран только в силу интриг, в которых, по-видимому, деятельное участие принимал Жерар.

Наиболее существенно, что Прюдон, по-видимому, оставил школу. Учеников в собственном смысле слова у Прюдона не было. К ним могут быть отнесены лишь **м-ле Майер** (1778—1822), которая следовала его манере, доходя до подражательности, пользовалась его помощью и достигла успеха; **Лордон** (1780—1838), награжденный медалью в 1808 г. и в 1812 г. освященный похвалами за свою картину «Гилас, увлекаемый нимфами»; **Трезель**, которого критика упрекала в плагиате; **Гробон**, уроженец Лионы, жанрист и пейзажист; наконец, **Малле** (1759—1812), наиболее одаренный из всех; он явно предпочитал грациозные мотивы — обычно это изображения женщин, часто с эротическим оттенком — и отличался изощренным и блестящим письмом, иногда слишком гладким; он пользовался прекрасной репутацией, и в самый год его смерти ему была присуждена большая золотая медаль. Зато манеру Прюдона переняло «большое количество подражателей» — это собственные слова ревностного приверженца классики. Возможно, что столько же влиянию Прюдона, сколько и распространению гравюры черной манерой следует приписать то тяготение к временами преувеличенным эффектам светотени, которое проявляли рисовальщики виньеток в конце Империи и во время Реставрации.

К числу художников, родственных XVIII в., мы можем еще отнести **Жозефа Франка** (род. в 1774 г.), которому пребывание в мастерской Давида не помешало идти по пути поисков грации, граничащей с легкомыслием, а также яркости и блеска красок, приближающихся к стилю Буше и Тараваля; **Жака-Альбера Сенава** (из Лоо в Бельгии, 1775—1829), ученика своего соотечественника Сюве, автора жанровых или любовных историко-анекдотических картинок, жеманный характер и резкий колорит которых делают из него прямо Потшера или ван Мириса в миниатюре. Назовем, наконец, двух талантливых портретистов — **Франсуа Кинсона** (из Брюгге, 1770—1839) и **m-lle Бульяр** (1772—1819), учеников Гроэза и Дуйена. Кинсон пользовался большим успехом даже у императорского семейства и в 1809 г. стал первым художником Жерома Бонапарта. Фигуры в его картинах хорошо поставлены, лица выразительны, и его ясная по тону живопись очень привлекательна. Бульяр также имела успех, как о том свидетельствует написанный ею в 1792 г. автопортрет, — жизнерадостный, живой, выразительный, исполненный в сдержанном благородном колорите, свидетельствующем о подражании Шардену.

Таковы художники, в силу пройденной ими школы или личного темперамента примыкавшие более или менее последовательно к традициям элегантного, изящного, несколько условного стиля, свойственного искусству XVIII в.

### Ультраклассики

На руинах искусства XVIII в. празднует свою победу большая армия приверженцев победившей классики, которая мнимит себя восстановительницей царства природы и античности. Но ее единство только кажущееся; в действительности ее раздирает борьба двух враждующих лагерей — двойная борьба соперничающих честолюбий и эстетических разногласий. **Одна из этих армий признает своим авторитетом Давида, другая — Вьена, Реньо и Венсена.** Предводители сохраняют между собой демонстративно любезные отношения, что не мешает им следить друг за другом, поносить один другого и сражаться хотя бы через посредство своих учеников и приверженцев.

Мы сделаем сначала обзор первой из этих групп, выясним ее учение и дадим оценку ее силам, начав с самого Давида.

Художественный облик **Давида** (1748—1825) при внимательном исследовании представляется не столько цельным, как его обычно изображают; напротив, для его творчества характерно сосуществование и даже столкновение противоположных тенденций. Давид иногда проявляет сектантскую ограниченность, стремясь воспитать молодое поколение по своему образцу, иногда же, напротив, доказывает величию широту своих взглядов, ярко проявляя, впрочем, не только плодом убежденности в правах художника на свободное следование своим эстетическим взглядам, сколько простирающую из снисходительности доброго сердца, уступчивости слабой души и непостоянства ума, не столь ясного, как это можно было бы думать. Оставляя в стороне вопрос о причинах этого факта, следует признать большое число непоследовательностей и даже противоречий, которые вскрываются в его учении и творчестве. Вот законченное credo истинного идеалиста, идеалиста вдвое, так как он выступает одновременно и в качестве «закона античности: никакой технической выдумки, никакого «увлечения кисти»; художник должен быть «философом», и «гений искусства не должен иметь другого путеводителя, кроме светоча разума! Вне античности вдохновение не может найти источника, который помог бы ему поднять произведение на уровень исторической значительности. «Сохраняете ли вы еще желание написать большую историческую картину? — спрашивал Давид Гро в 1820 г. — Я думаю, что да. Евы слишком любите свое искусство, чтобы продолжать придерживаться ничтожных сюжетов, создавать картины по случайным поводам... Время идет, мы стареем, а вы еще не создали того, что можно назвать настоящей исторической картиной!.. Скорей, скорей, мой друг, перелистайте вашего Плутарха...» Рисунок должен преодолевать абсолютную чистоту форм, далеко превосходящую систему, принятую в «Горациях», где он «мелочен», «жалок» и «слишком выставляет на вид уменье справляться с анатомическими трудностями». Существует лишь один пример — античности долг художника «плитать вилы воре с зерцанием», его право — «подражать ей»; его идеал — «создать истинно греческое». Следует обратиться к «первосточнику», т.е. к наиболее древнему искусству, к барельефам «школы Фидия», как тогда говорили, к живописи «этрусских ваз», в худшем случае к «наивной скульптуре» средневековья, к «простым», но «величественным» композициям старых «примитивных» мастеров. Их пример побуждает современного художника избирать для своих картин «плоскостную композицию» и «стиль процессий», обычный у мастеров барельефов; пример древних призывает пренебрегать исторической действительностью так же, как и физической реальностью, делать портрет героя «героическим» и, наконец, не колеблясь, изображать наготу каждый раз, как встретится к этому повод. Давид в своих пейзажных набросках проявляет полное отсутствие чувства природы; он пишет идеальный портрет Бонапарта; он изображает Ромула и Тациуса нагими, а их лошадей — без удил и поводьев; в эскизе к «Раздаче знамен» он вводит в композицию фигуру Победы, раздающую венки, в «Парисе и Елене», «Сабинянках», «Леониде» он «очищает» формы до такой степени, что лишает их рельефности. Наконец, он подражает античности, заимствуя у нее то мотив композиции картины, как, например, для «Париса» и «Сабинянок», то образец фигуры или детали.

Но он же выступает как сторонник свободного вдохновения, считающий, что «дело идет лучше, когда оно делается само собой» как противник искусства «для немногих», он хочет видеть в составе художественного жюри «людей, одаренных тонким чувством независимо от их образования — философов, поэтов, ученых»; подобно убежденному либералу, он советует молодым художникам избирать «тот путь в работе, который подлинно отвечает их склонностям», так как все виды искусства хороши, если они даются в хорошем исполнении. Он временами проявляет ум, свободный от всяких предрассудков, и, не колеблясь, отдает должное средневековому искусству; отвергая суждение «революционных трибуналов искусства», он, как великодушный критик, высказывает свое восхищение перед «Зачумленными в Яффе», отвечает на критику, направленную против миниатюр Изабе: «Я не знаю, господа, написано ли это маслом или уксусом, но несомненно одно: что это написано хорошо и красиво», и отражает нападки на Прюдона, заявляя, «что если «французский Корреджо» и «кошибается», то «не всем дано ошибаться так, как он», и если он вульгарен, то «подобной вульгарности очень трудно достигнуть». Наконец, повторно противореча себе, он выступает как реалист, отрицающий эффективность изучения мастеров прошлого, и советует «просто копировать природу». Как человек нового времени, он убеждает своих учеников «заткнуть уши, чтобы не слышать грандиозных планов сторонников античности», и объявляет возможность следовать античному стилю, «в некотором роде воображаемому, поскольку мы держимся иных обычаяв и имеем другую религию».

Личный пример подкрепляет эти наставления. Разве не были созданы Давидом великолепные портреты, восхитительные по своей индивидуальной правдивости, выразительности, жизненности и рельефности или по тонкости и своеобразию характеристики? Не отличаются ли точностью и даже мелочностью в передаче материальной стороны предметов эскизы к «Клятве в зале для игры в мяч», «Коронация» и «Раздача знамен»? Разве в эскизе к «Сабинянкам» герои не были задуманы одетыми? Не вводил ли он реалистические элементы в композиции, которые хотел сделать по преимуществу произведениями идеалистического искусства, пользуясь в них этюдами с натуры, находя вокруг себя модели для своих героев, рискуя даже создать диссонанс, как, например, в «Сабинянках», где старая мать, две молодые женщины около нее и дети контрастируют с Ромулом и Эрзилией благодаря индивидуальному характеру рисунка и силе экспрессии? С другой стороны, разве нельзя противопоставить мраморной холодности некоторых его фигур тонкую грацию умирающего Барра, движение, переданное в эскизах к его «Клятве в зале для игры в мяч», «Приему императора в Ратуше», наконец, воодушевление, подъем и, если угодно, даже трескучий пафос его «Раздачи знамен»? Так же обстоит дело и в отношении колорита и манеры исполнения. Он то проявляет пренебрежение к исполнению, то относится снисходительно к разработке колорита; «заметив влечение Леопольда Робера к красочности, он советует ему следовать своей склонности» и радуется тому, что тот «выдвинулся, следуя этим путем». Хотя живопись Давида остается всегда гладкой и несколько безжизненной, он сам часто стремится внести в нее колористические моменты, например, в портреты, в некоторые части «Коронации» и в особенности в «Раздачу знамен». Если Давид допускал непоследовательность в принципах, то в еще большей мере он обнаруживал свои колебания при применении этих принципов; Давид то осуждает «незаметные переходы» и хвалит сопоставление чистых тонов, то критикует колористическую систему, дающую «образчик цветов», и возлагает на нее вину за «нарушение красоты и величия локального тона» в «Клятве Горациев», то хвалит метод письма отдельными ударами кисти и серовато-серебристую живопись типа Тенирса. Действительно, какая разница между ярким, напоминающим Буше, колоритом его картин, за которую он получил большую премию, между темным угром тем колоритом Велизария, Горациев, Брута, нейтрально-серым колоритом Шарденовского типа в Луврском дворце Давида и «тильчик» в музее в Эксе, между бледным и холодным колоритом «Сабинянок» и ярким, местами даже резким колоритом «Гектора» в музее в Монпелье, «Наполеона» (1805) в музее в Лилле и в особенности «Раздачи знамен».

Итак, было бы ошибочным изображать Давида непримиримым представителем жесткой доктрины, непоколебимой цитаделью идеалистически антизионского искусства. Это было бы неверно, что один из его учеников даже мог утверждать, что «революционное движение, которое произошло во французском искусстве в 1814—1825 гг., началось с самого Давида, с ежедневных указаний, которые он давал своим ученикам в последнее время своего пребывания в Париже».

Если от характеристик эстетических взглядов Давида мы перейдем к выяснению того, какой прием встречали его работы у современников Революции и Империи, то должны будем установить, что и здесь не было единства. С первого взгляда кажется, что Давид занимает в искусстве господствующее положение и пользуется правами бесспорного превосходства. Он не был обделен ни славой, ни почестями. Со времени появления «Горациев», с энтузиазмом встреченных в Риме в 1787 г., репутация Давида не переставала расти. Он был награжден большой премией в 1791 г., стал деятельным и видным членом Конвента и его официальным художником, организатором празднеств и чуть ли не министром изящных искусств, с 18 плювиоза VII он сделался художником правительства при Консульстве, с 18 декабря 1803 г. кавалером Почетного легиона, первым художником императора с 27 фримера XIII г., сенатором Империи, офицером Почетного легиона с 22 октября 1808 г., членом Французского института Флорентийской академии и Академии св. Луки, иностранным корреспондентом Голландского института, почетным членом Академии изящных искусств в Вене и Общества изящных искусств в Генте, был награжден за свою «Коронацию» театрально разыгранной благодарностью Наполеона и занимал в художественной жизни Франции и Европы поистине выдающееся положение.

Будучи главой школы, он насчитывал учеников сотнями; считалось, что один только факт обучения в его мастерской выгодно рекомендует художника и является как бы доказательством его достоинств. Действительно, он воспитал ряд лауреатов римской премии; с 1790 по 1814 г. живописцы из числа его учеников завоевали 8 больших премий первого разряда, 7 вторых больших премий первого разряда, 3 больших премии второго разряда или медали, между тем как среди скульпторов-лауреатов пятеро могли похвалиться тем, что учились у Давида. На всех — от победителей на академических турнирах до наиболее скромных, неопытных учеников — он оказывал глубокое влияние и накладывал неизгладимую печать. Для большинства, как для Гро, он был «наш отец Давид», чьи «самые рискованные, даже самые путаные замечания, какие иногда вырывались у него, слушались, взвешивались и истолковывались, точно это были слова пророка». Посредственные художники старались в точности следовать его манере, причем подражания делали их всех похожими на своего учителя, а следовательно, и похожими друг на друга. Наконец, и за пределами мастерской художника, даже за пределами Парижа, влияние Давида распространялось еще путем заимствования из его произведений образцов для упражнений в рисовальных школах.

Но медаль имеет и оборотную сторону. Наряду с горячими сторонниками, прославлявшими его в стихах и прозе, Давид имел и решительных противников у которых вели с ним жестокую борьбу, одни — на основе расхождений в эстетических взглядах, другие — в силу политической вражды.

Давид держался как первый мастер эпохи, как глава школы и провозвестник истинного искусства. Он позволял себе резко, даже грубо нападать на тех, кто думал иначе, чем он. Он не пропускал случая заявить, что Реньо и в особенности Венсен «отравляют своих учеников ядом академического учения», в то время как свою мастерскую он старался изобразить чем-то вроде госпиталя где он предлагает больным в качестве противоядия свою художественную систему. Перебежчикам из школы Реньо он оставлял надежду на выздоровление при условии, что они «забудут усвоенные ими дурные принципы» и «сменят кожу». Что же касается дезертиров из лагеря Венсена, то он их во всеуслышание объявлял «неизлечимыми». Ученики, как это всегда бывает, шли еще дальше и, готовые вызвать раскол, утверждали, что «одному Давиду, а не Вьену, живопись обязана своей новой славой».

Между тем роль, которую Давид играл с таким неумеренным рвением во время Революции, создала ему смертельный врагов в рядах бывших академиков, которые не могли ему простить кампанию против Академии, а также в среде всех политически умеренных, не забывавших о его якобинских неистовствах. Сраженный термидорианской реакцией, он оказался предметом подчас клеветнических нападок со стороны своих врагов, которые, не имея возможности послать его на эшафот, старались его обесчестить. Позже, в начале Консульства, была предпринята новая атака против него, поводом к которой послужило появление «Марка Секста» Герена. Противники Давида ухватились за представившийся, наконец, случай противопоставить ему произведение, вызвавшее всеобщее восхищение и созданное художником, не принадлежавшим к его школе. Сторонники Давида, видя опасность, пытались оспаривать триумф Герена или, по крайней мере, препятствовать ему отразиться на репутации преподавания Реньо. «Герен — ученик Реньо, это верно, но мне кажется, — пускался на инсинуации Давид, — что он подслушивал у дверей моей мастерской». Приверженцы Давида шли дальше и обвиняли молодого художника в подражании «Андромахе» и «Брут» их учителя. В Салоне они организовали целый заговор, «уверяя всех, кто хотел их слушать, что Герен никогда не будет великим живописцем, потому что он не чувствует так, как они, всю строгость античного стиля». Со своей стороны школа Реньо травила врага. На банкет, устроенный учениками Реньо в честь победителя, они пригласили Давида и подстроили все так, чтобы его листифицировать: это настолько удалось, что в конце трапезы Герен сказал, обращаясь к Давиду: «Ах, боске мой, броючи ученье! Чужие вы духите, то я приими вскоре все эти демонстрации! Все это направлено против вас; они избрали меня жертвой!» Более того, там проводилась параллель между «Сабинянками» и «Марком Секстом» — целиком в пользу последнего. На страницах, посвященных деятельности Института, мы описывали ложное положение, в которое Давид был поставлен еле скрываемой враждебностью своих коллег: недопущение его в президиум, постепенное отстранение его от участия в работах комиссий и — как следствие этой опалы — его отречение от академической деятельности. И, пасаясь официального признания первенства, которым он был награжден в эпоху Консульства и Империи, то оно оставалось только почетным титулом; его неоднократно возобновляемые попытки добиться осуществления прерогатив, связанных при старом режиме со званием первого художника, остались бесплодными.

Между тем критика становилась из года в год все более агрессивной и около 1810 г. выдвинула против Давида целый список обвинений. Некоторые ограничивались заключением, что он пошел назад по сравнению со своим начальным периодом, и высказывали со съёгом со том что мастер «получил на глазах» и что в его последних произведениях «больше мастерства, чем гения, больше правильности, чем вдохновения, больше выписанности, чем колористичности». Другие — и они составляли большинство — были более суровы: они причисляли Давида к типу людей «очень счастливых, очень избалованных благосклонной судьбой, умеренно одаренных природными качествами и почти лишенных гения, которых их приверженцы угодливо превозносят и из которых искусственно делают великих мастеров». Наиболее сдержанные заявляли, что, «несмотря на все превосходство своего таланта, он не свободен от недостатков». Давид представляется им «лишенным изобретательности, вдохновения, непримужденности и отглаженности», «всегда находящейся в ужасе», которая делает безжизненными даже наиболее прекрасные из его моделей». Они соглашут, что он не умеет компоновать, и дают жестокий совет этому апостолу большой исторической живописи, рекомендуя ему «ограничиваться «*sujets de caractères*» и небольшим количеством фигур». Они обвиняют его также в «некоторой условности жестов, отчего его фигуры получаются холодными и статичными», а также в беспомощности колорита, вследствие чего его картины приобретают вид раскрашенных барельефов. Его роль обесценивают до того, что придают ей отрицательное значение, подобно роли Буало. Хвалят Давида не столько за то, что он создал, сколько за то, что он служил препятствием для других: воздают ему должное за его борьбу с «отвратительной школой, которая обесчещивала Францию». Наконец, ему противопоставляют его учеников, теперь ставших его соперниками, и резко заканчивают в таких выражениях: «Г-н Давид мог раньше называться королем Давидом; отныне ему придется довольствоваться наименованием *primus inter pares* (первого среди равных)». Мы, таким образом, далеки от обычного представления о тираническом всемогуществе Давида, которое ему принято приписывать.

Как все новообращенные, рекруты армии Давида утрировали доктрину своего учителя и этим дискредитировали ее. Давид провозгласил догмат идеализированной передачи, основанной на изучении античности, объявил рисунок и композицию элементами более важными, чем живописное исполнение, и рекомендовал ограничить роль колорита. Его ученики признавали красоту лишь чисто трафаретную; возводя подражание в систему, они переносили на полотно копии со статуй. Таким образом, отрекшись от природы и презирая «ремесло», они наводняли Салоны большими холодными и бездушными «махинами», то бесцветными и тусклыми, как будто их поверхность была покрыта раствором сажи, то расщепленными резкими тонами, грубо сопоставленными, как в плохих хромолитографиях. Эти произведения всегда были вылизаны, гладки, как стекло, — «красивая мебель», как их удачно определил один современник.

Таковы недостатки, иногда смягчаемые правильностью и силой, в различной степени свойственные мастерам, вроде **Дебре** (1768—1848), который пользовался успехом, был упомянут в докладе жюри по присуждению десятигодичных премий, награжден медалью в 1808 г. и являлся хорошим рисовальщиком, стремившимся к правдивости и выразительности, но сухим и жестким живописцем, или **Готера** (1769—1825), бывший скульптор, друг Давида, слабый колорист, но признанный мастер рисунка, экспрессии и композиции, в 1809 г. внесенный в добавочный список кандидатов в Институт. К ним относится и **м-те Бенуа, урожд. Делавиль-Леру** (1768—1826), ученица Виже-Лебрен и Давида одновременно. Ее чистый и яркий колорит грешит эмалевой гладкостью. Портреты, так же как и жанровые картины м-те Бенуа, обратили на себя внимание, и она была награждена в 1804 г. большой золотой медалью.

За ними следуют мастера в различной степени талантливые: **Мюлар** (прибл. 1770—1850), рисунок которого неправилен, но живопись, не обладающая, правда, особой силой, лишена тем не менее сухости; правительство выразило этому художнику свою благосклонность путем приобретения ряда его картин и награждения медалью в 1808 г.; **Луи Дюси** (1773—1847), автор изящных композиций, правда, немного холодных и с несколько слишком гладкой фактурой, которые, однако, имели успех, вошли в ряд французских и иностранных княжеских коллекций и доставили художнику медаль первого класса в 1808 г.; **Жером Мартен Ланглуа** (1779—1838), друг и сотрудник Давида, получивший большую премию в 1809 г. и вызвавший своими произведениями, присланными из Рима в 1811, 1812 и 1814 гг., похвалы со стороны Института и критики за правдивость рисунка и цвета и одновременно осуждение за недостаток благородства и стиля; **Жорж Руже** (род. в 1784 г.), другой помощник Давида, живопись которого, превосходящая средний уровень, обычный для этой группы, была отмечена в Салоне 1812 г. и заслужила медаль в 1814 г.

Что касается посредственостей, компрометировавших учителя, славой которого они прикрывались, то ими можно было бы пренебречь, если бы некоторые из созданных ими произведений не пользовались кратковременной известностью. Таковы были **Дюфо** (1770—1821), профессор военной школы; **Анатоль Девож** (1770—1850), награжденный премией в 1791 и в XI гг. и золотой медалью в 1806 г.; **М-те Монже** (1775—1855), которая, будучи первой женщиной, взявшейся за большую историческую живопись, привлекла к себе внимание критики и была награждена золотой медалью в 1804 г.; **Гильом-Франсуа Кользон** (1785—1850), для которого четвертый класс выхлопотал освобождение от воинской повинности; **Луи-Габриель Буше** (род. ок. 1770), признанный в качестве портретиста; Абель дю Пюжоль (1785—1861), который сменил стиль своего первого учителя Момаля на стиль Давида, восприняв в преувеличенном виде его недостатки, и рано начал пользоваться успехом.

Было бы ошибкой думать, что недостатки плохих учеников Давида не вызывали никаких протестов со стороны критики. Их обвиняли в творческом бессилии и оспаривали их догму о подчинении всех элементов живописи рисунку. Им справедливо ставили на вид, что идеал, стремление к которому они поставили своей целью, состоит не только в чистоте материальных форм, сколько в выражении идеи или чувства, и что в изобразительном искусстве рисунок по отношению к замыслу имеет ту же ценность, что слог в литературе. Но за ними не признавали и того, что они достигли красоты в физическом смысле. Одних упрекали в злоупотреблении анатомическими и добрыми, других — в презренном подражании контуров. Высмеивали их склонность к преувеличенному экспрессии, благодаря которой их картины то пугали притом «свирепыми взглядами», «судорогами одержимых», жестами «боксеров», то раздражали искусственной наивностью, «склоненными головками», отставленными локтями, «угловатой манерностью». Их называли «грамматистами живописи», не способными создать ничего, кроме фигур, «сделанных по правилам», жестких и холодных лишенных живописи, грации, так же как их мысли и чувства. Наконец, подвергли резкой критике и мечтам поражения. У этих «снайперов» Буше и его собратьев по фантазии, у этих «согбенных под ярмом прошлого рабов древних медалей, резных камней, барельефов, статуй и ваз» требовали отчета за их «презренную компиляцию», за «этот запах старой рухляди, которым всегда тянуло от их произведений». Их стыдили за неуклюжесть платьев, их обвиняли в том, что в их произведениях остается от античности лишь «искаженное и обманчивое воспоминание», что они портят свою моделей до ненужности, а как это они наивно копируют свои образцы, перенося полировку и блеск мраморной статуи в живописную передачу тел своих персонажей. Им не забыли указать и на «исключительную зализанность» их фактуры, на пороки их колорита, то грубого и жесткого, то тусклого «свинцово-бледного», и приходили к выводу, что они впали в манерность, в тысячу раз более опасную, чем все пороки академизма.

В всякой армии имеются свои «бедовые ребята». Лагерь Давида тоже обладал такими; они организовали секту, чтобы основать с. стом живописи. Несколько восторженных учеников, доводя теорию учителя до крайности, намеревались обновить искусство путем возрождения греческой или средневековой архики. Встуяв под именем «мыслителей» или «примитивистов» — названия которые имели значение лозунгов, — они требовали от искусства абсолютной оригинальности и ограничивали его задачи выражением «чистой красоты». Сурово охраняя догматы своей религии, они допускали в эстетический Иерусалим лишь древнейшую греческую скульптуру и живопись итальянских примитивов. Все остальные периоды прошлого искусства им казались «манерными ложными, театральными, низменными». С особой антипатией они относились к эпохе Возрождения, на которую они возлагали ответственность за «деградацию» искусства и забвение «драгоценных заветов античности». Их мечтой был не более, не менее, как уничтожение всех произведений искусства «позднего Фидия! Со своей стороны члены этой секты стремились подражать «наивности старых мастеров. Писали фигуры не меньше чем шести футов высотою и отказывались от передачи светотени под тем предлогом, что контрасты света и тени «разрушают гармонию форм». Основание этой маленькой секты, наделавшей много шума между 1797 и 1804 гг., было положено неким **Морисом Каи**, о котором мы осведомлены благодаря Делеклюзу, одному из его сверстников по мастерской Давида, и в особенности благодаря Шарлю Нодье, который был одним из его первых приверженцев. Восторженный почитатель Гомера и Фидия, Каи заразил своим увлечением нескольких молодых людей своего возраста — Пьера и Жозефа Франка, Дюкейлара, Перре, Нодье и др. Не останавливаясь на теории, он стал проповедовать восстановление греческого костюма; не щадя своей собственной особы, он отпустил бороду и в сопровождении своего друга Перре появлялся на улицах в костюме Агамемнона. Эксцентричности «бородатых» компрометировали величие эстетического апостольства «мыслителей». Между тем их система, называвшаяся некоторыми «этрусцизмом», привлекла уже достаточное количество сторонников, чтобы внушить беспокойство и вызвать вмешательство Института, официального хранителя здоровых традиций. В сообщении о работах четвертого класса в XI г. и в докладе 1808 г. Ле Бретон отмечает «некое неистовство, которое охватило художественную молодежь и влекло ее навстречу наиболее грозным опасностям, ибо ничего не может быть вреднее сумасбродства в искусстве, в особенности же во времена всеобщего возбуждения». Несмотря на то, что в 1808 г. непременный секретарь объявил эту опасность минувшей, сетования класса искусств не прекращались вплоть до 1815 г.. В особенности жаловался докладчик в 1812 г., указывая на «замечаемую у многих склонность к наивности и к употреблению простейших приемов выражения» и осуждая эту «манию, сводящуюся к подражанию опытам, оставшимся от первых времен Возрождения, или древнейшим памятникам античности, без сомнения достойным внимания, но которые лишь извращенный или ограниченный ум может предпочесть шедеврам, созданным после них».

Подвергавшаяся нападкам доктрина «примитивистов» нашла и защитников, в лице, например, Арто, хранителя музея в Лионе, автора «Размышлений о состоянии живописи в Италии до Рафаэля», страстного коллекционера итальянских примитивов, и Пэйо де Монтабера, проповедовавшего новую веру в ряде статей и брошюр и в своем большом «Трактате о живописи». Одновременно эта система применялась на практике такими художниками, как Брок, Гранже, Хейм, Энгр.

**Брок** (1780—1850) пользовался наибольшей известностью; его репутация была упрочена поощрительной премией в 1800 г. и почетным отзывом в 1801 г., несмотря на то, что этого подражателя Перуджино упрекали в однообразии контуров, сухости исполнения и отсутствии гармонии целого. Из молодых наиболее заметным был **Энгр** (1780—1867), произведения которого, присланные из Рима, вызвали возбуждение среди членов четвертого класса. «Принимая во внимание талант, который м-сье Энгр проявил в своих работах, — пишет автор доклада о картинах, присланных пенсионерами в 1808 г., — хотелось бы выразить пожелание, чтобы он в большей степени проникся высокой красотой античности и величественным, благородным стилем, который свойственен прекрасным творениям великих мастеров римской школы в эпоху ее расцвета». «Месье Энгр, — заключает Менажо в 1812 г. свою критику картины «Зевс и Фетида», присланную в 1811 г., — видимо, скорее стремится приблизиться к эпохе зарождения живописи, чем проникнуться прекрасными принципами, заключенными в лучших произведениях всех великих мастеров... Вообще следует сожалением отметить, что м-сье Энгр, упорствуя в применении системы, которую он себе усвоил, делает из своих дарований употребление, недостойное его самого». Под этим углом зрения чрезвычайно любопытна коллекция рисунков, завещанная Энгром музею в Монтобане: она позволяет установить, какие образцы он избирал и что его занимало в интересующий нас период его творчества. В Париже между 1794 и 1804 гг. он делал точные копии первом-равнюр Дюрера, рисовал с Фигия, Гольбейна и с «этруссских ваз». В Италии он восхищался росписями в Ассизи, Сполето, фресками Филиппе II Папы, готическим перистилем монастыря Бальромбрози, фресками в виа альбомах; в Риме — внутренним видом церкви Мадонны дели Пополо, Санта Марии Маджоре и св. Иоанна Латеранского, «где, — отмечает карандашная пометка на одном из листков, — есть много такого, что стоит зарисовать».

Два других пенсионера были поражены тем же недугом и получили свою долю выговоров и наставлений. **Гранже** (1779—1840), ученик Реньо и Давида, в своих «торсах» (1798—1799) и в картине, получившей большую премию (1801), выявил свои способности в области моделировки и цвета, но, начиная с 1808 и 1811 гг., вызвал упреки в недостатке выражения и чувства, в монотонности и тяжеловесности колорита и в резкости сопоставления слишком черных теней с «желтоватым по тону» светом. **Хейм** (1778—1865), ученик Венсена, который в то время, по-видимому, проявлял склонность к колориту и к живописным эффектам, заслужил похвалы за искусство композиции, силу письма и в особенности за оригинальность и величественность фонов: «он навязал на себя урок истинной яркостью света и чернотою теней. Часть критики склонилась к тому, что относит его к числу «примитивистов», «забытые дети», которых, как ей казалось, можно было обнаружить в его «Прибытии Иакова в Месопотамию», между тем как класс изящных искусств, напротив, заявил, что эту картину «можно только хвалить».

Как видим, наименование «примитивисты» стало достаточно растяжимым, и блудные сыны дома Давида блуждали так основательно, что стали ему совершенно чужды. Дело в том, что изучение итальянских примитивов было более подходящим занятием для учащихся живописцев, чем подражание мраморным Гардонеям. Благодаря изучению и подражанию шедеврам мастеров раннего Возрождения некоторые «заглушившиеся»остили, конечно, бессознательно и, может быть, невольно известных достоинств исполнения и начатков колористической трактовки. Получалось, что в силу своеобразной иронии судьбы Давид, направив внимание своих учеников на примитивы, совратил их с «истинного пути». По крайней мере несомненно, что наших «мыслителей» или «примитивистов», живших сто лет тому назад, можно рассматривать как предшественников английских прерафаэлитов и, учитывая всю разницу масштабов, видеть в Пэйо де Монтабере их Джона Рёскина. С другой стороны, следует отметить сходство направления «примитивистов» с «готическим» течением в архитектуре, о котором мы говорили выше, и с аналогичными тенденциями, проявлявшимися в немецкой школе начала века.

В группе ультра-классиков мы отводим особое место Жироде, ученику Давида, имея в виду относительную оригинальность его творчества, а также некоторым живописцам, не входившим в школу Давида, среди них Герену, в силу особых условий его художественного воспитания.

**Жироде** (1767—1824), питомец Давида, «которым тот гордился», в действительности был непокорным пасынком, который «ни в чем не хотел походить» на своего учителя. От природы неуравновешенный и склонный к подозрительности, он предстает перед исследователем как сложная натура, в которой сталкивались самые противоположные стремления. Оставаясь живописцем, он столько же занимался литературой, усердно читал, сам сочинял стихи и пускался в теоретические рассуждения об искусстве. Его суждения очень различны, часто противоположны, и эти противоречия, быть может, сыграли определенную роль в относительной неудаче его художественной карьеры. Он совмещал в себе несколько разных характеров; то он являлся фанатическим сторонником античности, ценившим лишь совершенство контуров и изощрявшимся в чистоте линии, доводя ее до сухости; то — убежденным сторонником изучения природы, который высмеивал страсть Давида к «этруссским кувшинам» и провозглашал, что

Одна лишь природа художнику верный водитель,  
Прекрасного чистый источник, надежный учитель.  
Владея одним лишь талантом — смотреть, наблюдать,

Художник Эллады умел красоту открывать. Богов их прообразы здесь на земле обитали...

