

Искусство барокко и классицизма во Франции

- Барочный классицизм как официальный королевский стиль распространился и на архитектуру. О том, что выбор был сделан осознанно, нам известно из истории завершения Лувра — первого огромного проекта, осуществленного под руководством Кольбера. Дворец строился с перерывами более столетия по проекту архитектора Леско (см. илл. 268). Кольбер пригласил в Париж Бернини в надежде, что самый знаменитый мастер римского барокко сделает для французского короля то же, что он так великолепно осуществил для Церкви
- После большого количества споров и интриг Людовик XIV отверг все планы и передал право окончательного решения комитету, составленному из трех лиц: Луи Лево (1612—1670), придворного архитектора, работавшего над проектом до этого; придворного художника Шарля Лебрена; а также Клода Перро (1613—1688), который был не профессиональным архитектором, а специалистом по античной архитектуре.
- Центральный павильон выполнен в виде фронтона римского храма, а флигели выглядят как развернутые фланги сторон этого храма. Храмовый мотив предполагал использование одного ордера свободно стоящих колонн, но в Лувре было три этажа. Эта трудность была умело преодолена решением нижнего этажа как подиума храма и углублением верхних двух за экран колоннады. Благодаря сочетанию величия и элегантности этот проект по праву завоевал всеобщее признание. Восточный фасад Лувра ознаменовал победу французского классицизма над итальянским барокко в борьбе за право считаться королевским стилем. По иронии судьбы, этот великий пример оказался единичным

- Французское барокко — барокко классического направления. В архитектуре дворцов, замков и городских особняков строгость стиля всегда преобладает над художественной фантазией
- Именно поэтому одновременно с барокко в Париже появляется классицизм как стиль, возрождающий монументальную строгость и простоту античного понимания красоты (Перикл, возглавлявший в V в. до н.э. Афинское демократическое государство, в одной из своих речей сказал: «Мы любим красоту, воплощенную в простоте».)
- Величественное и пышное барокко во Франции настолько мирно соседствует с классицизмом, что оба эти стиля могут наличествовать даже в одном здании. Присутствие элементов этих обоих формирующихся стилей заметно уже в творчестве Соломона де Бросса, одного из ранних мастеров XVII в.
- Правление Людовика XIII (1610—1643) знаменует ранний период архитектуры барокко во Франции. В это время творят зодчие Жак Лемерсье и Франсуа Мансар.
- В судьбе искусства при Людовике XIV(1643-1715) произошли крупнейшие перемены. Оно стало особым предметом заботы короля, так как он видел в нем средство возвеличения и прославления своей власти. В 1671 году основана Академия архитектуры. Период характеризуется размахом и широтой концепций архитектурных комплексов и отдельных общественных и частных зданий. Ведущим архитектором является Жюль Ардуэн Мансар (1646—1708) — внучатый племянник Франсуа Мансара.

- Во Франции XVII в. замковая архитектура освобождается от всех оборонительных функций, постепенно обретая упорядоченную и симметричную форму с четко выделенным главным зданием и двумя боковыми крыльями.
- В середине века происходит слияние воедино традиций изолированного строения и П-образного в плане замка с внутренним двором . Теперь замок представляет собой обширный ансамбль, включающий подъездные пути, служебные помещения, прилегающие окрестности и сады. Лишенный отныне крыльев, он стал более открытым внешнему миру, что влечет за собой новое расположение жилых помещений на первом этаже.

Соломон де Брос. Люксембургский дворец

- Дворец резиденция в Париже, построен для королевы Франции Марии Медичи в начале 17 века. Одно из лучших сооружений французского барокко . Считается , что образцом для здания послужил садовый фасад палацо Питтти во Флоренции, который построил Бартоломео Амманти (1511-1592) в стиле маньеризм.
- Но де Брос все сделал на французский манер, уменьшил выступления боковых корпусов, добавил среднюю, небольшую башню и скульптуры. Парадный двор — курдонер — замкнул служебными корпусами. В здании использован национальный колорит- высокие крыши . Архитектурный образ дворца стал неповторимым и самобытным. Дворец удачно дополнили сад, садово -парковая скульптура.
- Именно для отделки этого дворца художник из Фландрии П.П. Рубенс нарисовал картины со сценами жизни королевы Марии Медичи (хранятся в Лувре, Париж). После смерти королевы здесь жил ее сын , младший брат короля Людовика XIII Гастон Орлеанский.

Соломон де Брос. Люксембургский дворец



Жак Лемерсье. Лувр. Павильон Часов



- В начале века Лемерсье побывал в Риме, вернувшись на родину, познакомил Париж с некоторыми особенностями римской архитектуры.
- Жак Лемерсье(1585-1654) — первый королевский архитектор при дворе Людовика XIII, умело соединявший в своём творчестве принципы классицизма и барокко.
- С 1624 г. Лемерсье возглавляет строительство Лувра, начатое более чем за 50 лет до этого Пьером Леско. С целью расширения старого луврского внутреннего двора (сейчас Кур-Карре), Лемерсье построил павильон де Л'Хорлог (павильон Часов) и примыкающие крылья с северной стороны. Он удлинил вдвое западное крыло, созданное ранее, и начал строить северный корпус, при этом сохранил систему членений и архитектурно-пластического убранства дворовых фасадов.
- В выступающей, верхней части башни часов достаточно определенно звучит стиль барокко («вставленные» друг в друга фронтоны и другие элементы декора). Богатый орнамент и комплексные пропорции павильона де Л'Хорлог делают его одним из уникальных зданий.
- Другой важной работой Лемерсье стало строительство в королевской охотничьей резиденции под Парижем — Версальского дворца. В 1620-х — 30-х годах был создан небольшой охотничий замок из кирпича, камня и кровельного сланца с П-образным планом.
- Дворовые его фасады были отделаны сочетанием красного кирпича и мрамора с довольно многочисленными декоративными деталями. Двор замка получил название Мраморного (Кур де марбр). Позже это строительство явилось начальным этапом создания грандиозной королевской резиденции.

Замок Мэзон-Лафитт. Франсуа Мансар.

- Архитектор Франсуа Мансар (1598-1666) — один из родоначальников классицизма в архитектуре барокко середины XVII века во Франции. Утонченная элегантность и гармоничность отличает проекты Мансара. Оригинальными выглядят его первые творения — фасад церкви Фельянов, замки Берни и Бальруа (строительство начато в 1626 г.), а также часовня монастыря Визитации, заложенная в 1632 г. Мансар создает один из самых совершенных частных особняков — отель де ла Врильер (1635 г.).

Замок Мэзон-Лафитт. Франсуа Мансар.



- Замок Мэзон Лафит — знаменитое и одно из немногих сохранившихся законченных творений Франсуа Мансара. Дворец построен недалеко от Парижа для президента парижского парламента Рене де Лангей. Во внешнем виде сооружения барочные черты обнаружены слабо, на первый план выступают не они, а общефранцузские национальные признаки — высокие пирамидальные крыши, дымовые стояки (трубы), люкарны, специфические французские окна и сама постановка здания на искусственно созданном острове, ограниченном рвом-каналом. Но в отличие от традиционных композиций более ранних загородных замков здесь нет замкнутого двора, образуемого главным корпусом и служебными флигелями.
- Все служебные помещения размещаются в цокольном этаже здания. Скомпонованное в виде буквы «П» вокруг открытого в парк двора, здание хорошо обзревается со всех сторон.
- Вся же отделка фасадов в основном классицистична. Примененная Мансаром система расчленения этажей строгим дорическим орденом в первом этаже и более легким ионическим — во втором представляет собой мастерскую попытку привести к стилевому единству новые классицистические и старые традиционные архитектурные формы.

Церковь Валь де Грас. Франсуа Мансар.

- После смерти кардинала Ришелье (1642г.), и короля Людовика XIII (1643г.), регентша Анна Австрийская начала строительство церкви Валь-де-Грас. После рождения будущего короля Людовика XIV, появившегося на свет через двадцать три года бесплодного брака, королева пообещала себе исполнить обещание данное богу – построить церковь, посвященную Деве Марие. Первый камень будущей часовни был заложен 01 апреля 1645 года будущим королем, семилетним Людовиком XIV. Церковь была построена по проекту Франсуа Мансара. Строительство было завершено, когда архитектора уже не было в живых. Церковь строили архитекторы Жан Лемерсье, Пьер Ле Мюе и Габриель Ле Дюк. В основу композиции плана была положена традиционная схема купольной базилики с широким центральным нефом, перекрытым цилиндрическим сводом, и куполом на средокрестии. Как и во многих других французских культовых сооружениях 17 в., фасад здания восходит к традиционной схеме церковного фасада итальянского барокко. Мощные спиральные валюты связывают первый этаж со вторым. Церковь увенчана приподнятым на высоком барабане куполом, одним из наиболее высоких куполов Парижа.



- В начале 17 в., после периода гражданских войн и связанного с ними известного спада культурной жизни, в изобразительном искусстве, как и в архитектуре, можно было наблюдать борьбу пережитков старого с ростками нового, примеры следования косным традициям и смелого художественного новаторства.
- Наиболее интересным художником этого времени был работавший в первые десятилетия 17 столетия гравер и рисовальщик Жак Калло (ок. 1592—1635). Он родился в Нанси, в Лотарингии, юношей уехал в Италию, где жил вначале в Риме, а затем во Флоренции, где находился вплоть до своего возвращения на родину в 1622 году.
- Очень плодовитый мастер, Калло создал более тысячи пятисот гравюр, чрезвычайно разнообразных по своим темам. Ему пришлось работать при французском королевском дворе и герцогских дворах Тосканы и Лотарингии. Однако блеск придворной жизни не заслонил от него — тонкого и острого наблюдателя — многообразия окружающей действительности, полной резких социальных контрастов, изобиловавшей жестокими военными потрясениями.
- Калло — художник переходной эпохи; сложность и противоречивость его времени объясняют противоречивые черты в его искусстве. Еще заметны в работах Калло пережитки маньеризма — они сказываются и в мировосприятии художника и в его изобразительных приемах. Вместе с тем творчество Калло дает яркий пример проникновения во французское искусство новых, реалистических тенденций.
- Калло работал в технике офорта, которую он усовершенствовал. Обычно мастер использовал при гравировании повторное травление, что позволяло ему добиваться особой четкости линий и твердости рисунка.

- В 1621 году вернулся из Италии на родину рисовальщик и гравер Жак Калло (1593—1635).
- Калло родился в Нанси, но с пятнадцатилетнего возраста обучался гравированию в Риме, а затем находился на службе у тосканского герцога и жил во Флоренции.
- Ранние работы Калло носят явную печать маньеризма, традиции которого еще сохранились во флорентийском искусстве. Но в тех случаях, когда Калло работал не по герцогскому заказу, в его гравюры проникали реалистические черты, сильно отличавшие его от окружающих художников. Постепенно элементы маньеризма — разрыв между первым планом и глубиной композиции, увлечение гротескными фигурами и т. д. — исчезли из его искусства, и сложились характерные особенности его дарования.
- Калло постоянно привлекали сюжеты, дававшие повод изобразить громадную толпу. Она появляется у него сначала на гравюрах, изображающих придворные празднества, затем в знаменитом листе 1620 года «Ярмарка в Импрунете», где изображено свыше тысячи человек. Несмотря на крошечные размеры фигур, требовавшие от гравера виртуозной техники исполнения, Калло передает характерные черты, облик, повадки и движения различных персонажей.
- Изобилующая деталями композиция отличается чрезвычайной дробностью, распадается на множество частей, но в то же время она искусно объединена в одно целое пейзажем. Впечатлительность и зоркость художника, находчивость при сопоставлении различных наблюдений — эти важнейшие черты искусства Калло уже сложились ко времени его возвращения на родину. Сформировалась и блестящая техника мастера; он работал в офорте и внес в эту технику свои усовершенствования.

- В Нанси Калло стал придворным мастером лотарингского герцога, завоевал признание светского общества, работал по заказу аристократов и даже испанской инфанты Изабеллы; тем не менее в этот зрелый период его творческой деятельности продолжали развиваться реалистические стремления художника и склонность к критической оценке увиденного; очень расширился круг тем и жанров в его искусстве. Несмотря на маленький масштаб листов, искусство Калло не кажется камерным: так широк и смел охват жизни, на котором оно основано. Калло изображает герцогскую резиденцию в Нанси, турнир и народное гулянье на новой улице, охоту, ярмарку в Гондревиле, нищих, цыган, представителей дворянства (отдельная серия листов); он создает причудливые фантастические сцены и драматическую серию на религиозный сюжет («Страсти»), бытовые и батальные сцены. Для создания «Осады Бреды» Калло нашел нужным съездить на место события; для того чтобы сделать наброски боевых сцен, он побывал в сражении.
- В начале 1629 года Калло поехал в Париж. Офорты Калло «Виды Парижа» принадлежат к числу лучших работ мастера.

Жак Калло. Лист из серии «Бедствия войны» (Дерево с повешенными. Офорт)



Haré ex. Cum Prius

*À la fin ses Voleurs infames et perdus
Comme fruits malheureux à cet arbre pendus*

*Monstrent bien que le crime horrible et noire engeance
Est lui même instrument de honte et de vengeance*

*Et que c'est le Destin des hommes vicieux
De prouver tost ou tard à la justice des Cieux*

- Особое место в творчестве Калло (да, пожалуй, во всем искусстве XVII века) занимают его серии гравюр «Бедствия войны» (в 1632 г. вышла серия в 6 листов, за ней последовал развитый вариант, состоящий из 18 листов со стихотворными текстами аббата Мароля). В это время на родине художника шла война: французские войска занимали Лотарингию.
- 25 сентября 1633 года город Нанси — столица Лотарингии — после месячной осады был взят французами. Людовик XIII послал за Калло: он желал, чтобы художник, известный как баталист, прославил эту победу, изобразив в гравюре взятие Нанси. Но, как рассказывает современник, Калло отказался выполнить королевское поручение, и не скрыл почему: Лотарингия — его родина.
- Если даже сомневаться в точности этого рассказа, он свидетельствует о том, каким знали художника его современники: прямым, принципиальным, смелым. Но в «Бедствиях войны» Калло выразил не только горечь и протест побежденного; он поднимается здесь до большого обобщения, до понимания войны как народного бедствия, которое не только сеет гибель, но калечит человеческие души, неся страдание и тому, кто кажется победителем. Показав в своей серии вербовку солдат, битву, разграбление трактира, фермы, монастыря, поджог деревни, Калло не с торжеством, а с такой же болью показывает наказание мародеров, смерть раненых в госпитале и раздачу наград, которые уже не осчастливят изуродованных людей.

- В листе «Дерево с повешенными» Калло изображает казнь мародеров. Композиция здесь отличается четкостью и собранностью. Над всей сценой широко раскинуло ветви громадное дерево, крона которого срезана границей листа. Калло снова применяет здесь прием преувеличения масштаба некоторых фигур, подчеркивания, смелой расстановки акцентов.
- Страшные силуэты повешенных заведомо господствуют над сценами игры в кости и напутствия, которое священник дает осужденному. В глубине, справа и слева, виднеются ровные ряды копий над стоящими в глубине войсками; они словно замыкают сцену, подчеркивая безвыходность и неотвратимость совершающегося. Громадное дерево с рядами трупов — тех, кто так или иначе завершил свое участие в войне, — перерастает здесь в своего рода символ.

- В несколько ином ключе звучит офорт 1634 года «Казни», также, однако, посвященный трагедиям современной жизни. С мучительной педантичностью перечисляет художник все существующие виды казней. Они представлены происходящими одновременно на одной громадной площади, реалистически и мастерски изображенной, но производят впечатление некоей сводки, страшного реестра мук, которые люди вынуждены причинять друг другу.
- Творчество Калло свидетельствует о том, что в круг идей, выраженных во французском искусстве XVII века, проникали представления о социальных несправедливостях, размышления о судьбе народа, протест против войны. Но острота мысли и разнообразие наблюдений, отличающие Калло, не случайно проявились именно у графика: гибкое и свободное графическое искусство нередко позволяло затронуть темы, еще не проникшие в данную эпоху ни в живопись, ни в скульптуру. Однако в творчестве нескольких французских художников XVII века можно найти — если не подобные сюжеты, то аналогии в смысле мироощущения.

Жак Калло. Офорт из серии «Нищие». 1622 г.

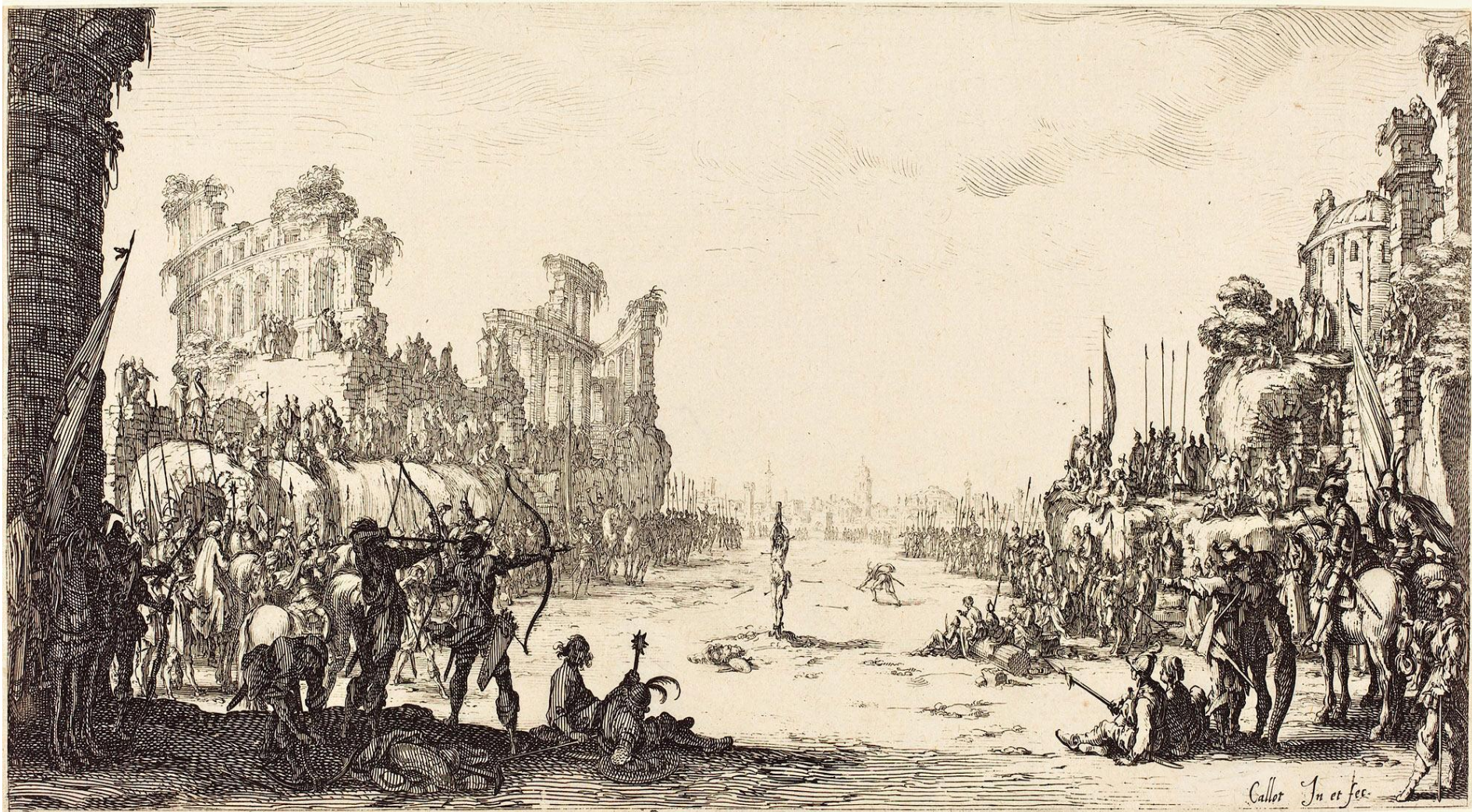


Жак Калло. Кассандр. Офорт из серии «Три Панталоне». 1618 г.



- В произведениях Калло раннего периода еще сильны элементы фантастики. Они сказываются в стремлении к причудливым сюжетам, к преувеличенной гротескной выразительности; мастерство художника иногда принимает характер самодовлеющей виртуозности. Эти черты особенно ярко сказываются в сериях гравюр 1622 г.—«Балли» («Танцы») и «Гобби» («Горбуны»), созданных под впечатлением итальянской комедии масок. Произведения подобного рода, еще во многом поверхностные, свидетельствуют о несколько односторонних поисках художником внешней выразительности.
- Но в других сериях гравюр уже отчетливее выражаются реалистические тенденции. Такова целая галерея типов, которых художник мог непосредственно видеть на улицах: горожан, крестьян, солдат (серия «Каприччи», 1617), цыган (серия «Цыгане», 1621), бродяг и нищих (серия «Нищие», 1622). Эти маленькие фигурки, выполненные с исключительной остротой и наблюдательностью, обладают необычайной подвижностью, острой характерностью, выразительностью поз и жестов. С виртуозным артистизмом передает Калло элегантную непринужденность кавалера (серия «Каприччи»), четкий ритм танца в фигурах итальянских актеров и их ужимки (серия «Балли»), тяжеловесную чопорность провинциальной аристократии (серия «Лотарингское дворянство»), старческие фигуры в лохмотьях (серия «Нищие»).

Жак Калло. Мученичество св. Себастьяна.
Офорт. 1632-1633 гг.