в то время как любитель исторической правдивости и передачи местных особенностей, приветствовал Гро за «его скрупулезную точность в костюмах» и, со своей стороны, поражал современников тщательным и даже мелочным подражанием реальности в своих картинах «Восстание в Каире» и «Сдача Вены». С другой стороны, он восхищался «магией» света, увлекался Корреджио, братьями Карраччи, Рубенсом, Гро. Но над всем этим господствует его страсть к оригинальности, жадность к самостоятельному творчеству, «предпочтение причудливого — плоскому»; это был ум, неустанно стремившийся к открытию неизведанных путей, мечтавший о создании произведения, которое было бы «его собственным творением во всех своих частях», в котором ничто не имело бы образцов — ни в рисунке, ни в колорите, ни в отдельных эффектах, ни тем более в общем замысле.

Эта страсть перерастает в манию, сбивает с пути ревностного классика и ведет его к ереси, почти к отступничеству от своих догматов. Она заставляет его провозгласить, что «для развития искусств ничего не может быть вреднее духа нетерпимости в преподавании и одностороннего восхваления», что «к славе можно прийти различными путями», наконец, что «все живописные жанры хороши, кроме скучного». В своих личных коллекциях он отводил место самым различным мастерам — Бурдону, Карраччи, ван Гойену, Клуэ, Ларжильеру, Тенирсу, Терборху, Тинторетто и т.д. Жироде далеко уклонялся от эстетической системы, олицетворяемой Римом. Он отстаивал художественную ценность портретистики, в которой композиция «требует гораздо больше искусства, чем обычно думают», исповедывал свою любовь к пейзажу, «универсальному жанру, которому подчинены все остальные», или же советовал художникам изображать тех

...Кем Франция счастлива славна,  
И не искать под небом Греции и Рима  
Хранимые преданьем имена.

Оцените, особенно в устах автора «Эндилона», который был также автором «Оссиана», похвалы историко-анекдотическому «жанру трубадуров», совет своим собратьям-живописцам «читать и вдумываться в наши старинные хроники», извлечь из них «романческие подвиги наших доблестных рыцарей» писать в�ельцев замков и их жен монахов и пилигримов на фоне «готических башен, возышающихся над вершинами романтических лесов» или на фоне старых и мрачных стен, длинных полуразрушенных аркад, давно лишенных тусклых витражей». Иногда его помыслы обращаются к жанровой живописи, бытового или морализующего направления, к Грэзу, Хогарту и в особенности к Тенирсу, который и «без красоты нам нравится и очаровывает нас». Наконец, для заключения, вникните в его критику Французской академии в Риме и оцените все значение: Следовало бы похвалить, чтобы Франция заслужила в Риме не существовало, другими словами, чтобы не сохранили большую королевскую овчарню для дюжины овец... Следовало бы отправлять каждого пенсионера за границу с содержанием в тысячу экю... с тем чтобы он мог по своему усмотрению отправиться в Рим или Болонью, во Флоренцию, в горы во Фландрию, в Швейцарию, наконец, куда ему захочется!.. Это было бы единственным средством воспитывать людей, обладающих талантливостью и получивших образование.

Творчество художника отражает эти колебания теоретика. Некоторые портреты, этюды турок в Лувре и в Авиньоне, изображения туземцев в «Восстании в Каире» доказывают, что Жироде был способен верно и продуманно передавать действительность, мощно моделировать формы и проявлять внимание к аксессуарам. «Эндилон», «Атала», «Оссиан, принимающий французских героев» свидетельствуют о поэтическом и сентиментальном направлении его творчества. Эскизы «Снятие с креста» в Монпелье, «Погребение Атала», «Сдача Вены» и «Восстание в Каире» обнаруживают достойное внимания обращение к работе колорита, который и снак, — сожалению, владеет холодность и резкость. Всем его произведениям недостает непринужденности, и в них чувствуется вымученность. Эти недостатки, ничем не смягченные, со всей силой проявляются в «Сцене из потопа», произведении, которое, по мнению художника (впрочем, получившему подтверждение и в решении жюри десятигодичных премий), должно было занимать первое место среди всего им созданного. Эта «Сцена» задумана неправдоподобно, жесты утрированы, живопись — лощеная, стекловидная, краски — тусклы, тени — свинцового оттенка, все содействует тому, чтобы оттолкнуть зрителя, — вот итог того впечатления, с которым покидаешь произведения мастера, чье творчество заслуживает живейшего внимания с самых различных точек зрения.

Не приходится удивляться, что мнение современников о Жироде было скорее неблагоприятным. Действительно, похвалы почти всегда сопровождались порицаниями. Его единодушно признавали «великим мастером», хваля главным образом за оригинальность, творческую искренность, мастерской рисунок и чистоту стиля. Но ему ставили в упрек болезненное пристрастие к экстраординарному, склонность так изощренно передавать свою мысль, что она становилась непонятной, и стремление выставлять напоказ свои познания в области анатомии, в ущерб красоте и даже правдивости. Особенно сожалели о неспособности художника избегнуть одной ошибки без того, чтобы не впасть в другую, ей противоположную, то нанося жесткой кистью резкие, неприятные тона, то смягчая свой мазок до приторности и доводя фактуру до блеска и изысканности. Публика всегда проявляла по отношению к Жироде, по словам одного из его наиболее горячих сторонников, «величайшее равнодушие». Но и в отношении официальных милостей и почестей Жироде не принадлежал к числу избранных. После того как его «Эндилон» оказался победителем на конкурсе VII г., Жироде еще раз вышел на первое место благодаря «Сцене из потопа» — на большом десятигодичном турнире; в 1808 г. он получил орден Почетного легиона и в 1815 г. занял место в Институте. Но оценка жюри десятигодичных премий не была утверждена ни критикой, ни публикой, и художник получил звание академика лишь при освобождении третьей вакансии. Не ценил таланта Жироде и Денон, который прежде всего, вследствие своих властолюбивых стремлений, не мог примириться с мрачной независимостью художника. Государство не приобрело ни «Эндилона», ни «Атала», ни «Сцену из потопа», и, лишенный заказов, Жироде расточал свои силы на контурные рисунки, служившие иллюстрациями к произведениям Гомера, Виргилия, Анакреона и т.д. «Невидимому, надо считать установленным, — говорит Купен, — что он был вынужден хлопотать о получении простого креста кавалера Почетного легиона».

При таких условиях не приходится сомневаться в том, что Жироде не мог оказывать сильного влияния на развитие современного ему искусства. Принимая во внимание нрав художника, привычку уединенно работать и эстетические воззрения, аналогичные взглядам Давида, при несравненно меньшей известности, мы не будем удивляться тому, что между 1800 и 1814 гг. через его мастерскую прошло не больше трех десятков учеников.

Наряду с вышеназванными художниками, находившимися в прямой зависимости от Давида, по ультраклассическому пути следовали и другие мастера, вышедшие из других мастерских и иначе воспитанные.

Это, во-первых, современники Давида; испытавшие те же эстетические влияния, что он; к ним относятся **Франсуа Девож** (1732—1811), ученик Гильома Кусту и Дезэ, основатель Школы изящных искусств в Дижоне, холодный рисовальщик, сухой, либо бледный в живописи; Леруа де Лианкур (1741—1835), отличающийся темным и жестким колоритом. Наиболее известным из них был **Нейрон** (1744—1814), ученик Лагренэ Старшего, изменивший своему учителю и примкнувший к доктрине Вьена, которая соответствовала его рассудочной, склонной к размыщлению натуре. Изучая античность и Пуссена, он развил в себе достоинства рисовальщика, которыми выгодно отличаются его гравированные композиции. Но влияние этой школы в соединении с природными свойствами его таланта придало его живописи характер тяжеловесной суровости, еще усиленный то тусклой, то крикливо-резкой тональностью его колорита. Хотя Нейрон и был причислен, наряду с Вьеном, к первым «реформаторам» живописи, а Давид даже объявил его основоположником нового течения, все же этот мастер, бывший, впрочем, человеком застенчивым и скромным, пользовался лишь весьма сдержаненным одобрением. Глубоко потрясенный утратой своих академических почестей и поста директора мануфактуры Гобеленов, он нажил во время Революции изнурительную болезнь, которая вплоть до самой его смерти препятствовала его творческой деятельности.

К более позднему поколению принадлежит **Илер Ледрю** (1769—1840), учившийся в школе в Дуэ, талантливый рисовальщик, холодный живописец, писавший в глянцевитой манере; **Ваффлар** (1777—прибл. 1832), ученик Реньо, дисгармоничный колорит которого и гладкая, «эмалевая» фактура отталкивали современников; **Мозесс** (1784—1844), ученик Венсена, подавший, хотя и в меньшей степени, повод к такой же критике, имевший большой успех в Салоне 1812 г. и награжденный золотой медалью; на конец один из прославленных мастеров эпохи — **Герен**.

**Пьер-Нарцисс Герен** (1774—1833) был учеником Реньо, но, употребляя выражение Давида, он как будто «подслушивал у дверей мастерской соперника своего учителя» и заимствовал у него, в частности, принципы колорита. Действительно, в этом отношении его произведения в точности отражают последовательные фазы манеры Давида: своим темным тоном «Марк Секст» напоминает «Грациэлю» и «Брутус», между тем как картины Герена после создания «Сабинянок» обнаруживают тяготение к сероватой гамме, излюбленной Давидом в это время. Тем не менее несомненно, что Герен не был абсолютно поработлен стилем Давида. Он отличался от него пристрастием к сценичности и театральным эффектам, так же как и склонностью к сентиментальной грации. Это не значит, что он был одарен той «изящной чувствительностью», которую приписывали ему его поклонники, он обладал, наряду с талантом крайне рассудочным, методическим и склонным к холодному драматизму, настолько, что известная принужденность чувствуется даже в его эскизах и набросках. Но эпоха была так мало избалована эмоциями, что поэтические образы Герена были достаточны для того, чтобы создать ему репутацию «живописца души» и «чувствительных сердец». С другой стороны, не следует забывать, что в своих композициях он вдохновлялся греческими памятниками, а игрой актеров, вследствие чего действие в его картинах менее величественно, менее благородно (это ему ставилось в упрек), во всяком случае строится по-иному, чем в давидовской школе, которая более или менее постоянно питалась античной традицией. Среди тех, которые могли сравнивать живописные сцены с мимическими и разговорными сценами театральных представлений, имели повод делать никантные и поучительные сопоставления. Между тем около 1808 г. Герен — одновременно с Давидом, Жироде, Жераром — рискнул в своем «Мятеже в Каире» сделать экскурс в область колорита, что ему, однако, мало удалось: несмотря на силу тона, эта кричащая по своим краскам вещь так же холодна, так же лишена воздушности, как его серые, подобные мрамору, полотна — «Федра» и «Андромаха».

Судьба была капризна по отношению к Герену — с первых шагов он был вознесен на вершину славы для того, чтобы вслед за тем опуститься до степени художника, талант которого оспаривается. Картина «Марк Секст», которой он дебютировал в 1799 г., вызвала «общее восхищение». Публика была захвачена злободневностью темы, в которой видела намек на революционные события, причем реакционная часть общества использовала картину как своего рода возвзвание, направленное против террора. В то же время соперничающие художественные группы избрали ее поводом для того, чтобы дать волю своей вражде; противники Давида стремились превратить успех молодого художника в оружие против своего врага. К картине была прикреплена лавровая ветвь с надписью: «Лавры, присужденные художниками», каждый день появлялись стихи, прославлявшие «преемника Рафаэля», который «вдохнул жизнь в искусство». По инициативе Венсена была подана петиция, правда, безрезультатно, о приобретении картины государством. Зато на конкурсе картина получила первую премию первого разряда. Но вскоре Герену пришлось испытать и нападки, и притом довольно резкие. Конечно, у него сохранились и горячие сторонники, которые превозносили оригинальность его замыслов, глубину его мысли, его «тончайшую» чувствительность, его композиционное мастерство. Но зато значительная партия, состоявшая не только из приверженцев Давида, стремилась изобразить его в качестве «великого интригана», обладающего известным талантом, но лишенного всяких проблесков гениальности; иронически хвалили «мудрость» его духа и «спокойствие» его картин; осуждали его да недостаточную правильность рисунка, за театральную «напыщенность» его композиций и экспрессии его героев, наконец, за холодную монотонность и белесоватость колорита. Действительно, в дальнейшем Герен уже не встречал ни у публики, ни у критики такого успеха, какой выпал на его долю в 1799 г. и уже в ослабленном виде — в 1802 г.<sup>77</sup>. На десятигодичном конкурсе его только критиковали. Тем не менее в 1815 г. он был избран в Институт, где его кандидатура уже с 1812 г. выдвигалась на первое место.

С самого начала своей карьеры Герен стал создавать школу, и вскоре его мастерская начала соперничать с мастерскими наиболее прославленных мастеров. За время Империи у него насчитывалось около четырех десятков достойных упоминания учеников. Среди наиболее видных должны быть названы Куанье, Делакруа, Жерико, Анрикель Дюпон, Ари Шеффер, Сигалон и т.д. Однако как профессор он не оказывал на своих учеников почти никакого влияния. Это был болезненный, часто хворающий человек; физическая слабость подрывала энергию его характера. Он был еще менее способен, чем Давид, непоколебимо держаться одной эстетической системы и не обладал упорной волей, которая помогла бы ему заставить своих учеников разделять его взгляды. Делакруа сообщает, что в мастерской Герена преобладающее влияние принадлежало не мастеру, а одному из его учеников, провозвестнику романтизма, Шампьону, приверженцем которого был Жерико. В общем в мастерской Герена не считалось запретным искать иных путей, чем тот, которым шел учитель; примером могут служить Жерико и Делакруа, восторгавшиеся Гро и стремившиеся усвоить его манеру. Таким образом, становится понятным, как ультраклассик Герен мог воспитать Жерико, Делакруа, Шеффера и Сигалона!

## Умеренные классики

Вьен. — Венсен. — Реньо. — Летьер. — Жерар. — Изабе и др.

Ультра-классикам, стремившимся порвать с художественной традицией и лишить французское искусство национального характера, породнив его с греческим и римским, противостояла численно значительная группа, сильная талантливостью ее участников, которая одинаково отказывалась как от резкого разрыва со старой французской школой, так и от полного подчинения античной традиции; она ставила перед собой задачу примирить красоту с правдивостью, рисунок с колоритом. Среди ее наиболее видных членов назовем Вьена, Реньо, Венсена, Летьера, Жерара, Изабе и др.

Основоположник движения, направленного против стиля Буше и его школы, **Вьен** (1716—1809), ученик Натуара, был человеком ограниченного ума и мягкого характера, не обладавшим закваской революционера. Было бы ошибкой видеть в его эстетических воззрениях плод продуманной теории, а в его методе — сознательное проявление реформаторских стремлений. В действительности он подчинялся лишь велениям своей природной склонности и работал в меру своих способностей. Бедный воображением и склонный к рассудочности, он, естественно, не был расположен ни к привлекательной грации, ни к утонченному легкомыслию, ни к эффектной театральности, ни к условно-традиционному рисунку и колориту. В результате свойственная ему манера неизбежно должна была сводиться к правдивому подражанию природе,держанному выражению чувств и тщательной взвешенности композиции. Несомненно также, что своей репутацией последовательного идеалиста он был обязан не столько своим произведениям, сколько утверждениям школы Давида, заинтересованной в создании мифа о давнишнем существовании ее методов и стремившейся прикрыть свои крайности авторитетом признанного мастера. В портретах Вьена нет ничего условного; достоинства его столь прославленного «Отшельника» заключаются в правдивости передачи, а его большие композиции религиозного содержания не выходят из рамок академических приемов; его колорит, иногда довольно насыщенный в стиле XVIII в., чаще тусклый и впадающий в бесцветность, не отличается существенным образом от колорита его современников. Эта бедность колорита должна быть отнесена за счет слабости художника, а не за счет заранее продуманного метода. Наконец, влияние античности на Вьена не было так сильно, как это обычно считают. Он подчинился этому влиянию довольно поздно, уступая притом не столько личному влечению, сколько посторонним внушениям, в частности советам Кэйлюса. Точно так же он не внес ничего и в растущее увлечение античным искусством. Его связь с ним выражается скорее в выборе сюжетов, чем в стилистическом родстве.

Лучшим подтверждением нашей оценки Вьена служит его собственное поведение. Во Французской академии в Риме он ввел чтение рефератов по античному искусству, но одновременно сделал обязательным рисование живой модели, учредил курс перспективы и добился от королевской администрации, чтобы она требовала от пенсионеров, помимо традиционных копий, также и оригинальных работ. В конце своей жизни, в 1806 г., встревоженный интерпретацией своих идей крайними классиками, он выступил перед своими собратьями по Институту и публикой с торжественным протестом против злоупотребления античностью и против пренебрежительного отношения к тщательному подражанию природе. Самое большее, что применимо к Вьену, — это имя «галло-грека» (Gallo-grec), предложенное Эмериком Давидом.

Известность, которой пользовался Вьен, была совершенно непропорциональна действительному значению его таланта. В силу присущей людям склонности приписывать отдельным «героям» всю честь революций, явившихся делом рук одного или нескольких поколений, современники вменяли в заслугу Вьену все развитие французского искусства в конце XVIII в. Было общепринято называть Вьена «патриархом» и «Нестором современной живописи». Да и сам он, постоянно слышавший о произведенной им «реформе», в конце концов поверил в свою «миссию» преобразователя искусства настолько, что в последние годы жизни стал наивно приписывать себе в некоторой степени роль демиурга. «Я этого захотел, — говорил он, — и я это сделал». Напротив, Вьена как художника, а не как «реформатора», ценили не очень высоко. Хвалили правильность его рисунка, простоту и ясность композиции, но сожалели, что его колориту недостает силы. Во всяком случае бесспорно признавались его достоинства как профессора, воспитавшего таких художников, как Давид, Дебюкур, Дютерт, Гарнье, Менажо, Реньо, оба Сабле, Сент-Урс, Теолон, Венсен и др.

**Венсен** (1746—1816), столь же умеренный, как его учитель, оставался верен духу учения Вьена и ограничивал «реформу» в искусстве мелкими исправлениями стиля XVIII в. в смысле сообщения ему большей простоты и правдивости. Он враждебно относился к идеи абсолютной идеализации форм и считал ее опасной выдумкой; он видел путь к усовершенствованию рисунка в продуманном сочетании правдивых деталей; один из его излюбленных советов историческим живописцам сводился к призыву чаще писать портреты — область, в которой и сам он с успехом работал. Наконец, он протестовал против мании подражания произведениям старых школ. Его исполнение отличается свежестью, крепкой, иногда преувеличенной пластичностью и местами большой смелостью мазка. Поклонник колорита Гверчино, он напоминает Грёза светлым, сероватым, всегда привлекательным, но иногда несколько холодноватым тоном своей палитры.

В рассматриваемый нами период Венсен, выступления которого на академических выставках были чрезвычайно удачны, уделял недостаточно времени творческой практике как вследствие слабости своего здоровья, так и благодаря активному участию в работах четвертого класса Института. Если исключить приверженцев Давида, которые резко оспаривали достоинства Венсена и причисляли его к «маньеристам» XVIII в., критика в общем была к нему благосклонна, хвалила оригинальность его замыслов, изящную правдивость рисунка, в особенности же отчетливость исполнения и силу колорита. В 1791 г. Венсен был награжден большой премией в 5000 ливров, первой премией на конкурсах II и III гг., официальным вспомоществованием в III г.; он состоял вице-председателем комиссии по реорганизации Французской академии в Риме в VII г., правительственный комиссаром по приобретению произведений искусства в Салоне XI г., входил в состав всех жюри и играл роль руководителя и главы школы. Мягкость и доброжелательность его характера, преимущества хорошего образования и больших ораторских способностей в соединении с серьезными познаниями в области теории и истории искусства, наконец, преобладающее положение в Институте и в Школе изящных искусств — все это обеспечивало ему большой приток учеников и возможность оказывать значительное влияние на развитие современного искусства. Среди учеников Венсена, делающих честь своему учителю, должны быть названы Ансьо, Лоран Дюбо, Полен-Герен, Хейм, Пажу-сын, Мериме, Менье, Пальер, Ризенер, Тевенен, Карл Верне и т.д. Между 1790 и 1814 гг. мастерская Венсена имела немало случаев гордиться академическими победами, среди которых насчитывается 6 первых больших премий первого разряда, 7 вторых больших премий первого разряда и 2 больших премии второго разряда. Число этих побед в особенности увеличилось, начиная с 1804 г., а в 1812 и 1814 гг. он одержал победу по всему фронту.

**Реньо** (1754—1829) был большим мастером, который, видимо, ставил перед собою задачу сочетать правильность рисунка, вновь выдвинутую его учителем, Вьеном на почетное место, с изяществом, грацией и блеском, излюбленными в XVIII в.; это подтверждается и составом его собственного художественного собрания, в котором бок о бок находились Грэз, Ланфранк, Сальватор Роза, Рубенс и Ватто. Реньо обладал широким взглядом на искусство и, видимо, не чувствовал себя связанным никакой системой и не имел претензии изображать из себя апостола новой эстетической доктрины. Его художественный инстинкт увлекал его к грациозным композициям, к ясной и свежей живописи. Предшествующая Революции фаза его творчества отмечена блестящими произведениями, которые отличаются богатством моделировки, обилием воздуха, свежестью краски и гармоничным колоритом. В эпоху Революции и Империи Реньо как будто сближался к утилитаристскому течению, притушивая свои краски до сероватого тона и придерживаясь холодной гаммы, тем не менее он оказался способен вернуться к прежней манере и создать, например, такую правдивую, тонко и гармонично написанную вещь, как «Принесение знамен в Сенат» Версальского музея.

Несмотря на то что в течение этого периода Реньо держался несколько в стороне и императорское правительство редко предоставляло ему возможность проявить свое дарование, художник тем не менее не мог пожаловаться на своих современников, которые единодушно превозносили его талант рисовальщика и в особенности его заслуги как колориста. В 1791 г. он был награжден большой премией в 6 000 ливров, в III г. он вошел одним из первых в число пенсионеров Республики; будучи членом Института и профессором в Школе изящных искусств, он возглавил целое направление и соперничал с Давидом. Всегда доброжелательный, готовый всем помочь, горячо любимый всеми, кто был ему близок, Реньо был окружен целой плеядой преданных учеников. В промежутке между 1790 и 1814 гг. из его мастерской вышло свыше 120 художников, в той или иной мере достигших известности, в числе которых насчитывается и десятка два женщин, без сомнения привлеченных мягким, податливым характером его таланта.

Из числа его учеников должны быть названы м-ре Озу, м-ре Лориже, м-ре Монже, м-ре Романи, Блондель, Буасселье, Гранже, Герен, Эсон, Гаффит, Лавон, Лайдон, Робер-Лефевр, Лено, Марлэ, Менжо, Ришомм, Сэн, Шнетц, Страсбо, Тардье, Ваффлар и т.д. Имя Реньо упоминалось в связи с рядом академических побед: между 1790 и 1815 гг. его ученики завоевали 7 первых больших премий первого разряда, 2 вторые большие премии первого разряда и 1 большую премию второго разряда.

К той же группе художников, что Венсен и Реньо, принадлежали и другие мастера, их современники, также ученики Вьена, но не достигшие такой известности. К ним принадлежит **Лемонье** (1743—1824), учившийся, прежде, чем перейти к Вьену, у Декана, работавший в эклектическом стиле и опиравшийся на академические традиции XVIII в. и на манеру Грэза, с поправками в духе новых течений. Он писал большие полотна религиозного, аллегорического и исторического содержания, а в эпоху Империи также историко-анекдотические картины на сюжеты из новой истории, искусно скомпонованные и ясные по тону, исполненные в сероватой, иногда белесоватой гамме. Видный академик при старом режиме, Лемонье пользовался известным покровительством властей и во время нового режима, при котором он в 1795 г. получил назначение на должность живописца в Ecole de Sante, а в 1810 г. занял место администратора мануфактуры Гобеленов. Современники Лемонье были о нем высокого мнения. Он получал заказы от Жозефины и принца Евгения Богарне, дважды был внесен в дополнительный список кандидатов при выборах в Институт и в 1807 г. значился на третьем месте среди кандидатов на пост директора Французской академии в Риме.

**Менажо** (1744—1816), ученик Буше и Вьена, ценил в живописи оригинальность, правдивость, одухотворенность и богатство композиции; он превозносил преимущества светотени и колорита, являлся сторонником широкой манеры исполнения, «сочности» письма и прежде всего «определенных живописных эффектов»<sup>90</sup>. Его приверженность принципам «реформы» была относительной и выражалась лишь в известной твердости и правильности рисунка, а также в омертвении замысла и исполнения. Преданный старому режиму, впрочем, уже с 1808 г. больной и слабый, Менажо в эпоху Революции и Империи держался в тени, несмотря на свою дружбу с Деноном, который пользовался всяkim случаем, чтобы высказаться о нем с похвалою, и представлял его императору как мастера, который «около 1789 г. пользовался на выставках одинаковой славой с Давидом». Он занимал одно из наиболее видных мест в старой Академии и был избран в Институт при первой же вакансии, в 1809 г.; в течение всего этого периода он был профессором в Школе изящных искусств.

**Гарнье**(1759—1849) также входил в состав группы, занимавшей промежуточное положение между академической школой XVIII в., в которой он примыкал в качестве ученика Дуайена, и «реформированной» живописью, с которой он был связан через мастерскую Вьена, своего второго учителя. От первой из этих традиций он сохранил вкус и умение строить сцены, компоновать массы, эффектно распределять свет, добиваться блестящего и рассчитанного на эффект колорита. Его связь с новой школой проявляется в стремлении к правильности, строгости и благородству стиля. В общем это был один из наиболее известных художников изучаемой нами эпохи, он считался одним из лучших колористов современности, получил премию в Салоне IX г. и состоял в числе мастеров, призванных увековечить славу Империи.

Вокруг Венсена и Реньо группировались естественным образом некоторые из их учеников. Из мастерской Венсена вышли Ансьо (1764—1840), фламандец из Льежа, один из немногих представителей религиозной живописи в эту эпоху, награжденный медалью в 1812 г., вызвавший изощренностью своего письма обвинение в том, что он пишет «большие миниатюры» для «буржуазных любителей». **Луи Ж.-Ф. Мериме** (1765—1836), живописец и литератор, с 1804 г. секретарь Школы изящных искусств, которого высоко ценили за тонкость его замыслов, живописность композиции, изысканность и блеск колорита, — качества, которыми в различной степени обладают немногие известные нам произведения этого мастера; **Жак-Огюстен Пажу** (1766—1828), сын скульптора, в достаточной степени признанный мастер, награжденный в 1812 г. большой медалью, стиль которого напоминает Венсена и отличается только, может быть, большей силой колорита, **Анри-Франсуа Ризенер** (1767—1828), который учился также у Давида, талантливый портретист, хороший колорист, несмотря на то, что его картины отличаются несколько ложеной фактурой; любимец публики и императорского двора, он был награжден золотой медалью в 1808 г.; **Полен-Герен** (1783—1855), несколько однообразная манера которого не лишена привлекательности, мастер, прославленный как художник-поэт и колорист, любимец посетителей Салона 1812 г., представленный Институтом в числе художников, достойных освобождения от воинской повинности, удостоившийся заказа для Тюильрийского дворца, исполнению которого, однако, помешало крушение Империи; **Луи-Венсан-Леон Пальер** (1787—1820), посредственный колорист; **Ж.-Ант. Пеншон** (1770—1850), портретист, миниатюрист и жанрист, пользовавшийся известным успехом в Париже и в Петербурге; **Орас Верне** (1789—1863), ученик своего отца и одновременно Венсена; вялый колорит выдает его принадлежность к этой школе; он пользовался успехом с самого своего выступления и уже в 1812 г. на своей первой выставке был награжден медалью.

Эти художники далее оправдывают известность Ж.-Б. Бержере, Г. Ф. Мене и М. Нье.

**Бержере** (1762—1863) относят обычно к последователям Давида. Мы считаем это неправильным, так как первоначально он испытал влияние превосходного живописца Лакура-отца из Бордо, а воздействие, которое позднее мог оказывать на него Давид, уравновешивалось влиянием Венсена. В самом деле, Бержере походит именно на Венсена немного приглушенными, но гармоническими тонах красок; при этом он пользовался и эффектами светотени. Критика была к нему благосклонна, хвалила свойственную ему приятную изобретательность, простоту и разнообразие экспрессии, но отмечала неправильность рисунка и тяжеловесность живописи. Вместе с тем Бержере завоевал симпатии публики и признание со стороны официальных кругов, выражавшееся в присуждении ему медали первого разряда и в заказе рисунков для барельефов колонн Галереи Труа-Ларжантри.

**Мене** (1768—1832) связан с XVIII в. своей склонностью к привлекательным сюжетам (которые он часто заимствовал из «Телемака» Фенелона), изяществом рисунка, ясным тоном колорита, несколько впадающего в розоватый, наконец, стремлением к гармонии и живописным эффектам. Но он отличается от мастеров XVIII в. своим знанием античности, заботой о правильности и идеальности форм, в ущерб богатству и темпераментности исполнения. В эпоху Консульства Мене был в моде и всегда пользовался благосклонными отзывами критики. Она признавала его выдающееся дарование, подлинно отвечающее задачам исторической живописи. Пресса приветствовала его изучение античности, которое помогло ему усовершенствовать свой стиль, в особенности же ставила ему в заслугу правдивость и яркость его колорита, уверенность письма и общее впечатление гармонии, свойственное его картинам. Критика сводилась к указанию на чрезмерную идеализацию в рисунке и некоторое однообразие фигур. «Его работы более или менее хороши, но на него можно рассчитывать», — писал о нем Денон в своем докладе императору. Институт выдвинул Мене в число художников, имя которых было провозглашено на празднике 1 вандемьера VII г., и объявил его в 1800 и 1801 гг. автором лучшей картины Салона; на десятигодичном конкурсе он получил два почетных отзыва, составленных в самых лестных выражениях. Своей репутации, а также дружбе с Деноном Мене был обязан множеством официальных заказов. Его кандидатура была без возражений принята классом искусств Института, и после трех представлений он был избран в 1815 г.

Из числа художников, воспитанных Реньо, одним из первых как по времени, так и по завоеванной им известности был **Робер-Лефевр** (1756—1830). Его портреты отличаются правдивостью и наблюдательностью и напоминают манеру его учителя блеском и яркостью цвета, подчас несколько холодноватого. Его мифологические композиции, большей частью на грациозные мотивы, доставили ему значительный успех в 1791, 1798, 1810 и 1812 гг. и получили доступ в государственные собрания. Но главную известность он приобрел в качестве портретиста. Количество написанных им портретов колоссально, и многие из них изображают официальных лиц; он исполнил 37 повторений написанного им портрета Наполеона в императорском облачении (1806). У него не было недостатка как в заказах, так и в похвалах. Его портреты заслужили у большей части критики отзыв «отличных» благодаря «поразительному сходству лиц», благородству и естественности поз, пластичности рельефа, правдивости и силе, насыщенному светом колориту, мощности и гармоничности его приемов. **Ландон** (1760—1826) напоминает своего учителя склонностью к изящным сюжетам и ясным тоном своей живописи. Он рано отказался от творческой деятельности, занялся предприятиями по популяризации художественных произведений и создал лишь очень небольшое количество картин, которые все же были замечены на выставках. За ним признавали способность передавать с особой грацией «прекрасные идеи», но с сожалением замечали, что он портит свои картины излишней законченностью. В 1813 г. он получил завидное звание корреспондента четвертого класса Института.

За ним следуют, в хронологическом порядке: **Менжо** (1773—1832), награжденный медалью в 1806 г. и вызвавший восхищение своими работами в Салоне в 1810 г.; он интересовался проблемой светотени, но как колорист был слаб; **Ж.-Ник.-Рафаэль Лафон** (1774—1835), о котором критика не всегда отзывалась мягко, что не помешало ему дважды получить медаль — в 1804 и в 1808 гг.; **м-те Озу** (1775—1835), которая принадлежала к числу художников, особенно излюбленных публикой, правительством и критикой, и была удостоена официальных похвал со стороны Денона и Ле Бретона; она содержала «мастерскую для молодых девиц»; ее рисунок часто неправилен, но произведения отличаются изяществом, превосходными деталями и ярким, блестящим колоритом, который в наиболее удачных местах при несколько большей гибкости напоминал бы XVIII в.. Назовем еще **Феликса Баусселье** (1776—1812), получившего римскую премию в 1805 и 1806 гг.; он сперва склонялся к учению «примитивистов», чем и навлек на себя в 1809 г. строгий выговор класса искусств, но затем «исправился» и в 1812 г. добился похвал за правдивость и тонкость своего колорита; хотя живопись его грешит некоторой жесткостью, она тем не менее не лишена чувства; **Луи Эрсан** (1777—1860) принадлежал к числу наиболее видных молодых художников и пользовался репутацией хорошо владеющего экспрессией физиономиста и мощного колориста. В действительности же серьезные качества рисунка и похвальное стремление к разработке световых проблем в его картинах испорчены слишком чистой и заглаженной фактурой; **Мерри-Жозеф Блондель** (1781—1853) получил большую премию в 1803 г.; присланные им из Рима картины, а затем его выступления на выставках доставили ему репутацию — до известной степени заслуженную — живописца, чувствующего гармонию; он регулярно получал заказы от государства.