- Наиболее содержательны в творчестве Калло его многофигурные композиции. Тематика их очень разнообразна: это изображение придворных празднеств («Турнир в Нанси», 1626), ярмарок («Ярмарка в Импрунете», 1620), военных триумфов, битв (панорама «Осада Бреды», 1627), охот («Большая охота», 1626), сцен на мифологические и религиозные сюжеты («Мученичество св. Себастьяна», 1632—1633). В этих сравнительно небольших по размерам листах мастер создает широкую картину жизни. Гравюры Калло носят панорамный характер; художник смотрит на происходящее как бы издалека, что позволяет ему добиться широчайшего пространственного охвата, включить в изображение огромные массы людей, многочисленные разнохарактерные эпизоды. Несмотря на то, что фигуры (а тем более детали) в композициях Калло нередко очень малы по размерам, они выполнены художником не только с замечательной точностью рисунка, но и в полной мере обладают жизненностью и характерностью.
- Однако метод Калло таил в себе отрицательные стороны; индивидуальные особенности действующих лиц, отдельные детали нередко становятся неуловимыми в общей массе многочисленных участников события, главное теряется среди второстепенного. Недаром обычно говорят, что Калло смотрит на свои сцены как бы в перевернутый бинокль: его восприятие подчеркивает отдаленность художника от изображаемого события. Эта специфическая особенность Калло — вовсе не формальный прием, она закономерно связана с его художественным мировоззрением.
- Калло работал в эпоху кризиса, когда идеалы Возрождения утратили свою силу, а новые положительные идеалы еще не утвердили себя. Человек у Калло, по существу, бессилен перед внешними силами. Не случайно темы некоторых композиций Калло приобретают трагическую окраску. Такова, например, гравюра «Мученичество св. Себастьяна». Трагическое начало в этом произведении заключено не только, в его сюжетном решении — художник представил многочисленных стрелков, спокойно и расчетливо, как по мишени на стрельбище, выпускающих стрелы в привязанного к столбу Себастьяна, — но и в том чувстве одиночества и бессилия, которое выражено в осыпаемой тучей стрел крошечной, трудно различимой фигурке святого, словно затерявшейся в огромном безграничном пространстве.

- Наибольшей остроты достигает Калло в двух сериях «Бедствий войны» (1632—1633). С беспощадной правдивостью показал художник страдания, которые обрушились на его родную Лотарингию, захваченную королевскими войсками. Гравюры этого цикла изображают сцены казней и грабежей, наказание мародеров, пожары, жертв войны — нищих и калек на дорогах. Художник подробно повествует о страшных событиях. В этих изображениях нет никакой идеализации и сентиментальной жалости. Калло как будто бы не выражает своего личного отношения к происходящему, он кажется бесстрастным наблюдателем. Но в самом факте объективного показа бедствий войны заключена определенная направленность и прогрессивный смысл творчества этого художника.
- На раннем этапе французского абсолютизма в придворном искусстве преобладающее значение имело направление барочного характера. Первоначально, однако, поскольку во Франции не было значительных мастеров, королевский двор обращался к знаменитым иностранным художникам. Так, например, в 1622 г. для создания монументальных композиций, украсивших недавно построенный Люксембургский дворец, был приглашен Рубенс.

- Постепенно наряду с иностранцами стали выдвигаться и французские мастера. В конце 1620-х гг. почетное звание «первого художника короля» получил Симон Вуэ (1590—1649). Долгое время Вуэ жил в Италии, работая над росписями церквей и по заказам меценатов. В 1627 г. он был вызван Людовиком XIII во Францию. Многие из созданных Вуэ росписей не сохранились до нашего времени и известны по гравюрам. Ему принадлежат помпезные, выдержанные в ярких красочных тонах композиции религиозного, мифологического и аллегорического содержания. Образцами его работ могут служить «Св. Карл Борромей» (Брюссель), «Принесение во храм» (Лувр), «Геркулес среди богов Олимпа» (Эрмитаж).
- Вуэ создал и возглавил официальное, придворное направление во французском искусстве. Вместе со своими последователями он перенес во французскую монументальную декоративную живопись приемы итальянского и фламандского барокко. По существу, творчество этого мастера было мало самостоятельным. Обращение Вуэ в его поздних произведениях к классицизму также свелось лишь к чисто внешним заимствованиям. Лишенное подлинной монументальности и силы, иногда до приторности слащавое, поверхностное и бьющее на внешний эффект, искусство Вуэ и его последователей было слабо связано с живой национальной традицией.
- В борьбе с официальным направлением в искусстве Франции формировалось и крепло новое реалистическое течение — *peintres de la realite* («живописцы реального мира»). Лучшие мастера этого направления, обратившиеся в своем искусстве к конкретному изображению реальной действительности, создали человечные, полные высокого достоинства образы французского народа.
- На раннем этапе развития этого направления многие из примыкавших к нему мастеров испытали воздействие искусства Караваджо. Для одних Караваджо оказался художником, в значительной мере предопределившим их тематику и сами изобразительные приемы, другие мастера сумели более творчески свободно использовать ценные стороны караваджистского метода.

- К числу первых из них принадлежал Валантен (собственно, Жан де Булонь; 1594—1632). В 1614 г. Валантен приехал в Рим, где и протекала его деятельность. Подобно другим караваджистам, Валантен писал картины на религиозные сюжеты, трактуя их в жанровом духе (например, «Отречение Петра»; Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), но наиболее известны его крупнофигурные жанровые композиции. Изображая в них традиционные для караваджизма мотивы, Валантен стремится к их более острому истолкованию. Примером этого является одна из лучших его картин—«Игроки в карты» (Дрезден, Галлеррея), где эффектно обыгран драматизм ситуации. Выразительно показаны наивность неопытного юноши, хладнокровие и самоуверенность играющего с ним шулера и особенно зловещий облик закутанного в плащ его соучастника, подающего знаки из-за спины юноши. Контрасты светотени в данном случае используются не только для пластической моделировки, но и для усиления драматического напряжения картины.
- К выдающимся мастерам своего времени относится Жорж де Латур (1593— 1652). Знаменитый в свое время, он в дальнейшем был совершенно забыт; облик этого мастера выявился лишь в недавнее время.
- Пока что творческая эволюция художника остается во многом неясной. Немногие биографические сведения, сохранившиеся о Латуре, чрезвычайно отрывочны. Латур родился в Лотарингии вблизи Нанси, затем переехал в город Люневиль, где и провел всю свою остальную жизнь. Существует предположение, что в молодости он посетил Италию. Латур испытал сильное влияние искусства Караваджо, но его творчество далеко вышло за пределы простого следования приемам караваджизма; в искусстве люневильского мастера нашли выражение самобытные черты складывающейся национальной французской живописи 17 века.
- Латур писал главным образом картины на религиозные сюжеты. То, что он провел свою жизнь в провинции, наложило свой отпечаток на его искусство. В наивности его образов, в оттенке религиозного воодушевления, который можно уловить в некоторых его произведениях, в подчеркнутой статичности его образов и в своеобразной элементарности его художественного языка еще сказываются в какой-то степени отголоски средневекового мировосприятия. Но в лучших своих работах художник создает образы редкой душевной чистоты и большой поэтической силы.

- К числу оригинальнейших явлений в искусстве XVII века принадлежит творчество живописца Жоржа де Латур (1593—1652), не только родившегося, но прожившего весь век в Лотарингии и, несомненно, испытавшего в какой-то мере тяготы мрачного времени. Он не писал батальных картин, и даже бытовые сюжеты занимают у него второстепенное место по сравнению с религиозными; но в оболочке библейского сюжета Жорж де Латур разрабатывает подчас драматические и философские темы.
- В напряженной, суровой задумчивости замерла Мария Магдалина, не кающаяся, но словно отрешившаяся от окружающего, исполненная не внешней красоты и прелести, а редкой собранности и значительности. На основе глубокого внутреннего контраста противопоставлены в картине «Иов и его жена» старик, все потерявший и ничего не ждущий от жизни, и женщина, как бы делающая попытку проникнуть в его внутренний мир. Словно задавленный действительностью, слабый и нерешительный, стоит апостол Петр на картине «Отречение Петра»; его фигура оттеснена в глубину мрачной гротескной группой играющих в кости солдат.
- Жизнь Жоржа де Латура мало известна. Его родиной был маленький лотарингский городок Вик, затем он перебрался в Люневиль, также небольшой город, в котором, однако, была более развитая культурная жизнь. Латур вскоре завоевал признание, работал по заказам аристократии, лотарингских герцогов и французского короля. Однако ничего общего с придворным искусством Парижа в его живописи не было. Латуру глубоко чужды были всякие проявления академизма. Зато караваджизм, другое важное течение европейской живописи XVII века, уже в Италии находившееся в оппозиции к академизму, оказалось Латуру близким и родственным. Караваджизм проник и в Нидерланды, и в Германию, и во Францию; Латур, возможно, соприкоснулся с ним через голландских караваджистов.

- Живописи Латура свойственна монументальность форм, картины его — по большей части значительных размеров, с крупными фигурами на первом плане; среди сохранившихся произведений художника преобладают ночные сцены, он постоянно изображает факелы, свечи и светильники, которые отбрасывают черные тени и вызывают яркие световые акценты. Эти приемы, излюбленные караваджистами всех стран, несомненно, были подсказаны Латуре знакомством с зарубежным искусством; но он воспринял их не как систему внешних эффектов, а как способ усилить и подчеркнуть то основное, заветное, что составляло самую сущность его искусства. Это основное состояло в остром, метком реализме, одухотворенном суровой, затаенной эмоциональностью, создающей подчас впечатление загадочности, таинственности.
- Живопись Латура сдержанна по колориту, но цвет в его картинах играет не подчиненную, а важную, самостоятельную роль; тонкие сопоставления близких друг к другу локальных цветов — пурпурового, лилового, красноватого определяют эмоциональный строй произведения. Вместе с тем Латур, в отличие от большинства караваджистов, любил строить композицию на сопоставлении силуэтов, прорабатывал контуры, обводя их яркими полосками света, и охотно изображал лица в профиль.

Жорж де Латур. Новорожденный (Рождество), 1648



- Одно из самых лиричных произведений Латура— картина «Рождество» (Ренн, Музей). Она отличается простотой, почти скупостью художественных средств и в то же время глубокой правдивостью, с которой изображены молодая мать, с задумчивой нежностью баюкающая ребенка, и пожилая женщина, которая, бережно прикрыв рукой горящую свечу, всматривается в черты новорожденного. Свет в этой композиции приобретает огромное значение. Рассеивая ночную тьму, он выделяет с пластической осязательностью четкие, до предела обобщенные объемы фигур, лица крестьянского типа и трогательную фигурку спеленатого ребенка; под действием света загораются глубокие, насыщенные сильным цветовым звучанием тона одежд. Его ровное и спокойное сияние создает атмосферу торжественности ночной тишины, нарушаемой лишь мерным дыханием спящего ребенка.
- Близко по своему настроению к «Рождеству» и луврское «Поклонение пастухов». Правдивый облик французских крестьян, красоту их простого чувства художник воплощает с подкупающей искренностью.

Св. Иосиф-плотник. 1640-е гг. Париж, Лувр.



- В картине «Христос и Иосиф-плотник» (Лувр), относящейся, по-видимому, к среднему периоду его творчества, Латур перенес действие в бытовую обстановку. Но совершенно очевидно, что целью художника было не создание жанровой сценки. Тяжелая, грузная фигура наклонившегося Иосифа и маленькая хрупкая фигурка ребенка подчеркнута противопоставлены; на лице, теле, одежде старика свет играет, вырисовывая формы и создавая оттенки; а ребенок как будто сам изливает свет — его лицо, повернутое к зрителю в профиль, сверкает на темном фоне картины, насыщенное светом до предела. Контрастами света и тени художник пользуется не для выявления объемов, а для того, чтобы придать образам необычайность и неожиданность, углубить эмоциональность, внести в картину элемент гиперболы. Но при этом Латур ни в какой мере не отрывается от реальной почвы; он остается острым, независимым наблюдателем.
- С чем может сравниться хотя бы такая деталь, как пальцы ребенка, прикрывающие огонь и просвечивающие, сияющие в свету! Быть может, здесь впервые в живописи было показано, как просвечивает и загорается теплым тоном поставленная против огня человеческая рука. Как чужды Латуру патетические эффекты барочной живописи — парящие фигуры, громоздящиеся ярусами облака, потоки света с небес, восторженные жесты святых, столь излюбленные его итальянскими современниками! Латур не выдумывает чудеса, он находит их вокруг себя, он показывает необычайность и пленительность явлений, принадлежащих повседневной земной жизни. Это художник-реалист и художник-мыслитель, и вместе с тем фантаст, поставивший фантазию на службу реализму. Латур был одним из наиболее тонких и изысканных живописцев своей эпохи; он принадлежал к числу караваджистов, но одухотворенность, продуманность и утонченность его живописи представляли собой чисто французские национальные особенности стиля.

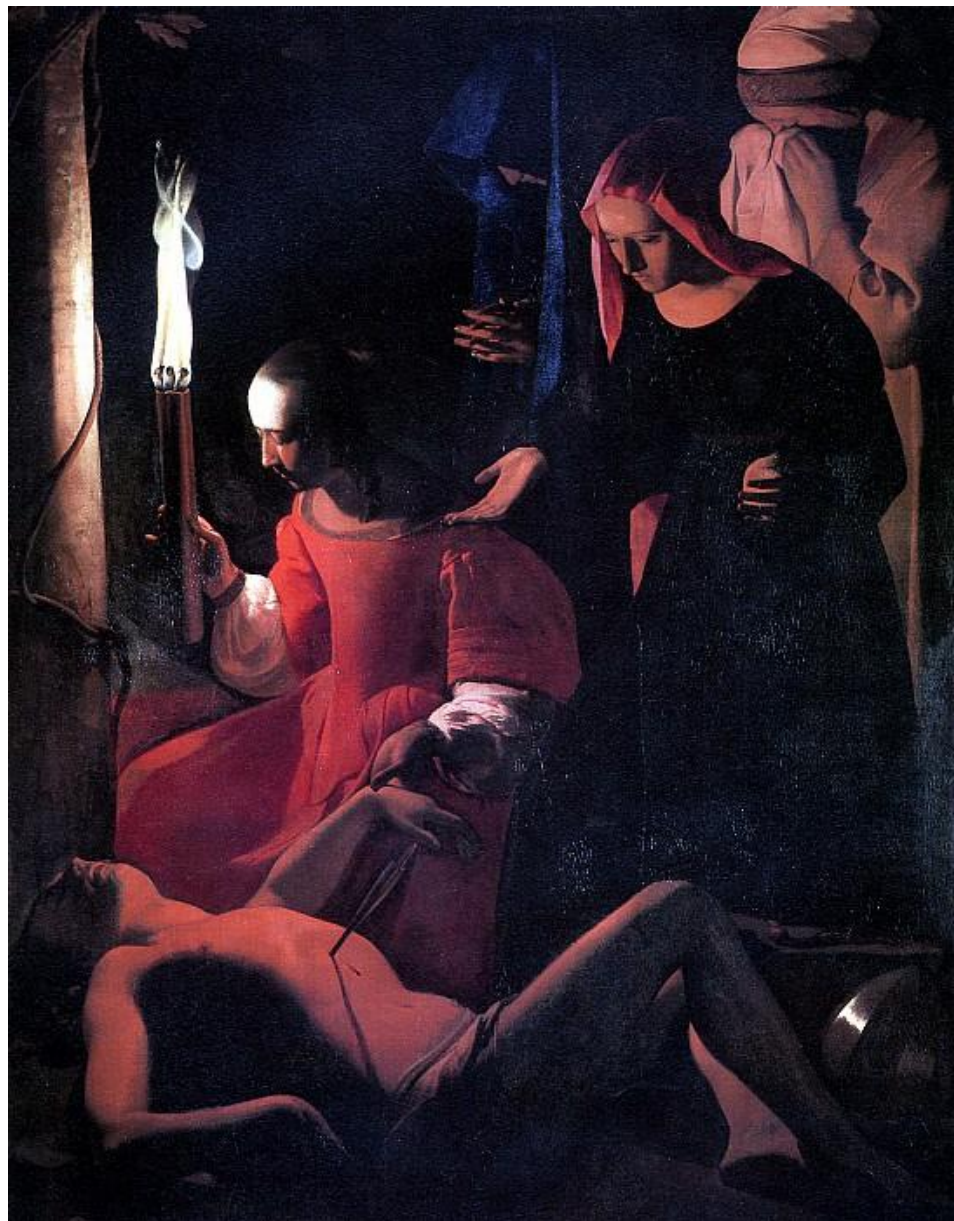
- Картины Латура на религиозные темы часто трактованы в жанровом духе, но при этом они лишены оттенка тривиальности и будничности. Таковы уже упомянутые «Рождество» и «Поклонение пастухов», «Кающаяся Магдалина» (Лувр) и подлинные шедевры Латура — «Св. Иосиф-плотник» (Лувр) и «Явление ангела св. Иосифу» (Нант, Музей), где ангел — стройная девочка — касается руки задремавшего у свечи Иосифа жестом одновременно властным и нежным. Ощущение духовной чистоты и спокойной созерцательности в этих произведениях поднимает образы Латура над повседневностью.

«Явление ангела св. Иосифу»



- К высшим достижениям Латура относится «Св. Себастьян, оплакиваемый св. Ириной» (Берлин). В безмолвии глубокой ночи, освещаемые лишь ярким пламенем свечи, над распростертым телом пронзенного стрелами Себастьяна поникли скорбные фигуры оплакивающих его женщин. Художник сумел здесь передать не только общее чувство, объединяющее всех участников действия, но и оттенки этого чувства в каждой из четырех плакальщиц — оцепенелую застылость, скорбное недоумение, горький плач, трагическое отчаяние. Но Латур очень сдержан в показе страдания—он нигде не допускает преувеличения, и тем сильнее воздействие его образов, в которых не столько лица, сколько движения, жесты, сами силуэты фигур приобрели огромную эмоциональную выразительность. Новые черты улавливаются в образе Себастьяна. В его прекрасной возвышенной наготе воплощено героическое начало, роднящее этот образ с созданиями мастеров классицизма.
- В этой картине Латур отошел от бытовой окраски образов, от несколько наивной элементарности, присущей его более ранним произведениям. Прежний камерный охват явлений, настроение сосредоточенной интимности сменились здесь большей монументальностью, чувством трагического величия. Даже излюбленный у Латура мотив горящей свечи воспринимается по-иному, более патетично — ее огромное, уносящееся кверху пламя напоминает пламя факела.

«Св. Себастьян, оплакиваемый св. Ириной»



- Чрезвычайно важное место в реалистической живописи Франции первой половины 17 в. занимает искусство Луи Ленена. Луи Ленен, как и его братья Антуан и Матье, работал главным образом в области крестьянского жанра. Изображение жизни крестьян придает произведениям Лененов яркую демократическую окраску. Искусство их было надолго забыто, и только с середины 19 в. началось изучение и коллекционирование их произведений.
- Братья Ленен — Антуан (1588—1648), Луи (1593—1648) и Матье (1607—1677) — были уроженцами города Лана в Пикардии. Они происходили из мелкобуржуазной семьи. Юность, проведенная в родной Пикардии, дала им первые и самые яркие впечатления сельской жизни. Переехав в Париж, Ленены остались чужды шуму и блеску столицы. Они имели общую мастерскую, во главе которой стоял старший из них — Антуан. Он был и непосредственным учителем своих младших братьев. В 1648 г. Антуан и Луи Ленен были приняты в только что созданную Королевскую Академию живописи и скульптуры.
- Антуан Ленен был добросовестным, но не очень одаренным художником. В его творчестве, в котором преобладали портретные работы, еще много архаичного; дробна и застыла композиция, характеристики не отличаются многообразием («Семейный портрет», 1642; Лувр). Искусство Антуана положило начало творческим поискам его младших братьев, и прежде всего крупнейшего из них — Луи Ленена.
- Ранние работы Луи Ленена близки произведениям его старшего брата. Возможно, что Луи вместе с Матье совершил поездку в Италию. Караваджистская традиция оказала известное влияние на формирование его искусства. С 1640 г. Луи Ленен проявляет себя как вполне самостоятельный и оригинальный художник.

- Если между творчеством Латура и Вуэ лежит целая пропасть, то не потому, что работали они в столь различных городах, как Париж и Люневиль. И в самом Париже в течение тех же 30—40-х годов, когда Вуэ царил при дворе, развивалось творчество художников, воплощавших тенденции, прямо противоположные официальному искусству; это, в первую очередь, демократическое искусство братьев Ленен.
- Старший брат — Антуан Ленен (ок. 1588—1648) в 1629 году открыл в Париже мастерскую, в которой работал вместе с братьями Луи Лененом (ок. 1593— 1648) и Матье Лененом (ок. 1607—1677). Антуан возглавлял эту маленькую группу, но душой всего содружества и действительно крупным мастером являлся средний брат — Луи. Ленены писали портреты и жанровые картины; старшие братья написали также ряд картин на евангельские и мифологические сюжеты. Но определяющей особенностью искусства братьев Ленен являлось именно их тяготение к жанру, а у Луи—к жанру из крестьянской жизни; образы французских крестьян, нищих и утомленных работой, но исполненных спокойного достоинства, проходят через все творчество Луи Ленена.
- Предполагают, что караваджизм оказал воздействие и на этого крупного реалиста XVII века; но если Жорж де Латур создал французский вариант караваджизма, то Луи Ленен лишь опирался на итальянский реализм в период формирования своего таланта. Зрелое творчество этого художника имеет чисто французский характер. Он писал, по большей части, картины небольшого размера, камерного характера, в сдержанном, спокойном тоне, при рассеянном дневном свете, в мягкой, светлой красочной гамме. Они изображают крестьян в минуты отдыха — в поле, перед домом по возвращении с сенокоса или собравшимися в просторной, пустоватой комнате деревенского дома. У Луи Ленена совершенно отсутствует повествовательный, анекдотический момент, тем более чужд ему глубокий драматизм Латура. Ленен воплощает другие тенденции французского искусства; его живопись отличают созерцательность, тонкая уравновешенность всех элементов, а в лучших произведениях — изысканность живописного языка. Хотя реалистическое искусство братьев Ленен, популярных лишь в демократических кругах, было вскоре после их смерти забыто, оно тем не менее было характерно для Франции XVII века и участвовало в формировании французского национального стиля в живописи.