К только что перечисленным мастерам мы считаем необходимым присоединить и тех, которые не обучались в мастерских Вьена, Венсена и Реньо, но отличались теми же особенностями стиля, промежуточного между традицией XVIII в. и крайностями классицизма давидовской группы.

Это прежде всего провинциальные художники, как, например, **Ле Булланже де Буафремон** (1773—1838), воспитанник руанской школы, по качеству лица и неровный художник, краски которого горячие, нежные и гармоничные, что это дало повод предъявить ему обвинение в «боязни», он был награжден большой золотой медалью в 1806 г. и «чрезвычайной» медалью в 1808 г. Сюда же относятся **Доминик Донкр** (1748—1820), воспитанник школы в Сент-Омере, «мастер живописи» в Арасе с 1722 г., автор хороших портретов, исполненных в блеклом и сероватом тоне Венсена; **Гильом Рок** (1754—1847), характерный мастер переходной эпохи, соединяющий некоторую строгость композиции и склонность к живописным эффектам — результат влияния его учителя Гивая и довольно длительного пребывания в Италии — с однообразием фактуры и некоторой резкостью колорита, которые подчас портят его произведения и выдают связь со школой Давида; **Клериан** (1768—1851), воспитанник, впоследствии профессор и директор школы в Эксе, один из основателей местного музея, в котором находится его автопортрет, написанный гравировкой и широко, сдержанной гаммой и скрупулезными средствами; **Ларю, прозванный Мансон** (род. в 1780 г., родом из Лотарингии, учили Изабе, писавший изящные и очаровательные жанровые сцены, которые были бы совсем хороши, если бы его манера письма была более легкой и не столь манерной.

В другую группу входят современники Венсена и Реньо: **Жан-Жак Лагренэ Младший** (1740—1821), профессор Школы изящных искусств, ректор ее с 1809 г., в искусстве которого изящество XVIII в. отступает перед холодностью и жесткостью «реформированной» классической школы; **Губо** (1847), профессор рисования морсельской школы с 1804 г. и лицея Карла Великого в Париже с 1819 г., тщательно работавший, тонкий портретист, историограф, которого, несмотря на некоторую, но приятную, напоминает Реньо, **Перрен** (1754—1834), ученик Дуайена и дюрамо, академик, преемник Башелье на посту директора бесплатной школы рисования (1806); лауреат нескольких конкурсов, награжденный медалью в 1804 г.; **Монсьо** (1754—1837), ученик Пейрона, приближается к Реньо и Венсену своим вниманием к колориту и ярким, часто розоватым, но всегда гармоничным тоном своей живописи. Его репутация привлекательного и остроумного мастера, склонного к пасторальности (кое-кто критиковал его за злоупотребление лиловым тоном), была твердо установлена и упрочена успехами в Салоне (1801, 1804) и правительственные заказами. К этой же группе принадлежит и **м-ле Жерар** (род. в 1762 г.), ученица Фрагонара, приятные композиции которой немного испорчены холодной законченностью исполнения. Тем не менее на ее долю выпал известный успех, например, награждение золотой медалью в 1806 г.; она была осыпана похвалами и за изящество и чувство, с которым выполнены ее произведения. Сюда же относится **Пьер-Бернар Дювивье** (Брюгге, 1762—1837), ученик Сюве, выгодно зарекомендовавший себя довольно широкой манерой исполнения. **М-те Шоде** (1767—1832), жена и ученица скульптора, имя которого она носила, высоко ценилась за свои сцены из жизни детей и превозносилась за «очарование ее замыслов» и «грацию ее кисти».

**Карл Верне** (1758—1836), ученик Жозефа Берне и Леписье, отличается от только что перечисленных мастеров лишь высоким уровнем своего таланта. Это был превосходный рисовальщик, правдивый и способный дать глубокую индивидуальную характеристику, предшественник новейших анималистов, давший точное и живое изображение лошади. Однако впечатление от его достоинств ослаблялось однообразием его мазка, а также холодностью, чистотой и зализанностью колорита. Это не помешало ему завоевать одобрение публики и критики, так же как и официальные милости. Берне достиг всех возможных почетств — в 1791 г. он получил премию в 4000 ливров, в III г. стал пенсионером Республики; на празднике 1 вандемьера VII г. было торжественно провозглашено его имя; затем он оказался победителем на конкурсе VII г., в 1806 г. стал художником военного ведомства; был награжден орденом в 1808 г., представлен к почетному отзыву жюри десятигодичных премий и, наконец, в 1815 г. был избран в Институт.

Уроженец тропических стран, ученик Дуайена, **Летьер** (1760—1832) не мог примкнуть к системе скульптуроподобной, идеалистической, бескрасочной живописи Давида. Это был очень своеобразный талант, и не без основания в его «личном деле» директора Французской академии в Риме один из документов, дающих ему право на этот пост, в числе других достоинств, указывает на «глубокое беспристрастие художника, не принадлежащего безраздельно ни к какой школе». Казалось иногда, что он стремится продолжать академическую традицию XVIII в., иногда же, напротив, он как будто склонялся к стилю Давида, между тем как все его эскизы и некоторые из больших картин поражают вдохновенностью композиции, одухотворенностью поз и лиц и горячим тоном колорита. Так, например, в «Бруте» — своем шедевре, который был «гвоздем» Салона 1812 г., — он передал глубокое, полное воздуха пространство, драматизм в движениях и в выражении лиц, сильную и рельефную моделировку тела; гибкая и местами широкая фактура этой картины хорошо оттеняется в Лувре висящим напротив «Брутом» Давида; наконец, колорит летьеровского «Брута», выдержаный скорее в темном тоне с расчетом на определенные эффекты, обладает несомненными достоинствами. Репутация Летьера, основание которой было заложено уже в годы его ученичества, укрепилась в Салонах 1795 и в особенности 1798 гг., когда он вошел в число художников, имена которых были провозглашены на празднестве 1 вандемьера VII г. В эпоху Консульства и Империи, благодаря своей дружбе с Деноном и покровительству императорского семейства, он достиг блестящего официального положения, которое он, впрочем, заслужил своим превосходным управлением Французской академией в Риме. Зато четвертый класс Института не оказал хорошего приема его кандидатуре в свои члены и отнес ее ко второй очереди, да и то лишь после вакансии, появившейся со смертью Вьена. Он мог, впрочем, утешаться в этой неудаче любовью публики и благосклонностью критики, которая хвалила пылкость его композиционных замыслов, смелость исполнения и силу его колорита.

Рядом с Летьером следует назвать имя его любимой ученицы, **М-те Одебур-Леско** (1784—1845), которая, видимо, избрала себе образцом Гране и заслужила благосклонность публики, критики и правительства.

Назовем отдельно — в силу особенностей их художественного воспитания — принадлежащих к этой же промежуточной группе учеников Давида. Сюда относятся благосклонно встреченный критикой **Лебель** (1780—1830), довольно гармоничный колорит которого выгодно отличается от колорита большинства его товарищей по мастерской; **Франсуа-Ксавье Фабр** (1766—1837), итальянизирующий последователь Давида, ожидавший холода, но, несмотря на свой возраст, это и подчас яркий колоритом и эффектными приемами, несмотря на эмиграцию в Италию, высоко оцененный французской критикой и награжденный медалью в 1808 г.<sup>125</sup>; **М-те Шарпантье** (1767—1849), учившаяся у Давида и одновременно у Жерара, произведения которой, несмотря на их неоспоримые достоинства — тонкое чувство и гармонию, — испорчены жесткостью рисунка и чрезмерной застывшостью фактуры; **Бертон** (род. в 1753 г.) — живописи превосходивший обычный средний уровень давидовской школы и к концу эпохи Империи — показательное явление! — перешедший с исторической живописи на изображение цветов; **Жан-Пьер Франк** (род. в 1774 г.), награжденный медалью в 1812 г., проявлявший в некоторых полотнах стремление к светому и блестящему колориту; **Бертон** (1776—1859), умелый рисовальщик и мастер композиции, имевший большой успех у публики своей лаконичной гармоничной живописью и неоднократно работавший по правительственный заказам; **Камирад** (1782—1863), ученик одновременно Давида и Жерара, по своему колориту приближающийся к Реньо; **Мишель-Мартен Дроллин** (1786—1851), получивший римскую премию в 1810 г. и развивавшийся одновременно под влиянием своего отца, который направлял его на путь реализма и поисков световых эффектов, а также под влиянием Давида, которое привело его к системе «примитивистов»; наконец, наиболее знаменитый из них — **Жерар**.

**Жерар** (1770—1837) связан со школой Давида пониманием роли рисунка в духе идеалистической системы, которое приводит его иногда к решительным противоречиям с Академией. Во всем в качестве примера его «Психея»: ее формы настолько «очищены», что тело лишено объемности, и, по выражению скульптора Жиро, зритель всегда имеет право сомневаться, «направлены ли ее ребра вертикально или горизонтально». Но Жерар отличается от своих товарищей по школе изобретательным и утонченным умом, живым воображением, стремлением к изяществу, доходящим до приторности и жеманства, наконец, своей независимостью по отношению к античности. Оригинальность в то время была столь редким достоинством, что один из почитателей художника имел основание ставить ее ему в особую заслугу. «Голова Психеи», — замечает Ле Бретон в докладе 1808 г., — отличается оригинальной красотой; в ней не встречаешь, как в большинстве картин, изображающих красивых женщин, этот заученный тип, целиком заимствованный из античной скульптуры». С другой стороны, нам известно, что он писал ее с натуры. Другим проявлением свободы, с которой Жерар относился к доктрине своего учителя, является внимательная разработка фонов его картин, содержащих иногда великолепные пейзажи. Живопись Жерара также отличается от обычной манеры последователей Давида. Не присоединяясь к преувеличенному похвалам современников, следует во всяком случае признать, что его исполнение обычно отличается мягкостью и изяществом, иногда просто блестящее, почти всегда гармонично. Колорит его композиций дает повод к такого же рода критике, как его рисунок и экспрессия; стремление к изяществу и чистоте форм доводится до манерности и бездушия.

Но наряду с историческими картинами Жерар писал и портреты, далеко превосходящие силою большие композиции, так как требование сходства в портрете удерживает художника от блужданий в погоне за «идеалом», оказывающимся по сути дела трафаретом. В анализе и портретной передаче характеров его мягкая натура и склонность к тонким деталям находят себе удачное применение; естественное тяготение к нежной грации дает ему особые преимущества при создании женских образов, а несколько изысканный вкус помогает находить позы, наиболее выгодные для изображаемых персонажей. Но все это вовсе не значит, что он свободен от недостатков. Шедевром Жерара является, пожалуй, один из его первых портретов, а именно портрет Изабе с дочерью, замечательный своей правдивостью и сдержанной манерой исполнения; несколько нейтральная гамма красок роднит эту работу со стилем голландских портретистов. В дальнейшем, создавая слишком большое количество произведений, он все чаще и чаще пишет небрежно моделированные фигуры и старается роскошью мизансцены возместить недостаток выразительности и социальной характеристики.

Именно то, что нам кажется в картинах Жерара недостатком, привлекало к нему симпатии публики: через его мастерскую прошли сотни представителей французской и иностранной аристократии; в результате в Салоне 1808 г. появилось 12, а в Салоне 1810 г. 14 портретов видных лиц, написанных Жераром. Он был осыпан почестями: получил первую премию на конкурсе II г., его имя было провозглашено на празднестве 1 вандемьера VII г., он был награжден крестом Почетного легиона при самом основании ордена, с 1811 г. стал профессором в Школе изящных искусств и был избран в Институт в 1812 г. У Жерара не было недостатка и в славе. Официальный документ превозносит свойственное ему, «редко встречающееся в одном художнике соединение природных дарований с достоинствами, приобретенными практикой»<sup>133</sup>. Критики заявляли, что он скорее, чем кто-нибудь другой, может создать «совершенное произведение, способное удовлетворить вкус наиболее требовательных любителей». Другие сравнивали его с Ван Дейком — за дар наблюдательности, с Микельанджело — за «мастерство рисунка», с Рафаэлем — за «благородство и простоту», с Корреджо — «за изящество колорита». Наконец, льстцы объявили «королем живописцев» этого «живописца королей».

Но медаль имела и свою оборотную сторону. Художник мог писать такое количество портретов, — из которых многие, правда, исполнялись «по распоряжению свыше», — лишь пренебрегая «большим искусством». Всякая похвала по его адресу заканчивалась сожалением, что он не обогащает французскую школу «классическими произведениями». Сам он, как известно, страдал оттого, что не может соперничать на высоком поприще исторической живописи с Гро, Жироде, Прюдоном, Гереном. Само собой разумеется, что, специализировавшись на портрете, он не мог играть роль главы школы. За всю эпоху Империи едва ли можно насчитать у Жерара 10 учеников, из числа которых к тому же никто не превзошел его победой на академическом конкурсе.

Наконец, в особую категорию выделим художников, посвятивших себя рисованию или миниатюре. **Дютерт** (1753—1842), ученик Вьена и Калле, точный и изящный рисовальщик, пользовался благодаря своим портретам большим успехом, стал профессором белгийской школы рисования и учителем рисования императорских пажей. Что касается миниатюристов, из которых, впрочем, многие прошли через мастерскую Реньо или Венсена, — то большинство из них сохраняет манеру своих предшественников, мастеров XVIII в., в частности ярость и блеск колорита, но стремится придать рисунку и фактуре строгость, которая слишком часто вредит стройности всего произведения. **Жан-Батист-Жак Огюстен** (1759—1832), «питомец природы и созерцания», был в большой моде, его сравнивали с Изабе, и некоторые даже ставили их на один уровень; он был награжден медалью в 1806 г. и руководил крупной мастерской. **Жан Герен** (1760—1836), ученик Давида, занимал менее видное положение, хотя и заслужил высокую оценку публики и критики. Обри (1767—1851), ученик Изабе и Венсена, награжденный медалью в 1808 г. и ставший главой школы, славился правдивостью своих портретов, точностью карандаша и мягкостью кисти. **Даниэль Сэн** (1778—1847), ученик Реньо и Обри, большой любитель искусства XVIII в., составивший себе прекрасную коллекцию произведений этой эпохи, выделялся среди других мастеров передачей, живостью красок и законченностью письма. Его сравнивали с Огюстеном и Изабе: в 1806 и 1808 гг. он был награжден золотой медалью. Назовем еще **Мише Делаказетт** (1774—1854), ученицу Реньо и Огюстена; **Бореля** (1777—1838), ученика Девожа и Огюстена, директора безансонской школы рисования, прекрасные миниатюры которого сохранились в безансонском музее. Наконец, перейдем к художнику, который превосходит всех предыдущих и известностью и талантом, — к Изабе.

**Жан-Батист Изабе** (1767—1855) сформировался, пройдя три различные художественные школы, а именно — у Клода и Жирарде в Нанси, у Дюмона и, наконец, у Давида в Париже. Если в последней он овладел точным и крепким рисунком, то у своих первых учителей он, к счастью, успел усвоить яркий и свежий колорит, характерный для его произведений. Его карьера представляет собою один сплошной триумф, которому немало способствовала его светскость. Приятный в обществе, любезный, учтивый, желанный гость всех светских салонов, он собирал в своей мастерской многочисленное общество. Изабе обратил на себя внимание еще до Революции, он не страдал от политических потрясений, портретировал всех своих наиболее значительных современников и с 1793 г. мог наблюдать, как публика сходила с ума от восторга перед его произведениями. Около 1800 г. его блестящая репутация была уже вполне упрочена, его называли мастером, который не только «достиг предельных высот в своем искусстве», но «способствовал дальнейшему развитию миниатюры» и занял место «главы школы». Критикам не хватало слов, чтобы выразить все свое восхищение изяществом его таланта, правдивостью его красок, живостью его кисти, особой нежностью его карандаша, кокетливой грацией его исполнения. Он завоевал и официальные почести: живописец отдела внешних сношений при Консульстве, придворный рисовальщик и постановщик официальных церемоний (1804), первый художник императрицы (1805), хорошо принятый при дворе Марии-Луизы, кавалер Почетного легиона с самого основания ордена, Изабе занимал место признанного портретиста императорской семьи.

## Предшественники романтизма

Баталисты. — Художники, писавшие на темы средневековья. — Художники с колористическими тенденциями. — Гро.

Помимо трех групп художников, которые мы только что определили, — первой, которая основывалась на прошлом, второй, опиравшейся на настоящее, и третьей, являвшейся связующим звеном между ними, — эпоха Революции и Первой Империи заключает в себе элементы четвертого направления, которое представляет будущее и отличается от предшествующих как источниками вдохновения, так и характером исполнения.

В первую категорию мы выделим художников, которых объединяют излюбленные ими сюжеты. Это прежде всего два представителя батальной живописи — жанра, впоследствии получившего широкое развитие в искусстве XIX в. **Тевенен** (1764—1838), ученик Венсена, умел великолепно развернуть перед глазами зрителя панораму военной операции. Он точно следовал топографии местности и придавал фигурам выражение и позы, соответствующие ситуации. Однако приходится пожалеть об излишней приглаженное и законченности его живописи; его картины порой холодны и лишены воздуха. Тевенен завоевал симпатии публики, которая ценила в его картинах правдивость, и был благосклонно встречен критикой, хвалившей историческую точность его произведений, но протестовавшей одновременно против бедности его колорита и однообразия фактуры. Он был награжден в VI г. поощрительной премией, имя его было провозглашено на празднике 1 вандемьера VII г., он был привлечен кувековечению императорской славы, представлен десятигодичным жюри к почетному отзыву, внесен в 1812 и 1815 гг. в дополнительный список кандидатов в Институт и в 1815 г. назначен директором Французской академии в Риме.

**Лежен** (1775—1848), ученик Валенсьена и офицер инженерного корпуса, благодаря своей профессии обладал глубоким знанием военного дела, а у своего учителя превосходно усвоил перспективу. Он превращал свои картины в настоящие наглядные военные отчеты, которые осаждались публикой, но, к несчастью, качество исполнения его полотен сильно отстает от их документальной и повествовательной ценности. Здесь слишком сильно дает себя знать преподавание Валенсьена — мазок Лежена груб и несвободен, колорит обычно холоден и становится дисгармоничным, когда художник пытается повысить его тон.

Рядом с баталистами назовем нескольких других художников, которые черпали свои темы из истории средневековья, до тех пор находившейся впренебрежении. Они изображали в обрамлении «готической» архитектуры «храбрых рыцарей», «прекрасных дев», «веселых трубадуров» и «благочестивых монахов», но не отступали при этом от стиля своих современников, сохраняющих верность грекам и римлянам. Таков, в частности, уроженец Лотарингии **Жан-Антуан Лоран** (1763—1832), ученик Дюрана в Нанси, который зарекомендовал себя детально разработанной трактовкой, нежной грацией и блестящим колоритом, но портил свою живопись, отделяя ее так, что она приобретала характер миниатюры или эмали. Публика, однако, этим не смущалась и толпой стекалась к его картинам, которые являлись предметом стремлений самых высокопоставленных коллекционеров, например, императрицы Жозефины.

Сюда же относятся несколько учеников Давида. **Анри Ревуаль** (1776—1842) проявил свою независимость от доктрины учителя, коллекционируя произведения искусства средневековья и Возрождения и заимствуя из этих эпох сюжеты для своих картин; но его родство с классицизмом сказывается в симметрии его композиции, связанныности движений, застывшем характере экспрессии, наконец, в беспомощности колорита, холодного, резкого, выдержанного в кирпично-красном тоне. Он тем не менее занимает видное место среди мастеров-триумфаторов Салона, где он привлек внимание публики и заслужил благосклонный отзыв критики, которая, впрочем, не преминула поставить ему на вид недостатки его фактуры, «зализанной и лоснящейся». **Никола Понс-Камюс** (1778—1839) отличается от своих товарищ по обучению у Давида пристрастием к анекдотическим сценам и к эффектам светотени, но его связь со школой дает себя знать в жесткости опрятного, глянцевитого колорита. Он был отмечен публикой и критикой, и получил золотую медаль в 1806 и 1812 гг. **Верме** (1780—1833) изменил давидовской школе, перейдя на изображение небольших сцен из эпохи трубадуров, но характер его художественного воспитания чувствуется в беспомощности колорита. Он имел успех на выставках и получил медаль в 1808 г.

Вторую категорию составляют художники, которые отличаются от своих современников: одни — достоинствами колорита, другие — только попытками в этой области. Объединяющим признаком при группировке этих художников следует считать тот тип в искусстве прошлого, который, по-видимому, служил для них образцом.

Некоторые — их было немногоН — отличаются от своих современников: одни — достоинствами колорита, другие — только попытками в этой области. Объединяющим признаком при группировке этих художников следует считать тот тип в искусстве прошлого, который, по-видимому, служил для них образцом.

Некоторые — их было немногоН — отличаются от своих современников: одни — достоинствами колорита, другие — только попытками в этой области. Объединяющим признаком при группировке этих художников следует считать тот тип в искусстве прошлого, который, по-видимому, служил для них образцом.

С другой стороны, мы встречаемся с художником, сформировавшимся в условиях английской школы. Это — **Пьер-Антуан Фальконе** (ок. 1750—1820 гг.), сын скульптора XVIII в., бравший уроки у Рейнольдса и усвоивший его манеру, как о том свидетельствуют его произведения, находящиеся в музее в Нанси.

Между тем большинство художников этой группы благодаря своему происхождению или в результате продолжительных занятий обнаруживает близость к фламандской школе, манере которой они часто подражают. Это прежде всего ряд художников, сформировавшихся в XVIII в., как, например, фламандец **Демарн** (1744—1829), художник, отличающийся тонкой наблюдательностью и остроумием, но также искусственностью и холодностью колорита; он подражал картинам старых фламандцев в том виде, в каком он их застал, т.е. потемневшими от времени. Демарн вызывал много восторгов — он славился богатством и гибкостью воображения, изобретательностью и живописной эффективностью своих замыслов, а также универсальностью своего таланта, одинаково большого и в пейзаже, и в фигурной живописи, и в изображении животных. Некоторые критики тем не менее делали оговорки, упрекая его в том, что его рисунок лишен правильности, а краски — эмалеподобны. Демарн фигурирует в списке кандидатов в Институт лишь при четвертой вакансии в 1812 г.

В отношении передачи действительности одинаковые с Демарном и Тоне заслуги имеет **Дроллин** (1752—1827), но он далеко превосходит их свежестью и легкостью своего колорита. Он был одним из любимцев эпохи. Критика, единодушно хвалебная, превозносila хороший вкус, которым проникнуты его композиции, привлекательность его рисунка, эффектность светотени, гибкость и мягкость мазка, прозрачность и стройное единство его красок.

**Франсуа Момаль** (из Леварда, близ Дуэ, 1754—1832), ученик Дюрантона, был также фламандцем, хотя и родился во Франции. Он оказался невосприимчив к воздействию эстетической системы, которая сбила с пути стольких его парижских собратьев; его картины отличаются прекрасным колоритом, то несколько сдержаным, напоминающим Шардена, то по-фламандски горячим и золотистым.

Соперник Демарна и **Дроллинг Тоне** (1755—1830), ученик Брене, Казановы и Леписье, умел остроумно задумать и скомпенсировать сцену, мастерски писал пейзажи и в целом был талантливым живописцем, которого портят только досадная склонность к излишней отделке и сухости; когда он ей не поддается, то заслуживает всяческих похвал, которыми, не скучаясь, исыпала его современная ему критика. Она утверждала, что невозможно достичь большей тонкости и чувства в замысле произведения, живописнее распределить массы и их освещение, писать в более горячих тонах и в более стройной гамме; его лучшие вещи, не колеблясь, сравнивали с Карелем Дюжарденом. Каждое появление работ Тонэ на выставке было отмечено успехом у публики или знаками официального признания. В 1791 г. он получил премию в 3000 ливров, в 1801 г. — в 1 500 франков, в XIII г. был награжден большой золотой медалью, в 1807 г. — выдвинут во вторую очередь кандидатом на место директора Французской академии в Риме; он принадлежал к числу художников, произведения которых наиболее охотно приобретались и частными любителями и государством.

Среди колористов, относящихся к младшему поколению, первое место принадлежит «блудному сыну» давидовской школы **Антуану-Жану Гро** (1771—1835). Прежде всего не следует приписывать этому отступнику характер и стремления революционера; если он и проявил себя новатором, то настолько бессознательно, что в тот день, когда он отдал себе отчет в сущности своего творчества, его охватило раскаяние, и он стал упрекать себя в том, что одним из первых подал дурной пример, отказавшись и в выборе сюжета и в исполнении от той строгости, которую предписывал его учитель Давид. Действительно, он не обладал достаточной силой характера, чтобы решиться оспаривать учение того, кого он называл <<наш отец Давид>>, и следил заущири своего бояния, как будто стыдясь этого, подобно чрезвычайно устремленному какой-то своей постыдной склонности.

Между тем его гениальность непреодолимо влекла его в сторону реализма, динамики, колористичности и световых эффектов. «Художник, — писал он в 1805 г., — обладает неизмеримыми преимуществами, когда он пишет с натуры, никакое изучение не заставит его самого забыть, находящегося перед его глазами. Я обязан дать более правдивые аксессуары в моей картине» («Сражение при Абукире»). Известно также, какая глубокая правдивостью отмечены его произведения, как он умел с одинаковым знанием и с одинаковым успехом изобразить и человека, — то в спокойном состоянии, то в напряженном движении, — и лошадь, и пейзаж, одинаково придавая жизнь и одухотворенность живому существу и природе. Его лошади восхитительны не только по своему рисунку, позам движению, но и по выразительности. В «Сражении при Абукире» лошадь Мюрата трепещет от напряжения и побоиной, гордится ногами, упавшей лошадью побежденного паши. В «Поле битвы при Эйлау» лошади Наполеона и Мюрата испуганы видом трупов, но в разной степени, соответственно разнице в характере и положении их всадников: лошадь вспыльчивого неаполитанского короля становится на дыбы; лошадь императора, сдержанная и полная достоинства, как ее хозяин, выражает свою боязнь только беспокойством позы и неподвижностью взгляда. Гро же относится и к пейзажам Гро: они всегда замечательны, и в искусстве едва ли существует другой пейзаж, который производил бы на зрителя такое глубоко и такосоответствующее сюжетупечатление, как пейзаж в картине «Поле битвы при Эйлау». Основа темперамента Гро — пылкое вдохновение, которое даже доводит его иногда до преувеличений. В первом наброске «Зачумленных в Яффе» Бонапарт драматическим и несколько театральным движением поднимает один из трупов; напомним также преувеличенную мимику испанцев в «Сдаче Мадрида». Когда художник особенно старается или в том случае, когда требования сюжета призывают его к сдержанности, Гро становится слабее обычного. Страстное преклонение перед Рубенсом, указания, которые он давал своим ученикам, в том числе наиболее часто повторяемое: «жесткость и вялость — это два подводных камня в живописи», выразительная яркость языка, когда он говорит о красках, наконец, самые его произведения, заключающие столько изумительных красочных сочетаний, по теплоте и насыщенности светом напоминающие иногда Рубенса и венецианцев, — все это характеризует его вкусы как живописца.

Между тем Гро всегда мечтал о больших полотнах мифологического, идеального характера. Вначале своей карьеры он возлагал все свои надежды на «Сафо», а в конце послушался убеждений Давида, который призывал его «написать, наконец, настоящую историческую картину». Если бы не Революция, открывшая дорогу Бонапарту, Гро без сомнения растратил бы себя на «благородную и торжественную» живопись.

Не подходя под давидовское понимание «истинной исторической живописи», картины Гро тем не менее доставили ему длинный ряд триумфов. С самого начала его карьеры критика ограничивалась некоторыми частными замечаниями, например, об опасностях, в которые талант художника может быть вовлечен страстью его натуры, реалистическими тенденциями его рисунка, недостаточным знанием законов перспективы и необузданностью кисти. Зато «прирожденному, истинно оригинальному таланту» предсказывали славу Веронезе и Рубенса. При появлении каждого нового произведения Гро неизменно превозносил силу его воображения, эпическое величие рисунка, исполненное жизни, выражение лиц, его неоспоримое превосходство над всеми современниками в построении больших композиций, в особенности же его умение наполнить их воздухом, насытить светом; наконец, его краски, с помощью которых его могучая и гибкая кисть оживляет все полотно. Его слава, основанная на единодушном признании современников, в том числе и его соперников, которые украсили пальмовой ветвью «Зачумленных в Яффе», была официально санкционирована его победами на открытых конкурсах по увековечению памяти сражений при Назарете и при Эйлау, докладом десятигодичного жюри (которое представило его к «особому отличию» непосредственно после Давида), Наполеоном, который оказал ему особую честь, наградив своим собственным крестом Почетного легиона; наконец, в 1815 г. избранием в Институт.

То, что мы сообщили об эстетике и карьере Гро, уже дает представление об его глубоком воздействии на современное ему искусство. Его художественная манера, вызывавшая бурный восторг публики и 'власть имущих, безусловно обладала исключительно притягательной силой, которую увеличивало впечатление от блестящей жизни художника, окруженного офицерами и высокопоставленными лицами, соблазнительная и слегка развязная легкость, с которой он работал, наконец, даже роскошь его мастерской, изобиловавшей восточными тканями и оружием. Гро создал школу, и притом довольно рано. Из его многочисленных учеников назовем тех, которые относятся к занимающему нас периоду: **Беллок, Деларош, Хесс, Лордон, Робер Флери, Шнетц.**

Но значение преподавательской деятельности Гро было ничтожным по сравнению с мощным воздействием его примера, который увлекал самых различных художников. Среди них назовем Жерико, связь которого с Гро, за отсутствием других доказательств, может быть доказана превосходной копией, сделанной им с «Битвы при Назарете». Следует назвать также Делакруа, который, по его собственным заявлениям, «сделал Гро своим кумиром» и объявил его «одним из наиболее примечательных мастеров живописи». В различной степени были затронуты влиянием Гро Жерар, Жироде, Герен, Монсьо, даже сам Давид, который, по словам Делеклюза, «чувствовал себя настолько задетым теми успехами, которых Гро достиг с помощью своего блистательного колорита», что «во время работы над «Коронацией» он не раз говорил об авторе «Зачумленных в Яффе», как о своем сопернике». К этим свидетельским показаниям мы можем добавить документальные данные; в 1808 и 1810 гг. Жироде в своем «Бунте в Каире», Герен в своей картине, изображающей эпизод из того же восстания, Давид в «Раздаче знамен», Монсьо в своем «Лионском съезде» настолько поразили современную критику отчеливым стремлением в сторону реализма, динамики и разработки колорита, что сторонники классики подняли большой шум. Итак, не без основания Гро на похоронах Жироде «обвинял себя в том, что он одним из первых подал дурной пример».

По значительности таланта первое место после Гро принадлежит Жерико (1791—1824). Номинально он был учеником Герена, но избрал для себя образцом Гро и изучал Прюдона. Темпераментный по натуре, он к тому же был способен к прилежному труду. В своей первой работе, с которой выступил перед публикой в 1812 г., он обнаружил такой бурный темперамент из рисунка и живописи, что, несмотря на некоторые непрочности и грязлости, имевшиеся в картине, беспристрастная критика дала ей высокую оценку. Что касается ультра-классиков, то они иронически высказывали предположение, что «г. Жерико, очевидно, хотел, чтобы его скакун был способен перепрыгнуть через Иерихонские стены», и отправляли его к Франконии.

После него следует назвать Эннекена (1780—1839), художника в подлинном смысле значительного, но не пользующегося достаточной известностью, ученика Гравалья, Гус, Ерене и, наконец, Давида. Давиду не удалось сделать из него последователя идеалистической, антизирующей школы. Экзальтированная натура Эннекена проявлялась как в политике, так и в искусстве. Он обладал необыкновенным воображением, мрачным характером, влечением к трагическим темам и сильным страстям, к энергичным, даже превелическим эффектам. Его исполнение соответствует замыслу: оно отличается лихорадочной возбужденностью, решостью и некоторой мрачностью тела. Его творчество было предметом оживленной полемики, тем более, что в силу его якобинской позиции во время Революции к художественной критике примешивались политические страсти. Превознося размах его воображения, способного к грандиозным замыслам, силу и динамичность его рисунка и благородство письма, его в то же время упрекали в том, что он не придает значения строгости и простоте и проявляет склонность к устрашающим сценам, напряженным позам и судорожному выражению лиц. Эннекен занимал блестящее положение среди художников нового поколения. Иногда включал в число художников, имена которых были провозглашены на празднестве 1 вандемьера VIII г., в Салоне VIII г. он получил « первую премию первого разряда », государство несколько раз делало ему заказы и приобретало его произведения. Но после 1806 г. он ничем больше себя не проявляет. Этот нераскаявшийся монтаньян, очевидно, не годился на роль живописца-историографа Империи.

После только что охарактеризованных художников мы назовем в хронологическом порядке ряд живописцев-«жанристов», которых сближают их колористические тенденции.

К ним относится **Свебах**, прозванный **Фонтеном** (1769—1823), ученик Дюплесси, писавший жанровые сцены на открытом воздухе — охоты, кавалькады, мелкие военные эпизоды. Его удачно расположенные, живые и одухотворенные фигуры и нервные, горячие лошади выделяются на фоне пейзажей с правильно построенной перспективой, с прекрасной, насыщенной светом далью. К несчастью, его живопись несколько холодна и жестка, хотя иногда бывает яркой и сочной. Его хвалили за находчивость и легкость воображения, за знание лошади, за прозрачность красок, сравнивали с голландцами и называли «Воуверманом своей эпохи». Он пользовался большим успехом, получал заказы для Мальмезона и был награжден в 1810 г. медалью. К этой же группе относится уроженец Лиона **Мишель Гробон** (1770—1853), ученик Буассье и Прюдона, рисунок и колорит которого с большой непосредственностью передают природу; он иногда приближается к фланандцам. Чисто провинциальный мастер, он имел тем не менее и в Париже поклонников, которые ставили его вровень с «настоящими голландцами».

**Буальи** (1771—1845) бесспорно обладал острой наблюдательностью, которой отмечены его превосходные портреты и жанровые сцены; его живопись неровна по качеству — иногда в ней есть блеск и даже теплота, иногда же она становится тусклой-серой, часто отличается лощеной гладкостью и впадает в пестроту. Современники давали Буальи различную оценку. Одни хвалили его поразительную легкость и убедительность передачи, другие отмечали однообразие источников его вдохновения и еще большее однообразие стиля, в особенности же вялость и законченность его живописной манеры, придающей его произведениям вид «живописи, покрытой стеклом». Что касается широкой публики, то она открыто восхищалась им и на выставках осаждала его картины. Буальи получил награды на конкурсах VI и 1799 гг., а в 1804 г. был награжден медалью первого разряда.

**Франсуа Флери-Ришар** (1777—1852) изменил школе Давида, идя вразрез с его учением как в отношении выбора сюжетов, так и в отношении характера исполнения. В его произведениях есть жизнь и чувство, заметно стремление к изяществу и к аффектам светотени. Именно за эти качества современная критика приветствовала Флери-Ришара, которому она приписывала качества историка и философа. Любители, среди которых выделяется принц Евгений, оспаривали друг у друга «его восхитительные картины». Ученица Реньо **М-Иле Генриетта Лоримье** (род. ок. 1780 г.) принадлежит к этой же группе художников как по характеру своей тематики, часто заимствованной из истории средневековья, так и по исполнению, которое отличается исключительно заботливой передачей светотени и разработкой колорита. Лоримье чрезвычайно нравилась публике сентиментальным характером своего таланта; критика была к ней благосклонна, а в 1808 г. золотая медаль увенчала ее карьеру официальным признанием.

**Рэн** (1780—1867) уделял особое внимание цвету и тщательно изучал голландцев, часто обнаруживая прямое подражание им. Его композиции отличаются свежестью, пейзажи и архитектура верны по перспективе; он находчиво, иногда очень удачно распределает свет, но грешит чрезмерной, несколько суховатой законченностью фактуры. Как бы то ни было, Рэн принадлежал к числу художников, излюбленных публикой и неизменно доброжелательно встречаемых критикой, которая причисляла его к лучшим колористам своего времени и сравнивала с голландцами. Он также пользовался благосклонностью в высших сферах; правительство неоднократно давало ему заказы и приобретало его произведения.

Здесь же должны быть названы **Трезель** (1782—1855), ученик Лемира Младшего и Прюдона. Его обвиняли в воспроизведении манеры Прюдона. Репутация колориста, которой он пользовался, до известной степени оправдывается его «Федрой в аду» (музей в Анжере), произведением, несомненно заключающим в себе поиски световых эффектов. Эта картина привлекла большое внимание в Салоне 1810 г., заслужила золотую медаль и была приобретена государством. Подобными же тенденциями характеризуется творчество **Дедре-Дорси** (род. в 1789 г.), ученика Герена, находившегося под влиянием Гр. Его картина «Баязет и пастух» (музей в Бордо) свидетельствует о несомненном таланте. **Луи-Клод Панье** (1790—1819), ученик Давида, «уклонившийся от истинного пути», стремился к правдивости и ясности, как о том свидетельствуют его работы, получившие «премию за труд» в Коллеже изящных искусств и его портреты в Лувре. **Кюшер** (1793—1817)—другой перебежчик из ультраклассического лагеря, склонный к живописности и светотени, но в то же время к чрезмерной законченности отделки.

## Эпохи Революции

### Лейбористы

Подражатели Верне. — «Фламандствующие». — Приверженцы высокого стиля. — Луи Моро. —  
Мастера архитектурного пейзажа. — Живописцы цветов и фруктов.

Поскольку все пейзажисты того времени подражают какой-нибудь манере, освещенной искусством прошлого, мы разобьем их на группы в зависимости от образцов, которые они себе избирали, а именно: на подражателей Верне, фламандцам или Пуссену.

Наиболее популярностью пользовался стиль Верне, усвоенный большей частью его учеников. Это были **Волер** (1729—ок. 800 г.), сотрудник мастера в работе над серией «Порты Франции», затем поселившийся в Италии и завоевавший там своими маринами некоторую известность; **Ю** (1751—1823), получавший у своих современников самую различную оценку и бывший предметом многих споров; тем не менее именно ему было поручено заканчивать серию «Порты Франции»; **Лекиньо** (1765—1807), получивший высокую оценку со стороны своего друга Жироде; **Крепен** (1772—1851), который вызывал восхищение современников, был признан лучшим из преемников своего учителя, получал награды за участие в Салонах и располагал официальными заказами.

К художественному потомству Верне следует, кроме того, отнести еще ряд художников, воспитанных другими школами. Таковы **Жан Пилеман** (1727—1808), художник, скитавшийся всю жизнь и обосновавшийся в конце концов в Лионе, как о том свидетельствует рисунок, датированный 1799 г. и находящийся в Лионском музее тканей; **Богюэ** (1755—1839), эмигрировавший в Рим, получивший в X г. заказ увековечить сражения Бонапарта в Италии, но подвергавшийся нападкам критики и первого консула; **Касса** (1756—1827), в большей степени рисовальщик, чем живописец, своими зарисовками в дорожных альбомах немало содействовавший пониманию природы и памятников Ближнего Востока; **Дюну** (1757—1843), отмеченный критикой, но вызывавший и нападки; **Констан Буржуа** (1767—1836), пользовавшийся большим успехом, неоднократно награжденный, в том числе медалью второго разряда в 1812 г.; Валлер из Лилля и т.д.

К этой же группе примыкает, наконец, большая часть «южан»: **Пьер-Ксавье Бидо** (из Карпантра, 1745—1813); **Жозеф-Ксавье Бидо** (из Карпантра, 1758—1846), осыпанный похвалами, очень рано получивший известность как «классик», глава школы и поборник «возврата к природе», награжденный в 1812 г. большой золотой медалью; **Газар** (из Тулузы, ум. в 1823 г.); **Кастейан** (из Монпелье, 1772—1838), один из наиболее известных мастеров исторического пейзажа, член Института с 1825 г.; **Константен** (из Марселя, 1756—1864), более известный на юге, чем в Париже, где он получил в 1810 г. медаль второго разряда, директор школы изящных искусств в Эксе; **Демулен** (из Монпелье, 1758—1799).

На севере и востоке Франции влияние Верне уравновешивалось влиянием фламандцев и итальянализирующих голландцев, в особенности Берхема, произведения которого неоднократно копировались.

Это влияние обнаруживается прежде всего у художников, по своему происхождению более или менее родственных фланандцам. К ним относятся **Игнас Дювивье** (1758—1832) из Реймса; **Оммеганк** (1755—1826), чрезвычайно прославленный мастер, которого иногда в лирическом тоне сравнивали с фланандскими и голландскими мастерами или называли «Расином овец»; он был в 1808 г. награжден большой золотой медалью; **ван дер Бурх** (1756—1803), сын и ученик Доминика ван дер Бурх из Камбре; **Свагерс** (из Уtrechtа, 1756—1836), которого упрекали в том, что он доводил до крайности законченность и блеск исполнения своих голландских прототипов; **Цезарь Ванлоо** (1743—1821), занимавший видное положение как при старом режиме, который дал ему звание академика, так и при новом; в III г. он был включен в число пенсионеров Республики, в 1800, 1801 и 1802 гг. получил поощрительные премии, в 1804 г. — золотую медаль; критика также приняла его благосклонно.

Наряду с ними к той же группе примыкают художники иного происхождения: **Клодо** из Бадонвиллера (1733—1814), получивший высокую оценку на своей родине, в Лотарингии, которую он никогда не покидал; **Брюанде** (1755—1803), которого обычно хвалили, а иногда даже называли «превосходным»; **Гробон** (1770—1853), о котором мы уже говорили выше; **Вателе** (1780—1866), получивший в 1810 г. медаль второго разряда; **Тоне и Демарн** — скорее жанровые художники, чем пейзажисты, охарактеризованные нами уже выше.

Классицистически антиклизирующий переворот в искусстве, разумеется, должен был направить пейзаж на путь подражания условному стилю пейзажей Пуссена. При осуществлении итога переворота в области пейзажа роль, аналогичную роли Давида в исторической живописи, сыграл **Валенсьен** (1750—1819), родом из Тулузы, ученик Дуайена. Система эстетических взглядов Валенсьена страдала тем же отсутствием цельности, как и система Давида, и в его учении можно легко обнаружить неоднородность элементов, которая граничит с противоречивостью. Основной его принцип заключается в том, что художник унижает себя, ставя своей задачей создать пейзаж, подобный природе, «портретный пейзаж», в создании которого, по его выражению, «участвуют только глаза и руки». Он лишь неохотно признает художественную полноценность пейзажного типа, прославленного Клодом Лорреном, т.е. рационалистического, экспективски включающего реалистические моменты, так как реальная природа представляется ему «безобразной», в лучшем случае «скучной». Красота всецело идеальна; ее можно узреть лишь «с закрытыми глазами», когда воображение, насыщенное и изощренное чтением Гомера и Виргилия, способно «создать» сэй «поэтическую иллюзию». Но следует очень осторожно относиться к этим определениям Гозия, которую имеет в виду Валенсьен, не та, которой полностью дышат картины художника типа Коро, для Валенсьена она является одним из элементов мифологической бутафории и воплощается в Аврорах, Диадах, Эолах и прочих общепринятых аллегорических персонажах. Никаких ощущений, связанных с сельской природой; лозунгом Валенсьена было давать как можно меньше пейзажа. Стыдясь работать в том «изящном жанре», он изо всех сил старается соприкоснуться с благородной «исторической живописью», свети ландшафт в своих картинах, к тому же тщательно облагороженный, к роли обрамления или фона для какой-либо античной сцены. Руководствуясь этим методом, пейзажист может не заботиться о правдивости, даже пренебрегать ею; Валенсьен решительно придерживается этого мнения и предпочитает «чувству цвета» — «цвет, продиктованный чувством». Труднее объяснить то обстоятельство, что этот противник всякого реализма является фанатиком точной перспективы и столь серьезно разрабатывает ее законы, что оказывается в состоянии ее преподавать. Не менее странно, что этот апостол идеального, неестественного пейзажа отрицает французского стиля парки и приветствует их замену английскими, которые «ближе к природе».

Если мастера приветствовали в лице Валенсьена преемника Пуссена или даже мастера, равного ему, то солидная критика находила что его картины «не всегда соответствуют тому значению, которое им придают». Его хвалили за выбор пейзажных мотивов, изображательность в трактовке изображаемых эпизодов и панорамным образом за мастерскую распланировку пространства; но за ним не признавали достоинство пейзажиста и живописца, упрекая его, как пейзажиста, в незнании структуры дерева, а как живописца — в монотонности передачи листвы, тяжеловесности мазка и отсутствии прозрачности цвета. Официальное положение Валенсьена было тем не менее достаточно почетным. Он стал академиком в 1787 г., получил большую золотую медаль в 1804 г., с 1812 г. стал профессором перспективы в Школе изящных искусств, в 1815 г. был внесен в дополнительный список кандидатов в Институт и награжден орденом Почетного легиона, играл роль главы школы, «реформатора» своей области искусства и «восстановителя» большого стиля пейзажной живописи. Под его руководством сложилось большинство известных пейзажистов эпохи Революции и Империи. Из них, впрочем, не все придерживались его учения; одни отступали от него, заменяя античные сцены эпизодами из рыцарских времен, другие прямо примыкали к более или менее противоположным эстетическим течениям.

Из учеников Валенсьена наибольшей известностью пользовался **Бертен** (1775—1842), который благодаря основательному изучению природы и подлинному ее пониманию иногда удачно видоизменял академическую манеру своего учителя. Он мог похвалиться отношением к себе критики, которая осыпала его похвалами, а также расположением властей, наградивших его различными премиями, приобретением его произведений и большой золотой медалью. Бертен, в свою очередь, образовал школу, и среди учеников, посещавших его мастерскую во второй половине Империи, должны быть названы **Буасселье**, **Куанье**, **Коро**, **Анфантен** и первый лауреат большой премии за исторический пейзаж в 1817 г. **Мишаллон**.

Особое, и притом почетное, место должно быть отведено пейзажисту, являвшемуся предшественником новых течений и потому непризнанному. Это — **Луи Моро** (1740—1806), которого, в отличие от его брата-рисовальщика, называют Моро Старшим; он обладал редким достоинством — не зависеть ни от кого, кроме самого себя.

Архитектурный пейзаж отличается большей оригинальностью, чем пейзаж, изображающий природу. Виды римских памятников, освещенных итальянским солнцем, остроумно оживленные сценками исторического характера или миловидными пасторальными, столько раз служившие темой для художника типа Гюбера Робера или Демаши, теперь уступают место изображениям романтических монастырей, галлерей со стрельчатыми арками и внутренностей готических соборов, где фантастическая игра света озаряет какую-нибудь сценку из рыцарских времен.

**Гране** (1775—1849), постоянно стремившийся к передаче светотени и к живописным эффектам, был создателем этого жанра. Он очень рано добился успеха у публики и критики, которая приветствовала его «живописный талант» и широкую манеру исполнения. В 1801 г. он был награжден премией, в 1808 г. — золотой медалью, а в 1810 г. появление в Салоне его картины «Стелла в тюрьме», единодушно признанной шедевром, явилось настоящим триумфом художника. «Невозможно более прочувствовать моделировать формы, — воскликнул один из его поклонников, — писать с большим вкусом, пониманием и уверенностью, невозможно достичь большей гармоничности и иллюзорности в распределении красок».

По пути, проложенному Гране, следует, впрочем, на достаточно далеком расстоянии, **де Форбен** (1775—1849), картины которого, изображающие «внутренние виды древних памятников», оживленные соответствующими романтическими сценками, имели успех и доставили их автору в 1808 г. золотую медаль. Рядом с ним следует упомянуть художника, о котором нам недостает сведений. **Ла Фонтен** (1770?—1840?) выставлял свои картины в Салоне, начиная с 1806 г., и его «Внутренний вид церкви», находящийся в авиньонском музее, заставляет пожалеть, что он так мало известен.

Критика того времени рассматривала живопись цветов как совершенно отдельную отрасль; репутация художников, работавших в этой области, кажется нам теперь сильно преувеличенной.

**Ван Спендонка** (1746—1822) приветствовали за правдивость его рисунка, за умение придать характерный облик изображениям цветов, за утонченность и силу его живописной манеры. Карьера художника была блестательна: до Революции он был академиком, вместе с Давидом ему было поручено образовать художественную секцию Института, он создал школу, чему особенно благоприятствовало назначение его профессором «иконографии природы» в музее. Его биография (он род. в Антверпене в 1764 г.) заслужил почти такую же лестную оценку критики и еще большую любовь публики, которая ценила реалистические тенденции его манеры. Он достиг всех почестей, получил в 1810 г. большую золотую медаль и руководил одной из наиболее посещаемых мастерских. **П.-Жоз.Редуте** (1759—1840) пользовался почти такой же известностью, как предыдущий: он считался акварелистом, не имеющим себе равных, был постоянным живописцем Жозефины (1805), музея и первого класса Института и имел большое количество учеников. **М-те Валлайе-Костер** (1744—1818) хотя хронологически и относится к изучаемой нами эпохе, но в то время уже не занималась творческой деятельностью. Назовем, наконец, художников, пользовавшихся меньшим успехом, как, например, **Луи Грэво**, называемый Младшим (1740—1810), **Бержон** (1753—1843) и **Бонн**, который в начале века работал в Лионе для шелковых мануфактур.

Методическое перечисление живописцев этой эпохи приводит нас к выводу, что они не были так сплочены под знаменем Давида, как это обычно считают. Давид предстал перед нами лишенным того непоколебимого авторитета, который ему принадлежало присывать. бескомпромиссно, он пользовался славой мастера, но его достоинства оспаривали и на него нападали. Его школа была многочисленна и дисциплинирована, но художники, не входившие в нее, составляли ей достаточную оппозицию, большинство же последователей Давида далеко не делало ему чести и дискредитировало его доктрину. Наконец, ему приходилось оплакивать более или менее явную измену нескольких своих наиболее блестящих учеников — Жироде, Жерара, а также Ревуаля и других анекдотов, и особенности же Гро, счастливого, хотя и невольного соперника своего учителя. В довольно тесно сомкнутых рядах учеников Вьена насчитываются несколько значительных имен. Но их программе недоставало точности, а их манере — силы, и это не позволяло им, как и всякой партии золотой середины, надеяться на широкое распространение своих идей и на возможность руководить общественными вкусами. Традицию XVIII в. поддерживали художники, находившиеся уже на склоне своей карьеры, и наиболее знаменитый среди них — Прюдон — не обладал характером, необходимым для создателя школы. За пределами группы Давида мы встречаем твердые эстетические убеждения только у тех, кого мы называем предшественниками романтизма. Они не образовывали сплоченной группы, так как пройденная ими художественная школа была крайне разнородна, и некоторые из них вышли из мастерской Давида; но они решительно держались своих взглядов, добились успеха и, таким образом, могли стоять в открытой оппозиции к давидовскому направлению. Итак, между этими двумя лагерями должна была завязаться борьба, исход которой выясняется из нашего анализа различных влияний. Что касается пейзажистов, то их позиции менее четки; подражание старым мастерам было общим явлением почти у всей массы художников, но только приверженцы идеалистического пейзажа составляли школу.

## ГЛАВА II. СКУЛЬПТОРЫ

Приверженцы идеалистически антикизирующего стиля. — Мастера переходного стиля. — Независимые и искренние таланты. — Медальеры и резчики драгоценных камней.

Скульпторы изучаемого нами периода неравномерно распределялись по группам, объединенным различными эстетическими учениями. Мы их разделим на три группировки: приверженцы идеалистически антикизирующего стиля, мастера переходного стиля и, наконец, независимые и искренние таланты.

Учение, которое видит задачу искусства в совершенствовании форм и приводит к подражанию античности, насчитывало среди скульпторов многочисленных и прославленных последователей; они распадаются на две группы—стремящихся к строгой красоте и склонных к грациозному стилю.

Руководителем первой из этих групп был **Жан Гильом Муатт** (1747—1810), ученик Пигала и Лемуана, известный скульптор, не вызывавший, однако, никогда бурного восхищения; он был пенсионером Республики с III г., победителем па большом конкурсе II г. и на конкурсе по увековечению Амьенского мира, получал значительные заказы при Консульстве и Империи, был членом Института с самого его основания, профессором в Школе изящных искусств с сентября 1809 г. по май 1810 г., кавалером Почетного легиона, руководил немногими учениками, в числе которых состояли Гатто, Жале, Мишо, Пети и Тоне. В его лице приветствовали одного из первых борцов за «возвращение» к природе и к античности. Некоторые хвалили его за строгость, благородство и уверенность его резца, за превосходные драпировки фигур, но критика упрекала его в том, что он поверхностно понял античность и смешивает чистоту стиля с сухостью и бедностью. Изучение творчества скульптора заставляет согласиться скорее с выдвинутыми против него обвинениями. Невольное сожаление вызывает его абсолютное пренебрежение исторической истиной, преувеличенная идеализация форм, резкость моделировки и эффектов, мелкие и сухие складки тканей, наконец, жесткое и холодное исполнение.

Рядом с Муаттом современники помещают Картелье и Лемо, которые в самом деле имеют с ним существенные общие черты.

**Картелье** (1757—1831), ученик Бридана, заслужил благосклонное отношение публики, критики и представителей власти. Он получил в 1796 г. поощрительную премию, одержал одну из самых больших побед в искусстве данной эпохи своей статуей «Целомудрие», которая в 1801 г. получила премию в 5 000 франков, в 1808 г. была приобретена для Мальмезона и завоевала своему автору почетный отзыв на десятигодичном конкурсе. В 1808 г. Картелье был награжден орденом, в 1808 и 1809 гг. выдвигался кандидатом в Институт, был избран в 1810 г. Его мастерская посещалась множеством учеников, среди которых выделялись Шардины, Дебеф, Пети, Петите, Романьеzi, Рюд, Серр Старший и т.д. Картелье, которого Денон представил императору как скульптора, «никогда не сделавшего ничего посредственного», славился благородством и изяществом рисунка и совершенством исполнения. В действительности он проявил себя антикиманом, ультраидеалистом и холодным мастером, ряд произведений которого свидетельствует о том, что его недостатки возникли под влиянием теории.

**Лемо** (1771—1827), ученик Дежу, рано получил известность и был осыпан почестями и заказами. Он получил медаль в Салоне 1804 г., в 1809 г. стал членом Института, профессором Школы изящных искусств в 1810 г., за скульптуру на фронтоне колоннады Лувра получил одну из больших премий на десятигодичном конкурсе и стоял в первом ряду мастеров, образовавших школу. Через его мастерскую прошли Дюпати, Фуатье, Мэр, Прадье, Терасс и т.д. Его единодушно хвалили за величие, богатство, разнообразие его замыслов, за возвышенный стиль его исполнения, за мастерскую драпировку фигур. Действительно, Лемо хорошо компонует фигуры и со вкусом передает одежду, но забота о чистоте и благородстве часто приводит его к однообразию и холодности.

Следом за этими тремя мастерами тем же путем идут художники меньшего масштаба. К ним относится **Фуку** (1739—1815), который был торжественно увенчан на празднестве 1 вандемьера VIII г.; он неуместно применял идеальный костюм и сухо моделировал тело; **Тоне** (1769—1824), ученик Муатта, жесткий по манере скульптор; **Бридан-сын** (1766—1836), ученик своего отца, создававший плохо скомпанованные фигуры с безжизненными лицами; **Марен** (1749—1834), у которого воображение было таким же скучным, как суха его фактура; **Петито** (1751—1840), ученик Девожа и Каффьери, победитель в ряде конкурсов, работавший в холодно-правильной манере; **Лорта** (1752—1837), ученик Бридана-отца, проявлявший при случае известную силу; **Фортен** (1762—1832), ученик Леконта, автор лишенных всякой жизни скульптур; **де Фъезаль** (1768—1844), профессор скульптуры при Академии в Валансьене (1809—1840), беспомощно повторявший античные памятники. Среди скульпторов, которые стремились соединить изящную грацию с благородной чистотой форм, первое место принадлежит **Шоде** (1763—1810), ученику Стуфа, бывшему в моде в эпоху Консульства и Империи. Он пользовался прочно установленной репутацией мастера, отличающегося гибкостью и глубиной мысли, изощренностью чувства и изяществом воображения; его поклонники называли его «бессмертным Шоде». Для него не жалели заказов и почестей: его имя было провозглашено на празднестве 1 вандемьера VII г., его основные произведения были приобретены государством, он был правительственным комиссаром в художественных жюри; в Институт он был избран при первой же вакансии (1805) и стал профессором Школы изящных искусств в феврале 1810 г. Наконец, жюри конкурса по десятигодичным премиям присудило ему большую премию за героическую скульптуру. Но его слабое здоровье мешало ему играть роль главы школы. Из числа похвал, которыми его осыпали современники, некоторые, пожалуй, имеют под собою почву: так, он отличался несколько изысканным изяществом, что в достаточной степени подтверждают находящийся в Лувре «Амур» и «Поэзия» западного аттика во дворе Лувра. Иногда в его работах проявляется забота о моделировке и пластичности, но обычно он доводил идеализацию до условности и портил все свои произведения чрезмерной отделкой.

Его конкурентом был **Бозио** (1768—1846), ученик Пажу, который соперничал с Шоде в получении императорских милостей, неоднократно удостаивался чести исполнять с натуры бюсты императора, императриц и принцесс и к концу Империи добился большого влияния в качестве преподавателя. «Если он будет продолжать развиваться, — писал Денон императору в 1810 г., — то станет одним из самых утонченных скульпторов нашего времени». Привлекательность форм, миловидная грация в экспрессии, изощренность фактуры — таковы были достоинства, за которые современники превозносили его произведения на фантастические темы. При желании можно обнаружить эти качества в потенциальном состоянии в «Амуре, обольщающем невинность» (1810) и в «Аристее»; точно так же можно отметить попытки выразить напряженную энергию в «Геркулесе, сражающемся с Ахелоем». Однако в творчестве Бозио всюду чувствуются отголоски влияний античности, между тем как некоторые фигуры, например, «Сальмацис» и «Гиацинт», обезображенены почти цилиндрическими по форме конечностями и лицами, невыразительность которых граничит с идиотизмом. Что касается портретов Бозио, которым он главным образом был обязан своей известностью, то все, что мы о них знаем, не объясняет, почему он пользовался таким успехом. За исключением бюста Жозефины в дижонском музее, все они условны, безжизненны и холодны.

Подобную же оценку следует дать ряду мастеров, которые, обладая более слабыми средствами, ставили перед собой те же цели, что Шоде и Бозио, **Лемир-отец** (1751—1827) одержал своим «Амуром» (1810) эфемерную победу, которая, однако, не была упрочена мнением широкой публики. **Мильомм** (1758—1823), ученик Валенсьена, пользовался хорошей репутацией, совсем не оправданной его холодными и лишенными всякого изящества скульптурами. Фигура «Психеи», которая считалась его шедевром, непропорциональна; ее тело — безжизненно, а экспрессия — ничтожна. **Дюпати** (1771—1825), ученик Лемо, если и не так плох, то все же далеко не заслуживает тех похвал, которые ему расточали. **Каламар** (1776—1821), ученик Пажу, достиг настоящих триумфов своей «Невинностью, согревающей змею» и «Раненым Гиацинтом», которых сравнивали с античными статуями; он искупает свою несамостоятельность относительным изяществом и гибкостью трактовки. **Валуа** (1785—1862), ученик Шоде, проявил в своей «Леде» стремление приблизиться к стилю Возрождения, а в своем бюсте Шоде (музей в Анжере) доказал, что владеет экспрессией.

Несколько художников, по своему возрасту или склонностям примыкавших к традициям XVIII в., пытались в конце жизни приблизить свойственную им манеру к стилю, недавно вошедшему в моду. Конечно, их попытки эволюционировать потерпели неудачу, и, не достигнув качеств, превозносимых сторонниками классицистической эстетики, они утратили собственные достоинства. К ним принадлежат **Гуя-отец** (1731—1823), ученик Слодтца, державшийся после Революции несколько в стороне, хотя он в течение всего этого периода и преподавал в Школе изящных искусств; **Пажу-отец** (1730—1809), ученик Лемуана, ректор-профессор Школы изящных искусств, один из двух первых членов секции скульптуры Института и кавалер Почетного легиона; в течение второй половины своей карьеры он стремился достигнуть большего благородства в рисунке; **Дежу** (1732—1816), ученик Кусту, проявлявший то вполне современные тенденции, например, когда он в Институте предлагал в качестве сюжетов для конкурса на большую премию «Сражение Дюгесклена с англичанами» или «Клоридан и Медор», то ультраидеалистические и антизирующие, например, в своей статуе Дезэ, совершенно условной и полной античных реминисценций; **Леконт** (1737—1817), ученик Фальконэ и Вассе, после Революции целиком ушедший в педагогическую работу, занимая последовательно должности профессора, затем администратора и, наконец, ректора Школы изящных искусств и ставший членом Института в 1810 г.; **Клодион** (1738—1814), ученик Адама, который бросил свою грациозную манеру ради погони за высоким стилем и подвергся общей участии всех тех, кто старается насыповать свою природу; **Буазо** (1743—1809), ученик Слодтца, получавший многочисленные заказы, профессор Школы изящных искусств, при присуждении десятигодичных премий отмеченный почетным отзывом за способность фантазии, использующей удачу и портеги и свободно варьировавший античные мотивы; **Рамей** (1754—1828), который занимал колеблющуюся позицию между стилем последней трети XVIII в. и новыми течениями.

Наконец, мы встречаем нескольких скульпторов, сумевших или иначе, потому ли, что их не коснулось влияние эстетической «революции», или потому, что они следовали своим принципам, не теряя оригинальности и не отрываясь от природы, избежать условного стиля, который роднит всех только что перечисленных мастеров. Мастера, к которым мы теперь обращаемся, крайне разнородны в силу неравномерности их талантов, причем между отдельными произведениями каждого из них наблюдаются дальнейшие глубокие отличия, порожденные преходящими условиями их возникновения. Но зато у этих скульпторов во всем проявляется эстетическая свобода, которая оставляет широкое поле для развития их природных склонностей.

Преобладающим свойством некоторых из этих мастеров является способность наблюдать действительность и полная силы передача ее. В наибольшей степени это относится к **Гудону** (1741—1828), ученику Слодтца, Лемуана и Пигаля; его бюсты, шедевры правдивости, сильной моделировки и индивидуальной выразительности, были оценены по достоинству. Вместе с Пажу он составил ядро секции скульптуры Института, в 1802 г. был награжден орденом и с 1803 г. состоял профессором Школы изящных искусств. Рядом с ним должна быть упомянута **м-me Фальконе** (1748—1821), ученица Эт.Фальконе, бюсты которой, хранящиеся в музее в Нанси, превосходны по своей правдивости и выразительности. За ними должны быть названы неравные по достижениям мастера, которым не раз изменяли их творческие силы: **Муши** (1734—1801), ученик Пигаля, профессор Школы изящных искусств; **Дюре** (1732—1816), ученик Антуана Жили, автор «Диогена» (1791) в валансьенском музее — статуи, которая при большей непринужденности исполнения была бы великолепным произведением; **Стуф** (1742—1826), ученик Кусту, знаток анатомии и скульптор, обладавший гибкой манерой, пенсионер Республики с III г., имя которого было провозглашено на празднестве 1 вандемьера VII г., профессор Школы изящных искусств (1810); **Массон** (1745—1807), ученик Кусту, умевший передать в портрете индивидуальные особенности и живо моделировавший тело; **Десен** (1750—1822), один из наиболее ярых противников идеалистической системы и подражания античности, известный как портретист, стремившийся к правдивости и выразительности; **Лармье** (1752—1807), ученик Кусту, профессор художественной школы в Дижоне, обращавший на себя внимание портретными бюстами высокого качества; **Корбе** (1758—1808), ученик Беррюэ, чьи произведения часто отличались сухостью и холодностью, но который при случае мог вдохнуть жизнь в свою скульптуру; **м-me Жюли Шарпантье** (1760—1843), ученица Пажу, очень неровная в своем творчестве, но создавшая несколько удачных портретов; **Пьер-Луи Давид Анжерский** (1760—1821), с успехом изображавший цветы и фрукты;

**Дюмон** (1761—1844), ученик Пажу, занимавший видное положение в эпоху Революции и Империи, правдивый истолкователь действительности, достоинства которого ослаблены жесткостью исполнения; **Борнье** (1762—1829), с 1808 г. профессор Дижонской художественной школы, автор интересных терракотов дижонского музея.