Луи Ленен. Отдых всадника



- В картине «Отдых всадника» (Лондон, частное собрание) Луи Ленен, как обычно, обошелся без изображения какого-нибудь происшествия, а только как бы представил зрителю своих героев. Они показаны статично и размещены несколько изолированно друг от друга. Девушка с медным жбаном на голове, спокойная и стройная, как античная статуя, улыбаясь, устремила открытый взгляд прямо на зрителя; из мальчиков-пастушков один задумчиво глядит вперед, другой опустил взгляд на свой примитивный музыкальный инструмент; немолодой всадник, отдыхающий у дороги, смотрит в сторону зрителя. Все неподвижны, все молчат, никто друг на друга не смотрит. Открывающаяся в глубине обширная равнина как бы подчеркивает значительность фигур на первом плане — таких разных, таких запоминающихся, так скульптурно вылепленных художником. Все одеты бедно, дети даже небрежно, нигде не смягчены признаки тяжелой и печальной жизни, но художник явно воспекает французских крестьян, как бы подчеркивая немногочисленностью и неподвижностью фигур сдержанность и благородство своих скромных героев. Композиция построена на основе строгого расчета, уравновешена точно, хотя и очень смело, так как при разорванности построения ее части далеко не одинаковы.

- У Жоржа де Латура люди из народа изображались еще в произведениях на религиозные сюжеты. Луи Ленен непосредственно обратился в своем творчестве к жизни французского крестьянства. Новаторство Луи Ленена заключается в принципиально новой трактовке жизни народа. Именно в крестьянах художник видит лучшие стороны человека. Он относится к своим героям с чувством глубокого уважения; ощущением строгости, простоты и правдивости исполнены его сцены крестьянского быта, где действуют величаво-спокойные, полные достоинства скромные, неторопливые люди.
- В своих полотнах он развертывает композицию на плоскости подобно рельефу, располагая фигуры в определенных пространственных границах. Выявленные четкой, обобщенной линией контура, фигуры подчиняются продуманному композиционному замыслу. Прекрасный колорист, Луи Ленен подчиняет сдержанную цветовую гамму серебристому тону, достигая мягкости и изысканности красочных переходов и соотношений.
- Самые зрелые и совершенные произведения Луи Ленена были созданы в 1640-е годы

- Скуден завтрак бедной крестьянской семьи в картине «Крестьянская трапеза» (Лувр), но каким чувством собственного достоинства проникнуты эти труженики, сосредоточенно слушающие мелодию, которую мальчик наигрывает на скрипке. Всегда сдержанные, мало связанные друг с другом действием, герои Ленена воспринимаются тем не менее как члены коллектива, объединенного единством настроения, общностью восприятия жизни. Поэтическим чувством, задушевностью проникнута его картина «Молитва перед обедом» (Лондон, Национальная галерея); строго и просто, без всякого оттенка сентиментальности изображена сцена посещения старой крестьянки ее внуками в эрмитажном полотне «Посещение бабушки»; торжественна полная спокойной жизнерадостности, классически ясная «Остановка всадника» (Лондон, музей Виктории и Альберта).

«Крестьянская трапеза»



Посещение бабушки. 1640-е гг. Эрмитаж.



Семейство молочницы. 1640-е годы Эрмитаж.



- В 1640-е гг. Луи Ленен создает и одно из самых лучших своих произведений—«Семейство молочницы» (Эрмитаж). Раннее, овеянное туманной дымкой утро; крестьянская семья отправляется на рынок.
- С теплым чувством изображает художник этих простых людей, их открытые лица: состарившуюся от труда и лишений молочницу, усталого крестьянина, толстощекого рассудительного мальчугана и болезненную, хрупкую, не по годам серьезную девочку. Пластически законченные фигуры четко выступают на легком воздушном фоне.
- Чудесен пейзаж: широкая долина, далекий город на горизонте, подернутое серебристой дымкой синее бескрайнее небо. С большим мастерством передает художник материальность предметов, и

- На фоне пустынного пейзажа с низко проведенной чертой горизонта, вырисовываясь на светлом небе, возвышается очень тесная, компактно построенная группа. Но и здесь не взгляды, не жесты действующих лиц цементируют композицию, а строгая выверенность очертаний, взвешенность всех элементов произведения.
- В то же время характеристики всех персонажей даны очень законченно и живо; молочница-старушка из числа тех, какие постоянно встречаются в картинах Ленена, — усталая, печальная, терпеливая крестьянка; девочка — бледная, с вопросительным, печальным взглядом — в будущем такая же измученная старуха, как сейчас ее бабушка.
- Даже оседланный ослик, который покорно стоит, готовый к трудному пути, изображен с оттенком теплоты и сочувствия. Особую поэтичность придает всей сцене мягкий и нежный колорит, характеризующий зрелый этап творчества Луи Ленена. Художник внимательно прослеживает особенности фактуры изображенных предметов — блестящего медного жбана, мохнатой шерсти ослика. Но, сохраняя осязательность передачи, он сближает отдельные тона между собой и развертывает в маленькой картине богатейшую гамму теплых охристых тонов, оттененную голубовато-серебристым колоритом пейзажа.

- Расцвет французского искусства в XVII веке отделен от эпохи Возрождения некоторым перерывом, периодом затишья. Последняя четверть XVI века ознаменовалась во Франции тяжелой гражданской войной (гугенотские войны 1562—1594 годов); на это время и падает начало этого затишья в области искусства, когда ни одно крупное художественное явление не приходит на смену деятельности выдающихся мастеров Возрождения, в основном сошедших со сцены к 70-м годам.
- В первой четверти XVII века французская королевская власть не в состоянии найти в пределах своей страны крупных художников, которым можно было бы поручить ответственные заказы. Для Марии Медичи (вдовы Генриха IV) работает фламандский архитектор Соломон де Брос, который в 1615—1620 годах возвел Люксембургский дворец; в 20-х годах приглашенный в Париж Рубенс создает грандиозную серию картин в ее честь. Фламандские мастера не в первый раз сыграли тогда важную роль в художественной жизни Франции, а воздействие искусства Рубенса на французскую живопись в дальнейшем давало себя знать в течение более чем двух столетий.
- Однако правительство Людовика XIII не удовлетворялось подобными, хотя бы и в высшей степени плодотворными, но эпизодическими визитами; оно ставило перед собой в области художественной политики иные задачи. В это время возникает сознательное стремление создать придворное искусство, возглавляемое французским художником, способным сформировать школу. Это искусство должно выражать величие и силу королевской власти, демонстрировать европейский уровень культуры французского двора и придавать ему пышность и блеск.

- Выбор остановили на Симоне Вуэ (1590—1649). Этот художник, родившийся в Париже, в ранней молодости уехал в длительное путешествие, побывал в Англии, Турции и 14 лет прожил в Италии. Он явно собирался остаться в Риме, где занял выдающееся положение и в 1624 году возглавлял Академию святого Луки. Гибкий и впечатлительный, он не способен был к творческой независимости, но умел находчиво комбинировать черты, воспринятые у различных художников, в разных школах, в разных центрах Италии. В течение первых лет, проведенных в Италии, он находился под влиянием караваджизма, и, быть может, этот период и был временем его наибольших творческих удач. Однако уже с начала 20-х годов его живопись выдает все более и более заметное воздействие стиля болонской школы, в частности Гвидо Рени. Вероятно, этот академический уклон в его творчестве и обеспечил ему известность и выгодные заказы в Риме.
- В 1627 году, по приглашению Людовика XIII, Симон Вуэ переехал в Париж и занял при дворе совершенно исключительное положение. Сразу же по приезду он получил звание «первого живописца короля», которое было создано для Вуэ и затем продержалось в течение почти двух столетий — оно давалось пожизненно и переходило к преемнику, как титул монарха. Дворцы и церкви в Париже, загородные резиденции короля и кардинала Ришелье украсились произведениями Вуэ.

- Необыкновенно плодовитый, работавший быстро и без задержек, Вуэ писал фрески, алтарные картины, портреты, создавал картоны для шпалер, панно с арабесками, фронтисписы книг и т. д. Он был основателем шпалерной мануфактуры, развитию которой в дальнейшем отдавал много сил. Декоративные работы он выполнял совместно со скульптором Сардзэном, при осуществлении некоторых заказов работал параллельно с живописцем Бланшаром (1600—1638), который вернулся из Италии в Париж годом позже Симона Вуэ. Но вскоре Вуэ уже мог работать со своими учениками, среди которых были не только незначительные мастера-исполнители, но и художники с большим будущим, как Шарль Лебрэн, Пьер Миньяр, Эсташ Лесюер.
- Основание школы, так же как создание больших декоративных ансамблей во дворцах, следует считать важнейшей заслугой Вуэ. Впрочем, почти все его фресковые росписи и большая часть монументальных серий картин погибли, так что теперь нельзя в полной мере судить о его творчестве. Во всяком случае современники склонны были прощать ему неоригинальность и вялость его художественного языка, так как с личностью Вуэ связывалось представление о новом подъеме французского искусства.

Симон Вуэ. Геркулес среди богов Олимпа



- Вуэ начал применять во Франции приемы итальянского барокко; после его приезда здесь появилась плафонная живопись, стали возникать пышные декоративные ансамбли, сочетавшие скульптуру с живописными панно, эффектные композиции алтарных картин, изображающих видения святых, явление Христа подвижникам и т. д. Однако в картинах Вуэ французского периода неизменно чувствуются известная сухость и холодная рассудочность; подражательность и строгий расчет всегда преобладают у него над фантазией. Эти черты в сочетании с жестким холодным колоритом делают сохранившиеся картины Вуэ гораздо менее привлекательными, чем, например, работы Гвидо Рени или Гверчино. Однако именно эта рассудочность, уравновешенность, выверенность каждого элемента композиции и делают Вуэ истинным представителем французского искусства XVII века и роднят его с выдающимися мастерами его страны.
- В картине «Геркулес среди богов Олимпа» (Эрмитаж) Вуэ обратился к героическому мифу о древнем народном герое Греции — Геракле. Однако художника привлекли не подвиги, не величественные деяния героя; для него важна только возможность эффектно противопоставить Венере и Вакху мускулистое загорелое тело склонившегося в поклоне Геракла, сплести очертания их фигур в мягкий, плавный овал. Поэтому-то Вуэ и выбрал эпизод, не играющий никакой роли в мифе: момент, когда боги увенчивают венком Геракла, принятого в число олимпийцев. Праздничная нарядность и в то же время полная эмоциональная нейтральность этой картины характерны и для других работ Симона Вуэ. На определенном и довольно длительном — этапе искусство Вуэ вполне удовлетворяло запросы двора, но это не значит, что французский вариант болонского академизма исчерпывал художественные запросы Франции первой половины XVII века. Параллельно, вне придворной обстановки, развивается творчество нескольких значительных художников, глубоко отличающихся от Симона Вуэ и по своей направленности, и по стилю

- Идеалы классицизма параллельно с развитием творчества Пуссена нашли последовательное выражение в искусстве живописца, целиком посвятившего себя пейзажу, Клода Лоррена (1600—1682). Уроженец лотарингской деревни, он в четырнадцатилетнем возрасте попал в Рим, прошел техническое обучение у незначительного художника, занимавшегося декоративной живописью, и с самого начала своей самостоятельной деятельности посвятил себя изображению природы. Съездив в 1625—1627 годах на родину, он затем навсегда поселился в Риме и писал исключительно пейзажи.
- Лоррен видел природу точно и остро, непредвзятым и восторженным взглядом. Он способен был схватить красоту пейзажа во всей ее силе и выразительности, не упуская ни характерных особенностей освещения, ни оригинальных деталей; это в полной мере проявляется в его рисунках. Многие из его картин также посвящены решению задачи, новой и показательной для XVII века: передаче особенностей освещения в различные часы, изменений в природе, происходящих в разное время суток. Он вносит в пейзаж свежие наблюдения, индивидуальные черты, придающие подлинную жизнь изображению природы. Небо, залитое оранжевым тоном заката, отсветы зари на воде и зелени; освещение раннего утра, золотистые тона неба и тающие на горизонте очертания гор — все эти живые впечатления, зафиксированные уверенной кистью мастера, становятся этапом в развитии реалистической живописи.