Ряд скульпторов соединял остроту глаза с богатством воображения, и их произведения в той или иной степени отличались мощью и вдохновением. Среди них некоторые продолжали работать то в помпезной и несколько театральной, то в грациозной и немного слашавой манере XVIII в. Таковы **Аттире** (1728—1804), ученик Пигала; **Бридан-отец** (1730—1805), ученик Винаша, академик, получивший пенсию от Конвента, профессор Школы изящных искусств, выставленный кандидатом в Институт в 1805 г.; **Люк Франсуа Бретон** (1731—1800), профессор старой академической школы в Безансоне, создавший превосходные портреты, а также полные жизни и чувства фигуры, трактованные грациозно и декоративно; **Жюльен** (1731—1804), ученик Гильома Кусту, который в поисках изящества и грации умел избежать условности и создавал произведения, служившие предметом восторженного поклонения; **Бушо** (1735—1814), ученик Дижонской школы, одаренный привлекательной легкостью воображения и тонким умом, автор полных жизни, изысканных скульптур, профессор художественной школы в Отен и корреспондент Института; **Люка** (1736—1813), ученик Пигала, получивший высокую оценку в Тулузе и Париже, автор прекрасных молящихся ангелов в церкви Сен-Пьер в Тулузе; **Делетр** (1746—1832), ученик Леконта, получавший награды и официальные заказы, отличавшийся острым глазом и несколько холодной манерой; **Шинар** (1756—1813), ученик Блеза, любитель мифологии и аллегории, имевший прекрасную репутацию в провинции и хорошо принятый при дворе, профессор Школы изящных искусств в Лионе, корреспондент Института; **Шардиньи** (1757—1813), ученик Пажу, которому свойственны искренность, вдохновение, изящество и в то же время стремление к идеализму и подражанию античности; **Гуаси** (1765—1836), тенденции которого представляют больше интереса, чем осуществленные произведения, скульптор, отличавшийся живым талантом, стремлением к энергичной выразительности и эффектности, правдивый в передаче исторической действительности и заслуживший величайшие похвалы своей «Жанной д'Арк», находящейся в Орлеанском музее.

Имелись также скульпторы, у которых в замысле было больше силы, в исполнении больше четкости, а иногда и теплоты. Во главе этой группы выделяется личность **Ролана** (1746—1816), ученика Пажу. Ролан, по нашему мнению, — лучший скульптор этого времени. Его портреты правдивы, характерны, выразительны; хорошо прочувствованная моделировка тела намечает выступы костей, складки кожи и выпуклость мускулов и жил; современная одежда, которую он вводит, не колебляясь, трактована сочно и позволяет угадывать тело под складками платья. Произведения Ролана на вымышленные сюжеты отмечены подобными же чертами: позы удачно найдены, лица полны жизни, исполнение проникнуто силой и мягкостью и создает впечатление живописности. Впрочем, современники вполне отдавали должное таланту Ролана. Все приравнивали его к крупнейшим знаменитостям, многие сближали с великими мастерами Возрождения. Он был награжден в 1791 г. премией в 3000 ливров, большой золотой медалью в XIII г., почетным отзывом на десятигодичном конкурсе (причем жюри потребовало для Ролана «особого отличия»), получал многочисленные официальные заказы, с 1809 г. был профессором Школы изящных искусств и членом Института с 1795 г. Он воспитал несколько учеников, из которых наиболее знаменитым был Давид Анжерский.

После Ролана должны быть названы **Ж.-Б.Жиро** (1752—1830), подлинно выдающийся мастер, изучавший античность, не принося ей в жертву своей оригинальности, заслуживший очень высокую оценку со стороны Давида и одинаково привлекавший внимание как своими произведениями, так и идеями в области эстетики; **Лесюэр** (1759—1830), занимавший видное положение в эпоху Империи, произведения которого отличались большей гибкостью, богатством и выразительностью, чем произведения большинства его сородичей; **Эсперье** (1758—1840), который в этот период проявлял известную склонность к сильной пластичности и к динамике; **Жерар** (1760—1843), ученик Муатта, к которому можно отнести аналогичное же наблюдение; **Давид Анжерский** (1789—1856), ученик Ролана, в ранних работах которого хорошее знание анатомии и выразительность сталкивались с тенденцией к подражанию античности.

Медальеры, так же как живописцы и скульпторы, по стилю распадаются на две группировки. Одни продолжали традиции своих предшественников и стремились, не всегда достигая этого, моделировать правдиво и нарядно; таков, например, **Бенжамен Дювивье** (1730—1819), академик с 1776 г., главный медальер Монетного двора с 1774 по 1791 г., отодвинутый несколько на второй план в эпоху Революции и Империи. Другие стремились главным образом к правильности рисунка и технической слаженности в исполнении. К их числу принадлежал **Рамбер-Дюмаре** (1750—1806), которому его современники отдавали пальму первенства, называя его «восстановителем» нумизматического искусства. Дюмаре был членом Института с самого основания секции гравюры, представлен к большой премии на десятигодичном конкурсе. Сюда же относится **Галль** (род. в 1763 г.), ученик Лекура, соперник Дюмаре, которого превозносили за благородство и изящество стиля. Так же как и за мастерское владение резцом; наравне с Дюмаре ему была присуждена большая премия за десятилетие, и он же получал большую часть официальных заказов. Рядом с ними должен быть назван **Андрийе** (1761—1822), наиболее видный после Галля медальер Империи. Андрийе славился изяществом композиции, легкостью и привлекательностью исполнения.

Сухость и холодность портят также большую часть произведений **Дро** (1746—1823), обладавшего большим техническим мастерством. Он получил медаль в 1802 г., на конкурсе 1810 г. ему была поручена чеканка золотой монеты, при Директории он был директором государственной медальерной мастерской, а с 1803 г. стал хранителем нумизматического музея. Ту же характеристику заслуживают **Жозеф Тиолье** (1763—1819), ученик Дювивье, преемник Огюстена Дюпре по работе в главной медальерной мастерской при Монетном дворе и министерстве юстиции, автор «Наполеона» XII г.; **Луи Жале** (1763—1838), ученик Муатта и Дюпре, заваленный многочисленными официальными заказами, и **Гюи Броне** (1770—1846), ученик Жиро и Гальто, один из наиболее видных молодых медальеров, избранный в 1804 г. для выполнения рисунка серебряной монеты в пять франков. Талант **Огюстена Дюпре** (1746—1833) полностью развернулся в эпоху Революции. Художник с темпераментом, он развился одиноко, самостоятельным и упорным трудом; он заимствовал у искусства XVIII в. понимание декоративности, изящества и грации, у античности — лаконичность, простоту и благородство, не жертвуя при этом оригинальными свойствами своей одаренности.. Революция выдвинула его на место главного медальера Монетного двора, но в 1803 г. он был отстранен; его хвалили за чистоту линий и благородную простоту композиции; в 1806 г. он был третьим кандидатом в Институт, и десятигодичное жюри упомянуло его «оказанные искусству услуги».

Искусство резьбы по драгоценным камням было в то время представлено одним Жеффруа (1749—1826); он получил премию на десятигодичном конкурсе и был членом Института с самого основания секции гравюры. Что касается Брандта, Дебефа, Тиолье, то в их творчестве в еще большей степени проявлялись холодность и жесткость, характерные для нумизматики этого времени.

Итак, в области скульптуры большинство мастеров и преподавателей принадлежало к сторонникам идеалистически антизирующего учения. Это объясняется тем, что античная скульптура, служившая образцом и для скульпторов и для живописцев, сильнее увлекала на путь подражания ей мастеров, которые работали в той же самой отрасли искусства. Эта разница творческих путей позволяет предугадать различное развитие скульптуры и живописи в XIX в.

## ОТДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ. ЖИВОПИСЬ И СКУЛЬПТУРА (ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЖАНРЫ)

После того, как мы сделали попытку определить тенденции живописцев и скульпторов рассматриваемого периода, постараемся выяснить, в какой степени и каким образом они воплощали свои идеи в художественных произведениях.

Прежде всего постараемся определить, каким успехом пользовались различные художественные жанры и каковы были, в пределах каждого из них, различные источники вдохновения художников. Затем постараемся путем методического анализа произведений получить представление о методах композиции и исполнения, общепринятых в эту эпоху.

### ГЛАВА I. ТЕМАТИКА И РАЗЛИЧНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЖАНРЫ

Портрет.— Высокое искусство. — Аллегория. — Религиозное искусство. — Мифология. — Древняя история. — Средневековая история и предания. — Жанр. — Изображение природы: пейзаж, архитектурный пейзаж, цветы, фрукты, животные, натюрморты.

Портрет был для современников бичом художественных выставок эпохи Революции и Империи, и критика жаловалась на изобилие портретов в стихах и прозе. «Ах, боже мой, целый поток портретов!» — восклицает в VIII г. «Арлекин в музее». В следующем году Гюипава пишет на мотив «модных портретов»:

Художники знали лишь в славе страду,  
Лишь в цели высокой искали награду.  
К деньгам ощущали презренье  
Таково было прежнее мненье.  
Теперь же спешат написать поскорей  
Портреты с отцов, матерей, дочерей,  
С соседей, со всякого сброва,  
Такова современная мода.

Каждый Салон вызывал те же протесты, впрочем, в полне обоснованные, так как в общей сложности каталоги Салонов с 1791 по 1812 г. заключают более 3590 номеров под рубрикой «портрет», в числе которых значится 522 скульптурных портрета! Между тем количество номеров гораздо меньше всей суммы произведений, так как под одним номером часто фигурирует несколько, иногда до двенадцати отдельных произведений. Итак, названную выше цифру надо увеличить по крайней мере вдвое, т.е. считать, что между 1791 и 1812 гг. было выставлено более 7000 портретов.

Подробный обзор произведений позволяет сделать некоторые интересные наблюдения. Так, до 1808 г. семейные портреты, изображавшие отца и мать с детьми, составляют очень высокий процент — признак царящей сентиментальности и в то же время естественного для буржуазии стремления к экономии, получившего к тому времени широкое развитие в связи с политическим и социальным кризисом. Не менее показательно и увеличение числа портретов военных.

Еще более поучительно рассмотрение излюбленных поз. Скажем сразу же, что, вообще говоря, они нарочиты и претенциозны. Особенно в эпоху Революции господствовала мода на портреты «в действии», как тогда говорили; в эпоху Консульства и Империи эта мода постепенно идет на убыль. Выбор окружения и положения фигур определяется столько же тщеславием, обычным для выскочек, сколько страстью к аллегории и сентиментальностью, свойственными этому времени. В каждом Салоне встречались изображения мужчин, «сидящих за своим письменным столом», «работающих», «размышляющих», «читающих»; молодых девиц — «с лицом в руках», «наигрывающих на гитаре», «настраивающих арфу», «за клавикордами», «рисующих красками»; при изображении детей зрителям демонстрировали их скороспельные таланты; женщины изображались «пишущими портрет мужа», «читающими письмо от него» или «ищающими на глобусе место, откуда пришло послание». Более простая, но очень часто встречающаяся, особенно при Директории, была поза женщины «у своего окна»; в каждом Салоне можно было также видеть изображения кокеток, которые, продолжая традицию XVIII в., позировали «перед туалетом». Выставленный в Салоне 1804 г. портрет работы Вьена-сына заслуживает особого упоминания, как вследствие его причудливости, так и потому, что он показателен для царившего тогда увлечения физическими упражнениями. Он изображает какого-то Ориона, «выходящего из воды после купанья и собирающегося одеваться! Еще одну своеобразную тенденцию этого общества выдает все возрастающее число портретов, имеющих фоном сельские пейзажи.

Назовем в качестве примеров портреты Жозефины и Гортензии Боргезе, работы Прюдона, м-те Висконти — Жерара, первой жены Люсьена Бонапарта — Гро и т.д.

Особое внимание следует уделить сентиментальным и аллегорическим мотивам, которыми художники пользуются для изображения современных им лиц.

Так, Наполеон был изображен «в виде Геркулеса, подавляющего преступления и отдающего Невинность под покровительство кодекса Наполеона». К той же серии принадлежат изображения женщин «в виде вакханок», которые после Революции становятся уже редкостью; «в виде Гебы», «Эригоны», «Музы», «Сафо», «Психеи»; детские портреты «в виде Амура» или даже «в виде маленького святого Иоанна». Две матери обращают на себя внимание совсем особым выбором атрибутов; одна пожелала быть изображенной в виде божества «со своими детьми на облаках», другая — «с эмблемами своей патронессы и своими детьми в виде херувимов». Однако первенство в отношении оригинальности принадлежит сентиментальным портретам «в действии». Мы видим здесь мужчин, «сидящих около руин» или «предающихся размышлением»; некоторые изображены «на развалинах Рима» или «на гробнице Виргилия». За ними следуют «Элегии», более или менее умилительные, где молодая девица, например, изображена с горлицей или «приносящей жертву Невинности» или «держащей лютню, из которой она, по-видимому, как бы случайно извлекает несколько звуков и предается при этом нежным мыслям». Меланхолия все более и более становится модной. Вот «молодая девица, молящаяся богу за свою мать»; «вдова на могиле своего мужа»; «отец, в глубокой печали сидящий около стола, на котором стоит погребальная урна, обвитая траурным крепом; он указывает на прах матери своему сыну, который приближается бледный и объятый набожной скорбью» (т. VI, № 21 каталога) и т.д. Шедевром этого жанра является, пожалуй, политico-элегический портрет гражданина С., члена Законодательного собрания, работы Сабле, описание которого мы находим в каталоге Салона VI г.: «В глубине бушующее море, корабль Революции, окруженный подводными рифами, и восходящее солнце. На переднем плане пейзаж. Герой сцены покидает гробницы, где он оплакивал участь тех, которых он потерял; надпись на пограничном столбе, заключающая священные слова — Республика, Конституция, — утешает его и возбуждает его патриотизм!»

Революция и сопровождающие ее исторические явления нанесли «высокому искусству» аллегорического, мифологического или религиозного содержания тяжкий удар, от которого оно уже не могло оправиться. Уничтожение крупных старорежимных состояний, в том числе и главного, в прошлом, клиента искусства — церкви, выступление на сцену буржуазии, предпочтение, которое императорское правительство оказывало современным сюжетам, сокращение размеров жилых помещений, а также убийственная конкуренция обоев — все эти причины содействовали безвозвратному упадку «исторического» искусства. В этом плане обоснованность жалоб любителей «героических сцен», прекрасной наготы и искусно аранжированных драпировок подтверждается статистическими вычислениями, которые устанавливают упадок в этой области искусства на значительную разницу в этом отношении между периодами 1775—1789 и 1791—1812 гг..

Место, занимаемое теперь аллегорией, ничтожно и гораздо меньше того, которое принадлежало ей до Революции. Отдельные периоды подъема представляют собой исключение и находят себе объяснение в связи с политическими событиями; так, в 1791 г. увеличивается количество аллегорических произведений, представляющих Революцию, в 1795 г. — термидорианскую реакцию, в 1800 г. — государственный переворот в брюмере и новый режим, в 1810 г. — брак Наполеона. Но в целом этот вид искусства представляется осужденным на вымирание. Все же процент аллегорических картин в эту эпоху следует считать приблизительно вдвое более высоким, если понимать под аллегорией также аллегорически трактованные исторические сюжеты, о которых мы еще скажем ниже

Чистая аллегория естественным образом отражает господствующие настроения эпохи. Так Амур, излюбленный мотив, появляющийся на всех выставках пользуется особым успехом во времена Директории. Он изображается то один, то особенно до 1800 г. появляется в сочетании с Дружбой которая его «утешает», со Временем, с Гименеем и т.д. При этом античная литографическая традиция в общем преобладает над иконографией XVIII в., заменяя шаловливого и смешливого мальчугана юношей Эротом. После Амура наиболее часто фигурирует в аллегориях Невинность Невинность, которой рожает Соблазн, Невинность, колеблющаяся между Пороком и Добротелью и т.д. Затем следуют Познание, Минерва, Музы, Гении искусств, характерные персонажи для эпохи, живо интересующейся литературой, искусством и наукой. Кроме того, другой признак господствующих настроений - «Печаль» «Меланхолия» В эпоху Революции создаются новые олицетворения - Закон, Любовь к родине, Свобода, Правосудие и т.д. После 1795 г. военные успехи увеличивают число аллегории-Славы, Почета, Силы, Войны, Победы. Аллегория мира, конечно, рискует появляться лишь изредка и весьма скромно

Революция не оказала такого уничтожающего влияния на религиозное искусство, как этого можно было ожидать.

Собственно говоря, уже давно был создан весь церковный инвентарь, и спрос на него постепенно шел на убыль. Эта отрасль искусства должна была скорее выиграть, благодаря великому перевороту, вследствие которого часть художественных произведений религиозного характера была уничтожена, часть переместилась в музеи, и, таким образом, создались пустоты, нуждавшиеся в заполнении. Но восстановление культа не могло в полной мере сопровождаться восстановлением церковного убранства, так как духовенство после переворотаказалось относительно обедневшим, и Наполеон приказал возвратить церквам картины и статуи, лишенные художественной ценности. Только во время реставрации появились многочисленные заказы на библейские и евангельские темы. Неокатолическое движение начала века было бессильно создать религиозное искусство, так как само было слишком мало религиозно. Неокатолицизм сводится то к холодному расчету политического и социального характера, у тех, кто видел в религии узду, сдерживающую народ, и опору монархии, то к своего рода литературной фантазии, которая занимает место исчерпавшей себя мифологической системы, то проникается сентиментализмом, скорбным у побежденных Революцией, мистическим у пресыщенных философским рационализмом и мечтателей, утомленных оссианизмом и с радостью меняющих озера и туманы Шотландии на сельские кладбища и готические руины. Но проявления пылкой веры, способной вдохновить художников, здесь редки.

В эпоху Революции процесс деградации религиозного искусства идет быстро до 1799 г., когда оно совершенно исчезает; при Консульстве оно вновь возрождается и прогрессирует в эпоху Империи. Чтобы быть точными, следовало бы, строго говоря, принимать в расчет картины, где сюжет не является религиозным, но встречаются религиозные мотивы, например, изображения церковных процессий. «Я должен заметить, — говорит один критик в 1810 г., — что я в целом ряде картин видел религиозные процессы и это свидетельствует о восстановлении царства Фелиции». Из 100 картинций религиозного характера, выставленных между 1791 и 1819 гг., для 80 сюжеты заимствованы из Библии или, вернее, из произведений Гесснера. Таково происхождение многочисленных «сцен из времен потопа», идея которых была дана «Картиной потопа» швейцарского автора, так же как «Адели и Каин» были взяты либо из поэмы «Авель» Гесснера, либо из «Смерти Авеля» Легуве (1792), или даже из оперы «Авель», либретто которой было составлено Гоберманом. Указывается также, что из библейских сцен и в живописи и в литературе наиболее часто встречается эпизод Иосифа с женой Пентефрия.

Мифология не пользовалась большими симпатиями во время Революции, и притом по ряду причин. Мифологические картины пользовались, если можно так сказать, популярностью, всегда в той или иной степени переживающей эпоху, в которой они зародились. Кроме того, в Салонах революционного времени было выставлено некоторое количество произведений, заказанных еще при старом режиме или премированных в 1791 г. в виде эскизов, которые было решено разработать на счет государства. К концу Директории, в момент, когда политический кризис, больше чем когда-либо, препятствует развитию гедонистического искусства, все эти причины перестают действовать, и в области мифологического жанра наступает затишье. Восстановительный процесс здесь также начинается лишь при Консульстве, причем, однако, прежнего распространения мифологические сюжеты не получают.

При более подробном рассмотрении обнаруживается, что наибольшим успехом пользуются любовно-мифологические сюжеты. Часто фигурируют нимфы и вакханки; затем все персонажи из «Метаморфоз» и «Героинь» Овидия — Венера, Амур, Адонис, Нарцисс, Пират и Тисба, Геро и Леандр, Кипарис, Сальмацис, Гилас, Эндимион, Федра, Сафо, Анакреон, т.е. герои приключений, в которых, к величайшему удовлетворению нежных душ того времени, страсть соединяется с меланхолией. Упомянут отдельно о Телемаке и Психее, как о легендарных сюжетах наиболее излюбленных.

Художники, которые черпали вдохновение из более величественных мифов, умели согласовать свою тематику со склонностями своих современников. Они обращались к мифам о Геркулесе, о Тезее или, чаще, об Орфее и Эвридике, Ариадне, Альцесте, Ниобее, Эдипе, вполне соответствовавшим воинственности или сентиментализму эпохи.

Древняя история находилась в большем пренебрежении, чем мифология: события эпической современности отвлекали внимание художников от древности, а если они и обращались к прошлому, то останавливались с наибольшим интересом на последних столетиях. Здесь сопоставление художественной практики с политикой также дает материал для любопытных наблюдений. Так, хронологическое перечисление жанровых картин обнаруживает резкий упадок жанра после 1798 г. и короткую попытку возродить его в 1802 и 1804 гг.; чтобы объяснить эти колебания, достаточно сопоставить их с одновременными политическими событиями.

Действительно, древняя история в изображении художников революционной эпохи имела относительно актуальный характер, представляя из себя непрерывный ряд аналогий с современными событиями. В Салонах эпохи Революции часто встречаются герои прошлого, во главе которых стоят Брут, Марий, Катон, Диоген, Регул и другие образцы гражданских добродетелей, затем — жертвы «тирании»: Лукреция, Виргиния, Сенека, Ария и Потус, а также плохие граждане, например, Кориолан, «эмigrant» из Рима. Когда с Революцией было по заявлению Бонапарта «покончено», то это положение распространилось естественным образом и на применение подобных античных мотивов, по меньшей мере неуместных при монархическом режиме.

Если во вторую половину Консульства замечается некоторое возрождение исторической античной тематики, то его следует приписать появлению на сцене «академиков», до тех пор чуждавшихся официальных выставок; имело значение также исполнение бюстов великих людей древности и нового времени, заказанных консультским правительством, занятых украшением своих дворцов. Что же касается сюжетов, избираемых самими художниками, то они уже не могут быть заподозрены в бунтарских тенденциях: это сентиментальные или нравоучительные анекдоты, вроде трогательной истории Антиоха и Стратоники или встречи Алкивиада и Сократа у куртизанки и т.д. Некоторые мотивы сохраняют свою жизненность на протяжении как Революции, так и Империи, ибо они согласуются с настроениями и той и другой. Например, героизм матери-спартанки, требующей от своего сына славы или смерти, должен был одинаково действовать и на солдата-гражданина республиканских армий и на профессионального солдата Великой армии: точно так же трогательные истории весталок, которых закапывают живыми в землю, или слепого Велизария, просящего милостыню, — эти мотивы приобрели популярность благодаря «Весталке» Жуй и рассказу Мармонтеля), легко находили дорогу к сердцам зрителей, одинаково чувствительным в 1795 и в 1810 гг. Впрочем, в древней истории имелся материал, которым могли пользоваться художники, желавшие следовать за новыми настроениями своих современников: такова история Александра Македонского, идеального предка «Александра Корсиканского», которую избрали своей темой многие живописцы; другие предпочитали эпизод, носящий более или менее монархический характер,—«Виргилий, читающий Энеиду Августу», или до известной степени национально-французскую историю Эпонины и Сабина и т.д.

В искусстве, как и в литературе эпохи Империи, развивается новый жанр - сцены из истории или преданий средневековья. Прежде художники только от времени до времени, и то отдаленно, соприкасались с этой эпохой, извлекая из «Освобожденного Иерусалима» черты и мотивы для более или менее фантастических композиций. Художники новой эпохи, не пренебрегая и поэмой Тассо, которой вдохновлены десятка три произведений, все чаще останавливают свое внимание на более раннем и, по крайней мере с их точки зрения, более подлинном средневековье. Переходом служит средневековье, фигурирующие у Ариоста, а также в «Сказках феи», в «Синей бороде» и «Фее Уржеле». Затем начинают встречаться предания о Каролингах, получившие популярность благодаря компиляции Крезе де Лессе и пользовавшиеся покровительством Наполеона, отдаленного преемника Карла Великого. Особый успех выпал на долю сентиментальных приключений Эммы и Эжингарда, модернизированных, впрочем, в стихах Мильяува.

С Карлом Великим соперничает Оссиан, а также ряд других героев и героинь. менее прославленных, но отвечающих господствующим вкусам. К ним принадлежат воительница Жанна д'Арк и доблестный Дюгеслен, но главным образом проливающие слезы красавицы, матери или возлюбленные: Элоиза, Поппа, Габриэль дю Вержи, Жанна Наваррская, Валентина Миланская, Агнесса Сорель, Клотильда де Сюрвиль, Велледа; две последние только что получили известность в литературе: одна — благодаря изданию ее стихов в 1803 г., другая — благодаря появлению «Мучеников».

Не говоря о жанровых сценах в средневековой обстановке и рыцарских сценах, являющихся стаффажем «исторических пейзажей», которые мы относим к жанру и пейзажу, после 1802 г., как показывает статистика произведений, выставленных в Салоне, быстро развивается тот род живописных произведений, который мы назвали «*Sujet troubadour*». Классики, в том числе Давид, не ошибались, испытывая при появлении этих картин зловещие предчувствия относительно будущего.

Следует отметить аналогичный успех исторических сцен, относящихся к XVI, XVII и XVIII вв., хотя этот успех был меньше, чем выпавший на долю исторических сцен из эпохи средневековья. Здесь на первом месте стоит изображение Ж.-Ж.Руссо, наиболее часто фигурирующее на выставках. В виде ли простого портрета или как действующее лицо какой-нибудь сцены, он особенно часто появляется в период подъема Революции: 8 раз в 1791 г., 7 раз в 1793 г., 2 раза в 1795 г. В дальнейшем, за одним единственным исключением в Салоне 1806 г., ему не уделяют внимания ни художники, ни публика. Аналогичная участь постигает и Вольтера, которого, впрочем, и раньше затмевает как в политических собраниях, так и в Салонах демократическая репутация его соперника.

С образованием Империи совпадает появление в искусстве фигуры Генриха IV, политическую деятельность и любовные похождения которого художники охотно иллюстрировали. Эта тема имела для всех свои преимущества — художникам она давала уверенность, что они заинтересуют публику делами «доброго короля Генриха», правительство покровительствовало ей, как всякому прославлению монархии, роялисты были рады возможности, приветствуя произведение искусства, создавать себе иллюзию участия в небольшой династической манифестации. История Франциска I, короля-рыцаря, преданного любви и искусствам, имела все права на симпатии военных, женщин и художников. Не упускали также случая использовать трогательные похождения т-lle де Лавалье, освеженные в памяти произведениями т-те де Жанлис, а также несчастия Марии Стюарт, Жанны Грей и Анны Болейн.

Идя по другому пути, Монсьо ввел новый прием, заключавшийся в соединении знаменитых персонажей какой-нибудь эпохи, изображаемых в определенной исторической обстановке. При этом художники не забывали и своих собратьев по кисти и неоднократно давали публике возможность созерцать «Смерть Рафаэля», «Карла Пятого, поднимающего кисть Тициана», «Почести, воздаваемые Рубенсу» и другие сцены, прославлявшие звание художника.

Одной из главнейших особенностей искусства этого времени, привлекающей особое внимание историка, является возобновление в художественной тематике мотивов современной исторической действительности. История настоящего времени исчезла из Салонов во время Людовика XVI, появилась вновь на выставке 1789 г. и завоевала определенное место в 1793 и 1795 гг. Временное исчезновение этих мотивов наблюдается в 1796 и 1798 гг., что является отголоском кризисов, переживаемых Директорией. Но вскоре, при Консульстве и Империи, когда представилось множество поводов оказать щедрую поддержку введению подобных мотивов в искусство, в этой области возобновляется успешное развитие, которое достигает своего кульмиационного пункта в 1810 г. Затем упадок императорского режима, отразившийся и в ограничении бюджета изящных искусств, влечет за собою в последнем Салоне Империи резкое сокращение современной тематики, падающей до уровня 1800 г..

Подробный анализ выбора сюжетов подтверждает предположения, которые можно сделать на основе знания политической истории. Плодотворное изучение искусства, как регистратора идей и настроений эпохи, представляет в данном случае особый интерес в силу важности этого исторического периода. Прежде всего следует сделать одно общее замечание по поводу неравномерности внимания к гражданской и военной истории до и после 1800 г.; в самом деле, во время Революции из числа произведений, трактующих события современности, лишь одна пятая часть была посвящена войне; в эпоху Империи военным мотивам посвящается более половины всех произведений на современные темы.

В эпоху Революции в изобразительном искусстве увековечивались следующие события (перечисляем, начиная с чаще встречающихся): июльские дни 1789 г., 10 августа 1792 г., «Смерть Лепелльетье», «Отбытие волонтеров», «Восстание солдат в Нанси», «Бой Мстителя». Наряду с ними фигурировали олицетворения Республики, Суворенного народа и т. д. Салон точно отражал повороты политической удачи. В 1791 г. прославляли Революцию, Свободу, Мирабо; в 1793 г. изображали взятие Бастилии, Лепелльетье, Марата, Гору и Болото. В 1795 г. все подпало под влияние термидорианской реакции, появились «Сцены террора», «Лионские жертвы», «Жертвы в Аррасе» и т.д. Заслуживают упоминания два исключения, которые приобретают иронический характер: мы имеем в виду появление в Салоне 1801 г. двух олицетворений Республики и в 1804 г. — Суворенного народа.

Выставка 1799 г. открыла нескончаемый ряд произведений, посвященных возвеличению Наполеона, — путем ли изображения эпизодов из его жизни или путем аллегорического прославления его деятельности. Не говоря о портретах и батальных картинах, насчитывалось не меньше 150 произведений, проникнутых бонапартистскими взглядами и тенденциями. Эта тематика достигла наибольшего развития в 1810 г. — в связи с браком Наполеона и Марии-Луизы, и в 1811 г. — в связи с рождением римского короля. Среди наиболее часто изображавшихся событий упомянем милосердие, оказанное Наполеоном княгине Гатцфельд, арабскому семейству, м-ле Сен-Симон, и другие примеры императорского великолдушия, «18-е брюмера», «Поход в Египет», «Прием прусской королевы в 1807 г.», «Посещение императором гробницы Фридриха II».

Из военной истории этого времени наибольшим успехом пользовались, естественно, победы, одержанные самим Наполеоном. Из числа генералов Дезэ и Ланн, погибшие одинаково трагательной смертью, особенно часто прославлялись на холсте и в мраморе. В заключение упомянем о развитии в живописи после 1800 г. жанра военной марины и в особенности историю аллегории «Победоносной Франции», чрезвычайно поучительно отражающую политическую эволюцию. Эта аллегория появилась в 1798 г., встречалась в каждом Салоне и исчезла после 1806 г. Ее возникновение знаменовало развитие воинственных настроений в ущерб революционным, исчезновение — смену национальных чувств монархическими.

Искусство XVIII в. дало широкий простор развитию жанровой живописи. Но в последние годы царствования Людовика XVI жанровая живопись испытала разрыв, възванный, по всем версиям, увлечением античностью. После Революции, которая открыла доступ на выставки непривилегированным слоям художников и приблизила искусство к массам, началось возрождение жанра, который, однако, не мог подняться до уровня, достигнутого перед 1783 г. Подъем непрерывно продолжался до 1796 г., възглавляемый кульминацией пункта, в 1808 г. наступил период упадка, объясняющийся одновременным развитием историко-анекдотической живописи, столь близкой к жанру. Тем не менее жанр сохранил за собою достаточно почетное место.

Не приходится удивляться тому, что сюжеты жанровых картин на более раннем заимствовались из военной жизни. К числу излюбленных принадлежали в высшей степени сентиментальные и поэтому пользовавшиеся предпочтением сцены «Отъезд новобранца» и «Возвращение солдата к семейному очагу». На следующем месте стоят сцены городских нравов, изображения характерных представителей отдельных профессий, мелких уличных происшествий; эта тематика встречалась реже в эпоху Империи, когда нравы стали более сдержанными. Изображения толпы, интерьеров кабачков и трактиров и т. д. совершенно исчезли после 1798 г. Иначе обстояло дело с аналогичными сценами из сельской жизни, введенными в моду Демарном, Тона, Дроллином и др. Внутренние виды деревенских домиков, дороги с дилижансом или стадом, ярмарки, рыболовы и т.д. появились в большом количестве. Интересно отметить, что после 1796 г. попадаются часто изображения отдельных иноземных типов и целых сцен — результат войн эпохи Революции и Империи, которые в значительной степени способствовали расширению познаний французов в географии и взаимному ознакомлению европейских наций. Первое место принадлежало Италии, второй родине французских художников, присоединенной, впрочем, к Империи. Далее следовал Восток — турецкий и египетский, получивший популярность в связи с египетской кампанией, затем Испания, Польша, Германия, хорошо известные в непосредственном окружении Наполеона, как военном, так и гражданском. Не менее показательно распространение спортивных мотивов, скачек, охот и т.д. — симптом усиливающейся англомании.

Наконец, много места отводилось изображению внешне живописных, пикантных или трогательно-привлекательных сторон окружающей среды. Изображались то проделки шарлатанов и воров — жанр, на котором специализировались Лоне и Демарн, то мелкие события из детской жизни — область, излюбленная главным образом м-те Шоде; наконец, у всех понемногу встречается изображение различных сцен трагикомедии любви — темы бессмертные, но находившиеся под особым покровительством господствующего сентиментализма. Однако непривлекательные, галантные или фривольные сцены выдвигались на первое место. Дидро и Ла Шоссе создали школу противников эротики и легкомыслия свойственных XVIII в. У людей суровой эпохи Революции и Империи чувство имело преимущественно морализующий и слезливый характер. Вот назидательное изображение «супругов, перечитывающих свою любовную переписку», вот верные любовники, плачущие при воспоминании об отсутствующем, женщины, «оплакивающие разрыв с мужем», «молодые девицы, плачущие за чтением Атальи», и т.д. Весь Салон обливался слезами. При отом нравоучение играло главную роль, и добродетель возвеличивалась. Прочтите трогательное описание картины Илера Ледрю «Нищета и честь» (1804): «Молодая девица отвергает соблазнительные предложения, которые от имени своего господина делает ей жокей. Подле своего больного отца и матери, несчастья которых одинаково возбуждают ее нежность, трудолюбие и заботливость, в обществе своих двух юных братьев, из которых старший уже стал бы ее защитником, если бы имел больше сил, она наслаждается со своими добрыми родителями величайшим из всех благ — честью, которую невзгоды не смогли у нее отнять». Из числа произведений, близких по замыслу, мы отметим картину Ваффлара (1812), очень современную по своему характеру, «Несчастная», которая изображает «молодую девушку, глубокой ночью сидящую на мосту». Вот прототип большинства «Покинутых» наших современных Салонов.

Жанровая живопись все более стремилась показывать образцы нравственного поведения. Для прославления материнской любви изображается «молодая женщина, которая не может более кормить грудью своего младенца и, предаваясь размышлению, вызванным ее положением, смотрит, как его кормит коза, занявшая ее место»; или же «молодая женщина, которая, приехав в деревню, чтобы повидаться со своим ребенком, отанным кормилице, находит его в колыбели мертвым»; или, наконец, «женщина, которая, положив своего ребенка на землю, чтобы нарвать травы, находит около него змею, готовую его укусить, схватывает ее, душит и умирает». Вам угодно видеть прославление добрых чувств, «поощрение добрых дел»? Вам предоставлены на выбор добродетельные молодые девицы, которые перевязывают раненых, помогают бедным, ведут слепых, или храбрые избавители и солдаты, подбирающие детей, чтобы напоить их козьим молоком. В этой галерее добродетельных поступков одно из первых мест отведено собакам: они спасают людей, занесенных снегом, или утопающих, и часто, подобно добродетельным людям, бываются дурно вознаграждены, как, например, верный сторож, которого хозяин по ошибке убивает и печальную историю которого нам рассказывает картина Шалля «Обманчивая внешность». Доброта считается настолько обязательной, что Сикарди, противоречиа баснописцу, которого он иллюстрирует, приписывает детям склонность к жалости. «Двое детей, — говорится в объяснении к картине, которое стоит процитировать, — разоряют голубиное гнездо; тот, который добрался до гнезда и держит одного из птенцов, замечает голубку и слышит ее жалобный писк; он впервые ощущает чувствительность своего сердца и намеревается положить птенчика на место. Ребенок, стоящий под деревом, кричит, что он на это не согласен». Следует отметить также ряд картин, заключающих протест против дуэли; одна из них, произведение Монжена использует остродраматическую ситуацию. «Два офицера с передовых постов удалились от своих солдат, чтобы сразиться при лунном свете. Они пронзили друг друга. Один уже умер от руки своего товарища, своего друга; другой еле держится на ногах. Готовый упасть, он слышит приближение врагов, которые в его отсутствие нанесли поражение его солдатам. Угрызения совести делают еще более мучительными его последние минуты. Он испытывает ужас при мысли, что ради удовлетворения варварского предрассудка он убил своего товарища, лишил родину защитника» и т.д.

Но если персонажи Дидро и Ла Шоссе положили начало этому искусству, то Вертеры и Рене начали теперь свою блестящую карьеру. О том, как много места занимали мысли о смерти, можно судить по количеству сцен более или менее траурного характера, где отец, мать, сын или супруг плачут на могиле своих близких; путешественники останавливаются перед полуразрушенными надгробиями; молодые девицы «сидят у берега ручья и размышляют о мимолетности красоты, глядя на осыпающуюся розу, лепестки которой уносит течение»; особенно же показательны «философы, погруженные в раздумье перед гробницами в зале XIII в. музея Пти-Огюстен». Все это предвещает романтизм, склонный к грусти и фатализму.

Интерпретация этих эпизодов сентиментального характера обнаруживает две различные тенденции: одна из них, все более отчетливо выступающая после 1800 г., стремится придать им оттенок античной или новой пасторали, другая — развивающаяся с 1804 и особенно сильное 1810 г. — переносит эти эпизоды в обстановку средневековья, как правило, фантастически трактованного. Все больше появляется «рыцарей», «трубадуров», воспевающих свою любовь, прославляющих своих «красавиц», своих «нежнейших подруг», произносящих клятвы или принимающих «дары любви». Описания некоторых картин представляют собой образец пустословия. Таково, например, объяснение к «Молодому воину» Лорана: «Юный паж, желая одеться в рыцарские доспехи, собирает старое вооружение; он уже опоясался старинным мечом и надевает шлем, как вдруг замечает ястреба, готового растерзать нежного голубка; молодой храбрец закипает гневом против жестокого похитителя и готовится защитить находящееся в опасности слабое существо. Вот первый порыв, внушенный призванием, основанным на благородстве и великолдушии».

В заключение отметим, что и заимствования из литературных произведений вполне согласуются с теми тенденциями, которые мы только что отмечали. Вот произведения, которыми чаще всего пользовались при заимствованиях: «Идиллии» Гесснера, «Поль и Виргиния», «Робинзон», «Атала», «Рене», «Ночи» Юнга, «Басни» Лафонтена — все то, где доминирует чувство в растяжимом понимании этой эпохи.

Пейзаж, натюрморт, анималистика и тому подобные жанры, не ставящие себе задачей изображать человека, занимали приблизительно одинаковое место в художественном творчестве периодов 1775—1789 и 1791—1812 гг. — им было посвящено около четверти созданных за это время произведений. Подробное исследование этой обширной области художественного творчества обнаруживает значительные изменения, происшедшие за указанные годы.

Что касается пейзажа, то в количественном отношении пейзажная живопись держалась на уровне конца XVIII в. Систематический анализ этих произведений приводит нас к их — если можно так выразиться — сословным различиям. Последнее не лишено значения, так как понятия «скомпанованный пейзаж», «вид», «пейзаж с натурами» уточняют направление творческих усилий художника.

Первое замечание, вызываемое рассмотрением статистических данных, касается той борьбы между реалистическим и идеалистическим течениями, которую мы неоднократно подчеркивали на протяжении этой работы. Приблизительно до 1806 г. борьба между «скомпанованными пейзажами» и так называемыми «видами» протекала, невидимому, оживленно, но без решительного перевеса в ту или другую сторону. Но с этого времени перевес оказался на стороне более или менее точных «видов». Что касается пейзажей, прямо определяемых как «пейзажи с натурами», то они появились в Салоне впервые в 1798 г. и в дальнейшем продолжали встречаться каждый год в количестве от 2 до 7 произведений.

Распределение по странам топографически точных «видов» дает ценные указания относительно степени известности, которой в этот начальный период изучения пользовалась территория Франции и соседних с ней стран. В общем виды Франции и Италии встречаются в одинаковом количестве. Другие страны пользовались меньшим вниманием; несколько чаще появлялись виды Голландии, так как Свагерс, голландец родом, регулярно выставлял в Салон пейзажи своей родины; за Голландией следует Швейцария, благодаря Гесснеру и Руссо; далее Восток, благодаря путешествиям Касса; наконец, Англия, Бельгия, прирейнская Германия, Испания, Австрия. Мы насчитали три пейзажа, изображающих тропические страны. В Италии наибольшим вниманием художников пользовались окрестности Рима, в особенности Тиволи, Альбано, озеро Неми; затем местности вокруг Неаполя, в особенности же Изола ди Сора и Ла Кава; наконец, в Ломбардии, главным образом виды в окрестностях озер. Виды Франции, естественным образом, изображают большую часть местности близ Парижа, среди которых живописцы как будто предпочитают Фонтенебло, Булонский лес, Монморанси, Сен-Клу. Следующее место принадлежит французским Альпам у которых стали известны благодаря поездкам художников в Италию и войнам эпохи

Революции; затем идут Нормандия, Пиренеи, которым создали популярность войны с Испанией, а также работы Рамона и следовавших за ним художников; далее — Прованс, Овернь, «открытая» лет сорок назад; наконец, Запад, Бургундия и местности вокруг Лионса. Количество пейзажей, изображающих неизвестные местности, свидетельствует о растущем влечении к природе у людей этой эпохи. Действительно, место, занимаемое в Салонах героическим и историческим пейзажем, ничтожно; к тому же после 1804 г. этот жанр все более и более обновляется путем привнесения в пейзаж эпизодов из истории и преданий средневековья и нового времени. Более скромное место занимал пейзаж со стаффажем, «с фигурами» или «с фигурами и животными», который после 1800 г. все более приходит в упадок.

На первом месте стоял теперь пейзаж в собственном смысле слова, который из года в год был представлен в Салоне все большим и большим числом произведений, построенных на определенном «эффекте». Это указывает на развитие чувства природы и, одновременно, на его изощрение. Излюбленными «эффектами» являются вечер, ночь, эффекты лунного освещения — предвестники приближающейся романтики; наконец, изображения утра, зимы, тумана, дождя, грозы и т.д. Около 1800 г. некоторые пейзажи снабжались эпитетом «романтический». Заметим, что марина, по-видимому, совсем не была в это время в почете.

Таким образом, в общих чертах обнаруживается все нарастающая склонность к поэзии природы, которая предвещает близкий расцвет пейзажа.

К подобным же мыслям приводит изучение статистических данных, ставящихся к «архитектурному пейзажу». Оно обнаруживает преобладание изображений определенных памятников над видами без названия, т.е. стремление художников к правдивости передачи исторической документальности. Распределение по странам в основном совпадает с тем, что мы заметили в отношении видов природы: большая часть выпадает на долю Франции, а в пределах Франции — на район, ближайший к Парижу. Интересно обратить внимание на степень древности и сохранности изображаемых архитектурных памятников. Бросается в глаза, что, следуя вкусам эпохи, художники проявляли особое пристрастие к руинам; с другой стороны, приходится отметить, что античные руины, получившие популярность благодаря Гюберу Роберу, заменялись готическими руинами, успех которых после 1800 г. возрастал с каждым годом. И в этом также можно усмотреть признак приближающегося романтизма.

Изображение цветов и фруктов оставалось в эпоху Революции и Империи на том же уровне, что и в XVIII в. Значительно большее место принадлежало цветам, при этом число скульптурных произведений было относительно велико. Тем не менее необходимо отметить разницу в оттенке, придаваемом художниками своим произведениям. Изображения цветов и фруктов в XVIII в. обычно эффектно инсценировались, включали драгоценные вазы, богатые корзины и т.д. После 1791 г. Флора и Помона, выражаясь языком того времени, часто предстают лишенными всяких украшений.

Животные, которых не особенно любили изображать во времена Людовика XVI, стали пользоваться при новом режиме большим вниманием художников. Первое место занимают птицы, затем лошади, изображения которых должны были иметь успех в этом воинственном и уже занимавшемся спортом обществе; наконец, стали появляться изображения экзотических животных, исполнявшихся обычно для коллекций Естественно-исторического музея. Исключение составляли львы, которые вполне понятным причинам в обстановке воинственного режима часто фигурировали в скульптуре.

Обществу, столь активному во всех отношениях, не мог быть близок натюрморт, и не приходится удивляться тому, что он почти не встречается на выставках. Натюрморт появляется только в виде промежуточного жанра, введенного в моду при Людовике XVI Соважем, Дего и Параном, а именно — в виде живописи, подражающей барельефам из мрамора, металла и драгоценных камней.

Так, в выборе жанров и сюжетов художники вступали в противоречие с теоретиками — сторонниками «идеалистической системы», которым оставалось лишь оплакивать торжество того, что они хотели бы изгнать из искусства, а именно: портрета, жанра, новой и современной истории и живой природы.

## ГЛАВА II. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ и ТРАКТОВКА СЮЖЕТОВ. СЮЖЕТЫ с ИЗОБРАЖЕНИЕМ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ ФИГУР

Подражания. — Рисунок. — Экспрессия. — Композиция. — Трактовка исторических сюжетов. — Нумизматика и глиптика.

Указав источники, из которых искусство этого времени черпало свое вдохновение, и выяснив, в какой степени оно опиралось на них, рассмотрим, как художники интерпретировали выбранные ими сюжеты и как они выполняли свои произведения.

Прежде всего надо сделать одно общее замечание: подражание в эту эпоху являлось признанным, общепринятым приемом и распространялось на все области искусства.

Иногда из искусства прошлого заимствовался только мотив. Таков «Амур, целующий Психею» Жерара, имеющий ряд прообразов в античной скульптуре, и в особенности «Эндимион» Жироде, внушенный непосредственно одним из барельефов виллы Боргезе. Иногда же вместе с мотивом художник заимствовал композицию. Так, композиция «Париса и Елены» Давида взята с античной медали, а расположение фигур в «Сабинянках» чрезвычайно напоминает группу на античной медали из собрания короля, которую Монфокон воспроизвел гравюрой очерком в «Supplement a l'antiquite expliquee». Иногда заимствовалась поза. Фигура Тациуса в «Сабинянках» родственна изображению Тациуса на медали, о которой мы говорили, а «Времена года» Жироде повторяют фигуры «танцовщиц» из Геркуланума. Наконец, встречаются лишь до известной степени измененные копии отдельных групп, фигур или части одной фигуры. Так, Монсьо в композиции «Коронование Марии Медичи» для Сен-Дени «не мог удержаться, — как наивно замечает один современник, — от подражания Рубенсу в различных частях своего произведения».

Работая над своим «Потопом», Жироде находился, повидимому, под влиянием «Страшного суда» Микель-Анджело, а его «Эндимион», по собственному выражению художника, «почти скопирован» с античного образца. В своем «Суде Париса» Фабр ограничился тем, что дал в красах уменьшенное изображение Венеры Медицейской. Наконец, чтобы закончить этот список, напомним, что Давид срисовал для женских фигур в своих картинах ноги Дианы с ланью, а прически — со знаменитых статуй и т.д. и т.д.

В скульптуре подражание оказывается еще сильнее, так как, работая в той же отрасли искусства, что и античные мастера, скульпторы впадают в еще более рабскую зависимость от них. Нет почти ни одной статуи, в которой нельзя было бы отметить античных реминисценций — в идее или в позе, в общих очертаниях или в деталях; иногда же подражание доходит до цинизма.

Переходя к источникам, из которых заимствовались образцы, мы должны отметить среди них египетское искусство. Это относится, например, к исполненной Муаттом скульптуре гробницы Дэзэ, а также к фигуре фонтана на улице Севр в Париже. Но обычно скульпторы обращались к римской древности, которую тогда называли «греческой». Так, Моро для своего проекта пьедестала Национальной колонны, украшенного держащимися за руки аллегорическими фигурами французских департаментов, заимствовал идею с античного пьедестала в Потиццоло, где в тех же позах изображены фигуры 14 азиатских городов, которым покровительствовал Август. Так, Картьель использовал для своего барельефа колоннады Лувра композицию античной медали, воспроизведенной Монфоконом. Каламар же для своей «Невинности, согревающей змею» (1810) взял за образец античную маленькую Флору. То же сделал Буашо, трактуя голову своего Геркулеса по образцу головы Геркулеса Коммодийского. «Нимфа после купания» Буйе чрезвычайно напоминает античную фигуру в аналогичной позе. «Филоктет» Гуасына представляет собой соединение частей Лаокоона и Милона Кротонского. Дюпати, Лемо «вдохновлялись», как тогда было принято говорить, первый — капитолийской Венерой для своей статуи Венеры 1812 г., второй — Ариадной для своей «Лежащей женщины». Мы никогда не дошли бы до конца, если вздумали бы исчерпать список этих художественных плагиатов.

Правда, от времени до времени, но очень редко, так как критика отличалась большой снисходительностью, плагиаты, совершенные этими паразитами, кончались их посрамлением. Это случилось с Богюе, который, получив поручение написать ряд сражений итальянской кампании, бесстыдно скопировал ван дер Мейлена. Случайно одна из его картин оказалась по соседству с произведением фламандского мастера, которого он ограбил. К всеобщему протесту по этому поводу решительно присоединился Наполеон.

Эти приемы производят тем более отталкивающее впечатление, что подражание античности было лишено такта и сопровождалось резкой утрировкой особенностей образца, которая превращала его в карикатуру. Так, линия греческого профиля служит поводом к гротескной деформации очертания лица. Линия носа становится прямым продолжением очертания лба и проводится по меньшей мере под углом в 90° к линии рта. В то же время лишаются нормальных пропорций веки и верхняя губа; веки делаются неестественно продолговатыми, а верхняя губа сокращается до минимума. Все части тела даются в настолько «очищенных» формах, что лишаются рельефности: торс делается плоским, руки и ноги приобретают форму цилиндров, поверхность которых нигде не нарушается выпуклостью мускулатуры. У живописцев ко всем этим недостаткам присоединяется еще один, специально им свойственный: имея обыкновение рисовать с мрамора и гипса, с безжизненных форм, плотных по своему строению, обладающих гладкой и блестящей поверхностью, резко выделяющихся на ровном фоне, они намечают границы тела не путем градации тени и света, а обводя силуэт фигуры резким контуром. Таким же образом трактуются и драпировки, которые на полотне сохраняют застывший характер, присущий работе резцом.

Этой порочной системе, принятой большинством учеников и подражателей Давида, к счастью, можно противопоставить случаи применения здорового метода, которым владели, впрочем, и сами представители антиклизирующей идеализации. Давид, Жироде и др., как мы видели, умели писать ярко-реалистические портреты и при создании своих исторических композиций часто работали с натурой, передавая настолько близко черты своих моделей, что современники могли их узнать. С другой стороны, у художников переходных направлений, как Реньо, Венсен, Шоде и т.д., ясность рисунка и чистота линий не исключают ни правдивости, ни богатства оттенков. Со своей стороны и продолжатели традиций XVIII в. упорно придерживались приема сглаживания контуров, придавали им ласкающую глаз грациозную мягкость — манера, которой

гениально пользовался Прюдон для своих восхитительно неправильных фигур. Наконец, и в скульптуре (резцом Гудона или Ролана) и в живописи (кистью Гро, Жерико и др.) были созданы произведения, проникнутые живым чувством действительности.

Таким образом, искусство Революции и Империи, в полном соответствии с переходным характером эпохи, предоставляло художнику возможность примкнуть к самым различным направлениям стиля в рисунке.

В отношении передачи экспрессии живопись и скульптура этой эпохи также заслуживают резкой критики. В произведениях ультра-классиков тяжелое и неловкое подражание благородству и строгости античной скульптуры стерло всякое выражение жизни и чувства; в результате фигуры превращаются в одеревянелые автоматы с неподвижным взглядом, который придает их лицам мертвенный и, скажем прямо, граничащий с идиотизмом характер.

В работах других современников, особенно часто в произведениях неоантичной школы, бросается в глаза противоположный недостаток: движения и экспрессия в них преувеличены и резки. Эти крайности отчасти объясняются обычаем многих художников того времени заимствовать из театральных представлений не только темы своих картин, но также и их композицию, выражение лиц и мотивы движения, заимствовать, рабски копируя играющих актеров. Лучшим доказательством существования этого метода может служить «Орест» Герена, движение которого на первый взгляд представляется загадочным; в действительности оно воспроизводит жест актера, сопровождающий следующую угрозу:

Да, греки преследуют в сцене сюжет  
В Эпир приведет их жестокая месть. Опереди их!  
(Расин, Андрамаха, акт I, сц. 2.)

Не менее интересно отметить стремление «придать известную жизненность экспрессии», которое проявили около 1808—1810 гг. — к великому смущению их сторонников — некоторые проповедники «мудрой сдержанности».

Как мы уже говорили выше, под влиянием Гро, Давид, Жироде, Герен, Монсю и другие менее известные мастера как будто решились отречься от своей классической веры. Скульптура, со своей стороны, также проявила склонность последовать этому пути: «Жанна д'Арк» (1802) и статуя Дезэ (1804) Гуа-сына, «Аякс, оскорбляющий богов» Дюпали (1812), «Геркулес, сражающийся с Ахелоем» Бозио (1814) и т.д. привлекли внимание современников некоторой стремительностью поз и известной силой экспрессии.

Между тем появлялись и произведения, отмеченные сдержанной патетикой, нежными чувствами и стремлением к грациозному. Именно к этому времени относятся утонченные аллегории Прюдона. эти образы сновидений, с неопределенными формами, выступающими из таинственной полутишины, озаренные голубоватыми отблесками странного света, с томным взором и загадочными улыбками, чарующие взор и возбуждающие воображение. Далеко отставая от него, несколько других художников стремились к нежной или сентиментальной грации: m-le Майер, Шоде, Шинар, Бозио. Если, в силу недостатков исполнения, их попытки и терпели часто неудачу, то все же они придавали произведениям этих мастеров печать художественности, привлекающей к ним наши симпатии. Некоторые художники утратили чувство меры, и их фигуры, которые должны были производить впечатление девственной чистоты или возвышенной страсти, отталкивают манерностью рисунка и выражения, придающей им нелепо комический характер.

Одной из распространенных слабостей художников того времени было злоупотребление колоссальными размерами фигур. Смешивая, по справедливому замечанию одного современника, нравственное величие с физической грандиозностью и рассчитывая попутно поразить публику размерами своих гигантских полотен, эти мастера любили изображать фигуры больше человеческого роста или по меньшей мере в натуральную величину даже в картинах, иллюстрирующих определенный эпизод анекдотического характера или изображающих жанровые сцены. Во всяком случае, после 1810 г., несомненно, в результате протестов части критики, количество претенциозных «громадин» стало заметно и систематически сокращаться. Скульптура также проявляла тяготение к колоссальным размерам, но в более слабой степени: здесь эта страсть свирепствовала только в эпоху Революции и исчезла вместе с нею.

Пристрастие к грандиозному тем менее может быть оправдано, что живописцы того времени обычно проявляли неспособность развернуть сколько-нибудь значительную композицию. Да и могло ли быть иначе, когда большинство художников ценило в искусстве лишь пластичность и владело ею только в пределах изолированной фигуры? Занятые исключительно рисунком, они в своих этюдах и набросках стремились лишь к красоте отдельных мотивов, нисколько не заботясь о конечной красоте целого. Закончив свои персонажи, они кое-как противопоставляли их друг другу, только в конце работы начиная заботиться о связывающем их действии. Поэтому-то, не говоря уже о второстепенных художниках, большинство крупных мастеров эпохи — исключая, однако, Гро — делало грубые ошибки в композиции. Их было бы еще больше, если бы дирекция музеев не сопровождала каждый заказ картины, сюжет которой заимствовался из современной истории, подробной программой, носившей обязательный характер.

Живописцы этого времени не только отличались бедным воображением и атрофированным чувством декоративности; они не владели к тому же ни линейной, ни воздушной перспективой. Давид поручал специалистам построение планов своих картин; эта предосторожность, однако, не спасала его от разных неудач, примером которых может служить фигура сапера в «Раздаче знамен»: его рука, протянутая для клятвы, имеет больше двух метров длины. Подобные же ошибки можно найти в «Кайрском восстании» Жироде: за пределами четвертого плана перспектива уже не соблюдается, а па первом плане гигантские размеры гусар с саблями напоминают примитивы, в которых герой выделен непропорциональными размерами, превышающими рост всех остальных персонажей. Живописная сторона произведения еще усугубляет недостатки рисунка: ярость красок одинакова на всем полотне, и тона не смягчаются по мере удаления фигур и предметов в глубину картины. В этом отношении сам Гро заслуживает иногда упрека.

Нам остается изучить построение картин того времени уже не с точки зрения техники или эстетических требований, а со стороны интерпретации сюжета. Несмотря на все призыры идеалистической теории, художники очень редко пользовались аллегорией и лишь некоторые из них применяли ее, к тому же только в связи с крупнейшими событиями современности. Тем не менее встречаются и такие, которые, стремясь составить себе репутацию глубоких мыслителей и искусственных поэтов, поражали изощренностью и хитроумием своих выдумок и достигали пределов претенциозности, запутанности и дурного вкуса. В 1793 г. Жениллон изобразил победу Революции в виде аллегорической бури, разбивающей корабль «Деспот» об утес, на котором стоит Свобода. В том же самом Салоне появилась картина Дефона, изображающая осаду Тюильри «храбрыми санкюлотами, которые под предводительством Свободы сбрасывают Тиранию, несмотря на все усилия Фанатизма». В 1797 г. Эннекен воспользовался тем же самым сюжетом и еще усложнил его. Его картина «10 августа» изображала колоссальную фигуру королевской Власти, распластертую на обломках трона у ног Народа; рядом с ним, опираясь на него, Свобода возлагает венец на столб с надписью «10 августа». В воздухе — фигура Философии раздвигает облака, за которыми скрывалась Истина; ведомая Временем, Истина направляет своим зеркалом «огромный пылающий, ослепительный» луч на Злодеяния, Измену, Фанатизм, Легкомыслие, заставляя их обратиться в бегство. Еще более самонадеянный Бонвузен выступил в VIII г. с политическим наставлением. Он написал «Человека, освобожденного от рабства» — аллегорию, имеющую назначение внушить ту истину, что Человек, порабощенный Деспотизмом, может лишь при помощи Разума и гения Свободы вновь найти в природе свои узурпированные права. Мюше, символически изображая 9 термидора, заставил Невинность, Правосудие и Добротель присутствовать при казни Террора, которого гений Франции топит в потоке крови. 18 брюмера вдохновило Калле на аллегорическую картину, обладающую сверх обычного реквизита аллегорий оригинальной деталью: он изобразил «британского леопарда, рассыпающего гинеи вокруг чудовищ — врагов порядка», которых попирают ногами Правительство, олицетворенное в фигуре Геркулеса. В 1799 г. Раво написал картину, в которой трудности десанта Бонапарта в Египте объясняются враждебностью Нептуна, «раздраженного роковой для англичан смелостью», а конечный успех кампании изображается как результат вмешательства Гения Фортуны, который является на призыв Героя и отталкивает трезубец Нептуна. В этой серии вычурных произведений выделяется своей легкостью и грацией аллегория Приудона «Бонапарт между Победой и Миром, в сопровождении Муз, Искусств и Наук, окруженный Играми и Смехом». Парану в 1810 г. пришла в голову во всех отношениях странная мысль — изобразить «Наполеона Великого, нанятого во время ночного бодрствования прикреплением оливковой ветви мира к глобусу». Но верх путаницы представляет собою бесспорно «Апофеоз французских героев, погибших за родину во время войны за свободу» Жироде; эта работа живо отражает странный, даже болезненный характер его творчества. Описание, которым автор ее сопровождает, стоило бы привести полностью, если бы оно не было так длинно. Скажем только, что в этой картине изображены «высшие слои атмосферы», где в братском единении находятся тени, одетые в форму французских генералов и солдат вместе с Оссианом и героями каледонских преданий; художник не колеблется изобразить, например, «молодого драгуна», который «почетной саблей, полученной им от первого консула», убивает «свирепого Старна, короля Локлена. врага Фингала». Следует, впрочем, отметить, что эти потуги выражать в зрительных образах то, что часто и словами может быть выражено лишь с трудом, присущи не только аллегорическим композициям. Наивно-сложные объяснения к некоторым жанровым картинам, которые мы цитировали выше, в достаточной степени доказывают, что это явление имело всеобщий характер.

В отношении исторической правдивости можно отметить разницу между произведениями живописи и скульптуры, что объясняется иногда специфическими особенностями этих искусств, иногда же причинами внехудожественного порядка. Живописцы, которые в эту эпоху преимущественно были заняты изображением современных событий и имели в своем распоряжении колористические средства, позволявшие смягчать эстетические шероховатости современного костюма, как правило, больше считались с исторической действительностью. Идеалистическая система применялась лишь в виде исключения. Наиболее известный пример представляют собой «Сабинянки», где нагота Ромула и Тациуса противоречит не только исторической правдивости, но также и логике, так как войска одеты в военные доспехи. Впрочем, в 1800 г. эта нагота была еще более шокирующей, чем в наши дни, так как впоследствии Давид использовал ножны меча Тациуса для того, чтобы прикрыть ими его половые органы.

Зато батальная живопись того времени видоизменила традиционную манеру в сторону приближения к большей топографической точности и правдивости повествования. В прежние времена художник, пишущий батальную картину, помещал обычно на первом плане генерала, окруженного своим штабом и отдающего приказания; в глубине размещал, более или менее беспорядочно, несколько групп солдат, человеческие и лошадиные трупы; тут и там сцена оживлялась отдельными схватками кавалерии или пехоты, и, наконец, чтобы покончить со своей задачей, художник увенчивал зрелище огромными клубами дыма. По этому способу было еще скомпановано несколько произведений в эпоху Империи. Таков «Переход через Сен-Бернар» Давида, олицетворенный в фигуре Бонапарта, «спокойного на горячем коне», отдающего приказ о восхождении на горы; до некоторой степени сюда же относятся оба «Сражения при Аустерлице» Карла Берне и Жерара, изображающие в одном случае подготовку, в другом — результаты некоего сражения; в известной мере к этому же типу относится и «Битва при Эйлау» Гро, изображающая не самое сражение, а последующий и притом второстепенный эпизод. Нов целиком развитие идет в сторону реалистического воспроизведения исторического момента. Компонуя свои сражения «при Назарете» и «при Абукире», Гро считался с планами местности и со стратегическими данными. Еще дальше шли по пути мелочной точности Карл Берне, Тевенен, Баклер д'Альб, Лежен, картины которых обладают четкостью географических карт и документальной ценностью. К тому же главные фигуры представляют собою портреты; военные формы тщательно переданы, вплоть до мелочей, и часто скопированы с мундиров, которые в день изображаемой битвы были надеты на участниках. Та же забота о правдивости проявляется и в передаче этнических типов: в картинах Гро фигурируют настоящие арабы и турки; не менее верно охарактеризованы они и в «Каирском восстании» Жироде. Точно так же передаются и индивидуальные особенности калмыков, которых в картине Бержере Александр представляет Наполеону, или типы кроатов, русских, испанцев и т.д., которые вводятся в произведения, посвященные изображению императорского величия. Наконец, все настойчивее предъявляются требования сохранения в произведении «местного колорита», вплоть до археологической точности передаваемых аксессуаров. Работая над своими композициями из античной истории, Давид окружал себя соответствующей обстановкой, копирующей подлинные образцы. Гро заполнил свою мастерскую восточными тканями и оружием, современным военным снаряжением и мундирями.

Со своей стороны и художники, трактовавшие сцены из средневековья или новой истории, стремились избежать анахронизмов. Понс Камюс утверждал, что в его «Эмме и Эжингарде» нельзя обнаружить ни малейшей ошибки, так как он «изучал медали и хроники этого времени». Большинство художников, однако, не преследовало подобной точности и изображало своих «рыцарей» в снаряжении, которое представляет собой странную смесь оружия XIV в. с древнеримским.

Скульпторы в большей мере, чем живописцы, допускали свободное обращение с костюмом, делая уступку требованиям своего искусства и следуя в конце концов примеру своих предшественников со временем ренессанса. Впрочем, не все заходили одинаково далеко в своих вольностях.

Некоторые, следуя заповедям идеалистической системы, все же испытывали некоторые угрызения совести, и кое-какие детали в их произведениях свидетельствуют о неловкости, которую они испытывали, пренебрегая исторической действительностью. Так, например, Жюльен старался оправдать в своей статуе наготу Пуссена тем, что он изобразил художника в момент, когда тот встал среди ночи, чтобы запечатлеть некоторые идеи, связанные с его «Завещанием Эвдомида». С такими же оговорками Стюф «освободил» фигуру Монтеня от одежды его эпохи). «Монтень, — замечает описание каталога, — говорит, что любит видеть себя нагим и что обычай ходить нагим нисколько не противоречит природе; скульптор использовал это при создании статуи, которая должна явиться апофеозом мыслителя». Такую же робость проявляют Моро и Шоде, которые надеются спасти историческую точность, первый — изображая фигуры французских департаментов «в галльской одежде», второй — прикрывая наготу своего «Наполеона» плащом, близким по покрою к тем, которые тогда употреблялись.