- Но все же эти грани творчества Лоррена лишь отчасти определяют его место в истории европейского пейзажа. По мировосприятию он классик, рационалист. Это значит, что, осознавая бесчисленные и многообразные впечатления действительности, он подчиняет их известной идее, законченному представлению о красоте. Он восхищается природой, но ищет определенный ее аспект, отвечающий его идеалу: величие, могущество, торжественное спокойствие. Соответственно этому пониманию ему необходимо производить строгий отбор, когда он создает законченное произведение: живые, случайные наблюдения, индивидуальные, интимные черточки отсекаются, в окончательной концепции господствуют стойкие, постоянные закономерности; особое внимание отдается передаче пространства, рельефа, созданию впечатления дали. Для того чтобы помочь воображению зрителя, Лоррен так группирует скалы, руины, деревья, чтобы усилить именно это ощущение; не всегда реальный облик природы дает нужное сочетание, и поэтому в творчестве Клода Лоррена преобладают пейзажи построенные, сконструированные из отдельных увиденных элементов; очень часто встречаются виды просторных долин с постепенно отступающими рядами холмов, группами громадных деревьев, расчетливо расставленных на расстоянии друг от друга, и голубыми горами, замыкающими вид.
- Стаффаж в своих произведениях Лоррен, по преданию, писал не сам, но, конечно, сам задумывал и видел в нем выражение, своего рода кристаллизацию того эмоционального содержания, которое одухотворяет изображение природы. Это содержание у Лоррена не так разнообразно, как в пейзажах Пуссена; многие картины Лоррена представляют собой как бы варианты на ту же тему.

- К числу оригинальных, и в то же время характерных, пейзажей Клода Лоррена принадлежит его «Байский залив» (1650-е гг., Эрмитаж). Слева массивная руина направляет взгляд зрителя в глубину; справа группа высоких и тонких древесных стволов пересекает голубую поверхность залива, затем сушу, снова полосу воды, остров и снова бледно-голубую полосу. Расстилающаяся в глубине гладь моря приобретает более интенсивный цвет по мере приближения к первому плану, контрастирует с охристыми тонами руин, и вся эта пронизанная светом красочная гамма завершается ярким акцентом, до предела насыщенным тоном ультрамаринового плаща Аполлона.

Байский залив. 1650-е годы



- Французский классицизм получил законченную форму в творчестве Пуссена и Лоррена. Но в этом чистом виде он развивался в основном вне абсолютистской Франции. В Париже он вскоре, еще при жизни своих создателей, получил новое истолкование и новую редакцию.
- Классицизм стал ведущим стилем французской Академии. В этом официальном варианте он утратил глубину и независимость мысли, в значительной степени лишился эмоциональной силы и цельности, причем сохранил рассудочность и некоторое пренебрежение к конкретной реальности. Он вылился в создание известного штампа, в котором уравновешенность композиции, четкость рисунка, скульптурная подача форм, локальные цвета были, казалось, заимствованы у Пуссена, но утратили при этом смысл, душу, то, для чего эти черты были найдены и выработаны. Классическая система была поставлена на службу абсолютизму и стала основным языком для прославления монарха; академический классицизм развертывается при Людовике XIV. Этот стиль Академии, собственно, лишь формально связан с прогрессивным классицизмом середины столетия, да и У главных своих представителей — Лебрена, Миньяра — сложился далеко не сразу. Сама Академия лишь постепенно выросла в учреждение, централизирующее и унифицирующее искусство Франции.

- В начале 1648 года группа художников обратилась с прошением в совет регентства (управлявший страной ввиду малолетства Людовика XIV). Художники просили защитить их от старых цеховых правил и ограничений, которые и в середине XVII века сохраняли свою силу в феодальной Франции. По их просьбе им было разрешено создать Академию, призванную защищать интересы искусства от невежественных ремесленников. 1 февраля 1648 года Академия открылась, и Шарль Лебрэн начал в ней «публичное преподавание». Академия в этот момент являлась независимой прогрессивной организацией, против которой начались борьба и интриги; в них большую роль играл Симон Вуэ, все еще пытавшийся сохранить исключительное положение. Существование Академии, которой недоставало материальных средств, поддерживала королевская власть: в 1655 году она дала ей субсидии, помещение и при этом взяла под свой контроль. Теперь Академией непосредственно распоряжался первый министр Людовика XIV — Кольбер. Он добился нового пересмотра ее статута, вошедших в силу с 1664 года. С этого момента Академия и стала оплотом официального искусства, проводником государственной политики.
- Для переходного периода, первых лет существования Академии, характерны разнородный состав и отсутствие всяких ограничений. В нее сразу же при основании были привлечены братья Ленен; но Антуан и Ауди умерли весной того же года, а их младший брат Матьё (доживший до 1677 г.) не мог играть значительной роли не только потому, что был жанристом: это был художник посредственного дарования. Однако развитие жанровой живописи с середины XVII века во Франции вообще совершенно затухает, и Академия, формулировавшая господствующие воззрения, оказала в этом смысле немалое давление. Только историческая живопись признается теперь высокой формой искусства, остальные виды ей подчинены. При этом развитие идет в сторону усиления помпезности и стирания индивидуальных черт.

Никола Ларжильер. Портрет Шарля Лебрена.

1686



- На 40-е и начало 50-х годов падает деятельность Эсташа Лесюера (1617—1655), художника, который при Людовике XIII и в начале царствования Людовика XIV вызывал восхищение, а в дальнейшем, конечно, уже не мог бы занимать видное положение. Он принадлежит к числу представителей классицизма; но стиль Лесюера — это классицизм интимного, лирического звучания, без элементов героики и высокой гражданственности в содержании. Лесюер любил камерный масштаб картин, охотно пользовался эффектными красочными комбинациями, хотя и основывался на линейном построении; в его творчестве видное место занимали портреты и особенно — декоративная живопись. Он был учеником Вуэ, и первые декоративные работы выполнял в качестве его помощника; затем он испытал сильное воздействие Пуссена во время его приезда во Францию, но, несмотря на желание Пуссена привлечь молодого художника в Италию, Лесюер остался в Париже и изучал итальянскую живопись по картинам, находившимся во Франции. Увлечение Рафаэлем приводило иногда Лесюера к прямому подражанию. Более самостоятелен он был в декоративном искусстве. В отеле Ламбер в Париже сохранились остатки росписи Лесюера. Здесь бросаются в глаза особенности композиции всей декорировки в целом; стены и плафоны разбиты на прямоугольники разной формы, очень легко и со вкусом уравновешенные. Своей гармоничностью и геометрическим принципом построения эта декоративная роспись прямо противоположна тенденциям барокко. Эти черты классицизма во французском орнаментально-декоративном искусстве характерны именно для середины XVII века.
- Особенный успех имела написанная Лесюером в 1645—1648 годах серия из 22 картин небольшого формата, посвященных жизни святого Бруно (картины эти плохо сохранились). В них уже в зрелой форме проявились особенности искусства Лесюера: свобода фантазии, эмоциональность (часто связанная с проявлением религиозного чувства), интимность настроения. Мастер предпочитает небольшое число действующих лиц, простую, прозрачную композицию, светлый холодный колорит. Он любил оперировать правильными линиями архитектуры в фоне; пейзаж он обычно поручал писать другому художнику.

- Хорошее представление о Лесюере дает одна из его картин, находящихся в СССР, «Введение во храм» (Эрмитаж). Этот сюжет, много раз использованный живописцами Возрождения, давал повод трогательно изобразить девочку — будущую богоматерь — впервые вступающей в храм, а в руках многих художников превращался в развернутую жанровую сцену, заключающую подробное изображение толпящихся перед храмом людей. Лесюер и здесь открывает возможности для создания приподнятой, взволнованной сцены. Маленькая группа нищих с надеждой и тревогой устремляется к деве Марии, идущей вслед за своей матерью. Фигурка девочки выдержана в холодных голубоватых тонах, у святой Анны яркий темно-сиреневый плащ одет поверх фиолетового платья, а в одеждах нищих сверкают желтые и светло-красные тона. Сильная игра красочных контрастов составляет основу единства этого произведения. Только излюбленные Лесюером спокойные и массивные формы архитектуры вносят в картину умиротворяющий элемент.

Эсташ Лесюер. Введение во храм



- Лесюер принадлежал к числу основателей Академии в 1648 году, имел заслуги в организации этого учреждения, но затем отступил перед Лебреном, у которого вкус к власти и способности организатора превосходили художественные дарования.
- Шарль Лебрен (1619—1690) вызвал первые восторги современников, когда ему было 13 лет. В возрасте 15—18 лет он учился у Вуэ; скоро он уже работал для кардинала Ришелье. При столкновении Пуссена с Вуэ юный художник уверенно стал на сторону великого классика и завоевал его симпатии своим интересом к проблеме изображения душевных движений. Уезжая в Рим, Пуссен взял Лебрена с собой. Четырехлетнее пребывание в Италии, изучение ее древнего и нового искусства, а также общение с Пуссеном расширили кругозор гибкого и восприимчивого художника и вместе с тем толкнули его на путь эклектизма. В 1648 году Лебрен принял участие в основании Академии. В 50-х годах он создал ряд больших эффектных картин и картонов для шпалер на темы исторического характера; держась основ классицизма и в то же время стремясь к максимальной эффектности и разнообразию, Лебрен искусно использовал уроки декоративной живописи Рубенса и итальянские впечатления, сплетал барочные элементы с классическими и достигал все большей приподнятости и внешнего блеска. Барочные черты проникали во французское искусство и иными путями. В Лувре работал в духе барокко ученик Пьетро да Кортонна — Романелли, наряду с ним французский художник Эррар; но они вынуждены были отступить на второй план (Эррар даже покинул Париж), когда в полной мере развернулась деятельность Шарля Лебрена. В 1660 году он был замечен королем, в 1662 году получил звание Первого живописца короля, в 1664 встал во главе Королевской Академии и вскоре взял в свои руки строительство Версальского дворца.