Существуют, однако, и более смелые скульпторы, которые как будто находят удовольствие в анахронизмах. Можно еще простить Бозио его изображение вестфальской королевы в виде римской императрицы; женские одежды сохраняют общие черты во все времена. Но пренебрежение правдивостью выступает со всей резкостью у Фуку, который переодевает Дюгекслена в римского воина и обнажает живописца Лесюера. Это презрение к реальности доходит до непристойности и комизма в статуях Гоша работы Мильдомма, генерала Дезэ работы Дежу и в особенности в статуе генерала Леклера работы Дюпати, нагота которой, в противоположность двум предыдущим, не может быть оправдана даже героическим обликом оригинала.

Можно, однако, назвать случаи, когда скульптура, вопреки своему отвращению к такого рода вещам, бывала принуждена с величайшей точностью воспроизводить одежду нового времени, изображая не только парадные костюмы императорского двора, относительно гибкие и свободные, но также узкие и плотно облегающие мундиры гражданских и военных сановников и даже жесткое средневековое вооружение.

Мы отдельно рассмотрим чумизматику и глипттику, так как эти две отрасли искусства всегда, а в эту эпоху в особенности, подчинены особым условиям. Ограниченный размер произведения заставляет художника крайне упрощать формы и, как правило, прибегать к аллегорическому изображению; с другой стороны, то обстоятельство, что компоновка медалей большей частью протекала под наблюдением третьего класса Института, должно было неминуемым образом наложить на них печать подражания античности; наконец, типы медалей, оставленные в наследство античностью и эпохой французской монархии, окончательно суживали поле деятельности мастеров в этой области.

Абстрактная аллегория с ее неизбежной персонификацией добродетелей занимала второстепенное место. Известно, что Наполеон не выносил ее. Напротив, подражание античным образцам было широко распространено; так, медаль в память нахождения французских знамен, сохранившихся в арсенале в Инсбруке, представляет собой копию монеты Германикуса, выбитой в связи с обнаружением значков легионов Вара. Иногда зависимость бывает не столь непосредственной и выражается только в концепции целого, в отдельных намеках, в костюмах. Для прославления Пресбургского мира художник изобразил, например, храм Януса. «Речь Наполеона к войскам при переходе через Леш» можно легко принять за обращение римского цезаря к своим легионерам. «Сдача Ульма» олицетворена мчащейся колесницей, на которой стоит Наполеон, увенчанный гигантской Победой.

Иногда стиль, которым пользовались авторы медалей, приближается к крайностям «идеалистической системы». Так, на медали в память сражения при Иене Наполеон изображен в античном костюме, верхом, мечущим молнию. Медаль «в память взятия Вены» превращает Наполеона в Геркулеса, опирающегося на свою палицу; медаль «в память битвы при Фридланде» наряжает его Марсом, вкладывающим меч в ножны; на медали в честь перехода через Сен-Бернар Наполеон превращается в Юпитера, поражающего молнией скалы. Другая медаль в память Иены, композиция которой, впрочем,вшена, по-видимому, фреской Джузеппе Романо в Мантуанском дворце, изображает Наполеона в виде Юпитера, сидящего верхом на орле и мечущего молнии в своих врагов, изображенных в виде титанов. В составленном Дюпре проекте медали в честь «Мира в Европе» Бонапарт в образе Доблести протягивает Европе ветвь мира. Государственная печать и во время Революции и при Империи была скомпанована в античном стиле. В революционную эпоху на ней была представлена аллегорическая фигура, в эпоху Империи — Наполеон в виде римского императора.

Медальерное искусство уделяло внимание также и средневековью. Так, Карл Великий фигурирует иногда в соединении с персонажами из античной мифологии. Примером такого рода комбинации может служить оборотная сторона медали в память сражения при Аустерлице, украшенная молнией, состоящей из каролингских скипетров, окруженных лучами; на другой медали — «Раздача корон» (1806) — такой же знак держит орел. Отметим также, что на медали в честь «Рейнского союза» германские князья приносят клятвы в костюмах рыцарей.

В заключение, в качестве примера некоторой дани уважения, отданной исторической действительности, укажем на медаль в честь «Египетской экспедиции», где Наполеон изображен в колеснице, в которую впряжены два верблюда.

Подводя итоги, следует сказать, что трактовка сюжетов, требующих изображения человека, была, вообще говоря, посредственной и соответствовала принципам «идеалистической системы». Подражание очень часто доходило до плагиата; рисунок сводился к очертанию контуров; экспрессия бледна или преувеличена; композиция полна недостатков с точки зрения перспективы и расположения действующих лиц; аллегорические изображения загадочны и вычурны, костюм неточен, неправдоподобен и далек от соблюдения приличий. Между тем ряд исключений в частностях или в замысле целого предвещает появление стиля более поэтического и более исторического.

## Изображение природы

### Пейзаж. Изображение цветов и животных

Хотя число произведений, посвященных изображению природы, в эту эпоху было довольно значительно, но в музеях и коллекциях, открытых для публики, они встречаются редко, и материал для их изучения оказывается очень ограниченным.

Переходим тем не менее к изложению результатов исследования, которое нам удалось провести в музеях Франции.

Как правило, подражатели, к своему стыду, терпят неудачу в достижении цели, поставленной ими перед собой.

Художественное потомство Берне не унаследовало ни его освещения, ни его красок; большая часть пейзажистов того времени грекла именно в отношении колорита. Их картины, слишком отделанные, зализанные, имеют как бы эмалированную поверхность; у последователей фламандцев или Пуссена к этому присоединяются еще чернота и непрозрачность общего тона. Как мы уже говорили, подражание фламандцам и Пуссену выливалось в довольно наивную форму и вместо следования стилю и приемам того или иного мастера превращалось в повторение внешних признаков его произведений со всеми следами, которые оставил на них время. Слишком часто приходится поражаться контрасту между выполненными с натуры этюдами какого-нибудь мастера, полными правдивости, настроения, света и красочности, и его же законченными произведениями, обезображенными сухой передачей растений, мутным тоном неба, написанными как будто на крахмале. Однако можно встретить и примеры углубленного понимания и свежей непосредственности в трактовке пейзажных мотивов. Хю, у которого листья очень часто кажется безжизненной, а цвет лишен глубины и сочности, написал несколько картин, проникнутых гармонией, в которых чувствуется даль; таков его «Булонский лагерь» в версальском музее. У Пьера и Жозефа Бидо недоставало чувства, но тем не менее «Лунный свет» Пьера Бидо (в Лионе) не лишен определенных достоинств, а в «Фонтане Воклюз» Жозефа Бидо (в Авиньоне) можно отметить превосходный фон, написанный в манере Берне. У Богю листья имеет иногда картонный вид, и колорит часто отталкивает грубостью цвета, но он хорошо владел передачей глубины и от времени до времени удачно схватывал отдельные эффекты. То же самое можно сказать о Дюнуи и о Касса, акварели которого, изображающие Восток, хороши своей топографической точностью, но слабы в передаче света и прозрачности воздуха. Чудесным золотистым светом насыщены многие пейзажи Констана Буржуа. В картинах Константина часто чувствуется недостаток воздуха и гармоничности, но в музее в Эксе имеется несколько его пейзажных работ, сделанных лависом, хороших по перспективе, выполненных тонко и сочно, затем ряд этюдов екали деревьев, также сделанных лависом или сангиной, в широкой, сочной, свободной и уверенной манере, передающих природу правдиво и с настроением. Таков же Буассье, который писал в сероватом и холодном тоне условные композиции, но рисовал очень приятно и свежо. То же относится и к Брюанде: очень часто он дает повод протестовать против сухости его рисунка и жесткости фактуры, но его «Вид Булонского леса» в нантском музее обладает глубиной и очарованием; его «Лесная дорога» в том же музее отличается широкой манерой исполнения и поэтическим настроением; превосходен фон картины, подернутый легким туманом. Вателе большей частью не хватает непринужденности в композиции и в исполнении; но иногда этот недостаток искупается той печатью величия, которая лежит на его произведениях, изяществом, тонкостью, даже настроением и достоинствами колорита, которые отличают его произведения. Картины Ванлоо свойственны, к сожалению, известная холодность, но в излюбленных им «Зимних пейзажах» самый характер мотива до некоторой степени смягчает этот недостаток. В пейзажах Гробона, несмотря на склонность к излишней законченности, которая придает им несколько мертвенный характер, чувствуется безусловная искренность. Клодо, произведения которого можно видеть в Нанси в Музее живописи и в Лотарингском историческом музее, обладал первоклассным талантом. В особенности замечательны в его картинах фоны: мастерски разработанные и в смысле соотношения планов и в смысле воздушной перспективы, насыщенные светом, который пробивается сквозь туманную дымку, они заставляют вспомнить об его соотечественнике Клоде Желле. Цветовая гамма у Клодо обычно светлая, иногда теплая. Его пейзажи оживлены фигурами, искусно расположенным и находчиво подобранными. Не приходится удивляться, что Ж. Берне высоко ценил его работы. В академической группе Валенсьен (которого, впрочем, мы знаем мало, так как его произведений почти нет в музеях) работал, по-видимому, не проникаясь впечатлениями природы. Наоборот, Бертен, несмотря на то, что листья у него иногда бывает передана сухо и жестко, а пространство лишено воздуха, тем не менее обычно хорошо справляется со светом в своих картинах; его этюды свидетельствуют о тонком восприятии, и когда он забывает о теории, то создает композиции, делающие ему честь.

У перечисленных сейчас художников только в виде исключения проявляются качества, которые в наше время по справедливости считаются существеннейшими для пейзажиста: живое понимание господствующей характерной черты пейзажного мотива, способность чувствовать и передавать атмосферные явления. Зато эти свойства, повидимому, составляют неотъемлемые черты Луи Моро, если судить о нем по находящимся в Лувре «Виду Сен-Клу» и «Виду в окрестностях Парижа».

Теми же достоинствами отличаются эскизы, наброски тушью и акварели Гранэ, находящиеся в Лувре и в музее в Эксе. Эти пейзажи, полные непосредственности, насыщенные светом и цветом, с прекрасными контрастами света и тени, свидетельствуют о способности художника проникновенно передавать различные явления природы и чувствовать ее поэзию.

Критика того времени считала себя вправе приравнивать живописцев цветов ван Спенданка, ван Даэля, Редуте к старинным мастерам. В действительности ни тот, ни другой, ни третий не переносили в свою живопись качества, составляющих прелест их моделей: сочность и бархатистость бутонов, гибкость листьев и лепестков, влажную и сияющую свежесть красок. Их букеты хорошо скомпанованы и декоративны; рисунок правilen, но исполнение слишком часто грешит сухостью и зализанностью; колорит недостает блеска, естественность и живость являются исключением.

Эти качества — широту и блеск живописи, — которые мы требуем от изображения цветов, мы находим у художников, ценившихся современниками гораздо меньше только что названных мастеров: это Прево Младший («Цветы» в анжерском и безансонском музеях); Бержон, создававший образцы для шелковых мануфактур; в особенности же Бонн, работы которого можно видеть в лионском Музее тканей.

Перечисленные художники отличаются большим размахом, богатством, непосредственностью, а иногда и поэтичностью.

В скульптуре эта отрасль искусства представлена работами Давида Анжерского, из которых некоторые заслуживают похвалу как проникновенностью, изяществом и мягкостью трактовки, так и совершенством мастерства.

В анималистике мы встречаем вновь уже неоднократно отмеченный нами конфликт антикизирующей идеалистической системы с реалистическим стилем. Идеалистическая система господствует в скульптуре, дающей, впрочем, весьма ограниченный материал для исследования отой области. В силу странного уклонения от традиций, причину которого следует искать, с одной стороны, в мелочной бережливости императора, с другой — в недостатке знаний художников, изображения полководцев того времени, в том числе и самого императора, никогда не бываюят конными; лишь изредка в барельефах встречаются скульптурные изображения всадников, притом настолько слабо исполненные, что исчезает всякое сожаление по поводу того, что они так редки. Действительно, лошади, фигурирующие в скульптуре того времени, бывают или отвратительные, как, например, в памятнике Дезэ работы Муатта, или повторяют условный античный тип, как, например, в барельефе Картье, украшающем колоннаду Лувра. Точно так же и в изображении льва скульпторы следуют типу, выработанному античностью. Они берут за образец львов базилики Агриппина и гиленым образом Фон-ан-дер-Периши, повторяя которых, отлитые из чугуна, можно видеть па площадке перед зданием Института в Париже. Такой пластика отнюдь не стремится скрыть, в Салоне даже были выставлены «львы в античном вкусе»<sup>36</sup>. Зато при изображении собаки, изучить которую проще, чем лошадь, и в особенности проще, чем лев, скульпторы проявляют большее заботы о сходстве с действительностью.

Живописцы-анималисты работали также в условном стиле, но в процессе развития все более и более склонялись к правдивому подражанию действительности.

Большинство художников избирало какой-нибудь образец из искусства прошлого. Одни копировали лошадей Квиринала, как, например, Ланглуа для конного портрета Бонапарта и Дебре. Другие предпочитали лошадь Марка Аврелия или коней собора св. Марка в Венеции. Массивное туловище, широкая грудь, одна передняя и одна задняя нога слегка приподняты, маленькая голова немного наклонена в сторону — вот обычный тип лошадей, изображаемых спереди или в три четверти. За образцом галопирующими лошади художники обращаются к Лебрену или ван дер Мейлену, и в результате мы видим блестящих всадников того времени сидящими на тяжеловесных животных с широкими крупами, тяжко опустившихся на задние ноги и правильно согнувших передние под тупым углом. Некоторые жанровые художники, например, Тонэ и Демарн, вдохновляются примером фламандцев. Зато та же самая эпоха, которая обесчестила себя столькими plagiatами, к тому же большую частью неудачными, ввела и правдивое изображение лошади, избрав три существующих в действительности типа.

Карл Верне, который является пионером в этой области, и вместе с ним Свебах и Орас Верне выбрали нервную породу с длинными ногами, которую тогда начинала вводить в моду Англия. Гро, любимый живописец эпохи Империи, предпочитал арабских лошадей, худых, горячих, с раздувающимися ноздрями, живыми глазами, с гибкой изогнутой шеей, с густыми, развевающимися гривой и хвостом. Жерико, наконец, остановил свой выбор на французской породе лошадей, хорошо сложенных, энергичных, скорее сильных, чем изящных.

В общем в изображении природы, так же как и в других областях искусства, проявляется переходный характер эпохи Революции и Империи. Традиционная концепция, сводящаяся к аранжировке и облагораживанию действительности, сохраняла сторонников, из которых некоторые даже делали попытки реставрировать идеалистический стиль XVII столетия. Но эта система вступала в противоречие с новыми идеями и настроениями, возникавшими под влиянием сенсуалистической философии и естественных наук из наблюдений над реальным миром. Будущее принадлежало манере Луи Моро, которая заключалась в отсутствии всякой манеры.

## Техника. Исполнение

Наблюдавшийся в конце XVIII в. резкий подъем научной мысли внес различные видоизменения и новшества в теорию и в технические приемы искусства. Появились усовершенствования для механического повторения рисунка: пантограф (в просторечии названный «обезьяней»), значительно улучшенный в 1743 г. королевским инженером Ланглуа и применявшийся граверами «Портов Франции» Берне—Кошеном, Леба и Мариллье; или физионотрас, изобретенный в 1786 г. гравером Кретьеном (1754—1811) и употреблявшийся преимущественно Кеннеди для быстрого изготовления дешевых портретов.

Производство свинцовых карандашей, основанное в 1795 г. Конте, имело более важные последствия для искусства. Новым средством хорошо овладел Изабэ, и, пользуясь тем, что оно позволяет проводить тончайшие черты, а также совмещать рисунок с эстампом и лависом, он получал нежные рисунки с тонкими очертаниями и мягкими тенями, чрезвычайно привлекательные, несмотря на свою холодность. Публика восхищалась этим приемом, который, впрочем, нравился и идеалистам своей несколько суховатой четкостью; у Изабэ вскоре появилось множество подражателей. Эта мода вызывала появление большого количества рисунков исторического и повествовательного характера, а также пейзажей. В отношении рисунков с изображением цветов и карандашных портретов она привела к образованию жанра, который до тех пор, собственно, не существовал. С 1796 по 1798 г. число рисунков, появившихся в Салоне, удвоилось, а с 1800 по 1808 г. возросло в 7 раз. Между тем примерно в середине эпохи Империи вкусы стали меняться отчасти под влиянием нападок критики, выступавшей против «мании живописи карандашом» и подражания резцу гравера. Авторитетно напомнив, что роль рисунка сводится лишь к тому, чтобы запечатлеть идею или определенную форму, и что великие мастера никогда не тратили свой талант на усовершенствование набросков, критика порицала художников за то, что они опустились до жанра, в пределах которого «наиболее слабые таланты достигают некоторого подобия успеха»; с другой стороны, критика высмеивала кропотливые приготовления, которые требуется произвести для медленного нанесения этих линий, «изнеженных и мелких», несовместимых с порывом вдохновения. Найдя поддержку в любителях, пресыщенных этим нововведением, эта кампания уничтожила моду на «отделанный рисунок», вернув его к положению, которое он занимал раньше.

В области живописи также появились новые изобретения. Первое состояло в устройстве панорам. Эта идея, по-видимому, была старой, но впервые она была практически осуществлена в Лондоне около 1787 г., а затем занесена во Францию, где ее охотно приняли. В 1799 г. публика могла за плату в полтора франка любоваться исполненной Бутоном, Пьером и Жаком Прево панорамой Парижа, «так, как он виден из павильона Единства в Лувре». Все были поражены: создающаяся иллюзия вызывала восторг, и все были готовы «ожидать чуда» от нового метода. Этот опыт был несколько раз повторен и каждый раз пользовался тем же успехом. Величина холста достигала 50 метров в окружности и 6 метров в высоту; размеры были удвоены для панорамы «Свидание в Тильзите» в 1808 г.

Техника красок была также предметом деятельных изысканий, которые касались как их химического состава, так и оптических свойств. Исследования в области состава красок были отчасти обусловлены желанием одновременно обновить традиционные средства живописи, применение которых обнаруживало их непрочность, и в то же время привить во Франции применение; монументальной фресковой живописи, которую многие превозносили, как «вид искусства, наиболее пригодный для украшения больших зданий и имеющий наибольшую возможность, благодаря быстрому и энергичному выполнению. передать самые прекрасные проявления воинской доблести, патриотизма, добродетели и талантов».

Пэйо де Монтабер возобновил опыты Кайлюса, стремившегося найти вновь секрет живописи на воске; в 1810 г. в каталоге Салона он объявил, что «достиг, как ему кажется, своей цели, соединив блеск и интенсивность красок с простотой их употребления и вновь заставив воск запечатлевать не поддающиеся влиянию времени аффекты колорита». Делались попытки и в других направлениях. Прежде всего следует указать на способ писать масляными красками по стеклу, который был открыт в 1775 г. **Венсеном де Монпети** и который в эпоху Консульства старались ввести в моду **Жан-Жак и Антельм-Франсуа Лагрене**. В этом же направлении работал и один новатор, владелец мануфактуры, Дильт. В результате на выставках регулярно стали появляться расписные стекла, предназначенные для того, чтобы смотреть их на свет, или же для инкрустации мебели; публика и критика единодушно хвалили их живописный эффект. А.-Ф.Лагрене делал также опыты живописи по мрамору, но они ни к чему не привели.

Эта забота о долговечности произведений искусства должна была бы воздействовать положительно на развитие живописи на эмали. Однако в течение всего этого периода появилось не более сорока произведений, исполненных этой техникой, и почти все портреты; большая часть из них — работы **Суарона** (1755—1813). Зато большой интерес вызывали усовершенствования, внесенные Дилем и Герардом в живопись по фарфору. Научились рисовать на больших фарфоровых пластинках, предназначенных для того, чтобы их, наподобие картин, вставлять в раму или вдевлять в парадную мебель.

Что касается традиционных видов живописной техники, то следует отметить глубокий упадок гуаш и пастели, столь излюбленных в XVIII в., и, напротив, развитие акварели, в особенности же миниатюры, которая в каждом Салоне была представлена приблизительно дюжиной произведений.

Между тем производство красок было предметом основательных исследований. Война с Англией и, позднее, «континентальная блокада» помешали импорту иностранных или экзотических красящих веществ; едва зарождавшейся химии пришлось искать выхода из этого положения. Она настолько хорошо разрешила эту задачу, что художники стали с этих пор располагать красками, обладающими большим блеском, чем все те, которые были им известны до тех пор. Наконец, и физика работала над созданием остроумных теорий, касавшихся хроматических явлений и имевших целью помочь художникам достигать гармонии колорита на основе законов оптики.

Перечисление материалов, вошедших в употребление у скульпторов этого времени, содержит несколько характерных указаний. В эпоху Революции бедность художников в соединении с трудностью доставки материалов из итальянских каменоломен препятствовала применению мрамора. Действительно, в Салонах две или три мраморные статуи казались заблудившимися в толпе гипсовых фигур. В период Консульства времена улучшились, и на выставке четвертая часть скульптуры оказалась высеченной из мрамора. Отметим еще отсутствие после 1802 г. скульптуры из дерева и упадок скульптуры из воска, которая после некоторого периода исчезновения робко появилась между 1800 и 1806 гг. и вновь пропала; такова же была судьба терракоты, которая после 1802 г. исчезла и только изредка появлялась в 1806, 1808, 1810 гг. Бронза применялась редко, серебро — лишь в виде исключения. Зато довольно модной была слоновая кость, и начали отливать скульптуру из чугуна.

В отношении монет и медалей прогресс техники был, пожалуй, наиболее значителен. Еще в конце XVIII в. чеканка наталкивалась на затруднения, которые приводили в отчаяние мастеров медальерного искусства. В 50 процентах случаев стальной штамп подвергался более или менее сильной аварии — то расплывался во время закалки, то мялся во время чеканки. Порчи последнего рода были настолько часты, что Рамберу-Дюмаре приходилось испытывать их 8 раз подряд во время чеканки одной и той же медали. Химику Воклену, медальерам Симону, Дюпейра и Дро удалось, наконец, усовершенствовать закалку стали, изготовление матриц и работу чеканного пресса. Дро удалось добиться одновременной чеканки обеих сторон и ребра медали. Эти усовершенствования были ценны при чеканке монеты, но для медальерного искусства дали не совсем хорошие результаты; иногда слишком грубая четкость машинной работы заставляет сожалением вспомнить о гибкой чеканке молотом. Не менее опасно по своим результатам было нововведение, примененное в VI г. Дюпейра в виде «портретного станка» — для механического воспроизведения определенной медали. Институт официально одобрил аппарат, который служил затем для художников искушением, давая возможность упростить их работу.

Искусство этого времени, располагая лучшими или, по меньшей мере, такими же средствами, как и в предыдущие эпохи, тем не менее значительное отставало по сравнению с достижениями своих предшественников. Не углубляясь в подробности, изучение которых не входит в наш план и, кроме того, привело бы к повторениям, напомним, что характерным недостатком большей части рисунков, картин и статуй того времени являются сухость и холодность исполнения.

Рисовальщики портили своим произведениям, доведя до крайности законченность своих рисунков и злоупотребляя возможностями, которые открывали перед ними вновь изобретенные карандаши, а именно — точностью и легкостью исполнения. Живописцы, словно нехотя, начинаяли сквозь кистью бледную краску или, напротив, покрывали поверхность картин своего рода эмалью, плотной и глянцевитой. Они писали то в тусклой гамме, в которой доминируют серые, мучнистые оттенки или цвет потемневшей слоновой кости, то противопоставляли примитивные, резкие тона, оскорбляющие взгляд своей несогласованностью, или же соединяли в одном и том же произведении яркость и блеск красок с гладкой поверхностью, напоминающей фарфор или эмаль. Изображая человеческое тело, пористая поверхность которого, насыщенная воздухом, связана с окружающей воздушной средой, а влажная эпидерма отражает находящиеся рядом предметы, они под влиянием привычки наблюдать лишь гладкую и холодную поверхность мрамора или гипса придавали коже вид полированной слоновой кости. В силу своего невежества в вопросах перспективы и презрения к световым эффектам, художники пренебрегали градациями оттенков, обусловленными расстоянием или светотенью. В их картинах все имеет одинаковую ценность, все построено по одной мерке; в них нет ни подчинения аксессуаров главному, ни концентрации света в важнейшем месте; поэтому зрителю не получает ни глубоких зрительных впечатлений, ни впечатлений эстетического или морального характера. Следует признать, что изображение военных форм было связано с большими трудностями: жесткость мундиров и однообразие их расцветки могут привести к величайшей монотонности; блеск отдельных частей создает опасность грубых эффектов. Впрочем, большинство художников, глаз которых был притуплен постоянным созерцанием монохромных статуй, а ум извращен эстетическими системами, скорее усиливали, чем смягчали недостатки своих моделей.

Хотя этот порочный метод был в то время общим правилом, тем не менее можно указать на несколько интересных исключений. Не в эту ли эпоху работал Прюдон, который вкладывал столько поэтического чувства в свои рисунки, отличающиеся такой мягкостью и нежностью переходов от сияющих бликов к бархатистой черноте теней и тусклой синеве бумаги? Не сделала ли эта эпоха некоторого вклада в историю развития колорита в виде отдельных избранных фрагментов, а иногда и целых произведений? Правда, искусство этой эпохи редко дает повод к безоговорочному восхищению. У Гро блеск красок выражается иногда в «шелковистый глянец», как говорил Давид; общий тон картин Жерико и Гране темный с черноватыми подпалинами; Прюдон извлекал тонкие эффекты из применения *glacis laqueux*, но и он не свободен от технических шероховатостей, и его манера не всегда приятна. У молодежи подражание старым картинам накладывало на их совсем свежие полотна темную паутину времени. Тем не менее бесспорно, что в последнюю треть эпохи Империи внимание к колориту усиливалось, и даже рисовальщики — представители подражателей античности — старались обогатить свой колорит, предпринимая попытки, большей частью тщетные вследствие неприспособленности их зрения и недостатка соответствующей подготовки.

Скульпторы заслуживают упрека такого же рода: их работам недостает свободы, широты, тем более — дерзновения. Забывая, что в действительности тело никогда не бывает в состоянии абсолютного покоя, они ухищряются покрывать мрамор глянцевитой полировкой, которая исключает всякую мысль о вдохновении у художника и о жизни у модели. Лишь в виде исключения обнаруживаешь почти с изумлением примеры гибкого и вдохновенного исполнения. Последствия этой мании отражаются и на терракоте: большую частью в ней совершенно не чувствуется первоначальной свежести лепки. Зато подлинное искусство встречается в творчестве Гудона и в нескольких эскизах, сделанных без особого старания.

Наконец, что бы ни говорили некоторые из современников, считавшие, что медальеров эпохи Империи можно приравнять к медальерам античности или Возрождения, ничто не может быть суше, скованнее и жестче, чем изображения на большей части монет и медалей, выбитых в то время. Фигуры и другие мотивы, недостаточно моделированные, резко выступают на своем фоне, напоминая о фабричной работе. Творчество Огюстена Дюпре составляет счастливое исключение. В его медалях и монетах, выполненных во время Революции и относящихся к числу лучших его работ, композиция содержательна, фигуры выпуклы, их контуры точны без жесткости, очертания характерны; рельеф modeledирован широко и правдиво. Стиль Дюпре, сдержанный и сильный, иногда приобретает прямо эпический оттенок.

Итак, если в отношении выбора сюжетов живописцы и скульпторы, уступая воздействию господствующих вкусов и влияниям внехудожественного порядка, вступали в противоречие с ультраидеалистической системой, то в смысле интерпретации и трактовки темы они приняли эту систему слишком полно. Действительно, у некоторых в результате сознательного пренебрежения к качеству исполнения, у большинства же — в результате своего рода нечувствительности глаза, а также недостаточной технической подготовки, все произведения отличаются сухостью и холодностью, за что они и были по заслугам осуждены.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы близки к завершению поставленной перед собой задачи охарактеризовать, в каких условиях и под какими влияниями развивалось искусство эпохи Революции и Империи, в каких направлениях работали его главнейшие представители, в какой мере они возглавляли отдельные направления, какие художественные жанры, какие сюжеты пользовались успехом и какие методы трактовки темы и исполнения были наиболее распространены.

Мы убедились в том, что эта эпоха живо и искренне увлекалась искусством и создала возвышенное и смелое представление о нравственном и общественном назначении его, однако эта эпоха проявляла некоторую двойственность при разрешении эстетических проблем. Одни, как мы видели, выдвигали систему, уводящую художника от реальности, запрещающую всякое подражание ей, даже частичное или хотя бы относящееся к предварительной стадии работ, с тем чтобы подчинить его творчество некоему идеальному представлению о метафизическом совершенстве, основанному на отвлеченному понятии или просто на каноне античной скульптуры. Другие, напротив, ставили целью примирить стремление к чистой красоте с привлекательностью зрительного облика, для которой необходимы правдивость и красочность, а также согласовать красоту с требованиями интеллекта, которому нужна содержательность, и прежде всего с чувствительностью, которая ищет возбуждения. В качестве первооснов художественного творчества они выдвигали вдохновение и оригинальность и основывали художественную практику на непрерывном изучении природы. Мы отметили, что движущие силы, которые могли воздействовать на развитие художественного творчества в том или ином направлении, в общем были либо нейтральны, либо действовали в пользу второй из этих систем. Результаты этого исследования были подтверждены методическим обзором художников, который показал, что известное количество архитекторов, скульпторов и главным образом живописцев находилось — более или менее добровольно и более или менее полностью — вне зависимости от «идеалистической системы». В целом эта эпоха не обнаруживает, при исследовании, ни того единства эстетических взглядов, ни того слепого подчинения авторитету Давида, которые принято считать ее отличительными особенностями. После того как мы решили вопрос об идеях и вкусах эпохи и попытались показать ее творчество, мы хотели бы теперь, заканчивая свою работу, вынести окончательное суждение о рассмотренном периоде, т. е. постараться определить, нет ли среди множества созданных в это время теоретических сочинений и художественных произведений таких, которые не только представляли бы интерес, как исторический документ, отражающий содержание известной доктрины, но вместе с тем обладали бы внутренней ценностью и были бы достойны восхищения последующих поколений.

Что касается теории, то ответ будет утвердительный. Два идейных течения, оспаривавшие друг у друга право направлять искусство по тому или иному пути, нашли литературное выражение в двух произведениях, спорных по своим выводам, но бесспорных с точки зрения идейной значительности и достоинств стиля: это «Размышления об идеале» (*Essais sur l'ideal*) Катрмера де Кенси и «Исследования об искусстве ваяния» (*Recherches sur l'art statuaire*) Эмерика Давида.

По своей композиции и манере изложения эти два манифеста так же различны, как и принципы, которые они отстаивают. Работа Катрмера де Кенси отличается некоторой холодностью, но в то же время и большой точностью отвлеченных построений, и если она не дает пищи воображению, то, с другой стороны, эта работа не встречает возражений даже со стороны самого строгого ума, принявшего ее предпосылки. Книга отличается силой и наглядностью, выводы сжаты и строги, изложение ясно и лаконично, тон авторитетен и решителен. Это превосходная эстетическая теорема. Напротив, книга Эмерика Давида привлекает своей страстностью, которая, однако, не исключает ни порядка, ни методичности. Она написана живо и воодушевленно, овеяна вдохновением, которое очаровывает и обольщает; это одно из редких исследований, которые помогают понять и полюбить искусство.

В отношении архитектуры исследование приводит к отрицательному ответу на поставленный нами вопрос, и нам остается только подписатьсь под критикой современников, которую мы приводили выше. Эпоха оставила немного памятников, и ни один из них не является полностью ее собственным созданием. Нельзя, правда, возлагать всю вину целиком на архитекторов, которые часто, без всякой надежды на славу, тратили свой талант на работы по реставрации и переделке, в свою очередь впоследствии искаженные или погибшие. При завершении постройки Лувра была снесена большая парадная лестница, шедевр Персье и Фонтена; пожар Тюильри в 1871 г. уничтожил зрительный зал, зал маршалов, капеллу и другие их работы в этом дворце. С другой стороны, падение Империи остановило или изменило постройку нескольких зданий, как, например, дворца римского короля на высотах Шейо, здания министерства иностранных дел на набережной Орсе, Триумфальной арки на площади Этуаль, Биржи, Храма славы и т.д. В конце концов в активе этой художественной эпохи остается только переделка дворца Бурбонов и его внешнее убранство, частичная постройка Биржи и сооружение трех памятников, увековечивающих военные подвиги императорской эпохи: Триумфальной арки на площади Карусель, Аустерлицкой колонны и превращенного в церковь Храма славы.