- Официальное государственное искусство времен Людовика XIV продолжало и в сильной степени развивало тенденции, положенные в основу французского придворного искусства в предшествующее царствование. Стилю этого времени свойственны та же внешняя импозантность, приподнятость и парадность, отбрасывание всего индивидуального, интимного или остро реалистического. Но к этому присоединяется совершенно сознательное использование искусства (всех его видов) — для пропаганды идеи абсолютизма, для обожествления личности короля, для закрепления представлений о его величии, победоносной силе, великодушии и т. д. Этой пропаганде служат разработка определенных сюжетов, широкое применение аллегорий, полное пренебрежение к фактам реальной действительности; для достижения цели необходим был стиль, доводящий торжественность до высокопарности, эффектность — до ослепительности.
- Теми же задачами вызывается небывалый масштаб затрат на произведения искусства, строительство дворцов и парков, устройство праздников и театральных представлений. В безводной местности, не поражавшей ранее своей красотой, сооружается Версальский дворец с великолепным парком, фонтанами и бесчисленными статуями. Королевская мануфактура Гобеленов выполняет серии драгоценных шпалер и всевозможные предметы парадной обстановки дворцовых покоев. Баллен создает роскошные изделия из серебра, в том числе литую серебряную мебель для Версаля. Талантливый мебельщик Буль изобретает изысканный способ создания узоров, скомбинированных из золоченой бронзы, черепахи, серебра, эбена.

- Все это множество разнообразнейших произведений искусства должно составлять стройный хор, прославляющий монарха и страну, которую он возглавляет. Для сохранения единства нужна строгая регламентация и централизация, к которой французский абсолютизм прибегает во всех областях культурной и общественной жизни. Эта-то задача упорядочения стиля и была возложена на Королевскую Академию живописи и скульптуры, которая представляла собой одновременно и художественное училище и род ученого синклита. Академия просуществовала до конца XVIII века.

Шарль Лебрен. Приготовление к голландскому походу



- Лебрен в качестве руководителя Академии всячески стремился оградить творчество художников от непосредственного соприкосновения с реальностью, от живого наблюдения и реалистической передачи действительности. Он постоянно выступал с докладами на собраниях Академии; среди них особенно примечателен доклад «О выражении страстей», в котором Первый живописец короля старается упорядочить изображение эмоций, добивается разграничения стабилизации, унификации всех наблюдений над ними. Описание чувств и их проявлений Лебрен классифицирует, нумерует и снабжает в качестве иллюстраций гравюрами, которые представляют собой образцовое изображение каждого чувства. Всю жизнь разрабатывая проблемы передачи душевных движений, Лебрен в сущности был чужд истинному драматизму. Он создавал тот «большой стиль», которым ознаменовалось французское искусство последней четверти XVII века, — стиль, слишком идеализирующий и парадный, чтобы он мог отводить место искренним движениям человеческой души.
- В качестве официального главы французского искусства изображен Шарль Лебрен на портрете работы Ларжильера (1686, Лувр).

- Портретисты, работавшие во Франции в эту эпоху, пользовались лишь полупризнанием, так как вершиной искусства считались произведения «исторической живописи». Однако, желая себя увековечить, представители высших кругов общества и двора засыпали заказами прославленных портретистов. К ним принадлежали: Пьер Миньяр (1612—1695), который, соперничая с Лебреном, писал, кроме портретов, также исторические композиции; Гиацинт Риго (1659—1743), создавший на пороге нового столетия самый парадный, самый пышный, самый великолепный портрет Людовика XIV (впрочем, талант Риго в полной мере раскрылся лишь в XVIII веке); Никола Лар-жильер (1656—1746), колорист, выдвинувший в качестве принципа важность непосредственного наблюдения модели в реальных условиях. Стил Ларжильера, собственно, принадлежал переходному периоду и в какой-то степени предвосхищал живопись будущего столетия. Но в пределах XVII века и он сделал свой вклад в создание обобщенного образа важного, значительного человека во всем блеске его великолепия.
- Портрет Лебрена принадлежит к числу ранних произведений Ларжильера (работа была представлена в Академию, и за нее Ларжильер получил звание «живописца исторического портрета»). Это парадный портрет, изображающий Первого живописца короля в полный рост, в натуральную величину, восседающим в окружении своих произведений, слепков с античной скульптуры, книг и т. д. Костюм с красной бархатной мантией и пышные драпировки написаны в интенсивном, сочном колорите. Это изображение художника по блеску может спорить с парадными портретами сильных мира сего.

- Не случайно Ларжильер, поместив на мольберте в ателье Лебрена его эскиз росписи версальской галереи, упомянул таким образом о громадной работе, занимавшей Первого живописца короля в последние годы его жизни. Участие Лебрена в создании Версаля было, несомненно, наибольшей удачей во всей его многообразной деятельности. Однако эта удача относится не к области живописи. При украшении версальских интерьеров Лебрен-живописец полностью подчинился Лебрену — создателю ансамбля. Если мы рассмотрим отдельные звенья росписи плафона Зеркальной галереи, мы увидим чрезвычайно ходульные, претендующие на многозначительность, но внутренне пустые композиции: «Взятие Людовиком XIV франш-Конте» (та, что изображена на портрете) — здесь король в виде римского полководца водворен посреди груды поваленных фигур, символизирующих покоренные города, а в глубине целый сонм мифологических и аллегорических персонажей продолжает борьбу с врагом; «Приготовление к голландскому походу» — в этом случае фигуры короля и его сподвижников расставлены перед большой картой, которую спускает с небес Афина.
- В скульптурности и четкости форм лебреновской живописи проявляются черты классицизма, но классицизма уже выдохшегося и внутренне опустошенного; главное отличие эклектика Лебрена от Пуссена заключается не в тех барочных тенденциях, которые у него иногда берут верх; суть в том, что Лебрен постоянно подменяет высокие человеческие идеалы официальными штампами из придворного арсенала и никогда не ищет путей к раскрытию собственных идей. Там, где Пуссен, создавая поэтический образ, медленно и точно вырабатывает выразительный жест и приводит к гармоническому созвучию ритмические элементы композиции, Лебрен заставляет ряд однообразных фигур важно позировать в банальных положениях и загромождает сложным аллегорическим аккомпанементом обширные пространства картины. Может даже показаться странным, что столь посредственный живописец имел такой дар вдохновлять других, имел такое чувство масштаба и такую изобретательность в деталях. Эти свойства он проявил в полной мере, участвуя в создании Версальского дворца и парка.

Антуан Куазевокс. Рельеф в Зале Войны Версальского дворца



- Местопребывание французских королей уже давно было перенесено за пределы тесного Парижа, города, за последнее время к тому же продемонстрировавшего свою способность восставать. Работы по расширению и украшению Лувра велись непрерывно в течение веков, но короли постоянно кочевали из одного загородного замка в другой. В 70-х годах XVII века Людовик XIV пришел к решению создать себе новую резиденцию, которая своим масштабом и великолепием создавала бы представление о непоколебимом могуществе. Версаль не загородный дворец, где на лоне природы отдыхают от городской жизни, это резиденция правительства, центр государства.
- Первоначально Версальский дворец был маленьким охотничьим замком, выстроенным в 20-х годах для Людовика XIII (фасад этого замка, сохраненного при расширении, образует мраморный дворик в центре дворца). С конца 1670-х годов начались грандиозные строительные работы, которые с большой интенсивностью велись много лет и продолжались еще в XVIII веке. Жюль Ардуэн Мансар (1646—1708), крупнейший архитектор конца столетия, расширил дворец и придал ему новый характер; парк в основном является произведением паркового архитектора Андре Ленотра (1613—1700); Шарлю Леброну в значительной мере принадлежит замысел планировки парка, а также идея многих скульптур и фонтанов проекты интерьеров дворца. Версаль воплощает борьбу двух начал. Это символ торжества абсолютной монархии и в то же время памятник величия Франции дающий панорамный показ богатства и разнообразия французской национальной культуры в конце XVII века.
- Залы дворца, отделанные в XVII столетии, характерны для барокко в смысле пышности, разнообразия и несколько навязчивой эффектности своей отделки. Но по элементам архитектурного декора они сохраняют верность классицизму; формы массивны, но строго подчинены правильным очертаниям, в которых господствуют прямые линии, прямые углы и правильные полукружия. Четко прорисованные карнизы увенчивают, отделяют стены и отделяют их от покрытых живописью плафонов. Лебрен продуманно вводил во внутреннее убранство дворца подлинную античную скульптуру.

Жюль Ардуэн Мансар. Зеркальная галерея Версальского дворца



- Версаль потерял свою обстановку; особенно короткий срок украшала Большую галерею серебряная мебель, переплавленная на монету в 1690 году. Но в момент наибольшего расцвета интерьеры Версальского дворца представляли собою ансамбль, столь же замечательный по единству духа, сколько и по многообразию входивших в него элементов.

- Второй — парадный — этаж центрального ризалита дворца, выступающего в сторону парка (в корпусе, построенном Мансаром в 80-х гг.), во всю ширину занят громадной Зеркальной галереей и двумя квадратными угловыми кабинетами — Залом Мира и Залом Войны. Украшение стен в Зале Войны строится на правильных овалах и прямоугольниках, но их очертания перерезают металлические фигуры и трофеи; центральный рельеф изображает бурное движение, но оно остановлено тяжестью темного мраморного обрамления. Проект зала в целом принадлежит Шарлю Леброну, а громадный овальный рельеф, изображающий Людовика XIV в образе древнего воина, мчащегося на коне, выполнен Антуаном Куазевоксом (1640—1720). Куазевокс, с 1660-х годов работавший в качестве придворного скульптора и наводнивший Версаль своими произведениями, был, несомненно, одним из крупнейших мастеров своего времени, учителем целого поколения молодых скульпторов, а также блестящим декоратором, умевшим красиво включаться в ансамбль; но это — художник без своей любимой темы, на все готовый, слишком разнообразный, слишком характерный для времен Людовика XIV. Он создавал реалистические, эффектные портреты берниниевского типа, громадные мавзолеи, различные аллегии, скульптурные орнаменты, декоративные конные статуи и изображения античных богов.

- Овальный рельеф Зала Войны великолепно вписывается в ансамбль, благородно выделяясь игрой светотени на светлом шtukе среди темных и позолоченных рельефов окружения. Фигура всадника распластана на плоскости, а изображения поверженных врагов под копытами коня создают впечатление глубины. В то же время довольно условная, тщательно отделанная фигура короля лишена не только внутренней силы, но также и подлинной динамики.
- Семидесятиметровая Большая, или Зеркальная, галерея версальского дворца служила для торжественных выходов, балов, празднеств. В этом грандиозном сооружении выражено чувство меры и гармонии, здесь господствуют строгая уравновешенность и величавость. Одна из длинных стен зала образована рядом высоких закругленных окон, открывающих вид на бесконечные дали парка; противоположная стена составлена из зеркал, расположенных подобным же образом. Это оригинальное решение освобождает громадный зал от тяжеловесности, придает ему простой, ровный ритм. Только массивный свод с фресками Лебрена вносит в этот ансамбль обычное для Версаля ощущение подчеркнутой пышности.
- Во внешнем оформлении фасада, обращенного в сторону парка, также господствует классическое начало. Полукилометровый фасад подчинен ясному и четкому ритму. Нижний этаж обработан как массивный цоколь; горизонтали подчеркивают главный, парадный этаж, увенчанный небольшим третьим, играющим роль аттика. Еще большую ясность в конструкцию вносят колонны, отличающиеся строгостью и по характеру своих деталей. Однако особую силу воздействия придают Версальскому дворцу эффектные отступления от классицизма: энергичный выступ ризалита, сильная игра теней, высокий рельеф скульптурных украшений, колоссальные статуи на фасаде.

Ж.-Б. Тюби. Статуя реки Соны в Версальском парке



- Дворец представляет собой центральный, организующий элемент в составе паркового комплекса — он отовсюду виден, от него спускаются террасы, отходят аллеи. Громадный парк крепко спаян единством замысла; в основу планировки положено и наглядно подчеркнуто рассудочное, математическое начало.
- Идея подчинения природы человеческой мысли пронизывает все построение версальских садов: аллеи составляют очертания правильных геометрических фигур, склоны холмов превращаются в террасы и ступени, деревья и кустарники принимают форму конусов, вода ложится ровными плоскостями, заключенными в массивные рамы («водяные партеры»), или поднимается в фонтанах ввысь в виде колонн или арок.

Франсуа Жирардон. Конная статуя Людовика XIV. Модель. Фрагмент



- Вместе с тем Версальский парк богато насыщен скульптурой — отдельными статуями, группами, вазами, гермами и сложными фонтанными группами. По духу и настроению все они различны, подчиняются то помпезности центральных магистралей парка, то лиричности затененных, скрытых зеленью уголков.
- Множество мастеров различного темперамента могло здесь найти применение своим талантам. Но и в эту область врываются требования официальных сил. Целая цепь фонтанов посвящена иносказательному прославлению Людовика XVI — «короля-солнца», намек на которого современники без труда улавливали в любом упоминании бога солнца — Аполлона. Фонтан Латоны рассказывает о детстве Аполлона и торжестве его матери — Латоны. Грот Аполлона (прежде также являвшийся фонтаном) показывает ночной отдых бога солнца на дне моря, в окружении нимф. Бассейн Аполлона (1670 год) посвящен восходу солнца или появлению колесницы солнечного бога из воды. Он украшен колоссальной скульптурной группой, по рисункам Лебрена выполненной Ж.-Б. Тюби (1635—1700). Когда в центре бассейна бьет фонтан, создается впечатление, что четверка бешеных коней вздымает и вспенивает воду сильными ударами своих копыт. Тому же Тюби принадлежит исполненная на основе античных прототипов, строгая и чистая по очертаниям статуя Соны, среди других олицетворений рек украшающая водяной партер перед дворцом. Соответственно формам обрамления, водной глади и просторам огромной террасы все фигуры рек представлены торжественно возлежащими.

- Одной из наиболее ярких барочных скульптур в версальском парке является группа «Похищение Прозерпины» работы прославленного скульптора Франсуа Жирардона (1628—1715). Жирардону еще не было тридцати лет, когда он стал членом Королевской Академии, и в дальнейшем он все время занимал почетные посты. В его репертуаре, так же как у Куа-зевокса, были декоративные рельефы, статуи святых, надгробия, многочисленные парковые скульптуры и фонтаны; наконец, в 1690-х годах он создал монументальную конную статую Людовика XIV, которая была поставлена на площади Людовика Великого — будущей Вандомской площади — в Париже (но просуществовала лишь до 1792 г.).
- Жирардона отличают уверенное мастерство, блестящая техника исполнения, но при этом склонность к подражанию и отсутствие собственного воображения. Недаром он так часто работал по рисункам или замыслам Лебрена. Работа на основе античных образцов была ему более свойственна, чем Куазевоксу. Но так же легко способен он был подражать и барочным приемам. Бравурная, эффектная группа «Похищение Прозерпины» (конец 1690-х гг.) явно исполнена в итальянском духе. Она могла бы показаться чрезмерно бурной для Версальского парка, но ее беспокойный контур, резкость ее динамики умеряются легкими и плавными линиями колоннады Мансара, которая огибает ее полукругом.

«Похищение Прозерпины»





Пьер Пюже. Милон Кротонский. 1682



- Версальский парк населен множеством разноплеменных существ— среди них есть горделивые богини и боги Олимпа, олицетворения Франции, нежные нимфы, гротескные персонажи, драконы. Широкий диапазон несколько эклектичного придворного искусства, делавшего ставку на роскошь и разнообразие, допускал такую терпимость. Сосланная на окраину парка, в Версале стояла и мраморная конная статуя, выполненная Бернини, очень не понравившаяся королю. И, наконец, была водворена в парк (и лишь в XIX в. перенесена в Лувр) скульптура, несколько выпадавшая из общего тона, напоминавшая о том, что во Франции есть иное искусство, кроме придворного, — шедевр Пюже «Милон Кротонский».
- Пьер Пюже (1620/22—1694)—скульптор оригинальный и сильный, со своим собственным почерком и неожиданными находками. Это провинциал, лишь в течение некоторого времени работавший для двора. В 1650-х годах в Тулоне он создал знаменитые каменные полуфигуры, поддерживающие балкон ратуши; он придал им бурное движение, резкую мимику и, прежде всего, положил в основу подчеркнуто простой и грубый тип лица. Группа «Милон Кротонский в борьбе со львом» была закончена в 1682 году. Сюжетом скульптуры является античное предание о силаче, Милоне из Кротоны, который побился об заклад, обещая голыми руками разорвать обрубленный ствол дерева; это ему удалось, но пальцы у него защемило в щели пня; оказавшись таким образом как бы в плену и имея свободной лишь одну руку, атлет долго отбивался от напавшего на него льва, но зверь в конце концов его одолел. Пюже использовал рассказ о Милоне для того, чтобы внести в свое произведение резкий, подлинный драматизм, далекий от театральности Лебрена или Жирардона, и поднять его до уровня высокого пафоса. Группа приведена в сложное спиралеобразное движение, пронизана острым напряжением, не чужда грубости и, среди работ своего десятилетия, кажется неожиданным по дерзости проявлением неподдельного, сильного чувства.

Клод Перро. Восточный фасад Лувра



- Французское изобразительное искусство конца XVII века, несмотря на господство тенденции к созданию парадного «большого» стиля, представляет собой сложную картину столкновений, противоречий, переплетения различных элементов между собой.
- Большой целеустремленностью и размахом отличается на этом отрезке времени развитие французской архитектуры. Осознание градостроительных задач, стремление к созданию законченных ансамблей, поиски единого стиля обогащают деятельность французских архитекторов этой поры.

Либераль Брюан и Жюль Ардуэн Мансар. Дом Инвалидов и собор



- В 1665 году Францию посетил Лоренцо Бернини. Он был приглашен для решения спора о завершении новым корпусом архитектурного комплекса Лувра. Лувр, в средние века — замок с зубчатыми стенами и башнями, в XVI столетии начал превращаться в ренессансный дворец, украшенный по фасаду скульптурой и колоннами; в XVII веке он продолжал перестраиваться и дополняться в новом духе, но при этом был украшен высокими павильонами со сложными крутыми крышами, напоминающими старую французскую архитектуру.
- Лувр — единственный в своем роде памятник, отражающий длительное развитие французской национальной школы архитектуры. Завершение луврского комплекса во второй половине XVII века новым, восточным, корпусом требовало от строителя и чувства современности, и бережного отношения к предшествовавшим этапам строительства. Между тем Бернини, уверенный в своем превосходстве над французами, предложил снести старый Лувр и заменить его очень цельным, очень эффектным сооружением в духе современной итальянской архитектуры. Бернини с большим почетом приняли и проводили, но его проект ни в одном из вариантов не был принят. Восточный фасад был выстроен по проекту Клода Перро (1613—1688), ученого и теоретика, последовательного приверженца античности. Франция еще раз решительно выбрала наиболее рационалистическое из возможных решений.

- Восточный фасад (или, как его обычно называют, Колоннада Лувра) представляет собой строгую классическую композицию, построенную на основе математического расчета. Наглядность конструкции, выверенность пропорций, несколько сумрачная монументальность Колоннады Лувра производят большое впечатление. Но известная печать теоретизирования лежит отчетливо на всей работе Клода Перро. Восточный фасад Лувра построен независимо от характера и назначения здания — это только образец применения классических принципов.
- Между тем классицизм в архитектуре позволяет давать и совершенно оригинальные решения, отвечающие на новые, поставленные жизнью задачи. Об этом свидетельствует создание одного из грандиознейших общественных сооружений гражданского характера в XVII веке — Дома Инвалидов в Париже (1670-е гг.). Он представляет собой громадную казарму для ветеранов войны и должен был продемонстрировать заботу правительства о тех, кто завоевывал славу Франции. Внутренняя планировка и все устройство огромного общежития говорят о находчивости, об остроумии строителя (Либераль Брюан). Вместе с тем Дом Инвалидов неразрывно вписан в профиль Парижа и представляет собой поныне одно из лучших его украшений. Колоссальная эспланада отделяет здание от Сены и подготавливает зрителя к необычному размаху сооружения. Корпуса Дома Инвалидов, строго симметричные, простые, тяжеловесные и величественные, стоят четырехугольниками вокруг обширного внутреннего двора. А над ними возвышается необычайно нарядный и своеобразный по форме купол собора Инвалидов, который выстроил для этого комплекса в самом конце столетия Жюль Ардуэн Мансар.

Вандомская площадь в Париже (гравюра)



- Творчество Мансара представляет собой достойное завершение этого века борьбы барочного и классического начала во французском искусстве. В его лице сочетались свойства прогрессивного художника, блестящего строителя-практика и разностороннего мастера, умевшего свободно и оригинально, по-разному подходить к различным задачам. Великолепный Версальский дворец и оригинальный купол собора Инвалидов — одного из самых высоких соборов в мире — характеризуют его как архитектора, воплощающего в своих творениях могущество Франции. При планировке парижских площадей он выступает как градостроитель, создатель законченных ансамблей, органически входящих в тело города. Эту задачу он разрешает при сооружении площади, названной тогда Площадью Людовика Великого, но известной сейчас под именем Вандомской.
- Начатое королем строительство, в силу стесненности королевских финансов, было передано в 1699 году городу Парижу, а участки распроданы частным лицам с условием не отступать при строительстве фасадов от мансаров-ского проекта. Скоро выросла строгая, цельная четырехугольная площадь, немного вытянутой формы, со срезанными углами (ее иногда называют восьмиугольной), с классической, но не грандиозной, а, скорее, камерной разделкой фасадов. Она еще представляет собой «закрытую» площадь, то есть напоминает громадный парадный двор, в который имеются только въезды с двух сторон, и видит его только зритель, находящийся внутри комплекса (создание «открытых» городских площадей — дело дальнейшего развития); в центре ее был водворен на высоком мраморном пьедестале конный памятник Людовику XIV работы Жирардона.
- И все-таки сооружение городской площади, как проблема сознательной планировки, организация в один комплекс образующих площадь частных домов — это глубоко прогрессивная задача, намечающая пути дальнейшего развития: градостроительные проблемы будущего и вместе с тем освобождение искусства от исключительной обязанности обслуживать центральную власть, обращение к строительству для горожан — тех, кто будет диктовать свои требования в XVIII веке.