Но и эти постройки не вполне являются творениями данной эпохи. Они не были порождены ее гением, они не характерны ни для страны, ни для времени; в их основных чертах нет ничего, чтобы датировало их, и если бы не вызываемые ими воспоминания да словесная или скульптурная надпись, которая на них имеется, мы, логически рассуждая, почти могли бы отнести их к античности или к эпохе римского владычества. Поистине, это — архитектурные парадоксы. Аустерлицкая колонна и арка Карусель еще допустимы: их формы не связаны с определенной страной и климатом; украшающие их барельефы, мотивы их декорации, заимствованные из вооружения императорской армии, позволяют тому, кто рассматривает их вблизи, определить их историческое место. Наконец, арка Персье и Фонтена привлекает изяществом своих линий и прекрасными пропорциями, разнообразными и гармоничными красочно-световыми сочетаниями, образованными скульптурой фасадов, серым тоном камня, белизной мрамора, розовым цветом колонн, бронзой капителей и фризов. Зато архитектура Мадлен, Биржи и дворца Бурбонов явно противоречит климатическим условиям и назначению зданий; это противоречие ничем не смягчено и порождает более чем анахронизм — бессмыслицу.

Творчество живописцев этой эпохи получило со стороны современников скорее положительную оценку. Были, правда, и недовольные, по мнению которых искусства находились еще «в младенческом возрасте» и продолжали «двигаться старыми путями, такими узкими и извилистыми». Но эти жалобы раздавались одиноко и не имели отголоска. Напротив, современная школа насчитывала ряд восторженных поклонников, которые объявили ее «первой в мире», приветствовали в ней счастливое сочетание достоинств, лишь часть которых была доступна ее предшественникам, и находили в современных произведениях «краски Рубенса и Тициана и иногда рисунок Рафаэля». Не заходя так далеко, Деноне 1810 г. находил все же, что живопись «сделала такие успехи, что художники, заслужившие одобрение пятнадцать лет назад, теперь могли бы считаться лишь учениками». Правда, он приписывал это благоденствие искусства императорскому покровительству, что ставит под сомнение искренность его слов. Что касается умеренных и независимых критиков, то они удовлетворялись, как, например, Ле Бретон, утверждением, что «существует большое количество талантов среди представителей всех отраслей искусства», и подчеркивали достоинства рисунка и композиции, не стараясь скрыть свойственную почти всем слабость исполнения. Именно это последнее мнение подтверждается беспристрастным исследованием, руководимым стремлением совместить точку зрения нашего времени с той точкой зрения, на которой стояли художники рассматриваемой эпохи. В самом деле, они заслуживают этого, так как работали продуманно, искренне, были убеждены в превосходстве принципов, которым они следовали и к применению которых па практике они приступали не иначе, как добившись зрелого мастерства путем постоянных упражнений. Их работы характеризуются серьезностью, что заставляет считаться с ними; их можно осуждать, но нельзя пренебрежительно отбросить. Они превыше всего ставили замысел, построение и рисунок, в то время как нас больше привлекают непосредственность, чувство и колорит. Чтобы быть справедливыми, нужно судить с двух разных точек зрения, мерить двумя различными мерилами; одно мы склонны считать всеобщим, хотя оно, конечно, принадлежит нашему времени, если не нам самим; другое носит исторический и, так сказать, ретроспективный характер.

Именно с этой последней точки зрения мы будем рассматривать, как произведения первого ранга, такие исторические картины, как «Сабинянки» Давида, «Марк Секст» Герена, «Брут» Летьера, «Эндикион» и «Атала» Жироде, «Передача знамен Сенату» Реньо. «Сабинянки» Давида представляют собой образец благородной исторической живописи, согласованный с положениями «идеалистической системы»; к этой системе восходят все недостатки общего или частного характера, присущие этому произведению. Композиция картины холодна и мало значительна; персонажи не действуют, а лишь позируют в положениях, наиболее выгодных для того, чтобы дать почувствовать пластичность их форм. Зритель разочаровывается ничтожностью фона, а неприятные черты в мимике Эрзилии заставляют его страдать. Рассудок возмущается наготой Ромула и Тациуса, неуместность которой усиливается контрастом между одетыми солдатами и обнаженными предводителями. Тусклый и монотонный колорит как будто затуманен сероватой дымкой. Но эти недостатки компенсируются разнообразными первоклассными достоинствами. Где-то здесь это общий характер картин, глубоко соответствующий тому представлению о римской древности, которое было распространено до работ Нибура. Затем — великолепный рисунок, например, фигура Ромула, которая была бы превосходна в мраморе. Далее в картине можно отметить подлинные шедевры выразительности, например, фигуру молодой матери, коленопреклоненной налево от Эрзилии, или образцы привлекательно грациозной трактовки, как, например, дети в особенности восхитительный мальчуган с пальцем во рту, лежащий на спине позади Ромула. В общем, вместе с автором отчета здесь в одном конкурсе можно признать, что «в этом великолепном произведении общая сумма красот, вызывающих восхищение, далеко превосходит то, что оставляет желать лучшего». Но эти красоты не принадлежат к числу обобщающих взор и возбуждающих воображение; они имеют абстрактный характер, их можно оценить только после продуманного изучения. Они относятся к области рационального искусства, дающего интеллектуальное наслаждение.

Сразу же вслед за Давидом мы назовем Герена с его «Марком Секстом, возвращающимся из изгнания», так как это юношеское произведение имеет свое собственное лицо и производит впечатление. Его воздействие основывается на психологическом единстве композиции, все элементы которой направлены к тому, чтобы выразить горе и отчаяние. Холодная пустота помещения, бесцветное освещение пасмурного дня, очертания окоченелого трупа, белизна савана, подавленная поза отчаявшегося человека, жалкий вид его ребенка, который тихо плачет, прижалвшись к отцу, наконец, даже сама суровая простота исполнения — все соединяется в этой картине, чтобы создать в целом впечатление острой и сосредоточенной скорби.

К той же категории относится «Брут, осуждающий своих сыновей» Летьера; это произведение может быть поставлено рядом с «Сабинянками» как образец иной концепции исторической живописи на античный сюжет, но также и как создание изысканного и благородного таланта, владеющего в совершенстве искусством мизансцен, в котором Давид обычно оказывался не на высоте. В этой картине выражение суровой решимости в фигуре Брута, мольбы тех, кто старается его смягчить, ужас и сострадание присутствующих, вид обезглавленного трупа, который уносят, смешанная со стыдом покорность второго сына, небо, затемненное мрачными тучами, — все рассчитано таким образом, чтобы создать трагический эффект. Исполнение обладает значительными достоинствами; некоторые места картины трактованы широко и свободно написаны в достаточно сочных, яких красках, которые иногда подлинно насыщены светом. Свойственное художнику чувство декоративности и колорита хорошо отражено в ряде белых пятен, которые, проходя в горизонтальном направлении посередине холста, объединяют действующих лиц и сразу привлекают взгляд. И тем не менее произведение не трогает зрителя, потому что ему недостает огня и порыва; слишком чувствуется, что оно представляет собою плод длительного и методического труда.

«Эндимион» Жироде полон стремления к оригинальности и поэтичности; невозможно пройти мимо этой картины, не обратив на нее внимания. Художник изобретательно символизировал Диану лучами посвященного ей светила и заставил Амура, мальчишеское выражение лица которого к тому же прелестно, раздвинуть ветви, мешавшие ей достигнуть и ласково коснуться спящего охотника. Распределение света в картине не лишено достоинства, и если бы исполнение не было так холодно, а живопись — так отполирована, это было бы превосходное произведение.

Теми же недостатками грешит и «Атала». Но зато она превосходно скомпанована, причем свет концентрируется на фигуре героини. Ее лицо прекрасно и трогательно, и художник удачно соединил в нем следы жизни с признаками смерти. Тело безжизненно, бледно, губы бесцветны, но на них сохраняется улыбка, говорящая о восторге кончины христианина. Полумрак пещеры контрастирует с яркостью освещенного пейзажа, который виднеется через вход; в картине есть своеобразие, и в то же время на ней лежит печать сосредоточенной грусти и религиозной торжественности.

Чтобы закончить это перечисление, назовем еще «Передачу знамен Сенату» Реньо. Картина не поражает глаза и не возбуждает воображения ни сильным движением, ни блестящим построением, ни яркими красками живописи. Впрочем, им здесь и не место: перед нами развертывается не величественное событие, протекающее под высокими сводами собора или на широком просторе поля, но скромная церемония, ограниченная небольшим помещением, совершающаяся перед серьезными л важными сенаторами. Композиция и весь стиль картины превосходно согласованы с этими общими условиями. В ней есть пространство воздуха, портреты правдивы, выражения лиц и жесты сдержанны и умеренны, манера письма четкая и непринужденная, тон несколько сероват и холоден, но нежен и гармоничен; в целом достигается сдержанный, изящный и изысканный эффект.

К другой группе мы отнесем произведения, которые не так высоко стояли во мнении значительной группы современников, считавшей их замысел недостаточно сильным, рисунок — менее мастерским, стиль — менее строгим; но мы отдадим предпочтение именно этим произведениям, так как в них больше правдивости, чувства красок и вдохновения. Такова, если не во всех деталях, то по крайней мере в целом, аллегория, в которой Прюдон хотел изобразить «Мщение и божественную справедливость, преследующих преступника». Мысль проста и ясна, чувство передано сильно, техника оригинальна и соответствует сюжету. Фигуры Возмездия и Справедливости выразительны, их угроза имеет оттенок фатальности, и лицо каждой из них соответствует ее сущности: лицо Мщения отражает живую эмоцию, лицо Справедливости поистине идеально и божественно. Конtrаст между грубыми и вульгарными чертами лица убийцы и красотой и бледностью трупа соответствует смыслу произведения. Наконец, освещение — голубоватый свет луны и отблески факела, который держит в руках Мщение, — усиливает общее впечатление, полное силы и глубокой поэтичности.

Трагической поэзии этой картины противопоставляется грациозная поэтичность «Психеи, похищаемой Зефираами». Композиция обнаруживает восхитительную легкость воображения, верность движений, правдивость и изящество поз — мастерство рисунка, а светотени — изощренное восприятие колориста. Контуры, тающие в полуутенях, ускользают от взгляда, не теряя своей ясности, а поверхности как будто реально уходят в глубь полотна. Тело кажется живым, гибким, оно мягко моделировано нечувствительными градациями света, и бледность тона подчеркивает его нежность. Лицо Психеи, затемненное полуутенем, прелестно своей чистотой и очарованием. Картина написана тонко, с огромным мастерством; она пленяет и обольщает, в ней заключено то нежное, томное и волнующее, что составляет особенность идеальных творений «французского Корреджо».

Если оставить в стороне творчество Прюдона, то среди признанных эпохой произведений первое место по количеству и качеству займут картины, изображающие эпизоды из современной истории, и тогда на первый план выступают имена Давида и Гро. Обратимся прежде всего к давидовской «Коронации Наполеона». С точки зрения построения целого она вызывает оговорки. Первая из них касается недостатка равновесия в композиции, что вредит впечатлению. Левая часть картины не уравновешивает правой ни своей массой, ни значением: она заключает небольшое число фигур, роль которых несущественна, моделировка посредственна, колорит притушен зеленоватой дымкой. Глубина также дает повод к критике: в рисунке трибун плохо соблюдена перспектива, светотень недостаточно определенна, человеческие фигуры кажутся силуэтами, лишенными объема, наклеенными на холст. Зато главная группа заслуживает похвалу и своей композицией и исполнением. В ней все рассчитано таким образом, чтобы достичь большого декоративного эффекта и сконцентрировать внимание зрителя на главных действующих лицах церемонии, несмотря на то, что они отодвинуты на второй план. Группа направо от алтаря содержательна и хорошо построена: действующие лица в ней великолепны и по своей манере держаться и по индивидуальной характеристике; но художник оставляет их в полуутени, чтобы они не отвлекали внимания. Поза Наполеона уверена, его жест благороден, без напыщенности, выражение серьезно и торжественно, с оттенком благожелательного покровительства. Жозефина восхитительна: ее серьезная осанка, сосредоточенный вид, живость взгляда, который угадывается под полуопущенными веками, легкий румянец на щеках — все это сливаются в цельную характеристику, сложную, правдивую и острую; в этом образе соединяются некоторое волнение, большаядержанная радость и притворная скромность. Папа великолепен в своем державном величии и торжественности первосвященника: непринужденность его позы, задумчивое выражение лица,держанность и в то же время властность его благословляющего жеста придают ему печальный вид, напоминающий о вынужденном характере его участия в церемонии, и в то же время налагаются на него печать величия, отражающего нравственное превосходство существующей восемнадцати веков власти, которая призывает божественное благословение на силу, возникшую накануне и порожденную авантюрией. Исполнение сильно, местами выразительно, колорит отличается солидностью. Наполеон мог считать себя удовлетворенным.

Можно предположить, что его оценка «Клятвы императору после раздачи знамен» была еще более благосклонной. Действительно, хотя и здесь приходится отметить непропорциональное распределение масс между перегруженной левой половиной картины и несколько не заполненной правой, тем не менее композиция хорошо рассчитана, чтобы сделать сцену ясной и эффектной. Освещение выделяет императора и группу военачальников и знаменосцев, т.е. важнейшие фигуры сюжета. Как и в «Коронации», Давид отметил подчиненное положение второстепенных действующих лиц, осветив их более тусклым светом. Между тем маршалы достаточно выделены, чтобы занять в картине место, которое принадлежало им в действительности, как посредникам между монархом и армией. Это произведение совершено как по внешней, так и по внутренней характеристике действующих лиц. Фигура Наполеона великолепна по своему благородству, властности и выразительности: это настоящий цезарь своего времени. Царственное величие его осанки и движения подчеркнуто тем одушевлением и порывом, который увлекает маршалов и офицеров. Эта часть композиции великолепна по своему движению и разнообразию. На первом плане Бертье, видимый в три четверти, со шпагой, прижатой к груди, и с протянутой к знаменам левой рукой, охвачен величайшим энтузиазмом; в глубине, на втором плане, Ланн, в античном стиле, с лицом, сброшенным к императору, с раскинутыми руками, как будто для того, чтобы соединить в одной клятве воинскую верность с преданностью династии, — это настоящие шедевры жизненности и выразительности. Несмотря на утрированность некоторых поз и трескучий пафос движений, выражение языка и жестов достойно не меньшего внимания. В этой группе имеется такое неисчерпаемое богатство движения, такое неистовство, что эти фигуры превращаются в живой символ армии Аустерлица. Рисунок в картине уверенчный, передача действительности правдива, живопись свободна; в ней нет заполнения пустот и мало слабых мест: это шедевр мастера.

Если Давид запечатлел величие императорских торжеств, то воинственную эпопею того времени рассказал Гро. Композиция «Зачумленных в Яффе» искусно построена с таким расчетом, чтобы привлечь внимание к главному персонажу. Левая часть погружена в тень; первый план свободен справа от этого угла картины до самой фигуры героя нагромождены обессиленные, скрученные тела. Осанка Бонапарта значительна — проста, благородна, с оттенком спокойной уверенности, которая не исключает душевного движения. Все фигуры переданы правдиво, выражения разнообразны. особенно у больных; трогательна фигура молодого врача, который лишается чувств, пораженный болезнью. Гро одинаково проявил себя как живописец, поэт и рисовальщик, живописно распределив светотень и гармонично уравновесив тона.

Четко развернут сюжет в «Кавалерийской атаке генерала Мюратом под Абукиром». Если не считать ошибки в перспективе, в результате которой оказались нарушенными пропорции фигур на переднем плане, и недостатков некоторых персонажей, немного напоминающих академические этюды, произведение в целом заслуживает восхищения правдивостью своего рисунка, выпуклостью моделировки, в особенности же кипучестью действия, страстью движений и силой экспрессии. Пожалуй, самая лучшая фигура в картине — это сын паши, привлекающий зрителя красотой своего взволнованного лица и полным безнадежности жестом, с которым он отдает свою саблю. Лошади великолепны и по рисунку и по жизненности и почти наравне с всадниками участвуют в действии. Живопись свободна и сильна, колорит ярок; в группе наши развернута чудесная гамма розовых, красных, лиловых, зеленых и золотистых тонов. Эта вдохновенная, сияющая картина, даже при отвратительном освещении зала, в котором она выставлена в Версале, оправдывает название «Эпическая песнь», которое ей дал Жироде.

Концепция картины «Император на поле сражения на другой день после битвы при Эйлау» полна торжественного величия и замечательного единства впечатления. Пейзаж создает настроение острой печали: нависающее, тяжкое небо омрачено темными тучами и дымом пожаров; равнина покрыта снегом; лишь в некоторых местах его белый покров нарушен грязными желтоватыми пятнами и неровностями, говорящими о бешеных схватках, да лужами крови и рядами трупов. Справа в неподвижности замерла императорская армия: угадывается ее молчание, усталость и подавленность вчерашней бесполезной бойней. Волнующий характер картины дополняется выражением величественной грусти в фигуре Наполеона. В этом полотне мы снова встречаем ошибку, отмеченную уже в «Атаке под Абукиром», — неправильность соотношения между первым и вторым планом; но зато здесь так же сильна реалистическая выразительность рисунка и так же энергично выражены чувства. В живописи много широты и свободы, в особенности в трактовке задних планов. Общий тон — серый, холодный, мрачный; он выражает ужас войны и чувство подавленности, вызываемое угрюмостью северной природы.

В области портрета эпоха чаще оказывалась на высоте положения, чем в «высоком искусстве» исторической живописи. Давид оставил нам такие правдивые и волнующие образы, как его «Марат», такие восхитительные по реализму жизненности, как «Вязальщица» лионского музея, такие тонкие и благородные, как портрет Пия VII. Великолепный жераровский портрет Изабэ с дочерью заставляет вспомнить о старых голландцах; лица в нем естественны и ярко охарактеризованы, живопись крепкая идержанная, выдержанная в несколько нейтральном тоне. Больше искусства, но меньше ясности и непринужденности в портрете м-те Рекамье, который, впрочем, так подкупает изяществом целого, красотою лица, силой взгляда и очарованием выражения. Гро приблизился к Рубенсу в своем луврском портрете Фурнье-Сарловеца, в этом изображении могучего рубаки, которое представляет собою собирательный образ эпического солдата великой армии. Тело написано рельефно; тщательно воспроизведен роскошный, расшитый мундир, что нисколько не вредит ни смыслу изображения, ни гармонии; наконец, краски, выдержаные в светлой гамме, легким слоем нанесенные на холст, обладают блеском и яркостью, не будучи кричащими. Робер-Лефевр, хотя и в меньшей степени, заслуживает все-таки, чтобы мы остановили внимание на одном из его лучших произведений — портрете Полины Боргезе; ее фигура полна грации и очарования, в выражении много прелести и нежности, передача правдива, колорит не лишен блеска.

Другую ноту вносит в портретистику эпохи Прюдон своим портретом императрицы Жозефины. На первый взгляд тело в этой картине кажется холодным и поражает своей перламутровой бледностью, голубоватыми тенями, напоминающими лунное освещение. Но вскоре убеждаешься, что краски соответствуют общему замыслу, которому подчинено все — и томная поза, и мечтательное выражение лица, усиленное блуждающим взглядом и смягченной улыбкой на губах, наконец, и пейзаж, с его тенистой зеленью, пронизанный настроением одиночества. Вся вещь в целом захватывает своей сентиментальной меланхоличностью, которая пленяет воображение и в то же время удовлетворяет, так как она характеризует не только лицо портрета, но эпоху в целом.

В воображаемую коллекцию, которую мы собираем, эпоха могла бы добавить кое-что из области жанра. Буальи стоит причислить сюда за его «Прибытие дилижанса на почтовый двор». В этой картине художник проявил большую наблюдательность, правдивость, ум, сумел разнообразно передать позы и лица; нельзя, однако, не пожалеть об излишней законченности его письма. Дроллин заслуживает внимания своей луврской «Кухней», полной интимности и превосходной по освещению; Ришар — своим «Вэр-Вэр» лионского музея, отличающимся изяществом, нежностью и удачным эффектом светотени. Но пейзаж из этой коллекции, без сомнения, пришлось бы исключить; можно только подтвердить сурое суждение современников, которые упрекали пейзажистов своей эпохи в однообразии мотивов, монотонности живописи и условности их полотен, которые представляют собою подражание подражаниям. Лишь в виде исключения в набросках или второстепенных картинах художники оказывались иногда способными почувствовать и передать природу и ее поэзию, течение вод, прозрачность воздуха и обаяние освещения.

Скульптура не заслуживает более благосклонного отношения, и едва-едва стоит выделить четыре или пять скульптурных произведений эпохи. Впрочем, и критика того времени не имела на этот счет никаких иллюзий. На несколько похвал приходится множество суровых порицаний, и один лишь автор *Revue des tableaux* за 1812 г. обнаружил в Салоне «произведения, которые Пракситель мог бы, не стыдясь, признать своими». Скульпторов дружно поздравляли с крупными успехами, достигнутыми ими по сравнению с их предшественниками XVIII и даже XVII вв. Но сторонники оригинальности в искусстве возмущались их привычкою к подражанию; любители одушевленного, насыщенного жизнью и страстями искусства упрекали их за холодность замысла и исполнения; даже приверженцы античности находили повод для возражений, то возмущаясь живучестью презренного «академизма», «миловидности», «красивости», то проклиная беспомощность подражателей, способных только уродовать произведения, которые они берут за образец, и превращать их в нелепые карикатуры.

Однако несколько портретов заслуживает нашего внимания. Хотя блестящий период творчества Гудона лежит за пределами изучаемой нами эпохи, все же можно отнести к ней тонкий и выразительный бюст Наполеона в дижонском музее, в особенности же бюст Мирабо, на котором лежит печать глубокой правдивости и выразительности. Его кожа испещрена шрамами, глаза полны жизни, лицо выразительно; экспрессия многосложна, энергична и груба. После Гудона право на наши симпатии имеет Ролан; его великолепный бюст старика в анжерском музее поражает своим реализмом, широтой исполнения и в особенности своим страдальческим выражением.

Зато скульптуре исторического характера трудно было бы сискать благосклонность строгих судей. Шоде, может быть, можно простить излишнюю законченность его манеры и холодность исполнения ради талантливого замысла его «Амура», ради гармоничности, с которой достигнуто в нем равновесие масс, ради изящества его контуров и прелести общего впечатления. Но в таком случае следует так же отнести и к Ролану и бросить взгляд на горельефы, которыми он украсил западный аттик двора в Лувре. Его фигуры своеобразны, пластичны и выполнены с известной широтой, отвечающей законам монументальной скульптуры.

Современники справедливо критиковали уровень, на котором находилось медальерное искусство того времени; Денон в 1810 г. заявлял, что, «несмотря на все труды, положенные им на это дело, он не может похвалиться тем, что поставил его хорошо». Следует тем не менее напомнить, что ряд лучших произведений Огюстена Дюпре относится к эпохе Революции: его медаль «Царство закона», где аллегория вполне ясна, а фигура отличается изяществом; его децим IV г., где Свобода поистине идеальна и величественна; его пятифранковая монета выпуска того же года, на которой Геркулес, великолепный в своей царственной силе и благожелательности, соединяет грациозные и девственные фигуры, олицетворяющие Свободу и Равенство, — все это работы, отмеченные силой и богатством исполнения.

Архитектуру эпохи Революции и Империи можно считать почти что обанкротившейся. Этот провал был в той же мере заслуженным, как и роковым, так как всякое раболепство влечет за собой возмездие и нельзя безнаказанно пренебрегать законами приспособления живых существ и предметов к их среде и назначению.

Что касается живописи и скульптуры, то выводы нашего исследования говорят о поражении партии ультраидеалистов и сторонников античности. Произведения, главным образом вызывающие наше восхищение, принадлежат как раз к числу презираемых и осуждаемых «идеалистической системой»: это портреты, изображения эпизодов из современной истории; это правдивая и красочная живопись, выразительная и широко трактованная скульптура. Давид, посетив Салон в 1808 г., пророчествовал в таких выражениях: «Через десять лет изучение античности будет заброшено. Я со всех сторон слышу похвалы античности, но когда я хочу посмотреть, как это увеличение отражается на практике, то не нахожу ничего. Все эти боги, все эти герои будут заменены рыцарями и трубадурами, распевающими под окнами своих дам, у подножия старинных замков. Направление, которое я придал искусству, слишком строго для того, чтобы нравиться во Франции. Те, которым надлежало поддерживать его, от него отреклись, и, когда меня не станет, школа исчезнет вместе со мной!»

Давид клеветал на Францию. Если кто-нибудь заслужился и был не прав, то это был сам художник, который, отрекаясь от своего гения, пресек его естественное развитие ради того, чтобы «создать направление в развитии искусства». Если он истратил свои силы на бесплодное апостольство, то не потому, что это «направление» было слишком суровым для Франции, но потому, что оно не отвечало принципам искусства и разуме мог его принять. Используя художника для интерпретации в зрительных образах философские аксиомы. Произведение искусства тогда лишь бывает прекрасно, когда оно является непосредственным плодом независимого вдохновения и оригинальной творческой энергии. Художник должен быть умен, но не должен умничать, ибо отвлеченные домыслы вредят воображению и способности чувствовать. «Идеалистическая доктрина», опасная уже одним тем, что она представляла собою систему, была еще более гибельна оттого, что сбивала с пути художественное творчество, направляя его в погоню за химерой и ведя по пути, где каждая попытка была обречена на жалкую неудачу.

Требовать от искусства конкретного изображения метафизического совершенства и конечной сущности вещей — значит требовать от него слишком много. У искусства есть своя специфическая область, которую оно использует особым образом, в соответствии со своими средствами. Не менее заблуждается тот, кто отказывается от точного подражания простой действительности, так как это подражание отвечает одному из господствующих инстинктов нашего существа. К тому же высшая красота кроется отнюдь не в чистоте линий и гармонии форм неподвижной и безжизненной фигуры; она является результатом движения и выразительности, возбуждает наши чувства и ум, расширяет наш кругозор и увеличивает наши радости. Точно так же нелогично и опасно мешать художнику черпать сюжеты своих произведений из живых источников, берущих свое начало в истории его народа и прежде всего в современной жизни; только в них может он почерпнуть сюжеты, которые вдохновят его гений, заставив трепетать его душу, и обеспечат ему успех, так как они одинаково близки и ему и зрителю. То, что верно в отношении всех эпох, что подтверждается примером оригинального творчества в искусстве Востока, Египта, Греции, средневековья и высокого Возрождения, то в особенности применимо к интересующему нас периоду, который является предверием нашей эпохи, свидетельницы грандиозных политических и главным образом научных переворотов. В демократическом обществе искусство не может оставаться привилегией кружка дилетантов и посвященных. Покинув проторенные пути и иссякшие источники, оно должно без конца обновляться, вдохновляясь идеями, страстиами, стремлениями, славой и страданиями своего века.

Те же принципы независимости и оригинальности распространяются на выражение идеи и на материальное осуществление художественного произведения; они находятся в противоречии с претензией сторонников «идеального» тесно ограничить средства художников. Зачем художнику лишаться хотя бы малейшего из имеющихся в его распоряжении средств? Зачем живописцу отказываться от помощи своего ценнейшего способа выражения — колорита? Разве эта сторона искусства не является источником эстетического наслаждения? Более того, не является ли колористическая манера наиболее подходящей к условиям нашего пасмурного климата и освещения, при котором формы воспринимаются не как силуэты с четко обрисованными контурами, а как светотень и цветовые пятна? Тем не менее, разделяя общую судьбу всех систем, учение Давида столь же убедительно в своих утверждениях, сколь ложно в своих отрицаниях. Не будучи достаточным условием для достижения совершенства, строгость рисунка тем не менее является условием обязательным. Никакая глубина мысли, никакая сила или нежность чувства не освобождают художественное произведение от необходимости быть правильным и ясным по выражению. Никакой ум, никакая чувствительность и никакое воображение не смогут свободно использовать и применить свои возможности без помощи острого глаза и изощренной упражнением руки. Но наиболее резкие выражения в системе, защищаемой Давидом, вызывает то, что она призывает современное искусство подражать искусству прошлого. Со временем ренессанса главное заблуждение французской школы чаще всего состояло в том, что она стремилась идти по чьим-то следам. Пока она была пленницей Италии, зло было до известной степени смягчено тем, что она имела своими учителями живых. Но это подражание уже становится бичом, когда французская школа оказывается обреченной на подчинение античности, когда она ограничивает свое честолюбие повторением художественного канона, отвечающего условиям другого климата и созданного угасшими цивилизациями. Худшее направление, которое может избрать человеческая деятельность в области искусства или в какой-либо другой области, — направление архаизирующее. Изучение прошлого может и должно входить составной частью в воспитание, развивать ум и изощрять чувство, но длительное углубление в него притупляет творческую энергию. Это признал однажды сам Давид, — уступая голосу своего гения, слишком часто подавляемого системой, — когда заявил, что создание великолепного Луврского музея не может явиться причиной новых художественных успехов. Он мог бы еще прибавить, что одним из худших последствий рабского подражания — метода, который в значительной степени был обязан ему своим распространением, — является дискредитация того самого античного искусства, которое он окружил таким обожанием. В самом деле, с этого времени на античное искусство стали возлагать ответственность за ошибки тех, кто его грабил, и оно страдает еще до сих пор под тяжестью этих обвинений, так как, даже после открытия подлинных шедевров греческой скульптуры, широкая публика продолжает относиться к нему с недоверием.

Правда, может быть, эта осторожность объясняется более глубокими причинами; быть может, современное общество чувствует, какая пропасть отделяет его от античности, которая давно стала ему чуждой в силу иных физических и социальных условий существования, главным же образом в силу длительной интеллектуальной и нравственной эволюции. По крайней мере несомненно, что о художественной жизни наций приходится сказать то же, что об их экономической и политической жизни. Никакое *credo*, никакая система не могут заменить индивидуальную энергию, и лишь один режим обеспечивает ей полное развитие — это свобода.

Ф. Бенуа. Искусство Франции  
Эпохи Революции  
и Первой империи  
© Vive Liberta 2006

Годы	Художники, участвующие в выставках					Выставленные произведения				
	Живописцы	Скульпторы	Архитекторы	Граверы	Всего	Всего	Живописцы	Скульпторы	Архитекторы	Граверы
1791	166 19 женщин	48	6	27	247 19 женщин	767	590	121	9	47
1793	238 26 женщины	67 2	17	36	358 28	1049	760	184	24	81
1795	177 20	29 1	16	22	244 21	739	537	89	64	49
1796	200 17	22 3	7	23	252 20	654	529	50	21	54
1798	205 27	27	5	14	251 27	529	442	50	11	26
1799	187 34	23 2	13	18	241 36	489	393	44	23	29
1800	212 26	32 2	10	28 2	282 30	541	413	55	20	54
1801	195 27	36 2	7	19 1	257 30	424	379	60	15	30
1802	209 36	31 3	10	20 1	270 40	523	415	53	24	31
1804	247 41	36	11	34 1	328 42	713	571	61	15	66
1806	295 54	20 2	15	30	360 56	706	574	56	25	51
1808	318 50	37 2	10	39	404 52	803	632	89	17	65
1810	400 70	58 3	18	50 2	526 75	1124	872	134	26	92
1812	433 74	62 2	8	56 2	559 78	1294	1026	157	12	95

Ф. Бенуа. Искусство Франции  
Эпохи Революции и Тервой Империи  
© Vive la liberta 2006

## **Женщины – художники и скульпторы, упоминаемые в книге Ф.Бенуа**

**m-lle Рат** из Женевы.

**m-lle Реве** из Голландии.

**m-lle Майер** (1778—1822), последовательница Прюдона.

**m-me Бенуа, урожд. Делавиль-Леру** (1768—1826), ученица Виже-Лебрен и Давида одновременно; тематика - портреты, жанровые картины; награждена большой золотой медалью (1804).

**m-lle Бульяр** (1772—1819).

**m-me Валлайе-Костер** (1744—1818).

**m-lle Делаказетт** (1774—1854), ученица Реньо и Огюстена.

**m-lle Жерар** (род. в 1762 г.), ученица Фрагонара; была осыпана похвалами и за изящество и чувство, которым исполнены ее произведения, нарядена золотой медалью 1806 ...

**m-lle Генриетта Лоримье** (род. ок. 1780 г.), ученица Реньо; чрезвычайно нравилась публике сентиментальным характером творчества; критика была к чей благосклонна; награждена золотой медалью (1808).

**m-me Монже** (1775—1855), первая женщина, взявшаяся за большую историческую живопись; награждена золотой медалью (1804).

**m-me Одебур-Леско** (1784—1845), любимая ученица Летьера.

**m-me Сэт**, (1775—1835), принадлежала к числу художников особенно излюбленных публикой, правительством и критикой, была удостоена официальных похвал со стороны Денона и Ле Бретона; содержала «мастерскую для молодых девиц».

**m-me Романи**, ученица Реньо.

**m-me Фальконе** (1748—1821), ученица Эт. Фальконе.

**m-me Шарпантье** (1767—1849), ученица Давида и одновременно Жерара.

**m-me Шоде** (1767—1832), жена и ученица скульптора Шоде; основная тематика - сцены из жизни детей.

**m-lle Жюли Шарпантье** (1760—1843), ученица Пажу.